

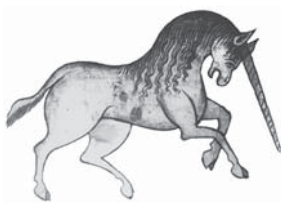
ЕВГЕНИЙ ВАХТАНГОВ

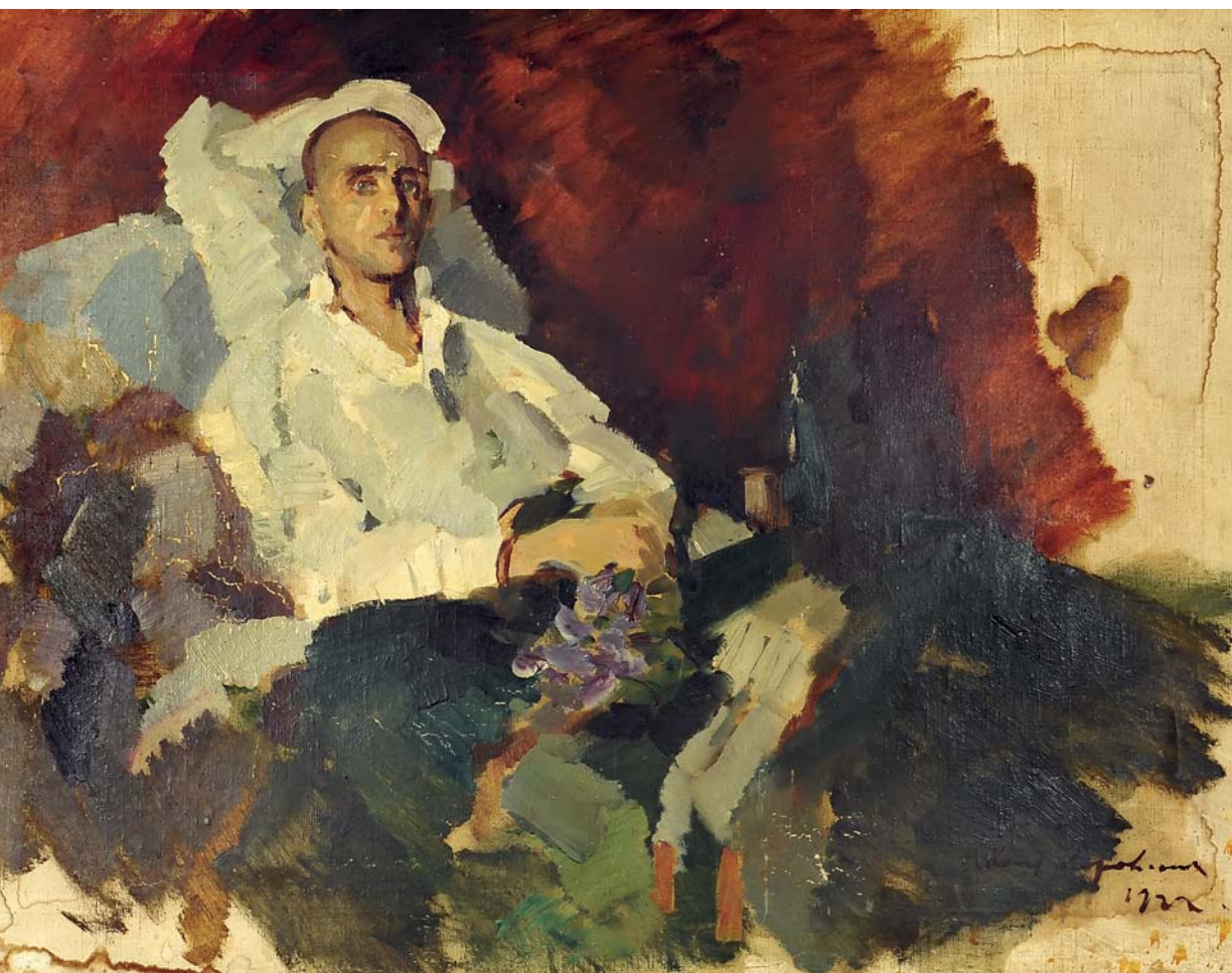
ТОМ ВТОРОЙ



ДОКУМЕНТЫ
И
СВИДЕТЕЛЬСТВА

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ
ТЕАТРАЛЬНЫЙ ИНСТИТУТ ИМЕНИ БОРИСА ЩУКИНА
МУЗЕЙ ТЕАТРА ИМ. ЕВГ. ВАХТАНГОВА





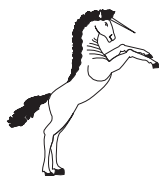
Коровин К.А.
Эскиз портрета Е.Б. Вахтангова.
Май 1922 г.

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ ИСКУССТВОВЗНАНИЯ
ТЕАТРАЛЬНЫЙ ИНСТИТУТ ИМЕНИ БОРИСА ЩУКИНА
МУЗЕЙ ТЕАТРА ИМ. ЕВГ. ВАХТАНГОВА

ЕВГЕНИЙ ВАХТАНГОВ

ТОМ ВТОРОЙ

ДОКУМЕНТЫ И СВИДЕТЕЛЬСТВА



МОСКВА «ИНДРИК» 2011

УДК 792
ББК 85.33
Е 14

Издание осуществлено при финансовой поддержке
Российского гуманитарного научного фонда
(проект № 10-04-16051д)

Редактор-составитель — *В.В. Иванов*
Над изданием работали — *М.В. Львова, И.Л. Сергеева, М.В. Хализева;*
при участии *М.Р. Литвин*

Рецензенты
А.В. Бартошевич, доктор искусствоведения
В.Н. Дмитриевский, доктор искусствоведения

ЕВГЕНИЙ ВАХТАНГОВ. Документы и свидетельства. Т. 2 / Ред.-сост.
В.В. Иванов. — М.: Индрик, 2011. — 688 с., ил.

ISBN 978-5-91674-111-7

Настоящее издание продиктовано прежде всего необходимостью восстановить цензурные купюры, сделанные в предшествующих изданиях, когда из текстов исключалось то, что могло затруднить канонизацию Е.Б. Вахтангова как одного из основоположников советского театра.

Стремление вернуть читателям «всего Вахтангова» привело к тому, что был резко расширен круг публикуемых документов. Скажем, вахтанговские записи бесед Станиславского с молодежью Художественного театра и бесед о «Гамлете» не только характеризуют Станиславского и Художественный театр, но также являются фактом биографии того, кто конспектировал. Список спектаклей, увиденных в Москве с 1903 по 1910 годы, позволяет понять, из чего складывался театральный опыт молодого Вахтангова. Важно и что читал режиссер, и что выписывал, и что подчеркивал. В научный обиход вводятся протоколы общих собраний и Художественных советов Первой и Третьей студий, Студии Гунста, часть которых записана Вахтанговым, а другие проясняют обстоятельства его работы. Цензуре подвергались не только записи Вахтангова, но и воспоминания о нем. Поэтому свидетельства современников часто даются нами по рукописным вариантам.

В издание включены письма не только К.С. Станиславского, Вл.И. Немировича-Данченко, Вс.Э. Мейерхольда (среди них есть и прежде не публиковавшиеся), но и людей вахтанговского круга (от Б.К. Зайцева, А.Д. Попова, А.Д. Дикого до П.Г. Антокольского, Ю.А. Завадского, А.А. Орочко).

© Иванов В.В., составление, 2011

© Издательство «Индрик», оформление, 2011

~ СОДЕРЖАНИЕ ~

СТУДЕНЧЕСКАЯ ДРАМАТИЧЕСКАЯ СТУДИЯ — МАНСУРОВСКАЯ СТУДИЯ — СТУДИЯ ВАХТАНГОВА

Зарождение Студии (Б.И. Вершилов, Б.Е. Захава).....	18
Выбор пьесы (Л.А. Волков).....	23
На репетициях «Усадьбы Ланиных». 23 декабря 1913 г. — 15 января 1914 г.	24
Режиссерские заметки к «Усадьбе Ланиных». 15 января 1914 г.	28
На репетициях «Усадьбы Ланиных». 17 января — 17 марта 1914 г.	28
Б.К. Зайцев — Е.Б. Вахтангову. 17 марта 1914 г.	35
На репетициях «Усадьбы Ланиных». 18–25 марта 1914 г.	36
Б.Е. Захава — Е.Б. Вахтангову. 10 апреля 1914 г.	38
Е.Б. Вахтангов — Н.О. Тураеву. [Начало мая 1914 г.]	42
Квартира в Мансуровском (Н.М. Вахтангова)	43
Не результат, а процесс (Б.Е. Захава)	43
Провал «Усадьбы Ланиных» (Л.А. Волков)	44
«Честное слово» (Б.Е. Захава)	46
Е.Б. Вахтангов — С.В. Халютиной. 14 мая 1914 г.	47
Запись уроков и занятий. 10 октября [1914 г.] — 13 апреля [1915 г.].....	48
Вахтангов читает журнал «Любовь к трем апельсинам».....	79
В школе Халютиной. [Зима-весна 1915 г.].....	85
Из Альбома афиш и программ.....	88
П.Г. Антокольский — Е.Б. Вахтангову. 2 мая [1915 г.].....	88
Е.Б. Вахтангов — Т.С. Игумновой. 3 мая 1915 г.	90
«Алатр» и Школа оперного искусства	91
Е.Б. Вахтангов — Студии. 5 мая 1915 г.	92
Е.Б. Вахтангов — Студии. 20 мая 1915 г.	95
А.А. Ведма — Е.Б. Вахтангову. [Май 1915 г.]	99
Фотографии и фантазия (Л.А. Волков).....	100
Для марионеток. [1915 г.].....	101
Неоконченный вариант представления для марионеток. 1915 г.	104
Е.Б. Вахтангов — Е.В. Шик-Елагиной. 10 июля [1915 г.].....	106
Е.Б. Вахтангов — П.Г. Антокольскому. 10 июля 1915 г.	108
Е.Б. Вахтангов — Т.С. Игумновой. 10 июля [1915 г.].....	108
Условия приема группы учеников бывшей школы Халютиной в Общество по устройству Студенческой драматической студии. 20 сентября 1915 г.	109
Запись занятий. 29 сентября, 1 октября 1915 г.	110

Содержание

Протокол собрания студийцев. 5 октября 1915 г.....	113
Запись занятий. 14, 21 октября 1915 г.	114
Вахтангов и война (Б.Е. Захава, А.И. Чебан).....	115
Заметки на режиссерском экземпляре «Сказки об Иване-дураке и его братьях».	
Октябрь 1915 г.....	117
Режиссерские заметки к «Сказке об Иване-дураке и его братьях». 20 октября 1915 г.	126
На репетициях «Сказки об Иване-дураке и его братьях». 23 октября — 1 ноября 1915 г.	127
Тарас-Брюхан — Завадский? (Ю.А. Завадский).....	133
Б.К. Зайцев — Е.Б. Вахтангову. 24 ноября 1915 г.	133
Записки. [1915 г.].....	134
Е.Б. Вахтангов — Студии. [Декабрь 1915 г.].....	134
Протокол собрания действительных членов. 11 марта 1916 г.	136
Б.Е. Захава — Е.Б. Вахтангову. [Без даты].....	136
Протоколы собрания действительных членов. 13, 14, 24 марта 1916 г.	136
Из Тетради 1914–1919 гг. 14 апреля 1916 г.	137
Б.К. Зайцев — Е.Б. Вахтангову. 20 апреля 1916 г.	138
На репетициях «Чуда святого Антония». «Незнакомка». 14 сентября — 3 октября 1916 г.	138
«Медные колокола» быта и «серебряные колокольчики» романтизма (Б.Е. Захава).....	147
На репетициях «Чуда святого Антония». 9–30 октября 1916 г.	147
На репетициях Исполнительного вечера. 29 ноября, 7 декабря 1916 г.	149
На репетициях «Чуда святого Антония». 6, 9 января 1917 г.	151
Из Записной книжки 1917 г. 11 января 1917 г.	152
На репетициях «Чуда святого Антония». 23–29 января 1917 г.	153
На репетициях Исполнительного вечера. 29 января, 10 февраля 1917 г.	155
На репетициях «Чуда святого Антония». 13, 14 февраля 1917 г.	156
На занятиях. 20, 21 февраля 1917 г.	157
На репетиции «Чуда святого Антония» и «Мальвы». 24 февраля 1917 г.	158
Политические споры в монастыре. 4 марта 1917 г.	158
Третий Исполнительный вечер: Чехов и немного Мопассана (Б.Е. Захава).....	159
На репетициях «Чуда святого Антония» 5–16 марта 1917 г.	161
На показе «Куклы Инфанты». 27 марта 1917 г.	162
Перед отъездом в санаторий. 28 марта 1917 г.	163
Н.И. Шпитальский — Студии. 3 апреля 1917 г.	164
Показ «Чуда святого Антония». 2 мая 1917 г.	165
Показы. 5, 7 мая 1917 г.	166
«Злоумышленник» и чеховская печаль (Л.А. Волков).....	167
Проигранный отдых (Н.М. Вахтангова).....	168
Е.Б. Вахтангов — П.И. Леонтьеву. 25 июля 1917 г.	168
В.А. Завадская — Е.Б. Вахтангову. 5 октября 1917 г.	170
Показы. 11 октября 1917 г.	171
На репетиции «Чуда святого Антония». 18 октября 1917 г.	172
Из Тетради 1914–1919 гг. 29 октября 1917 г.	173
Репетиции «Электры» (Б.Е. Захава, А.А. Орочко).....	174
Революция в Москве	176
Вахтангов — «большевик»? (Б.Е. Захава, А.В. Луначарский).....	177
Т.С. Игумнова — Е.Б. Вахтангову. 16 ноября 1917 г.	178
Е.Б. Вахтангов — Студии. 27 ноября 1917 г.	179
В.А. Завадская — Е.Б. Вахтангову. 17 декабря 1917 г.	179

Содержание

Сцены из романа Ч. Диккенса «Тяжелые времена» для самостоятельных работ.	
5 января 1918 г.....	180
Лекция Е.Б. Вахтангова о театре. 10/23 февраля 1918 г.....	180
Е.Б. Вахтангов — Совету Студии. 14 марта 1918 г.....	181
Из Книги впечатлений Студии. 14 марта 1918 г.....	182
М.И. Цветаева — Е.Б. Вахтангову. 27 апреля 1918 г.....	183
Е.Б. Вахтангов — А.А. Орочко. 18 июня 1918 г.....	184
А.А. Орочко — Е.Б. Вахтангову. 2 июля 1918 г.....	185
Е.Б. Вахтангов — Студии. 25 июля 1918 г.....	186
«Идет голод». 27 августа 1918 г.....	186
Письма, записки, распоряжения. 1, 3 сентября 1918 г.....	186
Е.Б. Вахтангов — Л.А. Волкову. [До 20 сентября 1918 г.].....	187
Е.Б. Вахтангов — Студии. 22 сентября 1918 г.....	187
Е.Б. Вахтангов — Б.Е. Захаве. [Без даты].....	188
Из Книги впечатлений: Исполнительный вечер («Враги», «Егерь», «Длинный язык», «Иван Матвеевич», «Страничка романа»). 14 октября 1918 г.....	188
Из записей. [Октябрь 1918 г.], 22 октября 1918 г.....	190
Е.Б. Вахтангов — О.Л. Леонидову. 23 октября 1918 г.....	191
Из Тетради 1914-1919 гг. 22-27 октября 1918 г.....	193
«Природа не знает непластичности». 30 октября 1918 г.....	194
Е.Б. Вахтангов — В.А. Завадской. 30 октября 1918 г.....	194
Е.Б. Вахтангов — Е.А. Касторской. 1 ноября 1918 г.....	196
Из Книги впечатлений. 1 ноября — 6 декабря 1918 г.....	196
Е.Б. Вахтангов — Студии. 4-7 ноября 1918 г.....	197
Е.Б. Вахтангов — Второй студии. 8 ноября 1918 г.....	199
Е.Б. Вахтангов — Б.Е. Захаве. [До 9 ноября 1918 г.].....	200
Е.Б. Вахтангов — Совету Студии. [1-9 ноября 1918 г.].....	201
Е.Б. Вахтангов — Студии. 12-14 ноября 1918 г.....	205
Е.Б. Вахтангов — Е.А. Касторской. 14 ноября 1918 г.....	206
Е.Б. Вахтангов — Б.И. Вершилову. [Без даты].....	207
А.А. Стахович — Е.Б. Вахтангову. 14 ноября 1918 г.....	207
«Мы так бедны, что должны учиться у лучших» (Ц.Л. Мансурова).....	208
Е.Б. Вахтангов — членам и сотрудникам Студии. 14-15 ноября 1918 г.....	208
Е.Б. Вахтангов — молодым студийцам. 14 ноября 1918 г.....	213
Молодые студийцы — Е.Б. Вахтангову. 15 ноября 1918 г.....	213
А.А. Орочко — Е.Б. Вахтангову. [После 14 ноября 1918 г.].....	214
Е.Б. Вахтангов — Е.А. Касторской. 18 ноября 1918 г.....	216
Е.Б. Вахтангов — Совету Студии. 18 ноября 1918 г.....	216
Е.Б. Вахтангов — Студии. 18 ноября 1918 г.....	217
Е.Б. Вахтангов — Студии. 21 ноября 1918 г.....	217
О приеме на I курс. 21 ноября 1918 г.....	218
Из Книги впечатлений. 21 ноября 1918 г.....	218
Е.Б. Вахтангов — Совету Студии. [Ноябрь 1918 г.].....	219
Е.Б. Вахтангов — Студии. [До 25 ноября 1918 г.].....	220
Е.Б. Вахтангов — Б.Е. Захаве. [До 25 ноября 1918 г.].....	220
Е.Б. Вахтангов — Б.Е. Захаве. 25 ноября 1918 г.....	221
Е.Б. Вахтангов — Студии. [После 25 ноября 1918 г.].....	221
Б.Е. Захава — Е.Б. Вахтангову. [После 25 ноября 1918 г.].....	222

Содержание

Е.Б. Вахтангов — сотрудникам Студии. 26 ноября 1918 г.	222
Е.Б. Вахтангов — Студии. 29 ноября 1918 г.	223
Е.Б. Вахтангов — К.С. Станиславскому. 30 ноября 1918 г.	223
«Шаг вперед». 5 декабря 1918 г.	224
Е.Б. Вахтангов — Студии. 5 декабря 1918 г.	225
К плану работ. 5 декабря 1918 г.	225
К спектаклю во Второй студии. 5 декабря 1918 г.	226
Вахтанговцы — Второй студии. 8 декабря 1918 г.	226
Е.Б. Вахтангов — К.С. Станиславскому. [Декабрь 1918 г.]	227
Е.Б. Вахтангов — Театрально-музыкальной секции. 9 декабря 1918 г.	228
Е.Б. Вахтангов — Н.О. Тураеву. [Декабрь 1918 г.]	229
Тщедушное куплетное послание героям студийного праздника. 10 декабря 1918 г.	229
А.А. Орочко — Е.Б. Вахтангову. 15 декабря 1918 г.	232
Е.Б. Вахтангов — Второй студии. 19 декабря 1918 г.	233
Е.Б. Вахтангов — А.А. Орочко. 20 декабря 1918 г.	234
Е.П. Муратова — Е.Б. Вахтангову. [Без даты]	234
Е.Б. Вахтангов — Н.О. Тураеву или Б.И. Вершилову. [1918 г.]	235
Заявление пяти. 24 декабря 1918 г.	235
Совет Студии — группе пяти. 24 декабря 1918 г.	236
Группа пяти — Е.Б. Вахтангову. 24 декабря 1918 г.	237
Е.Б. Вахтангов — Студии. 26 декабря 1918 г.	237
Е.Б. Вахтангов — Старому Совету. 26 декабря 1918 г.	238
Старый Совет — Е.Б. Вахтангову. 27 декабря 1918 г.	238
Е.Б. Вахтангов — Студии. 28 декабря 1918 г.	239
Е.Б. Вахтангов — Н.П. Шиловцевой и К.Г. Семеновой. 28 декабря 1918 г.	239
Е.Б. Вахтангов — членам и сотрудникам Студии. 28 декабря 1918 г.	240
Е.Б. Вахтангов — Студии. 28 декабря 1918 г.	240
Бог, Люцифер и Высший Разум в Студии (Б.Е. Захава)	241
Е.Б. Вахтангов — Студии. 29 декабря 1918 г.	243
«Через три года меня не будет» (Б.Е. Захава, Л.М. Шихматов)	243
А.А. Орочко — Е.Б. Вахтангову. [После 29 декабря 1918 г.]	244
Из Протокола заседания Нового совета. 30 декабря 1918 г.	245
Неудачный показ Станиславскому (Б.Е. Захава)	245
Из Тетради 1914-1919 гг. 5 января 1919 г.	245
К.Г. Семенова — Студии. [6 января 1919 г.]	246
Е.Б. Вахтангов — Студии. 7 января 1919 г.	247
Репертуарная секция ТЕО — Е.Б. Вахтангову. 15 января 1919 г.	247
Поэма «Язва». 19 января 1919 г.	247
Из Протокола заседания группы студийцев. 19 января 1919 г.	250
Е.Б. Вахтангов — Совету Студии. 24 января 1919 г.	251
Протокол заседания группы студийцев. [После 30 января 1919 г.]	251
Из Тетради 1914-1919 гг.	252
Из Протокола заседания нового Совета Студии. 3 февраля 1919 г.	253
Старый Совет — Е.Б. Вахтангову. 4 февраля 1919 г.	253
Старый Совет — Новому Совету. 5 февраля 1919 г.	254
Из Протокола собрания студийцев. 7 февраля 1919 г.	255
Б.И. Вершилов — Студии. 7 февраля 1919 г.	256
Е.Б. Вахтангов — В.А. Аванесову. [До 24 февраля 1919 г.]	257

Содержание

«Все хотят строить только свое личное благополучие» (С.А. Баракчеев).....	258
Ю.К. Балтрушайтис — Е.Б. Вахтангову. 18 февраля 1919 г.	258
К.Г. Семенова — Студии. 18 февраля 1919 г.	258
Протокол собрания студийцев. 26 февраля 1919 г.	259
«Галоши оставляйте в передней Студии» (А.А. Орочко).....	259
Л.М. Гулидова — Е.Б. Вахтангову. 25–27 февраля 1919 г.	259
Ю.К. Балтрушайтис — Е.Б. Вахтангову. 6 марта 1919 г.	262
Е.Б. Вахтангов — П.Г. Антокольскому. 8 марта 1919 г.	262
П.Г. Антокольский — Е.Б. Вахтангову. 8 марта 1919 г.	263
Е.Б. Вахтангов — Студии. 15 марта 1919 г.	264
Е.Б. Вахтангов — П.Г. Антокольскому. 15 марта 1919 г.	265
Заметки в Тетради протоколов заседаний Совета Студии. 24 марта 1919 г.	265
«Искусство и революция» Р. Вагнера. Конспект. 24 марта 1919 г.	266
«С художника спросится...». [Март 1919 г.].....	269
И.Я. Судаков — Е.Б. Вахтангову. 28 марта 1919 г.	270
Е.Б. Вахтангов — П.Г. Антокольскому. 29 марта 1919 г.	272
Е.Б. Вахтангов — Ю.Э. Тупингу. 29 марта 1919 г.	272
Из Протокола собрания студийцев. 30 марта 1919 г.	273
О театральном разборе пьес и ролей. [Март 1919 г.].....	273
«За пределами человеческих постижений»	274
«Не нужно бояться жизни»	274
О Народном театре. 31 марта 1919 г.	274
Заметки об отношении К.С. Станиславского к организации Народного театра. 1919 г.	276
Доклад о задачах Режиссерской секции и организации Народного театра. [Март 1919 г.].....	277
Ради чего хотелось бы работать в ТЕО. [Март 1919 г.]	279
Е.Б. Вахтангов — И.М. Толчанову. [Без даты]	280
Е.Б. Вахтангов — Б.Е. Захаве. [Без даты].....	282
Распределение ролей в «Гамлете». [Март 1919 г.]	283
План беседы с О.Д. Каменевой. 31 марта 1919 г.	283
П.Г. Антокольский, Ю.А. Завадский — собранию Студии. 1 апреля 1919 г.	284
Е.Б. Вахтангов — О.Д. Каменевой. 2 апреля 1919 г.	285
К.Г. Семенова (Мамина) — Е.Б. Вахтангову. [До 3 апреля 1919 г.]	285
Протокол собрания студийцев. 3 апреля 1919 г.	286
Из Протокола заседания Большого Совета. [После 3 апреля 1919 г.].....	286
А.А. Орочко — Е.Б. Вахтангову. 9 апреля 1919 г.	286
Народный театр при пустом зале (Б.Е. Захава)	288
Вот мое неизменное и бесповоротное. [Март-апрель 1919 г.]	288
В Шляпинской студии (Р.Н. Симонов)	291
Из Протокола заседания Совета Второй студии. 23 апреля 1919 г.	291
Из Книги впечатлений. 1 мая 1919 г.	292
Из Протоколов заседаний Совета Второй студии. 3 мая — 5 июня 1919 г.	292
Е.Б. Вахтангов — В.А. Завадской. 4 июня 1919 г.	294
Е.Б. Вахтангов — Н.О. Тураеву. 16 июня 1919 г.	296
Из Книги впечатлений. «Покинутая» в Клубе имени Михайловского. [Июнь 1919 г.]	296
Е.Б. Вахтангов — Н.О. Тураеву, Б.Е. Захаве, К.И. Котлубай, Ю.А. Завадскому. 21 июня 1919 г.	298
Б.Е. Захава — Е.Б. Вахтангову. [Конец июня 1919 г.].....	298
Е.Б. Вахтангов — Л.М. Шихматову. 1 июля 1919 г.	298

Содержание

Лето в Шишкеево (Н.М. Вахтангова).....	299
Репетиции «Сказки об Иване-дураке и его братьях» (Е.В. Калужский)	299
Симбирск. Август 1919 г.....	301
Из Альбома афиш и программ.....	301
На занятиях Вахтангова. 26 сентября — 31 октября 1919 г.	301
А.А. Орочко — Е.Б. Вахтангову. [Октябрь 1919 г.].....	309
К Народному театру. [Осень 1919 г.].....	312
Протокол заседания Большого совета. 26 декабря 1919 г.	316
Из Протокола заседания Малого совета. 22 января 1920 г.	317
Из Протокола заседания Малого совета. 18 февраля 1920 г.	317
Замысел «Пира во время чумы» (Б.Е. Захава).....	318
На репетиции «Пира во время чумы». 23 февраля [1920 г.] (В.К. Львова).....	318
«На стоянке» Дж. Лондона. 1 марта [1920 г.].....	320
Вахтангов на занятиях. 4 марта 1920 г. (В.К. Львова).....	320
Протокол заседания Малого совета. 5 марта 1920 г.	321
На репетициях «Пира во время чумы». 8, 13 марта [1920 г.] 321	
Ю.К. Балтрушайтис — Е.Б. Вахтангову. 22 марта 1920 г.	322
Вахтангов на занятиях. 24 марта 1920 г. (В.К. Львова).....	323
Беседа Вахтангова с «гунстами». [24] марта 1920 г.....	323
На репетициях «Чуда святого Антония». [Март 1920 г.], 31 марта [1920 г.] (В.К. Львова).....	326
Вахтангов на занятиях. 2 апреля 1920 г. (В.К. Львова).....	328
Из Протокола заседания Малого совета. 3 апреля 1920 г.	328
Ю.А. Завадский — Е.Б. Вахтангову. 22 апреля [1920 г.]	329
Е.Б. Вахтангов — Студии. 9 мая 1920 г.....	330
К.Г. Семенова — Е.Б. Вахтангову. 10 мая 1920 г.....	330
Е.Б. Вахтангов — К.Г. Семеновой. [После 10 мая 1920 г.]	331
Лето 1920 года (Б.Е. Захава).....	331
На репетициях «Свадьбы» (Б.Е. Захава, Н.М. Горчаков)	332
«Руки» и «рты» (Б.И. Вершилов).....	336
«У нас “Фауст” пойдет пять дней» (Н.М. Горчаков).....	337
«Вы должны работать в “Габиме”» (М.Д. Синельникова).....	337
А.А. Орочко — Е.Б. Вахтангову. [1920 г.].....	338
И.М. Толчанов — Е.Б. Вахтангову. 28 июля 1920 г.	338
Е.Б. Вахтангов — К.С. Станиславскому. 29 июля 1920 г.....	339
В поисках театрального здания (Б.Е. Захава).....	340
В.И. Успенский, Л.П. Русланов — Е.Б. Вахтангову. 30 июля 1920 г.....	340
Е.Б. Вахтангов — Вл.И. Немировичу-Данченко. 9 августа 1920 г.....	341
Ю.А. Завадский — Е.Б. Вахтангову. 7 сентября 1920 г.	342
В.К. Курина (Бао) — Е.Б. Вахтангову. 8 сентября 1920 г.....	342

В Студии Гунста

А.О. Гунст — Е.Б. Вахтангову. 26 августа 1918 г.	344
А.О. Гунст — Е.Б. Вахтангову. [Без даты].....	345
А.О. Гунст — Е.Б. Вахтангову. 30 сентября 1918 г.	345
Из Дневника самостоятельных работ. 18 октября — 3 ноября 1918 г.....	345
Е.Б. Вахтангов — А.О. Гунсту. 30 октября 1918 г.	346
Е.Б. Вахтангов — Студии. 1 ноября 1918 г.	346

Содержание

Вахтангов о новом наборе. 1 ноября 1918 г.....	348
Е.Б. Вахтангов — Студии. 3 ноября 1918 г.....	348
Е.Б. Вахтангов — Н.Н. Бромлей. 4 ноября 1918 г.....	348
Е.Б. Вахтангов — А.О. Гунсту. 5 ноября 1918 г.....	349
Из Дневника самостоятельных работ. 6 ноября 1918 г.....	349
Е.Б. Вахтангов — Студии. 8 ноября 1918 г.....	349
Из Дневника самостоятельных работ. 10 ноября 1918 г.....	350
Е.Б. Вахтангов, А.О. Гунст — Студии. 12 ноября 1918 г.....	350
Е.Б. Вахтангов — Студии. 14 ноября 1918 г.....	351
З.Н. Зак — Е.Б. Вахтангову. 19 ноября 1918 г.....	351
В Студию А.О. Гунста. 20 ноября 1918 г.....	354
Е.Б. Вахтангов — Студии. 20 ноября 1918 г.....	354
Е.Б. Вахтангов — А.О. Гунсту. 21 ноября 1918 г.....	356
Е.Б. Вахтангов. План работ Студии. 25 ноября 1918 г.....	357
А.О. Гунст — Е.Б. Вахтангову. 2 декабря 1918 г.....	358
Н.Н. Бромлей — Е.Б. Вахтангову. 2 декабря 1918 г.....	359
Из Дневника самостоятельных работ. 15 декабря 1918 г.....	359
Е.Б. Вахтангов — С.В. Гиацинтовой. [Перед Рождеством] 1918 г.....	360
Е.Б. Вахтангов — Студии. 18 декабря 1918 г.....	361
Об экзаменах. 20 декабря 1918 г.....	362
Е.Б. Вахтангов — Студии. [Без даты].....	362
Е.Б. Вахтангов — А.О. Гунсту. 17 января 1919 г.....	362
В Студию. 10 февраля 1919 г.....	363
Работы зачисленных в Студию кандидатами. 11 февраля 1919 г.....	363
Е.Б. Вахтангов — А.О. Гунсту. 17 февраля 1919 г.....	364
А.О. Гунст — Е.Б. Вахтангову. 22 февраля 1919 г.....	364
Е.Б. Вахтангов — А.О. Гунсту. 28 февраля 1919 г.....	365
Е.Б. Вахтангов — А.О. Гунсту. [Февраль] 1919 г.....	365
К Студии. 28 февраля 1919 г.....	366
Е.Б. Вахтангов — А.О. Гунсту. 9 марта 1919 г.....	366
Е.Б. Вахтангов — А.О. Гунсту. 26 марта 1919 г.....	367
Е.Б. Вахтангов — А.О. Гунсту. 16 апреля 1919 г.....	368
Е.Б. Вахтангов — А.О. Гунсту. 19 апреля 1919 г.....	368
В.А. Швембергер — Е.Б. Вахтангову. 2 мая 1919 г.....	369
Совет Студии — Е.Б. Вахтангову. 1 сентября 1919 г.....	370
Е.Б. Вахтангов — А.О. Гунсту. 1 сентября 1919 г.....	371
Е.Б. Вахтангов — Совету Студии. 2 сентября 1919 г.....	371
Совет Студии — Е.Б. Вахтангову. 15 сентября 1919 г.....	373
Е.Б. Вахтангов — А.О. Гунсту. 25 октября 1919 г.....	375
Из Протокола общего собрания Студии. 3 декабря 1919 г.....	375
Студия — Е.Б. Вахтангову. 28 августа 1920 г.....	377

В «ГАБИМЕ»

Июм-Кишпур. Станиславский. Вахтангов (Н. Цемах, М. Гнесин).....	381
Из Тетради. 1914–1919 гг. [Сентябрь 1917 г.].....	382
Знакомство с труппой «Габимы». [После 12 октября] 1917 г.....	385
Первая встреча с «Габимой» (М. Гнесин).....	386

Содержание

На репетициях «Старшей сестры» (Х. Ровина).....	387
Е.Б. Вахтангов — «Габиме». [Лето 1918 г.].....	388
О.Л. Леонидов — Е.Б. Вахтангову. 1 сентября 1918 г.	389
Из Тетради 1914–1919 гг. [Октябрь 1918 г.].....	390
Вечер студийных работ (М. Гнесин)	392
Из Тетради 1914–1919 гг. [Октябрь–ноябрь] 1918 г.	393
М. Гуревич — Е.Б. Вахтангову. 25 октября 1918 г.	394
Е.Б. Вахтангов — Р.М. Старобинец. 1 ноября 1918 г.	397
С.А. Авивит — Е.Б. Вахтангову. 9 ноября [1918 г.].....	398
Р.М. Старобинец — Е.Б. Вахтангову. 28 ноября 1918 г.	399
С.А. Авивит — Е.Б. Вахтангову. 10 декабря 1918 г.	399
С.А. Авивит — Е.Б. Вахтангову. 3 апреля 1919 г.	400
М. Элиас — Е.Б. Вахтангову. 20 апреля [1919 г.].....	401
Вахтангов о «Габиме». 9 мая 1919 г.	401
Диспут о «Габиме». 13 марта 1920 г.	402
Упражнения с праной (В. Цемах).....	403
Священный театр и военная дисциплина (Д. Варди).....	403
Встреча Вахтангова с Шагалом (М. Шагал).....	404
Репетиции «Гадибука» и эскизы Альтмана (Н.И. Альтман).....	405
Благотворительный вечер (Е. Райкин Бен-Ари)	406
Каббала, йога, «система» (Д. Варди)	407

ПОСЛЕДНИЕ ДВА СЕЗОНА

«Надсостояние» (Б.М. Сушкевич).....	408
Выписка из Протокола заседания Правления товарищества «Московский Художественный театр». 13 сентября 1920 г.	408
Из Протокола заседания Правления Студии Вахтангова. 13 сентября 1920 г.	409
Ю.А. Завадский — Е.Б. Вахтангову. 20 сентября 1920 г.	409
Е.Б. Вахтангов — Э.М. Склянскому. 2 октября 1920 г.	411
Е.Б. Вахтангова о Студии имени М. Горького. 6 октября 1920 г.	411
Из Протокола заседания Художественного совета Третьей студии. 13 октября 1920 г.	412
Кто будет играть Турандот? (Ц.Л. Мансурова)	413
Встреча с И.И. Нивинским (Э.В. Нивинская)	413
Высказывания о водевиле. 14 октября [1920 г.]. (В.К. Львова).....	415
Е.Б. Вахтангов — В.Д. Кротову. 1 ноября 1920 г.	415
Е.Б. Вахтангов — К.С. Станиславскому. 10 ноября 1920 г.	416
Е.Б. Вахтангов — Вс.Э. Мейерхольду. 10 ноября 1920 г.	416
Е.Б. Вахтангов — Третьей студии. [Ноябрь 1920 г.].....	417
На пути ко второму варианту «Чуда святого Антония» (Ю.А. Завадский).....	418
Е.Б. Вахтангов — Третьей студии. [Ноябрь 1920 г.].....	418
Е.Б. Вахтангов — Б.Е. Захаве. 21 ноября 1920 г.	419
Письмо о Льве Толстом. 21 ноября 1920 г.	419
Е.С. Толоконникова — Е.Б. Вахтангову. 29 ноября 1920 г.	423
Б.М. Сушкевич — Е.Б. Вахтангову. [Ноябрь 1920 г.]	424
Е.Б. Вахтангов — Третьей студии. [Осень 1920 г.].....	424
Е.Б. Вахтангов — Третьей студии. 5 декабря 1920 г.	424
На репетиции «Чуда святого Антония». 7 декабря 1920 г.	425

Содержание

Е.Б. Вахтангов — Третьей студии. 10 декабря 1920 г.....	427
Е.Б. Вахтангов — В.В. Лужскому. 19 декабря 1920 г.....	427
На репетициях «Чуда святого Антония». Вторая редакция (Б.Е. Захава).....	428
Из Протокола заседания Правления Третьей студии. 13 января 1921 г.....	431
Е.Б. Вахтангов — Третьей студии. [29 января 1921 г.].....	431
Е.Б. Вахтангов — Н.М. Горчакову. 29 января 1921 г.....	433
Е.Б. Вахтангов — И.М. Толчанову. 29 января 1921 г.....	433
Е.Б. Вахтангов — Б.Е. Захаве. [29 января 1921 г.].....	433
К.С. Станиславский. Запись в Книге почетных гостей Третьей студии. 30 января 1921 г.....	433
Первая встреча с Мейерхольдом (Б.Е. Захава).....	434
От четкости формы к «мазне» (Л.М. Шихматов).....	434
Протокол заседания Правления Третьей студии. 4 февраля 1921 г.....	435
Подготовка к работе над «Принцессой Турандот».....	436
На репетициях «Принцессы Турандот» (Н.М. Горчаков, [Без подписи]).....	436
Вахтангов и Нивинский обсуждают «Принцессу Турандот» (Н.М. Горчаков).....	444
«Разнастоящие слезы» в «мисочке для бритья» (Н.М. Горчаков).....	452
«Габима»: «в состоянии легенды» (И. Виньяр).....	455
«Принцесса Турандот» и цирк (М.Д. Синельникова).....	455
Ек.В. Гельцер в день ее 25-летнего юбилея. 7 марта 1921 г.....	455
Прочсть в Первой студии лекции. [1921 г.].....	456
«Вахтангов не заменил в своей душе слова “я” словом “мы”...» (М.А. Чехов).....	456
На репетициях «Эрика XIV» (Э.В. Нивинская, С.Г. Бирман, Б.М. Сушкевич, С.А. Баракчеев, Л.И. Дейкун, М.А. Чехов).....	457
На генеральных репетициях «Эрика XIV» (Е.Б. Вахтангов, М.А. Чехов).....	461
О.Л. Леонидов — Е.Б. Вахтангову. 18 марта 1921 г.....	462
«Эрик XIV». 22 марта 1921 г.....	463
На репетициях «Принцессы Турандот» ([Без подписи]).....	465
Всехсвятские записи. 26 марта 1921 г.....	466
О Таирове (В.Г. Вагрина).....	472
Наде Бромлей.....	472
Десятилетний юбилей работы в Художественном театре. [7 апреля 1921 г.].....	473
Н.П. Асланов. Несколько биографических строк из жизни Е.Б. Вахтангова. [7 апреля 1921 г.].....	474
Н.Н. Бромлей. «Темны истории страницы...».....	476
Л.Я. Гуревич — Е.Б. Вахтангову. 7 апреля 1921 г.....	477
Из Протокола заседания Правления Третьей студии. 9 и 11 апреля 1921 г.....	478
Б.Е. Захава — Е.Б. Вахтангову. 11 апреля 1921 г.....	478
М. Элиас — Е.Б. Вахтангову. 11 апреля [1921 г.].....	479
Снятие «Жоржа Дандена» (Л.М. Шихматов).....	480
Е.Б. Вахтангов — Н.Н. Бромлей. Пасха 1921 г.....	480
Протоколы заседаний Малого Художественного совета Первой студии. 3–12 мая 1921 г.....	480
Заметки на режиссерском экземпляре «Гамлета» 1921 г.....	482
Режиссерские наброски к постановке «Гамлета». 1921 г.....	483
На пути к «Гамлету» (Ю.А. Завадский, Б.М. Сушкевич).....	484
На экзаменах в Музыкальной студии. 26 мая 1921 г.....	484
К.Г. Семенова — Е.Б. Вахтангову. 11 июля 1921 г.....	486
Е.Б. Вахтангов — К.Я. Миронову, Б.М. Королеву, Н.М. Горчакову. 13 июля 1921 г.....	487
Е.Б. Вахтангов — Н.М. Вахтанговой. 13 июля 1921 г.....	487

Содержание

Е.Б. Вахтангов — Н.М. Горчакову. [13 июля 1921 г.].....	488
Е.Б. Вахтангов — Студии и Школе. 13 июля 1921 г.	489
Е.Б. Вахтангов — К.Г. Семеновой. 13 июля 1921 г.	490
П.Г. Антокольский — Е.Б. Вахтангову. 18 июля 1921 г.	490
Д.М. Ремезова — Е.Б. Вахтангову. 18 июля 1921 г.	491
К.И. Котлубай — Е.Б. Вахтангову. 18 июля 1921 г.	491
Е.Б. Вахтангов — Третьей Студии. Июль 1921 г.	492
Заметки на режиссерском экземпляре «Архангела Михаила». Лето 1921 г.	493
Е.Б. Вахтангов — Н.М. Вахтанговой. 2 августа 1921 г.	493
К.С. Станиславский — Е.Б. Вахтангову. [Между 2 и 11 августа 1921 г.].....	494
К генеральной репетиции «Гадибука». [До 8 августа 1921 г.].....	495
Е.Б. Вахтангов — С.Г. Бирман. 8 августа 1921 г.	497
Е.Б. Вахтангов — В.А. Щеглову. 8 августа 1921 г.	498
Е.Б. Вахтангов — К.С. Станиславскому. 11 августа 1921 г.	499
Е.Б. Вахтангов — Н.О. Тураеву. 13 августа 1921 г.	499
К.И. Котлубай — Е.Б. Вахтангову. 30 августа [1921 г.].....	500
«Улица стучится в двери театра» (А.И. Горюнов).....	501
Смерть отца. Приезд матери и сестер (Н.М. Вахтангова).....	501
Репетиции «Свадьбы» (Б.Е. Захава).....	501
О. Трофимова — Е.Б. Вахтангову. [Сентябрь–октябрь 1921 г.].....	503
На репетициях «Принцессы Турандот» (Без подписи).....	504
Адельма с «трагическим бантом» (А.А. Орочко).....	505
Е.Б. Вахтангов — Н.Н. Бромлей. 30 сентября 1921 г.	505
Е.Б. Вахтангов — Н.Н. Бромлей. [30 сентября 1921 г.].....	505
А. Андреев — Е.Б. Вахтангову. [Октябрь 1921 г.].....	506
Заметки на режиссерском экземпляре «Архангела Михаила». 13 октября [1921 г.].....	506
Заметки на режиссерском экземпляре «Архангела Михаила». 19 октября 1921 г.	507
Постановление Центрального органа Первой студии о загруженности Е.Б. Вахтангова. [Октябрь 1921 г.].....	507
Е.Б. Вахтангов — А.В. Луначарскому. 20 октября 1921 г.	508
Свое театральное здание (Л.М. Шихматов).....	509
А. Андреев — Е.Б. Вахтангову. 21 октября [1921 г.].....	509
В Художественном театре. 27 октября 1921 г.	509
О. Трофимова — Е.Б. Вахтангову. 30 октября 1921 г.	510
О зарплате (Л.М. Шихматов).....	511
Правление Дома Печати — Е.Б. Вахтангову. 8 ноября 1921 г.	511
Е.Б. Вахтангов — Л.В. Собинову. [До 13 ноября 1921 г.].....	512
Е.Б. Вахтангов — Н.О. Тураеву. [До 13 ноября 1921 г.].....	512
Е.Б. Вахтангов — Н.О. Тураеву. 13 ноября 1921 г.	512
Е.Б. Вахтангов — И.М. Толчанову. 13 ноября 1921 г.	514
Из Альбома афиш и программ.....	514
Арбат — город искусства (М.Д. Синельникова).....	514
Е.Б. Вахтангов — Н.Н. Бромлей. [Осень 1921 г.].....	514
Студия «Культур-Лига» — Е.Б. Вахтангову. 18 декабря 1921 г.	515
Ульгиматум (А.А. Орочко).....	516
Е.Б. Вахтангов — Б.Е. Захаве. Декабрь 1921 г.	516
Е.Б. Вахтангов — Н.Н. Бромлей. Декабрь 1921 г.	517
С.В. Гиацинтова — Н.Н. Бромлей. 5 декабря 1921 г.	517

Содержание

«Я – гениальный человек» (Б.М. Сушкевич).....	518
Заметки на режиссерском экземпляре «Архангела Михаила». 7 декабря [1921 г.].....	518
Е.Б. Вахтангов – Н.Н. Бромлей. [Декабрь 1921 г.]	519
Н.Н. Бромлей – неизвестному лицу. [После 6 декабря 1921 г.].....	519
План постановки «Плодов просвещения». 10 декабря 1921 г.	520
Воображение и действительность (Ю.А. Завадский)	523
«Трагический груз» и «апельсин» (Л.М. Шихматов).....	523
«Продолжайте инерцию вещи» (Ц.Л. Мансурова)	524
На репетициях «Принцессы Турандот» ((Без подписи))	524
Замечания Е.Б. Вахтангова на репетиции «Принцессы Турандот» 23 декабря [1921 г.] (К.И. Котлубай)	525
Игра с аксессуарами (Л.М. Шихматов)	526
«Пучина импровизации» (Р.Н. Симонов).....	526
Е.Б. Вахтангов – С.Е. Вахтангову. [Январь 1922 г.]	527
Вс.Э. Мейерхольд – Е.Б. Вахтангову. 3 января 1922 г.	527
Из Протокола заседания Центрального органа Первой студии. 9 января 1922 г.	528
Н.И. Альтман – Е.Б. Вахтангову. 11 января 1922 г.	528
Вахтангов и Мейерхольд: попытка встречи в студии «Культур-Лига» (Э.Б. Лойтер).....	529
Из Протокола заседания Центрального органа Первой студии. 11 января 1922 г.	531
Е.Б. Вахтангов – Н.Д. Волкову. 13 января 1922 г.	532
На репетициях «Гадибука» (А.М. Карев, М. Галеви, М.А. Чехов)	532
Е.Б. Вахтангов – Вс.Э. Мейерхольду. 17 января 1922 г.	535
Е.Б. Вахтангов – К.С. Станиславскому. [До 21 января 1922 г.]	535
Е.Б. Вахтангов – К.С. Станиславскому. 21 января 1922 г.	536
К.С. Станиславский – Е.Б. Вахтангову. [23 января 1922 г.]	536
Е.Б. Вахтангов – К.С. Станиславскому. 23 января 1922 г.	537
Е.Б. Вахтангов – «Габиме». 29 января 1922 г.	537
Ю.А. Завадский о «Гадибуке».....	540
Прощание с «Габимой» (Д. Варди)	542
На репетициях «Принцессы Турандот» ((Без подписи))	543
«Если бы знать, что там». [После 1922 г.]. (А.А. Орочко)	544
Е.Б. Вахтангов – Н.П. Яновскому. [Январь 1922 г.].....	544
К.С. Станиславский. Из последнего разговора с Е.Б. Вахтанговым. [Зима 1921/1922 гг.].....	545
Е.Б. Вахтангов – Э.Б. Лойтеру. 30 января 1922 г.	548
На репетиции «Принцессы Турандот». [9 февраля 1922 г.]. (Н.М. Горчаков)	548
Требования к парадю (Н.М. Горчаков).....	550
Боли (А.А. Орочко)	550
Последний раз на сцене (М.А. Чехов)	551
Последняя репетиция в Первой студии (Л.И. Дейкун)	551
Консилиум (Н.М. Вахтангова, Л.М. Шихматов)	552
Мысль, выраженная в тембре голоса (Б.Е. Захава).....	552
Л.Я. Гуревич – Е.Б. Вахтангову. 16 февраля 1922 г.	552
На репетициях «Принцессы Турандот» ((Без подписи))	554
Последняя репетиция «Принцессы Турандот» (А.А. Орочко, Н.М. Вахтангова)	555
«Специфическое актерское состояние» (Л.А. Волков).....	556
«Осталась одна сосредоточенность» (Ю.А. Завадский).....	556
Интермедии «Принцессы Турандот»	557
«Турандот» должна меняться (Ю.А. Завадский).....	560

Содержание

Е.Б. Вахтангов — К.С. Станиславскому. [27 февраля 1922 г.]	561
Обращение к публике генеральной репетиции «Принцессы Турандот» 27 февраля 1922 г. ...	561
Станиславский: телефонограмма. 27 февраля 1922 г.	565
Запись К.С. Станиславского в Книге почетных гостей. 27 февраля 1922 г.	565
Н.Н. Бромлей — Е.Б. Вахтангову. [27 февраля 1922 г.]	566
Е.Б. Вахтангов — А.В. Луначарскому. 28 февраля 1922 г.	566
А.В. Луначарский — Е.Б. Вахтангову. 28 февраля 1922 г.	567
Е.Б. Вахтангов — Н.Н. Бромлей. [Март 1922 г.]	567
К.И. Котлубай — Е.Б. Вахтангову. [Март 1922 г.]	568
О.Л. Леонидов — Е.Б. Вахтангову. 3 марта 1922 г.	569
Вс.Э. Мейерхольд — Е.Б. Вахтангову. 6 марта 1922 г.	570
В.Г. Лидин — Е.Б. Вахтангову. 10 марта 1922 г.	570
Е.Б. Вахтангов — Н.О. Тураеву. [Без даты]	571
Из Дневника Н.Н. Бромлей. 12, 13 марта 1922 г.	572
О.Л. Леонидов — Н.М. Вахтанговой. 14 марта 1922 г.	572
В.Н. Яхонтов, С.И. Владимирский — Е.Б. Вахтангову. 22 марта 1922 г.	572
Е.Б. Вахтангов — В.В. Каменскому. [1] апреля 1922 г.	574
Е.Б. Вахтангов — Н.А. Попову. 4 апреля 1922 г.	575
Запись Вл.И. Немировича-Данченко в Книге почетных гостей. 7 апреля 1922 г.	575
Вл.И. Немирович-Данченко: надпись на фотопортрете. 7 апреля 1922 г.	576
Е.Б. Вахтангов — Вл.И. Немировичу-Данченко. 8 апреля 1922 г.	576
Е.Б. Вахтангов — Л.П. Русланову. 10 апреля 1922 г.	577
«Спектакль на узорах» (Л.М. Шихматов)	578
Две беседы Е.Б. Вахтангова с учениками. 10, 11 апреля 1922 г.	578
В.А. Лифшиц — Е.Б. Вахтангову. 12 апреля 1922 г.	584
Прощание со Второй студией (Б.И. Вершилов)	584
Н.Н. Бромлей — Е.Б. Вахтангову. [Весна 1922 г.]	585
В.А. Завадская — Е.Б. Вахтангову. [Весна 1922 г.]	586
Мэтра Пьера играет Чехов (Н.М. Вахтангова)	586
К.С. Станиславский: надпись на фотопортрете. 18 апреля 1922 г.	587
Станиславский: «восторги» и «срывы» (Ю.А. Завадский, С.В. Гиацинтова)	587
Н.П. Шиловцева — Е.Б. Вахтангову. Апрель 1922 г.	589
К.А. Коровин — Е.Б. Вахтангову. [Май 1922 г.]	590
К.А. Коровин — Е.Б. Вахтангову. Май 1922 г.	590
В.Н. Яхонтов — Третьей студии. 19 мая 1922 г.	590
Е.Б. Вахтангов — Н.М. Горчакову. 19 мая 1922 г.	593
Прощание с «Гамлетом» (Б.Е. Захава)	593
П.А. Подобед — Е.Б. Вахтангову. 20 мая 1922 г.	593
Е.Б. Вахтангов — Б.М. Сушкевичу. 24 мая 1922 г.	594
Н.Н. Бромлей — Е.Б. Вахтангову. [24 мая 1922 г.]	594
Предсмертные дни (Н.М. Вахтангова, Ц.Л. Мансурова, Б.Е. Захава, Д. Варди, А.А. Орочко, Н.Н. Бромлей)	595
Смерть (Н.М. Вахтангова, Д. Варди)	598
Посмертное (Вс.Э. Мейерхольд, В.Н. Яхонтов)	600
День Вахтангова (Ю.В. Соболев)	603

Аннотированный указатель имен	608
Указатель драматических и музыкально-драматических произведений	677

~ СТУДЕНЧЕСКАЯ ДРАМАТИЧЕСКАЯ СТУДИЯ — МАНСУРОВСКАЯ СТУДИЯ — СТУДИЯ ВАХТАНГОВА ~

ЗАРОЖДЕНИЕ СТУДИИ

Борис Вершилов:

Зима 1913/14 годов явилась переломной в жизни двух студентов Московского коммерческого института — Михаила Ивановича Кокольского и моей. Оба мы были горячими поклонниками драматического искусства и находили исход своей страсти в любительских спектаклях. Однако это служение Мельпомене не давало нам удовлетворения. Подумывали мы и о профессиональной сцене, но были разочарованы: актеры, с которыми нам случалось встречаться, были безнадежными ремесленниками и циниками. Их интересовали только интриги, деньги, личный успех. Какими-то сказочными оазисами казались Малый театр и в особенности Художественный. Но о них и мечтать было нечего.

Мы прекратили свои театральные попытки, сели за книжки, стали аккуратно посещать лекции, готовиться к экзаменационной сессии. И вдруг наш покой был нарушен. Какой-то студент принес в институт билеты в Студию Художественного театра. Миша Кокольский разговорился с неизвестным, который также оказался страстным театралом, и они условились встретиться у нас на квартире.

Через несколько дней новый знакомый (это был Натан Осипович Тураев) пришел к нам на Малую Дворянскую улицу в Замоскворечье, где мы вместе с Кокольским снимали комнату. После обстоятельной беседы было решено организовать студенческий драматический кружок.

Следующая встреча произошла в несколько более расширенном составе: Ксения Ивановна Котлубай, ее брат Николай Иванович Шпитальский и мы втроем. А 27 ноября 1913 года состоялось первое организационное собрание будущей Студенческой студии. Тут же определился и состав учредителей; в него вошли восемь человек: Ксения Ивановна, Николай Иванович, Тураев, Кокольский, я, студент Московского коммерческого института Константин Егорович Мозылев, любительница Юлия Николаевна Кегель (знаменитая тем, что ее мама участвовала в Обществе искусства и литературы и играла со Станиславским) и, наконец, студент Петровской сельскохозяйственной академии Алеша Коновалов, рекомендованный Ксенией Ивановной. По словам Котлубай, это был самый умный, деловой и образованный студент. На собрании он не присутствовал и вообще в Студии не был ни разу, но без его согласия не принималось ни одно решение, не предпринимался ни один серьезный шаг. Это был своеобразный «поручик Кижэ».

На этой встрече мы, прежде всего, стремились доскональнейшим образом узнать друг друга, понять, кто чем дышит, забраться в самые потаенные уголки души своего собеседника.

Н.О. Тураев был наиболее осведомленным в сокровенных тайнах Художественного театра. Предыдущим летом он путешествовал по шхерам Финляндии и на пароходе познакомился с молодым артистом Вахтанговым, с которым продолжал встречаться. От него мы узнали, что в МХТ есть термин «отравленные». Это в большинстве случаев девушки, «отравленные» театром, актерами, светом рампы и люстр, аплодисментами, страстными монологами. Они решили, что «сцена — их жизнь», выучили наизусть сборник «Чтец-декламатор», который заменил им всю поэзию и литературу.

Был еще термин: «наш» и «не наш». К «не нашим» относились все «отравленные», все скептики, циники в искусстве, карьеристы, охотники за славой. «Наши» — это фанатики, подлинные энтузиасты, рыцари некоего *ордена* служителей искусства. Вот этот орден фанатиков нам и предстояло организовать.

Мы решили пригласить в качестве режиссера кого-нибудь из артистов Художественного театра, о чем и упомянуть в объявлениях, разосланных по высшим учебным заведениям Москвы. Этим мы подчеркивали свое творческое credo. Тураев предлагал переговорить с Вахтанговым. Имя это нам ничего не говорило, хотя он и значился режиссером «Праздника мира» в Первой студии. Была еще одна кандидатура — Владимир Васильевич Максимов, артист Малого театра, кумир молодежи. Он часто ставил любительские спектакли и был достаточно известен с этой стороны. Кроме того, Максимов брал за постановку 75 рублей, а Вахтангов — 150 рублей!..

Впрочем, это соображение носило чисто академический характер: у нас не было ни 75, ни тем более 150 рублей!..

На этом собрании всем было поручено искать пьесу. Условились ни в коем случае не брать того, что знакомо по бесчисленным любительским спектаклям, а найти что-нибудь новое, неизвестное и, конечно, соответствующее нашим мечтам — попросту, похожее на Чехова и Художественный театр.

Нужно было также найти какое-либо благотворительное общество или землячество, которое взяло бы наш спектакль и оплатило расходы по его подготовке. И, наконец, предстояло организовать прием.

Это заседание и положило начало Студенческой драматической студии.

Мы стали энергично действовать во всех направлениях. Вскоре была найдена пьеса — «Усадьба Ланиных» Б. Зайцева. Она нас до конца устраивала: Тургенев, препарированный под Чехова. Но самое главное, надо было решить, кто станет нашим художественным вождем. В беседах со вновь приходящими мы заметили, что все «не наши» приветствовали кандидатуру Максимова, а «наши» подчеркивали, что их главным образом привлекло упоминание о Художественном театре.

Тогда было решено организовать встречу с Евгением Богратионовичем Вахтанговым.

В один из холодных декабрьских вечеров около артистического подъезда Художественного театра маячили три фигуры — Ксения Ивановна, Натан Осипович и я. Шел спектакль «Николай Ставрогин». На «балу у губернатора» участвовал в массовой сцене Вахтангов. Свидание должно было состояться после этой картины. Наша тройка заметно волновалась: ведь предстояло увидеть живого артиста Художественного театра, говорить с ним, поведать ему свои заветные мечты и добиться участия в нашей безумной авантюре! Как-то он примет нас? Каков он сам? Как отнесется к нашим планам?

Дверь открылась, и во двор вышли двое. Один — «как денди лондонский одет», в модном, отлично сшитом пальто с каракулевым воротником, в котелке, весь «аккуратность и изыск». Это был А.А. Гейрот. Второй — необычайно живописный: в меховой шапке с острым верхом, наподобие старорусских уборов из «Царя Федора», в шубе с большой серой меховой шалью, в ботах на кожаной подошве, гулко отдававшихся на пустынном уличном асфальте. Одет он был тоже аккуратно, но во всем внешнем облике было что-то беспокойное, мятущееся, наподобие фантастических персонажей Гофмана.

Мы подошли, познакомились. «Где будем беседовать?» — спросил Вахтангов. Гейрот предложил: «Пойдемте к “Мартьянычу”».

На Красной площади, под Верхними торговыми рядами, где нынче ГУМ, в подвале помещался первоклассный ресторан «Мартьяныч», представлявший собой своеобразное сочетание двух стилей. Он был великолепно обставлен, с удобными ложами вдоль стен главного зала, с аквариумами, в которых плавали живые рыбы (посетители вылавливали их сачками и тут же посылали на кухню готовить). В то же время официанты были одеты наподобие трактирных половых времен Чичикова. Днем этот ресторан являлся биржей московского купечества. Вся Ильинка — «московское Сити», как ее тогда называли, — здесь завтракала, обедала, тут совершались миллионные сделки, среди столов шныряли биржевые маклеры. Вечером же «Мартьяныч» был почти пуст. Дирекция ресторана оповещала во всех газетах, что ужин из трех блюд с бокалом шампанского «Мум» стоит один рубль. Это было не дорого даже для наших тощих кошельков.

Мы пошли вниз по Тверской. Впереди Вахтангов с Гейротом, с ними Тураев; они говорили о своих театральных делах, поэтому Тураев часто отставал, присоединялся к нам, потом снова нагонял. Ксения Ивановна и я потихоньку делились впечатлениями, поражались контрасту между этими двумя молодыми представителями Художественного театра и уже чувствовали себя покоренными Евгением Богратионовичем.

Наша группа дошла до ресторана, спустилась вниз, разделась и вошла в зал. Гейрот был в хорошем черном костюме, имел «шикарный» вид. Вахтангов в визитке — простота, скромность, благородство, изысканность в высшем понимании этого слова. Мы заняли ложу, заказали ужин, и беседа завязалась.

Вахтангов был в приподнятом настроении. Он только что получил роль Крафта (первую значительную роль!) в новой постановке Художественного театра «Мысль» Л. Андреева. Предстояло целую картину, не сходя со сцены, вести с самим Л.М. Леонидовым!.. Время от времени Вахтангов вынимал из бокового кармана визитки небольшую тетрадку, любовно ее поглаживал и показывал надпись: «Е.Б. Вахтангову — В. Лужский». Он был горд, счастлив, искренне радовался и наивно делился своей радостью с окружающими.

Постепенно разговор перешел к нашим делам. Мы рассказывали Вахтангову о своих мечтах, о разочарованиях, которые мы испытали в любительских драматических кружках. Особенно горячо говорила Котлубай. Вахтангов внимательно слушал ее и, что-то тая в уме, как-то загадочно улыбался, по-своему, по-вахтанговски, широко раскрывая глаза, высоко поднимая брови и чуть-чуть усмехаясь одними уголками плотно сжатого рта. <...>

Затем заговорил Вахтангов — о фанатиках от театра, о Станиславском, Сулержицком, об их замечательном искусстве, которое нужно нести людям. О том, что нам незачем становиться актерами, но мы должны стать настоящими хороши-

ми зрителями; и, чем больше будет таких зрителей, тем интереснее будет творить Художественному театру. Нам это было особенно приятно, так как никто из нас не собирався целиком посвятить себя театру, стать профессионалом.

Мы чувствовали, что перед нами раскрываются новые миры, новые дали. К сожалению, беседа вскоре прекратилась — в ресторане стали гасить свет...

Пьяные от всего слышанного, мы вышли на Красную площадь. Вахтангов с Гейротом сели в извозчицьи сани и поехали вверх по Тверской. Мы остались втроем; впечатление было так велико, что говорить не хотелось. Без слов было принято решение о будущем руководителе. К мыслям о Максимове мы уже больше не возвращались.

В конце декабря были завершены предварительные приготовления. Окончательно остановились на пьесе Б. Зайцева «Усадьба Ланиных», получили от автора разрешение на работу. На объявления откликнулось около шестидесяти человек, но принято было человек двадцать, среди них Б.Е. Захава, Л.А. Волков, К.Г. Семенова, Е.А. Алеева, Н.П. Шиловцева, Е.А. Касторская и другие.

23 декабря в комнате студентки Коммерческого института Ксении Георгиевны Семеновой, в доме № 30 по Арбату, состоялась первая встреча нарождающегося коллектива с Евгением Богратионовичем. Он пришел в парадной визитке, лакированных туфлях, подобранный, подтянутый. Все чрезвычайно волновались, инициаторы в особенности... Мы делали прогнозы, предсказывали: сейчас режиссер прочтет пьесу на разные голоса, потом каждый заявит, что хочет играть, попробует скопировать режиссера, а дальше все пойдет по заведенному...

Однако Вахтангов сразу нас поразил. Читал он просто, понятно, без всякой аффектации, ровным приятным баском. Вскоре он попросил сменить себя, и мы по очереди дочитали пьесу. Потом пошли разговоры о прочитанной вещи, о действующих лицах. Вахтангов говорил мало, он хотел, чтобы высказался коллектив, задавал непривычные, неожиданные вопросы: «Какая здесь атмосфера? Чем напоен воздух? Что любит герой? Ради чего вы хотите поставить пьесу? Что сказать ею? Что понести зрителю?..»

Уже после первой репетиции-беседы мы разошлись потрясенные. Все, что до сих пор было нам известно о театре, перевернулось в нашем представлении. Прежде нам казалось, что самое главное это *тон*, верный тон фразы, роли, сцены, и еще важно «*почувствовать*» роль. <...>

Театральные взгляды и вкусы Вахтангова в то время целиком определялись взглядами его учителей Станиславского и Сулержицкого. Он был их искреннейшим последователем. Все, что он слышал от них о задачах и целях искусства, о его моральной основе, об этике и о многом другом, он приносил нам, своим ученикам. Мы восторгались Художественным театром и ничего иного не признавали. Таирова, Марджанова, Мейерхольда мы категорически отрицали. Мне, например, нравился Федор Федорович Комиссаржевский; однако я подвергся за это суровой, изничтожающей критике со стороны товарищей.

Стыдно сказать, мы жили в эпоху, когда в расцвете сил творили Ермолова, Лешковская, Садовская, Южин, Правдин и другие корифеи Малого театра, но ходить туда, увлекаться их игрой считалось признаком рутинности, отсталых вкусов, косности, штампов... Мы были заражены ядом критиканства, отвергали все, кроме Художественного театра, и безоговорочно были влюблены в Первую студию.

Станиславский и его «система» были нашей святыней, нашим евангелием, которое мы страстно стремились постигнуть. <...>

Работая с нами над ролью, Вахтангов уделял особое внимание *зерну* образа. Стремилась *жить* в зерне. Сам Евгений Богратионович великолепно владел этим искусством. Помню, как однажды целый вечер он показывал Михаила Александровича Чехова, он жил в его образе. Не имитировал, а именно *жил*. Это не всегда было внешне похоже, но важно то, что это уже был не Вахтангов, а совершенно новый человек. <...>

В течение всего периода Мансуровской студии Евгений Богратионович репетировал только тогда, когда его охватывало вдохновение, когда он был творчески одержим. Приходил он спокойным, собранным, но в «нулевом состоянии». Начиналось с беседы, часто на постороннюю тему. Иногда эта беседа так ничем и не оканчивалась — Евгений Богратионович не зажегся, и все расходилось. Иной раз он увлекался какими-нибудь вопросами этики, дисциплины, организации. Он страстно обрушивался на те или иные неполадки, на провинившихся студийцев. Случалось, что в основе его грозной речи лежало недоразумение, неверно изложенное событие, ошибочный факт, но спорить с ним было бесполезно. Через некоторое время мы усвоили следующее: неважен факт, несущественна истина, пусть Евгений Богратионович ошибается, но то, что он говорит по поводу данного, пусть мнимого события, увлекательно, замечательно, полезно.

Евгений Богратионович был талантливым организатором. В эту деятельность он вносил присущую ему страстность и художественную выдумку. Ему претил всякий штамп, шаблон, малейший намек на бюрократизм.

Так, например, было упразднено Правление и вместо него создан Совет Студии. Совет не выбирали, а «признавали». Состав его образовался следующим образом: Вахтангов *признал* «абсолютным студийцем» Е.А. Алееву. Далее, Алеева *признала* еще одного. Затем они вдвоем — третьего и т.д. И так до тех пор, пока голосование было безусловным, единогласным. Там, где намечалось некоторое расхождение, «признание» кончалось, и Студия считалась «организованной»; все, не вошедшие в Совет, оставались кандидатами.

По предложению Вахтангова Совет Студии учредил «деловую комиссию», состоявшую из «*гениев*» различных специальностей, как их назвал Евгений Богратионович. Тураев был признан *гением* административным и финансовым, Ксения Ивановна — *гением* по внешним сношениям, я — *гением* репертуара и расписания. Этот статут просуществовал недолго, изжил себя и был отменен, опять-таки при непосредственном участии самого Вахтангова.

Вахтангов. 1959. С. 372-379.

Борис Захава:

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

От Студенческой драматической студии к Третьей студии

Следует отметить, что вновь поступающие не подвергались пока никакому театральному испытанию. Они экзаменовались лишь со стороны своих «личных качеств». <...>

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

Далее было решено, что полноправными членами коллектива пока являются только учредители, которые соответственно этому получили название «действительных членов» Студии.

Дальнейшее пополнение состава действительных членов должно было производиться через единогласное принятие в свою среду того или иного «соревнователя» всеми действительными членами. Действительные члены составили вместе, таким образом, руководящий орган Студии, который тогда назывался «Собранием действительных членов», в дальнейшем был переименован в «Большой совет Студии», а еще позднее стал называться «Центральным органом Студии».

Захава. 1927. С. 12-13.

ВЫБОР ПЬЕСЫ

Леонид Волков:

Остановились мы тогда на «Усадьбе Ланиных» Бориса Зайцева. Почему, что и как — мы тогда в этом деле ничего не понимали. Вахтангов увлекся в этой пьесе тоже влюбленностью. Он говорил, что в пьесе природа, весна, все очарованы, во всем царит влюбленность, — и это его очень увлекало. Свежесть пьесы, простота ее, непосредственность, юность внутри самой пьесы — он считал, что это нам очень сродственно. Начали мы работать с колоссальным увлечением. Пригласили автора, он часто у нас бывал. Художник Либаков помогал нам оформлять спектакль. Вот эта атмосфера влюбленности в то, что делаешь, так у нас все время и господствовала в работе. Это было, по существу, основной закваской вахтанговского воспитания актера — полная отдача себя, и абсолютно бескорыстная. Мы часто удивлялись — почему он так много на нас тратит времени? Ведь он получал за это гроши, а то и совсем ничего не получал. Та же влюбленность, тут никаких других причин не может быть.

Работали мы в ужасных условиях. Ходили по очереди в комнату каждого студийца (почти все были студентами Коммерческого института). Хозяйки нас с нашим криком больше одного вечера не переносили, и на следующий день приходилось идти к другому студенту. Эти неудобства никак не стесняли Вахтангова. Ходили мы с репетициями буквально по всей Москве в соответствии с адресами студийцев. Потом, когда не осталось больше комнат, стали ходить по ресторанам, заказывали там минимальные порции сосисок, несколько стаканов кофе и в отдельном кабинете сидели до закрытия ресторана и репетировали. Потом и это стало невозможным. Выпрашивали после сеансов ночью кино. Наша студийная жизнь протекала главным образом по ночам. Вахтангов был занят в МХТ и в Первой студии на репетициях и спектаклях. Мы же и служили, и продолжали занятия в Институте.

Беседы о Вахтангове. С. 53-54.

НА РЕПЕТИЦИЯХ «УСАДЬБЫ ЛАНИНЫХ»

23 декабря 1913 г.

Первое собрание с участием Е.Б. Вахтангова. Приехал он с опозданием, пьесу прочесть не успел, а поэтому и начал с чтения 1-го акта. Скоро устал и попросил читать понемногу каждого. Делал заключения о дикции, голосе, манере читать и проч. По прочтении каждого акта просил всех высказаться о выдающихся сценах акта и о его общем настроении.

Просил нарисовать тот или иной образ так, как будто он сидит перед нами. Задает вопросы: «Какой цвет она любит?», «Какие каблуки носит?» и др.

Прочли три акта. Вахтангов заметил, что пьеса всех увлекает, интересуется его самого, поэтому можно с ней работать.

Потом Вахтангов приступил к выяснению цели и средств своих занятий с нами. Ему приятно пропагандировать идею Художественного театра, ее он нам и передает при изучении сценического искусства. Это искусство состоит как бы из двух частей: техники внешней и техники внутренней. В области первой (дикция, голос, жест, мимика, грим и пр.) Вахтангов не специалист и заниматься ею не будет. Цель его занятий — совершенствование внутренней техники. Чтобы представить на сцене образ, надо понять и воспроизвести его чувством, затем выразить их в словах и положениях. Вот в умении воспроизвести в любой момент целый ряд нужных чувств, в умении зажечь жизнью создаваемого образа и состоит внутренняя техника.

Большинство чувств известны нам по собственным переживаниям, но только чувства эти строились в душе не в таком порядке, не по той логике, как нужно для образа, и поэтому задача создания образа состоит в том, чтобы извлечь отпечатки требуемых чувств из различных уголков собственной души и уложить их в ряд, требуемый логикой жизни создаваемого образа. Это вырывание кусочков души сопровождается болью, как всякая операция, болью, присущей всякому творчеству, и удачное изображение возможно только тогда, когда пораненные места заживут, душа успокоится.

Роль Вахтангова при этом сведется к руководству этой душевной ломкой, к ее облегчению. «Я буду Вашим зеркалом, буду отражать Ваши ошибки и помогать исправлять их». Но для успешной работы он должен знать наши характеры, основные элементы наших душ, знать нас такими, какими мы бываем наедине с собой. Для такого ознакомления с нами он будет делать «этюды». При изучении внутренней техники пьеса и роли будут служить как бы только пособием, но не целью, и постановка пьесы явится результатом общей работы. При выборе роли надо руководствоваться внутренним сродством с образом, соответствием основных элементов, а не внешней привлекательностью, потому что внешним изображением нельзя создать образ. При создании образа можно идти либо «от себя», либо «от образа», то есть или образ приспособлять к себе, или себя приспособлять к образу.

Театр невозможен без публики, но идеальное свойство артиста — это умение отрешиться от мысли, что на него смотрит публика, забыть, что жизнь в данный момент не ограничивается кругом действующих лиц.

Вахтангов часто делает замечания о неестественности тона и театральности читающих. Он просит не читать, а разговаривать со своим собеседником, чувствовать партнера, чувствовать смысл речи.

28 декабря 1913 г.

Вахтангов делает этюд 1-го акта.

Выясняется, что общее настроение 1-го акта спокойное, радостное, поэтому Вахтангов просит пробующих Ланина, Тураева и Елену вызвать в себе соответствующее чувство.

Для этого надо отрешиться от окружающей обстановки и видеть вокруг весеннюю картину: распускающиеся деревья, солнце, траву, террасу; чувствовать тепло и аромат.

Нужно постараться, чтобы окружающие предметы не мешали этой картине, поэтому надо заменить их в воображении другими или придать им другое значение, то есть «оправдать» их для весны.

Нужно, отыскивая в окружающем красивое и приятное, переходить постепенно к нужному чувству; удобным положением, приятными воспоминаниями и всем, чем только можно, вызвать в себе покой, приятное самочувствие. Но надо показать, что эта радость берется не из себя, а извне, из картины весны, «оттуда». Просит поговорить между собой о чем угодно от себя, но переживая чувства изображаемых лиц.

Пробующей Елену трудно удастся чувство весны. Вахтангов дает ей коробку спичек и просит почувствовать в ней птичку, ласкать ее, гладить, искать губами клюв. «Бросьте ее», — говорит он. «Не могу», — и прижимает коробку к себе. Таким образом, пробуждая нужные чувства, Вахтангов определяет по их проявлениям элементы души и близость к выбранной роли.

2 января 1914 г.

Читаем 1-й акт. Разбираются, главным образом, женские роли. Выясняется, между прочим, резкая разница взглядов на Ксению. Роль Наташи также понимается различно, и поэтому две исполнительницы дают два образа; один — более близкий к природе, деревне, другой — близкий к городу, «капризная институтка». Первый признается более правильным. Елена понятна приблизительно всем одинаково.

Прибавляются несколько новых штрихов к характерам Ланина и Тураева. Вахтангов указывает на комический оттенок характера Евгения и его сцены с Ксенией. Вскользь упоминают о Фортунатове. Намечаются исполнительницы женских ролей.

3 января 1914 г.

Читаем в лицах 2-й акт.

Два исполнителя Фортунатова оказываются противоположно не удовлетворительны: один дал почувствовать ученого, но не дал радости, наивности, чудачества, был слишком монотонен; другой дал молодого наивно-радостного студента и не показал ученого. Высказываются мнения о Николае Николаевиче.

Вахтангов делает этюд с исполнителем Ланина. Сажает его к печи, просит чувствовать себя у камина, расположиться поудобнее, держать себя свободно и вызвать в себе приятное самочувствие. Думает о приятном, напевает, насвистывает, курит и делает все, что только хочется, чтобы пробудить в себе нужное чувство.

В конце Вахтангов ведет общую беседу. Если все изучение роли, образа изобразить треугольником, то основной процесс изучения этого образа будет пред-

От Студенческой драматической студии к Третьей студии

ставляться как постепенный переход от одной из сторон этого треугольника к противоположной вершине, то есть процесс этот постепенно сужается, представление об образе укладывается теснее и в идеале сводится к одной определенной точке вершины треугольника.

Процесс изучения таков.

Сначала идет чтение пьесы, разбор ее с литературной и художественной сторон, выяснение общего характера и настроения. Эти рассуждения пока ничем не ограничены. Но затем переходим к отдельным лицам, отдельным образам, постепенно изучаем их, разбираемся в их чувствах и характерах, а постепенное углубление в это изучение и есть работа создания образа. Артист отыскивает в себе все чувства, нужные ему для жизни создаваемого образа, и определяет в своей душе как бы какие-то кнопки, нажатием которых он вызывает в себе эти чувства. Кнопки эти у каждого артиста индивидуально различны, и каждый про себя знает, от какой комбинации условий ему надо пойти, чтобы зажить в данный момент определенными чувствами, какую, только ему одному известную кнопку он должен нажать для этого. При углублении в роль число этих кнопок уменьшается, и совершенство представляется в вершине треугольника, когда артист сумел объединить управление чувствами в одной кнопке, когда одним определенным для него толчком он вызывает в себе не только одно чувство, но весь ряд чувств образа, от одного этого толчка заживает жизнью образа. У артиста обычных способностей этого не бывает.

В его работе определения кнопок, и только при хорошей работе, наступает в известный момент как бы усталость, апатия, тогда он делается вообще не способным вызывать в себе чувства и начинает играть на «штампах». Это тот момент, когда пораненная работой душа требует покоя для заживания, успокоения, и для этого нужен некоторый отдых от работы. После отдыха скоро определяется тот минимум кнопок, дальше которого артист с данными способностями не пойдет, и при этом минимуме артист достигает определенного совершенства.

Гениальный артист от заурядного отличается тем, что познание образа у него идет в обратном порядке. Он сразу всесторонне охватывает образ, сразу оказывается в точке вершины и оттуда уже воспринимает детали.

Он всегда имеет одну кнопку, с помощью которой свободно заживает на сцене определенным образом.

Наша теперешняя работа и есть проба работы кнопок наших душ, тот переход, без которого невозможна дальнейшая работа.

6 января 1914 г.

Читали 4-й акт.

Сделаны этюды с двумя исполнителями Фортунатова: за занятиями, в беседе с женой, в картинной галерее, в ресторане, у портного и др. Оценка их осталась прежняя: у одного была искренность, непосредственность, наивность, он был скорее поэтом, чем ученым, другой был педантичным ученым, однотонным, деланным.

Мнения разделились почти поровну — роль отдана по жребию второму. Этюды с исполнителями Николая Николаевича, Марии Александровны, Наташи, Коли и попутно портного, лакея, приказчика и др. Розданы и остальные роли, назначены дублеры. На следующее собрание приедет Зайцев.

10 января 1914 г.

Собрание с Борисом Константиновичем Зайцевым.

Приехал раньше Вахтангова. Простое симпатичное лицо, усы, клочок под нижней губой и пушок на щеках... Прост и незастенчив.

По приезде Вахтангова начал говорить об образах пьесы. Вахтангов назвал исполнителей и попросил Бориса Константиновича нарисовать лиц пьесы, как он их себе представляет. Зайцев ответил, что он хотел бы сначала выслушать наш взгляд. Начали по порядку списка с Ланина. Задавая вопросы и высказывая свое мнение, мы заставляли Зайцева высказаться о своих образах. Он давал короткие и отрывочные замечания, но метко и ясно характеризовал лица.

В представлении Ланина, Елены, Николая Николаевича, Наташи, Фортунатова мы сошлись с Зайцевым почти во всех мелочах; к образу Тураева, Ксении и Евгения Зайцев прибавил много ценных ярких черточек и дал совершенно новый, интересный образ Марии Александровны. Ценность беседы была в том, что образы выступили совершенно определенно и ярко, как бы оживились. Обсуждались не только характеры, но и взаимоотношения, настроения и переживания.

Зайцев называл себя все время в третьем лице: «Автор хотел сказать...»

Пил чай, стоя у окна, и как-то пролил стакан, не смутился и просто заметил: «Вот это уже наверно случилось бы с Фортунатовым». Что-то фортунатовское, действительно, сквозит в его простоте и добродушии. Разошлись в час ночи.

15 января 1914 г.

С Борисом Константиновичем и Вахтанговым определяем настроение пьесы по актам и цель главного действия. Высказываются все, Вахтангов как бы резюмирует, а Зайцев соглашается или вносит исправления. Выясняется, что действие пьесы заключается в совершении цикла определенных чувств и переживаний, как бы постепенное опьянение любовью и проистекающие из этого события.

Весна с ее опьяняющими ароматами в первом акте, захват любовным током и постепенное развитие влияния его — во 2-м и 3-м актах. В радуге 4-го акта Вахтангов видит нечто космическое, что бесстрастно и холодно стоит над страданиями человечества, по его [мнению], в четвертом акте и дается такое сопоставление бездушного величия природы с язвами и гнойниками жизни людей в «Усадьбе». А поэтому и на «Усадьбу» он смотрит как на нечто ненормальное, временное, отчего хочется уйти в иную, здоровую жизнь. В «Усадьбе» хорошо сначала, но потом становится тяжело дышать в ее атмосфере, хочется отрезвления в иной жизни. Но когда ему напомнили содержание 4-го акта и указали на его умиротворяющее настроение, — он согласился, что радуга — символ мира, на чем настаивает и Зайцев.

Проводится аналогия действия пьесы с летней грозой. В ясный день вдруг надвигаются тучи, слышен отдаленный гром, потом гроза разражается трескучими ударами и так же уходит, оставляя после себя блестящие капельки слез и свежий очищенный воздух.

Вахтангов уже и раньше говорил, что чувствует отдельные моменты пьесы и видит краски некоторых сцен, теперь он ясно овладел настроением и последовательностью действия, нашел основную структуру пьесы.

Зайцев согласился с высказанными взглядами и коротко охарактеризовал свою пьесу так: «Жизнь — это ткань, в отдельных точках которой происходят какие-то события, которые нарастают, громоздятся, рушатся и опять поднимают-

От Студенческой драматической студии к Третьей студии

ся бесконечно. Одна из таких точек и есть “Усадьба”. В ней жизнь тоже совершает свои круговые циклы, также веками повторяется опьяняющая весна, также 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 начинают уже тот же путь, который прошли их отцы и деды».

Вахтангов указывает на слабость действия, оно тонко, как паутина, и поэтому исполнение должно быть особенно осторожным, чтобы не порвать главной цепи событий. Должно всегда помнить об этом главном направлении пьесы, чтобы не заслонить его посторонними, декоративными событиями. Поэтому можно даже вымарывать в пьесе места, мешающие целостности действия или заслоняющие его.

Маш. текст.

Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 1060.

Впервые опубликовано: Вахтангов. 1939. С. 265–269.

КОММЕНТАРИИ:

Запись репетиций велась студийцами без указания конкретных имен записывающих.

РЕЖИССЕРСКИЕ ЗАМЕТКИ К «УСАДЬБЕ ЛАНИНЫХ»

15 января 1914 г.

Мощь любви. Весна. Радость.

Опьянение весной — действие пьесы.

Что-то, что опьяняет, — это надо создать и идти отсюда. В чем это?

И каждый опьяняется по-своему, каждый действует.

Жизнь. Усадьба Ланиных — точка этой жизни.

Местонахождение подлинника не установлено.

Печатается по первой публикации: Вахтангов. 1939. С. 45–46.

НА РЕПЕТИЦИЯХ «УСАДЬБЫ ЛАНИНЫХ»

17 января 1914 г.

Собрание в память Чехова. Вахтангов не пришел. Зайцев поделился личными воспоминаниями об Антоне Павловиче. Прочел 2 рассказа и заметки из газет.

18 января 1914 г.

Вахтангов начинает с теории.

Для облегчения изучения пьесы и исполнения главного сквозного действия пьесы с ее актами подразделяется еще на более мелкие «куски». Разделение это можно делать или по действию, или по настроению; в первом случае находятся границы, на которых действие получает другое направление, кончаются и начинаются разные события; во втором — акты делятся на части с одинаковым настроением, и где начинается новое настроение, тут и начало нового куска. Части целой пьесы, отличающиеся по настроению, составляют «режиссерские» или «безусловные куски». Настроение режиссерского куска должны играть все участники данной сцены, создавая таким образом общее настроение, ансамбль, а настроение всех кусков дает лейтмотив пьесы, то, что является результатом игры сквозного действия.

Отдельные настроения актерских кусков составляют в целом «мотив» роли, результат игры отдельного актера.

Но для исполнения мало определить куски и их настроения, надо еще найти «зерно» роли. Зерно это чисто индивидуально, и каждый артист находит его своим путем. Зерно это помогает логически воспроизводить жизнь создаваемого образа, «жить в образе». Отыскав в себе зерно данной роли, артист начинает чувствовать в себе образ и поступает во всем только так, как мог бы поступить образ. Это зерно мешает артисту сделать жест или принять интонацию, не годные для образа, и заставляет невольно искать положений и слов, логически необходимых образу.

Сразу зерно это отыскивается редко, или у гениальных артистов, и вот к отысканию его и служат куски со всеми мелкими зернами.

Для правдоподобности воспроизводимого на сцене необходима так называемая «настоящая жизнь». Надо, чтобы все делаемое и говоримое было правдой, прежде всего, для себя, только тогда публика поверит в изображаемое, иначе получится такое же впечатление, как если бы, подавая простую бумажку, сказать: «Разменяйте, пожалуйста, эту двадцатипятирублевку». Игра была бы явной наглой ложью. Поэтому нужна еще «правда от партнера», то есть, чтобы отношение артиста к партнеру оправдывалось самим партнером. Так, утешать можно только грустящего, а если утешаемый не чувствует и не выявляет грусти, то и утешение будет ложью. В каждой пьесе автором заложен ряд таких «задач», артисту остается определить их и выполнить как-то, и вот в исполнении этих задач, красивых и четких, и состоит творчество артиста.

Каждая задача состоит из трех элементов: хотения, цели и исполнения.

Всякий поступок артиста оправдывается определенным хотением, живя в образе, он в каждый момент чего-то хочет, и из этого хотения рождается чувство, но чувство это может быть различно, в зависимости от цели хотения, и определяется, таким образом, этими первыми двумя элементами задачи.

Так, можно хотеть спрятаться, но цели этого действия могут быть различны: спрятаться для того, чтобы спастись от погони, или чтоб напугать кого-нибудь и пр.; а поэтому и чувства рождаются разные: боязнь и волнение, или задор, улыбка и т.п. Чувства целого ряда задач составляют собой «гамму» образа, а выполнение их — мотив роли. Это выполнение задач и есть игра, действие. Родившиеся чувства нужно выявить внешне. Это выявление называется приспособлением, зависит всецело от таланта исполнителя, и чем талантливее артист, тем разнообразнее его решение задач, тем больше дает он форм приспособления. У плохого актера имеется запас решений различных задач, и он однообразно применяет их по мере надобности во всех ролях, играя, как говорят, «на штампах».

Дается этюд первой сцены с Ланиным, Тураевым и Еленой на тему пьесы.

20 января 1914 г.

Определяем куски 1-го акта. Намечаются границы разделения по действию. 1-й кусок до прихода Елены, 2-й кусок — до прихода Фортунатова и Коли.

Для начала куски берутся возможно мельче, а при дальнейшем изучении их границы раздвинутся, действие упростится. Определяется время действия и порядок дня до занавеса, для того, чтобы дать на сцене жизнь дня, чтобы зритель чувствовал пьесу не как только что начавшееся, а как продолжение обычной жизни. День намечается приблизительно так: раньше всех встает Ланин, он наслаждается утром, гуляет по саду, скоро выходят и дед, и Наташа. Часов в 8 приехали Фортунатовы, Ланин видит их издали с встречающими Еленой и Колей. Ланин

От Студенческой драматической студии к Третьей студии

и Наташа пьют чай, приходят сюда, устроив гостей во флигеле, где они остались отдыхать. Постепенно сходятся Ксения, Евгений и после всех Николай Николаевич. Долго пьют чай и по-утреннему болтают. Часа в 2 обедают без Фортунатовых, которые спят. Во время обеда приезжает Тураев. После обеда разбрелись кто куда, а часа в 4 Ланин, отдохнув, выходит посидеть на террасу, к нему приходит гулявший Тураев и во время раскрытия занавеса они ведут беседу за вином.

Делается этюд этого дня, кончая чаем. Ланин чувствовал утро, но не любил окружающих, был сух, неразговорчив. Не чувствовал хозяина, владельца усадьбы, равнодушно отнесся к приезду Фортунатовых.

Наташа удовлетворила режиссера, в общем, была близка к образу. Не проявляла любви к Ланину. Евгений хорошо вошел, но не чувствовал чая. Коля стеснялся. Как общий недостаток — отсутствие чувства аромата утра и неумение играть без обстановки и предметов, так, не чувствовалось за чаем ни жажды, ни... Надо поэтому учиться играть по аффективной памяти, то есть воспроизводить по памяти соответствующие различным действиям с предметами движения. В другой комнате репетируют Фортунатовы.

Фортунатов чувствовал человека, приехавшего в новое место. Из таких этюдов на темы, не данные пьесой, создаются и самые пьесы. Исполнителям надо почувствовать общий процесс жизни в усадьбе, чтобы свободно дать кусочек ее в границах 1-4 актов на сцене.

21 января 1914 г.

На репетиции присутствует художник Либакон. С ним ведется беседа о декорациях. Приблизительно выясняются декорации 1-го и 3-го актов; особую трудность в этом отношении представляет 2-й акт. Вахтанговым предложено несколько набросков, но все они имеют существенные недостатки, поэтому Либакону предоставляется сделать эскизы по собственной фантазии. Затем делается этюд двух первых кусков, причем Вахтангов предлагает исполнителям воспользоваться настроениями предшествующих этюдов, но не воспроизводя старых жестов и вообще не вспоминая внешнего выражения этих настроений. Этюд идет удовлетворительно, хотя и в первый раз, главным образом, благодаря подготовительным этюдам. Ланин добродушен, Елена немного сентиментальничает. Плохо удается почувствовать новых незнакомых людей в пришедших Фортунатовых.

В конце делается логический и психологический разбор кусков, причем встречается много затруднений, объясняемых неопытностью автора как драматурга. Приходится делать много натяжек в оправдании реплик и взаимоотношений. Ближе подходят к характеру Коли.

26 января 1914 г.

Делается этюд второго куска с прихода Фортунатовых. Весь кусок подразделяется на три части: а) представление друг другу и знакомство Фортунатовых с новой обстановкой, б) насыщение за столом и в) внимание к идущим Наташе и др.

Исполнителям предлагается зажить чувствами 1-го куска и перейти во 2-й. Этюд часто прерывается поправками режиссера, вследствие чего исполнители постоянно отрываются от образов. Этюд повторяется. Замечается общий недостаток — игра на словах, а не на чувствах. В каждый момент нужно играть чувства и настроение этого момента, а не реплики. При этом даже слова могут противоречить чувству. При игре на словах не создается жизни, и фразы остаются без внут-

От Студенческой драматической студии к Третьей студии

ренного содержания. Удастся встреча новых людей, но почти совсем нет настроения из парка. Вахтангов замечает, что Елена начинает играть на штампах. Работе мешают шум и движение. Заметны общая рассеянность и невниманье, объясняемые поданным в соседней комнате чаем, который и отвлекает внимание.

Разбирается 3-й кусок, в котором опять встречается много несообразностей; некоторые реплики вычеркиваются совсем. Делается этюд 3-го куска по тетрадкам, перед этим Вахтангов задает каждому настроение.

К следующей репетиции задается порядок 3-го куска.

5 марта 1914 г.

Репетируется 2-й акт (без тетрадей до прихода Елены, дальше по тетрадям).

Режиссер просит каждого исполнителя следить за своими переживаниями, не бросать себя в течение всего акта.

Когда акт прочитан до конца, замечает: «У исполнителей должно быть больше внимания к партнеру».

Фортунагов не умеет говорить, страшно торопит. (Заторопить надо внутренним самочувствием, но нельзя выражать чувство быстрее того, чем оно является.) Нет радости от того, что поймал леща. Дальше не дал потребности в любви, не искал в Марии Александровне отзвука своему настроению. Здесь должна жить Мария Александровна.

Для него будет характерно, если в разговоре с Ланиным скажет не коси́к, а ко́сик. Когда ищет Елену, должен дать волнение.

Ланину надо сохранять рисунок, дать усталость, выдерживать паузы.

Коля не дает протеста, остроты его. «Должен орать, этого не бояться». Есть напев. Напев режиссер находит и у Евгения; обоим советует говорить своими словами — это упростит им речь.

У Марии Александровны нет отношения к Коле. Исполнительница вся занята собой, кокетничает.

Мария Александровна должна идти от сквозного действия: все говорит для Наташи, оправдывается перед Наташей, стремится к герою, хочет стать лучше, тоскует по богам — нет этого у исполнительницы.

Когда читается гимн, Мария Александровна страшно внимательна. Ее настроение растет. Так бывает, когда страстно хочется весны. Эту жажду свою должна передать, должна загореться, должна найти, что она не простая. (Здесь всем троим — Марии Александровне, Ксении, Наташе — надо сплотиться.)

Наташа — невнимательна, когда говорит Мария Александровна: «Мама, я не могу».

Сцена с Еленой, сцена Наташи. Торопить здесь не надо, надо расширяться, заплакать.

Елена должна найти волнение, помнить, откуда оно.

Николай Николаевич своим волнением должен воспользоваться для задачи роли. Этого не сделано, и скандала с Колей не вышло.

Не надо в сцене с Колей крика и ужаса, но смотреть Николай Николаевич должен так, чтобы взгляд его чувствовали все. И так, словно скандал переживают сейчас не Николай Николаевич и Коля, а Борис Ильич [Вершилов] и Николай Иванович [Шпитальский], брат Ксении Ивановны [Котлубай].

О конце 2-го акта режиссер не хочет говорить. Раз отправление неверно, неверен и конец. Замечается, что Ксения Ивановна часто ошибается, говорит «дедуш-

От Студенческой драматической студии к Третьей студии

ка». У Зайцева эта обмолвка встречается тоже; Ксения Ивановна находит ее умышленной и естественной для Ксении. По мнению режиссера, играть этого нельзя.

Повторяют еще два раза 2-й акт.

Улович боится текста, забывает о самочувствии мокрых рук. Пред Марией Александровной может упасть на колени, но никак не целовать ей руки. В этом режиссер видит ошибку Зайцева.

(В передней роняют стекла и шумят, это мешает исполнителям и режиссеру)

Ксения чувствует хорошо, но «тишит» — это не сценично.

При последнем повторении многие недостатки пропадают, и режиссер исполнением доволен.

Харитине Ксенофонтовне [Евдокимовой] замечает: гимн Венере надо взять много крепче, если исполнитель этого не даст — не будет играть своей роли.

Т.С. Игумновой предлагается поработать над ролью Марии Александровны, так как для этой роли необходим дублер.

7 марта 1914 г.

Назначаются исполнители на мелкие роли 3-го и 4-го актов. Читают и обсуждают 3-й акт.

Режиссер находит в этом акте много недостатков, неверного, подделки. Так, странным кажется, отчего Наташа и Фортунатов не провожают Ксению. (Режиссер предлагает это изменить: Ксению провожать идут все, но Наташа сейчас же возвращается, некоторое время остается трагической фигурой одна на сцене, затем приходит Фортунатов.) Некрасиво и грубо говорят Мария Александровна и Николай Николаевич; вся их сцена слаба. Натяжка и создана для того только, чтобы Елене дать время уйти и прийти — диалог Ланина с Тураевым. Акт нельзя разбить на куски. Нет действия: весь акт — доклад.

Решено просить автора его переделать.

Исполнители говорят о своих ролях в 3-м акте. Общий колорит грустный; любовное опьянение достигает своего апогея, затихает. Грустно и Ксении с Евгением, грустный покой; рана без острой боли в душе у Елены; грустно Ланину, тяжело Наташе, одинок Фортунатов. Не поражают Мария Александровна и Николай Николаевич — что они переживают — все видели, чувствовали. Но в этой грусти есть трагизм, здесь трагическое просто, как просто оно у Чехова.

Третий акт пока репетировать не будут; после перерыва переходят к 4-му.

Не нравится и здесь кое-что режиссеру. Оскорбляет место, где Наташа мечтательно начинает вальсировать. Но в этом с режиссером согласны не все. Режиссер возражает: «Сцена страшно банальна, надоела, не оригинальна, из Чехова». Невозможно дать грустный меланхолический вальс. Это сделать — обмануть зрителя. Так обманывают его, когда в нем вызывают настроение без актера, обстановкой, музыкой. Предложение Натальи Павловны [Шиловцевой] вальс заменить, например, «Песней Сольвейг» Грига, режиссер принимает.

О конце акта говорит: «Нехорош, жизнен, но не театрален, надоел тоже».

Репетиция в Староконюшенном переулке

9 марта 1914 г.

Читают, обсуждают и играют, давая порядок ролей, первые куски 4-го акта.

По предложению режиссера в них кое-что изменяют.

От Студенческой драматической студии к Третьей студии

Определяют настроение Николая Николаевича, Тураева, Елены.

Николай Николаевич — весь нетерпение: болен Александр Петрович, а надо ехать — как это сделать? Но знает, что уедет, и радостно ему, хорошо. Весь в своей любви. Не прежний теперь, мягче стал, лучше, добрее. Показать может, что поглупел от радости.

И в противовес ему неподвижно покоен Тураев. Это страшный покой: за ним горе, и тем глубже скрыто, чем больше.

Боль только на минутку прорвалась, когда обидел Николай Николаевич. Здесь до слез больно: почувствовать надо — за что? А дальше — меня столько били... ах, все равно... бейте.

Очень тяжело Тураеву, а самое большое всегда выявляется просто. Без истерики.

Режиссер говорит: «Чтобы дать на сцене слезы — сдержите плач, скройте чувство — оно будет сильнее».

Быть может, такую точную гамму даст только большой актер, «но, — приводит режиссер слова Станиславского, — хорошо и то, если пьеса пережита хоть немного». А чтобы вжечь гамму, вживать ее нужно долго. «В год приготовить можно одну только большую роль» (Станиславский).

Сцена с Тураевым — одна из лучших в пьесе — чеховская.

Дальше:

Елена — вся в себе. Ослабела, устала очень. Когда мирит Николая Николаевича с Колей — это ее сцена: здесь большая пауза — совсем устала.

Философский диалог Елены с Тураевым вызывает спор: по мнению режиссера, он несценичный и скучный. Но с режиссером согласны не все, и ему больно, что «актера увлекает здесь — говорить, а не действовать».

Он возражает: «Сцена — для чувств; не запомнит философии зритель, как не помнит того, что говорит Сатин в “На дне”».

Диалог вычеркивают.

Репетиция в Охотничьем клубе

11 марта 1914 г.

Мизансценируют 1-й акт. У режиссера мысль: поставить пьесу на одной панораме, только на сукне, дать игру в костюмах и гримах — без декораций.

Необходимы лишь как важное пятно — балюстрада в 1-м акте, скамеечки, ступеньки, и могут быть в 4-м колонны.

Игрой режиссер доволен, в ней уверен, одно нехорошо — в зале исполнителей не будет слышно, надо говорить громче.

Репетиция в Сивцевом Вражке

12 марта 1914 г.

Репетируют 4-й акт. Намечают мизансцены. Колонны не нравятся режиссеру: дать бы хорошо только диван, два окна, у окон два кресла и стильный желтого цвета рояль. На диван садятся Тураев, Елена, больной Ланин присаживается на минутку к Тураеву и Николаю Николаевичу. Часть сцены с Еленой Тураев ведет стоя.

О недостатках в исполнении режиссер говорит: у Николая Николаевича с Тураевым большие слишком паузы, оттого вычурность.

В сцене с Еленой Тураев декламирует: дойти должен до глубокого чувства — тогда оно скажется просто. «Я тоже на существование имею право» и дальше...

От Студенческой драматической студии к Третьей студии

«радостно и то, что могу быть подле Елены»... — не должен этого самочувствия забывать исполнитель.

(Елене) «Как расцвел мой муж» — не с иронией сказать, но обида есть. Когда протягивает Тураеву руку, не робко это делает, знает, что ее пожмут. Благодарит этим Тураева. С Ланиным ласкова очень.

(Ланину) Надо немного покапризничать, поворчать добродушно; не хочет быть больным, бодрится.

(Коле) Должен дать задумчивость.

О лакее режиссер говорит: читает газеты, зимой — книжки. От барина слышал, как живут за границей. Показать это надо.

Репетиции в Большом Левшинском переулке, в школе
14 марта 1914 г.

Репетируют 1-й, 2-й и 4-й акты.

В 1-м акте: исчезает главное — весна, и много мелких недостатков находит режиссер. Он проверяет самочувствие исполнителей: каждый говорит о том, где, играя, всего лучше и хуже чувствовал, — потом замечает: В сцене с Ксенией и Евгением у Ланина должно быть желание заплакать; «берегите Аксюшу» сказать серьезно, торжественно. Сцену Елены с Тураевым провести надо снова. Роли забыли. Акт репетировать придется еще много раз.

2-й акт: идет лучше. Повторяют только сцену с Колей — больше здесь надо силы, остроты, волнения. Фразу «А если не шутка, то...» должен найти Фортунатов.

4-й акт: кончают репетировать на сцене с говором (повторяют ее несколько раз).

15 марта 1914 г.

Читают начало 3-го акта. Многое изменяют, так:

У Ксении не может быть желанья теперь, при других, прощаться с отцом — с ним она простилась раньше.

Когда Елена говорит Фортунатову о своей любви, Наташа — на сцене, но в темном углу, Елена ее не видит; и другие изменения намечают и делают.

Делят на куски начало 3-го акта, намечают последовательность, в которой, проводив Ксению, на сцену возвращаются исполнители: первая Наташа, затем Фортунатов, за ним народ. Устанавливают число групп в народе. Затем обсуждают костюмы и этим кончают.

Репетиция на Тверской, у доктора Антонова
16 марта 1914 г.

Репетируют 1-ю сцену 3-го акта. Сначала делают этюд: свадебный разговор. Затем играют 1-ю сцену: все веселы, у детей шумно, не должна давать меланхолии и Елена. Фортунатов на речь Ланина отзывается с жаром. Намечают, как и когда настает тишина для этой речи и для речи Михаила Федоровича.

Делают еще один этюд: все прощаются с новобрачными. Репетируют сцену: проводив Ксению на террасу, возвращаются народные группы.

Репетиция в Сергиевском Народном доме
17 марта 1914 г.

Репетируют 3-й акт. Дают мизансцены. В 1-й сцене многим исполнителям надо громче говорить, их не слышно. Кусок: молодежь уходит в зал — повторяют

От Студенческой драматической студии к Третьей студии

несколько раз. В сцене с Николаем Николаевичем и Марией Александровной Фортунатов свою речь о любви должен сказать серьезно и вдумчиво. Дальше режиссер вводит новый кусок: проходит через террасу Ланин — озабочен, говорит о том, что сейчас выйдет прощаться Ксения. С ним Михаил Федорович и слуга. Прощаться на террасу выходит Ксения, за ней Евгений, за ними гости. Ксения и Евгений, прощаясь, должны поплакать, крепко обняться; Ксении грустно уезжать.

Нагаша в это время сидит в темном углу внизу на скамье у террасы. Ей хочется уйти от людей. Ксению она не провожает, одна остается на сцене. Бежит в дальний угол, смотрит на пруд.

Делают этюд за кулисами: шум, отъезжает экипаж, голоса — уезжает Ксения.

Повторяют акт еще раз, кончая этой сценой отъезда.

Режиссер хочет дать речь Фортунатова под медленный меланхолический вальс.

Игрой доволен. Мизансцены ему нравятся.

Маш. текст.

Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 251-а.

Впервые опубликовано: Вахтангов. 1939. С. 265–275.

Б.К. ЗАЙЦЕВ — Е.Б. ВАХТАНГОВУ

17 марта 1914 г.

С.-Петербург

Многоуважаемый Евгений Богратионович!

Будьте любезны, возвратите мне рукопись пьесы. Адрес: Тверск., Благовещенский, д. 4, кв. 26. Сам я сейчас в Петербурге. Пробуду с неделю, потом приеду и посмотрю, что делают мои молодые друзья-студенты. Когда последний раз был я на репетиции, меня вдруг неловкость охватила: сколько сил они тратят, да и Вы, на такое дело, как постановка моей не-пьесы. Кажется, эту «Усадьбу» можно более или менее приятно прочесть сообща вслух, — что они и сделают со вкусом и добросовестностью. А что публика будет в это время делать? Dio lo sa*.

Мне сейчас представилось: апельсины есть будут. Это, впрочем, глупо. Со-знаюсь.

Как бы то ни было, не следует их пугать. Они и так трусят, а публика штука суровая. Кланяйтесь им. Скажите той Ксении, которая играет мою Ксению¹, что у меня сердце тоже неважное; пусть не пьет вина, рано ложится спать и меньше возится с ролью.

Всего доброго. Кланяйтесь также моему другу Станиславскому. Он так прекрасен на сцене, что я не могу сердиться на него за вздорные мнения. Il est bon, mais bête**.

Ваш Бор. Зайцев

Публикуется впервые.

Автограф.

Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 120/Р.

КОММЕНТАРИИ:

- 1 Ксению Ланину в спектакле «Усадьба Ланиных» играла Ксения Ивановна Котлубай, которая в атмосфере всеобщей увлеченности работой взяла псевдонимом фамилию

* Бог знает (ит.).

** Он хороший, но вздорный (фр.)

От Студенческой драматической студии к Третьей студии

своей героини — Ланина, под которым значилась в программе. Ланиной она оставалась еще какое-то время после спектакля в отличие от Н.О. Фельзенштейна, который в аналогичной ситуации навсегда стал Тураевым.

НА РЕПЕТИЦИЯХ «УСАДЬБЫ ЛАНИНЫХ»

Репетиция на Остоженке

18 марта 1914 г.

Репетируют 3-й акт. Начинают со сцены Марии Александровны, Николая Николаевича и Фортунатова. У Фортунатова нет простоты. Должен быть серьезным, чувствовать, что сердце его горит от любви. Когда Мария Александровна на его слова смеется, ее смех — жуткий смех. Здесь страсть. Смело надо играть: здесь безумие. Режиссер боится, что по неопытности некрасиво это выявит исполнительница.

Переходят к 4-му акту. Репетируют сначала сцену прощания Марии Александровны с Еленой. Мария Александровна серьезна; есть дерзость у нее какая-то в этом прощании. Дерзость, безумие — отбрасывает пока режиссер, просит исполнительницу дать только серьезность.

Репетируют 4-й акт до конца, не делая народной сцены.

Режиссер находит, что бодрее надо играть весь акт, дать радугу. Радуга сквозь усталость и слезы — у Елены, радуга у Наташи, у Тураева, даже у Фортунатова. Темп побыстрее должен быть в четвертом акте.

Репетиции в Сергиевском Народном доме

19 марта 1914 г.

Репетируют народные сцены из 3-го и 4-го актов и 3-й акт, кончая сценой отъезда Ксении.

20 марта 1914 г.

Репетируют все четыре акта. Режиссер следит за внешней стороной пьесы, но замечает все-таки: в 1-м акте нет совсем весны, в диалоге с Тураевым Елена потеряла опьянение, плохо идет второй акт. Елена не чувствует; хорошо, лучше прежнего, почувствовал только Коля; лучше идет 4-й акт.

Затем режиссер ведет интимную беседу с каждым исполнителем отдельно и выбирает окончательно исполнительницу на роль Марии Александровны из бывших прежде двух кандидаток: по многим соображениям останавливается на Харитине Ксенофоновне [Евдокимовой], хотя и находит, что она также не Мария Александровна, как и Татьяна Сергеевна [Игумнова].

21 марта 1914 г.

Присутствует Б.К. Зайцев.

Репетируют и мизансценируют народные сцены 4-го акта. Делают этюд: за кулисами молодежь играет в футбол.

Переделяют конец 3-го акта и изменяют конец 2-го (когда убегает Коля, за ним постепенно уходят и все остальные, на сцене остается один только Фортунатов).

Изменяют текст объяснения Николая Николаевича с Марией Александровной.

От Студенческой драматической студии к Третьей студии

Затем репетируют: из 1-го акта — начало, сцену Тураева, Ксении, Наташи, сцену благословения и конец; и из 3-го: сцену Михаила Федоровича и Николая Николаевича. Часть слов Николая Николаевича вымарывают.

22 марта 1914 г.

Репетируют конец 3-го акта: с выхода Марии Александровны Николай Николаевич должен дать усталость; переволновался он, нечиста совесть, грязный, платье кое-где намокло — все это ему очень неприятно; пьет коньяк, чтобы забыться.

Михаил Федорович очень удивлен тем, что случилось с Наташей: это только и надо передать.

Режиссер находит: в конце акта, на крик Фортунатова, лучше, сценической танцы прекратить.

Дальше проходят сцену: Елена, Тураев, Фортунатов и объяснение Елены с Фортунатовым.

Каждым словом, обращенным к Фортунатову, Елена его ласкает. Когда говорит Фортунатов о своей любви, с трудом себя сдерживает, чтобы его не обнять; когда поцеловала его — неловко ей, но не больно, хорошо. Исполнительница должна дать в этом куске больше страсти.

Репетируют сцену Николая Николаевича и Марии Александровны. Режиссер дает несколько раз рисунок этой сцены: Николай Николаевич может здесь страстно обнять Марию Александровну, она останавливает его порыв, Николай Николаевич плохо слушает то, что она ему говорит. Мария Александровна должна быть властной.

Репетируют еще сцену Ланина и Тураева. Ланин устал, ему грустно, но и приятно: сидит, отдыхает, вечер, прохладно, хорошо, есть улыбка.

Первая генеральная репетиция в Охотничьем клубе

23 марта 1914 г.

На репетиции Б.К. и В.А. Зайцевы. Так как начинают с большим опозданием, только 1-й и 3-й акты играют на сцене, с декорациями, в костюмах, но без гримов. Есть недостатки: в 1-м акте мало света — нет весны, в третьем и четвертом — плохо проходят народные сцены.

Репетиция в «Унионе»¹

24 марта 1914 г.

Режиссер исправляет то, что в исполнении нехорошо было накануне (во 2-м акте): в сцене с гимназистом Наташе не надо говорить: «давайте просить». Марии Александровне слова «если она...» надо сказать в сторону Фортунатова; в этом акте у Ксении должно быть больше доверия к Евгению.

Во всей пьесе надо лучше играть народные сцены.

Репетируют конец 1-го, 2-й и 3-й акты. Режиссер следит за мизансценами, за знанием ролей.

Под конец проходят все сцены с Марией Александровной. Исполнять эту роль, по желанию Бориса Константиновича, будет не Харитина Ксенофоновна, а Татьяна Сергеевна.

От Студенческой драматической студии к Третьей студии

2-я генеральная репетиция в Охотничьем клубе
(публичная)

25 марта 1914 г.

Провели правильно только 4-й акт. В 1-м акте не было весны. Николай Николаевич дал неприятный образ. Слова «Я бы убила соперницу» Наташа должна сказать резко, почти с ненавистью.

Затишили многое.

Играть должны бодрее.

Гримы нехороши. Плох костюм у Николая Николаевича.

Все эффекты за кулисами должны проходить дальше от сцены.

Художник Романенко хотел бы дать меньше однообразия в декорациях, больше уюта.

Режиссер говорит: надо ожидать всякой критики: нового шага не сделано, не нова и пьеса — все перепевы из Художественного театра.

Есть только первый спектакль Студенческой студии, где будут играть не как любители. Режиссер хотел бы, чтобы во время спектакля за кулисами была торжественность.

Маш. текст.

Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 251-а.

Впервые опубликовано: Вахтангов. 1939. С. 275–277.

КОММЕНТАРИИ:

- 1 «Унион» — один из первых кинотеатров в Москве, располагался в особняке XIX века на углу Большой Никитской улицы и Никитского бульвара, где в 1913 г. нижний этаж переоборудовали под зрительный зал. Впоследствии здесь разместился Кинотеатр повторного фильма. А в 1997 г. старинный дом отдали расположенному в соседнем здании Театру у Никитских ворот.

Б.Е. ЗАХАВА — Е.Б. ВАХТАНГОВУ

10 апреля 1914 г.

Москва

Дорогой Евгений Богратионович!

Вы как-то высказали желание прочесть мой доклад¹, и я обещал Вам его дать, но потом об этом забыл и обещания своего не выполнил. Спешу сделать это сейчас.

Мне хочется рассказать Вам о том, как и почему возникли у меня те мысли, которые я старался изложить в своем докладе. Дело в том, что я очень давно полюбил театр, но все, что мне долгое время приходилось видеть в этой области, слишком мало меня удовлетворяло. Только когда я побывал в Художественном театре, я понял, что может и что должен делать всякий театр, если он хочет служить Искусству. Но на пути своего увлечения театром и моей к нему любви у меня возникло одно препятствие в лице моего родного дядюшки, который в настоящее время находится там же, где и Вы, т.е. в Петрограде². Этот человек имел и имеет большое значение в моей небольшой жизни; я ему очень многим обязан в деле моего воспитания и развития. Очень возможно, что, если бы его не существовало, я бы в настоящее время был бы простым юнкером наравне со многими коллегами по кадетскому корпусу. Он еще очень не старый человек — ему всего 25 лет. Теперь он литератор — поэт, философ, что хотите. И вот представьте себе мое состояние, когда этот человек, которому я привык верить во всем, оказался таким страстным

противником театра, подобного которому я не знаю. Айхенвальд³ в сравнении с ним оказывается чуть ли не апологетом театра. На этот раз я стал в самую неприемлемую позицию по отношению к своему дяде, и между нами загорелась самая отчаянная борьба, выразившаяся в тех каскадах почтовой бумаги, которые летали из Петербурга в Москву и обратно. Убедить меня ему так и не удалось, но наш спор принес мне громадную пользу: благодаря ему я стал сознательно относиться к тому, к чему раньше меня влекло мое внутреннее чувство, а это заставило меня еще больше полюбить театр. Таким образом, теперь для Вас ясно происхождение посылаемого мной Вам доклада. Однако моя война еще не кончилась. Вот отрывок из последнего письма дяди ко мне. Мне очень хотелось бы, чтобы Вы мне написали о том, какое впечатление на Вас произведут следующие строки⁴.

Итак, он пишет: «Театр не искусство, потому что в нем, прежде всего, нет элемента творчества; о прочих элементах искусства, недостающих театру, я сейчас говорить не буду. “Актер творит роль”, “Актер вылепляет тип” и прочие тому подобные слова не имеют никакого смысла, потому что роль сотворена до актера, тип вылеплен тоже автором пьесы. Актеру остается вызубрить слова, восчувствовать душу героя и произнести с соответствующей интонацией слова, а в словах — душу героя, заказанную актеру писателем, действительно сотворившим пьесу из ничего. Для того чтобы вызубрить написанные слова, для этого не нужно ни таланта, ни мудрости, тем более что есть суфлер. Для того чтобы произнести эти слова живо и жизненно, так, как они произносятся в жизни или безмолвно при чтении пьесы, — для этого нужно умение, навыки или способности, этому можно научиться, для этого существуют театральные школы, в этом вся суть актера. Если угодно, это искусство, но искусство только потому, что «великий, свободный» русский язык не имеет другого слова; одно слово определяет и Пушкина, и ловкого борца, и хорошего слесаря, и хорошего сапожника, и хорошего актера. Леонардо да Винчи, Пушкин, Тютчев — искусство. Станиславский, Качалов, Щепкин — не искусство, а искусство актеров. Таланту научиться нельзя, нельзя научиться сделаться писателем, но научиться быть актером можно — стоит только научиться хорошо декламировать чужие слова. Заметь, что свои собственные слова актеры произносят из рук вон плохо, потому что за своими словами должны стоять свои мысли и свой дух, а у большинства этих духовных кастратов нет ни своих мыслей, ни своего духа. Но даже искусство хорошо произносить выученные слова у них не достигло надлежащей высоты. Только в Художественном театре говорят так, как говорят настоящие живые люди у себя дома. Везде же говорят, как в театре и больше нигде. Значит, пока актеры — не более, не менее как плохие сапожники. Но я сказал, что актер еще должен восчувствовать душу героя. Конечно. Но разве это привилегия актера? А когда ты читаешь пьесу, роман, повесть, сборник стихов и т.п., разве ты не должен «зажить» вместе с автором и тоже восчувствовать душу героя, а через него и самую душу писателя? Ведь всякий читатель, если он не глуп и чуток, читая пьесу, разыгрывает ее сам самым лучшим образом, но лишь только захочет читать громко, выходит скверно, именно потому, что он не обладает искусством актера произносить слова в различных тонах, а то просто не умеет гладко читать без запинки. Актер это умеет, и в этом все его достоинство, больше у него ничего нет.

Но то обстоятельство, что он сейчас не размалевывает свою рожу, надевает чужой костюм и лезет на сцену для того, чтобы во плоть одетую душу автора передавать зрителю под своим, часто дурацким преломлением, — это делается оскорбительным. <...>

Позволь сделать еще одно разъяснение, и тогда я вплотную подойду к проблеме театра. Если твой внутренний мир есть для тебя самоочевидная реальность, то мой внутренний мир для тебя все-таки тайна.

Мой внутренний мир, моя душа может тебе открываться только во внешних символических выражениях, которые ты опять-таки воспринимаешь путем ощущений. Если я стою перед тобой и до изнеможения над тобой смеюсь, ты все-таки не узнаешь, что я испытываю, если я не начну смеяться, мой рот разверзается в улыбку, из гортани звучит хохот, — это те знаки, те символы, которые условно говорят твоему сознанию (через чувственное восприятие) о моем смехе. Человеческие средства выражения очень бледны. Самый совершенный гнозис, т.е. путь познания души, — это слияние в совершенной Любви, затем деятельное молчание и, наконец, Слово. Слово не как просто сочетание звуков, но как Логос, как внутренние квинтэссенции сознания. Наш внутренний мир кристаллизуется в логических понятиях, и эти понятия выражаются символически в Слове. “В начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог” — эти слова Иоанна и “Прежде, чем явилась земля, было Слово (Logos)” — эти слова Гераклита и имеют тот смысл, который я стараюсь тебе выяснить. Logos, разум, сознание и слово как символы — начало и конец рационального взаимного бытия. Словом мы выражаем нашу душу, через слово же мы и воспринимаем душу. И поскольку слово есть символ Слова (logos’a), постольку само слово отождествляется с logos’om, с разумом, с мыслью, с сознанием, с душой. Совершеннее всего писатель может выразить свою душу, и через слово же мы непосредственное всего можем его душу воспринять. И когда писатель пишет пьесу, то пьеса — это только форма художественного творчества. Нематериальная душа выразилась в нематериальном символе — слове.

Тут я подошел к театру. Из того, что я наговорил тут, я думаю, ясно, что театр делает с духом. Он, прежде всего, одевает его в плоть и кровь, в плоть, которая воспринимается эмпирически, посредством ощущений. И вот, для тех, кто понимает, что дух автономен и что наибольшая непосредственность восприятия духа есть слова, для тех, говорю я, театральное облачение духа в плоть есть не что иное, как грубое препятствие между духом писателя и духом читателя. Для меня невыносимы грубость и ложь театра. Театр как иллюстрация [плотскими] фигурами мне не нужен. Я обладаю достаточно тонким и изощренным духом, чтобы без иллюстраций понимать и представлять образы, возникшие в душе писателя. Иллюстрации нужны только детям, театр нужен только тем, кто груб душой и детски беспомощен в восприятии. Театр нужен народу. Вот почему следует все театры выносить на окраины, за город, туда, где живет темный народ. Там нужен театр, ибо дети нуждаются в педагогике и иллюстрациях. Кроме того, народу читать некогда. Тогда он увидит то, чего не прочтет. Народные театры при хорошем выборе пьес могут сыграть еще большую роль, но людям духовно и интеллектуально развитым театр совершенно не нужен.

Ты видишь, я чересчур серьезно подошел к театру, опустился к нему с идеалистических высот, и вот, оказывается, что театр ни на что не нужен, он ничего больше не дает, кроме оскорбительной грубости, грубости, оскорбляющей человеческое достоинство.

Итак, душевная грубость — вот основание, на котором держится театр. Когда непосредственные пути к духу еще закрыты, тогда остается ценной плоть. Но немного идеалистического реализма, немного самоочевидной подлинности внутренних состояний, и вот уже нет того, для чего нужен был театр; он делается не-

выносимым, невоспринимаемым. Пьесу совершенно достаточно прочесть, здесь больше художественного гнозиса, чем в зрительной очевидности. При современной утонченности духа театр уже не эстетическое зрелище, и когда ты на театре пытаешься построить свою религию, то это уже страшно. Нет, так еще никто не любил своего Бога, чтобы оскотить свою душу и оскорблять свое лицо. Офелия живая была (если была) лучше и дороже Офелии Шекспира, и плохая актриса Коваленская⁵ как девушка, как живой человек лучше и дороже, чем Офелия Шекспира, которую она играла в Александринском театре. И что за честь быть талантливым актером! Ведь это же талант черный, талант антирелигиозный, талант силы уничтожения, талант самоотречения, талант неустойчивости и убийственного искажения Божьего лица — лица своего духа!

И уже то, что существует театр живых лицедеев, — страшная трагедия. Театр в своей метафизической сущности — страшное явление. Во всех отраслях искусства есть божественная светлость, даже в поэзии Бодлера, даже в живописи Гойи, потому что искусство честно, оно никогда не лжет, никогда не пытается выдать ложь за правду, а всякая честность — солнечна. Но театр — это угрюмая ложь, трагическая ложь, даже детский театр, не говоря уже о том театре, где ставятся такие пьесы, как “Привидения” Ибсена или “Ревность” Арцыбашева. И когда я смотрю актера, который распинается на сцене, рвет страсти в клочки и потрясает кулаками и ушами с вдохновением, сбрасывающего с себя сюртук, а в заключение сходит с ума или сам кого-нибудь удавливает, мне делается невыносимо противно и жалко, как при зрелище шпагоглотателя или уличного акробата».

Ух, слава Богу: кончил! Какой доход писчебумажному магазину! Есть еще кое-что написать от себя, да уж очень устал, да и Вас жалко: столько читать! Очень буду рад, если Вы мне напишете. Мой адрес: Москва, Сретенка, Колокольников пер., д. 24, кв. 13. Это до 1-го мая, а после 1-го адресуйте: Москва, Софийка, Страховое товарищество «Саламандра», Лидии Ивановне Захава, для Бориса З. Ну, всего хорошего! Сажусь за зубрежку государственного права: экзамены, экзамены и экзамены!

Остаюсь преданный и всегда готовый к услугам

Борис Захава

P.S. Как получите сие послание, черкните, пожалуйста, открытку, а то я буду беспокоиться, что не получили.

Публикуется впервые.

Автограф.

Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 130/Р.

КОММЕНТАРИИ:

- 1 Доклад Б.Е. Захавы «Оправдание театра (Сущность театра и его значение)», прочитанный в Студенческой студии 24 февраля 1914 г., хранится в архиве Б.Е. Захавы (РГАЛИ. Ф. 3034. Оп. 2. Ед. хр. 63).
- 2 Л.И. Логвинович, младший брат матери Захавы — Лидии Ивановны, журналист, член Всероссийского литературного общества.
- 3 Ю.И. Айхенвальд, известный литератор, выступил 16 марта 1913 г. в Москве с публичной лекцией «Литература и театр», ставшей широко известной под названием «Отрицание театра». Именно так автор назвал текст лекции, переработанной в статью и опубликованной в сборнике «В спорах о театре» (М., 1914). Айхенвальд утверждал, что театр собственного оправдания и собственного содержания как вид искусства не

От Студенческой драматической студии к Третьей студии

имеет: «Конец театра наступил потому, что театр и не начинался. Эстетически он не может быть оправдан. Его реальное существование, конечно, еще не говорит за его разумность. Театр — ложный и незаконный вид искусства» (С. 13).

4 Сведений об ответе Вахтангова обнаружить не удалось.

5 Н.Г. Коваленская играла Офелию в спектакле Александринского театра «Трагедия о Гамлете, принце датском», возобновленном режиссером Ю.Э. Озаровским и художником А.К. Шервашидзе в 1911 г. Прошел всего шесть раз.

Е.Б. ВАХТАНГОВ — Н.О. ТУРАЕВУ

[Начало мая 1914 г.]

Добрый Натан Осипович,

Какой бы я был Вахтангов, если б вовремя вернул Вам документы! Простите этому Вахтангову это свинство.

Подписал в день получения и забыл, забыл отправить. Сегодня на столе увидел этот страшный пакет и испугался — 22-е ведь давно прошло.

Ради бога, не сердитесь.

Получил от Ксении Ивановны [Котлубай] письмо¹. Сегодня же напишу ей. И если есть что-нибудь интересное, Вы узнаете от нее.

Хотя, кажется, ничего интересного и занимательного я ей не сообщу, ибо жизнь моя здесь сера, как сукна «Усадьбы»².

На всякий случай:

до 1 июня с 12 мая буду в Киеве (Киев, гастроли МХТ, мне).

Потом, до 15-го июня (Евпатория, Крым, дача Черногорского, мне).

Потом, до 7-8 августа (Канев, Киевской губернии, имение Беляшевского, мне).

Может, понадобится написать что.

Еще раз извиняюсь.

Кланяюсь всем, кого увидите.

Где Борис Константинович [Зайцев]? Уехал?

Ваш Е. Вахтангов

У нас дождь, и я купил себе калоши.

Б.Е. Захава прислал мне свой доклад и письмо³. Длинное. Такой милый.

А автомобиль — прекрасная вещь⁴. Вот сказал и боюсь теперь, что Вы поднесете мне автомобиль после 10-го представления «Усадьбы».

Е.В.

Автограф.

Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 42/Р.

Впервые опубликовано: Вахтангов. 1939. С. 46.

КОММЕНТАРИИ:

1 Письмо К.И. Котлубай не сохранилось.

2 Спектакль «Усадьба Ланиных» был поставлен «в сукнах».

3 Письмо Б.Е. Захавы от 14 апреля 1914 г. см. выше.

4 Н.О. Тураев достал автомобиль и отвез Вахтангова на вокзал, когда он уезжал из Москвы на гастроли.

КВАРТИРА В МАНСУРОВСКОМ

Надежда Вахтангова:

Первое время участники этой Студии занимались с Евгением Богратионовичем в студенческих комнатах, кочуя по всей Москве. Окрепнув, Студия сняла этаж из пяти комнат в Мансуровском переулке, предоставив две комнаты Евгению Богратионовичу для его семьи.

Беседы о Вахтангове. С. 216.

НЕ РЕЗУЛЬТАТ, А ПРОЦЕСС

Борис Захава:

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

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

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

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

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

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

Вахтангов это знал и потому не смущался тем, что многим из его молодых учеников заведомо не суждено было остаться в театре; он был доволен тем, что

имеет завидную возможность сделать радостными и счастливыми весенние годы пришедших к нему молодых людей¹...

Вот почему так щедро Вахтангов растрчивал свои силы, вот почему он так любил приходить на эти уроки «к студентам», вот почему он так, казалось бы, безрассудно и нерасчетливо дарил им свои ночи, свой темперамент, блеск своей фантазии, искры своей мысли...

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

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

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

Захава. 1927. С. 15–17.

КОММЕНТАРИИ:

- 1 Того гонорара, который Вахтангов получал от своих «студентов», едва ли хватало ему на извозчиков, которыми он пользовался, чтобы добраться домой после ночного урока. (Прим. Б.Е. Захавы.)

Провал «Усадьбы Ланиных»

Леонид Волков:

В «Усадьбе Ланиных» было очень много искреннего увлечения и тонких настроений, но спектакль, увы, не был признан. Мы все были в большом восторге, переживали все по-настоящему, на сцене плакали, но все это, оказывается, до зрителей не дошло, все это было для самих себя. Спектакль был завершением тех интимных, откровенных репетиций, когда от актера требовалось буквально выложить всю свою душу, показать все тончайшие свои качества и переживания. На каждой репетиции были слезы: у одного — по поводу того, что он играет, у другого — от умиления работой товарища. Но для спектакля этого, оказывается, было мало.

«Оформлен» спектакль был чрезвычайно убого. Вахтангов всегда вносил в работу элементы импровизации. Он часто, когда мы имели уже свое помещение, любил из того, что оказывалось под рукой, — из каких-то тряпок, портьер, из всего случайного, — сделать костюм, декорацию и сочинить этюд.

Он всегда любил баловливо собрать репетицию — надеть, что имеется под рукой, что-то поставить на сцену, чтобы создать настроение, — вот и готов театр.

Эта же импровизационность была и в оформлении «Усадьбы Ланиных». <...>

Провал до нас не дошел, хотя на следующее утро все газеты нас ругали (спектакль был поставлен в Охотничьем клубе, и присутствовала пресса). В рецензиях нас старались обидно уязвить — писали так: «Господин Вахтангов заставил актеров вместо двери входить в какую-то прорезанную в мешковине дыру». А в этом был один из элементов импровизации в спектакле: поставили балюстраду вместо террасы, сзади повесили грязно-зеленого цвета мешковину, прорезали в ней дыру, поставили на стол букет сирени, а сбоку Венеру из папье-маше — вот и вся декорация. Сирень была символом нашего спектакля. Это — свежесть, весна, юность, красота, влюбленность. Потом эта сирень так и осталась нашей эмблемой. Сирень у нас постоянно стояла в маленьком нашем фойе в Мансуровском переулке. Следовательно, для нас это был не провал, а огромная радость. Вахтангов так и говорил, что если для критики это и провал, неудача, то для нас это громадный этап работы. И мы прекрасно ощущали, что на этом спектакле внутренне выросли, обогатились. Вероятно, для каждого из нас «Усадьба Ланиных» осталась прекрасным событием жизни.

На следующий год мы нашли помещение в Мансуровском переулке и стали называть нашу Студию Мансуровской студией. Перешли на отдельные маленькие вещи: Чехов, Мопассан, водевили, которые Вахтангов очень любил. Он говорил, что актер должен воспитываться на водевиле и на трагедии, что эти две полярные формы в драматическом искусстве одинаково требуют от актера большой чистоты, большой искренности, большого темперамента, большого чувства, непосредственности, т.е. всего того, что составляет актерский багаж, актерское богатство. <...>

Когда была приготовлена первая программа из небольших отрывков, устроили зрительный зал. Сами пропилили стену и вместо нее повесили занавес, опять-таки из той же дерюжки ланинской «усадьбы». Устроили места (кажется, 34). У нас на сцене так и остались надолго — сирень ланинская, дерюжка и Венера из папье-маше. Эти наши аксессуары надолго оставались для нас любимыми, а крещение на «Усадьбе Ланиных» — основным мерилom того, что мы делали.

Беседы о Вахтангове. С. 55–58.

КОММЕНТАРИИ:

Премьера «Усадьбы Ланиных» состоялась 26 марта 1914 г. Художник — Ю.М. Романенко. Действующие лица и исполнители: Ланин Александр Петрович, помещик — Ю.М. Корепанов; Елена, старшая дочь — Н.П. Шиловцева; Ксения, младшая — К.И. Ланина [Котлубай]; Николай Николаевич, муж Елены, инженер — Б.И. Вестерман [Вершилов]; Тураев Петр Андреевич, немного земец — Н.О. Тураев [Фельзенштейн]; Наташа, дочь Елены от первого брака — К.Г. Семенова; Фортунатов Диодор Алексеевич, магистрант — В.К. Валерианов [Улович]; Мария Александровна, его жена — Х.К. Евдокимова; Евгений, студент — Б.Е. Захава; Коля, гимназист, родственник Ланиных — Н.И. Энша [Шпитальский]; Михаил Федотович, помещик, приятель Ланина — Г.С. Тарасенков; Сиделка — Т.М. Кроткова; Слуга Ланина — М.И. Бойнов; Горничная — К.И. Дворецкая; гости: Дама в пенсне — Е.И. Апраксина; Молодой помещик — И.Л. Львович; Распорядитель — А.В. Языков; Кадет 1 — А.Н. Поляков; Кадет 2 — А.М. Волжский; Гимназист — К.Г. Мозылев; Соня — Е.А. Касторская; Катя — Е.А. Алеева; Барышня — Т.С. Игумнова.

На спектакль любительского студенческого кружка рецензенты отреагировали активно, вероятно, привлеченные тем, что руководителем его значился артист Художественного театра Е.Б. Вахтангов. Все они чаще всего сходились во мнении, что пьеса

Б.К. Зайцева заслужила лучшего исполнения. И. Джонсон писал о том, что «если бы эта пьеса была поставлена в хорошем театре, она могла бы быть очень приятным и художественным представлением. Но она, к сожалению, попала в руки молодых и неопытных любителей и вышла вещью мертвой и томительной» (Утро России. 1914. № 70. 27 марта. С. 6). Рецензент «Голоса Москвы» был не менее суров: «Мне говорят: это спектакль первой студенческой драматической студии. Он репетировался под руководством артиста Художественного театра г. Вахтангова три с чем-то месяца. Позвольте, — говорю я тогда, — считаю долгом сказать: репетировать три с чем-то месяца, это что-то такое “под Художественный театр”. И так плохо исполнить! <...> Прозеревши такой любительский спектакль с претензией, необходимо сказать правду без всяких любезностей. Если вы думаете быть актерами, вы глубоко ошибаетесь, вы смотрите на драматическое искусство чрезмерно по-любительски, понимая это слово в кавычках, а не в настоящем его смысле» (Голос Москвы. 1914. № 71. 27 марта. С. 6). Ему вторила и «Театральная газета»: «Ведь и любители же выискались. Ни одного дарования, почти все до курьеза смешные, по-ученически рапортующие свои речи. <...> В полном соответствии с игрой была и постановка пьесы. <...> Тон у исполнителей, у всех без исключения, г. Вахтангов донельзя понизил, всех превратив в ходячие мумии. Итак, дружными стараниями “артистов” и “режиссера” пьеса Бориса Зайцева провалена. А жаль, она заслуживает совсем другой участи. Это хорошая, поэтическая, лучезарная пьеса (1914. № 13. 30 марта. С. 7). Журнал «Рампа и жизнь» констатировал непонимание режиссером поэтической созерцательной природы пьесы: «Безвкусовая “стилизованная” постановка упустила из числа действующих лиц одно из самых главных — саму усадьбу, которая, по Зайцеву, служит таинственным спутником людей и для которой надо было найти соответствующее выражение» (1914. № 13. 30 марта. С. 10).

«ЧЕСТНОЕ СЛОВО»

Борис Захава:

Неудача «Усадьбы Ланиных» имела как для Студии, так и для ее руководителя, весьма серьезные последствия: дирекция Художественного театра запретила Вахтангову какую бы то ни было работу вне стен театра и его Студии¹. Поэтому Вахтангов согласился продолжать работу со студентами только при том условии, если факт этой работы будет сохраняться в строжайшей тайне.

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

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

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

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

Новые правила приема в Студию

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

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

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

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

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

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

Таким образом, Студия состояла из трех групп:

1. «Члены-соревнователи» (они же «сотрудники», а потом «воспитанники»).
2. «Члены Студии».
3. «Действительные члены Студии».

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

Захава. 1927. С. 21–23.

КОММЕНТАРИИ:

- 1 Единственным выявленным документом, подтверждающим запрет Вахтангову работать вне стен Художественного театра без специального разрешения К.С. Станиславского, является письмо Вахтангова С.В. Халютиной от 14 мая 1914 г., публикуемое ниже.

Е.Б. ВАХТАНГОВ — С.В. ХАЛЮТИНОЙ

14 мая 1914 г.
Киев

Многоуважаемая Софья Васильевна,

Мне не удалось переговорить с Вами.

Если я нужен Вам, то считайте меня в числе преподавателей по-прежнему.

Я думаю, что К.С. Станиславский разрешит мне. (У меня теперь новое условие: без его разрешения я не имею права нигде работать.)

Пользуюсь случаем засвидетельствовать Вам свое почтение.

Уважающий Вас

Е. Вахтангов

Публикуется впервые.

Автограф.

Музей МХАТ. Ф. Халютинской. Без номера.

ЗАПИСЬ УРОКОВ И ЗАНЯТИЙ

Ниже публикуется тетрадь, названная «Введение к теоретическому курсу», с записями уроков и последующих занятий, сделанными студийцами. Существует рукопись и машинописный текст с вахтанговской правкой, вычеркиваниями, замечаниями на полях, сделанными Е.Б. Вахтанговым. Таким образом, записи можно считать авторизованными. В издании 1939 года эти записи опубликованы в сильно отредактированном виде. Здесь они приводятся полностью с сохранением реплик студийцев, замечаний Вахтангова и вычеркнутых мест, которые также представляют интерес.

I-й урок

10 октября [1914 г.]

Поговорим сегодня о том, зачем мы собрались, что будем делать, о том, какие существуют театры. О разнице между школой и театром. О предмете работы в школе, о результатах упражнений. О пути достижения наших целей.

Так вот: зачем мы собрались? Не затем, конечно, чтобы показывать себя. Не в том наша цель, чтобы воздействовать на зрителя голосом, телом, фантазией. Мы хотим чему-то учиться. Мы хотим через театр подойти к искусству. Театров много, в Москве целый ряд учреждений с характером зрелища. [В каждом что-то свое (свое не только со стороны пошлости, но и со стороны красоты). — *Зачеркнуто.*]

Свою физиономию театр получает от того, как его актер подходит к роли, с какими целями и какими способами он подходит к пьесе. Современный актер может подходить к своей роли трояким путем — соответственно этому различают три основные направления в театре.

I. Беру роль, как костюм. В чужом костюме хочу показать себя. Меня влечет внешнее роли, пользуюсь ею в своих целях.

Такое направление в театре — не искусство: это эксплуатация искусства.

II. Роль добросовестно выучиваю, потом докладываю ее со сцены. Переживать роль на сцене считаю лишним, передаю ее условно: представляю. Для выражения чувств определены приемы. Могу пережить роль, когда готовлю, но на сцене нарочно в себе не вызываю чувств. Коклен учил: «Актер свою роль пережить должен дома, на сцену приносит роль сделанную».

III. Переживаю роль на сцене. Здесь может быть так:

[а] целиком ее переживаю дома, на сцене чувство местами выпадает (если выпадает совсем, перехожу ко 2-й школе: представляю).

б) всю роль переживаю на сцене (переживаю на сцене чувства, которые дала мне пьеса). — *Зачеркнуто.*]

От Студенческой драматической студии к Третьей студии

(Еще один способ игры существовал в старину: роль актер совсем не учил, мог не читать даже пьесы. Полагался на нутро, на свою интуицию. Считалось позорным показать, «как говорю», до спектакля. [Играл под суфлера, на 10-й спектакль роль проваливал. — *Зачеркнуто.*]

[Итак, вот каковы три школы в театре:

1) эксплуатация искусства;

2) школа представления;

(с «представлением» иногда приходится идти на компромисс, с ним мириться).

Это школа Малого театра, «Comedie Française», Коклена, Сары Бернар.

3) Школа переживания. — *Зачеркнуто.*]

В последней — два учения: Сальвини и Станиславского.

1-е: переживание не полное, актер помнит о зрителе, цель его — взволновать зрителя. «Плача и смеясь, я должен взволновать зрителя, но сам не волнуюсь» (Сальвини).

2-е: на сцене должно быть перерождение (полное перерождение, физическое и духовное) (Станиславский).

Ни одному из этих положений не могу вас учить. Могу только одно из них изложить вам, а именно: теорию искусства переживания, теорию Станиславского.

Школа и театр

Существует большая разница между школой и театром. Школа подготавливает к возможности творить, в театре творят.

Актер, вступивший в театр, должен быть готов вообще к каждой пьесе.

Чем же мы занимаемся в школе? Школа определяет индивидуальность актера (наклонность к комизму, лиризму и т.д.). Развивает способности общице. В школе дается метод, с которым подойдут к работе потом — в своем театре: когда готовый приду в театр, я буду знать, что мне делать; только здесь начну действовать как художник, творить. Т.е. в школе нет спектакля — момента творческого, в театре он есть. Пока я учусь, творя, я критикую себя: это не спектакль — упражнение.

Школа дает технику: технику внутреннюю — развивает 1) способность души повторять переживания жизни, 2) фантазию. (Сцена не жизнь, сцена прекраснее жизни, «фантазия — вторая природа актера» — Станиславский.) Технику внешнюю — умение владеть голосом, телом.

[(Т.е. голос, тело, душу, фантазию — упражняю в школе). — *Зачеркнуто.*]

В школе может быть всякий, творить в театре — только талант: искусству перерождения научиться нельзя. Но к нему можно готовиться, упражняясь, — это и делают в школе.

Подробнее: что должен иметь актер, и что в нем должны развить упражнения?

1. дисциплину внутреннюю («вы научитесь относиться друг к другу не как соперник к сопернику»);

2. наблюдательность в жизни: наблюдательность художника;

3. фантазию;

4. умение в себе найти нужное чувство (управлять своей душой);

5. способность всегда хотеть играть, гореть, артистичность [гореть вообще — уметь себя привести в состояние творчества. — *Зачеркнуто*];

6. вкус;

7. умение обращаться с материалом, мне данным: с пьесой, с ролью;

8. умение владеть своим темпераментом.

Темперамент — способность [зажигаться. — *Зачеркнуто*] реагировать на обстоятельства. Он у различных людей различен. Актер должен научиться приходить всегда в нужный для данного момента градус темперамента;

9. умение владеть своим вниманием. «Актер должен уметь в неисчислимую единицу времени овладевать своим вниманием: проделав целый ряд упражнений, я приобрету какой-то метод работы для себя. [У Станиславского была [мечта — *зачеркнуто*] идея, чтобы этот метод, т.е. подход актера к роли был одинаков для всех. Но пришлось убедиться, что каждый подходит по-своему. — *Зачеркнуто*];

10. возможность, в конце концов, хорошо себя познать;

11. наконец, результат всех упражнений, их конечная цель: умение на публике выявлять себя. [Отчего на публике? Не знаю: в этом артистичность, тайна театра. Тут только начинаются наши наслаждения и наши горести. — *Зачеркнуто*.]

Итак, вот что должно быть у актера, и вот к чему его должны привести упражнения. Как видим — ни одна из этих задач, задач подготовительной работы в школе, не подходит к задаче: научить играть. Т.е. только владеть собой учит школа. Станиславский сказал, упражняться актер должен ежедневно, чтоб темперамент его не засыпал, тепло не охладело, вкус не опускался.

[На возражение: это невозможно — есть ответ: тогда не причислитесь к лику подошедших к искусству. — *Зачеркнуто*.]

Упражнения не требуют много времени: [раз начав их делать, вы их незаметно кончаете, т.е. с ними переходите в жизнь. Только так. — *Зачеркнуто*] упражняясь, можно научиться работать, т.е. приобрести органическую потребность в работе.

[Так вот: я как таковой в школе как будто бы должен переродиться, вся моя природа должна переродиться, измениться. Я бы даже сказал: «мы должны перемениться как люди, стать лучше, добрей». Как же мне к этому идти?

Этим окончу введение. Теперь перейду к предмету занятий. — *Зачеркнуто*.]

* * *

[Станиславский, отдавший всю свою жизнь театру, не пропустил ни одного явления на сцене без того, чтобы не извлечь из него что-то для себя назидательное. — *Зачеркнуто*.]

Он наблюдал за игрой больших артистов — Сальвини, Дузе, и за игрой артистов маленьких. Он увидел, что [разница в игре больших и малых — от различной способности их зажигаться. Но увидел, что. — *Зачеркнуто*] в своем творческом напряжении они могут быть равны, когда равные имеют что-то общее. Он нашел, что первое, в чем заключается это общее: свобода. Какая-то особенная свобода, прежде всего выраженная в свободе мышц. Только свободным [я могу быть гениальным и негениальным. — *Зачеркнуто*] я могу творить [когда напряжен, будь я Дузе, я не творю. — *Зачеркнуто*]. Но прежде чем говорить о свободе, об условиях творчества, вернемся немного назад. Вспомним, что такое ремесло в искусстве. Я уже упомянул, что роль можно не пережить, а представлять. В старину даже существовала такая наука, как «мимика». [Мимика — это верное выражение чувств, а поэтому — мимику может сделать только мое переживание. Так вот — к искусству можно подойти как-то ремесленно. Откуда же это ремесло в искусстве? Откуда определенные приемы для внешнего выражения чувств? Такие приемы назовем штампом. Откуда штампы? Возьмем пример. Отчего священнослужитель в церкви фразы из своего служения всегда говорит одинаково, нараспев? Как создавалась эта напевность? Она произошла потому, что где-то когда-то кто-то талантливый так говорил. Священнослужитель ему подражает. Когда свя-

От Студенческой драматической студии к Третьей студии

ценнослужителю нужно, чтоб его голос звучал именно так, а не иначе, — он берет «штампы». Бывает, что у священнослужителя вдруг прорвется живое, он трепещет, тогда нет штампа, есть творчество.

То же самое скажем и об актере. То же и о штампе в жизни вообще, потому что штампы существуют для всего. — *Зачеркнуто.*]

Ш т а м п

Штамп существует для грима, для походки, для всякого чувства. (Актеры театра представления в своих ролях так и помечают — здесь «гнев», там — «слезы».)

Надо прибавить к ряду упражнений упражнения, развивающие способность подмечать и вырывать в себе штампы. Желание повторить спектакль, а не зажить задачей делает игру штампованной. Единственно допустимый штамп для актера — это правильное самочувствие на сцене. (В жизни у нас вырабатываются штампы, как держать себя в доме, как держать себя в обществе... У школьника бывает отлично заштампована форма внимания и т.д.)

Когда я свободен, ко мне никогда не приходит штамп. [Отчего же я бываю несвободен и ко мне приходит штамп? — *Зачеркнуто.*]

Существует мышечное напряжение, которое мешает быть свободным.

Что же такое мышечное напряжение?

Когда актер штампует, когда он старается повторить сделанное прежде, когда у него происходит перегрузка или недогрузка энергии, у него, главным образом, напрягается тело. Все странные движения руками, неестественность поз, дрожь в теле (актер с трудом подносит стакан к губам — у него дрожит рука, хочет зажечь спичку — не может, с напряжением кладет ногу на ногу, нелепо кричит, вместо того чтобы говорить покойно, и т.д.), что так часто бывает на сцене, все это оттого, что актер стеснен в своих действиях.

От такого напряжения надо уметь освобождаться. Чтобы быть свободным, надо научиться убирать в себе лишнюю энергию, а для этого, прежде всего, надо научиться чувствовать свое тело, т.е. создать в себе контролера своего тела.

Потом, путем упражнений этого контролера, так усвоить, чтобы работы его не замечать (как вы не замечаете, что, садясь, сгибаете колени, как не чувствует своих движений стрелок, когда взводит курок и прицеливается... Для стрелка его действия сознательны только тогда, когда он еще учится обращаться с оружием...)

Свобода в действиях врожденна великим актерам, — мы же должны сознательно воспитать ее в себе. Когда мы свободны, мы можем сделать на сцене все, что нам нужно. Зритель всегда чувствует, в какой степени горения актер. [По степени горения, по состоянию, по вдохновению мы можем стать равными великим, мы не дадим только одного: их ярких красок. — *Зачеркнуто.*]

II-й урок

13 октября [1914 г.]

П л а н к у р с а :

I часть. Материал для подготовительных работ.

- 1) Свобода мышц.
- 2) Сосредоточенность.
- 3) Вера, наивность и оправдание.
- 4) Круг внимания.
- 5) Задача.

6) Аффективные действия, память и чувства.

7) Темп, повышенная и пониженная энергия.

II часть. Метод работы.

1) Общение.

2) Публичное одиночество.

III часть. Анализ.

1) Анализ пьес и ролей.

IV часть. Внешняя характерность.

Об упражнениях на развитие мышечной свободы

Будет ли мешать нам чувство контроля над мышцами? Нет, потому что, когда разовьется, действовать должно автоматически, непроизвольно.

Упражняясь, будем учиться не только подмечать в себе напряжение и, когда оно есть, ослаблять мышцы, но нарочно их напрягать, напряжение это сейчас же убирать в себе и, если нужно, мышцы даже совсем расслаблять. — *Зачеркнуто.*]*

О сосредоточенности

Формула первого условия для возможности творческого состояния.

«Каждую секунду своего пребывания на сцене актер должен быть мышечно свободным».

Второе условие — сосредоточенность.

Если мы на что-нибудь направим наше внимание, мы будем иметь некоторый центр внимания. В каждый данный момент может быть только один такой центр, один объект для внимания. [Соответственно тому, как внешний мир и явления мы воспринимаем 5-ю органами чувств, мысль — мыслью, чувство — чувством, и объектом внимания для мысли может быть только мысль, для органов чувств — предмет, звук, запах, для чувства (внутреннего чувства души) — чувство: свое или чувство другого, на сцене — партнера. — *Зачеркнуто.*]

Умение уничтожить в себе рассеянность, быстро найти объект, увлечь им и на нем сосредоточить внимание — в этом второе условие для возможного творческого состояния.

16 октября [1914 г.]

О вере, наивности и оправдании

Третье условие, необходимое при творческом состоянии, — вера и как результат этой веры — наивность.

Вера в этом смысле — серьезное отношение ко всему, что происходит на сцене. Что бы я ни делал на сцене, я должен делать с верой в важность действия.

[Верой актер приближается к детям. Это что-то специфически актерское, артистичность. — *Зачеркнуто.*] Эту веру надо упражнять в себе. Надо на время сцены вернуть к себе наивность.

Наивность — результат приложения веры к каждому сценическому положению (я на лампу на сцене смотрю, как на солнце, [на черных людей, как на призрак... При отсутствии веры актер как бы начинает извиняться перед зрителем. Оттого, что ему стыдно, он дает не образ, а свое личное самочувствие. Тогда он представляет. — *Зачеркнуто.*]

* На полях зачеркнутых абзацев рукой Вахтангова вписано: «Реникса!» Реникса — слово, изобретенное А.П. Чеховым. В «Трех сестрах» Кульгин говорит: «В какой-то семинарии учитель написал на сочинении “чепуха”, а ученик прочел “реникса” — думал, по-латыни написано».

От Студенческой драматической студии к Третьей студии

(Сыграть кошку, собаку очень трудно, такой наивностью обладают немногие [Грибунин. — *Зачеркнуто*].) Что же нужно делать, чтобы верить и быть отсюда наивным? Чтобы верить, надо создать себе оправдание. Оправдать — уметь для себя объяснить положение на сцене, объяснить так, чтобы верила моя душа [и у меня не оставалось сомнения. — *Зачеркнуто*.]

Всякое, по-видимому, нелепое действие на сцене и в жизни может потерять свою нелепость, если его оправдать. Так, могу часами стараться поставить на стол карандаш острым концом, и то, что делаю, для меня будет важно, если найду причину. (Хочу найти центр тяжести в карандаше, что-то загадал и т.д.) Вот такие причины для действий, в которые я верю, и назовем оправданием. В конце концов, каждая наша роль есть оправдание ряда положений.

Итак, чтобы верить, нужно уметь оправдать.

Примеры: подымите руку — оправдайте, почему подняли. Станьте в позу римского воина — оправдайте, почему встали. Попробуйте поверить, что несете корзину с фруктами, хотя у вас нет ничего в руках, оправдайте... Оправдайте, что моете руки, хотя перед вами нет ни умывальника, ни воды, ни мыла — поверьте...

Поверьте, не имея на самом деле ни иголки, ни нитки, что вы действительно вдеваете нитку в иголку, шьете... и т.д.

Путь к оправданию — фантазия.

Упражнения, развивающие привычку оправдывать, разовьют и фантазию. [На сцене в нужную минуту фантазия приходит сама. — *Зачеркнуто*.]

В какой форме нужно умение оправдывать? В форме бессознательного стремления к нему. Как нужно упражняться? На первых порах предлагаю брать задачи даже нелепые, непременно такие, чтобы верить в них было трудно.

Выбирать самые странные упражнения, такие, которые, может быть, даже неловко делать. (Вот попадется вам открытка с какой-нибудь позой, самой вычурной, возьмите станьте в эту позу и оправдайте ее для себя...)

Оправдывать можно:

позу,

место,

движение,

состояние,

ряд положений без связи.

Например, задаю вам ряд действий: 1) слушает, идет, смотрит, отходит или 2) открывает ящик, ставит стул на стол, вынимает из кармана платок и дальше еще какой-то ряд нелепых действий... Могу вам дать задачи сложные. Оправдайте: для Гамлета — берет меч, ломает его, бросает, бежит, слушает...

Для Отелло — простил Дездемону,

для Арлекина — протягивает руку Пьеро,

для Полишинеля — разбрасывает деньги.

(Оправдывайте не разумом, а чувством.)

Если, оправдывая такое состояние как «слушаю», вы услышите несуществующий звук, то это уже не фантазия, а галлюцинация. Есть здесь граница. Благодаря целому ряду каких-то условий, когда оправдаю определенное положение, ко мне придет определенное чувство (именно то, а не другое...) [Если случается так, что чувство приходит не как результат оправдания (например, принял позу — пришло чувство), — это исключение. — *Зачеркнуто*.]

20 октября [1914 г.]

1. Знакомство с новыми:

Коган — читает странно. Любит Андрея Белого, А. Блока, Бальмонта — нет. Читает из Пушкина, монолог «Бориса Годунова».

Вахтангов: Это петербургская читка, это манерничанье. Есть группа, которая так читает. Это мейерхольдовская читка, когда в бесстрастности хотят дать страсть. (Декламация, если и существует, то это не искусство.)

Чернавина.

Правдин.

Экземплярская.

2. Этюды: на оправдание — без предметов совершить ряд действий.

Сдают приготовленные дома.

3. Круг внимания.

Когда у нас есть три условия для возможного творческого состояния: мышечная свобода, объект для внимания, вера и наивность, у нас есть круг внимания. Этот круг может расширяться и сужаться. Умение изменять его границы — важно для актера.

Все сегодняшние задачи на оправдание — в то же время задачи на круг внимания.

23 октября [1914 г.]

О задаче

На сцене самое важное — действие; не должно быть состояния бездейственного.

Если вам в театре приходится долго смотреть на народную сцену, где нет определенного действия, вы устаете; даже в жизни наскучивают сцены массовые, например, манифестации.

Все пьесы разделяются на начало, завязку, развязку.

Актер приходит в пьесу, чтобы выполнить в ней ряд действий. Актер всегда должен точно знать, что ему нужно делать. Но этого мало: еще он должен знать — зачем действовать. Т.е. актер приходит на сцену с определенной задачей. В зависимости от того, для чего делается задача, определяется самочувствие на сцене. (То же и в жизни. Скажем, моя задача занять у дяди 100 р. Если буду занимать для себя — одно самочувствие, для благотворительной организации — другое, для друга — третье и т.д.)

Пока: «четкое и красивое выполнение задач и есть творчество».

Актер своим творчеством должен нести радость зрителю. [Художественный театр иногда забывает об этой радости творческой, дает такой натурализм, который действует не как творчество, а как жизнь. — *Зачеркнуто.*])

Без задачи немислимо положение на сцене. В каждой сценической задаче есть несколько элементов. Каждая сценическая задача имеет:

- 1) цель — что я должен делать;
- 2) хотение — для чего я это делаю;
- 3) приспособление — как я это делаю.

Первый момент — цель. Цель всегда могу почувствовать, могу придумать, определить заранее. Поэтому цель — момент сознательный.

То же можно сказать и о втором моменте — хотении: прислушавшись немного к себе, всегда определяю, ради чего то или другое на сцене делаю.

Третий момент — приспособление, момент бессознательный, потому что не могу предугадать, как стану делать.

От Студенческой драматической студии к Третьей студии

Приспособление зависит от многих случайностей, зависит от решения задачи партнером. [Если покажется возможным приспособление наметить заранее, в ходе решения задачи всегда появится свой, истинный момент приспособления. — *Зачеркнуто.*] В приспособлении проявляется талантливость. [Ряд приспособлений есть творчество. — *Зачеркнуто.*] Приспособление подсказывается чувством, [в нем оно проявляется. (Чувство заблаговременно определить нельзя) — вот почему приспособление не может быть предугадано.

Так как же решается задача?

Как выявляется сценическое творчество? — *Зачеркнуто.*]

Наметить два первых момента задачи может каждый, но решить ее — не каждый.

В процессе рождения задачи приходит чувство. Приходит как ее результат. [Чувства не заказываю; в настоящем прекрасном театре каждое чувство должно быть пережито. — *Зачеркнуто.*] Чувство играть нельзя.

Итак: задача — это то, что я должен делать на сцене. Нет на сцене момента неподвижного, нет статуарности — есть действие. Задачу только тогда могу решить, когда захочу: пока же знаю, что делать, но еще не хочу, не творю. [Т.е. — без артистичности нет задачи. — *Зачеркнуто.*]

[Разница между простым способом решения задачи (математическим) и способом решения задачи сценической та, что первую можно решить нехотя, а вторую нельзя. — *Зачеркнуто.*]

Чувство приходит от решения задачи. [Чувство — результат задачи — надо уметь отличить от действия, которое составляет ее. — *Зачеркнуто.*] В действии есть всегда момент волевой. (Так плакать, смеяться, грустить — результат — говоря просто, действие. Перед действием всегда можно поставить «я хочу». Могу сказать: «я хочу позвать», но нельзя сказать «хочу грустить».)

Играть можно только задачи.

24 октября [1914 г.]

Еще о задаче

Вместо «цель» иногда будем говорить «задача». Хотение часто совпадает с задачей. [Чувство же — как бы над ней. Надо хорошо понять сначала умом, что чувств играть нельзя.

Играя, нужно так измениться, что даже в антрактах сохранять нужное чувство. Задачу нужно угадать каким-то чутьем. Когда мы в творческом состоянии, природа за нас все делает сама. — *Зачеркнуто.*]

Образ, гамма образа, комплекс случайностей

Выполняя ряд задач, актер дает образ. [Интуитивно чувствуя образ, можно сделать так, чтобы дать его на сцене верным и без предварительной игры, но решив задачи. — *Зачеркнуто.*]

Первое чувство, с которым актер приходит на сцену, его жизненное самочувствие.

То, что у актера произошло за день, от чего это самочувствие зависит, назовем это комплексом случайностей. С этим комплексом случайностей он и подходит к творчеству (1-я стадия).

Второе чувство актера на сцене вызвано задачей: создав себе круг внимания (2-я стадия творчества), он выполняет задачу, ряд задач по роли, от которых приходит чувство.

Совокупность этих чувств и создает гамму образа.

Делают этюды на круг внимания; сдавшим их задается второй – на самочувствие: каждому – «я дома» (один из покойных моментов дома, без особых событий).

27 октября [1914 г.]

А ф ф е к т и в н о е ч у в с т в о

Человек обладает способностью запоминать свои чувства душой, и не только запоминать их, но переживать их вновь, повторять в жизни. Душа, как пластинка, на ней все отпечатывается, даже физическая боль. Умением жить повторно и пользуется сцена, театр переживаний. [Если б этого умения не было, не могло бы быть сцены? – *Зачеркнуто.*]

Есть ли различие между чувством на сцене и в жизни. В жизни для чувства, даже для мечтаний, всегда реальный повод, на сцене – повод условный. [В жизни каждый действительный случай вызывает чувство, на сцене – условный случай должен вызывать чувство. – *Зачеркнуто.*]

Сцена потому искусство, что она не жизнь.

Такие чувства, вызванные ненастоящим поводом, будем называть аффективными. В жизни «аффект» – особое состояние повышенной, на сцене называем чувства аффективными в смысле переживаний повторных. Но, как и в жизни – в аффекте, на сцене человек тоже меняется. Только сценическое самочувствие не таково, как жизненное: сценическое самочувствие никогда не должно происходить с затратой физических сил, сценическое самочувствие забывается легко и быстро.

([На сцене, переступив порог, вы можете забыть чувство... – *Зачеркнуто.*]) Актер ошибается, если думает, что должен на сцене затратить колоссальное количество энергии. Он может рыданием или криком вызвать в себе большое напряжение сил и этим ничего не дать зрителю.)

Наше жизненное самочувствие на сцене: мне приятно или неприятно, что хорошо или плохо переживаю; я удовлетворен или нет.

Итак, мы живем на сцене повторными чувствами, верим в условный повод. (Отсюда, например – совершенно лишнее, если актеру нужно ударить партнера, действительно ударять его: от такого удара было бы жаль актера, а не образ. [Но надо верить, что тебя ударили, и вызывать в себе нужное чувство... – *Зачеркнуто.*]) Ряд задач, творчество, создает ряд аффективных чувств, логически связанных с переходными чувствами, и это нам дает внутренний образ.

Играть можно только своими чувствами. ([Как я могу играть Жанну д'Арк? Вспоминаю то, что у меня было возвышенного в жизни, даю это. Но только то, что было у меня. – *Зачеркнуто.*]) Ряд чувств, полученных Качаловым, и ряд чувств, полученных Сальвини, дают чувства Гамлета, но дают образ различной яркости.)

Наша радость в том, что мы на публике переживаем свои чувства. Скажем, я, например, никогда в жизни не стоял под дулом револьвера, и мне это надо дать на сцене. Не важно в жизни испытать положение, важно испытать чувство. В жизни вы могли пережить на 5°, на сцене дадите на 50°.

В каждом чувстве есть непременно бисеринка другого. Могут различно пережить страх, благодаря комплексу случайностей. Но страх останется страхом. Нет специального страха на разные случаи. Дело не в положении, а в чувстве.

Поэтому если и не стоял под дулом револьвера, но на сцене это дам, потому что страх мне известен. Взрослому человеку в его жизни известны все чувства – не знать можно только положений.

От Студенческой драматической студии к Третьей студии

Отсюда — не все ли равно, каков условный повод на сцене? Вот почему актеру всегда безразлично, что играть. [Лишь бы испытывать чувство. В Художественном театре, где каждое слово — роль, и маленькая роль дает радость. — *Зачеркнуто.*]

30 октября [1914 г.]

Кроме способности души отпечатывать переживания, есть еще у человека способность мышцами запоминать действия, так называемая мышечная память, как существуют память слуховая, память зрительная.

Благодаря такой возможности не только умом запоминать случившееся — аффективной памяти, повторным аффективными действиями и аффективным чувствам, — мы и воспроизводим на сцене все, что нам нужно.

(Прочтите пьесу «Микетт и ее матушка» [Р. де Флера и Г. де Кайяве] и «Голос крови» Дымова.)

На пьесе мы начнем третью часть нашей системы — куски.

Темп, повышенная и пониженная энергия

Существует ряд действий в жизни среди дня, которые мы выполняем с привычным самочувствием. Пока никакое событие не меняет их хода, мы, как говорим, совершаем их в обычном темпе. Событие меняет темп.

«Темп» выполнения действия на сцене зависит от того, как оправдана ваша задача. Если оправдание поставлено в условия спешности, вы задачу решаете в ускоренном темпе, и темп замедляется при обратном условии. Создается ряд различных самочувствий.

Рассматривать будем две таких степени — повышенную энергию и энергию пониженную, средняя — обычна. Надо уметь переводить себя из одной степени в другую, задачу — из одного темпа в другой.

[Так актер — француз, испанец, американец — с обычно повышенной энергией должен прийти в степень пониженности, чтобы сыграть, например, чеховскую пьесу.

На практике — в пониженной энергии проходят — грусть, скука, все меланхолическое, лирическое; смех — в энергии повышенной, ирония — в той и в другой. — *Зачеркнуто.*]

К следующему разу — сдавшие задачи на круг, сделайте их в повышенном или пониженном темпе. (Если вы придете на сцену вялым, а нужно быть энергичным, сделайте одну из задач на круг в повышенной энергии) [напр., быстро сосчитайте. — *Зачеркнуто.*]

31 октября [1914 г.]

Общение

Зрителя интересует только то, что интересует актера на сцене. [Если актера увлекает что-то, то же увлекает и зрителя. — *Зачеркнуто.*] Если актер представляет, нет интереса у зрителя. Когда двое, трое или несколько человек действуют на сцене, между ними происходит взаимодействие. Не голосом, не телом действует актер на актера, а внутренними силами, тем, что составляет его существо, его «я».

Будем называть «общением» это воздействие моего «я» на «я» партнера. Когда я решаю свою задачу, я направляю ее на партнера. Мой объект — живой дух партнера (все, что в нем есть живого). Если партнер невнимателен, не могу играть. Если мой партнер играет короля, я своим отношением к нему создаю короля. [Но

не как на короля на него действую, а как на товарища, на такого, какой он есть. Если завтра будет играть другой, иначе буду действовать. Только тогда это живое общение — иначе представляю, штамную свои действия. — *Зачеркнуто.*]

«Общение» заключается в действии одного живого на живого другого (действие моего чувства на чувство партнера).

В идеале — общение не возникает, искусства не будет, если один из партнеров не живет. Но выше сил актера жить все время на сцене. [Вот если иногда наступает представление, нужно его успеть сейчас же убрать. — *Зачеркнуто.*] Ложь одного влечет за собой ложь другого. (Мой контролер должен сказать мне: я сейчас лгу — и отбросить ложь, тогда наступает правда. В театре переживаний все актеры должны жить.)

Попробуйте сделать упражнения.

1. Ксения Ивановна [Котлубай] и Наталья Павловна [Шиловцева] (Нат. Павл. пришла к Кс. Ив. шить занавески.) [Вот простейшая задачка, вы никого не играете. Я вас оторвал, сказал — пойти на сцену. Где вам хочется сейчас быть?

Кс. Ив.: Мне хочется быть у себя в комнате.

Нат. Пав.: Приду к ней шить.

Поверить тому, что это комната Кс. Ив., никто из вас не может, но можно поверить, что эта лампа — лампа Кс. Ив. Постарайтесь верить и поговорить друг с другом. — *Зачеркнуто.*] Повторяю: общение возникает только тогда, когда я говорю для партнера. Если я сказал или сделал на показ для публики, общение пропадает.

Чтобы сыграть невнимание на сцене, я должен быть внимательным. [Не хочу — все-таки хочу. — *Зачеркнуто.*] Чтобы сыграть усталость, надо быть бодрым.

[(А если буду усталым — это жизнь, а не искусство. Надо жить аффективными чувствами.) — *Зачеркнуто.*] Молчать могут двое вдвоем и каждый отдельно...

2) Натан Осипович [Тураев] и Юшкова, оправдание задачи такое: Юшкова в первый раз видит Нат. Ос. Пришла на прием.

О публичном одиночестве

Когда в жизни за вами никто не следит, когда вы не хотите произвести впечатление, вы просты и естественны. Вот то же должно быть и на сцене. Зритель должен как бы случайно подсмотреть, что происходит на сцене.

На сцене — я для себя, тем самым для публики. Поэтому все, что делаю для себя, делаю для публики. Такой круг внимания на публике называем «публичным одиночеством».

Упражнения дальше.

3) Дубынина и Яйцева: вы вдвоем в Студии, пофантазируйте, оправдайте почему. — Мне нужно, чтобы вы ощутили, что такое общение. В начале обычно чувствуется напряжение, потом оно проходит. [Забываешь, что ты на сцене. — *Зачеркнуто.*] Забыться окончательно невозможно, но при круге делается легко и приятно.

4) Протопопова, Маликова, Зимнюков.

5) Кроткова, Захава, Касторская (у Кротковой о кв. и о пьесе).

6) Игумнова и Вестерман (готовятся к роли).

7) Игумнова и Острейко (встретились на курсах).

8) Шпитальский, Лапшин, Ланина [Котлубай] (в трамвае, едут в Студию. [Своим отношением друг к другу и к окружающим должны создать оправданье, что сидят в трамвае. Ланина с ними незнакома. — *Зачеркнуто.*])

От Студенческой драматической студии к Третьей студии

9) Алексеев, Ланина, Нелипович, Маликова, Шпитальский, Тураев, Зимнюков, Игумнова — (разыгрывают в Студии билет в Художественный театр).

10 ноября [1914 г.]

Беседуют о пьесе для постановки. Хорошо бы сыграть что-нибудь из Диккенса, но очень трудно, такая работа потребовала бы не меньше 2-х лет. (Надо почувствовать хорошо Диккенса, хорошо узнать его, прежде чем играть.) Во всяком случае, не мешает прочесть его «Битву жизни».

Играют этюд: в гостях у Евг. Влад. Рытовой. Мих. Ив. [Кокольский] увлечен Евгенией Владимировной.

Нелипович и Алексеев — приходят по делу.

Репетируют отрывки.

Наган Осипович [Тураев] — гость неожиданный, представитель книжной фирмы.

Борис Ильич [Вестерман] — друг дома. Евгения Владимировна занимает у него деньги.

Николай Иванович [Шпитальский] — мальчик из цветочного магазина, приносит цветы.

Ксения Георгиевна [Семенова] — горничная Евгении Владимировны.

14 ноября [1914 г.]

О пьесе для постановки. Надо почитать «Северный сборник». Посмотреть Горького «Встречу» и еще что-нибудь.

О пьесе. Можно устроить «Чеховский вечер».

Вахтангов намечает и читает ряд рассказов Чехова.

[Или хорошо еще так: поставить Чехова «Свадьбу» и Горького «Встречу». — *Зачеркнуто.*]

20 ноября [1914 г.]

К празднику 26 ноября репетируют 2-й акт «Усадьбы Ланиных»¹. Играть акт на нашей маленькой сцене немислимо. Читают, сидя за столом.

КОММЕНТАРИИ:

1 26 ноября 1914 г. студийцы отмечали первую годовщину Студии, ведя отсчет от первого организационного собрания студентов коммерческого института, объединившихся в театральные кружок (27 ноября 1913 г.).

30 ноября [1914 г.]

Этюды: 1) «В парикмахерской» (Утро):

парикмахер — Михаил Иванович [Кокольский],

мальчик — Николай Иванович [Шпитальский],

кассирша — Экземплярская,

посетители:

Борисова — маникюр,

Зданевич — бриться,

Маликова — покороче косу.

2) Именины Татьяны Сергеевны [Игумновой] и Татьяны Михайловны [Кротковой], все в гостях у Т. Серг. (народная сцена).

4 декабря [1914 г.]

Этюд: семья, в которой все не ладится.

Отец — Наган Осипович [Тураев] — хмурый, давит.

Мать — Наталья Павловна [Шиловцева] — устала, издергала семья, суетится по хозяйству.

Сын — Леонид Андреевич [Зимнюков] — окончил гимназию, в университете не учится, тоскует, опускается.

Дочери:

старшая — Ксения Георгиевна [Семенова] — окончила гимназию, вялая, все читает книжки и, читая, что-то жует;

младшая — Острейко, гимназистка, ленится, не пошла в гимназию.

Борис Ильич [Вершилов] репетирует с младшей дочерью.

Юшкова — подруга старшей дочери, живая, энергичная.

Дубынина, Ведма — гимназистки, подруги младшей дочери.

Ланина — прислуга.

Место действия: столовая, тут же репетируют с младшей дочерью (лучшая комната в доме), в ней все толкуются.

Время действия — перед обедом и обед.

[*Вахтангов*: В этом этюде вы должны немного отойти от себя. До сих пор вы давали только себя — теперь попытайтесь дать образ.

Как вести сцену, почувствуйте сами. Надо развивать в себе чувство сцены. — *Зачеркнуто*.]

5 декабря [1914 г.]

Антокольский читает: «Песнь Миньоны» и из Пушкина: «Я вас любил». Затем играет в этюде «На гимназическом балу» — гимназиста 8-го класса, товарища Николая Ивановича [Шпитальского], знакомится с гимназисткой Евдокией Андреевной [Алеевой], которая ему нравится.

Место действия — комната рядом с залой. Дальше Евгений Богратионович говорит о странном настроении Студии в последнее время.

[*Вахтангов*: Замечал у вас что-то неладное. Заметил после вечеринки 26-го: расплзаетесь. Идете на сцену неохотно. Неужели оттого, что не играете пьесы? Если увлекает только пьеса, если нужна только пьеса, мне тогда у вас нечего делать: я бы стал режиссером, не преподавателем.

Но не думаю, что бы это было так. Что же тогда причиной? Я вижу, в вас есть охлаждение, хотя уроки посещаете. [У вас нет творческого самочувствия, нет состояния горения. — *Зачеркнуто*.]

Выслушав от некоторых ответ: мешают личные обстоятельства, общественное настроение — война и т.д., — Евгений Богратионович продолжает:

— Вот я решил: не буду у вас ставить пьесы, в пьесе для вас только разврат. Пусть этюды, как «Семья», заменят вам пьесы. Будем импровизировать. Дадим спектакль-импровизацию. Это — отличнейшее упражнение: на спектакль приглашается публика, вы не знаете, как играть, но знаете, что играть. [Если провалите — только хорошо. В таком спектакле вы будете даже оригинальны. Так вот. — *Зачеркнуто*.] Сочиним сами пьесу.

Подумайте об этом. [Мысль о пьесе-импровизации занимает Вахтангова давно, но он не мог ее до сих пор осуществить. — *Зачеркнуто*.] Дальнейшей ступенью

От Студенческой драматической студии к Третьей студии

в вашей работе, если удастся импровизация, может быть, будет «Зеленый попугай» Шницлера.

КОММЕНТАРИИ:

1 См. комментарий к записи от 20 ноября 1914 г.

11 декабря [1914 г.]

Продолжается беседа прошлого урока.

Вершилов (Евгению Богратионовичу): Вы предъявляете нам требования не абсолютного искусства, а как-то сравнительно. В вас нет строгости по отношению к нам. И в этом, может быть, тоже причина нашей растерянности.

Вахтангов: Разжигать вас я совершенно не собираюсь. Повторяю, что говорил много раз, как смотрю на вашу работу: мы здесь отдыхаем (в отсутствии строгости меня не может никто упрекнуть). Мое дело задать вам задачи — этюд, а потом я мог бы молчать. Я мог бы даже не сидеть на уроке. Не так даже важны замечания преподавателя. Каждый теперь сам знает, был или нет он в кругу.

Ценна сама возможность быть на сцене.

Ценна в вас актерская борьба, которая воспитывает.

Моя роль — не только преподавателя и режиссера, а еще воспитателя.

На мне лежит какая-то странная обязанность. Я непременно должен что-то создать в смысле атмосферы. [Если вначале это есть, а потом исчезает, я ухожу. — *Зачеркнуто.*]

Вы взвалили на меня не только руководство Студией, но и ответственность за Студию.

[И у вас, когда я к вам пришел, прежде всего, я завел какие-то порядки. — *Зачеркнуто.*]*

12 декабря [1914 г.]

Продолжение того же.

Вахтангов: Не надо выяснять никаких отношений, надо просто продолжать работу.

Юшкова: В Студии резкое разделение на 2 группы; это не может не создать розни.

Вершилов: Пьеса не так была нам нужна, как вам. Не только в нас и не в ней дело. В вас самом есть теперь какая-то отчужденность от нас. Вы как будто боитесь войти в нашу внутреннюю жизнь, вы, может быть, думаете, что мы уже окрепли.

Мне хочется спросить вас: для чего вы у нас, для чего, в сущности, вся эта Студия?

Меня мучает, что, может быть, для какого-то культурного отдыха. Получается, что люди играют в театр, что это какой-то клуб...

Тураев: А то, что нам нужна пьеса, понятно. Как без нее работать?

Вахтангов: Интересная вещь — позвали человека и спрашивают: для чего же вы у нас? Но я понимаю этот вопрос. Я мог бы сказать: я у вас потому, что вы меня позвали. Но я отвечаю в конце.

[Говорить о том, о чем мы сейчас говорим, не то ведь, мы должны объединиться, должны полюбить друг друга. Нести на себе эту лирическую часть Студии почему-то должен я. Вы знаете сами — если не будет любви, будет школа**.

* На полях зачеркнутого абзаца рукой Вахтангова вписано: «Нельзя же так записывать!».

** На полях зачеркнутого абзаца рукой Вахтангова вписано: «Как это понимать?»

От Студенческой драматической студии к Третьей студии

Конечно, на мне еще лежит — будить в вас что-то. Не таланты, нет: если вы все талантливы, мне у вас не место, но способности — да. (Тем, кто теряет в себя веру, могу сказать: не всякий может играть все роли, но если у вас и нет обаяния, то всегда есть что-то, что позволяет играть определенный круг ролей.) — *Зачеркнуто.**)

Пьеса и мне была нужна, но нужна для занятий, для метода работы (не для постановки).

Относительно моей отчужденности — если я не хочу брать на себя некоторые обязанности, это потому что я очень занят. И еще надо, чтобы у вас была своя инициатива.

[Этот разговор я затеял потому, что хотел узнать, интересно ли вам или нет. Мне почудилось, что в вас есть какое-то недоверие ко мне. Постановками в Студии я заниматься не буду. (Я у вас занимаю место Станиславского.)

(Мне почудилось, что все разговоры — какое-то толкование мне о том, как я должен работать.) Не умею ответить. Не знаю. Меня сюда позвали — я пришел, увидел, полюбил. Когда почувствую, что уже не нужен, уйду, а если нужен буду, снова приду, опять... Это вам ответит, почему я с вами, — не потому же, почему остаюсь с любимой женщиной? Потому что люблю. — *Зачеркнуто.*])**

15 декабря [1914 г.]

О теме для импровизации

Рассказывают, что придумали. Нравится идея Бориса Ильича — «В рождественскую ночь три странствующих актера входят в дом к людям, своей игрой несут им радость»¹. Можно отсюда взять тему.

[Создавая пьесу, не надо забывать, что можно создать ее двояким путем: 1) наворотить события и 2) создать художественно. — *Зачеркнуто.*]

Прежде всего, надо определить сквозное действие пьесы, ее главное действие от начала до конца.

Затем — такое же сквозное действие каждой роли. Далее пьесу разбить на моменты — «акты».

Акт — на его моменты: куски.

Все действующие играют в одном направлении куска, ради сквозного действия пьесы. В пьесе должно быть «зерно». Это то, ради чего она написана.

В пьесе на нашу тему все должно быть смочено зерном Рождества.

Евгений Богратионович просит каждого рассказать о каком-нибудь сочельнике из своей жизни, чтобы взять отсюда что-нибудь для пьесы.

[Рассказывают. Свечи. Гадают. Инструменты и т.д. — *Зачеркнуто.*]

КОММЕНТАРИИ:

- 1 Фабула, избранная для импровизаций в Студенческой драматической студии, спустя несколько лет стала сюжетной основой пьесы «Самое Главное» (1921), сделавшей Н.Н. Евреинова всемирно известным.

* На полях зачеркнутого абзаца рукой Вахтангова вписано: «Ах, ты, боже мой!»

** На полях зачеркнутого абзаца рукой Вахтангова вписано: «Нельзя же писать без связи».

18 декабря [1914 г.]

О самой пьесе. Пробуют немного наметить 1-й акт (пролог). У актеров. (Их трое: по существу — Арлекин, Коломбина, Пьеро.) Их комната. Неуютно, холодно. [На столе колбаса. — *Зачеркнуто.*] Сочельник. Слышен звон колоколов. Нет радости (не удалась жизнь). Как-то решают пойти. Фантазируют. Мечтают о празднике. Может быть, не идут. *Мечтая*, засыпают.

Дальше все снится. (Что это сон, не главное. Сон хорош для структуры.)

Нужно суметь дать на сцене сказку и сон. [Хорошо бы, когда засыпают, темнеет, — когда начинается 2-й акт, сначала все смутно, темно. — *Зачеркнуто.*]

* * *

2-й акт. Сон. Актеры приходят к бедным, страждущим, творят, вносят радость.

1. Стилизируют пьесу¹. Главное — в драме актеров. В них мировое, вечное. Арлекин, Коломбина, Пьеро. Рождественская ночь, приносят радость — только фон.

2. То же — стиль, вечное, арлекинад. Но, зерно — в Рождественскую ночь приносят, находят радость.

3. Все должно быть ближе к жизни². Актеры, провинциальные, русские. Нет никакого балагана, бедная комната. Один — пожилой. Седой, но горят глаза. В нем жизнь. Другой — молодой. Опустился, пьет. Неудачник, нет воли, есть только ропот.

Актриса — молода, но в ней умирание, падение. Какая-то пустая, без облика. Бледная, с дряблым лицом. В ту ночь она приносит ветку от елки, смутно хочет праздника, но создать его не умеет. Оба молодые тоскуют, может быть, вспоминают сочельник, когда было светло. Пожилой зовет их к жизни. Говорит о радости творчества, о силе, которой они владеют. Так, понемногу переходят к мечте: пойти бы к таким же страдающим, понести радость.

Вахтангов: Все будет просто. Между актерами отношения Коломбины, Арлекина, Пьеро. Но они другие. [«Арлекинады» нет. — *Зачеркнуто.*] Непременно молодые. Важно, что приносят радость и что в этом получают радость. Что было недосказанное в жизни (в любви) (актеры любят актрису, но об этом не могут сказать). И что это определилось во сне.

Надо как-то связать сон и жизнь. Есть связь между тем, что актеры играют, семьей, куда пришли, и переживаемым в жизни. (Может быть, будет так — девушка в первой семье дает кольцо младшему актеру. Он после, играя, его отдает актрисе. Она с ним просыпается.)

* * *

Задано подумать об исполнителях. Их надо наметить, они тесно связаны с образами.

КОММЕНТАРИИ:

В 1919 г. Т.С. Игумнова вспоминала: «Явилась смелая мысль возродить театр импровизации. И, загоревшись этой мыслью, Студия забыла все остальное. Впервые эта мысль явилась так. Как-то сыграли для самих себя такой этюд: в рождественскую ночь к бедным пришли три странствующих актера. Они что-то сыграли беднякам. Внесли праздник и радость. Этюд понравился.захотелось его повторить, слегка разработав.

От Студенческой драматической студии к Третьей студии

<...> Начали плести коллективную сказку. И это так влекло, что из простого фантазирования выросла идея создать коллективную пьесу. И потом, создав, общими рассказами, опять сыграть ее как импровизацию. Вспомнили попытку Мейерхольда дать в своем театре импровизацию. Он пробовал восстановить “commedia dell’arte”, но восстанавливал только историческую точность. Мы хотели, исходя из арлекинады, приблизить все к жизни, упростить. Не сразу пришли к этому. Сначала сюжет развертывался вне времени, вне места. Все было стилизовано. Потом, говоря о лицах, невольно уклонились в сторону характерности. Исчезла форма арлекинады. <...> И в результате наших занятий, растянувшихся на месяцы, импровизация не получилась» (Игумнова. С. 22).

- 1 Путь стилизации, намечаемый Вахтанговым, приблизил бы его к опытам А.Я. Таирова, который, вспоминая постановку «Покрывала Пьеретты» в Свободном театре (1913), писал в «Записках режиссера»: «Да, это было все в иной сфере, в иной плоскости, чем наша каждодневная жизнь. <...> Надо оставить только извечную схему последнего поединка между Пьеро, Пьереттой и Арлекином и перевести действие в плоскость максимального кипения, максимального напряжения чувств» (Таиров. С. 90).
- 2 Другой путь, который и стал основным для Вахтангова, связан с перенесением традиционных образов Коломбины, Пьеро и др. в русскую обстановку и в условия современной жизни.

В разработке сюжета о трех странствующих актерах возникла коллизия, которая нашла свое разрешение только в последнем спектакле Вахтангова «Принцесса Турандот»: апсихологическая традиция комедии дель арте и психологическая характеристология в духе Художественного театра с сочинением биографии персонажей. Об интересе Вахтангова к комедии дель арте уже в раннюю пору его становления свидетельствуют сделанные им вырезки из мейерхольдовского журнала «Любовь к трем апельсинам» (наст. изд., т. 2, с. 79) и собственный сценарий «Арлекинады» (наст. изд., т. 1, с. 320–327).

29 декабря [1914 г.]

Актеры:

Федя — 35 лет.

Дима — 21 год.

Наташа — 23 года.

Намечают исполнителей. Дают имена актерам. Определяют их возраст. «Актеры» должны пофантазировать о своей жизни. Начиная с детства. Всем стараться почувствовать. Так вживутся в роль, сольют образ с собой. В настоящем Федя и Дима живут вместе. Оба любят Наташу. Наташа часто приходит к ним. Федя покровительствует Диме. Он талантлив. Он очень бережен к своим ролям. По сцене — комик. В жизни шутит-балагурит. Но, по существу, скрытен, замкнут. Умен, наблюдателен. В домашней обстановке — вероятно, аккуратен.

Дима — лирик. Не очень талантлив.

Наташа — бледна как актриса. Так играть, как во сне, может только раз.

30 декабря [1914 г.]

«Наташа» о своем детстве

1) Жила в имении, потом в городе (в провинции), училась дома. Много — одна с природой. Отца любит. Он — ее друг. Он — актер. Увлекалась актерами как носителями образов. Отец ушел от жены (к другой). Умерла мать. Осталась одна (16 лет).

От Студенческой драматической студии к Третьей студии

Намечают дальше (с 16 лет)

Схема:

2) Едет к Чехову.

3) Лето в Ялте. Встретилась с гусаром, полюбила. Отпечаток на всю жизнь.

4) В деревне у тети (18 лет).

5) Поступает на сцену (в провинции). Первый год на сцене. Знакомство с журналистом (19 лет).

6) Сблизилась с журналистом. Два года жизни с ним. (Знакомство с Федей.)

7) Снова сцена. (Знакомство с Димой.)

8) Дружба с Димой (22 года).

9) Этот сезон (23 года).

2 января [1915 г.]

К «Наташе»

Должна припомнить какую-нибудь свою елку и встречу Нового года.

Когда полюбила гусара, ушла от него не девушкой. Осталось страдание, замкнулась в себя. В этой любви — стихийная, страстная. Отдала ей многое: теперь как-то опустилась, что-то оборвалось. (Гусар был с ней только месяц.)

С журналистом апатична. Когда вспоминает гусара — поднимается большое в душе: возмущение, негодование, — когда вспоминает журналист — жалко, то скливо.

Так бывает: лучшее время ее жизни — все-таки гусар.

Задано: Наташа — рассказать, как приехала к Чехову.

Дима — о детстве (до 14 лет).

3 января [1915 г.]

«Наташа». Приезд к Чехову

(Исполнительнице трудно почувствовать передаваемое, говорит: Это слишком интимно.

Вахтангов возражает: Сценическое искусство в том, чтобы на публике себя выявить. Надо захотеть открыться, высказаться.

Вахтангов: Она, может быть, нерешительно шла к Чехову. Много готовилась, страшно, хочется — «подольше бы ехать».

Наташа: Нет, наоборот. Когда подъехала, вбежала: поскорее войти, чтобы нельзя было вернуться.

Чехов был очень нужен: должен был сказать, что делать. Когда после матери осталась одна, потерялась. В мечтаниях решила — Чехов ответит.

Хотела бы жить у Чехова, хотя бы рукописи переписывать. Все это надумала, но теперь сказать боится — чувствует, что смешно.

Сидела у Чехова минут 15, но больше. Но казалось, очень долго. Чехов, как всегда, мягкий, внимательный. Не дает ответа, о котором мечталось. Тут только поняла, что такого и не может дать.

Ушла от Чехова другая.

Все-таки, не высказываясь, высказалась и в чем-то еще убедилась. Стала свободней, как-то бодрей. До сих пор была какой-то пассивной, у Чехова заволновалась. Важно то, что вышла бодрой: в этом уже мог быть толчок к увлечению гусаром.

Вахтангов: Отчаяние, злоба, радость — все бодрые чувства, вот в каком смысле ушла энергичной, если не бодрой. Девочкой пришла, взрослой ушла.

4 января [1915 г.]

1) Федя — о своем детстве. (Читает.)

Вахтангов: Вы ничего не рассказали о своей душе. Не рассказали, чем жили. Прекрасно описана мебель, вольтеровские кресла, но вас в них нет. Дали атмосферу: какая-то особенная чистота в доме, аккуратность, корректность, любовь к вам, но не балуют. Чувствую вашего отца, вашу мать, но вас не чувствую.

Все — описание.

Может быть, иначе и нельзя, когда рассказываете о детстве, потому что тогда вы должны были бы играть сейчас роль мальчика. Но, чем больше будете приближаться к своим годам, тем больше должны идти от себя.

(Каждый момент рассказывать надо в настоящем, а не в прошлом.)

Детство нужно для того, чтобы правильно шли.

2) Наташа — должна рассказать о гусаре — не может.

Вахтангов: Рассказывайте так, как если бы всем нам, с которыми сблизились, должны были рассказать свою жизнь. Поэтому можете рассказать все.

Или — я вам упрощу задачу: вы еще не совсем сблизились — рассказывайте то, что можете.

На сцене расскажете все.

Делают этюд: перед уроком Вахтангова. — Юшкова: 1) как она 2) как Наташа.

5 января [1915 г.]

К Диме (Алексеев). Схема всей жизни

В детстве ничего яркого. Мечтателен. Своей инициативы нет, не энергичен. Хотя нельзя назвать пассивным. В детстве (в гимназии) — под влиянием товарища. Когда было 13 лет — началась волна подъема 1905 года. Увлекло. Товарищ должен был уйти из училища, уехал. Стало неприятно пребывание в гимназии. Ушел из 5-го класса. Сначала не знал, что предпринять. Потом стал готовиться к аттестату зрелости (16 лет). Едет в Москву. Куда-то рвется. В Москве сначала занимался, потом бросил. До 13 лет театр не составлял главного, с 13 лет стал ближе к нему.

Вахтангов: Дима, наверное, несколько замкнут, может быть, не очень умен. Жду лирика. Не экспансивная натура, не мечется. Танцевать умеет, немного играет. В гимназии был влюблен (очень платонически). Ей об этом не сказал. Когда ее встречал, трепетал, смущался; в то же время приятно: любит меланхолично.

До 13 лет не могла особенно увлекать сцена — в городе даже не было театра. Так — где-то разыгрывал сам. Но всегда любил читать. Читал книги. (До 1905 г. больше слушал, что говорили, читал легкие, популярные вещи. Читал, потому что нужно было.) Любовь к театру проснулась в Москве. Может быть, поступил в школу. Вся жизнь без больших событий, но все-таки что-то бурное должно быть.

Может быть, когда-то напился, пал. Надо, чтоб жил одинокий.

* * *

Задано — всем нарисовать план комнаты Федора Ивановича и Димы (декорация 1-го акта). (Федор Иванович комнаты специально не украшал, но здесь удобно, чисто, светло. Может быть, хороший ковер, может быть, старинное кресло. Федор Иванович получает 200 р., а Дима 80 р.)

Планы надо рисовать потому, что надо знакомиться со всякой работой для сцены. Художники еще должны сделать эскиз.

6 января [1915 г.]

(К эскизам. Надо помнить, что Федя и Дима одиноки, что холодно, чисто, но не уютно. Деньги есть, но нет умения устроить.)

К пьесе.

Сквозное действие пьесы: трое обездоленных в ночь перед Рождеством чем-то объединяются. Надо разбить 1-й акт на куски сообразно сквозному действию. Сквозное действие 1-го акта: желание сблизиться.

К «актерам».

Федор Иванович любит Наташу, но в жизни ей этого не говорит. Не знает, что Наташа любит Диму, и она сама не знает. Что у него — внешне к Наташе. Немного отеческий, покровительственный тон. Забота. Должен радоваться тому, что она с Димой, потому что любит. Во сне ее соблазняет, смущаясь, может быть. Но она вспоминает о Диме, не может его оставить. Все трое далеки от людей. Только во сне подошли к ним и оттого получили радость. Ни у одного нет воли к жизни. Потому нет и радости жизни.

[[*Вахтангов*: Надо так построить пьесу, чтобы этой радости в 1-м акте не было потому, что приобщены к жизни. — *Зачеркнуто*.]]

Сквозное действие каждого акта:

1-й акт. Нет радости (что-то не удается).

2-й акт. Почему нет радости (объясняется: удалось бы, если б было вот что...)

Во сне то, чего нет в жизни.

3-й: Почему нет радости (то же, что и во 2-м). Принесли радость.

4-й. Поняли и радостно.

(То же и для семей, куда приходят.) У «актеров» не хватало любви, в 4-м акте поняли это. Все делается в пьесе ради того, чтобы сказать: нет в вас радости, потому что нет любви.

(Есть необходимость в каком-то другом 2-м акте: где актеры — они сами, но в то же время другие. Может быть, еще — достаточно одного семейства, куда пришли.)

[[*Вахтангов*: Чтобы играть эту пьесу, нам, прежде всего, надо почувствовать Бога. Нужно спросить себя — зачем мы живем? На такую немножко философскую площадку встать. Нам надо стать ласковыми. Зритель должен почувствовать, что больше не будет ссор. Зритель должен поверить, что радость нужна в жизни. (Что не ради маленьких дел мы на земле, а ради чего-то другого.)

Чтобы театр стал чистым храмом, нам, может быть, надо стать какой-то сектой. Пока театр действует только как зрелище. Но он должен служить человеку как помощь для чего-то большего.

В детстве интересуется фабула, потом идет театр без больших целей.

Результатов в работе не будет тогда, когда не будет чувства.

Писатель может быть хорошим только тогда, когда он хороший человек. Так же и актер (Станиславский). — *Зачеркнуто*.]*

* На полях зачеркнутых абзацев рукой Вахтангова вписано: «Слишком бессвязно. Нельзя же из одних латок шить рубаху».

11 января [1915 г.]

К Диме (Дима 2-й, Антокольский). Схема жизни

Родился в семье, где были только мальчики (7 братьев). Мать умерла, когда было 2 года. Отец близок к мальчикам. Мальчики очень дружны. С ясно выраженными характерами. Жили в маленьком городке, много шалили. По мере того как подрастали, выяснялось их будущее. О Диме говорили, что будет фотографом.

Он им и стал. Его хозяин похож на старика Эждаля («Дикая утка»). (Немного похож на сумасшедшего часовщика во 2-м акте.)

Как-то раз к ним в фотографию пришла барышня со знакомым. Это была Наташа (ей в это время 19-й год, 1-й сезон). Так они встретились впервые. Понемногу его заинтересовывает театр. Познакомился со статистом из театра. Увлекается красками театральной жизни. (Гримом.) Когда решил поступить в театр, умер отец. Иссяк прежний источник средств. На первых порах своего театрального быта поселился у статиста. С людьми вообще легко сходитя. Вскоре познакомился с Федей. Стали жить вместе.

Подробнее детство.

Мать была прекрасной женщиной и такая же музыкантша. Осталось воспоминание, как она играла. В семье висел ее портрет, ее память любили.

Отец — человек хороший, но беспутный (он в молодости объездил «на корабле» много земель). Мальчики растут, испытывают много влияний (имена их всех — на одну букву. Так назвать было фантазией матери. Отец подобным чудачествам потакал.) У Димы — лиризм. Он предпоследний в семье. Хилый, слабенький, тонкий. Поэтому в играх плохой разбойник. Его любят — куколка, нежный. Потом мог окрепнуть. В школе никогда не был. Читать его научил старший брат. Читать очень полюбил. Читал много. Когда выросли братья, стали: один — доктором, другой — контролером на Западной железной дороге, третий — аптекарский помощник и т.д.

[Вахтангов: В семье Саца могли быть такие сыновья. Только он получается у нас иностранцем. Еще нужно, чтобы он всегда любил быстрые движения: качаться, плавать, потом танцевать вальс. Но это для него не проходит бесследно. Получил от отца задатки талантливости, другие же — нет, потому что были очень здоровы. Старший брат-доктор может иногда выпить с отцом. Дима никогда не пьет. — *Зачеркнуто*.]

Антокольский: Отец его знал только «рикошетом», но любил его. Была такая традиция, что идти к отцу хорошо, но и отойти от него тоже хорошо.

Рыбак научил Диму курить махорку. В его шалаше он курил трубку. Потом с братьями стал курить папиросы. Позже бросил. В театре начал снова.

В доме была прислуга, похожая на Варвару (из 2-го акта), только не так трагична. Жили в уездном городке на берегу какой-нибудь «воды». Грести не мог — слабый. Есть ли лес, не знаю. Город стоял на ярмарочном узле. Дима сам о своем будущем не думал. Но когда ему сказали «ты должен встать на ноги», он и поступил в фотографию. Что именно туда — отцу безразлично, лишь бы что-то делал. Каковы в это время были его знания? Читал Жюль Верна, очень любил «Манон Леско», которую дал ему его безумный дядя-часовщик. В фотографии в три месяца легко научился ремеслу. Был больше «мальчиком» при хозяине. Из семейной мечты, чтобы сам стал фотографом, ничего не вышло. Потому так легко бросил фотографию, поступил в театр.

Фотография в губернском городе, где тоже встретился с Федей. Спал в ателье — там было не очень холодно: стояла чугунная печка.

От Студенческой драматической студии к Третьей студии

Читает и тут романы. Из классиков любит Лермонтова. Из Тургенева нравится «Клара Милич». «Дон Кихот» — не нравится, т.е. нравятся только приключения. Дима не создан жить; в театре он тоже какой-то никчемный.

22 января [1915 г.]

К Феде (дальше от 20 лет до 35)

Вахтангов: Не понимаю, как он стал пить. Разработайте, как это случилось.

К Наташе. (Знакомство с журналистом)

23 января [1915 г.]

Вахтангов: Первый сезон служила в театре очень скромно. Театр обычный провинциальный. В кассе сидит кассирша. Здесь всегда толчется народ. Какие-то друзья театра. В их числе — журналист. Заглядывают сюда и актеры. Во время репетиций — не занятые в акте торчат в партере или в бутафорской. Здесь курят, рассказывают анекдоты. Журналист приходит и сюда. Он приносит новости. Его слушают, но не любят. Он пишет рецензии. Работал раньше в Харькове, в Москве. Бывалый. Худощавый, рыжеватый. Очень скромный на вид. Нервный, в пенсне. Одет в рубашку навыпуск, галстук. Фразер. Любит много говорить, но так болтун газетный. Публика любит его фельетоны за подписью «Альцест». Бывает на студенческих вечерах, куда его приглашают составить программу. К труппе у него фамильярное отношение. Заметил Наташу. Она совсем не актриса. Что-то в ней необычное. Он ее назвал где-то «синим чулком». Она его вначале совсем не интересовала. В ней он чувствует «не-театральность», если можно так выразиться.

Наташа, когда не занята в репетиции, не уходит в бутафорскую, а сидит большей частью или в литерной ложе, или на выходе. Рабочие ее любят, подают ей стул. (Иногда это делает Федя.) Она всегда знает свои реплики. Даже не участвуя в акте, слушает его, чтобы знать пьесу. В ней есть добросовестность, полученная от отца.

Как-то был у нее с журналистом разговор, длившийся минут 20. Журналист спрашивал: «где вы были, сколько на сцене?» На эти вопросы она могла ответить. Не ответила бы на интимные. Кое-где он было пофамильярничал, тогда она не отвечала совсем.

С тех пор журналист почувствовал к ней уважение. Всегда говорит: «Здравствуйте, Наталья Сергеевна!». Не может с ней шутить, рассказывать анекдоты. С ней серьезен.

Однажды здесь же, в театре, на репетиции, на которой было очень мало народу, подошел к ней на сцене. Она сидела на выходе.

Поговорили. Он в разговоре только чуть-чуть коснулся Наташи: «Скоро ли ваш выход, учите ли роль? Удовлетворяет ли такая работа?» (Наташа подумала — не знаю.) «Так, еще немножко». Еще как-то раз говорили на концерте в гимназии. Наташу пригласили читать. Читала она скромно, не красочно. Была в скромном платье. Сидела на выходе. Суетился гимназист с бантиком, предложил ей фрукты, чай. Взяла, чтобы промочить горло. Подошел журналист, немного нелепый, с бантом. Подсел, заговорил: «Что будете читать?» По-старому Наташа отвечала на вопросы, на которые не любит отвечать. Дальше спросил: «А отчего происходит такое волнение?». Стал разводить философию. Наташа слушала, но не совсем воспринимала. Все-таки он заставляет ее задумываться. На бал Наташа не осталась: не любит балов, ей здесь нечего делать. Журналист ее проводил, позвал извозчи-

ка. Заботился. «Вы простудитесь, не выходите так». На какой-то момент задержал руку. Она почувствовала, что он к ней почтителен.

Была именинницей Карельская (актриса из театра). Часть труппы пришла к ней, часть нет. Наташа не хотела обидеть, не пойти. Хотя и знала, что идут туда, чтобы пить. Зашла в магазин, что-то купила. Понесла имениннице. Пришел и журналист.

Было больше выпивки, чем еды. Ели весело, аппетитно. Карельская бежала, суетилась (белые зубы). Наташу заставляли пить. Все почувствовали, что она какая-то добрая, хорошая, что пришла к имениннице.

Журналист обычно не пьет, но здесь выпил. (У него воли мало.) Просил и Наташу о том же. Чтобы отвязаться, она пригубила. Все-таки немного опьянела. Гвоздем вечера была жженка. Погасили свет, миску поставили посередине... Взяла выпить и Наташа — очень вкусно, как будто и не крепко, и не похоже на вино.

Журналист опьянел. Заговорил о себе — не совсем искренно. Рисует: «Я здесь одинок» и т.д.

Стал о ней расспрашивать. О матери, о брате. Она отвечала просто, серьезно. Тогда и с него сошла рисовка.

Он вспомнил ее отца. Просил разрешения зайти к ней. (В это время все уже сидели группками... здесь... на кровати в другой комнате, всюду тарелки, корки...)

Однажды он к ней пришел... Потом, ложась спать, она вспомнила его. То, о чем он говорил с ней.

Как-то раз в 1 час дня, в праздник, перед Великим Постом, она была дома. Впервые в этот час не пришлось идти на репетицию. Светило солнышко, комнатка казалась чистенькой. Никогда она ее такой не видала.

Зашел он. Опять ничего особенного не случилось. Посмотрел на ее комнату, на портрет Чехова. Увидел, как живет. Еще больше узнал ее. (Влечение к ней пока бессознательное. Наташа не такая, чтобы в нее влюбиться. Ее можно полюбить за скромность, за красоту души, за кристальность.)

В нее никто никогда не влюблялся — разве мальчишки в детстве. И у гусара это было только летним приключением: легко далась победа.

(Вахтангов: [Я Наташу немного очистил. Приблизил к Савицкой. — Зачеркнуто.] У Наташи нет вдохновенья. Она не любит сцены, потому что чувствует, что ничего не выйдет. Нет сценического обаяния. Она глубока и серьезна, потому что сама с собой прожила жизнь, много чувствует, но не высказывает, не расточительна.)

Журналист от нее ушел умиротворенный.

Написал фельетон, посвятил ей, но не надписал. (Знал, что надпись ей будет неприятна.)

Так он к ней приблизился. Они могли быть уже вместе. Они могли бы вместе молчать. Он пришел к ней раз, когда ей было нехорошо (получила неприятное письмо). Его звали Валериан Юрьевич. Он сел в угол, стал разрезать книгу. Она в это время прочла письмо.

Тогда он предложил ей вместе почитать «Униженные и оскорбленные». Наташа отказалась: «Не умею слушать, когда мне читают».

Он оставил ей книгу и ушел.

Просматривая «Униженных и оскорбленных», вспомнила о нем. (Она раньше не замечала, что он серьезный, не такой банальный, чистенький.) (У любящего

От Студенческой драматической студии к Третьей студии

человека глаз другой, не умеет трезво смотреть.) (Заметила, что у него башмаки американские, без шва, что не хватает у пальто пуговицы.)

Потом подумала: «Сегодня нет репетиции, что же я буду делать вечером одна? Синематографы закрыты — пойду гулять».

Об этом вы мне расскажете в следующий раз.

26 января [1915 г.]

Этюды

Трое одиноких в ночь перед Рождеством

Семенова, Котлубай, Зимнюков.

Уездный город. Морозно.

Комната Семеновой. Котлубай и Зимнюков. Ксения Ивановна в 10-м часу, Леонид Андреевич в 11-м.

Семенова — учительница в гимназии. 2-й год. Окончила курсы.

Зимнюков — учитель той же гимназии. 1-й год. Окончил Московский Университет.

Котлубай — земская учительница (по идее). 5 лет в провинции.

Зимнюков и Котлубай встречаются впервые, знакомятся. Котлубай приехала из деревни (еще утром). Привезла больную. Весь день трепалась: покупки, дела. Завтра уезжает. Семенову не видала больше 1 года.

Семенова и Зимнюков не пошли к директору, где по долгу ужинают учителя гимназии.

(Встретились нехорошо Семенова и Котлубай: нет того, что долго не виделись.)

Тот же [этиод], те же оправдания. Но участвуют Экземлярская, Лапшин, Шиловцева. Экземлярская хорошо дает встречу.

Юшкова и ее супруг — Алексеев собираются на концерт. Юшкова одевается, к ней приходит ее подруга Алеева. Юшкова долго не готова. Что-то случилось. Супруг давно ждет, раздражен. Ссорятся, в конце концов, опаздывают. Алеева уходит одна (не дождавшись). А надо быть вовремя. Юшкова должна что-то в пользу чего-то продавать. Потом как-то мирятся.

Вахтангов: Все, что дали, — сплошной театр. Не было нужного самочувствия, а потому и ощущения правды на сцене.

6 февраля [1915 г.]

Брак по объявлению

Антокольский, Бат, Маликова, Юшкова, Загрядская, Шик, Борисова, Шпитальский, Серов, Захава, Мамина, Касторская.

Антокольский — бедный студент (нечем платить за квартиру) — поместил в брачной газете объявление. Хотел бы жениться на богатой — так выйти из стесненного положения. Приходят невесты. Происходят объяснения. Одну из пришедших, Шик, жену богача, приводит любопытство. Хочет помочь, дает 100 р. и обещает место. Он счастлив, от невест старается отделаться. Все должно быть веселой комедией.

Невесты: Бат, Мамина — барышни, приходят ради шутки.

Загрядская только что окончила институт. [Томит любопытство, что такое брак. — *Зачеркнуто.*] Очень стесняется. Денег у нее нет. Студент ей читает наставления. Приходит первой. Борисова — дочь фабриканта, кокетка, намерения серьезные.

От Студенческой драматической студии к Третьей студии

Маликова — учительница, получает 100 руб. в месяц, намерения серьезные.

Юшкова — старая дева.

Шпитальский — студент, товарищ. Ему должен Антокольский и все не отдает своего долга.

Серов — квартирант, сосед Антокольского, его злит шум в соседней комнате.

Касторская — квартирная хозяйка.

Должно случиться так: Антокольский уходит к Шик за деньгами (она не принесла с собой), а Колю [Шпитальского] оставляет в комнате, ничего не говоря о невестах. Отсюда ряд недоразумений: у Коли с Борисовой (которая принимает его за жениха) и у соседа (Коля убегает, — и сосед прибегает на шум) с Юшковой.

Этюд не удался. Дали трагедию.

13 февраля [1915 г.]

Вахтангов: Вчера я думал о Правлении, меня на это натолкнул маловажный факт. И вот показалось мне, что у вас не может быть никакого Правления. В группе, занимающейся искусством, не должно быть такой организации (это организация студентов).

Не предоставлять Правлению власть. Вы сами — власть. Все, что делается в Студии, должно быть публично. Я чувствую, что Правление это заседание касты, разобщенной с общим собранием. Это отнимает всякую надежду, что Студия выльется в группу с художественным организмом. Должен быть Совет, а не Правление.

Заседания Правления обязательно должны быть публичные, и каждый в нем может подать совет. Могут назначаться и исключаться собрания (например, для распределения ролей).

Мне неприятна записка, что висит у телефона: «Больше 3-х минут нельзя разговаривать». Этика вам подскажет, сколько можно говорить. [Если подскажет только то, что написано, — это неудачно. — *Зачеркнуто.*]

Править здесь никто не может. В любой организации, в любом клубе точно такие же Правления, как у вас. Все должно вытечь из жизни. Вы только тогда будете иметь лицо свое, когда его наживете.

Я не хочу, чтоб у вас погребло нажитое в «Усадьбе Ланиных». Ничего не должно быть чиновничьего.

[К счастью, название нашей организации — Студия — нас немножко спасает. — *Зачеркнуто.*]

Если вы способны создать богему, то никакими силами вы ее не уничтожите.

Но я ни разу не почувствовал, чтобы у вас была какая-нибудь склонность к богеме.

Не должно быть розни¹. Не надо уничтожать того, что вас объединяет. (Если были вечеринки, то это только хорошо.) [Я буду вас убеждать в этом. — *Зачеркнуто.*]

Тураев: Я все слушал. Чего же у нас нет? Был бы очень рад, чтобы вы указали.

Зимнюков: Мы и вы. Приходит новый человек и говорит — вы.

Вахтангов: Вы за меня отвечаете, кто же, как не вы, виноват в этом?

Захава: Евгений Богратионович прав в своем упреке; под конец прошлого года почему-то решили, что Студия создана и что может быть Правление. Решили, что Правление может выдать этикет Студии. Этика должна вырабатываться всеми, общим собранием.

От Студенческой драматической студии к Третьей студии

Мне кажется, что вся беда в том, что у нас занимаются не искусством, а создают Студию, протоколы, от которых шкаф завалится. «Это для истории Студии и т.д.» А по-моему, нужно побольше заниматься искусством, чем созданием Студии.

Вершилов: Все, что сказал Борис Евгеньевич, очень справедливо, но фактически не совсем верно. Я в прошлом году вместе с Борисом Евгеньевичем говорил, что Правление не нужно. Мы, в конце концов, решили, что Правление должно не руководить, а отражать. Но верно, что у нас недостатки. Я считаю ошибкой, что к работе у нас мало привлекались соревнователи.

Я только считаю, что в наших административных делах мы могли бы быть художниками.

Вахтангов: Я хочу сказать, что если нет студийных людей, не может быть Студии.

Только когда у вас исчезнут слова «утвердили, постановили» — у вас будет Студия.

Шик: Разложения действительно нет... Может быть, это все наивность, и такие разговоры увеличивают трещину.

Шик и Экземплярская: Чувствуется «старая Студия» и «новая Студия». Но Правление почувствовалось только на общем собрании, и тут было скорее смешно, чем печально.

Вахтангов: У меня мелькнула мысль — постановления должны быть — единогласными.

Идеально было бы, если бы каждый сам определял: я — «студиец». По чувству надо решать. И все любят одинаково, все одинаково переживают.

Надо совершенно устранить администрацию Студии. В протоколах надо бы записывать только единогласные постановления.

Поставим вопрос. Нужна ли реорганизация [той, кот[орая], вы говорите, определяет ваше внутреннее самочувствие. — *Зачеркнуто.*]

КОММЕНТАРИИ:

1 Вахтангов имеет в виду основную группу Студии и вновь принятых.

15 февраля [1915 г.]

Вахтангов: Читая философию йогов, можно найти массу упражнений. Меня поразили термины, оттуда взятые. Очевидно, К.С. заимствовал оттуда. Там есть: свобода мышц, сосредоточение, вера, наивность и оправдание¹.

Там есть упражнение. Чтобы развить в себе «острый глаз». Цели у йогов, конечно, в совершенствовании человека.

Я хотел бы вам задать упражнение, для которого нужен сильный по плотности круг, нужна большая вера.

Но с этим подождем, а пока: задачи на наблюдения. Каждый должен рассказать то, что видел. И не только рассказать, но и сыграть. Могли бы сыграть сейчас такое упражнение, несколько странное? Можете ли вы пойти сейчас «чертиком» за занавес и, как чертик, все осмотреть. Это задача на интуицию. Вы можете сделать такую штуку — я вижу самого себя в кресле. Так еще могу почувствовать себя кошкой. Чехов, наблюдая за кошкой, переставал понимать, кто кошка — кошка или он.

Вы какой-то своей способностью угадываете, как объект вашего внимания сейчас себя чувствует. Я моим существом могу почувствовать вашу волю. Я как-то на секундочку переселяюсь в вас. Здесь есть граница между болезненностью и на-

слаждением. Последнее относится к искусству. Я могу внутренне как-то проникнуть в сущность данного субъекта, иначе говоря, угадать зерно. Это главное в актере. Вся штука в том, чтобы перенести свое я туда. Йоги говорят — возьмите карандаш, направьте на него свое внимание — это то же, что и в учении Станиславского. Я так себя веду, пока не исчерпываю всю свою фантазию для роли.

Если только внешне изобразить то, что наблюдал, это будет имитация — кокленовское искусство. Но можно иначе. Не всякому, может быть, это дано, но приблизиться к этому можно. Что такое внешняя характерность — особенность, которая отличает данного субъекта от остальных по внешности. Все, что составляет внешнюю характерность человека, является непрямым следствием его внутреннего самочувствия. Его внутреннее самочувствие сделало его таким.

Потом принесите какие-нибудь карточки не близких людей, и мы будем определять.

Этюд: Шпитальский, попробуйте, просто попробуйте быть Серовым, что-то найдите от Серова, насколько вы его знаете.

Я в состоянии перевоплотиться, могу чувствовать, думать, как данный образ. Так вот ищется характерность. Что составляет сущность Калеба? То, что он очень мало на земле.

Спрашиваю себя, в чем состоит сущность образа? И каждый составляет по себе образ. (Отсюда рост, может быть, трясется голова.) Я почувствую зерно роли, сущность образа, а если идет [жест], то это все пропадает. Так вот нам нужно делать такие упражнения, когда вы будете наблюдать.

Непрерывно принести к 1 марта результат наблюдений.

Вы иначе будете чувствовать себя в трамвае и т.д.

Так пример: Как на Сухаревой голодный, оборванный парень продает иконы.

Нищего, как протягивает руку.

Прислугу свою показать.

Но не изобразить, а изобразить + жить.

Вот так хорошо почувствовать разницу между имитацией и перевоплощением.

Я прихожу к убеждению, что если так перевоплотиться, то не нужна внешняя характерность.

Артем всегда играл без внешней характерности.

(Можно совершенно не передавать ни голоса, ничего и быть Качаловым.)

Может быть, у вас из этих упражнений ничего не вышло. — *Зачеркнуто.*]

КОММЕНТАРИИ:

- 1 Вахтангов, придя в Художественный театр (1911), оказался приобщен к «системе», одним из истоков которой стало учение йогов, где понятие «прана» является ключевым. С ним связаны такие понятия, как «лучеиспускание», «лучевосприятие» и ряд других (см. Записную книжку 1911 г. — наст. изд., т. 1, с. 231) В театроведении эта тема на протяжении многих лет была табуирована по идеологическим соображениям. Последние десятилетия она была легализована, но существовала в назывной форме. Аналитически и системно была впервые рассмотрена в статьях С. Черкасского: «Станиславский и йога: опыт параллельного чтения» и «Йогические элементы системы Станиславского» (Вопросы театра. Proscenium. 2009. № 3/4. С. 282–300; 2010. № 1/2. С. 252–270). Вахтангов и Михаил Чехов стали адептами йогических элементов «системы», но распорядились ими по-разному. А можно сказать, что йога распорядилась своими последователями по-разному. Чехова больше влекли трансцендентальные

От Студенческой драматической студии к Третьей студии

аспекты йоги, и они привели к теософии, а затем к антропософии. Тогда как Вахтангов, судя по имеющейся скудной информации, использовал йогу инструментально, в театральном смысле и в этом был близок Станиславскому.

19 февраля [1915 г.]

Приступая к отрывкам, надо их, прежде всего, разделить на куски. Определяю, что я делаю в каждом куске? Т.е. определяю задачу.

Зерно — это мое личное зерно чеховского дьячка — «я теряю женщину». Зерно — то, что делает меня чеховским дьячком, т.е., чем мне, Серову, надо зажить, чтобы быть чеховским дьячком. [Дьячок делает Ведьму. — *Зачеркнуто.*]

Определяют куски.

Роль вы сначала обсуждаете, тем самым вы уже даете материал для зерна. Затем разбиваете на куски.

Подождите со сквозным действием всего отрывка, определяйте сквозное действие отдельных кусков.

20 февраля [1915 г.]

Читают «Страничку романа», «Ведьму»

Вахтангов предлагает прочесть «Из-за мышонка», «Взаимное обучение», «Покинутая», «Канун Нового года» Шницлера; «Слабая струна», «Безнравственная женщина» Дж. Лондона; «В камере мирового судьи».

«Ветка сирени»

Вахтангов: Вы играете еще не водевиль. Это, в общем, бездарная вещь. Нужно быть художником, чтобы ее расцветить. Вы еще не такие художники. [Мне еще так долго надо говорить об этом водевиле, но только вы мне дайте его готовым по тексту. — *Зачеркнуто.*]

Я не могу вам сказать, что такое водевильные слезы. Здесь, вероятно, есть доля каприза — детство какое-то.

Антокольский: Что мне делать, чтоб уже в самом начале быть в повышенной энергии?

Вахтангов: Сделать какую-нибудь задачу в повышенной энергии. (Хождение ради хождения бессмысленно.) [Вот мне бы сейчас очень хотелось пойти на сцену и делать ее с вами, но я воздерживаюсь, потому что это непедagogично. Вы еще недостаточно готовы, чтобы вам дать краски. Вы еще не все сделали, что можете сделать сами. И вы молодцы — тоже что-то сделали. — *Зачеркнуто.*]

6 апреля [1915 г.]

«Женская чепуха»

Вахтангов: Жена — ребенок. Нужна наивность, никакой драмы. Тогда не будет водевиля. Этот водевиль обычно очень плохо идет. [Но у вас есть нужный глазок. — *Зачеркнуто.*] Вершилов на правильном пути.

«Егеръ». Ей — как раз не смущение надо играть. [Смущается — это само собой. — *Зачеркнуто.*] Главное окликнуть его, задержать. [(А то, что же, он пройдет мимо.) — *Зачеркнуто.*]

(Зимнюкову) Надо убрать трепыхание, надо сидеть покойно. [Он не трепыхается, он твердо знает, что «ничего не может быть». — *Зачеркнуто.*] У вас так невзрастеник какой-то, беспокойный молодой человек.

От Студенческой драматической студии к Третьей студии

(Касторской) Вам неясно ее отношение к нему в каждом куске. Нет совсем кусков. Радости нет у вас. У нее ведь прямо дух захватило. [А рев — это же какой рев: как баба — просто вой; причитает. — *Зачеркнуто.*]

(Зимнюкову) Уберите трепыханье [на нож, на ружье, и тогда посмотрим, что у вас выйдет. — *Зачеркнуто.*]

[Словом, поработайте еще — и показать в четверг. Только всего.

(Касторской) Вот я радуюсь. Наиграйте радость, наиграйте плач. Жить — это мы потом будем. — *Зачеркнуто.*]

«Ветка сирени»

Вахтангов: Шепот, голосов не слышу. Это потому что вы еще не актеры. Я не унываю. Но сквозит, что вы не хотите водевиля. [Сквозит какая-то пошлость. Так и видно — не нужно мне этого. Вы не вдохновлены желанием «повалить дурака», играть, шутить. — *Зачеркнуто.*] И хороший актер не может играть, если не хочет. Я еще пойму актера, которому надоело играть, к концу года в особенности. Но вас я совсем не пойму. Вот выясните мне это, пожалуйста. Сначала вы, сидящие на сцене, а потом остальные.

Касторская: Мне играть хочется, но с Антокольским у нас что-то не выходит.

Вахтангов: Текста до сих пор не знаете, паузы какие-то столетние. Не вызваны у вас эти паузы ничем. Наконец, это неинтересно. Краски — их я от вас пока не требую. Бодрости нет. [Может быть, у вас на «Пощаде» другое настроение. — *Зачеркнуто.*]

[Но этот отрывок — единственное объяснение — вам не нужен. Тогда мне здесь незачем быть. Вы знаете, у меня время дорого. Как-то нужно вас звать на сцену. — *Зачеркнуто.*]

Ведь вы же веселая. Бодро надо, звонко. Вы забываете, что пришли на свидание, а Дм.Н. нет. Вы это представляете себе, но [я] не чувствую.

Вот затейте такую игру, будто вы пришли на свидание.

[Вот так у нас последнее время играют в Студии — мелкота, которой надо сдать свои вещи. Это ужас. Потому что они не хотят, их не манит на сцену. — *Зачеркнуто.*]

Ну, так выясните мне это, пожалуйста. Иван Васильевич [Лазарев] мне говорил: «Госка у них там, все бродят какие-то мореные»¹.

И даже то, что на носу 20-е², и то вас не зажигает.

[Если бы вы все хотели быть актерами, меня бы здесь не было.

Группой мы сможем выступить и без ярких индивидуальностей.

Получается, что вы устроились для того, чтобы удобнее ходить в театр.

А с моей стороны ничего, ей-Богу, нет. Что у меня глаза не горят, когда вас слушаю, то, право, не из чего им гореть. И то, если есть хорошее, я за это хватаюсь. (Во время «Егеря» были реплики из зала...) — *Зачеркнуто.*]

Антокольский: Есть два самочувствия, с одним приходишь в Студию, а с другим идешь на сцену. И первое — лучшее. Это я заметил. О себе могу сказать — мне очень хочется играть в этом водевиле.

Яйцева: Мне тоже очень хочется, но я боюсь, что ничего не выходит.

[*Вахтангов:* Но неужели же из-за этого? Ведь этого не должно быть в Студии. Я заметил в вашей сцене — она не уютная. Может быть, там что-то давит. Венера надоела. Может быть, народу много. Есть что-то нехорошее. Ну вот, поговорите, пожалуйста. А устраивать все сладенько, все вам подносить — я этого не делаю.

Котлубай: Тут есть неуверенность в себе... у нас. Этим мы отличаемся от школы.

От Студенческой драматической студии к Третьей студии

Вахтангов: Если от меня зависит ваша бодрость, то я не могу, я не хочу. Я помню, что я отдыхать сюда прихожу. Как в «Пошаде»? В ней важно то, что нет режиссера.

Зимноков: Обязательно кто-то должен режиссировать. Так и в отрывке: пускай это будет постановка кого-то.

Вахтангов: Я прямо вам завидую за вашу возможность поискать на сцене. У меня ее нигде нет.

Разве я вам своими замечаниями не даю направления? Разве вам это недостаточно? Неохотно идете на сцену. И уставать вам не от чего. — *Зачеркнуто.*]

КОММЕНТАРИИ:

- 1 Актер Первой студии И.В. Лазарев в то время работал в Студии над пьесой Б.К. Зайцева «Пошада». Та атмосфера, которую Лазарев определил как «мореные», была связана с неудачей спектакля-импровизации: «К новому краху своему мы отнеслись иначе, чем год назад [“Усадьба Ланиных”]. Страшно стало времени. И испытаний было достаточно. Уже необходимо было какое-то достижение. Хотя небольшое. Настало нехорошее время. Вероятно, в душе каждого поднимались большие вопросы. Так ли нужно работать? Не сплошной ли ошибкой явится, в конце концов, вся наша мечта? Чтобы как-то закончить год, поставили три легкие отрывка. Сыграли их лучше, чем прошлогоднюю пьесу, но удовлетворения они нам не дали. Кроме тревоги за судьбу общей мечты нашей, вероятно, у каждого, подобно мне, поднялся вопрос о личной судьбе. Ведь при нашей двухлетней работе никто из нас не смог еще выяснить своих способностей, своего права на участие в творчестве. Настала пора переоценки ценностей. Мы поняли, что каждый из нас теряет себя, что все мы несем только жертвы. Если это нужно, если есть вера, то это прекрасно. Но в душе нашей было что-то сбито» (Игумнова. С. 22).
- 2 Вероятно, Вахтангов имел в виду первоначально назначенный день публичного показа первого Исполнительного вечера, который состоялся чуть позже — 26 апреля 1915 г. В него входили: «Егерь» А.П. Чехова, «Женская чепуха» И.Л. Щеглова, «Страничка романа» М. Прево, водевили — «Спичка между двух огней» и «Соль супружества» (переделка с немецкого).

13 апреля [1915 г.]

«Спичка между двух огней»¹

Вахтангов: Надо бы в этом водевиле дать яркий фон, в цветах. Ксении Ивановне [Котлубай] надо немножко подбодриться. Серов наигрывает. Надо по-серьезнее. У вас есть нерв хороший, вы его оставьте, но у вас нет настоящего внимания к партнеру. У вас условное внимание. [Играйте идеальную человеческую жизнь. — *Зачеркнуто.*] В водевиле не нужно испорченных людей (как в жизни или на сцене — в комедии, в драме). В водевиле все добрые. В жизни — нравится человек и нельзя этого ему сказать. В водевиле это всегда можно [вот почему водевиль хорош. — *Зачеркнуто.*]

Бажазэ — не жулик, не прохвост, но влюбчивый до невероятия, порох. Он не врет, не притворяется, когда говорит, что «испекся»; вот если таким вы его дадите, мы его примем, это будет мило. [А если будет нахал, кривляться...

Вот почему в водевиле играют всегда простаки, а не герои, не любовники.

Любовник, может быть, даст нотку благородней, но уже тогда не будет сочувствия публики. И у мужчин, и у женщин другой глазок появится. (Не зависти, а

так что-то.) А с простаком этого не произойдет. В простаке очень много душевных достоинств. — *Зачеркнуто.*]

Сыграйте водевиль так, чтобы было настоящее общение и чтобы вы друг другу нравились, были милыми. (Таковыми быть и за кулисами.)

Вот почему в водевиле не негодование, а скорее каприз. Не гнев, а журьба (как няня журит ребенка)...

Я не адвокат, а приказчик — он даже обиделся. Приказчик — это выше. Так, как будто вы знаете, что такое адвокат — продажная душа. [И я приказчик, потому что прелестные материи, и смотрят на вас прелестные глаза. — *Зачеркнуто.*] Я — художник. И вот почему у меня бант. Когда «видел во сне» — не вру ни одной секунды. Видел, ей-Богу, видел. На колени стал потому, что в любви надо объясняться на коленях. Как дети. Я верю, что меня сюда завлекли, и теперь может случиться несчастье. [Для шляпы приделаем большой гвоздь, карикатурный гвоздь. — *Зачеркнуто.*]

(Декорации должны быть примитивные, как дети ставят спектакль. Чтоб не была постановка, а все было устроено собственными средствами... Вот как мы сейчас, не выходя из зала, могли бы у нас же найти костюм для испанца.)

Жоржине — можно принести деньги, нарочито картонные кружочки. Положить их целую кучу — вот какие мы богатые. (Играть этими кружочками.)

Нужно играть водевиль с чистым сердцем. Чтоб на душе было хорошо. Чистый, честный взгляд. Пусть будет, как дети говорят, я очень милый, я очень хороший. Что ж делать, если я хороший. Все на свете хорошо. Если люди и делают зло, то потому что они не знают, что это зло. Тогда у вас будет умиленность, умиленность.

Милота для зрителя.

Не трепыхаться, когда играете, не развлекаться. Не забывайте о том, что вы друзьям говорите. Для Бажазэ — когда говорю с Флоретт, только ее и вижу. А дальше — разве может хоть одна женщина устоять против меня.

Он убежден, что все, что он делает, очаровательно. Вот убеждает, как убеждают ребенка. Но почему же нет, что же тут особенного? Даже разозлился — не понимаю, господа. Ведь я люблю двоих, ведь это же ясно. Что же тут возмутительного?

Я не виноват.

Чтоб это было самым искренним образом.

Жоржине — вы (вначале) идете с тем, чтобы делиться со своими друзьями, чтобы вызвать их сочувствие. Тогда у вас тон будет определенным. А то идете с тем, чтобы идти, а потом сесть. А то у вас получается сплошной монолог.

Бажазэ, смотрите на Жоржину в упор, вот как англичане смотрят на чужестранца. Наши русские актеры воспринимают у иностранцев внешнее, фортели, а дело не в них.

Маш. текст с вахтанговскими пометками на полях.
Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 231а.
Впервые опубликовано: Вахтангов. 1939. С. 277-298.

КОММЕНТАРИИ:

1 В водевиле «Спичка между двух огней» играли: Флоретту — К.И. Котлубай, Жоржину — В.К. Курина, Бажазэ — Г.В. Серов.

ВАХТАНГОВ ЧИТАЕТ ЖУРНАЛ «ЛЮБОВЬ К ТРЕМ АПЕЛЬСИНАМ»

В Музее МХАТ хранится тетрадка, в которую аккуратно вклеены вырезки из мейерхольдовского журнала «Любовь к трем апельсинам», в которых содержатся материалы занятий в мейерхольдовской студии (1914), посвященными «основным принципам сценической техники импровизированной итальянской комедии (commedia dell'arte) и применению в новом театре традиционных приемов спектаклей XVII и XVIII веков». В некоторых вырезках сделаны подчеркивания простым или синим карандашом. Карандашом же вписаны вопросы или краткие комментарии. Эта тетрадь примечательна, прежде всего, той датой, которую Вахтангов на ней поставил — 1915 год. Публикуемый материал свидетельствует о том, что интерес к комедии дель арте зародился задолго до постановки «Принцессы Турандот» в Третьей студии. См. также письмо О.С. Полубинской о вахтанговском увлечении «Принцессой Турандот» в еще более ранний период (1907-1909) (наст. изд., т. 1, с. 110). Хотя в последнем случае нельзя с уверенностью сказать, что речь идет именно о пьесе Гоцци, а не Шиллера. Многие формальные приемы, на которые обратил внимание Вахтангов, читая журнал «Любовь к трем апельсинам» (актер как лицедей с «радостной душой», «четкость и самоценность жеста», «искусство импровизации», «чувство небоязни зрительного зала», «знак отказа», «роль выкрика в момент напряженного действия», «схематизация» «Гамлета» и др.), оживут и найдут подтверждение в его режиссерской практике и в замыслах последних лет.

Приводим только те фрагменты вырезок, которые подчеркнуты Вахтанговым, а в отдельных случаях и прилегающие фразы, необходимые для понимания смысла.

[Из статьи В. Лачинова «Искусство и ремесло»]

{ <...> Истинное искусство, в сущности, процветало именно тогда, когда еще не существовало особого понятия об искусстве, отделенном от ремесла, когда искусство сливалось со всяким мастерством как высшею степенью ремесла. <...>

Есть ли данное художественное проявление — *копировка*, прямое автоматическое повторение *поз* и *движений чужих*, предудказанных школой, либо своих собственных, или же оно является живой попыткой с помощью рациональных технических навыков дать новое начертание тем подобиям переживаний, которые излучаются духовной фантазией творящего — вот единственный критерий для различения произведений ремесла и искусства. <...>

Любовь к трем апельсинам. СПб., 1914. № 3. С. 83.

Чего хочет Студия*

[Из статьи Владимира Соловьева «К истории сценической техники commedia dell'arte. VI»]

<...> несмотря на отсутствие исторических данных, все-таки возможность создания импровизированных словесных современных спектаклей не устранена. Может быть, наступит вновь то счастливое время, когда актеры захотят вновь стать поэтами, и создадут они свой новый театр, где будут на сценических подмостках отражать все события современности, пользуясь средствами только своего собственного вымысла. <...>

Любовь к трем апельсинам. СПб., 1914. № 6-7. С. 83.

* Вписано рукой Вахтангова.

От Студенческой драматической студии к Третьей студии

Для создания этого «нового театра» актер обязан изучать искусство импровизации*.

(См. дальше.)

[Из статьи Владимира Соловьева «К истории сценической техники commedia dell'arte. III»]

<...> почему актер нового театра обязан изучать искусство импровизации?

Мысль, высказанная Крэгом, «что в канатном плясуне может оказаться больше театрального искусства, чем в нынешнем актере, читающем роль на память и зависящем от суфлера», поставила перед новым театром проблему первой важности и в значительной мере определила характер ее разрешения.

Современная теория сценического искусства, требуя от актера прежде всего способности к «переживанию» и «перевоплощению», отвергает первенствующее значение техники, считая ее чем-то второстепенным и даже, пожалуй, ненужным в театре. Чрезмерное увлечение «переживанием» привело к неожиданным результатам и поставило в тупик наиболее ярких его приверженцев. Оказалось на деле, что текст пьес даже эпигонов Островского грешит условностями, мешающими проявлять актерам естественность чувства. Весьма логически последовательным поэтому было бы во имя «жизненности» вовсе отказаться на сцене от постановок и заменить их инсценировками отдельных глав того или иного психологического романа <...>

Новый театр, весь выходя из вышеприведенной мною мысли Крэга, в своей основе стремится восстановить потерянные за последнее время театральные традиции и тем самым генетически соединить новое сценическое искусство со старым. Подобное соединение возможно при одном лишь условии: если новым театром будет найдено и усвоено то, что составляет первичное основание сценического искусства старого театра. Таковым, мне кажется, следует считать итальянскую импровизованную комедию. <...>

А как изучать искусство импровизации через итальянскую импровизованную комедию?***

<...> я прошу вас в занятиях со мною рассматривать импровизованную комедию в плане сценической техники только как свободное комбинирование вполне определенным количеством театральных приемов <...>.

Любовь к трем апельсинам. СПб., 1914. № 3. С. 77-78.

Эти приемы:

1) Однотипная походка (кроазада)***.

[Из статьи Владимира Соловьева «К истории сценической техники commedia dell'arte. V»]

1) <...> моей задачей служит не реставрация сценических приемов итальянских актеров, а реконструкция их, произведенная при помощи обобщения, реконструкция, представляющая собою первое и необходимое условие для устройства современного импровизованного спектакля.

Прежде всего, наличие целого ряда акробатических номеров в спектаклях итальянской импровизованной комедии требует от ее исполнителей чрезвычайной

* Вписано рукой Вахтангова.

** Вписано рукой Вахтангова.

*** Вписано рукой Вахтангова.

устойчивости. Таковая, мне кажется, может быть приобретена Вами посредством усвоения особого типа сценической походки, хорошо известной в практике театральных школ XVII в., и которую я бы назвал «кроазада». Сущность ее заключается в том, что ноги, поставленные в любой момент друг к другу пятками, образуют собою угол, не менее чем прямой, и что во время хода положение ступней ног по отношению друг к другу является взаимно перпендикулярным. Эта походка, регулируемая движением рук, приучает к устойчивости и способствует развитию отчетливости походки.

Подобная однотипная походка к тому же облегчает частые перемещения действующих лиц относительно друг друга, происходящие в импровизированной комедии по их собственной инициативе. <...>

Я считаю своим долгом предупредить Вас, когда Вы приступите к этой работе, не особенно увлекайтесь материалом иконографического характера. Вы легко можете принять за основное в вашем рисунке то, что на самом деле является результатом живописного канона, а не принципом сценического движения. <...>

Любовь к трем апельсинам. СПб., 1914. № 4-5. С. 58-59.

2) «Знак отказа»*.

[Из статьи Владимира Соловьева «К истории сценической техники commedia dell'arte. V»]

<...> Следующий прием сценической техники импровизированной комедии, с которым Вам сейчас придется познакомиться, я бы назвал охотно «знаком отказа». Сущность этого приема приблизительно заключается в следующем. Очень часто законы театра находятся в прямом противоречии с законами логики.

Так, например, впечатление страха получается у зрителя более сильным, когда актер не идет в противоположную сторону от предмета, производящего чувство страха, а наоборот, приближается к нему. Тот же зритель гораздо более замечает переход актера, когда он, прежде чем пойти, откидывает свое тело несколько назад, а затем уже идет.

Поэтому принципом приема «знака отказа» необходимо должно служить преднамеренное усиление и подчеркивание того или иного сценического положения. Такое усиление и подчеркивание сценических движений одного или нескольких актеров, являясь наилучшим средством театральной выразительности, вместе с тем служит необходимым условием для развития напряженности действия. <...>

3) Чувство небоязни зрительного зала**.

Очень важным для устройства импровизированного спектакля является условие, чтобы все участники спектакля преодолели бы в себе боязнь публики и, находясь на краю просцениума, так же вольно себя держали и чувствовали, как и на заднем плане у третьей кулисы.

Поэтому надо у актеров, намеревающихся исполнять импровизированные спектакли, воспитать это чувство небоязни зрительного зала путем целого ряда очень сложных упражнений, происходящих на крайнем выступе просцениума. <...>

Любовь к трем апельсинам. СПб., 1914. № 4-5. С. 63, 65.

Далее перечисляются пьесы, на которых могут упражняться участники Студии***.

* Вписано рукой Вахтангова.

** Вписано рукой Вахтангова.

*** Вписано рукой Вахтангова.

[Из заметки «Класс Вс.Э. Мейерхольда и Вл.Н. Соловьева»]

<...> Приглашая участников Студии упражняться в перечисленных пьесах, руководители класса стремятся, главным образом, развить в актерах мастерство в движениях, согласованных с той площадкой, где происходит игра. Возникновение игры не из основ сюжета, а из чередования четного и нечетного числа лиц на площадке и из различных jeux du theater*. Значение «отказа» и различные приемы усиления игры. Четкость и самоценность жеста. Самолюбование актера в процессе игры. Техника пользования двумя планами (сцена и просцениум). Роль выкрика в момент напряженного действия. Наряд актера как декоративное украшение, а не утилитарная надобность. Головной убор как повод для театрального поклона. Палочки, пики, коврики, фонари, шали, плащи, оружие, цветы, маски, носы и т.п. приборы как материал к упражнениям для рук. Появление предметов на площадке и дальнейшая судьба в развитии сюжета, поставленного в зависимость от предметов. <...>

Любовь к трем апельсинам. СПб., 1914. № 4-5. С. 92.

Пример постановки на «принципах литературного балагана»**.

[Примечание в разделе «Студия. Отделение I. “Саламанкская пещера”»]

<...> В постановках интермедии[†] мэтр сцены стремится провести принципы литературного балагана. Единственно верными средствами к тому он считает: в области mise en scène — размещение персонажей на сценической площадке в определенном геометрическом рисунке в комбинациях чета и нечета имеющих налицо персонажей; в области речи — неизбежная акцентировка в тексте с помощью своеобразных выкриков, отсутствия «полутонов», словесная импровизация в пределах тем сервантесовского текста; в области движений актеров — постоянное приплясывание, дающее возможность комедианту шикавать перед зрителем своеобразными изломами тела и четкой чеканкой жеста в строгом соответствии с костюмами и декоративным убранством в обязывающей манере Жака Калло. <...>

[†] одной из интермедий Сервантеса (прим. Е.Б. Вахтангова).

«Любовь к трем апельсинам». СПб., 1914. № 6-7. С. 106.

Тренировка

Этюд***

<...>

2) История о паже, верном своему господину, и о других событиях, достойных быть представленными. <...>

Цель этюда: тренировка в медлительных движениях.

Любовь к трем апельсинам. СПб., 1914. № 6-7. С. 109-110.

Пантомима****

[Из заметок «Студия»]

1) Уличные фокусники[†].

* Шутки, свойственные театру (фр.).

** Вписано рукой Вахтангова.

*** Вписано рукой Вахтангова.

**** Вписано рукой Вахтангова.

- + Пантомима разыгрывается на двух планах: на просцениуме и на сценической площадке, находящейся на возвышении. На последней работает главный фокусник со своим слугой и акробатом. На просцениуме размещен народ, пришедший (по долгу службы сюжету) смотреть на фокусы, и (для надобности комедиантов Студии, призванных быть премьерями данной пантомимы) в качестве клакеров, поставивших себе задачей расшевелить современный зрительный зал. Здесь же на просцениуме ведутся сцены: свидание Кавалера с Дамой в маске, дуэль Кавалера с Акробатом и заключительный уход, заканчивающийся наверху, на сценической площадке. Приборы: занавес, который держат слуги и который является фоном для сцены фокусов; коврик акробата; корзиночка с бутафорией фокусника: волшебная палочка, летающая бабочка, золотой апельсин, чудесная вуаль, самоломающаяся палочка; бубен; одна пара тарелочек; маленькая скрипка с длинным смычком; другая пара тарелочек; две шпаги; веер; роза; плащи; змея; букет цветов; труба фарсера; колпачок для сбора денег.

Любовь к трем апельсинам. СПб., 1914. № 6-7. С. 108-109.

«Схематизация»*1

[Из заметок «Студия»]

<...>

4) Трагедия о Гамлете, принце датском**.

а) Мышеловка.

<...>

- ** Всякое драматическое произведение, если в него действительно вложены самые необходимые чары театральности, может быть показано в полной схематизации, даже так, что слова, которыми разукрашен остов сценария, могут быть временно совершенно отняты; и, несмотря на это, так схематично и мимически разыгранное подлинно театральное действие может заволновать зрителя единственно потому, что сценарий такого драматического произведения создан из традиционных основ театра как такового.

Любовь к трем апельсинам. СПб., 1914. № 6-7. С. 110.

[Из заметки «Класс Вс.Э. Мейерхольда. Техника сценических движений»]

Лишившись слова, лишившись актерского наряда, рампы, кулис, театрального здания и оставшись только с актером и его мастерскими движениями, театр все же остается театром: о мыслях и побуждениях актера зритель узнает по его движениям, жестам и гримасам, а театральное здание для актера — всякая площадка, которую он без строителя сам себе в состоянии построить где угодно, как угодно и так скоро, как ловок он сам (читай о китайских бродячих трушпах). <...> О пантомиме, в которой зритель волнуется не сюжетом, а тем, какими способами проявляются вольные побуждения актера в единственном желании его царить на сценической площадке, самим им уготованной, самим разукрашенной, самим освещенной, царить, восхищаясь выдумками, для самого себя неожиданными. <...>

О движениях, в зависимости от наряда актера, приборов и декоративного фона видоизменяющихся. Отнюдь не произвольный костюм театральный является частью целого (спектакль). Ценность его формы и значение его цвета. Услов-

* Вписано рукой Вахтангова.

ность грима. Маска и маска (см. К.А. Вогак «О театральные маски», Любовь к трем апельсинам, журнал Доктора Дапертутто, № 3). — О неизбежной форме театральности. <...>

Законы жизни и законы искусства различны. Попытка провести аналогию между законами театра и законами пластических искусств. Открыть законы искусства театра значит не только распутать клубок, но распутать его не иначе, как по изысканнейшей системе (геометризация в размещении фигур и т.д.) Основным в искусстве театра является игра. Даже в тех случаях, когда предстоит показать со сцены элемент жизни, театр. <...>

Есть целый ряд аксиом, обязательных для каждого актера, в каком бы театре он ни творил. О процессе изучения старинных театров надо сказать: это своего рода *accumuler des tresors**, не с тем, чтобы добытыми ценностями, как он есть, щеголять, а с тем, чтобы (научившись их держать, беречь) ими украшаться, стремиться «одаренным» выйти на сцену и по-театральному уметь зажить на сцене: поклониться нищенским колпачком, будто этот головной убор осыпан жемчугами, дырявый плащ набросить жестом гидальго, стучать рукой в дырявый бубен, не затем, чтобы пошуметь, а чтоб взмахами руки выдать весь блеск своей изощренности и опыта, и так это проделать, что забудет зритель об отсутствии в бубне бычьего пузыря. <...>

Новый хозяин сцены — актер заявляет о своей радостной душе, о своей музыкальной речи и о гибком своем, как воск, теле. <...>

Любовь к трем апельсинам. СПб., 1914. № 4-5. С. 94-97.

[Из статьи «Глоссы Доктора Дапертутто к
"Отрицанию театра" Ю. Айхенвальда»]

<...> Вот кто ведет театр еще дальше от театра по путям заблуждений Московского Художественного театра, временами спасаемого Мольером, даже Гольдони от окончательной смерти в тушике театра-храма (евангелическо-лютеранского, реформатского, вот ужас! — если бы еще католического!), театра-школы, театра иллюзий... <...>

— Ограничен только один театр, роковым образом подчиненный литературе. <...>

— Именно идет в глубину психологии, и потому-то и идет, что кроме текста, который срывается с уст актера, на сцене есть еще одна могущественная сфера, — сфера жеста и движений. Смотрите: актер только наклонил голову. Ах, этот человек плачет, бедный? — спросил зорко заглянувший за рампу зритель. Поверил, что плачет, и сам всплакнул. А актер? Быть может, смеется себе в жилет, приняв трагическую позу. Вот какая сила (и какой обман!) в позе актера, в жесте актера. <...>

Да здравствует театр импровизации! Но только не тот, конечно, который собирается начать свои искания с того, что улавливается сцену свадьбы в пьесе Сургучева (есть такой драматург!) каждый раз играть по-новому, сцену свадьбы, да, да, какую-то там сцену свадьбы драматурга Сургучева. <...>

И взываю к актерам всех стран (кроме Японии; там это знали и еще знают; если временно и забыли, скоро снова вернутся к забытому): бойтесь в себе только «говорящих существ». «Говорящее существо» — то же, что граммофон. Как в граммофон вставляют пластинки, в уста актера вкладывают текст (сегодня Пушкина, завтра

* Собирать, копить сокровища (фр.)

От Студенческой драматической студии к Третьей студии

Сургучева). Меня лишь парики и костюмы, актер говорит, говорит и говорит, только говорит, то один текст, то другой. Долой театр актера-граммофона! <...>

Я не пойду, конечно, к Вл.Ив. Немировичу-Данченко, который употребляет выражение «грубое искусство театра». Я пойду к тому, кто не скажет «театральная техника оскорбительна» (есть люди, которые не знают «грубого искусства театра»). <...>

! Вы порождаете целый ряд новых споров, которые не приносят никакой пользы ни Вам, желающему закрыть все театры, ни тем, кто хочет бежать от попыток воплощать мечты Метерлинка в триумфе электричества. <...>

– Да, да! Не повторяйте жизни на театре, и Вы увидите, господа актеры, как мало-помалу станет искусством Ваш театр. <...>

! Кто видел, как умирала В.Ф. Комиссаржевская в «Сестре Беатрисе», тот поймет — о чем я говорю. А в Студии Вс. Мейерхольда имеется актер Алексей Грипич, который, умерев в конце одной пантомимы, ни за что не позволял опустить занавес. Он настаивал на том, чтобы тотчас после сцены смерти ему дозволено было раскланяться с публикой черненькой фетровой шапочкой с «веселенькой» кистью на одном из трех уголков этого замечательного театрального головного убора. Вот вам сцена актера, воскресающего на глазах у публики, чтобы только раскланяться с ней. Кто видел эту сцену, никогда не скажет, что актер, «умирающий на сцене (и потом воскресающий, чтобы раскланяться с публикой), очень недалек от оскорбительной пошлости».

Любовь к трем апельсинам. СПб., 1914. № 4–5. С. 68, 69, 71, 72, 78.

Музей МХАТ. Архив Вахтангова. Без номера.

В школе Халютиной

Из писем Е.Н. Михайловой — Н.Г. Семеновой (Волотовой)
[Зима — весна 1915 г.]

<...> Я остаюсь в школе Халютиной. Я не хочу идти в «гимназию» Массалитинова¹ и не могу уйти из школы, потому что сегодня я ее спасла и не могу бросить начатого дела. Вдруг почувствовалась неизбежная гибель, пропала энергия и работоспособность, Вахтангов сказал, что опускает руки и уходит, не может работать при существующих условиях. Нет инициативы, нет предприимчивости, нет желания работать, мы внесли по двести рублей, делайте с нами, что хотите! В школе сейчас всего пятнадцать учащихся, все остальное ушло, разбрелось. Надо, стало [быть], что-то сделать, чем-то поднять дух, и я пошла на жертву, которой требовало положение, я принесла в жертву свою лучшую заветную мечту — я ее осуществила. Я сказала, что он, Вахтангов, ошибается, что в школе есть дух предприимчивости, что она не пропадает и не пропадет. Я не сказала ничего, только сказала, что есть работа, что покажем ее на Рождество, а до тех пор никому не скажем, в чем дело. И если бы ты видела перемену! Вахтангов поглядел на меня светлыми глазами, пожал руку и сказал: с Богом. У всех наших посветлели лица, расходясь, говорили, что мы себя покажем, что не дадим погибнуть школе. Вахтангов ободрил тем, что сказал, что необходимо только существование идейного ядра, вокруг которого может группироваться все что угодно, пока дело растет, все время меняясь в составе, но сохраняя идейное ядро, и к тому времени, когда оно вырастет, все заменится, и все уже будет идейно. Я тут же устроила группу в семь человек и идейным ядром в виде меня, Васильевой и, я почти не смею надеяться,

От Студенческой драматической студии к Третей студии

тебя. Кругом сгруппирована дрянь, без которой сейчас нельзя обойтись и которая к концу должна быть заменена идейными людьми. Положено к Рождеству сдать одну античную трагедию и одну итальянскую комедию, пьесы еще не выбраны. Все мы почти уверены в том, что блестяще провалимся, но это не важно, важно положить начало, важно не дать погибнуть школе. <...>

* * *

<...> Я не идеализирую нашу школу несколько, в том состоянии, в каком она была еще недавно, она ни к черту не годилась. Я только говорю, что нужна школа свободного направления, а такую школу должен создать не «тот, кто палку взял», а вообще сама молодежь, настроенная в известном направлении и знающая, чего она хочет. Но не могут сразу все заговорить и начать делать — получится большой сумбур. Надо, чтобы кто-то один заговорил, а остальные подхватили, услышав вылитые в форму слова свои собственные мысли, тогда пойдет стройная работа, из которой должно что-то выйти. Случайно эти слова сказала я и положила начало. Подхватило много голосов, возможно, что по разным причинам, но всех одушевляло одно желание, создать такую школу, как я уже сказала. <...>

«Какое жалкое средство спасенья — “идейное” ядро из 2 человек, окруженное “дрянью” — силится вдохновить опускающих руки преподавателей, и что всего лучше вдохновить их идеей борьбы с Художественным театром, их, сынов этого бога (скажи-ка Вахтангову слова Грифцова?)». Откуда же преподавателям черпать вдохновенье, как не из среды своих учеников, и как им не опускать руки, когда в этой среде нет никакой инициативы. Я вдохновила Вахтангова не идеей борьбы с Художественным театром, а тем, что вообще в школе появилась какая-то идея и работа. Не думаю, что ему было бы неприятно, что эта работа враждебна ему, важна работа сама по себе, а какая она, это безразлично и даже лучше — враждебна, значит самостоятельная, а все самостоятельное ценно. Я не скажу Вахтангову слов Грифцова и своих слов не потому, что боюсь, что он опять опустит руки, а только потому, что положено пока, до тех пор пока мы ничего не сделали еще, пока не покажем чего-то уже наработанного, никому в школе не говорить ни о чем, кроме того, что что-то есть и готовится. Это отнюдь не желание заинтриговать, а просто мы не хотим сказать: посмотрите-ка, что у нас есть, и протянуть пустые руки.

<...> я очень высоко ценю Художественный театр за то великое, что он создал, и бороться с ним хочу лишь потому, что его время прошло, а Грифцов говорит, что его и не было. И это меня поразило, и с этим я не согласна. <...>

Вчера я была в Студии на «Сверчке», и мне очень понравилось, но я просто не вижу в этом нужности. Все очень хорошо и очень талантливо (я не согласна с Грифцовым о бездарности, мы с ним смотрели вместе, да и он сам некоторых талантливых не отрицает), но было бы лучше это талантливое употребить на нужное, на то, что теперь уже нужно, и особенно будет нужно, а не надобилось раньше. <...>

Положено так: учиться и работать в школе Халютиной, внося в нее свой серьезный дух, брать от каждого из преподавателей все, что может пригодиться, т.к., конечно, у нас еще совсем нет актерской [техники], кроме того, сложившись рубля по два (нас будет всего 15 человек, т.к. к нам присоединится кружок того же направления, работавший раньше у Грифцова), и снять большую, пустую комнату для работы. Там историю театра и вообще все теоретические познания будет преподавать Грифцов, кроме того, пластику будет преподавать кончившая школу

От Студенческой драматической студии к Третьей студии

Рабенек³ его знакомая, а может быть, и сама Рабенек, он обещал нам это, и практически будет учить актер и режиссер, которого тоже приведет он, кроме того, будет заниматься с нами музыкой его знакомая, и все это бесплатно. Грифцов серьезно увлечен. Введены особые правила, установлена дисциплина, за отступления от которой будет взиматься штраф на содержание помещения и даже будут исключаться из общества. К Рождеству будут показаны две пьесы, дальше они будут играть, а новые готовиться. Дальнейшее пока в самых ярких мечтах. <...>

* * *

<...> А какую чудесную пьесу выбрал Вахтангов для работы с нами, отложил все пьесы, что мы повибирали, и принес сам. Удивительная пьеса. Работа все понемногу налаживается, и все входит в рамки. В школе уже все наладилось, еще теперь наладить наше дело, и тогда 15-го все можем со спокойной душой разъехаться до осени, до 15-го августа. Базилевский так и не бывает в школе, а Верой Куриной я глубоко возмущена, ничего не делает, в школе бывает только на Вахтангове, смотрит ему в глаза и каждый раз сообщает, что забыла принести конспекты и твою книгу. Я возмущена ужасно, не думала все-таки, что она совсем пустышка. В общем, все идет великолепно и как-то стройно, одно за другим, налаживается и становится так хорошо.

* * *

29 апреля 1915 г.

Саратов

<...> 1) Работаю сейчас над Муратовым⁴, а не продолжаю античный мир, потому что все последнее время у нас в кружке очень много говорилось и спорилось о комедии dell'arte. Когда говорят об античном мире, я могу и говорить, и возражать, но к стыду моему я слишком мало знакома с dell'arte. Уже началась деятельная переписка на темы о работах и с кружковцами, и с Борисом Александровичем [Грифцовым]. И я должна знать, о чем говорю и думаю. Кроме того, античный мир как самое дорогое и любимое я приберегаю на конец, но это уж, конечно, не причина. Возможно, что я, познакомившись с комедией масок, вернусь скоро снова к трагедиям.

2) Насчет ролей боюсь говорить определенно, т.к. съедутся ли еще мои партнеры, и вообще, Бог знает, как пойдет работа и сколько времени будет занимать кружок и пьеса Вахтангова. Пока, кроме Ведьмы в ней, я работаю над «Месяцем в деревне» и над Клитемнестрой.

3) «Сказка» Евгения Богратионовича вот такая: сказка Льва Толстого «Об Иване-дураке, Семене-Воине и Тарасе-Брюхане». Переделал ее в пьесу Чехов из Студии⁵. Роли приблизительно намечены, возможно, я буду играть Ведьму и, кроме того, помогать по режиссерской части. Пока что я собираю все материалы, какие могу найти, и отдаю этому все время, что остается от чтения.

<...> нельзя создать театр без актеров, нельзя создать актеров без школы и нельзя бороться с Художественным театром, взяв актеров из школы Массалитинова, т.е. из Художественного театра. Нужна школа, где бы можно было быть свободной в направлении, а такую является наша, и потому нельзя было позволить ей умереть. <...>

Публикуется впервые.

Автограф.

РГАЛИ. Ф. 2171. Оп. 3. Ед. хр. 5. Л. 1-6, 13об.

От Студенческой драматической студии к Третьей студии

КОММЕНТАРИИ:

- Во всех московских письмах Е.Н. Михайловой даты отсутствуют. Из содержания ясно, что они написаны зимой и ранней весной 1915 г. до отъезда к родителям в Саратов.
- 1 Школа драматического искусства Николая Массалитинова, Николая Александрова и Николая Подгорного («Школа трех Николаев») существовала с 1913 по 1916 г. В ней преподавали актеры и режиссеры Художественного театра. В 1916 г. за неимением средств была закрыта. На ее обломках была открыта Вторая студия Художественного театра. Н.Г. Семенова (Волотова) училась в школе Массалитинова.
 - 2 Литературовед и искусствовед Б.А. Грифцов преподавал историко-теоретические дисциплины на Курсах драмы Халютиной.
 - 3 Известная в 1910-е гг. танцовщица и преподавательница сценического движения Е.И. Рабенек занималась в Германии у сестры Айседоры Дункан — Элизабет Дункан, главы школы танцев в Дармштадте (1906), усвоив ее принципы преподавания, развила их и создала детально разработанную собственную методику обучения. С 1907 по 1910 г. преподавала сценическое движение в Художественном театре. Осенью 1910 г. открыла собственную школу (Московские классы пластики). После 1919 г. жила в Берлине, Вене, Париже.
 - 4 Скорее всего, имеется в виду книга П.П. Муратова «Образы Италии» (Т. 1. М., 1911; Т. 2. М., 1912), посвященная Б.К. Зайцеву.
 - 5 К плану постановки пьесы М.А. Чехова по рассказу Л.Н. Толстого «Сказка об Иване-дураке и его братьях» Вахтангов вернулся осенью 1918 г. в Мансуровской студии, а затем летом 1919 г. во Второй студии.

Из Альбома афиш и программ

16 марта 1915 г. Курсы драмы С.В. Халютиной. 2-й выпускной спектакль по классу Е.Б. Вахтангова. «Канун нового года» А. Шницлера, «Благотворительница», водевиль Н.Л. Персияниновой, «Разговор двух дам» по Н.В. Гоголю (из «Мертвых душ»), «Соль супружества», водевиль, «Малиновка» по рассказу А.Н. Будищева, «Спичка между двух огней», водевиль.

28 марта 1915 г. Курсы драмы С.В. Халютиной. 5-й выпускной спектакль по классу Е.Б. Вахтангова. «Гавань» Мопассана, «Огни Ивановой ночи» Г. Зудермана (сцена встречи Марикки с матерью), «Несчастная» по И.С. Тургеневу, «Слабая струна» французский водевиль, «Егерь» по А.П. Чехову, «Под душистой веткой сирени» В. Корнелиевой.

Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 58/Р.

П.Г. Антокольский — Е.Б. Вахтангову

2 мая [1915] г.
Москва

Милый Евгений Богратионович!

Я не успел примкнуть к коллективному письму студийцев¹ и поэтому пишу отдельно, а Вы отвечайте мне, как Вам больше захочется, — или тоже отдельно, или в общем письме черкните два слова.

Сначала — впечатления от спектакля 30-го². Совершенно неожиданно оказалось, что билетов было продано 40 штук, а мы говорили о 25–30!.. Были, между прочим, Острейко, Алексеев. Последнему все очень понравилось, в особенности

Серов и «Страничка». Вообще, про «Страничку» больше всего разговоров. Один приятель сказал, что это «трагедия детской души» и вообще совершенно не водевиль, а очень серьезная вещь. После «Егеря» случилось несчастье с занавесом, оборвалась веревка, и бедному Коле [Шпитальскому] пришлось затянуть антракт на целых 20 минут, если не больше, чтобы исправить; но и потом, в течение всего вечера, занавес шатался, не закрывался, когда следует, перед «Чепухой» не раскрылся до конца и т.д. О художественной стороне Вам, наверно, напишут, и я не буду ее касаться. А теперь совсем о другом.

Мне очень хочется в будущем году работать и играть. Вы говорили, что дадите мне драматическую-лирическую роль. Если это так, то разрешите мне поискать и найти. Пока что мне очень нравится «Гренгуар» — роль, которую Вы хотели дать Зинаиде Алексеевне Бат; она мне вчера рассказывала содержание, и я сказал, что попрошу у Вас позволения играть это в будущем году. Кроме того, можно ли будет работать с осени над «Душистой веткой сирени»? И затем, Евгений Богратионович, самое главное: пантомима! Не проходит дня, чтобы мы не болтали о ней и не мечтали об этой постановке. Как в этой пантомиме обстоит дело с музыкой? Мне почему-то кажется, что пантомиму сочинили Вы.

Я написал два стихотворения, которые позвольте посвятить Вам как знак моей любви. Вот они.

АРЛЕКИНАДА

Е.Б. Вахтангову

1. Арлекин

Это гибель. Это счастье. Это танец Арлекина.
Увлеченный томной властью, за тобою, Коломбина

Я бегу. Твоим затеям и капризам счета нет.
Тени пляшут по аллеям, зыблют легкий пересвет.

Как обманчивы объятья, как уклончивы сближенья,
Как томят прикосновенья к алой ласковости губ!

Но еще страшней виденье, будто рушится заклатье, —
И тебя бегу искать я, — и в руках сжимаю труп.

2. Пьеро

Позабылся бал нестройный поутру.
Одинокий и спокойный
В это утро я умру.

Я умру, а ты не вспомнишь страсть и ложь
И обета не исполнишь,
И ко мне ты не придешь.

Не придешь... В моем стакане нет вина.
Видеть смерть свою заране
Суждено мне издавна.

От Студенческой драматической студии к Третьей студии

Смерть твои цветы рассылет на постель
И меня как друг обнимет,
И умчит в свою метель.

Унесет мои сонеты смерть к тебе
И в нечетные терцеты
Вставит строки — о Себе.

У меня теперь есть мысль о пантомиме, в которой будет участвовать Он, Его мать и Marie Madélaïne, причем действие происходит в Париже в наши дни. Не знаю, как совместить отсутствие кощунства с ясностью моей мысли о земной любви Христа к Магдалине.

Пока на этом кончаю. Желаю Вам всего доброго и большого успеха в Петрограде.
Любящий Вас

П. Антокольский

Отвечено [Вахтангов]

[Все подчеркивания принадлежат Вахтангову, сделаны синим карандашом.]

Публикуется впервые.

Автограф.

Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 58/Р.

КОММЕНТАРИИ:

- 1 Коллективное письмо студийцев не сохранилось.
- 2 В течение сезона 1914/15 гг. в Студии шла учебная работа, которая завершилась публичным показом Исполнительного вечера, состоявшегося 26 апреля 1915 г. В него вошли рассказ А.П. Чехова «Егерь» и четыре водевиля: «Спичка между двух огней», «Соль супружества», «Женская чепуха» и «Страничка романа». Антокольский пишет о третьем спектакле, показанном 30 апреля.

Е.Б. ВАХТАНГОВ — Т.С. ИГУМНОВОЙ

3 мая 1915 г.

Петроград

Мне переслали Ваше письмо, добрая Татьяна Сергеевна. Пробудем в Петрограде до 31 мая. Потом Студия, может быть, поедет в Одессу и Киев. Потом я в Евпаторию.

Так, мои адреса:

До 31 мая — Петроград, Литейный театр, гастроли Студии, мне. После 31-го — Евпатория, Крым, дача Черногорского, мне.

Я всегда рад буду получить пару слов Ваших и так благодарен Вам, что вы не забываете меня.

4-го у нас «Сверчок».

Как-то примет нас здешняя публика?

Пока пьеса идет с «головокружительным» успехом. Плачут, и плачут хорошо.

Но то — Москва.

У студентиков наладилось¹. В последнее время я был более свободен и приготовил с ними пять вещей.

«Егерь» — Чехова, «Женская чепуха» — водевиль, «Страничка романа» — водевиль, «Спичка между двух огней» — водевиль и «Соль супружества» — водевиль.

От Студенческой драматической студии к Третьей студии

26-го был первый публичный спектакль.

Полон маленький зал². В первом ряду — Борис Константинович [Зайцев] с женой. С хорошим, внимательным и добрым лицом смотрит на сцену.

В Студии уютно, мило.

Все принарядились.

В соседней комнате — фойе и буфет.

Наталья Павловна [Шиловцева] в белом платье — хозяйка. Играют хорошо. Волнуются, конечно. Но молодо, интеллигентно и просто.

С маленькими антрактами проходят вещицы.

Публика хорошо смеется. После спектакля пили чай за длинным-длинным столом и говорили приятные вещи. Б.К. [Зайцев] тоже говорил. «Весь спектакль смотрится приятно. В прошлом году было все от дружного единения³, а сегодня — от искусства было кое-что», — сказал Б.К.

И это правда.

Экземплярская, игравшая не очень ярко, очень волновавшаяся, все-таки произвела отличное впечатление: у нее большое обаяние.

У таланта все дело в обаянии.

Говорят, у нее чахотка. Это больно. А из нее вышел бы толк, и сама она жизнерадостная и очень хорошая.

Много в Студии хороших людей. Чистых и честных. Почти все. Говорю почти, а сам не знаю, кто же не такой.

28-го был второй спектакль. Было 33 человека (в первый раз 50). Играли лучше. Просто — отлично играли. И все было на месте.

30-го был третий спектакль. Но меня уже не было. Они напишут мне. Я попрошу их прислать мне фотографии — снимали сценки. Вас во время чая вспоминали.

Будьте радостная. Вас любят.

Это хорошо и дорого.

Приезжайте здоровенькая.

Е. Вахтангов

Местонахождение подлинника не установлено.
Печатается по первой публикации: Вахтангов. 1939. С. 46–49.

КОММЕНТАРИИ:

- 1 В Студенческой драматической студии.
- 2 Зрительный зал Студии в Мансуровском переулке имел 40 мест.
- 3 Имеется в виду спектакль «Усадьба Ланиных» Б.К. Зайцева.

«АЛАТР» и ШКОЛА ОПЕРНОГО ИСКУССТВА

С предстоящей осени союз деятелей искусств «Алатр»¹ открывает при своем кружке новую практическую школу оперного искусства². Преподавателями в школе явятся: гг. Сулержицкий, Богословский, Вахтангов, Златин, Хлебников, Попелло-Давыдов, Шаломытова и др. С 15-го мая приступают к оборудованию специального помещения и сцены для школы, которая будет помещаться по Тверской ул., в доме Толмачевой.

Хроника // Рампа и жизнь. 1915. № 18. 3 мая. С. 9.

КОММЕНТАРИИ:

- 1 «Алатр» (Союз деятелей искусства) — артистический клуб, существовавший с 1914 по 1918 г. в Москве. Открылся 11 января 1914 г. Организатором клуба был М.М. Попелло-

От Студенческой драматической студии к Третьей студии

Давыдов; в дирекцию входили Л.Л. Сабанеев, К.А. Коровин, Н.Н. Званцев, Л.А. Сулержицкий, М.М. Златин, В.Г. Сахновский, Л.В. Собинов (председатель). Среди его членов К.С. Станиславский, И.М. Москвин, Л.М. Леонидов, Л.Г. Муништейн, А.Н. Вертинский, С.А. Кусевицкий и др. Попелло-Давыдов вспоминал: «Клуб без карт. Кабаре без обязательной программы. Ресторан без кельнеров. В “Алатре” собирались деятели всех отраслей искусства, причем доступ публики был строго ограничен несуразно высокой входной платой и обязательным присутствием трех, лично знавших гостя, артистов» (Цит. по: Минувшее. СПб., 1998. Вып. 23. С. 401).

2 Школа оперного искусства не была открыта.

Е.Б. ВАХТАНГОВ — СТУДИИ

5 мая 1915 г.

Милые мои!

Я так был рад получить Ваши хорошие, обстоятельные и ласковые письма¹. Мне принесли их в уборную, когда я сел гримироваться².

Празднично было у нас и волнительно.

Громадный театр.

Публика из имен.

Был Л. Андреев.

Горький и Шаляпин будут завтра.

Трепетно было и радостно-жутко.

И вот, принесли Ваши письма.

Принесли студенты — они здесь распорядители.

Тоже милые, вежливые и внимательные.

Принесли цветов.

И груда Ваших записочек лежала на столе рядом с бульденежами³.

В антрактах я пробегал эти записочки и от одной до другой радовался.

Радовался, что правдиво все.

Радовался, что не переоценили.

Радовался, что сумели отдать себе отчет.

Радовался, что меня помните.

Теперь сделайте так, если будете еще играть.

На занавес купите в хорошем магазине хорошей английской бечевки (она употребляется моряками).

Блок найдите хороший, не дешевый, с легким ходом.

Соберитесь и прорепетируйте все пять вещей.

Тихо, в рисунке, без переживаний (если они не пойдут сами).

Поправьте все ошибки предыдущих спектаклей в смысле бутафории, и в смысле текста, и в смысле мизансцен. Назначить для этого определенный день и провести все в порядке спектакля (без гримов, без костюмов, в черной контурной обстановке и лучше всего за столом).

Перед началом каждой вещи сообщая выяснить ошибки, недоразумения по всей пьесе, а после этого приступить к самой репетиции.

За «Егерем» следит (вместо меня) Ксения Ивановна [Котлубай].

За «Чепухой» — тоже она.

За «Солью» — Татьяна Михайловна [Кроткова].

За «Спичкой» — Елена Владимировна [Шик-Елагина] и Борис Ильич [Вершилов].

От Студенческой драматической студии к Третьей студии

За «Страничкой» — Ксения Ивановна и Татьяна Михайловна.

За общим порядком прошу последить Натана Осиповича [Тураева].

В Клин я написал 3-го.

Дал адрес Ксении Ивановны.

Предложил списаться и дал хороший отзыв о спектакле. Если состоится, то не забудьте поставить на афишу инсценировку «Егеря» в разрешенной инсценировке (посмотрите каталог).

И обо всем, конечно, пишите мне и советуйтесь, пожалуйста.

И еще просьба.

Возьмите в кассе 1 рубль.

Запишите его за мной.

Купите «Хатха-Йога» Рамачарака⁴. И от меня подарите Экземплярской. Пусть внимательно прочтет и летом обязательно делает упражнения отдела по дыханию и «о пране».

Только одно ей надо соблюдать: не усердствовать в упражнениях, делать их шутя и совсем, совсем не уставать.

Это не для сцены.

А так, для здоровья.

Очень прошу сделать это, если она даже откажется.

Я очень прошу Экземплярскую принять от меня эту книжку.

Теперь.

Антокольскому

Роль себе ищите. Цель — работа, а не спектакль. О «Гренгуаре» ничего не могу сказать: давно читал. Если Вам нравится — возьмите. С «Веткой» надо подождать.

Музыка к пантомиме есть. Попробую поставить ее на будущий год.

Серову

Пусть публика водевиль ругает.

Но он чистый и прекрасный.

Когда Вы найдете наивность и почувствуете себя хорошим — водевиль звучит иначе.

Это не будет скоро. Много надо работать и много, много открыть в душе.

Нине Николаевне [Загрядской]

Не торопите и не торопитесь.

З.А. Бат

То, что Вы делаете, мне нравится. Раз хуже, раз лучше, — но все к лучшему, если будете отдавать себе отчет после каждого спектакля. Будьте добренькая, пришлите мне карточки, если даже они не очень хороши.

Наталье Павловне [Шиловцевой]

Попросите прислугу Серова не садиться на чужие шляпы, а если ей уж так нравится это занятие и она чувствует в этом большую необходимость, то купите ей для этих целей пару шляп за счет Серова.

Буфет же, по-моему, больше выигрывает, если Вы уничтожите самовар, бутерброды и пирожное. Хорошо было бы иметь только воды и больше ничего. Ради буфета антракта не затягивайте. Боже сохрани.

Елене Владимировне [Шик-Елагиной]

Вы — молодчина.

Коле [Н.И. Шпитальскому]

От Студенческой драматической студии к Третьей студии

Эти занавесы — ужасный народ⁴. Вы за ними посматривайте.

Куриной

Растите большая. Книжки хорошие читайте, шалите.

Борису Ильичу [Вершилову]

Иногда полезно бывает приобрести бумажную манишку заранее. Штуки так две-три.

Экземплярской

Когда прочтете «Хатха-Йогу», напишите мне. Пожалуйста.

Алеевой

Если позволите, я еще поговорю с Вами. Мне кажется, что я немного понимаю Вас. Будет, все будет.

Татьяне Михайловне [Кротковой]

Послал Вам открытку.

Касторской

Пауза нужна. Действия ускорять нельзя. Темп тот же. Можно только сократить так: начинать с узелка, потом пить, поставить кувшин, потянуться и т.д.

Можно начинать с любого из этих положений (кусков), хотя бы с кувшина.

Леониду Андреевичу [Волкову]

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.

Ксении Ивановне [Котлубай]

За 50 раз «Сверчка» я только два раза испытал состояние, похожее одно на другое. Помните одно: водевиль надо играть с чистым сердцем. Напомните и напоминайте партнерам.

Натану Осиповичу [Тураеву]

Вас все хвалили. Перецелуйте всех.

Попросите от моего имени участвующих в спектакле не выходить в костюмах и гриме за пределы фойе (когда смотрят на товарищей, пожидающих на сцене лавры).

Борису Евгеньевичу [Захаве]

А от Вас ничего не было. В каком костюме играли?

Борисовой

Не забываете кресла и просмотрите текст с Борисом Евгеньевичем.

Ну, кажется, ответил всем.

О себе.

Рецензий пока нет.

Есть две общих на скорую руку. Посылаю Вам, дабы Вы видели, как пишутся рецензии.

Много хлопали.

Выпустили Сушкевича кланяться⁶.

Играли дружно.

И ново. И трудно.

Не было свободы.

Хорошо поняли, что такое интимный зал.

Я немножко устал писать.

В следующий раз напишу хорошее письмо.

За сегодняшнее простите.

От Студенческой драматической студии к Третьей студии

Кланяюсь всем, и Ксении Георгиевне [Семеновой], и Маликовой, и Евгении Владимировне [Рытовой], и Ведме, и Зданевичу, и Протопоповой, и Ольге Сергеевне [Юшковой].

Будьте добрыми, милые мои. Целую вас.

Ваш Е. Вахтангов

Автограф.

Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 2947/Р-2.

Впервые опубликовано: Вахтангов. 1939. С. 49-54.

КОММЕНТАРИИ:

- 1 Несохранившееся «коллективное письмо» было написано после Исполнительного вечера, состоявшегося 30 апреля 1915 г. О этом письме также упоминает П.Г. Антокольский в письме Вахтангову от 3 июня 1915 г.
- 2 4 мая спектаклем «Сверчок на печи» открывались гастроли Первой студии в Петербурге.
- 3 Бульденеж (boule de neige) — садовая разновидность калины. На русский язык с французского название этого сорта переводят как снежный шар, или снежный ком, потому что главной его особенностью являются крупные, до 10 см в диаметре, шаровидные соцветия снежно-белого цвета, появляющихся в мае.
- 4 «Хатха-Йога» — учение о физической гармонии, достигаемой с помощью физических средств воздействия на организм (диета, дыхание, асаны, мудры) и психических средств (медитация и концентрация внимания во время выполнения асан, пранаямы), а также о путях достижения высших психических состояний. В библиотеке Вахтангова сохранились книги, свидетельствующие о его увлечении восточной мудростью: *Йог Рамачарака*. Жнани-Йога. СПб., 1914; *Йог Рамачарака*. Пути достижения индийских йогов. СПб., 1915; *Свами Вивекананда*. Карма-Йога. СПб., 1914.
- 5 Н.И. Шпитальский был ответственным за состояние занавеса. Из письма П.Г. Антокольского Вахтангов узнал о случае с оборвавшейся веревкой.
- 6 Б.М. Сушкевич — режиссер спектакля «Сверчок на печи».

Е.Б. ВАХТАНГОВ — СТУДИИ

20 мая 1915 г.

Милые!

Спешность вопросов, поставленных секретарской частью письма Бориса Ильича [Вершилова], заставляет меня быть кратким, и потому я прошу позволения у всех, написавших мне, ответить им следующим письмом: может быть, я умудрюсь ответить каждому отдельно, но стопка писем, хороших и теплых, настолько внушительна, что я боюсь не выполнить это свое большое желание.

О переведенных в действительные члены. Перевели очень хорошо. Все они студийны прежде всего, честны и приятны.

Об исключенных. Понимаю о Протопоповой.

Не понимаю совсем о Маликовой.

Это для меня неожиданность.

Нечутко с ней поступили: Протопопова погрузит и успокоится, потом, может быть, так слегка и ругнет вас; Маликовой будет больно, она будет плакать и никогда не ругнет вас.

У Протопоповой вы отняли разумное времяпрепровождение.

От Студенческой драматической студии к Третьей студии

У Маликовой уголок души.

Протопопова пришла без жертв.

Маликова много страдала — целый студийный год.

Почти понимаю о Зданевиче.

Курину я не исключил бы, потому что ей 19 лет.

Если бы ей был 21 и она была бы такой, то можно было бы так с нею поступить.

Говорить серьезно о Куриной как о студийке, как о материале и пр. сейчас, конечно, смешно. Ей надо дать подрасти, книжки дать ей почитать, между Вами поворачаться, — тогда можно разговаривать.

А в Студию она влюблена. Влюблена. Любить она еще не может. Ей же 19 лет! Она, конечно, поплачет, может быть, немного отравится сулемой дня на два.

Помните, что таких молодых надо иметь «на воспитании», действительными членами не делать, а оставить в какой угодно графе (это им не обидно, и неравенства не создаст, ибо равенства между мной и Сулержицким, Ребиковой и Книппер — все равно не будет: жизненный опыт тому причиной).

А так как мы молоды еще воспитывать, то, может быть, таких не принимать?

А раз приняли, то надо подумать чуть-чуть, что делать. И вообще: перед тем, как исключать, задайте себе вопрос: а если бы не исключать, то исчезнет ли то, за что исключаем.

У Протопоповой не исчезнет.

У Маликовой — ? (не знаю, почему исключили). Неужели дикция тому причиной? А что делать тогда с Натаном Осиповичем [Тураевым] — тоже исключить?

У Куриной, может быть, исчезнет.

У Зданевича не исчезнет.

Ergo — Протопопова и Зданевич с этой точки зрения удалены правильно.

Маликова — ? (прошу написать подробно о причинах).

Курина — поторопились. (Надо было выждать, чтобы это «может быть» определилось точнее в ту или другую сторону.)

Об Евгении Владимировне [Рытовой].

Судя по протоколу, говорили о ней правильно.

Получившееся «против», равное «за», естественно. Она, по-моему, на положении Куриной, только в другую сторону. Курина не может ответить Вам: нужна ей Студия или нет.

Она сама не знает, и ее существо не чувствует потребности в Студии в той плоскости, в которой ей задается этот вопрос.

Ребенок на вопрос: «Ты хочешь жить?» ответит: «Хочу».

И будет мечтать о лошадках и елке, и о бабушке, и о книжке с картинками, и о забавном хвосте кошки с привязанной бумажкой.

Слово «жить» не вызовет в нем других представлений.

Так и Курина на вопрос: «Вам нужна Студия?» ответит: «Нужна».

И будет мечтать о Евгении Богратионовиче, которому нужно принести цветок и «обязательно» проводить, о платье для «Спички», о миле «Юрке»¹, о том, как задобрить страшного Натана Осиповича, и [о] хороших и «таких уж умных и ужасно сердечных» словах Евгения Богратионовича на уроках.

Фраза «нужна Студия» других представлений не вызовет.

А Евгения Владимировна чуть иначе.

От Студенческой драматической студии к Третьей студии

Она уже немолодая. Много пережила. И, кажется, переживает. Драма у нее какая-то чувствуется, когда она перестает быть светской женщиной, да и самая светскость, с моей точки зрения, тоже драма.

«Вам нужна Студия?» — «Нужна», — ответит.

И будет мечтать о том, что у нее есть место, где группа хороших людей занимается искусством так, как она не умеет, что там есть тепло, которого мало в ее жизни. (Ее жизнь — пошлость.) О том, как ответить этим юнцам, чтобы они не думали о ней дурно и чтоб ей не пришлось объяснять свой неприход или ранний уход с урока жизненными обстоятельствами, о которых и стыдно, и горько говорить, о том, что 2 часа она урвет на смутную потребность души в хорошем.

Ей нужно это «хорошее».

«Хорошее» — других представлений слово «Студия» у нее не вызовет.

И ей, как Куриной, надо дать время.

Курину надо тянуть вверх и исключить, если не вытянулась.

Евгению Владимировну — тянуть назад и исключить, если не вырвана пошлость.

Курина молода, без опыта.

Евгения Владимировна стара. С опытом.

Оставьте ее в какой угодно графе, действительным членом не делайте. Это не создаст неравенства, ибо неравенства между Качаловым и Станиславским, между Немировичем и Книппер все равно не будет: жизненный опыт тому причиной.

А так как мы молоды перевоспитывать, то, может быть, таких не принимать.

А раз приняли, то надо подумать чуть-чуть, что делать.

Спросите теперь: а если б не исключать, то исчезнет ли у Евгении Владимировны то, за что ее склоняются исключить.

И ответите: может быть.

Тогда нужно выждать, пока это «может быть» определится в ту или другую сторону. Вот мой ответ.

Если я неясно сказал — спросите еще раз.

Мне думается, что Евгения Владимировна сама уйдет, потому что жизнь победит ее смутные стремления к хорошему.

Тогда нужно дать ей время самой отпасть.

Скажите ей, что у нас нет оснований переводить ее в действительные члены, что Вы очень хорошо понимаете и согласны ждать, чтобы дать ей время проявить свою студийность.

Вот и все.

А куда ее записать?

Хоть никуда.

Вот мой совет.

Если он неприемлем, — спросите еще раз.

О Ведме².

Очень хорошо разобрались.

Логично и доказательно.

Но не полно.

Забыли, что она очень молодая (но не так, как Курина).

Забыли про склад ее индивидуальности.

Она гордая и болезненно самолюбивая.

Она двойственная.

От Студенческой драматической студии к Третьей студии

Одинокая и эгоистичная.

Одинокая сторона души ищет радости в единении с хорошими людьми, эгоистичная — в нежелании (гордом и болезненном) принести хоть какую-нибудь жертву ради достижения этой радости.

Быть среди Вас ей было радостно. Но для этого надо играть спектакль. Играть спектакль — это жертва. (Почему? Это ее дело: нам с Вами не понять.)

И не принесла жертвы.

Потребности эгоистических сторон победили.

Взяв от Студии радости, она не смогла победить в себе болезненного.

И заплатила за радость дорого: совершила нестудийный поступок и всю жизнь будет помнить его.

А если б ее не исключить? и т.д.

Ответ — нет, не исчезло бы, по крайней мере, скоро не исчезло бы. А так как молодая, то ждать надо долго.

Очень долго ждать Студия не может.

Студия бессильна помочь ей достигнуть победы над эгоистичными началами ее существа, она может только одним шагом приблизить эту победу. И шаг этот вы сделали...

С болью в душе.

С тяжелым чувством.

И если она любит Вас, ей должно быть радостно за Вас.

Она должна себя отделить от себя и одной частью себя благодарить Вас, другой — ненавидеть себя.

Она должна хорошо проститься с Вами. Со слезами, любя Вас и понимая Вас.

Уйти и, может быть, когда-нибудь снова прийти.

И Вы ее примете.

О генеральной ежегодной чистке³.

С момента, когда Студия станет антрепренером «очищенных» студийцев, прошу не считать меня в числе руководителей и на пост верховного главнокомандующего избрать другого.

Не «старым товарищам», объединенным «символическим контрактом», я служу, а если им — то возьму дорого.

Раз попал в действительные члены — то кончено.

Выйти можно: 1) или по собственному желанию, 2) или в экстраординарном случае.

Если нет ни того, ни другого, то ешьте друг друга и перевоспитывайтесь: ведь за что-нибудь да попал в действительные члены.

А заявления попавших «по захватному праву» — сплошное кокетство.

Эдак и я тоже буду нарываться на комплименты: перед началом и концом каждого года буду ставить вопрос о своей нужности. Я знаю, что я пока Вам нужен. Найдется человек, яснее меня понимающий дело, я без обсуждения общим собранием сделаю так, что буду у него на Вашем положении со всеми Вами.

Вот приблизительно все, что я как «главнок»⁴ должен был ответить на приблизительно все секретаря.

Прочтите всем, не смущаясь, если при этом будут хотя бы все Вами исключенные.

Е. Вахтангов

Почтовый ящик

Частное.

Милый и хороший Борис Евгеньевич [Захава], Вам я пишу на Студию. Спасибо, дорогой.

Нине Николаевне [Загрядской]
Борису Евгеньевичу [Захаве]
Леониду Андреевичу [Волкову]
Ксении Георгиевне [Семеново́й] | тоже

Борисовой — отвечено щедро. С милостивым подарком и автографом.

Натану Осиповичу — а Вы что же, милсдарь, не пишете?

Ксении Ивановне [Котлубай] — а вы что же, милсдарыня, не потрудитесь?

Антокольскому — отпишу обстоятельно отдельно.

Куриной — не знаю Вашего адреса. Вы писали, что 11-го уедете к Ведме. Где эта самая Ведма живет? Вы, ежели желаете получать письма от хороших преподавателей, сообщайте им на всякий случай адреса.

Татьяне Михайловне [Кротковой] — отвечено.

Коле [Шпитальскому] — не помните ли Вы, кто это обещал: «Собираюсь много написать, потому сейчас пишу мало». И таким хорошим почерком было написано.

Кого нет — пошлите копию ответов почтового ящика.

Автограф.
Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 2947/Р-3.
Впервые опубликовано: Вахтангов. 1939. С. 54–59.

КОММЕНТАРИИ:

- 1 Имеется в виду Г.В. Серов.
- 2 А.А. Ведма была исключена из Студии за то, что в день генеральной репетиции Исполнительного вечера отказалась участвовать в спектакле и вместо нее пришлось срочно ввести другую исполнительницу.
- 3 Некоторые члены Студии поставили вопрос о том, что состав действительных членов должен ежегодно пересматриваться. Вахтангов возражал против такого предложения.
- 4 Главнокомандующий.

А.А. ВЕДМА — Е.Б. ВАХТАНГОВУ

[Май 1915 г.]

Милый Евгений Богратионович!

Мне очень хочется Вам написать. Когда я делала то, что я сделала, я страшно напряженно ждала, что вот случится что-то ужасное, что у меня отнимут Студию и все, что сказано этим словом. А этим словом для нас всех сказано ведь очень много, если не все. Мы, одинокие, со всех сторон заброшенные в этот большой город, имели возможность не быть одинокими, имели наши милые студийные комнаты, имели возможность не озлобиться, не засушить свою душу над умными книжками, не разучиться любить, а наоборот, научиться. Боже мой, мы имели возможность бывать в Художественном театре и в Студии, мы видели «Сверчка», после которого так и хочется закричать: а жить все-таки очень хорошо, и люди все очень милые. Хороший, и все это сделали Вы, так как Вы — душа нашего тела, без души оно умерло бы. И вот я с минуты на минуту ждала, что все это отнимут у меня.

Бросались слова (может быть, вполне справедливые): психопатство, любительство. И только Вы пришли ко мне... Не знаю, что сказали им Вы, но после этого они стали внимательны ко мне, как к тяжело больной, стали смотреть на меня очень жалостливыми глазами. Конечно, это так же больно, как и все другое, но и за это, и за все я очень их люблю. Теперь Студию отнять у меня никто не может, так как она у меня в душе, всегда и везде со мной.

Когда Вы мне сказали, что «Страничка» будет идти, я была очень рада, что Шик и Загрядская будут играть, так как для всех нас спектакль значил не только 50 руб., а гораздо больше, иначе не было бы после него того, что было. Во время же спектакля, когда раздвинулся занавес и я увидела кровати, услышала слова, которые стали уже моими, произносимые другой... Боже мой! Мне казалось, что я умираю. Саму себя лишит того, что так дорого, это ужасно. Произошло что-то ужасное, нелепое, что меня давит, и чего я понять совершенно не могу, и была бы очень рада, если бы кто-нибудь мог мне это сказать.

Мне очень больно, но это хорошо. Вот когда я уже не буду уметь ни плакать, ни смеяться — это будет очень плохо; этого я боюсь больше всего. Но теперь пока я благодарю Бога за все, что он дает мне. Теперь я скоро уеду к себе домой в степь, к своим собакам, лошадям и т.д., которые никогда не удивляются, что бы я ни делала.

Но эти дни я должна запомнить. Они заставили меня о многом подумать. Я чувствую, что во мне произойдет какой-то перелом. В память этих (для меня очень больших) дней я очень прошу Вас, если это можно, дать мне Вашу фотографию.

Бедные йоги! Им надо всю жизнь добиваться того, чтобы какой-то силой прогонять от себя все дурное. Мне этого не надо будет делать, мне достаточно будет вспомнить Вас, чтобы мне стало стыдно и больно и я перестала бы думать и делать то, что дурно.

До свидания.

Ведь правда, я не сделала ничего ужасного, что написала и просила Вашу фотографию?

А. Ведма

Публикуется впервые.

Автограф.

Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 84/Р.

ФОТОГРАФИИ И ФАНТАЗИЯ

Леонид Волков:

Интуиция и фантазия выводили нас за рамки пьесы. О фантазии он [Вахтангов] говорил специально на множестве репетиций и в беседах. Скажем, приносились какие-то фотографии неизвестных людей, и по фотографиям нужно было сказать, кто это может быть, чем он занимается, какая у него семья, что он любит, чего не любит. <...>

Оно [правило] никогда не имело дна, — актер говорил: «понимаю», а потом говорил: «вот теперь я понимаю», а еще через некоторое время он говорил: «ах, вот теперь я понимаю». И каждый раз это было все новое понимание. Дно соответствовало разумению и способностям ученика, и каждый знал, что границ этого понимания не было, и это особенно увлекало. <...> Вахтангов говорил, что худож-

ник никогда не должен успокаиваться на том, что он нашел, — наоборот, он всегда должен быть обеспокоен тем, что у него нет ничего. О каждом положении в искусстве он всегда говорил, что это только этап, а настоящее гораздо дальше. <...> Да, и у нас в Студии и потом я много встречал актеров, которые, уткнувшись в угол, готовились к выходу. Когда такого актера спрашивали, что он делает, он говорил: «сосредотачиваюсь». Человек старался забыть все постороннее и жил только мыслями роли. Конечно, он сам себя обманывал, потому что он ничего не забывал, и против такого «сосредоточивания» Вахтангов очень боролся. Он рассказал замечательный случай с Сальвини. В одном из спектаклей Сальвини, как лев, метался по сцене и бросился на балюстраду. Испуганный бутафор шепнул ему из-за кулис: «Это картонная», тот также шепотом отвечал: «Я знаю» и продолжал играть. Вахтангов говорил: «В каком бы состоянии вы ни были, вы можете холодным разумом посмотреть на себя со стороны и оценить все, что вокруг вас есть». <...>

Замечательно в Вахтангове было то, что он, увлекаясь настроениями МХАТа, в то же время требовал и сугубой театральности, свободы актерской импровизационности, даже баловства, состояния этакого озорства в актере.

Замечательно, что Вахтангов всегда, когда бы я его ни видел, даже вне театра, вне искусства, вне репетиций, все равно был в творческом состоянии. Он никогда не был спокоен обывательски. Ко всему он относился творчески. И это состояние всегда служило меркой нашего бытия. Мы, естественно, хотели подтянуться до него и быть всегда на том же уровне. Этим творческим состоянием он умел зажигать безотказно, поэтому мы всегда его ждали с невероятной жадностью. Вахтангов никогда не повторялся, он всегда был нов. Мы никогда не знали, что он скажет. Он мог долго работать над сценой, потом все чрезвычайно интересно повернуть, сделать заново. Какую-то мысль, которую мы знали, он мог заново осветить, и это было по-новому увлекательно.

Беседы о Вахтангове. С. 62–64.

Для МАРИОНЕТОК

[1915 г.]

Схема

Пролог: Вы увидите странное представление. Вы привыкли видеть начало всякой драмы с момента, когда раздвинется занавес.

Он еще не раздвигался, а драма уже есть.

Там — по ту сторону — вы увидите ее в развитии.

Здесь — она уже развилась.

Вот — моя жена.

Она пошла к инструменту.

Она всегда играет, когда моя труппа дает представление.

Она не любит меня больше.

Тот, другой, — разве его нужно называть? — уже занимает мое место.

Вы будете смотреть представление.

И мне странно: рядом вы будете видеть мою жизнь. Как вы отнесетесь к этому? Как к искусству?

Там, за занавесом, то же, что и у меня.

Он, другой, — разве его нужно называть? — отвоевывает место у бедного Пьеро.

Как вы отнесетесь к этому? Как к жизни?

От Студенческой драматической студии к Третьей студии

Я — Пьеро.

Вот — моя Коломбина.

Занавес отделяет нас от той, такой же пары.

Там — искусство.

Здесь — жизнь.

Там — вымысел.

Здесь — правда.

Вы смотрите на то и на другое.

Что ближе сердцу вашему?

Я знаю, что вы не пришли бы сюда, если бы я вывесил афишу о том, что жена моя меня разлюбила.

Прийти смотреть на страдание человека — это недостойно.

Тогда смотрите на представление.

Я не буду смотреть, мне слишком больно видеть себя.

(Идет пантомима.)

Пьеро собирается на бал.

У зеркала. Пудрится. Замечает большой красный цветок. Думает, откуда он. Прикалывает себе на грудь.

Ждет Коломбину. Она одевается в соседней комнате.

Коломбина готова.

Выходит.

Пьеро нежно встречает ее.

Ни одного поцелуя. Молясь. У ног ее. Обнял ноги. На полу.

Стук.

Входит Арлекин.

Любезности.

Пьеро играет на мандолине.

Арлекин дотрагивается до Коломбины.

Коломбина ощущает страсть. Жутко прислушивается к происходящему в ней.

Любопытство и страх.

Пробует сама.

Арлекин разжигает ее.

Довел до поцелуя.

У Коломбины кружится голова.

Пьеро прекращает игру.

Наклоняется к Коломбине.

Понимает, что зло сделал Арлекин.

Ищет нож. Находит.

Хочет убить Арлекина. Замахивается. Стон Коломбины. Остановился. Безумный.

Арлекин уходит. Улыбка.

Реплика Пролога: «Отчего он не убил его?»

Пьеро над Коломбиной.

Выронил нож.

Скорбь.

Коломбина пришла в чувство.

Припоминает. Вспомнила.

От Студенческой драматической студии к Третьей студии

Увидела Пьеро.

Почувствовала тоску его.

Ненавидит себя. Кровь свою.

И Пьеро. Вытерла слезы ему. Себе. Опустила платок.

Ни одного поцелуя. Молясь. У ног его.

Обняла ноги. На полу.

Пролог (*берет платок со сцены*):

У меня давно уже нет слез.

Что это? Жена плачет.

Ей пригодится этот платок.

(*Отдает.*)

Жена, закрывшись, идет к авансцене, становится рядом с Прологом.

Пьеро целует Коломбину.

(*Занавес закрывается.*)

Пролог: Там представление кончилось.

Актер и актриса в ссоре друг с другом и потому разошлись, вытирая губы.

Здесь... Она, кажется, хочет сказать...

Жена: Я люблю тебя.

Пролог: Господа, вы слышали,

Она сказала, что любит меня.

Она смотрела представление.

Ей стало жалко Пьеро.

Ей стало стыдно перед Пьеро.

Вы слышали, господа,

Моя драма кончилась.

Я могу поцеловать мою жену.

Нет, я не стану делать это здесь. Ведь вы любите представление, а представление кончилось.

Я поцелую ее за занавесом.

Подождите меня минутку.

(*Скрываются.*)

Жена (*высунулась*):

Он поцеловал меня.

Пролог (*тоже [высунулся]*):

Она солгала. Она не дала поцеловать себя.

Она сыграла и перед вами, и передо мной.

Я теряюсь. Я не знаю, где кончается искусство и начинается жизнь.

Представление окончилось.

Почему вы не расходитесь?

Актеры представления уже уехали по своим дешевым номерам.

Почему автор заставляет меня так долго разговаривать с вами?

Ведь я же вижу, что вам неприятно видеть жизнь.

И вы не знаете, искусство это или нет.

Жена (*из-за занавеса*): Милый, пора кончать. Нас дома ждут.

Пролог: Подумайте, господа, играете вы сейчас в зрителя или вы настоящий зритель?

Думайте сами.

А меня ждут дома.

От Студенческой драматической студии к Третьей студии

Скажите только: любит она меня?
Скажите — где театр?
Не знаете.
Вот вам платок.
Пьеро-зритель,
Оставь в нем слезу свою.

Местонахождение подлинника не установлено.
Печатается по первой публикации: Вахтангов. 1939. С. 74–78.

НЕОКОНЧЕННЫЙ ВАРИАНТ ПРЕДСТАВЛЕНИЯ ДЛЯ МАРИОНЕТОК

1915 г.

Действующие:

Здесь:

Хозяин театра — черный костюм Пьеро. Совсем без грима: лицо каждого актера всех амплуа подходит к этой роли.

Его жена — черный костюм Коломбины. Совсем без грима. Лицо каждой актрисы всех амплуа подходит к этой роли.

Он — черный с белыми пашками костюм Арлекина. Тоже без грима, ибо лицо каждого актера любого амплуа подходит к этой роли.

Эти три роли нужно играть просто, без всякой театральной аффектации, без всяких условных театральных тонов. Пусть каждый исполнитель останется в этих трех ролях самим собой до конца пьесы; пусть не заботится о красивости; пусть только примет условия пьесы так, как будто это случилось все с ним самим. Амплуа безразлично.

Роли пьесы, которую играют актеры труппы хозяина:

Там:

Пьеро — белый костюм с ярко-красными большими пуговицами.

Коломбина — белое платье с ярко-красными деталями.

Арлекин — костюм пашками — красными, зелеными, желтыми.

Эти три роли исполняются актерами, соответствующими по амплуа ролям пьесы. Все должно быть четко, ритмично, выразительно. Таланту каждого актера предоставляется право дать форму чувствам, требуемым ролью. И неважно, если актеры будут играть бездарно, ибо хозяин труппы мог иметь и плохих актеров. Лишь бы актеры знали, что им нужно делать, и пусть делают свое дело в пределах таланта, вдумчиво, серьезно и без сентимента.

Постановка

В зрительном зале перед занавесом (слева или справа) рояль или пианино. Два стула (обыкновенные).

На просцениуме перед занавесом (слева или справа) — стул.

На сцене за занавесом: театральный павильон, изображающий комнату Пьеро. Яркие краски. Стенные картонные часы. Туалет. Стул. Скамья. (Примитивные, выкрашенные меловой белой краской.) Две двери в боковой стене. Большое окно с яркой занавеской в средней стене.

Пролог

Выходит на просцениум перед закрытым занавесом Хозяин, его Жена и Он. Кланяются. Хозяин труппы обращается к зрителю (просто и серьезно):

От Студенческой драматической студии к Третьей студии

— Здравствуйте, господа. Позвольте представиться: я хозяин труппы, которая сейчас будет играть пьесу, написанную автором, имя которого затерялось в глубинах прошлого. Впрочем, такие пьесы писались всеми поэтами всех времен и народов. Пьесы эти порядком наскучили, но... надо же что-нибудь играть. Сейчас раздвинется занавес, и там вы увидите развитие драмы героев с начала до конца.

Если б Вы смотрели только ту драму, то это представление было бы для вас обычно и не странно.

Но вы видите сейчас здесь, по эту сторону занавеса, еще одну драму без начала и конца (ибо начало случилось давно, а конца не предвидится).

И вот это-то сочетание двух драм немножко необычно и немножко странно. (Жена идет к роялю. Он за нею несет ноты.)

Вот — моя жена.

Она подошла к инструменту.

Она всегда играет, когда моя труппа дает представление.

Она не любит меня больше.

Тот, другой, — он перелистывает ноты, когда жена играет, — разве его нужно называть? — уже занимает мое место в ее сердце.

Там, за занавесом, то же, что и у меня.

Тот, другой, — разве его нужно называть? — уже отвоевывает место у бедного Пьеро. Занавес разделяет нас.

Там искусство.

Здесь жизнь.

Там вымысел.

Здесь правда.

Вы смотрите на то и другое.

Что ближе сердцу вашему?

Я знаю, что Вы не пришли бы сюда, если бы я вывесил афишу о том, что жена моя разлюбила меня: прийти смотреть на страдания человека — это недостойно человека.

Тогда смотрите на представление.

Мои актеры начинают.

Занавес!

(Отходит к своему стулу. Садится. Следит за представлением, тихо и скромно, ни одним жестом не отвлекая зрителя от представления на сцене. И с каждым шагом развития театрального действия растет в нем невидимая зрителю боль. Ее он проявит рывком в будущем.)

Жена начинает играть.

Занавес раздвигается.

Пьеро собирается на бал.

У туалета за зеркалом.

Пудрится.

Замечает на туалете большой красный цветок.

Внимательно рассматривает.

Думает, откуда он.

Решает: это мне положила Коломбина.

Довольный, прикалывает себе на грудь.

От Студенческой драматической студии к Третьей студии

Идет к двери.

Слушает.

Прошелся в ожидании, когда выйдет Коломбина, — она одевается у себя.

Посмотрел в окно.

Слышит, что идет Коломбина.

Замер в ожидании.

Коломбина выходит.

Нежно встречает ее.

Без поцелуя.

Даже не поцеловал руки.

Только молитвенно-нежно посмотрел ей в глаза.

Коломбина не чувствует ласки.

Не видит дружеских глаз.

Молча идет к скамье.

Сосредоточенная на внутренней музыке предчувствий души своей, садится и как бы прислушивается к этим незнакомым и отдаленным пока звукам.

Скорбно и молча преданно ложится Пьеро на пол у ног ее.

Обнимает их обеими руками, низко, на полу.

И лежит, недвижимый.

Коломбина, отрываясь от внутренней жизни, переводит глаза на часы.

В этот момент стук в дверь, и Коломбина поворачивает голову к двери.

Приходит Арлекин.

Веселый и радостный.

Стройный и крепкий.

Автограф.

Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 1968/Р.

Впервые опубликовано: Вахтангов. 1939. С. 74–80.

Е.Б. ВАХТАНГОВ — Е.В. ШИК-ЕЛАГИНОЙ

10 июля [1915 г.]

Евпатория

Здравствуйтесь, Елена Владимировна.

Спасибо и Вам за Ваше хорошее письмо. То, о чем Вы пишете (первоначальное чувство недоверия ко мне), мне и не ново и чувствовалось мной, и очень естественно. Оно не тяготило меня и не тяготит, когда оно есть, потому что я сам не знаю, нужно ли вторить мне.

То, во что я верую, о чем говорю в Студии, — это такое большое, что не нуждается в том, чтобы убеждать кого-нибудь. Сначала все принимается с недоверием и сомнением.

Потом некоторых увлекает. И эти некоторые потом остаются.

Вера моя вытекла из любви к Станиславскому. И то, что я знаю, я говорю другим, которые лишены возможности непосредственно брать у Станиславского. Если бы Вы не уверовали, Вы бы ушли. От этого ничто не изменилось бы: ни Вы, ни Студия.

А уверовали — Вам стало хорошо, хорошо и Студии.

Если Вы говорили о своем недоверии ко мне лично, т.е. сомневались, насколько искренне я сам верую, — то это не важно. Ни Вас это не должно было тяготить, ни меня.

От Студенческой драматической студии к Третьей студии

Лично я к этому привык за 5 лет. Ибо нет такого класса, где все, как один человек, доверяют.

Правы те, кто верят, правы те, кто не верят. Если большинство тех, кто верят, то не важно, заслуживаю я доверия или нет. Тут дело можно сделать. Если их меньшинство, то, само собой разумеется, я должен уйти и искать тех, которые мне поверят, хотя, может быть, вообще я не заслуживаю доверия.

Те, которые идут за кем-нибудь, наверное, считают его хорошим предводителем. Иначе не пошли бы.

А вообще, этот предводитель может оказаться дурным. Но если за ним будет хоть маленькая группа, он для этой группы будет нужным и хорошим.

Лично я не знаю, насколько я заслуживаю доверия. Возможно, что мне только кажется, что я увлекаюсь Станиславским и понимаю его, и хочу того же. Поэтому меня не огорчает, если не верят мне. Огорчает, когда не верят Станиславскому, потому что я верю ему. Так, наверное, Вы огорчали кого-нибудь из тех, кто верил мне. А Станиславскому все равно, верю я ему или нет. Если я не верю, то это огорчит только тех, кто верит ему.

Я могу быть Вам только благодарным, что Вы немножко поверили мне.

Это облегчает работу и согревает.

Возможно, что я не заслуживаю доверия, тогда Вы разочаруетесь и уйдете, будете меня ругать и жалеть потерянное время.

Это может случиться везде.

И случается постоянно. Лично я всегда к этому готов, и, может быть, Вы замечали, при мало-мальски групповом недовольстве мной (как лишь казалось, может быть) я предлагал заменить меня.

И уйду, как только почувствую, что верить мне довольно, когда я сам себе перестану доверять, доверять своей искренности.

Простите, что неясно говорю.

Здесь очень жарко, 52°. При такой температуре ясно говорить трудно.

Тихо веду дни. Немного поправился и отдохнул.

Очень хочу работать.

На днях собираюсь остаток лета провести на Днепре.

Если мне это удастся, то я отдохну совсем.

Уверуйте еще в одну штуку: театр, в хорошем смысле слова, явление коллективное и зависит от группы, его образующей. Искания возможны при постоянном, а не переменном составе. Те, кто имеет возможность образовать такую группу, счастливее тех, кто в одиночку должны идти служить в те или иные уже сложившиеся группы.

У нас в Студии (у студентов) это очень плохо понимают и стремятся в «сотрудники» Художественного театра.

Ах, какие чудачки эти студенты.

Желаю Вам всего доброго, милая Елена Владимировна. Отдыхайте и приезжайте в Москву радостной.

Е. Вахтангов

Автограф.

Архив семьи Б.Е. Захавы.

Впервые опубликовано: Красная новь. М., 1933. Кн. 10. С. 205-206.

Е.Б. ВАХТАНГОВ — П.Г. АНТОКОЛЬСКОМУ

10 июля 1915 г.

Евпатория

Еще 11 мая Вы написали мне хорошее письмо, милый Антокольский, и я только сегодня собрался поблагодарить Вас за него.

О «Мертвом городе» Д'Аннунцио сейчас ничего не могу сказать, потому что не читал еще этой вещи. Зная Д'Аннунцио вообще, думаю, что его вещи на сцене неприятны, потому что деланно-театральны; оперно-напыщенный тон их мало дает душе.

Не писал мне Натан Осипович [Тураев] и Ксения Ивановна [Котлубай]. Мне это очень неприятно. Остальные все писали. Я как будто отдохнул и могу уже работать. Скоро, может быть, уеду отсюда на Днепр. Здесь очень жарко. Всю неделю 52°.

Целую Вас, желаю хорошего лета.

До свиданья в Москве.

Ваш Е. Вахтангов

Автограф.

РГАЛИ. Ф. 1010. Оп. 3. Ед. хр. 59. Л. 2 об.

Впервые опубликовано: Вахтангов. 1939. С. 62.

Е.Б. ВАХТАНГОВ — Т.С. ИГУМНОВОЙ

10 июля [1915 г.]

Евпатория

Здравствуйте, добрая и хорошая Татьяна Сергеевна.

Так хорошо, что Вы не забываете меня. Вот прошел этот год, и кажется мне, что он был маленький, что Вы ничего не потеряли, не будучи с нами, что Вы, в сущности, все время были при нас, у нас, с нами.

А ведь год был трудный и тяжелый. Я, по крайней мере, слишком устал. Сразу набросился на все, что может дать отдых: и солнце, и песок, и море, и одиночество.

В первые же дни так много забрал всего, что устал, и снова нужно было отдыхать от отдыха. Чуть оправился — Станиславский (он здесь) затевает вечер. На противогазы.

Мне поручает часть вечера, где занята молодежь наша (ее здесь много), — и я опять устаю со всеми.

Опять наладился — пошла жара, 52°. Это до того утомляет и размаривает, что требуется опять отдых. И вот я надумал ехать в деревню, на Днепр. Думаю отправиться туда на днях, чтобы две последние недели провести у леса.

А 10-го мы должны быть в Москве. Опять все сначала. И я радуюсь, радуюсь.

Мне уже хочется работать. И репетировать в Студии¹ свою пьесу («Потоп» называется), и вести вновь поступивших, и начать курс у Халютиной, и выдумать что-нибудь у студентов, и бегать по урокам, и заварить дело в «Алатре»² (сюда пригласили на оперные классы). Право, не боюсь... Только бы хватило меня! Да еще в театре много работы у меня по народным сценам. Возобновили «Гамлета», «Синюю птицу», «Карамазовых». Нужно будет с молодыми все пройти. Работы предстоит пропасть! А Вы как, добрая? Будете в Москве? Будете у нас? Поправляйтесь, поправляйтесь! Хорошо и много дышите.

От Студенческой драматической студии к Третьей студии

Вбирайте все, что дает Вам лето, Ваша деревня. О войне больше не думаю, т.е. не думаю, боясь ее. Все равно. Она была неминуема, она, значит, нужна, она приведет человечество к хорошему: она приведет к тому, что войн после нее будет мало — 2-3.

И станет мир на земле.

А то люди стали дурными, эгоистичными и нерадостными. Если историческому ходу вещей нужно, чтоб нас убили люди, — пусть так будет. Раньше я боялся — теперь успокоился. Этому способствовало то, что я внимательно прочел «Войну и мир» и теперь только хорошо понял эту замечательную книгу. Если Вы забыли — прочтите.

Всего Вам светлого и радостного, и здорового.

Е. Вахтангов

Местонахождение подлинника не установлено.
Печатается по первой публикации: Вахтангов. 1939. С. 62–63.

КОММЕНТАРИИ:

- 1 В Первой студии МХТ.
- 2 См. комментарий № 1 к заметке «“Алатр” и Школа оперного искусства» от 3 мая 1915 г. (наст. изд., т. 2, с. 91).

УСЛОВИЯ ПРИЕМА ГРУППЫ УЧЕНИКОВ БЫВШЕЙ ШКОЛЫ ХАЛЮТИНОЙ В ОБЩЕСТВО ПО УСТРОЙСТВУ СТУДЕНЧЕСКОЙ ДРАМАТИЧЕСКОЙ СТУДИИ

20 сентября 1915 г.
Москва

I. Принимается вся группа, но с момента ее вступления она перестает быть группой, и с каждым считаются как с отдельным членом Студии, подчиняющимся общей ее дисциплине.

II. Все пользуются правами и несут обязанности обычных членов-соревнователей; для членов данной группы устанавливаются следующие исключения:

- а) каждый платит подходящее пожертвование в размере 124 руб. в год, кроме обычного вступительного взноса;
- в) окончившие школу платят только членский взнос в размере 10 руб., кроме вступительного;
- с) стипендиаты школы, указанные Е.Б. Вахтанговым, ничего не обязаны платить;

Примечание: если кто-либо из членов данной группы не уплатит сполна своего взноса до 1 марта 1916 г., остальные члены группы обязуются покрыть недостающую сумму.

d) исключение из числа соревнующихся происходит на общих основаниях, но не ранее весны 1916 года; перевод же в действительные члены может состояться и раньше.

III. Список членов вступающей группы:

1. Астрова Мария Михайловна
2. Бедрут Маригта Адольфовна
3. Бемэ Елена Густавовна
4. Заварзин Леонид Иванович
5. Иванова София Александровна

6. Какоулина Елизавета Михайловна
 7. Киселева Александра Сергеевна
 8. Колтышин Алексей Алексеевич
 9. Коробкова Валентина Васильевна
 10. Михайлова Ева Николаевна
 11. Мегикис Евгения Михайловна
 12. Новожилов Виктор Илларионович
 13. Попова Екатерина Васильевна
 14. Терновская София Дмитриевна
 15. Чаплыгин Петр Николаевич
 16. Чембарская Марта Васильевна
 17. Хатунцева Ксения Феофилактовна
 18. Хатунцева Неонила Феофилактовна
 19. Щеглова Наталия Николаевна
 20. Малевская Мария Константиновна
- IV. Все условия действительны на один студийный год.

Председатель Правления *Н. Тураев*
Секретарь *Борис Вершилов*

Вышеупомянутые условия прочли и приняли:

Наталия Николаевна Щеглова, Алексей Алексеевич Колтышин, Маритта Адольфовна Бедрут-Падрют, Елизавета Михайловна Какоулина, Александра Сергеевна Киселева, Леонид Иванович Заварзин, Екатерина Васильевна Попова, Ева Николаевна Михайлова, Елена Густавовна Бемэ-Окаева, Валентина Васильевна Коробкова, Виктор Илларионович Новожилов, Мария Михайловна Астрова, София Дмитриевна Терновская, Евгения Михайловна Мегикис, Петр Николаевич Чаплыгин, Марта Васильевна Чембарская, София Александровна Иванова, К. Хатунцева, Н. Хатунцева.

Публикуется впервые.

Автограф.

Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 244а.

КОММЕНТАРИИ:

Несмотря на то, что еще в августе 1915 г. Курсы драмы Халотиной объявили о новом наборе учащихся, в сентябре школа была закрыта. Публикуемый документ свидетельствует о том, что весь свой класс Вахтангов принял в состав Мансуровской студии сроком на один год.

ЗАПИСЬ ЗАНЯТИЙ

29 сентября 1915 г.

«Хороший конец»

Новожилов и Коробкова читают рассказ.

Вахтангов спрашивает у аудитории о первом впечатлении по прослушании данной вещи. Как должен нарисовать эту картину художник?

Вершилов: Впечатление чего-то длинного, тягучего.

Шиловцева: Нарисовала бы толстую сваху с толстым лицом.

Вахтангов: Как бы Вы ее нарисовали? Где и как она сидит? Какое выражение лица у свахи и у кондуктора? Куда она смотрит, и что написано в ее глазах? Какой это момент рассказа (что нужно сыграть?)

Как, например, Вы нарисовали бы Красную площадь? Сначала всегда должно быть общее впечатление. Например, при воспоминании о Красной площади является представление о Кремле, о башнях и стенах с зубцами, а затем уже детали. В чем квинтэссенция данного рассказа?

Забавский: Громоздкость, неподвижность, что-то жирное, что-то положительное, сделка.

Шпитальский: С самого начала большое дело.

Кроткова, Игумнова: Довольство собой.

Антокольский: Действие меняется под острым углом. Перемена сквозного действия. Не должно чувствоваться интереса друг к другу у действующих лиц. Сваха с интересом только ест.

Попова: Что-то очень мещанское.

Колтыпин: Что-то самодовольное, солидное, увесистое.

Терновская: Нескладное, угловатость.

Шик: Тупость. Чеховская улыбка.

Вершилов: Мысль, что-то течет.

Вахтангов: В рассказе есть сделка, есть дело. Сваха обязательно должна быть деловой, самой обыкновенной бабой, а не такой, как обычно изображают свях в театре.

Есть серьезность, положительность, которая у кондуктора проявляется в большой обдуманности. У него уже заранее придумано ее угостить, чтобы ей не было скучно, пока он будет рассказывать; поэтому — «Прошу покорно», а сам в это время обдумывает, как начать. И потом у него «подъезжания» к ней; до самого последнего момента он говорит с ней, как со свахой, а не как с невестой.

Громоздкость — проявляется в обстановке, в закуске (стол большой, большие огурцы, хлеб), в них самих. Он — страшно чистый, аккуратный, выстриженный сзади, с короткими ногтями. Может быть, кольцо из Лавры. Она — жирная, застывшая на месте, может только «переливаться», а не двигаться, руки вместе не сходятся; зоб. Лет — 42–43. Глаза украдкой, зорко бегают по столу, выбирая что бы съесть; ест, соблюдая приличие, делая вид, что слушает. Каков ее костюм? Не надо традиционного изображения свахи. Почему непременно в платке? Поискать для нее прическу — старинную, очень аккуратную. Может быть, черная наколка на голове. Городское платье, на плечах шаль или черная торжественная пелеринка. Ей нельзя быть ненарядной — это деловой визит. Здесь нарядный костюм так же необходим, как, например, фрак для адвоката. В руках у нее ридикюльчик, но маленький, не купеческий (может быть, кожаный). Зонтик. Уходя, она надевает косынку — получается своего рода «испанка». На руках митенки.

В рассказе есть тупость — ни ему, ни ей не сообразить, что может быть и другой исход. Никакой широты, все вертится на одном и том же. Итак, над какими бы вещами мы ни работали, первым подходом всегда будет наше первое впечатление. От данного рассказа наше первое впечатление было «сделка», «тупость», жирность и громоздкость. Громоздкость надо выявлять по формам, тупость и жирность по краскам, сделку — по действию.

Работа на дом для исполнителей. Еще раз прочесть рассказ, обращая внимание на ремарки автора (Чехова). Каждый день обязательно посвящать минут 10 тому, чтобы, совершенно успокоившись, помечтать об этой вещи, мысленно видеть ее в лепке, определенно видеть всю обстановку, все предметы в комнате кондуктора. Задавать себе вопросы: что стоит на столе, почему такая-то вещь, а не другая.

От Студенческой драматической студии к Третьей студии

Для чего нужно это делать? Чтобы видеть всю картину душой художника, для развития интуиции, для углубления самой роли, которая через это получает большую характерность. Надо чувствовать обстановку до такой степени, чтобы в случае ошибки бутафора, подавшего вам не ту вещь, которую следует, она бы вам мешала. Свою вещь берешь привычно, как-то ее не чувствуя. Это-то внутреннее отношение к своим вещам и к вещам вообще, т.е. мироотношение, и надо найти, и оно должно быть бессознательным. У каждого типа (например, черт, дикарь, кондуктор и т.п.) новое, только ему присущее отношение к вещам. Например, если вы изображаете дикаря, и в то время, пока вы будете находиться в кругу, вам дадут этот электрический звонок, — вы сами испугаетесь этого звонка, удивитесь ему, словом, будете относиться к нему совершенно по-иному, чем в данную минуту.

Пусть кондуктор — Новожилов дома почувствует, «каков я с начальством», «как беру взятки у зайцев», «как делюсь с ними».

Сваха — Коробкова пусть почувствует себя одной в своей комнате, у себя дома. Это интуитивные задачи. Надо суметь сыграть и прожить очень много кусков жизни данной роли и сыграть после этого частичный случай без репетиции. Чтобы переродиться в кондуктора, надо прожить те же этапы, что были в собственной жизни, но по-иному. Размышлять, как кондуктор, как бес, как Иван («Сказка»). Это так называемое искание зерна и есть. Гениальные актеры от такого-то зернышка чувствовали всю роль. Самое трудное — выйти на сцену и почувствовать себя тем, кого нужно воплотить, сыграть молча, без костюма и без грима. Это умеет делать Станиславский.

1 октября 1915 г.

«Хороший конец»

Делят пьесу на куски.

- а) Приступают к деловому разговору.
- б) Кондуктор объявляет о своем желании жениться.
- в) Кондуктор характеризует себя.
- г) Совместно выясняют требования кондуктора.
- д) Вопрос о цене.
- е) Заработки свахи.
- ж) Заработки кондуктора.
- з) Новая мысль кондуктора.
- и) Предложение.
- к) Планы на будущее.

Сквозное действие пьесы — хороший конец. (Во всяком талантливом произведении сквозное действие кроется в заглавии.)

Сквозное действие кондуктора: корень его кроется в желании жениться. Что такое «действие»? В действии всегда есть элемент хотения. (Даже если я «не хочу» — и в этом есть хотение, которое будет определять настроение моего действия.)

- а) Сначала у меня появляется мысль.
- б) Затем эта мысль формируется в желание.
- в) Желание переходит в действие.

Следовательно, действие есть не что иное, как приведение в исполнение желания.

Итак, сквозное действие кондуктора — не торопясь, добиться от свахи заключения сделки на тех условиях, которые у него существуют.

От Студенческой драматической студии к Третьей студии

Ее сквозное действие. Чтобы его определить, разберем его по этапам. а) Мысль — «это заработок». б) Желание — угодить, присмотреться, понять, заработать. в) Действие — заключить сделку, пойдя навстречу его желаниям. Прийти к соглашению.

Их обоюдное стремление пойти навстречу друг другу и приводит к хорошему концу. Что может быть сквозным действием в «сделке»? Стремление к выгоде. Стремление к какому-то концу. Если стремление мы будем понимать как «действие», то сквозным действием рассказа мы примем «стремление обоих к хорошему концу».

Сквозное действие каждой картины (в большой пьесе) должно идти от сквозного действия всей пьесы.

Маш. текст.

Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 231а.

Впервые опубликовано: Вахтангов. 1939. С. 299-300.

ПРОТОКОЛ СОБРАНИЯ СТУДИЙЦЕВ

5 октября 1915 г.

Преподаватель [Вахтангов] знакомится с новыми членами. Говорит о том, какие люди нужны Студии. О необходимости жертвовать. О важности таланта органического и вкуса литературного, вкуса художественного. Говорит, что в Студии до сих пор нет исполнителей на роли героев. Хотя здесь — не труппа, они необходимы, их надо найти.

Вспоминает результаты прошлогодней работы, переходит к плану будущей.

«Опыт прошлого года, прекрасный опыт, показал, что может образоваться группа, которая, несмотря на препятствия, все-таки соберется.

И соберется, может быть, потому, что объединена не только целью играть.

В прошлом году, ставя “Усадьбу Ланиных”, она не разочла своих сил.

Но неуспех был внешний.

Если бы я не верил, что у вас что-то возможно, я бы, может быть, сюда не пришел.

Мы через искусство приблизимся к чему-то большему. Я не о театре говорю, но это дает право мне, отдавшему театру все, обращаться к вам как к своим.

Как организовать нам? Не надо дисциплины полицейской, внешней. Большое, к чему мы стремимся, внутри нас создаст дисциплину.

Мы будем учиться, чтобы играть потом. Теперь мы должны очиститься, измениться как люди. Неверно, что театру нужен только талант. Хотя бы на два часа нашей работы нам надо стать лучше.

Мы частицу своей красоты принесем искусству.

Я хотел бы сказать, что делать надо всегда большое дело или часть большого, но не маленькое.

Имеем ли мы право работать во время войны? Доказать не умею. Но каждый должен всегда делать то, что может, и страна должна идти вперед.

Для работы возьмем пьесу простую. Нужны яркие, сильные чувства, не акварель, не ажурность.

Курс можно пройти не меньше, чем через три года.

В этом году все изложу конспективно».

Назван ряд пьес, намечено распределение занятий.

Публикуется впервые.

Автограф.

Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 2331/Р-4.

ЗАПИСЬ ЗАНЯТИЙ

14 октября 1915 г.

«Хороший конец»

Коробкова и Новожилов читают по ролям на сцене за столом.

Вахтангов: Для Стычкина нужна сигара (ее можно купить в Столешниковом переулке за 25 копеек. Она курится, но без дыма. Такие покупаем в Студии для «Потопа»).

По чеховской ремарке Стычкин «оглядывает сваху с головы до ног», как, например, вы оглядываете платье у портного. Он мог бы даже потрогать ее платье или волосы руками (но этого не делает).

Какова его обстановка? Что стоит на столе? Селедка, огурцы, варенье, конфеты в бумажках, грибки. Где-нибудь на комодке лежит букетик искусственных фиалок, или они стоят перед зеркалом в вазочке — может быть, кто-нибудь обронил в поезде, а он поднял. Совершенно свободно может лежать веер или зонтик, что-нибудь особенное, ему не свойственное. Этой случайностью надо подчеркнуть «кондуктора».

Пусть в следующий раз Новожилов опишет свою обстановку, свою комнату и запишет то, что найдет, на страницах своей роли. А к другому уроку он опишет свой день — один из недежурных дней, как, вероятно, в данном случае.

Коробкова должна будет рассказать, как она одета.

Начинать работу роли мы должны всегда с серьеза. Даже играя веселого человека, мы сами должны быть серьезны. Кондуктор серьезен по роли, следовательно, он равен Новожилову, взятому в исключительно серьезном положении.

Посмотрим еще раз, как мы разделили пьесу на куски.

1-й кусок. Приступают к деловому разговору. До фразы: «Да мне, Любовь Григорьевна, 52 года». С этой фразы начинается новый кусок.

2-й кусок. Кондуктор о себе. До фразы: «Нет у меня своего домашнего очага». Почему у Чехова сваха здесь вздыхает? Ее вздох означает: «Очень вас понимаю». Дальше кондуктор объясняет ей, почему он обращается к ней. Причина его обращения.

Этюд на приход свахи

Вахтангов: Приспособление для Новожилова: пусть все время имеет перед глазами портного, которому и рассказывает условия заказа. «Между нами» — что-то таинственное (деньги в банке у него). Говорить, не торопясь. Почувствовать себя дома. Ходит по комнате. Давно уже приготовился к такому важному делу. Ожидает. Стук — «Ну». Услышать, решиться пойти навстречу. Чуть было не перекрестился от волнения, услышав стук. Сначала дать улыбочки (любезность) и всякие приспособления — потом это все уйдет.

Какова сваха? Она насквозь видит его и наперед знает все, что он будет говорить, но внимательно слушает из профессиональных интересов. Идя сюда, она уж заранее про него все разузнала, он давно был у нее на примете. Она знает все, что делается в городе, всю подноготную, все биографии. Например, про «зайцев» она спрашивает не из наивности (и про них знает), а из желания угодить ему. Входя, должна сразу оглядеть всю комнату. Сама говорит с ним, а глазки бегают вокруг; все воспринимает с критикой, кое-что в душе осмеивает. Сама первая ни за что не спросит, по какому делу она ему нужна.

От Студенческой драматической студии к Третьей студии

Он ждет стоя, чтобы дать даме сесть. Она садится, руки потихоньку трогают скатерть, чтобы убедиться в ее добротности; глазами обежала его костюм; потом нашла какую-то точку, например, раков на тарелке, и воззрилась. Надо сосредоточиться на этом раке, потянуться к нему. Дальше — ела что-нибудь руками, а кондуктор салфеток не положил, — она берет носовой платок и вытирает им руки.

Задача для Коробковой: хочу съесть раков. Глаза ее там, а говорит с кондуктором. Но достоинства не теряет: и не таких раков видала. Далее, если сделка не состоится — все-таки сваха у него позавтракала, значит, времени не потеряла.

Новожилов должен дать немного гротеска.

21 октября 1915 г.

Просмотр возобновляемых весенних вещей

«Егерь» с Серовым

Вахтангов: У Серова был объект, особенно в той части, где объект — не она. В драматических местах не чувствовалось волнения, может быть, оттого, что он торопился. Что у него было хорошего? а) Был объект. б) Было грамотное самочувствие (т.е. шел он от себя. В прошлом году так не сыграл бы). Самочувствие приближалось к правде. Оттого и были бледны краски; если бы он дал их ярче — наиграл бы. Но это самочувствие — подходящее для упражнений на внимание, а не для гаммы переживаний. Нет основных задач, а где есть попытки к ним — там отсутствие темперамента. Нет образа, не только внутреннего, но и внешнего. Есть хорошие жесты: например, хорошо держал папиросу, было хорошо движение рукой при словах «помещик или чиновник», но все это по кусочкам, не цельно. Нет сквозного действия. Касторская плохо сидела: так не сидят после работы. Хорошо бы сидеть на снопе. Не надо слишком запрокидывать голову, когда пьет (иначе вода бы вылилась). Не глотает кусков, когда ест. Надо увидеть егеря, узнать его, обрадоваться, — и только тогда уже позвать, а не сразу. Она все торопила: плач вышел слишком грубым на фоне всех бледных красок. Нет образа, но появилась мягкость, которой прежде не было.

Касторская: Должен ли быть элемент соблазна в ее роли?

Вахтангов: Да, отчасти. Например, в словах: «Хоть разочек зашли бы — все-таки хозяин». «Тетерку подстрелили» — тоже «светский» разговор.

Оба — и Серов, и Касторская очень затишили.

Маш. текст.

Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 231а.

Впервые опубликовано: Вахтангов. 1939. С. 300–301.

ВАХТАНГОВ И ВОЙНА

Борис Захава:

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

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

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

От Студенческой драматической студии к Третьей студии

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Захава. 1927. С. 39-40.

Александр Чебан:

Империалистическая война 1914 года застала нас на этапе расцвета Первой студии, когда наша театральная жизнь была в полном разгаре и настолько интенсивна, что мы были целиком поглощены ею. Война угрожала нам призывом, отрывом от театра. Инстинкт самосохранения заставил искать всякой возможности, чтобы остаться в Москве, в театре. Поэтому мы должны были до призыва добровольно устраиваться в каких-нибудь общественных организациях, работающих на оборону, чтобы быть в Москве и иметь возможность заниматься своей театральной работой. В связи с этим мы с Евгением Богратионовичем в 1915 году вступи-

ли в «Земсоюз»¹ и служили в учреждении, которое называлось «Земпалатка». Там было еще несколько актеров Художественного театра.

Беседы о Вахтангове. С. 46.

КОММЕНТАРИИ:

1 Земсоюз — Всероссийский земский союз помощи больным и раненым воинам был создан в 1914 г. после начала Первой мировой войны. Вначале занимался главным образом помощью больным и раненым (оборудование госпиталей, санитарных поездов, пунктов питания, заготовка медикаментов, белья, обучение медицинского персонала). В дальнейшем стал также выполнять заказы главного интендантства на одежду и обувь для армии, организовывал помощь беженцам. Финансы Земсоюза складывались из правительственных субсидий, а также взносов местных организаций союзов и пожертвований.

ЗАМЕТКИ НА РЕЖИССЕРСКОМ ЭКЗЕМПЛЯРЕ
«СКАЗКИ ОБ ИВАНЕ-ДУРАКЕ И ЕГО БРАТЬЯХ»¹

Октябрь 1915 г.

Женичка,

Я думаю, что если бы Л. Толстой был жив, то не отказался бы посвятить тебе то малое, что осталось здесь от его талантливой сказки.

Мих. Чехов

Впервые опубликовано: Чехов. Т. 2. С. 456–457.

Действие I

Картина I

Дурак-Иван без слова отдал

[Отец] Древний-древний, двухсотлетний старик. Белый, с длинной-предлинной бородой, с восковыми руками, как у святых. Мудрый с живыми глазами. Все видит. Все преломляет через юмор. Смотрит прямо в глаза. И улыбается в глазах душа его, душа мудрого. Сейчас он сидит недвижно. И кажется, что спит. Он слушает мир. Слушает его в себе. Слушает все, что прожил за долгую жизнь. Покой. Глубокий и содержательный.

Стук подъезжающей телеги. Слушает, что на дворе.

Неторопливо пошел к окну. Смотрит. (Телега в музыке.)

Оцениваю факт происходящего за окном, чтобы быть готовым к тому, что произойдет.

Семен и Тарас — формой особой почтительности к отцу скрывают настоящее самочувствие, чтобы не пережить неприятного чувства, если отец сразу догадается о цели прихода.

Отец — Показываю им, что я понимаю их намерения. Хочу посмотреть, как они поведут себя.

Тарас и Семен — Уклоняюсь от прямого ответа, чтобы дожидаться прихода Ивана.

Отец — Вызываю на прямой ответ до прихода Ивана, чтобы посмотреть, как они уклоняются.

4. Дело Тараса

Тарас — Излагаю свое дело, чтобы отец меня понял.

От Студенческой драматической студии к Третьей студии

Семен — Слежу за отцом, чтобы знать, как действовать.

Отец — Оттягиваю прямой ответ, чтобы до прихода Ивана еще подтрунить.

5. Погоди маненько

Отец — На минуту оставляю Тараса, чтобы до прихода Ивана подтрунить и над Семеном.

Семен — Отмалчиваюсь, чтобы не дать посмеяться над собой.

Тарас — Жду, пока отец кончит разговор с Семеном, чтобы продолжать.

6. См. 4-й кусок

7. Дело Семена

Семен — Излагаю свое дело, чтобы отец меня понял.

Тарас — Слежу за ним, чтобы в нужный момент поправить дело.

Отец — Оттягиваю прямой ответ, чтобы до прихода Ивана еще подтрунить над братьями.

8. Братья встретились

Брюхан — Приветом располагаю к себе, чтобы облегчить следующий шаг.

Иван — Отвечаю на привет, чтобы они у меня чувствовали себя хорошо.

Отец — Жду, когда он закончит приветствия, чтобы обратиться к Ивану.

9. Оделил Тараса

Отец — Передаю решение дела Ивану, чтобы сам хозяин распорядился им, и слежу за происходящим.

Иван — Выражаю согласие, чтобы не заставлять себя просить.

Тарас — Показываю скромность своей просьбы, чтобы скорее склонить Ивана.

Семен — Поддерживаю Тараса, чтобы скорее склонить Ивана.

10. Оделил Семена

Семен — Пользуюсь удобным моментом, чтобы провести свое дело.

Иван — id*.

Тарас — Жду конца, чтобы показать, как я растроган.

Отец — Наблюдаю.

11. Благодарствуют

Брюхан — Показываю, что я растроган великодушием, чтобы польстить им.

Отец — Высмеиваю их поведение, чтобы дать почувствовать, что меня это не трогает.

Иван — Отклоняю, чтобы прекратить эту ненужную сцену.

12. Отец недоволен

Отец — Даю почувствовать братьям, что они не стоят Ивана, чтобы заставить их по-настоящему оценить поступок Ивана.

Иван — Останавливаю отца, чтобы предотвратить возможность неприятной сцены.

Брюхан — Отвлекаю внимание Ивана на себя, чтобы отстранить отца.

13. Целуются

14. Делиться пошли

Иван — Зову идти со мной, чтобы сейчас же приступить к делу.

Брюхан — Торопшусь исполнить, чтобы сейчас же приступить к делу.

Отец — Оцениваю, чтобы обобщить. Тихо. Мирно. До чего хорошо.

* Id., idem — то же самое, так же, равным образом (лат).

От Студенческой драматической студии к Третьей студии

Картина II

Бес задумал перессорить братьев

1. В аду сегодня холодно

Бес — Показываю, что все мне не нравится, чтобы быть в центре внимания.

Ведьма — Ублажаю, чтобы угодить.

Четырка — Развлекаю батьку, чтобы отбыть повинность.

2. Бесу холодно

Бес — [Нрзб.], чтобы согреться.

Четырка — Бросаю свое занятие, чтобы приспособиться к действиям беса.

3. Приятное известие

Пяток — Тороплюсь прокричать, чтобы быть первым.

Бес — Утверждаю себя хозяином положения, чтобы действовать.

Четырка — Делюсь своим впечатлением, чтобы дать выход чувствам.

4. Готовятся к приему

5. Награждение Четырки

Четырка — Показываю, как я устал, чтобы дать почувствовать трудность исполненного дела.

Бес — Поощряю, чтобы отличить.

Черти — Выклянчиваю, чтобы ощутить, что это такое.

6. Бес ликует

7. Бес распределяет новую партию

Бес — Распределяю, чтобы был порядок.

Четырка — Докладываю, чтобы выполнить обязанности.

Черти — Слежу за происходящим, чтобы дожидаться конца и приступить к дележу.

Старшой — Выслушиваю и исполняю приказания, чтобы выслужиться.

8. Марш в пекло

Бес — Провозглашаю праздник, чтобы было торжественно.

Черти — Жду, когда мне можно сорваться с места, чтобы добежать первым.

Четырка — Жду, когда все кончится, чтобы остаться наедине.

9. Доклад о скверном деле

Четырка — Сообщаю по секрету, чтобы придать значительность сообщению.

Бес — Воспринимаю, чтобы на свободе обдумать самому.

10. Смотр

Бес — Распределяю работу, чтобы дело двигалось.

Трояшка и Единица — Показываю себя, чтобы получить назначение.

11. План действия

Бес — Втолковываю задачу, чтобы поняли хорошо.

Черти — Слушаю внимательно, чтобы ничего не проронить.

12. Отправка на работу

Бес — Напутствую, чтобы быть покойным.

Черти — Как можно точнее исполняю, чтобы скорее вырваться на волю.

Картина III

1. Готовятся к приему братьев

Бес — Проверяю, чтобы быть спокойным, когда я буду в отсутствии.

Старшой — Повторяю приказания, чтобы успокоить батьку.

Бес — Повторяю, хочу быть спокойным.

От Студенческой драматической студии к Третьей студии

2. Отлет

Бес — Ухаживаю, чтобы меня взяли.

Ведьма — Показываю, что мне его ухаживания неприятны, чтобы их вызвать.

Черти — Примолкли, чтобы не помешать отъезду. Хочу на свободе поиграть.

3. Без старших

4. Двушник вернулся

Двушник — Выявляю себя вслух, чтобы заразить и других юмором своего положения.

Черти — Воспринимаю.

5. [Нрзб.]

Двушник — Томлю, чтобы возбудить интерес.

Черти — Пристаю, чтобы поскорее понудить его к рассказу.

6. Рассказ о Тарасе

Двушник — Иллюстрирую свой рассказ, чтобы ярче заразить пережитым мной.

Черти — Воспринимаю.

7. Пяток вернулся

(Фанфара.)

Пяток — Зову, хочу иметь свидетеля моего первенства.

Двушник, Единица — Протискаиваюсь, хочу знать, что случилось.

8. Пяток первый (соперники)

Двушник, Пяток — Задираю. Хочу утвердить за собой первенство.

Черти — Пока даю им возможность действовать, чтобы в нужный момент вмешаться.

9. Примирают

Черти — Примираю, чтобы перейти к рассказу.

Пяток, Двушник — Рвусь к противнику, хочу добиться признания.

10. Рассказ о Семене

Пяток — Пользуюсь рассказом, чтобы добиться признания.

Черти — Взвешиваю, чтобы сравнить.

Двушник — Жду конца, чтобы снова бороться.

11. Четырка вернулся

Четырка — Справляюсь. Хочу избежать наказания.

Черти — Жду, когда заговорит, чтобы знать, что случилось.

12. Рассказ об Иване

Четырка — Вызываю сочувствие; хочу, чтобы мне помогли.

Черти — Понукаю, чтобы дослушать до конца.

13. Чрезвычайное совещание

Черти — Совещаюсь, хочу выручить.

Четырка — Подкрепляю в них их намерение, хочу заручиться их согласием.

14. На помощь

Действие II

Картина I

Дурак-Иван без слова принял

1. Кто бы такие

Отец — Оцениваю.

Иван — Воспринимаю.

2. Никак опять братцы

3. Они и есть

4. С бабами

5. Ивану все ладно

Отец — Предупреждаю, чтобы не обошли опять.

Иван — Принимаю.

6. Опять наехали

Тарас, Семен — Усиленно приветствую отца, чтобы скрыть смущение.

Иван — Отвечаю на привет.

Отец — Наблюдаю, чтобы удовлетворены были жены. Подтрунить.

Жены — Скрыть самочувствие, чтобы хорошо приняли.

7. Жена Тараса

Тарас — Вглядываюсь, чтобы узнать впечатление.

Отец — Уклоняюсь высказать [нрзб.], чтобы узнать цель приезда.

Семен — Жду очереди, чтобы представить свою жену.

Жена Тараса — Показываю благородство.

8. Жена Семена

Семен — Продолжаю [нрзб.], чтобы освободиться от неловкости.

Тарас — Жду, чтобы приступить к делу.

Отец — id.

Жена Тараса — Наблюдает, чтобы сравнить впечатление.

Жена Семена — Перещеголевываю, чтобы показать исключительную благородность.

9. Обморок

Жены — Притворяются друг перед другом, чтобы перещеголять в благородстве.

Тарас и Семен — Хлопочут, чтобы прекратить неловкое положение.

Иван, Отец — Наблюдает, чтобы понять, в чем дело.

10. Благородные они — потому

Тарас и Семен объясняют поведение жен, чтобы сгладить впечатление.

Отец — Прекратить объяснения, чтобы показать, что нас не проведешь.

Иван — Слушаю объяснения, чтобы понять, в чем дело.

Жены — Прислушиваются, чтобы проверить впечатление.

11. Брюхо

12. Тараса принял

Тарас — Прибедняется, чтобы принял.

Иван — Принимаю.

Семен — Жду очереди, чтобы сказать о себе.

Отец — Наблюдает этот кусок.

13. Семен [нрзб.]

Семен — Выспрашиваю, чтоб принял.

Иван — Принимаю.

Отец — id.

Жены — id.

Семен — Жду случая поделиться.

14. Благородные

Жена Семена —

Жена Тараса —

Братья — Замазываю перед Иваном выходку жены, хочу дать ей почувствовать ее неуместность.

Отец — id.

Иван — Жду, когда пойму.

15. Второй обморок

Жены — Повторяю обморок, чтобы Иван ушел.

Иван — Жду, когда пойму.

Тарас, Семен — Привожу в чувство, чтобы...

Отец — id.

16. Иван не противится

Тарас и Семен — Прошу, чтобы ушел.

Жены — Ждут ухода, чтобы прекратить обморок.

Отец — id.

Иван — Принимаю.

Картина II

1. Попались

(Черти вымаливают. Иван прикинул. Человек и животное. Разглядывают друг друга. Черти — остро, опасно, настороженно.)

Черти — Клянчу, чтобы освободиться.

Иван — Томлю, чтобы пострадать.

2. Четырка откупился

Иван — Изучаю.

Четырка — Пробую средство, чтобы освободиться.

Черти — Слежу, чтобы знать, как самим приступить к Ивану.

3. Двухник откупился

Иван — Играюсь.

Двухник — Соблазняю взять выкуп, чтобы освободиться.

Пяток — Жду своей очереди, чтобы выкупиться.

4. Пяток откупился

Иван — Тороплю дать выкуп, чтобы покончить с чертями.

Пяток — Тороплю взять выкуп, чтобы скорее освободиться и догнать товарищей.

5. Где мудрые

Тарас, Семен — Ищу музыку, чтобы «посмотреть».

Иван — Томлю, чтобы поразить неожиданностью.

6. Вот музыка

Тарас и Семен — Бегают, чтобы спастись.

Иван — Посмеиваюсь.

7. Ушла музыка

Тарас — Притаился, чтобы выждать, когда кончится.

Семен — id.

Иван — Успокаиваю.

8. У Семена мысль

Семен — Действую на Ивана наскоком, чтобы он дал быстрый и утвердительный ответ, чтобы поверить в возможность осуществления мысли.

9. У Тараса мысль

Тарас — Готовлю себя воспринять, чтобы суметь пережить.

Иван —

10. Иван делает золото

11. Тарас загребает

12. Иван делает солдат

13. Семен уводит солдат

14. Тарас в раж вошел

15. Семен в раж вошел

16. Солдат кормить нужно. Иван отказывается делать золото
Семен — Готовлюсь загребать. Хочу осуществить мысль.

Иван — Отказываю.

17. Иван отказывается делать солдат

Тарас — Вымаливаю, чтобы освободиться.

Иван — Отказываю (от страха).

Семен — Придумываю способ. Хочу найти выход.

18. Договор

Семен — Уславливаюсь, хочу, чтобы согласился.

Тарас — Выражаю согласие, хочу заключить договор.

Иван — Воспринимаю.

19. Приход Пернатого посла

Посол — [нрзб.]

Все — Встречаю, хочу узнать, в чем дело.

20. Неграмотен

Посол — Ввопрошаю.

Иван — Жду, когда объяснят, хочу знать, чего от меня хотят.

Братья — Слежу.

21. Книга

Посол — Провозглашаю.

Иван — Слушаю, чтобы понять.

22. Иван вызвался

Посол — Предупреждаю.

Иван — Вызываюсь.

Братья — Слежу.

23. Братья прощаются

Посол — Жду.

Иван — Прощаюсь, хочу идти.

Братья — Прощаюсь, хочу проститься мирно.

К а р т и н а III

Чертенята беса осрамили, взялся сам

1. Готовы принять

2. Принять как будто некого

3. Принять некого

4. Семен-король

5. Тарас-король

6. Иван-король

7. Осрамили беса

8. Сам взялся

9. Новый план беса

Действие III

Картина I

Бес действует

Доклад.

Придворный — Докладываю — хочу выяснить: опасно или любопытно.

Осведомляюсь [нрзб.]

Ждут.

Король — Советуюсь, хочу выяснить, кто.

Придворный — Оцениваю настроение Короля, хочу заставить всех действовать надлежащим образом.

Бес — Приветствую, как полагается, хочу показать, что я не бес, а воин.

Бес — Завоевываю доверие, чтобы легче выполнить намерение.

Двор доволен.

Король — Советуюсь, хочу наградить или казнить.

Бес подстрекает на войну.

Бес — предупреждаю об опасности, чтобы всех заставить пойти на войну.

Король — Скорее требую ответа, чтобы знать, как действовать.

Бес организует поход.

(Испугался Король.)

Король — Отдаю распоряжение — хочу начать действовать.

Бес — Руководжу Королем, хочу как можно правильное осуществить задуманный план.

Бес успокаивает.

Король — Ловлю слово беса, хочу, получив материал, сейчас же начать действовать.

Средство победить Семена (бабье).

Война Ивану.

Объявление войны.

Король — Отдаю приказание, чтобы немедленно начать войну.

Картина II

Бес Семена одолел

1. Пушки

Семен — Слежу за боем, хочу быть покойным.

Придворный — Докладываю.

Дурные вести.

Гонец — Тороплюсь оповестить, хочу бежать дальше.

2. [Нрзб.] подступает

Семен — Кричу вдогонку, хочу успеть досказать.

3. Бабы по воздуху летают

Гонец — id.

Семен — id.

Придворный — Докладываю.

Дурные вести.

Гонец — Оповещаю. Жду приказаний.

4. Дворец взят

Семенова жена — Хочу остаться в прежнем состоянии.

Семен — Бужу. Хочу, чтобы она поняла опасность.

От Студенческой драматической студии к Третьей студии

5. Королева
6. Вход победителя
7. Перед победителем
8. Коли́
9. Сдача
10. Тронная речь победителя

К а р т и н а III

Бес Тараса одолел

1. Одолело брюхо

Тарас — Ищу еды. Хочу утолить голод.

Жена — Ублажаю. Хочу помочь.

2. Люди не идут

Гонец — Тороплюсь доложить о неважных делах. Хочу перейти к главному.

Докладывает о главном. Хочу осчастливить.

Тарас — Втолковываю, хочу, чтобы поняли, что не то делают.

3. Повар сбежал

Жена — Сглаживаю неудачу, хочу подготовить к катастрофе. Сообщаю о катастрофе, хочу выяснить, что делать.

4. Лошадей нет. Скуплены

Гонец — Тороплюсь доложить неважное. Хочу еще раз попытаться осчастливить.

Тарас — Еще раз втолковываю. Хочу, чтобы, наконец, поняли.

Гонец — Докладываю о главном — хочу еще раз попытаться счастья.

5. Подати несут

Тарас — Последний раз втолковываю. Хочу, чтобы поняли.

6. Соболей нет

Гонец — Тороплюсь доложить о неважном.

Все-таки докладываю о главном — хочу, несмотря ни на что, попытаться осчастливить.

7. Подати несут

8. Семен жалуется

Гонец — Тороплюсь доложить — не хочу навлечь гнев.

Тарас — Принимаю радостное известие. Хочу устроить момент спасения.

9. [Нрзб.] взвыл

Тарас — Стараюсь возбудить жалость.

Семен — Прошу [нрзб.]. Хочу спастись.

10. Семен жалуется

(Братья жалуются.)

Тарас, Семен — Объясняю свое тяжелое положение. Хочу добиться участия.

11. Тарас жалуется

12. К дураку!

Братья — Подробно обсуждают средство спасения — хотят убедиться в его верности.

Идут — хотят использовать средства спасения.

К а р т и н а IV

Иван беса одолел

1. Король-мужик

2. Судить надо
3. Короны нет
- 4-5. Как быть
6. Суда нет
7. Войной идут
8. Опять напали
9. Опять принял
10. Вот так спаслись
11. Войска нет
12. Парад
13. Войны не будет
14. Дураки мы
15. Войны нет. (Отступление)
16. Иван победил
17. Братья дураками стали

* * *

Поискать чертей от людей. Что-то с характерностью человека. В отрепьях. Дикари. Нацепили все на себя. Не любят человека. Соблазняют. Разговоры ведут свои. Поработать над психологией черта. Зерно черта. Крадут. Обманывают. Любят деньги, карты, спирт. Острые и возбужденные. Когда покойные, то смешные. Наивные. Приятные. Не страшные. Русские.

Полностью публикуется впервые.

Автограф.

Музей МХАТ. К.С. № 14445/1-2.

Частично опубликовано: Вахтангов. 1939. С. 213.

КОММЕНТАРИИ:

- 1 Замысел «Сказки об Иване-дураке» по Л.Н. Толстому возник у Вахтангова весной 1915 г. в работе с учащимися Курсов драмы Халпотиной (см. письмо Е.Н. Михайловой Н.Г. Семеновой (Волотовой). 29 апреля 1915 г. — наст. изд., т. 2, с. 87). Репетиции начались осенью 1915 г. в Студенческой драматической студии, куда влились «халпотинцы». Постановка не была осуществлена. Летом 1919 г. Вахтангов вновь обратился к «Сказке» и репетировал ее в Шишкеево с актерами Второй студии (см. воспоминания Е.В. Калужского, — наст. изд., т. 2, с. 299).

РЕЖИССЕРСКИЕ ЗАМЕТКИ К «СКАЗКЕ
ОБ ИВАНЕ-ДУРАКЕ И ЕГО БРАТЬЯХ»

[1915 г.]

С о д е р ж а н и е

Черти хотят совратить с пути истинного (людей) Ивана, но это им не удастся, потому что у Ивана нет слабостей, на которых играют черти.

20 октября 1915 г.

Иван рассматривает чертенят с любопытством.

Когда гонец докладывает Тарасу о податях, то каждый раз приносит мешки с золотом. Сам Тарас сидит на громадном, во всю сцену, сундуке окованном. К концу акта вся сцена в мешках с золотом.

От Студенческой драматической студии к Третьей студии

Куски пьесы.

1. Иван проявляет свободу от чувства собственности.
2. Черти всполошились и составляют план искушения Ивана.
3. Иван не поддается первым попыткам чертей, приступивших к выполнению плана.
4. Иван окончательно разбивает первый план чертей.
5. Иван берет выкуп от чертей и использует их неожиданным для чертей способом.
6. Бес, узнав о неудачах, решает действовать сам.
7. Бес затевает войну, намереваясь впутать в нее Ивана.
8. Удача беса у Семена.
9. Удача у Тараса.
10. Иван выдерживает искушение.

1-я картина

Комната трудящихся людей.

Свет, покой.

Земля в солнце. Сочно, сытно.

Древний, мудрый старик. Слышит гармонию звуков земли.

Иван приходит с работы.

2-я картина

Бес жалобно плачет, скулит, жалуется.

Взглянет на неумытых, неодетых чертенят и слезится. Выпрашивает, прибудняется, привередничает.

Черти все разные: одни быстрые и шустрые, другие — медлительные, сонные, с надутыми губками, говорят, словно обижаются.

Наивные, милые, симпатичные, смешные и забавные.

Единица — маленький, только что начинающий говорить, ошеломленный.

Серьезный, важный и детски-взрослый.

3-я картина

Человек и черти встретились близко.

Любопытство живых существ, чуждых друг другу по форме.

Рассматривают друг друга, не доверяют, пугаются, осторожны.

Местонахождение подлинника не установлено.

Печатается по первой публикации: Вахтангов. 1939. С. 67–68.

НА РЕПЕТИЦИЯХ «СКАЗКИ ОБ ИВАНЕ-ДУРАКЕ И ЕГО БРАТЬЯХ»

ЭТЮД С ЧЕРТЯМИ

[Октябрь 1915 г.]

Е.Б.: Жестокость здесь есть, неуклонность есть. А для того чтобы видеть действие яда, надо очень следить. Вы не действуете, а играете, изображаете образы, даете и т.п. Внимание нужно. Без зерна нельзя играть: хоть чуточку нужно зерна.

Иван, активнее рассматривайте чертей: некогда вам, деловой человек. А вы такого лирика играете, как будто он только и делает, что чертей ловит.

От Студенческой драматической студии к Третьей студии

Ну, ладно, довольно, вы не сыграете сегодня, ничего не выйдет.

23 октября [1915 г.]

Вот основная ошибка. Вы все ждете, чтоб Иван сам сделал — согласился: соблазнять нужно. Черт в человеке очень часто бывает: когда человек соблазняет человека (черти соблазняют); когда выкупы дают не для того, чтоб бежать — их ведь убить нельзя — какую-то слабость характера дать Ивану.

Вы должны увлечь себя. Жить можно даже, если пониженная энергия: при какой угодно энергии. А вы размазываете. Не умеете зажить совершенно сквозным действием. И дела никакого нет. Вам совершенно все равно, примет он или не примет. Вот на самом деле поставьте себе такую задачу: чтоб Л.А. [Волков] взял такую-то вещь.

Здесь нужно действие яда и как Л.А. отвечает.

27 октября 1915 г.

Пьеса.

Говорят об Иване, об отце Ивана. К тому, что сказано об Иване, вот что добавлено нового.

Е.Б.: Иван воспринимает окружающее таким, как оно есть, без всяких корыстных целей. Не ждет ни от кого зла, так как зла ему никто не сделает. Для него нет ни злых, ни добрых, есть только веселые, забавные или скучные. Как он воспримет злого человека? Будет к нему любопытен. [He] завидует. У него не может быть задач: «я хочу быть добрым» и т.п. Он сам ничего не хочет. Его натура требует (например, покоя). Нет нашей нервности. Нет у него любимых кушаний; когда он ест, он ничего не смакует. Ест много — если взял краюху, то всю и съел.

Как отдыхает Иван? Покойно, все тело отдыхает, наслаждается отдыхом, после идет с наслаждением на работу.

Мы отдыхаем нервно, торопимся; работаем мы рывком, с настроением — увлечемся, а потом бросим. Иван же работает ровно, аккуратно, всю жизнь. Его работа — не религия, она идет не от идеологии. Его руки от природы созданы для работы — в этом потребность его организма. Если Иван не будет работать — у него не будет покоя, а без покоя он не может существовать. Как солнце не может двигаться в другую сторону, так Иван есть Иван до тех пор, пока мы не убрали в нем какую-нибудь черту. Иван всегда и везде спокоен: молится спокойно, не вдалбливает в себя крест, легкими спокойными жестами, спокойно рассматривает людей; держит себя везде одинаково — в избе, в шествии (крестном ходе), во дворце. Как войдет к Пернатому королю? Наверное, [войдет] спокойно в хоромы, потому что знает, что он нужен и его не могут выгнать. Поклониться царю, увидев его, ему подскажет внутреннее чутье.

Уже раньше говорили о том, как Иван реагирует, если на него нападают. Теперь добавляю: когда рубят дерево, оно падает не сразу, как-то упорствует, выставляя какие-то свои силы (например, толщину, крепость). Так же и Иван. Сдачи он не даст и драться не будет. Его можно добить. Может быть, в конце концов, побегит, так как у него есть чувство самосохранения.

(Антонов спрашивает: «Бросится ли Иван спасать тонущего щенка?»)

Если что-то ему подскажет, что он не погибнет, — то бросится. Он поступает здесь разумно, но не от рассудка. В природе все разумно.

Иван весь — природа.

(Леонид Андреевич [Волков] спрашивает: торгуется ли Иван, если придет, например, на ярмарку.)

Е.Б.: Иван вообще никогда ничего не покупает, он меняет одни хозяйственные продукты на другие. Его при этом часто дурачат.

(Кто-то спрашивает, был ли отец Ивана таким же?)

Е.Б.: У Ивана органическое нежелание алкоголя, он не курит. Но делает это не потому, что вредно, не идейно поступает так — он делает много других вредных вещей. Но болеет мало, закален. Иван не жулик — страшно справедливый человек.

У Ивана нет религии, но в Бога он верит — чтобы отрицать, надо дойти до этого умом.

С приходом Ивана в первом акте наступает покой. а) Иван здоровается, б) узнает от братьев, зачем они приехали, с) внимательно их выслушивает. Иван не «соглашается» и не «отдает» свою часть. Его действиям нет определения на нашем языке.

Иногда Иван может производить впечатление дикаря. Например, если ему показать звонок, который стоит на нашем столе, неведомую им вещь, он удивится, может быть, будет его рассматривать. Мы тоже сплошь и рядом дикари (например, когда мы за границей, или когда иностранцы приезжают к нам) — мы такие, когда видим какую-нибудь диковину. Только настоящий дикарь более экспансивен в выражении своих чувств (например, начнет плясать от радости). Иван будет таким, если ему дать книжку: он неграмотен, начнет ее рассматривать.

Отец Ивана.

У него миллиарды интонаций, потому что он мудрый и проникательный. Отношение к сыновьям — юмористическое: «я его породил, а он вон какой огромный. Эта громадина — моя». Чувствуется, что у него за спиной много чего припасено, он наслаждается, живет как надо жить старику: ест, живет в тепле, радуется, благодарен Ивану и любит его. Ничего не делает, не работает. На сцене как-то не веришь работающим старикам или старушкам. Он сто лет работал, ему уже стало невмоготу. Нельзя разобрать, сколько ему лет; двухсотлетний старик. Весь чистенький, седой, худой, потому что жирок ушел. Руки восковые, с синими жилками, как в монастырях у старцев. Длинная борода, ходит мелкими шажками по комнате, борода цепляется за что-нибудь. Увидал, может быть, пылинку, сбросил. Ходит, ходит, увидел в окно братьев (Семена и Тараса) — юмор появился. Встал и весь открытый встретил их. Вошли они, а ему уже весело стало. У Брюхана недоверие к отцу: «я бабку тоже знаю». Сыновья чувствуют, что с бабкой трудно говорить, потому что он все уже знает. Во всем покой старика. Над сыновьями смеется, но не ехидничает специально для ехидства, а просто ему все забавно. Посмеивается в бороду: «я ничего не имею, пусть все берут — мои же дети». Называя Ивана дураком, он этим его хвалит.

Если бы даже захотел, не мог бы не наблюдать. Скажет что-нибудь и сам смотрит за эффектом, который его слова произвели среди сыновей. Может быть, в конце скажет: «нахохотался с вами — уморили старика. Пойду на печку, пусть Иван останется с вами».

Уедут братья — станет серьезным: «Жаль мне Тараса, заморила его жена».

29 октября 1915 г.

Первая картина. Читают (на сцене) Чаплыгин — Тарас, Новожилов — Иван, Маланья — Киселева, и за Отца последовательно — Заварзин, Леонид Андреевич [Волков] и Ларгин.

Куски роли у Отца: а) увидел их в окне — видит и выражает свое отношение; б) соображает, что это значит: добром сыновья не приедут. Оба приехали. Я уже знаю, в чем дело, когда они входят: сейчас начнутся номерочки, cabaret.

Е.Б. заставляет Ларгина сесть напротив трех сыновей и Маланьи. Задача Отцу: любоваться на них. Они в это время должны искать позы. Брюхану надо найти одышку.

Е.Б.: «Сыграйте теперь шепотом, не по тетрадке, всю картину. Мы не должны слышать ваших слов (чтобы найти чувство).

Первый кусок (Отец один): Сижу, ничего не слышу. Пусть Ларгин поищет, как сидит старичок. Вдруг услышал, что подъезжает телега. Приготовляется встретить.

Как оправдать его монолог до прихода сыновей? Старые люди часто разговаривают сами с собой.

Отец: Надо найти вековой покой, опытность прожитых двухсот лет. Очень мудрый. Вечно углублен в себя. Целые дни сидит неподвижно и думает о том, как прожил и что видел. Что-то божественное внутри — точно звучит какой-то церковный мотив. Когда мы бываем одни, у нас появляется особое состояние созерцания. Мы становимся гармоничными с природой, приобретаем особый темпоритм. (Например, вспомните «Вишневый сад» в Художественном театре. Там нашли это состояние.) Это все получается от покоя. Пусть Ларгин ищет только покоя, не надо искать старика — это само собой придет. Хорошо было бы, если бы у Отца могли быть четки — было бы впечатление чего-то бесконечно нанизывающегося. На Кавказе — все старики с четками. У восточных народов тоже привычка играть с четками во время кейфа.

Внешний вид Отца — на голове ничего нет, волосы только кругом. Руки, которые никогда не могут работать, похожи на руки святого или мощей. Так и хочется его нарядить в ризу патриарха или митрополита. Из-под нависших бровей смотрят чуть-чуть прищуренные глаза. Борода чуть длиннее, чем до пола. Он все время перебирает ее пальцами где-то у подбородка и груди.

Тарасу-Брюхану (Чаплыгину): поискать тупость (вместо мозгов — ничего, «одни сосиски»). Пусть Чаплыгин идет от общей сытости. Каждая мышца спит, не хочется ни говорить, ни ворочать глазами — все время тянет ко сну. Вдруг вздрогнет и очнется. Потом опять дремота. Тяжелый, неподвижный взгляд в одну точку перед собой. Маленькие детки (еще не умеющие ходить) так смотрят: мудро, в одну точку, так что даже жутко делается. Страшно большие губы. Одышка, брюхо, мешающее говорить. Не двигаясь, жарится в собственном соку. Встать очень трудно из-за брюха: сначала приходится откинуться назад, иначе брюхо переверсит, и он упадет. Толстая шея — головы повернуть нельзя. Найти что-то от свиного рыла.

Леонид Андреевич [Волков] (Иван) пусть ищет открытый взгляд. Не надо откашливаться.

Семен-Воин напоминает воина в «Синей птице». Надо пойти от богатырей. Воинственность. Степенность, аккуратность. (Похож на церковных старост. Те в праздники прилизанные.)

От Студенческой драматической студии к Третьей студии

Сколько ему лет? Это неважно. Лет, может быть, 45.

Пока я его внутренне больше не чувствую.

У Малаши хорошее лицо с улыбающимися глазами. Покойная...

Евгений Богратионович заставляет еще раз прорепетировать в $\frac{1}{4}$ тона (не шепотом, а очень тихими, почти неслышными голосами), искать все сказанное.

Вторая картина. За стол садятся все действующие лица «Ада». Ведьма (Иванова), Четверка (Терновская), Пяток (Бат).

Читаем по ролям.

Е.Б.: Бес не в духе, привередничает, нервничает, все ему не нравится. Хочется вкусенького и нету. Хочется крикнуть на супругу — нельзя, потому что она держит его в руках. Привередливый старикашка, гастроном: сегодня обед оказался невкусным, пах дымом. То приятно, то опять скулит. Как есть ягодку?

Как обезьяны едят, весь ушел в это; поглядывает от удовольствия на Ведьму, хочет приласкать, но она его отталкивает.

Бес, может быть, вытирается платком. Вдруг отталкивает чертенят, чтобы они не видели, как он ест (будут просить), — они — фьють в разные стороны.

Ведьма ворчливая, но снисходительная к его слабостям. Ее фраза: «Хочешь, дам ягодку?» — значит — «ох, уж ты навязался на мою душу».

Чертенята знают уже, что всегда так бывает: батька скулит, а мамка его ругает или успокаивает.

Единица — самый маленький чертенок. Только что научился говорить. Старшие только что приняли его к себе. Серьезный, детски взрослый. Когда принесли вещи грешников (во 2-й картине) — сам выбрал себе костюм, оделся и теперь занят собой. Важно ходит в вицмундире с фалдами. Все ему любопытно. В картузе, губы — вперед, как у людей, которые напевают, сами того не замечая; маленькое пузанько. Похож на детей, когда те надевают цилиндры и играют во взрослых.

Старшой — весь внимание.

Все чертенята наивные. Один быстрый, чешется, увидит отца, сразу станет делать все медленнее. Невероятное любопытство — подслушивают, когда батька с маткой говорят. Частые потасовки (наступают кому-нибудь на хвост), но все-таки дружны. Если бы пришел кто-нибудь из другого мира — станут грудью все.

Надо посмотреть на обезьян, как они ходят: все внимание на руках у рта, так как боятся, чтобы не вырвали еду, едят в сторонке.

Как одеть чертей? Голыми быть неудобно — некрасиво, т.к. сцена очень близко от зрителей. Пусть они ходят в отрепьях, не разберешь в чем одеты. В платье грешников будут одеваться на сцене. Старшой приносит кучу тряпок — это событие: все рвут, одевают. Черти умеют перевоплощаться, скроют хвост, но он чувствуется. Может быть, они в 5-й картине переоделись деревенскими мальчишками, и только хвосты торчат.

Этюды на сцене.

1) Е.Б. зажигает красный свет на сцене (темно, только одна красная лампочка сбоку). И затем посылает по одному черту на сцену, чтобы искать образ.

Сначала посылает Ольгу Сергеевну Юшкову (Единица) и Евдокию Андреевну Алееву (Старшой). Пусть ищут шепотом.

Е.Б. сам показывает на сцене, как Единица ходит по аду. Его недавно только в первый раз подняли наверх на землю и сразу опустили назад — он тогда задохнулся, как маленькие дети, которых выносят на воздух зимой. После этого

стал весь какой-то ошеломленный. Сейчас (в эту же) он остался один в аду, играет, передразнивая отца («скребите, скребите меня»), Старшего, Пятка и других. В аду темно, жарко, но ему не страшно одному, потому что это обычное состояние — страшно было бы при свете. На стене висит обух — когда нет бабки с маткой, чертенята играют с обухом; стучают им сами друг друга. Единице тоже хочется попробовать обуха, и он безнадежно просит всех: «и меня, и меня» — зная, что все равно не получит — он такой маленький, что после удара от него ничего не осталось бы. Оставшись один, он хочет стащить обух, тот падает. Единица пугается... хочется поднять, не может. Может быть, стучается сам нарочно головой об него и не может понять, почему это приятно Четырке.

2) Второй этюд.

Е.Б. посылает на сцену всех чертей. Покрывает пол матрасами и коврами. Ведьма (Иванова) должна укладывать детей спать. Чертенята спать не хотят, дерутся, кто-то заплакал. Ведьма кричит: «Маленькому не даете спать». Е.Б. дает ей приспособление — она собралась в театр, а они ей не дают уехать. Самочувствие: «в кои-то веки поехала, и то не дадут одеться».

Е.Б. об этом этюде: «Все наигрывали, все было надумано. Ведьма не исполнила задачу».

1 ноября 1915 г.

Пьеса.

На уроке присутствует Б.К. Зайцев.

Е.Б. читает «Сказку», чтобы познакомить с ней Бориса Константиновича. По прочтении спрашивает его мнение.

Бор. Konst.: Мне не совсем нравится конец; по движению кажется, что поиск должен идти дальше. Наверное, будет мило на сцене; славные фигуры. Немного путано, островато. После оборвано. В начале Иван не очень яркий, в конце он лучше. Вообще, в смысле обрисовки фигур 2-я часть лучше 1-й. Вероятно, будет очень весело, славно. Будет любопытно смотреть также и взрослым. Не впадает ли это в старинный театр? Ад, короли кроме психологической обрисовки должны иметь какой-то стиль. Чехов (М.А.) — дал в пьесе очень много от себя, есть сатира. Написано человеком, знающим театр: слов употреблено столько, сколько нужно.

Е.Б.: Лаконичность — стиль сказки. Она есть и у Толстого. Это хорошо для лубка и примитива, потому что не размазано. Надо, чтобы действие шло скоро, калейдоскопично.

Бор. Konst.: Есть сказочная пестрота...

Е.Б.: Хотелось бы, чтобы Иван был тоже, как и братья, большим и здоровым. Как-нибудь постараемся сделать это.

Бор. Konst.: Не совсем согласен с Е.Б. относительно того, что Иван — весь природа, так, как ее понимает Толстой. Потому что природа может быть беспощадной. Иван просто нравственный человек.

Е.Б.: Мы освещаем таким образом Ивана для того, чтобы из него не получилось ходячей морали.

Бор. Konst.: На первом месте все-таки должен быть человек, но живущий в таких условиях, каких хочет Толстой. У Толстого больше нравственного подчеркивания. Не лучше ли было бы и здесь подчеркнуть идеи? Тогда пьеса выросла бы в общем значении. Должна ли чувствоваться душа Толстого?

От Студенческой драматической студии к Третьей студии

Е.Б.: Зритель должен полюбить Ивана. Почувствовать истину, правду — атмосферу пьесы.

Бор. Конст.: Настаиваю на своем мнении: чтобы за внешним не ушло основное. Потому что у Толстого на каждую мелочь его воззрения кладут отпечаток. А здесь очень много элементов занимательности. Все-таки следовало бы усилить отпечаток Толстого и конец тоже.

Местами в пьесе Толстого есть его суховатость, например.

Очень милое впечатление. У автора (Чехова) есть известная литературность. Хотелось бы посмотреть эту пьесу на сцене. Надо бы добавить что-нибудь. Может быть, слова для Ивана.

Е.Б.: Мы поставим пьесу года через два, потому что к концу этого года будет только намечена канва. Без «Толстого» (т.е. духа толстовского) ее играть нельзя. Можно добавить факты.

Бор. Конст.: Хорошо бы, чтоб Иван занял больше места, чтоб исполнитель имел больше материала.

Публикуется впервые.

Автограф.

Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 1449/Р.

ТАРАС-БРЮХАН — ЗАВАДСКИЙ?

Юрий Завадский:

Он любил с актерами экспериментировать, заставлять их играть не то, что они могут играть. Я помню одну из моих первых ролей, которую я играл. Сейчас я стал солидным, а тогда я был худым, и он дал мне роль в сказке Толстого «Иванушка-дурачок». Там есть Тарас-Брюхан. И вот, я этого Тараса-Брюхана играл. Я сидел щуплый, а он говорил: «Мало, мало вы походите на Брюхана». В частности, он дал мне эту роль для того, чтобы снять с меня эстетизм.

Публикуется впервые.

Стенограмма беседы с Ю.А. *Завадским*. 27 мая 1939 г.

Правленный маш. текст.

РГАЛИ. Ф. 2740. Оп. 1. Ед. хр. 56. Л. 128.

Б.К. ЗАЙЦЕВ — Е.Б. ВАХТАНГОВУ

24 ноября 1915 г.

Мордвес Тульский, Притыкино

Дорогой Евгений Богратионович, когда я был в Москве, мне передавали, что 27-го числа Студенческая студия празднует день своего основания.

Позвольте передать Вам и всем участникам Студии душевный привет, пожелание доброй работы, удачи и здоровья в широком смысле.

Искренне Вас любящий

Бор. Зайцев

Публикуется впервые.

Автограф.

Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 121/Р.

ЗАПИСКИ

[1915 г.]

Юре Серову

Антракты довести до 10 мин. (После «Дверей» 15 мин.)

Начинать никак не позже 9.45.

Исполнителям

По окончании роли: собрать самолично свои вещи и не чувствовать себя свободным от дисциплины; совершенно избегать посторонних разговоров с теми, которым еще предстоит играть; вообще, сделать свое присутствие незаметным.

Ю.М. Корепанову

Еще и еще подумать о вентиляции, о способе сохранить расположение стульев в зрительном зале.

Дежурным

Не уходить из уборных без заместителя. Безусловно подчиняться (и беспрекословно — разбирать будем потом) помощнику режиссера в сфере его порядка на сцене.

Автограф.

Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 2947/P-1.

Впервые опубликовано: Вахтангов. 1939. С. 63–64.

КОММЕНТАРИИ:

Записки связаны с публичным показом Исполнительного вечера.

Е.Б. ВАХТАНГОВ — СТУДИИ

[Декабрь 1915 г.]

Моим ученикам

Дорогие мои!

Если б вы знали, как вы богаты.

Если б вы знали, каким счастьем в жизни вы владеете. И если б знали вы, как вы расточительны. Всегда так: ценишь тогда, когда потеряешь. И если б вы знали, как грустно от мысли, что и вам когда-нибудь придется оценить поздно.

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

Вы молоды и потому не считаете дней. Пропускаете их. Подумайте, чем наполняете вы тот час, в который вы не бываете вместе, хотя и условились именно в этот час сходитья для радостей, сходитья для того, чтобы почувствовать себя объединенными в одном, общем для всех стремлении.

Осуществленном стремлении.

Подумайте, много ли их бывает.

Много ли таких богатых и счастливых. Богатых тем, что объединились одним желанием.

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

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

От Студенческой драматической студии к Третьей студии

Вы молоды и не считаете дней.

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

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

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

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

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

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

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

Я не отдам этим делишкам и маленьким минутным наслаждениям ни одной минуты, если в эту минуту я должен быть со своим главным. Так, казалось бы, должен говорить и поступать каждый из нас.

А между тем, мы главное свое делаем второстепенным, главное свое обращаем в «делишки», и в минуту, когда надо быть при «главном», мы легко и расточительно отдаемся повседневному маленьким минутным наслаждениям и безотчетно этим самым делаем их главным.

Мы небрежны и небережливы.

Мы все думаем, это не уйдет.

Мы все думаем, это я успею.

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

А дни уходят.

Незаметно, легко скользя друг за другом.

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

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

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

Мы и не замечаем, как приходит к концу вместимость стержня, как скоро не на что будет нанизывать. Оглядываешься — и становится страшно, что же делал все эти дни моей жизни. Что вышло главным, чему я отдал лучшие часы дней моих. Ведь я же не то делал, не того хотел. А 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.

Вы богаты.

И так расточительны, небережливы и молодо беспечны.

Е.В.

Тетрадь 1914-1919 г. Автограф.
Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 79/Р-17.
Впервые опубликовано: Захава. 1927. С. 35-37.

От Студенческой драматической студии к Третьей студии

ПРОТОКОЛ СОБРАНИЯ ДЕЙСТВИТЕЛЬНЫХ ЧЛЕНОВ

11 марта 1916 г.

Были: Тураев, Завадский, Захава, Алеева, Шик, Вершилов, Игумнова, Бат, Антокольский, Корепанов, Зимнюков, Шпитальская, Серов, Шпитальский, Борисова.

Начало в 7 ч. 45 мин. вечера, конец в 3 ч. 20 мин. ночи.

Говорили о создавшемся положении в связи с заявлением Евгения Богратионовича об уходе из Студии. Вынесение окончательной резолюции по этому поводу отложено до следующего собрания.

Секретарь *Вершилов*

Публикуется впервые.

Автограф.

Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 222/Р.

КОММЕНТАРИИ:

Выяснить обстоятельства заявления Вахтангова об уходе не удалось. Возможно, это был один из жестких педагогических приемов Вахтангова.

Б.Е. ЗАХАВА — Е.Б. ВАХТАНГОВУ

[Без даты]

Дорогой Евгений Богратионович!

Снимите опалу. Очень тяжело от нее в Студии. Оправдываться нельзя, объяснить можно. Но лучше не делать ни того, ни другого.

Всегда Ваш

безгранично любящий *Б. Захава*

Публикуется впервые.

Автограф.

Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 132/Р.

ПРОТОКОЛЫ СОБРАНИЯ ДЕЙСТВИТЕЛЬНЫХ ЧЛЕНОВ

13 марта 1916 г.

Были: Корепанов, Зимнюков, Алеева, Борисова, Шик, Антокольский, Тураев, Вершилов, Завадский, Захава, Шпитальская, Игумнова, Шиловцева.

Начало в 8 ч. 50 мин., конец в 12 ч. 15 мин.

Внесено предложение о приглашении на предстоящую беседу собрания действительных членов Евгения Богратионовича Вахтангова, 3-х членов-соревнователей (В.А. Завадская, В.В. Алексеев, П.С. Ларгин).

Большинством всех против 2-х это предложение отклонено.

В связи с разговорами на предыдущем собрании приняты следующие постановления.

Во-первых, сказать Евгению Богратионовичу Вахтангову, что мы верим ему до конца как человеку, худруку и сценическому деятелю. Считаем, что он нам в Студии так же необходим, как и существование самой Студии. (Единогласно.)

Во-вторых, так как никакое решение относительно художественной работы Студии не могло быть принято без совместного обсуждения с Евгением Богратио-

От Студенческой драматической студии к Третьей студии

новичем Вахтанговым, то на основании этого мы считаем предыдущее постановление об отмене спектакля неправильным, как принятое без этого обсуждения. Но должны добавить, что голосование, которое сопровождало постановление об отмене спектакля, мы считаем не решением, а лишь выражением нашего мнения (единогласно при одном воздержавшемся).

Секретарь *Вершилов*

14 марта 1916 г.

Были: Е.Б. Вахтангов, Антокольский, Тураев, Корепанов, Захава, Игумнова, Шик, Вершилов, Шпитальская, Шиловцева, Завадский, Серов, Зимнюков, Борисова, Алеева, Касторская.

Начало в 8 ч. 15 мин., конец в 1 ч. 40 мин.

Прочитали резолюцию предыдущего собрания действительных членов. Беседовали о делах Студии.

Секретарь *Вершилов*

24 марта 1916 г.

Были: Тураев, Антокольский, Завадский, Шиловцева, Алеева, Вершилов, Захава, Зимнюков, Шпитальская, Шик.

Начало в 8 ч., конец в 12 ч.

Поднят вопрос об устройстве с Е.Б. Вахтанговым собрания по вопросам художественной работы. — Отложено до окончания дел по устройству спектакля¹.

Говорили о спектакле и самостоятельных работах.

Принято: в репертуаре Студии первое место занимают работы, которые ведет Е.Б. Вахтангов, и те, которые готовятся к ближайшему спектаклю; все самостоятельные работы назначаются без всякого разрешения кого бы то ни было по взаимному соглашению участвующих с заведующим репертуаром (все, кроме 2-х).

Принято: назначить Ю.М. Корепанова заведующим библиотекой Студии.

Говорили о постановке «Сверчка».

Секретарь *Вершилов*

Публикуется впервые.

Автограф.

Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 222/Р.

КОММЕНТАРИИ:

1 Возможно, речь идет о «Сказке об Иване-дураке и его братьях».

Из тетради 1914–1919 годов

14 апреля 1916 г.

У нас в театре, в Студии и среди моих учеников чувствуется потребность в возвышенном, чувствуется неудовлетворение «бытовым» спектаклем, хотя бы и направленным к добру.

Быть может, это первый шаг к «романтизму», к повороту.

И мне тоже что-то чудится.

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

Надо подняться над землею хоть на пол-аршина. Пока.

Автограф.
Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 79/Р-17.
Впервые опубликовано: Захава. 1927. С. 61.

Б.К. ЗАЙЦЕВ — Е.Б. ВАХТАНГОВУ

20 апреля 1916 г.

Дорогой Евгений Богратионович, пьесу¹, наконец, кончил. Рукопись Вам шлю с письмом одновременно. Отправил ее также Немировичу для Художественного театра; написал, что если им не захочется ставить эту пьесу, то очередь переходит к Вам; если же и Вам не захочется, то я поеду дальше по театрам, по наклонной плоскости.

На Художественный театр весьма мало рассчитываю, несмотря на весьма любезное его (Немировича) письмо. На Вас просто мало рассчитываю. Как настоящий русский человек больше всего полагаюсь на «где-нибудь», «кто-нибудь», «когда-нибудь», т.е. на классическое «авось».

Буду в Москве в 20-х числах апреля. Хорошо бы посмотреть что-нибудь в Студенческой студии. Поклон Надежде Михайловне и студийцам.

Ваш Бор. Зайцев

Публикуется впервые.
Автограф.
Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 122/Р.

КОММЕНТАРИИ:

1 Имеется в виду пьеса «Пощада».

НА РЕПЕТИЦИЯХ «ЧУДА СВЯТОГО АНТОНИЯ». «НЕЗНАКОМКА»

14 сентября 1916 г.¹

У меня очень странное самочувствие. Я сел на это место и чувствую себя не так, как всегда: несколько волнуюсь. Это, вероятно, оттого, что я не знаю, насколько эта маленькая группа чувствует важность момента. Я волнуюсь не потому, что не знаю, какое отношение у вас к Студии. Я не знаю, есть ли у тех, кто настроен пессимистически, дружеское расположение к другим, чтобы уйти, а у тех, кто настроен не пессимистически, — дружеское расположение к пессимистам, чтобы быть жестокими и вычеркнуть из своей среды скептиков.

Прошло 3 года. Что за это время сделала Студия? Спектакль «Усадьба Ланиных», ничтожный в художественном отношении, объединил Студию. Мы тогда поняли друг друга; тогда сложилась группа лиц, которые хотят одного и того же. Во второй год мы отнеслись сознательно к тому, что нам предстоит. В третий год познакомились со сценическим самочувствием на публике. Вся Студия познакомилась, ибо если познакомилось несколько человек, то познакомилась Студия. Я удивляюсь, как мы, как я (нетвердый сравнительно человек) удержался от соблазна поставить спектакль. Теперь мы достигли какого-то результата, и от одного прикосновения скептиков не угаснет то, что слагалось в течение трех лет. Благодаря тем, кто ждал и верил, Студия шла путем, который единственно может быть признан, не путем скороспелых театров. Прошли эти три года, и мы дошли до

какого-то переломного момента. Сейчас мы ставим крест на всем прошлом с благодарностью к этому прошлому. Начинается новая жизнь.

В искусстве никогда ничего нельзя делать с кондачка. Все, что мы начинали и бросали («Пощада»², импровизация³, толстовская сказка⁴), — все это необходимые шаги Студии.

Я не буду говорить о значении искусства театра. Это всем нам теперь стало ясно, и именно потому, что это стало ясно, я и говорю, что теперь начинается новая полоса. Ясно также стало, что нельзя создавать театр. Театр может образоваться сам собой.

Возникает вопрос об отношении каждого к Студии, о еще больших жертвах ради Студии. Студия теперь стала доминировать в вашей жизни.

Возникает вопрос о времени, которое вы можете и должны отдавать Студии.

Но помните, что, говоря о профессиональной организации, я еще не говорю о театре. Профессиональные организации кормят, а искусство кормить не должно. Искусством необходимо заниматься на досуге, ибо у вас есть еще ряд обязанностей помимо искусства. Каждый отдается постольку, поскольку он может. Так может развиваться аристократическая группа, а не буржуазно-профессиональная. Как только появится рубль — появится срок, к которому нужно приготовить спектакль.

Я считаю, что мы шли верно, настоящим путем. Мы сделали то, что мы могли вместить.

Теперь мы начинаем год, когда каждый член нашей группы становится в новое положение: уделение досуга станет более сознательным, а потому будет больше покоя. Покой явится от сознания: я знаю, что делаю. Некоторые из ваших товарищей своевременно почувствовали вопрос об ответственности перед Студией. Кто ответит перед теми, кто ждал и верил, перед теми, кто организовал Студию? Вся Студия в целом. Вы — организовавшаяся группа. Вам нужно подвести итоги и записать. Не выдумывать законы, а записать то, что уже сложилось. Так создастся ряд правил. И вы тогда увидите, что группа ответственна перед каждым, все — перед одним.

Если вы почувствуете, что группа зависит от состава, вы увидите, что есть то лицо, которое должно отвечать.

Как никогда, в этом году нужна большая вера. Чем дальше будем идти, тем больше будет скептиков. Так как все сложнее становятся отношения, то очень и очень трудно становится понимать, что такое успех Студии в целом. Вы еще не научились радоваться успеху кого-нибудь из студийцев, относя эти успехи не лично к нему, а ко всей Студии. Если бы мы умели отказываться от ролей, раз того требует благо Студии, а не хватать роли. Главное — это чтобы Студия шла вперед, а мой успех — это лишь средство. Мы ответственны перед обществом, перед Константином Сергеевичем. Мы должны осознать, что мы — отросток Художественного театра. Тех, кто, как выяснится, сомневается окончательно, следует дружески-жестоко вычеркнуть. Что нам предстоит теперь? Почему у нас новая полоса? В течение трех лет вы готовились, чтобы взять тетрадь с ролью. Говорят о сценическом самочувствии; нужно понимать, нужно знать это душой, теоретически этого понять нельзя. То же самое, когда говорят о задаче, о сквозном действии и пр. Нужно все это почувствовать органически, путем ошибок и достижений на сцене. В целом группа это знает. Если знает несколько человек, знает и Студия. Теперь организовалась группа, которая может показать лицо Студии. Мы можем и

должны взять пьесу. Студия будет ставить пьесу. Студия в целом. Вот в чем новая полоса. Если в пьесе многие не будут заняты, они должны ждать и верить. Сейчас у всей Студии выросла потребность в пьесе. Работать так, как работали раньше, — это не удовлетворит ни тех, кто играл бы, ни тех, кто не играл бы. Раньше работа над пьесой была педагогическая, теперь будет режиссерская. Раньше цель была демонстрация методов, теперь постановка. А раньше постановка была побочным результатом. Вот мне и хочется поздравить вас с новым годом, с новой полосой. И я должен вас предупредить, что во мне очень много энергии, затаенных сил.

Я остановился, и окончательно, на пьесе Метерлинка «Чудо святого Антония»⁵. Должна быть найдена вторая пьеса.

Так вот, давайте вырвем из своего сердца скептицизм, бросим всякие шата-ния, подведем итоги, подумаем о том, как нужно относиться к Студии, и запишем. Может быть, останется только половина из нас, ну так что же?

Может быть, из вас кто-нибудь выскажется? Не хочется? Ну, я буду говорить за вас.

Начнем с Натальи Павловны [Шиловцевой]: я ничего не делала, получала тысячу миниатюр и не имела возможности работать, совершенно не была на сцене. Разве для этого я была хозяйственным членом, чистила, мыла, убирала? Теперь я спрошу: что же вы можете мне дать?

Антокольский: в течение двух лет только и делали, что непрерывно меня оскорбляли, совершенно не признавая моих актерских дарований.

Борис Ильич [Вершилов]: теперь все от Студии получил, научился, теперь сам могу преподавать. Студия меня уже не удовлетворяет. Я одной ногой могу стоять здесь, а другую куда-нибудь погрузить, например, к Комиссаржевскому. Главное в театре — жест; слово — элемент совершенно лишний в театре.

Но Комиссаржевский и прочие вас, Борис Ильич, уже не удовлетворят. Так вы и будете волочить вашу правую ногу, пока не вправите ее на прежнее место.

Леонид Андреевич [Волков]: я — это я. Мне нужно только мое. Я вовсе не согласен выручать Ксению Георгиевну [Семенову], потому что я человек гордый. Времени у меня, конечно, мало. Хотя, если постараться, то, может быть, и найдется. Наверное даже найдется.

Побольше, господа, юмористического отношения к слабостям других.

Есть у нас Ксения Георгиевна. Она может даже завопить и стучать кулаками о стенку.

Нужно дать работу Экземплярской, так как определилась ее индивидуальность.

Найти пьесу, чтобы всех занять, не удастся. Что касается тех, кто уже играл, если бы даже нашлась замечательная пьеса и исключительно для них, — я бы сказал, как это ни больно: нет, нельзя. Нужно играть другим.

В этом году должны идти старые спектакли для сценического самочувствия, для усовершенствования техники спектакля.

Итак, господа, у вас возникают следующие вопросы: найти пьесу, записать законы, организовать прием новых членов, возобновить спектакли и пригласить режиссера.

КОММЕНТАРИИ:

- 1 Четвертый сезон Студии (1916/17) Вахтангов открыл программной речью, подытожил трехлетнюю работу и наметил следующий этап.
- 2 «Поощада» — пьеса Б.К. Зайцева, над которой работал артист Первой студии МХТ И.В. Лазарев.

- 3 Коллективная работа Студии над созданием импровизированной пьесы и спектакля (наст. изд., т. 2, с. 62).
- 4 «Сказка об Иване-дураке» (наст. изд., т. 2, с. 117–133).
- 5 Репетиции «Чуда святого Антония» и связанное с ними погружение в мир Метерлинка носили мировоззренческий характер. По свидетельству Т.С. Игумновой, «много помощи в нашей работе над собой давал нам Метерлинк, его философские произведения. В них мы находили поддержку. Нас захватывало его мироприятие. Его активное подчиненье законам жизни. Не слепое, а активное. Когда душа человека поднялась навстречу законам мира и уж не борется с ними, почуяв в них правду. Нам хотелось быть “пчелами” Метерлинка. Нас увлекало их радостно-покорное отношение к своей трагической судьбе. Мы стремились быть ими во всем, в отношении к работе, друг к другу, к неудачам, ко всей жизни» (Игумнова. С. 23).
- В работе над «Чудом святого Антония» Метерлинка преобладали педагогические задачи, поэтому она растянулась на два года. Первый публичный показ состоялся 15 сентября 1918 г. Действующие лица и исполнители: Святой Антоний — Ю.А. Завадский (первоначально репетировал В.В. Алексеев); г-н Гюстав — Г.В. Серов; г-н Ашиль — Н.О. Тураев; Доктор — Б.Е. Захава; Кюре — П.Г. Антокольский; Полицейский комиссар — А.З. Чернов; Бригадир — Б.И. Вершилов; м-ль Ортанс — К.И. Котлубай; Виржини, служанка — Е.А. Алеева; Жозеф, лакей — Л.А. Зимнюков, В.А. Владимиров; гости: Т.В. Берви, Е.И. Демина, Е.А. Касторская, А.А. Орочко, М.И. Раевская, М.Э. Сучкова, Е.В. Шик, Н.П. Шиловцева, Е.Д. Вигилев.
- Единственной выявленной рецензией на первую редакцию «Чуда святого Антония» стала заметка в «Известиях ВЦИК», появившаяся только спустя четыре месяца после показа. В ней критик точно определил то направление, в котором Вахтангов будет перерабатывать спектакль, создавая его вторую редакцию: «Артисты не вскрыли за реальным того внутреннего, “реальнейшего”, чем живы герои М. Метерлинка... Постановка не удержалась и на уровне художественного реализма, так сатирическая ирония пьесы соблазнила артистов к гротеску и шаржу, но они не довели, однако, гротеска до законченной цельности, а шаржа до смелой остроты. (К этому их не допустила специфическая “благообразность”, заимствованная у Художественного театра.) У публики остается смутное и тяжелое впечатление. Заметна большая тщательность в работе артистов. Среди других в спектакле выделяется Завадский — Антоний» (1919. № 10. 16 января. С. 4).

17 сентября 1916 г.

«Чудо святого Антония» составит спектакль, хотя пьеса маленькая. Дело не в количестве. Если хорошо сыграть — публика уйдет удовлетворенная.

О ролях.

Ашилия вижу заплывшим, жирным, неподвижным. Сквозное действие роли — вернуться скорее есть куропатку.

Работать будем так: сначала за столом, потом на сцене. Куски, сквозное действие должны намечаться по пути. Сейчас я ничего не знаю.

Тут не может быть таких сомнений, как о «Сказке»: может быть, пройдет, может быть, нет. Здесь нет ничего такого, что бы мы не смогли сыграть. Нужна только резкость, компактность.

Трудно играть роль святого Антония, очень трудно. Тут должна быть скромность, задушевность, открытость, большая естественность. Он очень трогательный.

Жозеф — напомаженный, вылизанный, с черными усиками, фронт.

Давайте поговорим теперь о пьесе. Что в этой пьесе привлекательного, что нас согревает? Почему Метерлинк написал эту пьесу? Почему она так хорошо слушается? Не необычайность положения здесь важна, а что-то другое. Мы немножко смеемся над собой, когда смеемся над действующими лицами пьесы. Мы всех здесь очень хорошо понимаем. Что нам так знакомо здесь, что нас так сближает с автором? Нам жалко Антония. Чем он покорнее, тем умильнее. Святой Антоний говорит: «Я пришел по вашим молитвам». Этим намечается сквозное действие.

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

Но что же тут нужно играть? Гости — это фон, завтрак — фон. Что на этом фоне нужно играть? Тут очень важно играть Метерлинка. Мы могли не играть Щеглова, Сутро, но Чехова мы были обязаны играть. То же и Метерлинка. Но у Чехова в «Егере» быт, национальные типы. Тут же, скорее, типично интернациональное. Национальная характерность здесь не существенна. У городских всех стран есть нечто общее, все они говорят одно: «Ваши бумаги». Характерность в этой пьесе может быть сделана какой угодно. Какую угодно можно сыграть Виржини. Лишь бы сыграть ее сердце.

После этой пьесы должно быть трогательно и стыдно. Должны быть какие-то маленькие словечки: «Дд-а-а-а...» по своему адресу.

Эта пьеса — улыбка Метерлинка, когда он немного отстранился от «Аглавены и Селизетты», от «Слепых», от «Непрощенной», словом, от всего того, где выявлялся крик его души, — отвлекся от всего этого, закурил сигару, закурил куропаткой и почувствовал самого себя. Может быть, у него сидели в это время доктор, священник, он 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.

Словом, никто не допустит возможности такого факта. Только под разными предложениями.

Так написал эту пьесу Метерлинк, легко, без криков, без упреков по адресу людей, в то время как отдыхало его сердце.

Почему это чудо приняла только Виржини, и почему мы на ее стороне? Эту пьесу нельзя играть так, чтобы Ашиль, Гюстав и другие были противны. Все это очень милые люди. Мы их отлично понимаем.

В этой пьесе совсем нет неправды. Все правда. И то, что пришел Антоний, — тоже правда.

Если бы Христос пришел в темницу или к бесноватым, мы бы это приняли, если же нам говорят, что Христос пришел в обыкновенную квартиру, где есть доктор, смокинг, сигары, куропатки, вина, — этого мы принять не можем.

О сознательном и бессознательном элементах в искусстве

Мы хотим выяснить, что мы хотим играть в этой пьесе. Можно было бы, конечно, этого не делать и играть, не мудрствуя лукаво, то, что написано: работать бессознательно. Как согласовать сознательное определение своих задач с требова-

нием, чтобы творчество было бессознательным? Все то, что мы сейчас говорим о пьесе, мы забудем, но это не пропадет бесследно, все это уляжется в нашу подсознательную область, чтобы потом бессознательно проявиться на сцене.

Когда мы в жизни действуем сознательно, мы не бываем сами собой. Я бываю сам собой только тогда, когда действую бессознательно. То же и на сцене. Но в жизни я поступаю бессознательно так, а не иначе, в зависимости от того содержания моей бессознательной области, которое я получил на своих жизненных репетициях. Если мы до чего-то договорились, и актер понимает душой, это идет в бессознательную сокровищницу, чтобы потом проявиться в спектакле.

Идя на сцену, нужно быть убежденным, что за меня кто-то сыграет, что все произойдет само собой.

От актера нельзя требовать, чтобы он был в творческом экстазе на каждой репетиции; он должен быть только увлечен работой. Для того, чтобы сыграть на спектакле, нужно много набрать в свою сокровищницу и ничего не «играть» на спектакле. Когда я все могу на сцене — это вдохновение. Должно сыгратся то, чего нельзя «играть».

Например, «Сверчок»¹. По мере того как идет спектакль, со сцены излучается теплота, и к концу она наполняет зрителя.

В нашей пьесе точно так же должна накапливаться и излучаться улыбка. Ее должен нести с собой каждый актер, ради нее он должен играть.

Улыбка автора, творческое состояние актера (момент праздника) и бессознательно бросаемые краски — суть три необходимых элемента.

У некоторых область бессознательного закрыта, шкатулочка эта, сокровищница — заперта, и ключик выброшен. Это называется бездарностью.

Еще о пьесе.

Откуда идет улыбка Метерлинка? Эта улыбка подобна улыбке Гулливера, которую вызывают в нем лилипуты. В самом деле, представим себе маленького человека, который может утонуть в этой пепельнице. Сказать — давайте спасать тонущего человека — не смешно, но сказать это относительно лилипута, тонущего в пепельнице, — смешно. Или представим себе маленькую корову из царства лилипутов, корову, которая может уместиться на ладони, и скажем — давайте ее доить, — нам опять станет смешно.

КОММЕНТАРИИ:

- 1 «Сверчок на печи» Ч. Диккенса — спектакль, поставленный Р.В. Болеславским под руководством Л.А. Сулержицкого и ставший «Чайкой» Первой студии. Премьера состоялась 24 ноября 1914 г.

25 сентября 1916 г.

Читают пьесу за столом

В прошлый раз мы говорили о том, что действующие лица этой пьесы вполне понятны, что здесь есть какая-то интернациональность. Это большое произведение. Каждое место пьесы — значительно. И еще мы говорили о том, что здесь нет никакого упрека по адресу человека, говорили об улыбке Метерлинка.

Актер должен жить своим собственным темпераментом. Нужно, чтобы мы слышали ваш собственный голос, вашу кровь, ваши нервы.

На сцене нужно быть очень серьезным, нужно уметь оценить факт. Ни единого момента, который будет от театра, я от вас не приму.

От Студенческой драматической студии к Третьей студии

Никакой характерности, играть самого себя или, как мы говорим, «идти от себя». Идти от себя, быть очень серьезным.

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

Каждый образ этой пьесы имеет нечто такое, за что его можно полюбить, какие-то милые черты.

За что можно полюбить Ахилля? 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. Ахилль 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 Ахиллю.

У священника самое смешное — «елейность». Его профессия заключается в том, чтобы разговаривать с богом: это создало известные профессиональные приемы. Когда он видит Антония, он не вполне убежден, что перед ним не святой. Поэтому он, на всякий случай, говорит с ним как со святым.

Смешное доктора — в его профессиональной самоуверенности, несмотря на то, что он ничего не понимает.

Жозеф — это огонь. Только фалды летают.

М-ль Ортанс — старушка, капризный ребенок.

У Бригадира все кратко, быстро, отчетливо. Все знает заранее. Большая убежденность в своей правоте.

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

Итак, каждый из исполнителей должен найти в том, кого он играет, какую-то основную черту, которая умиляет, вызывает улыбку. Мы не видим смешных сторон в жизни только потому, что мы на них не обращаем внимания. Нужно посмотреть издали, оком отвлечшегося от жизни человека. В человеке есть страшные противоречия между тем, что он думает, делает и желает. Люди хотят чуда: а ну-ка, пошлем им святого! Они наследники: а ну-ка, воскресим их богатую тетюшку, и т.д. Нужно найти во всех этих людях забавное, то, что умиляет.

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.

Очень трогательно место в пьесе, когда Виржини просит благословения. Это не человеческое, не маленькое, это дух, это настоящее общение с богом. А потом, вслед за этим, идет человеческое, житейское.

Как работать? Почитайте пьесу не формально, постарайтесь почувствовать, помечтайте, пофантазируйте, что-нибудь и захватится. Это называется — насыщаться для роли. Если вы будете насыщаться для роли, это проявится потом на сцене бессознательно. Сегодня я помечтал, а завтра это будет игратья помимо моей воли.

Необходимо насыщаться и для роли Антония. Только это труднее. Все слишком необычно.

Репетиции «Чуда святого Антония»

27 сентября 1916 г.

Знаете вы такое состояние? Положим, вечером вы кончили писать свой реферат, уже пора спать, и вы молитесь перед сном, настроились как следует, крепнетесь, читаете молитву, все чин-чином. Вдруг открывается дверь, входит ваша маленькая сестра. Вы чувствуете, что может произойти беда: девочка обольет ваш реферат чернилами, и вы кричите в соседнюю комнату, не выходя из молитвенного состояния: «Тетя, возьмите Лизочку». И вдруг эта самая Лизочка подходит к столу, берет чернильницу и поливает чернилами ваш реферат. У вас невольно вырвется: «Лизка, что ты делаешь?» А за секунду перед тем вы читали «Отче наш» и т.д. То же самое и у Виржини.

Нужно найти какой-то резкий скачок, но не нужно комиковать. Это не для комикования написано.

Не нужно любить себя, когда говорите: «воскресите».

2 октября 1916 г.

В прошлом году у вас были упражнения, теперь этих упражнений нет. Я не выпущу ни одного спектакля, если не будет упражнений. Не ставьте меня, пожалуйста, в ужасное положение тащить вас всех. Необходимо назначить кого-нибудь, кто поведет упражнения и будет вести запись посещений на этих упражнениях. Заниматься нужно каждый день хоть четверть часа. Неважно, выйдет или не выйдет. Лишь бы работать.

О Жозефе. Блюдо несет шикарно. Когда не удалось вытолкать Антония — полное обалдение: фрак повис, весь шик, весь крахмал моментально исчезли.

О Гюставе. Когда Гюстав решает взять Антония кротостью, он действительно становится кротким, не притворяется.

Об Ашилле. У Ашилла определенное отношение к священнику: он не может его видеть без смеха. За столом все время над ним посмеивается. То же самое и теперь на сцене. Когда он говорит: «Святые — это по вашей части», это значит: «Ну-ка, пусть попробует». Вообще, Ашилл большой шутник. Очень ленив. Есть, спать — это его главные занятия.

Теперь нам надо искать: в дом, где заняты завтраком, пришел нищий и меша-ет продолжать завтрак.

3 октября 1916 г.

О «Незнакомке»¹

Я давно ждал такого момента, когда Студия возьмет такую пьесу. Вспомните наши разговоры о романтизме. Но сам я не могу вам предложить этого². Как мать не может подарить своему ребенку очень дорогую игрушку: пусть дядя подарит, я буду очень рада, но сама не могу. Я чувствовал, что вы не имеете права на это: за что вам такой сюрприз? Это не потому, что вы не сыграете такую пьесу, что вы не доросли до нее как актеры.

Если же возьмет Алексей Дмитриевич [Попов], я ничего не буду иметь против. Буду иногда приходить на репетиции и говорить с вами о пьесе. Очень хотел бы, чтобы Алексей Дмитриевич рассказывал мне о ваших достижениях и неудачах. Я буду помогать.

Я могу доверить эту пьесу Алексею Дмитриевичу. Он обладает способностью долго гореть. Если нет горения — над этой пьесой работать нельзя.

Нужно приходить на репетиции «Незнакомки» наполненными, с горящими глазами. Нужно перед репетицией спросить у каждого: «У вас есть?» Если у кого-нибудь есть этот внутренний огонь, эти серебряные колокольчики в душе, то можно работать: они заразят и других. Если ни у кого нет — бросайте, занимайтесь чем-нибудь другим. Если вы будете будничными и начнете репетировать эту пьесу — будет ужасно. Имейте в виду, что вы не постановку принимаете. Здесь нельзя сказать наверняка: «У нас идет “Незнакомка”». Нужно работать, ставить, а поставим или нет — неизвестно. Разумеется, не может быть никаких сроков.

Местонахождение подлинника не установлено
Печатается по первой публикации: Захава. 1927. С. 44–50.

КОММЕНТАРИИ:

- 1 Единственным свидетельством о занятиях «Незнакомкой» А.А. Блока являются воспоминания Т.С. Игумновой: «Я помню первое впечатление от “Незнакомки”. Было так, будто мы нашли свою мечту. Потрясенные, мы чувствовали, что это — наше. <...> Последний акт нас не удручал. Мы все уже раньше приняли жизнь, как она есть. Мы все уже поняли, что нет в мире цельного, вечного, нет вечной правды, вечной чистоты. В блоковской пьесе мы увидели не смерть мечты, а венчанье Мечты с Жизнью. И радостно нам было, что, слившись на миг с жизнью, Мечта осталась себе верной и еще дальше, чем была, ушла от жизни, поднялась на недостижимые высоты. <...> Прежде чем браться за стихи, стали к ним подходить этюдами. Параллельно шли разговоры. Главной задачей ставили во всем выявить Мечту, надземное. В каждой пошлой фразе 1-го действия должно было сквозить “подводное течение”, тоска по “Незнакомке”. Если и не было в самой фразе намек на Мечту, то тем более трагично должна была она звенеть. Каждый должен был жить общим настроением — мучительной тоскою по Мечте. И в молчаливом переходе к стойке одинокого человека при внезапно наступившей немой паузе должен был сосредоточиться весь ужас человеческого одиночества среди массы таких же, как он, вся необходимость стремления к Мечте. Этюды делали так. Сначала даже не было кабачка. Тушили огни. В полутьме, сидя, говорили о пустяках, стараясь в это же время в душе своей поднимать самое дальнее, самое скрытое. Постепенно увеличивали число собеседников. Говорили группами, храня в душе своей тайну, свое самое чистое. В темноте, без зрителей, шепча друг другу обыкновенные фразы, мы не чувствовали стыда поднимать с души что-то забытое и нежное. <...> Когда уже совсем не стыдно стало друг друга — представили себе кабачок, чуть-чуть приблизились к образам, но слов не трогали. Помнили только порядок действия. Так много шло времени. В часах самозабвения, в радостном взлете над жизнью. Но пришел момент, когда от этюдов мы стали переходить к пьесе и почувствовали всю трудность исполнения своей задачи. Кружево блоковских стихов рвалось при нашем прикосновении к ним, и непосредственная близость Мечты в душе исчезла при необходимости соблюдать мизансцены, паузы, при контроле актера над душой человека. К Рождеству, через 2 месяца занятий над пьесой, мы решили расстаться с нею» (Игумнова. С. 23).
- 2 Пьесы Блока притягивали Вахтангова. О его попытках получить право на постановку пьесы «Роза и Крест» свидетельствует запись в дневнике Блока от 20 апреля 1913 г. (наст. изд., т. 1, с. 346–347). Но, судя по всему, не меньшими были и сомнения в собственных возможностях при постановке поэтической драмы.

«Медные колокола» быта и «Серебряные колокольчики» романтизма

Борис Захава:

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

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

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

Захава. 1927. С. 62–63.

НА РЕПЕТИЦИЯХ «ЧУДА СЯТОГО АНТОНИЯ»

9 октября 1916 г.

Читают пьесу за столом¹.

(Вершилову) Какое право вы имеете тонировать, раз вы ничего не имеете внутри? Читайте только так, чтобы видно было, что вы ищете план, по которому построена роль. Совершенно не тонируйте. Вы начинаете сразу со второй стадии, а нужно сначала пройти первую. Когда вы читаете, опытному глазу сразу видно, а для обыкновенного зрителя смутно ощутимо, что произойдет дальше. Вы сразу играете конец. Не нужно играть слов роли. Нужно играть то, что под словами, подводные течения роли. Нужно найти то, от чего так или иначе зазвучит ваша фраза.

Когда мы в жизни что-нибудь говорим, у нас непременно есть подводное течение. Я никогда не спрашиваю, который час, только для того, чтобы узнать который час. Я всегда это делаю ради чего-нибудь другого. Я должен найти такие подводные течения, которые требуются по пьесе. Подводное течение может иметь неверное направление. Если вы возьмете неверное направление, я вам об этом тогда скажу. Но вы должны его избрать, будет ли оно верным или неверным. Вы должны искать подводные течения. Это вы должны делать дома. Необходимо гамму своей роли уложить в определенную логическую связь.

Чем живет Гюстав, когда входит Ашиль? «Ох, скандал, ох, сейчас начнется».

Вот пришел Ашиль, значит — началось.

— Что здесь такое?

— Да сам ты разве не видишь?

Вот это «А сам разве не видишь, не понимаешь?» звучит под каждой фразой Гюстава. Это и есть тональность данного места его роли.

Как только Ашиль понял, все меняется — Ашиль спрашивает: «Он пьян?» Гюстав отвечает: «Конечно, пьян».

И в этой фразе должно звучать: «А разве ты не видишь? Нет, не пьяный, трезвый. Дурак».

От Студенческой драматической студии к Третьей студии

— Так вытолкай его за дверь.

— Ах, скажите, пожалуйста, какое средство нашел: без вас не догадались. В том-то и дело, что нельзя вытолкать.

10 октября 1916 г.

Каждый из студийцев должен в течение этого года сдать мне два стихотворения. Прошу повесить на доске: «15 ноября — художественное чтение». Мне хочется посмотреть, насколько наша работа в течение трех лет проявится в вашем чтении. О том, чтобы передать музыкальность стихотворения, совершенно не заботьтесь. Здесь я понимаю столько же, сколько и вы. Эта область выходит за пределы театра. Найдите такое стихотворение, которое можно было бы прочесть как монолог.

19 октября 1916 г.

Работать теперь будем так. Сначала вы мне расскажете, что вы делаете на сцене по всей роли. Потом начнете играть за столом в том жизненном самочувствии, в каком находитесь, даже не меняя позы, совершенно не устраиваясь.

Человек в жизни в каждую минуту готов принять или принести какое угодно известие. То же самое должно быть и на сцене. Впоследствии мы научимся брать с места самые темпераментные места роли. Нужно сродниться с ролью. Должно войти в привычку: мечтать о роли.

Я прихожу на репетиции готовым. Вы не должны забывать, что я только один раз могу почувствовать то или другое место роли и показать его. Вы должны быть готовыми, чтобы воспринять это. Если же вы не в состоянии сегодня воспринять то, что я вам даю, то это для вас пропало навсегда. Если вы не жадные, не готовые к восприятию, оплодотворение ролью невозможно.

Теперь, как нужно работать над ролью дома?

Положим, я не знаю, как нужно сыграть то или иное место роли. Я задаю вопрос своему подсознанию для того, чтобы подсознание могло на него ответить, я даю ему материал. Из этого материала подсознание комбинирует ответ. Вы хотите обойтись только тем материалом, который я вам даю. Но этого мало. Если так будет продолжаться и дальше, то всякий, кто посмотрит наш спектакль, скажет: сделанный чужими руками рисунок, нет индивидуальности актеров.

Убедитесь, господа, в необходимости сознательной работы дома и уверуйте в работу подсознания во время репетиции. Приходилось ли вам в классе читать под партой книгу? Эта посторонняя книга и есть наша работа над ролью, когда вы бываете на улице, на службе, дома, вообще в жизни. Вы пользуетесь каждой возможностью, каждой свободной минуткой, чтобы снова вернуться к этой «посторонней книге», от которой вас оторвали.

22 октября 1916 г.

Исполнитель роли Гюстава рассказывает,
что он делает по ходу своей роли

Вы констатируете факты и все время находитесь в одной плоскости. А нужно, чтобы ваше раздражение непрерывно нарастало. Если вы начинаете с 15°, то должны дойти до 30°. Если же у вас вначале нет 15°, то можете начать с 1°, но потом подняться до 15°, лишь бы было нарастание.

Кроме того, самая форма рассказа у вас не та, которая должна быть. У вас форма ответа лично мне, а должна быть форма искания. На первой репетиции

От Студенческой драматической студии к Третьей студии

мне безразлично, какое вы выберете приспособление, мне нужно только, чтобы вы выполняли задачи, вытекающие из ваших отношений по пьесе, выполняли их, оставаясь самим собой. На первых репетициях вы должны знать, что вам нужно делать. Вы должны осознать необходимость своих действий, а не каких-нибудь других. Они должны стать для вас органичными, т.е. вы во всем должны согласиться с автором. Вы должны верить, что все это произошло с вами.

Итак, первое: я должен знать, зачем я пришел на сцену, второе: чего я хочу от своего партнера, и третье: я должен иметь определенное отношение к своему партнеру.

Все ваше, сконцентрированное в пьесе, сделает вас другим. Нужно полное слияние моего существа с образом автора. Но этого нельзя сделать сразу, к этому нужно идти.

Если хотите, я буду работать по-прошлогоднему: обезличу вас, навяжу вам свой рисунок, свои приспособления. Эта работа будет нерадостной. Радостной будет работа только тогда, когда вы сами будете приносить на репетиции результат работы, проделанной дома.

30 октября 1916 г.

Я думал о том, что вы не оцениваете фактов. Как сделать, чтобы приход святого Антония был событием? За 7 репетиций вы все, господа, выдохлись. Все ваши личные краски уже использованы. А свои, как я вам уже говорил, я навязывать не хочу. Каждая репетиция должна быть новой репетицией. На каждой репетиции нужно искать новое, а не повторять целиком предыдущую репетицию.

Нужно почувствовать траур. За завтраком совсем нет шума, веселья, говора. Все в глубине души ждут куропаток, но каждый соблюдает правила приличия и ведет себя так, как это полагается в подобных случаях.

Партнер никогда не должен говорить партнеру, что он будет делать на сцене. Все на сцене должно быть неожиданным, и реагировать нужно так, как реагируется. Вы должны воспитать в себе большое доверие к бессознательной области. У вас его совершенно нет.

Местонахождение подлинника не установлено.

Печатается по первой публикации: Вахтангов. 1939. С. 308–310.

КОММЕНТАРИИ:

- 1 Первоначальное распределение ролей в «Чуде святого Антония»: Антоний — В.В. Алексеев; г-н Гюстав — Б.И. Вершилов (в процессе работы над пьесой был заменен Г.В. Серовым и переведен на роль Бригадира); г-н Ашиль — Н.О. Тураев; Доктор — Б.Е. Захава; Священник — П.Г. Антокольский; Полицейский комиссар — А.З. Чернов; Жозеф — Л.А. Зимнюков; Виржини — Е.А. Алеева; м-ль Органс — К.И. Котлубай.

НА РЕПЕТИЦИЯХ ИСПОЛНИТЕЛЬНОГО ВЕЧЕРА

29 ноября 1916 г.

Сцена к репетиции не готова. Теперь сиди и жди. Никак не могу приучить готовить сцену к уроку.

Экземплярская и Вершилов показывают
«При открытых дверях»

Все ужасно бескровно. Не нужно образов, характеров. Все, что у вас есть, — это характер, есть у вас лицо — это образ.

От Студенческой драматической студии к Третьей студии

Если вы, Борис Ильич [Вершилов], переставили слова, это не значит, что вы нашли что-то новое.

Актер должен быть готовым на то, что его будет волновать, — я пойду на сцену и буду волноваться своей любовью к ней. Это должно меня увлекать. Меня должна увлечь мысль: я сейчас буду с нею. С этим я выхожу на сцену и не знаю, что со мной будет, не знаю, пошлет ли мне бог вдохновение или нет. Если мне бог послал вдохновение, я чувствую свою причастность миру, счастье, что я живу.

Вы можете сыграть роль плохо или хорошо, но неверно вы не можете, не должны играть.

До сих пор мы давали внешнее подобие чувств, интонацию, изображение. Теперь я хочу добиться от вас настоящих чувств. Пережить — это значит повторить еще раз на сцене то, что мне знакомо в жизни. Ни один режиссер не сможет в вас вызвать чувств, если вы их сами не нашли. Мое дело, дело режиссера, поставить вас на рельсы, увлечь рисунком.

Когда-нибудь авторы не будут писать пьес. Вы знаете очень много пьес, но очень мало художественных произведений. Художественное произведение должен создавать актер.

Актер должен уметь играть образ во всех положениях, не только в том отрывке из жизни действующего лица, который дан в пьесе. Этот отрывок только частность, а играть нужно не частность, играть нужно общее. Актер не должен знать, что с ним будет, когда он идет на сцену. Он должен идти на сцену, как мы в жизни идем на какой-нибудь разговор, на встречу. И когда вы занимаетесь самостоятельно, то не нужно редактировать данную пьесу, нужно вообще учиться оценивать факты. Актер должен быть так воспитан, чтобы ему перед выходом можно было бы сказать, что он должен играть, — его прошлое, его отношения к окружающим, задачу, и он мог бы уже играть: идут чувства, слова и пр.

Вот это была бы настоящая *commedia dell'arte*. Это идеал. Но *commedia dell'arte* всегда была условной. До сих пор ни один актер не решился выступить без автора, без заученных слов не в условной роли, сыграть характерную роль как импровизацию. Поймите: готовить роль — это не значит репетировать данную пьесу; готовить роль — это значит искать в себе отношения, нужные для нее.

7 декабря 1916 г.

После первой открытой генеральной репетиции
второго Исполнительного вечера¹

Когда-то я вам сказал: вы выдержали экзамен. Теперь вы провалились на экзамене. Ни порядка, ни молодости, ни товарищеского отношения. Нет порядка за кулисами.

У меня был такой момент, когда мне хотелось бросить все это. В самом деле, зачем огород городить, зачем играть в театр?

Все в высшей степени бездарно.

Пришел я в 6 ½ час. Только пишется программа. В передней наверху торчат корзины. Я же сказал, что их нужно убрать. Попросил Антокольского закрыть их чем-нибудь. Он закрыл, но как: неаккуратно, небрежно. Как же так, ведь вы же художник, Антокольский?

Помост к «Егерю» шатается, несмотря на то, что я просил прикрепить его к полу.

От Студенческой драматической студии к Третьей студии

Прихожу на сцену перед «Браком». Антокольский лениво, не торопясь, раскладывает парчу на диване.

Я говорю — как вы работаете, разве такой должен быть темп?

И в ответ слышу: «Так все равно же нет кнопок».

Я говорил, чтобы в «Гавани» не было видно простыни. Простыня видна.

Этот вечер нужен был нам для того, чтобы в один факт соединить все. Второй спектакль теперь я выпустить не могу.

Теперь об исполнителях:

Лучше всех духовно и как художник была Касторская².

Следующим был Борис Ильич [Вершилов]³, но не по исполнению, а по своим намерениям.

Потом Ксения Георгиевна [Семенова]⁴. Определенно хорошо до места, которое не сработано.

Немножко меня порадовала Щеглова⁵.

Когда я смотрел «Брак», я кусал себе губы. Натан Осипович [Тураев] страшно тишил, до наглости. А спросите его, как он себя чувствовал, он вам скажет, что отлично.

Елена Владимировна [Шик-Елагина]⁶ — первая часть — ничего от жизни.

Местонахождение подлинника не установлено.

Печатается по первой публикации: Вахтангов. 1939. С. 310-311.

КОММЕНТАРИИ:

- 1 Во второй Исполнительный вечер входили «Егерь» А.П. Чехова. «Великосветский брак» и «При открытых дверях» А. Сутро, «Гавань» Г. Мопассана и «Страничка романа» М. Прево. Публичный показ состоялся в декабре 1916 г.
- 2 Е.А. Касторская играла роль Пелагеи в «Егере».
- 3 Б.И. Вершилов играл роль лорда Джоффри Тренсома в пьесе «При открытых дверях».
- 4 К.Г. Семенова играла роль Франсуазы в «Гавани».
- 5 Н.Н. Щеглова играла роль Нины в «Страничке романа».
- 6 Е.В. Шик-Елагина играла роль Гувернантки в «Страничке романа».

НА РЕПЕТИЦИЯХ «ЧУДА СЯТОГО АНТОНИЯ»

6 января 1917 г.

(Алеевой) Постепенно вживаетесь в роль. Зерно найдено. Куски кое-где определяются. Нужно убрать ваши индивидуальные паузы, которые совершенно не принимаются. То, что вы тихо говорите, это показатель того, что вы не в темпе. Метерлинка ведете роль. Когда вы убираете энергично, исчезает доклад со сцены и начинается жизнь.

(Алексееву) Антоний немного застыл. Антоний — самый обыкновенный человек. Не хочется, чтобы чувствовался здесь какой-нибудь романтический герой. Вы добренький сами по себе, а нужно быть добрым к ней, к Виржини. Антоний — это скромный, тихий, безобидный старичок, но в нем есть сила, как у людей, не преступающих законов, которые они носят у себя внутри. Ищите, Алексеев, отношение к Виржини. Будьте святым не сами по себе, а в своих проявлениях. Иначе получится театральная святая.

Алеева ушла от манеры играть по-аптекаерски. У Алексеева же это осталось: играет только то, что в тексте. Чем живет Антоний? Он живет тем, чтобы Виржини не растревожилась, не испугалась, поняла бы его и т.д. Все очень простые

От Студенческой драматической студии к Третьей студии

задачи. Точно так же и во II акте совершенно не должно быть ложноклассического тона, театральной позы и т.д.

Всем: Ищите темп. Те места, которые вы хорошо знаете по задачам, вы и подаете хорошо.

(Алеевой) Убирайте быстрее, но не бросайте зерна. Ищите быстроту в зерне.

9 января 1917 г.

Вы совсем не готовитесь к репетициям. То, что я делаю, это называется «напевать». «Гавань» я приготовил с голоса. То же самое «При открытых дверях» и «Егерь».

Пора, наконец, самим что-нибудь сделать. Вы хотите куда-то идти, хотите стать какой-то единицей. Ничего не выйдет, если будет так продолжаться. Я верю, что здесь что-то можно сделать. Я обязан сдать работу Студии. Я думаю, что вы недостаточно цените вашу работу, недостаточно цените ту возможность заниматься искусством, которая у вас есть. Вы должны понять, что эти ваши занятия в Студии оправдывают ваше существование на земле.

Показывают «Страничку романа» с Гепнер в роли Гувернантки

В смысле французского языка хорошо, в смысле образа — непонятно. Нет образа. Нужно быть серьезной. Вы сами себя боитесь. Будете играть хорошо, когда будете убежденной и уверенной. Будет другой образ, чем у Елены Владимировны [Шик-Елагиной]. Покажите еще раз. Тогда вы будете гораздо спокойнее. Сейчас же вы не играли, а ехали на автомобиле.

Репетируют «Чудо святого Антония»

(Алексееву) Не надо играть святого. Святого сыграют все остальные. Надо играть отношение к людям как к детям, с добродушной иронией: «Я знаю, что вам странно, что я святой Антоний. Я понимаю, что “Падуанский” звучит, пожалуй, даже остроумно после слова “сумасшедший”, но, тем не менее, это так: я — святой Антоний Падуанский».

Нужно найти ожидание, когда Виржини ушла за Гюставом, Антоний ждет деятельно. Он все видит, замечает, рассматривает и ко всем вещам находит свое отношение: «Чудаки».

(Зимнюкову) Вы, Леонид Андреевич, говорите слова роли, но в душе у вас полный покой. Нужно добиться того, чтобы кровь к голове прилила, когда вы предлагаете Антонию уйти, а он не уходит. Для этого вы должны органически поверить.

Местонахождение подлинника не установлено.
Печатается по первой публикации: Вахтангов. 1939. С. 311-312.

Из Записной книжки 1917 года

11 января 1917 г.

В «Антонии» нужно, чтобы все время было весело.

Нужно добиться того, чтоб чувствовалась улыбка Метерлинка, добродушная, незлобивая и приятная, — по адресу людей, поставленных по его воле в такое необычное положение.

От Студенческой драматической студии к Третьей студии

Вот к этим наследникам пришел святой Антоний. Вот свершилось, положим, это чудо. Как к нему отнесутся эти люди, которые верят, которые только что молились о душе умершей?

Конечно, они не поверят... Конечно, они будут его гнать и, конечно, будут оскорблены. Но вот все-таки чудо произошло. Вот оно воочию: умершая старушка жива. Как теперь примут это смешные хлопотливые люди? Ведь так ясно: если воскрес мертвый, то это дело рук Божьих, ведь сколько существует земля, люди не знают другой силы, кроме силы Бога, умеющего воскрешать.

Конечно, люди не верят, что он святой.

Конечно, она не умирала, раз она жива. Конечно, здесь что-то не так.

Но, конечно, они благодарны этому странному человеку.

Но ему ничего не нужно. Странные господа эти «святые». Как их отблагодарить? Дать денег, угостить сигарой, подарить галстук, трубку... Все это как будто слишком современно и не духовно, и не удобно.

Что это?

Тетя перестала по окрику этого господина говорить, лишилась речи.

О, тут шантаж, тут что-то уголовное.

Надо звать полицию.

И идет полиция, это единственно могущественное средство людей обезопасить себя от проходимцев, пьяных и сумасшедших, и шантажистов, дерзость которых достигает предела: мало того, что они называют себя святыми, они и действуют как святые, вплоть до чудес.

Это уже слишком. И тогда не надо останавливаться.

Правда, полиция — это скандал...

Но здесь больше ничего не поделаешь.

Автограф.
Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 30/Р.
Впервые опубликовано: Вахтангов. 1939. С. 84–86.

НА РЕПЕТИЦИЯХ «ЧУДА СЯТОГО АНТОНИЯ»

23 января 1917 г.

Есть один ответ на все вопросы сцены: волнение от сущности. Я реагирую на то, что я не могу оттащить Антония от стены. Это не волнение вообще. Удивление не должно быть приготовлено заранее, где-то на полке вашей души. Оно должно возникнуть непроизвольно, если вы оцените факт. Вы должны подходить к Антонию совершенно спокойно. Только нужно поверить в сущность: в дом, в переднюю, в то, что перед вами странник, и т.п. Когда вы говорите: «Она не может равнодушно видеть бедных» [слова Гюстава о Виржини], вы должны знать, о чем вы говорите, вы должны нафантазировать три-четыре случая, оправдывающих эту реплику.

Актер думает, что он должен волноваться. Это неверно. Актер не должен волноваться, но он должен знать, о чем он говорит: поскольку актер может сохранить свое лицо, он должен его сохранить. В гриме нужно убирать, а не прибавлять. Нужно гримироваться не так, чтобы нельзя было узнать, а именно так, чтобы можно было узнать. Следует убрать часть своего, чтобы дать то, что нужно.

Нельзя искать образ на стороне, а потом натягивать его на себя: нужно составить его из того материала, который у вас есть. На репетициях нужно добиваться того, чтобы знать, о чем говорить.

(Алеевой) Вы должны говорить своим голосом, именно тем, каким вы говорите, когда в жизни бываете старухой. Или вы думаете, что вы в жизни всегда молодая?

27 января 1917 г.

Об Исполнительном вечере

Как играла Евдокия Андреевна [Алеева] на последнем спектакле [«Страничка романа»]? (Алеева: «Очень плохо. Была очень беспокойна, не в кругу».)

А почему вы не успокоились? Разве вы не знаете, как нужно успокаиваться? Нужно остановиться, перестать играть и почувствовать своего партнера. Поставьте себя в жизненное положение, и вы успокоитесь.

Нужно назначать дежурных на спектакли, которые должны смотреть спектакль и писать свои впечатления.

Какие бы университеты вы ни окончили, чем бы вы ни занимались, какими бы богатыми ни были, вы всегда будете бедными, пока у вас не будет искусства. Вы не цените, господа, искусства, вы не знаете, что вы делаете. Вы дышите искусством, как воздухом, и не знаете, что это значит для вас. Что с вами будет, если вас лишит воздух?

29 января 1917 г.

О декорациях к «Чуду святого Антония»

Должна быть какая-нибудь красочная панель, дубовая дверь и деревянная мебель. Главное — это вешалки. Вешалкой надо дать прихожую.

Репетируют «Чудо святого Антония»

Вот видите, поработали, и что-то есть.

Борис Ильич [Вершилов] был серьезен. В сцене, когда тащат Антония, совсем ничего не нашли. Поэтому отсюда у Бориса Ильича вся линия неверна. Нужно помнить: сейчас будет скандал. Вы беспомощны, но не нужно играть беспомощного. Напротив, вы должны быть очень энергичны.

У Бориса Евгеньевича [Захавы] кое-что определилось. Определяется образ. У Антокольского совсем ничего не определилось. Играете образ, не верите, не решаете задач, не общаетесь. Все у священника: коварство, лукавство. Почувствуйте, что вы едите даром чужой обед. Ищите комизм положения: меня, батюшку, заставляют выпроваживать человека, который называет себя святым.

У Алеевой уже есть простота, есть отношение к святому. Много не доигрываете. Только до выхода Жозефа можно работать. Остальное еще нужно искать. То, что уже найдено теперь, нужно художественно развить.

(Алексееву) Не играйте удивление, когда доктор выслушивает. Вообще не нужно играть дурачка. Антоний все видит, понимает их всех отлично. Он видит, что они хотят надуть его.

Теперь нужно искать толпу. У вас совсем не тот тип, который должен быть у толпы. Вы все немножко хористы из Большого театра. Ищите куски толпы. Старайтесь выполнять куски чище. Если не чисто сделано, останавливайтесь и снова повторяйте. То, что лишнее, убирайте. Только при такой работе вы разыграетесь.

Местонахождение подлинника не установлено.

Печатается по первой публикации: Вахтангов. 1939. С. 312-314.

НА РЕПЕТИЦИЯХ ИСПОЛНИТЕЛЬНОГО ВЕЧЕРА

29 января 1917 г.

Репетируют «Страдальцев»¹

Борис Евгеньевич [Захава], не торопитесь. Образ [Доктора] можно почувствовать, идя от Чехова. Это чеховский герой. Прежде всего, это русский интеллигент, несколько мрачный. Он страдает от того, что ему приходится лечить барынь, воображающих себя больными. В нем есть тоска. Поэтому он все делает профессионально. Если же ему встречается серьезный больной, то он относится очень внимательно.

Ларгин, торопитесь. Больше образ [Мужа] играете, чем выполняете задачи. Нужно играть «страдальцев». Татьяна Сергеевна [Игумнова] играет симулянтку, а нужно играть страдальцу. Нехорошо мечтаете. Вы так мечтаете, как будто все, что вы представляете себе, очень вам неприятно. Ей же, напротив, это все ужасно нравится, ей хочется, чтобы все так и было. Она очень интересная, когда заболит. Здесь контраст: здоровое тело, здоровый глаз, здоровые мечты и какое-то томление. В этом и есть «страдальца».

Он страдает буквально от всего. Она говорит: «Я умру» — он страдает. Доктор вынул термометр — он тоже страдает. Это все от большой любви к ней.

Анекдот вы смазали, а в общем все смотрится хорошо.

Показывают отрывок из Гоголя²

(Касторской) Разве можно так говорить на сцене?

Совершенно ничего не было слышно. Я не понимаю, как вы смеете так говорить на сцене? На сцене можно простить наигрывание, можно простить плохие краски — это бездарность; можно простить отсутствие внимания — это несчастный случай. Но то, что вы сейчас делали, это совершенно недопустимо. Будьте добры этого никогда не повторять.

Кроме того: совершенно нет действия. Гоголь всегда дает действие, наполненное через край. Если вы ненавидите вообще, то это не от сущности. Ненавидеть нужно за что-нибудь. Например, за то, что она первая привезла сплетню и повезет ее по городу.

Нужно играть сущность, нужно играть Гоголя. Гоголь написал это не для того, чтобы изобразить общественные нравы, а для того, чтобы показать чертовское в человеке. Они ненавидят друг друга, и потому глаза у них злые. Но внешность самая приятная. Куски у Гоголя сделаны идеально. Так может быть только у гения или у самой природы. Ищите отношения друг к другу. У вас совсем нет отношений.

10 февраля 1917 г.

После спектакля

Нет самого главного, что делает Студию молодой. Радости, свежести, у вас нет чувства: мы сегодня играем. Очевидно, к спектаклю не готовитесь. Если вы с утра начнете готовиться, это непременно отразится на спектакле.

У многих из вас очень плохая дикция, плохие голоса.

Очень несценична Алеева. Плохая дикция. Вместо «з» говорит «ж».

Невозможная дикция у Бориса Ильича [Вершилова].

Итак, со стороны внешней техники — недостатки дикции, со стороны внутренней техники — отсутствие праздника.

От Студенческой драматической студии к Третьей студии

Простоты, т.е. свободы на сцене, — у вас совершенно нет. Есть простоватость, а не простота.

«Егерь» производит такое впечатление, как будто плохо играют Достоевского. Совершенно не Чехова. У Касторской³ при встрече с мужем не радость, а истерика. Глаза хорошие, смотрит хорошо, а чувств нет. Это уже фокус.

Совершенно нет кусков у Ларгина⁴. Весь отрывок — злость на нее.

«Двери». У Бориса Ильича⁵ голос на седьмом небе, тихо до невероятия. Нет сил слушать отрывок. Страшно безвкусно. Разве это были вы? Вам говорят: верьте в Бориса Ильича. Так нет же. Вы все конфетите. Это даже не Эйнем⁶, это Бобров из Одессы.

Затем я говорил: не курите; курите, не куря. Вы же пускаете дым прямо в публику.

Малевская⁷ страшно сентименталит. Тоже совершенно не верит в себя.

Оба не любите, не трепещете, не романтичны совершенно.

«Гавань». Ничего у Леонида Андреевича [Волкова]⁸. Два-три места определенно хорошо.

У Ксении Георгиевны [Семеновы] хорошо до плача. Конец отрывка у Леонида Андреевича неверно, но все-таки ничего.

«Страничка романа». У Щегловой⁹ образ нужно совершенно изменить. Должна быть живая. Не играйте флегму. Пусть обе будут живые.

Елена Владимировна [Шик-Елагина]¹⁰ не уверенная, не веселая. Очень понижено, не звонко. Так бывает на невдохновенных репетициях, когда ищут.

Алеева¹¹ меня порадовала.

Больше всего меня убивает в этом спектакле отсутствие молодости, праздника.

Придется давать только один спектакль в месяц. Я все больше и больше убеждаюсь, что вами руководит не то, что нужно. Нет милоты, не встречаете гостей, как это делали раньше.

Итак, дух свой готовьте. Это самое главное.

Местонахождение подлинника не установлено.

Печатается по первой публикации: Вахтангов. 1939. С. 314–315.

КОММЕНТАРИИ:

- 1 «Страдальцы» — рассказ А.П. Чехова. Б.Е. Захава — Доктор, П.С. Ларгин — Муж, Т.С. Игумнова — Жена.
- 2 Разговор двух дам из «Мертвых душ».
- 3 В рассказе «Егерь» А.П. Чехова Е.А. Касторская играла Пелагею.
- 4 Ее партнером в этой сцене был П.С. Ларгин (Егор Власыч).
- 5 В комедии А. Сутро «При открытых дверях» Б.И. Вершилов играл сэра Джоффри.
- 6 Кондитерская фабрика в Москве.
- 7 М.К. Малевская играла леди Торшинстер («При открытых дверях»).
- 8 В «Гавани» Мопассана Л.А. Волков играл Селестена, а К.Г. Семенова — Франсуазу.
- 9 Н.Н. Щеглова играла Нину («Страничка романа» М. Прево).
- 10 Е.В. Шик-Елагина играла Гувернантку (там же).
- 11 Е.А. Алеева играла Зину (там же).

НА РЕПЕТИЦИЯХ «ЧУДА СВЯТОГО АНТОНИЯ»

13 февраля 1917 г.

К сцене благословения: у Антония сейчас задача дать Виржини в один момент столько, сколько ей не давали за всю ее жизнь. Его задача — успокоить ее, успокоить

От Студенческой драматической студии к Третьей студии

истрадавшуюся человеческую душу. «Без боязни перед великими таинствами» — вот что должна играть Виржини, вот что отличает ее от всех других.

14 февраля 1917 г.

Более или менее готово у Алеевой.

У Бориса Ильича [Вершилова] до того места, когда тащит. У Бориса Евгеньевича [Захавы], когда выслушивает. У Алексеева — до прихода Гюстава.

У остальных ничего нет. Значит, нужно работать. Борис Ильич совершенно не чувствует скандала («Какой день!»).

У Натана Осиповича [Тураева] ничего нет: ни юмора, ни серьезного отношения. Комикует, играет образ, все внешне; в душе Натана Осиповича ничего не происходит.

У Леонида Андреевича [Волкова] кое-что есть.

У Антокольского не от сущности, все еще стесняется, не берет факта, не к живому приспособляется, играет сам по себе.

Алексеев почему-то стыдится, боится в глаза смотреть, когда его тащат. Антоний, если застенчив, то только потому, что не хочет быть грубым, а вовсе не потому, что ему стыдно.

О толпе: все приехали сюда ради наследства. Все до единого. Давать толпу без этого не стоит. Нужно, чтобы каждый в толпе был согрет каким-то внутренним огнем: скажем, завистью. Они все смешны в своих маленьких человеческих чувствах и желаниях. Каждая фигура — это человеческая слабость.

Шик¹, например: «я желаю, чтобы все меня уважали и понимали, кто такая я есть; сколько бы мне ни досталось из наследства, хоть все 22 дома, — я все равно обижусь». Похожа на птицу.

У всех вижу острые локти, грубые руки.

Местонахождение подлинника не установлено.

Печатается по первой публикации: Вахтангов. 1939. С. 315–316.

КОММЕНТАРИИ:

1 Е.В. Шик-Елагина играла роль Тетки.

НА ЗАНЯТИЯХ

20 февраля 1917 г.

Показывают «Взаимное обучение» (Алеева и Завадский)

Другой нерв должен быть и другой темп. «Взаимного обучения» нет. Надо на каждое положение найти редко встречающееся приспособление. Сконцентрированность необычного — вот в чем сущность водевиля.

21 февраля 1917 г.

Шик и Захава показывают отрывок из «Иванова»¹

В прошлом году я бы это принял. Теперь, как видите, я стал очень требовательным.

(Шик) Волнуется не от сущности. Не простота, а простоватость. Рисунок хороший, но по образу, думаю, что неверно. В ней больше обиды, чем саркастической улыбки. Она гораздо несчастнее, чем вы играете. Нужно изменить отношение к Николаю: я его понимаю, и в этом весь мой ужас. Вы выдавливаете из себя чувства, а нужно стараться скрывать их. Со стороны сценической вы были без объекта.

От Студенческой драматической студии к Третьей студии

У Бориса Евгеньевича [Захавы], в общем, то, что нужно. Не понимаю только искусственного повышения в вашей реплике. По логике чувств неверно. В конце отрывка не определена задача.

Местонахождение подлинника не установлено.
Печатается по первой публикации: Вахтангов. 1939. С. 316.

КОММЕНТАРИИ:

1 В отрывке из пьесы А.П. Чехова «Иванов» Е.В. Шик-Елагина играла роль Сарры, Б.Е. Захава — Иванова.

НА РЕПЕТИЦИИ «ЧУДА СВЯТОГО АНТОНИЯ» И «МАЛЬВЫ»

24 февраля 1917 г.

Репетируют за столом II акт «Чуда святого Антония»

(Котлубай) Попробуйте, Ксения Ивановна, идти от себя, будьте совсем спокойной, не играйте раздраженную. У вас есть что-то предвзятое, что мешает вам. Играть смерть не нужно совершенно. Вы просто спали крепко и сладко и вдруг проснулись.

Куски II акта: 1) входят, 2) до воскресения, 3) проснулась, 4) ищут способа поблагодарить, 5) молчит, 6) шантажист, 7) полиция.

Работают над «Мальвой» М. Горького

Ищется 1-й кусок.

(Орочко) Совсем не скучайте. Будьте только созерцательной. Нужно найти такое состояние, когда все органы чувств живут одновременно. И душа, и мысль в одно и то же время воспринимают природу. Прислушайтесь также к своему внутреннему миру.

Местонахождение подлинника не установлено.
Печатается по первой публикации: Вахтангов. 1939. С. 316–317.

ПОЛИТИЧЕСКИЕ СПОРЫ В МОНАСТЫРЕ

4 марта 1917 г.

Б.И. Вершилов спрашивает, как сделать, чтобы не мешала студийной работе политика. По мнению некоторых студийцев, нужно совершенно уничтожить в Студии разговоры на политические темы, потому что Студия является для каждого единственным местом, где можно отдохнуть от политики и других житейских забот.

Вахтангов: Как администратор я не могу на ваш вопрос ответить никаким административным актом. Но я твердо знаю, что если мы начнем заниматься, то мы забудем о всякой политике. Это делается само собой. Если же случится какое-нибудь большое событие, то вы все равно заговорите. Искусственно этого прекратить нельзя.

Я знаю только, что именно теперь нужно работать возможно лучше и возможно больше. Нужно приготовить спектакль. Теперь мы можем его лучше использовать, чем прежде, так как теперь возникает большая потребность в театрах, и мы должны не упустить момента. Мы представляем из себя воспитанную группу. Тот материал сценический, который вам предлагается, все то, что мы делаем здесь, все это действует на наши души не только как на актерский материал. Я когда-то говорил вам: мы сами должны сделаться лучше. Я это хорошо чувствую, но проповедником быть не могу. Я могу только идти вместе с вами по этому пути. Сознание, что актер

должен стать чище, лучше как человек, я унаследовал от Л.А. Сулержицкого. Мы требуем от пьесы, которую мы ставим, чтобы она служила добру.

Требование Бога от пьесы перешло к такому же требованию от актера. Но Бог не может быть в том, кто живет не по-божьи. Но нельзя искусственно устроить монастырь. Очищение должно начаться сначала в маленькой группе, в касте, а потом оно уже будет распространяться все дальше и дальше. Каждый актер должен выдержать какие-то определенные требования. Эти требования, эти нормы могут образоваться постепенно, зародившись сначала хотя бы в мечтах. Должен найтись проповедник, который увлечет за собой группу. Потом уже выльются определенные заповеди. Они должны вырасти постепенно и органически.

Местонахождение подлинника не установлено
Печатается по первой публикации: Вахтангов. 1939. С. 317.

ТРЕТИЙ ИСПОЛНИТЕЛЬНЫЙ ВЕЧЕР: ЧЕХОВ И НЕМНОГО МОПАССАНА

Борис Захава:

В течение этого сезона (1916/17) был подготовлен еще один ученический спектакль, состоявший исключительно из инсценированных рассказов А.П. Чехова («Егерь», «Рассказ г-жи NN», «Враги», «Иван Матвеевич», «Длинный язык», «Верочка» и «Злоумышленник»), и один рассказ Мопассана — «В гавани» («Франсуаза»)¹.

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

Эти взносы к концу сезона оказалось возможным и вовсе отменить.

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

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

Эти ученические спектакли Вахтангов называл Исполнительными вечерами или публичными репетициями.

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

Поэтому каждый ученик должен приходить на Исполнительный вечер не ради того, чтобы продемонстрировать свои таланты и достижения, а для того, чтобы репетировать, искать, упражняться и пробовать.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Захава. 1927. С. 64–66.

КОММЕНТАРИИ:

1 Показ Третьего Исполнительного вечера состоялся в марте 1917 г.



Е.Б. Вахангов. 1915 г.



Студенческая студия после спектакля «Усадьба Лениных» Б.К. Зайцева в день первой годовщины. 1915 г. Е.Б. Вахтангов сидит во втором ряду (четвертый слева)



Мамоновская студия. Ведет занятие Ю.А. Завадский (в центре)



Группа студийцев в пятилетний юбилей Студии.
Е.Б. Вахтангов с сыном сидят в центре. 1918 г.



Участники Вахтанговской и Второй студий.
Е.Б. Вахтангов сидит во втором ряду второй слева. Шишкеево. 1919 г.



Е.Б. Вахтангов с сыном Сергеем.



Е.Б. Вахангов. 1918 г.



«Иван Матвейч» А.П. Чехова. 1917 г.

Профессор — А.З. Чернов, Иван Матвейч — Г.В. Серов



«Иван Матвееч» А.П. Чехова. 1917 г.
Иван Матвееч — Г.В. Серов, Профессор — А.З. Чернов



«Егерь» А.П. Чехова. 1917 г.
Пелагея — Е.А. Касторская, Егерь — Л.А. Волков



«Спичка между двух огней». 1915 г.
Жоржина — В.К. Курина, Бажазэ —
Г.В. Серов, Флоретта — К.И. Котлубай



«Страничка романа» М. Прево. 1915 г.
Нина — З.Н. Бат, Гувернантка —
Е.В. Шик, Зина — Н.Н. Загрядская



«При открытых дверях» А. Сутро.
1916 г. Сэр Джоффри — Б.И. Вер-
шилов, леди Торшинстер —
М.К. Малевская



«В гавани» Ги де Мопассана. 1917 г.
Франсуаза — К.Г. Семенова,
Селестен — Л.А. Волков.



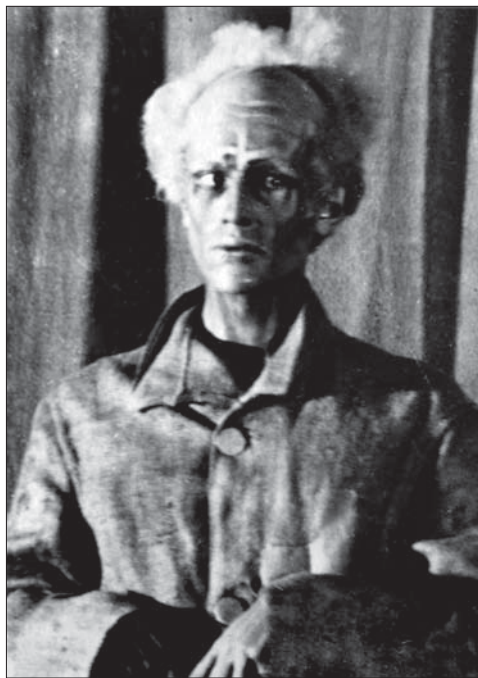
2-й полицейский — Л.М. Шихматов, Сержант —
И.М. Толчанов, 1-й полицейский — Л.В. Баратов



2-й полицейский — Л.М. Шихматов, 1-й полицейский —
Л.В. Баратов, Сержант — И.М. Толчанов



Сержант — И.М. Толчанов, Джим — Н.О. Тураев.



Антоний — Ю.А. Завадский.



Виржини — Е.А. Некрасова



г-н Ашиль — О.Ф. Глазунов



м-ль Ортанс — К.И. Котлубай



Сцена из спектакля



Сцена из спектакля



Сцена из спектакля



Сцена из спектакля

«Чудо святого Антония» М. Метерлинка. 1-я редакция. 1918 г.



На репетиции



Сцена из спектакля. 1-й акт



Сцена из спектакля. Финал 1-го акта



Сцена из спектакля. 2-й акт



Сцена из спектакля. 2-й акт



Сцена из спектакля. 3-й акт



После спектакля

НА РЕПЕТИЦИЯХ «ЧУДА СВЯТОГО АНТОНИЯ»

5 марта 1917 г.

Читают за столом II акт «Чуда святого Антония»

(Вершилову) Все должно идти от одного определенного отношения. «Что такое, в каком мире мы живем?» Задача: найти способ поблагодарить Антония.

6 марта 1917 г.

Когда я вижу такие репетиции, то я начинаю сомневаться не в том, что я преподаю, а в том, стоит ли этого добиваться.

Может быть, следует пойти на компромисс: сделать и закрепить (заштамповать) тонко созданный рисунок? Тогда все будет хорошо. Только во всем будет проглядывать моя работа, не будет вас, рисунок будет навязанный.

Алеева ничего не заштамповала. Худо ли, хорошо ли, но все от жизни, без наигрыша.

Но у Бориса Ильича [Вершилова] сплошной штамп. Я могу принять, когда играют плохо, бескрасочно, но штампа я не приму. Толпа изо всех сил старается, но ничего не выходит. Нет нарастания, нет наследников, Борис Евгеньевич [Захава] играет хорошо, но сам по себе. Вы идете не от сущности, а я по себе знаю, что нужно идти от сущности. Только тогда будет искусство. Если же этого нет, то получится либо «театр», либо жизнь, а должно быть ни то, ни другое: должно быть сценическое искусство. Оно наступает тогда, когда актер принимает за правду то, что он сам создал своей фантазией. Так играть, как играет Борис Ильич, имеет право только тот актер, который обладает какими-то внешними данными. Не перед лицом искусства он имеет это право, а перед людьми. Борис Ильич не имеет на это права. Чем вы можете обрадовать зрителя? Только своими чувствами. Чувства всякого человека интересны. Своей верой вы можете обрадовать зрителя.

7 марта 1917 г.

Вахтангов предлагает всем ученикам высказаться по репетиции.

Все замечания сделаны очень хорошо. Что хорошо, что плохо — уже сказано. Мне остается сказать, почему хорошо и почему плохо.

Сказано было, что Антоний раньше был странным, а теперь опрощен, но одержим велениями бога. Это совершенно верно. С Антонием это произошло потому, что я стараюсь вести Алексеева так, чтобы он не заштамповал аффектированность, приподнятость святого. Может быть, в другой пьесе нужно было бы именно идти от этой приподнятости, но здесь нужно идти от жизненного, простого, доброго человека.

Но я вам говорил уже: он все видит, у него мудрый глаз, он понимает людей и насквозь видит их слабости. Вы должны донести со сцены убежденность. Вы должны говорить так, как теперешние министры говорят. Нет у нас этой убежденности. Эта убежденность — не экстагичность, не театральное волнение. Такой, какого вы играете, не может воскресить.

Самое ужасное в том, что никто не чувствует автора. Антоний настаивает не на том, чтобы его впустили в комнату покойницы, он и без них мог бы туда пройти, если бы захотел. Он настаивает на том, чтоб его призвали, поверили бы в него. Поэтому он все время наблюдает. Перестает наблюдать он только тогда, когда воскрешает.

От Студенческой драматической студии к Третьей студии

Доктор играет одну самоуверенность. К этому нужно прибавить: я еще не доел форели.

Евдокия Андреевна [Алеева], хорошо идете. Вы теперь импровизируете. Потом мы зафиксируем лучшее из того, что вы нашли, и полученный рисунок введем как обязательный.

9 марта 1917 г.

В этом году мы или кончим, или пойдем дальше: если к весне мы ничего не сделаем, я брошу.

16 марта 1917 г.

Алеева опять не приготовилась. Совсем нет зерна. Две-три новых краски, а не задачи. Стала комиковать.

Алексеева не слышно. Нет проникновения в сущность. Плохо благословляете, не ласкаете совсем. Не благословлять, а ласкать нужно.

Борис Ильич [Вершилов] что-то сделал, кое-что обновил.

Алексеев ничего не обновил. Натан Осипович [Тураев] — хорошо.

Местонахождение подлинника не установлено.

Печатается по первой публикации: Вахтангов. 1939. С. 317-318.

На показе «Куклы Инфанты»¹

27 марта 1917 г.

Я буду говорить вообще о принципе постановки. Частности я не буду выправлять. Частности мне ясны, но если я их укажу, то вы позабудете то, от чего вы шли, стержень роли.

Мне хочется, чтобы окрепло то, что является самым важным.

Я буду говорить вообще, т.е. о принципе постановки и о том, в какой степени это «вообще» есть у каждого исполнителя.

Если вы пойдете от кукол, то найдете и форму, и чувства. Чувства эти крайне просты. У человека чувства очень сложные, особенно у современного человека, для которого характерна утонченность чувств. Игрушка же не может переживать чувств сложных, утонченных.

Но вы шли не от игрушки сделанной, а от эскиза художника. Если бы вы шли от игрушки («би-ба-бо»), вы бы сделали гораздо больше. По эскизу вы не можете найти зерно роли: вы можете только почувствовать, как он [персонаж] реагирует на данное событие. У вас получилось разнообразие принципов постановки. Инфанта² — живой человек; карлик³ — тоже живой человек, но в костюме куклы.

Борис Ильич [Вершилов]⁴ — кукла, но не последовательная кукла, т.е. не все время кукла: иногда вдруг становится живым человеком. Борис Евгеньевич [Захава]⁵ — кукла: кукольный костюм, живет много и долго как кукла, но потом вдруг допускает какие-то культурные переживания, какие-то тонкости.

Королева⁶ — одухотворенный эскиз, на протяжении всей роли застывший в одном. Когда этот момент нужен — она жива, в другие моменты это застывшее чувство совсем не принимается.

Ангел⁷ — совсем не игрушка, но от него это и не требуется: он не кукла.

Как должен режиссер ставить пьесу? Он должен представить себе режиссера-куклу или лучше самому стать куклой и почувствовать, как кукла будет восприни-

От Студенческой драматической студии к Третьей студии

мать то, что происходит на сцене, и то, чего она не примет. Что будет для нее непонятным — то убирать. Это все о том, что у вас нет одного источника для всех.

Теперь о частности. Больше всех зерна у Бориса Евгеньевича. Поэтому он последовательнее других, но нужно все сделать гораздо примитивнее. Хотелось бы, чтобы в каждом куске было только одно действующее лицо: когда говорит кто-нибудь один, остальные слушают.

У Леонида Андреевича [Волкова]⁸ в корне неверно. Нет образа. Совсем нет мастера-болтуна⁹.

Местонахождение подлинника не установлено.
Печатается по первой публикации: Вахтангов. 1939. С. 319.

КОММЕНТАРИИ:

- 1 Пьесу П.Г. Антокольского «Кукла Инфанты» репетировал Ю.А. Завадский со студийцами, большая часть которых вошла впоследствии в отколовшуюся от Студии «группу 12».
- 2 Роль Инфанты репетировала С.Е. Голлидэй.
- 3 Роль Карлика репетировал П.Г. Антокольский.
- 4 Б.И. Вершилов репетировал роль 1-го придворного.
- 5 Б.Е. Захава репетировал роль 2-го придворного.
- 6 Роль Королевы репетировала Е.В. Шик-Елагина.
- 7 Роль Ангела репетировал Ю.А. Завадский.
- 8 Л.А. Волков репетировал роль Кукольного мастера.
- 9 Вероятно, задача, поставленная Вахтанговым (стать актером-куклой, играющим куклу), оказалась слишком сложна для самостоятельной работы. «Кукла Инфанты» была перенесена на следующий сезон. Но в новом сезоне исполнительница главной роли С.Е. Голлидэй покинула Студию, а достойной замены ей не нашлось, а, может быть, ее и не искали. Не исключено, что Вахтангов сознательно усложнил задачи, чтобы показать студийцам, стремившимся преобразовать Студию в театр, всю их неготовность к этому. Сам же Вахтангов вернулся к опосредованной игре позже, в «Принцессе Турандот», когда предложил студийцам играть не персонажей Гоцци, а итальянских актеров, играющих персонажей Гоцци.

ПЕРЕД ОТЪЕЗДОМ В САНАТОРИЙ

28 марта 1917 г.

Евгений Богратионович, уезжая на один месяц¹, дает указания о том, что нужно сделать за время его отсутствия.

«Антоний» должен работать в первую голову. II акт должен быть приготовлен до полицейских. Готовить нужно обычным порядком самостоятельных работ. Нужно репетировать также и I акт.

Если бы я был здесь, я бы разметил по кускам 1-ю сцену (Виржини — Антоний), но сами вы этого не сделаете. Но, чтобы не забыть, два раза в неделю проходите эту сцену: не играйте, но очень вдумчиво ищите хорошего самочувствия. Репетируйте сцену за столом, запритесь вдвоем и работайте. Так же нужно работать и 2-ю сцену: Гюстав — Антоний, но, кроме того, разметить роль по кускам в тетради, определить задачи и сквозное действие.

В сцене выталкивания поищите новое. Борис Ильич [Вершилов] не должен забывать, что нужно найти настоящее отношение к Алексею как к бродяге, который ворвался к вам в дом. Вы слишком добродушны. У вас нет злобного чувства

От Студенческой драматической студии к Третьей студии

к нему. Ведь добродушный тон Гюстава — это только приспособление. Этот недостаток ваш происходит от того, что вы недостаточно нафантазировали, поэтому нет сущности. Я ни за что не выпущу эту пьесу, пока все не будут жить от сущности. Натан Осипович [Тураев], не забывайте, что главное у вас — это стремление к куропаткам. Для толпы необходимо делать этюды.

Местонахождение подлинника не установлено.

Печатается по первой публикации: Вахтангов. 1939. С. 319–320.

КОММЕНТАРИИ:

1 В санаторий Крюково по Октябрьской ж.д.

Н.И. Шпитальский — Студии

3 апреля 1917 г.

Екатеринбург

Привет вам, милые, хорошие, Аня Борисова, Ксения Семенова, Лиля [Шик-Елагина], Верочка Экземплярская, Леонид Андреевич [Волков], Борис [Вершилов], Нагалья Шиловцева, Б. Захава, Пав. Антокольский, Natan [Тураев], всем, всем студийцам, знающим меня! Привет и поздравление с «Воскресением России»¹, «Воскресением в памяти чудной “Усадьбы”» и «Воскресением Христа»!

Все вы спрашиваете, вспоминаю ли я Студию и вас? — Еще бы! Студия — самое лучшее, самое радостное воспоминание! Я любил Студию и всегда, всегда буду ее любить! А вы, студийцы, — мои самые добрые, ласковые и чуткие друзья!

Виноват я, что 26 марта² я сам не напомнил вам о своей любви приветом, но у меня много смягчающих вину обстоятельств. Во-первых, болезнь моей женки почти с ноября прошлого года поглощает мое внимание и мысль; с другой стороны, с 14 февраля я каждый день жду командировки на фронт, не сегодня-завтра она будет, а это ожидание изо дня в день очень скверно отражается на самочувствии, очень нервирует.

С мыслью, что сегодня или завтра я буду на фронте, — я давно свыкся, этого не боюсь, а после происшествия 26 февраля — 1 марта даже хочу этого, но такая неопределенность положения в продолжение полутора месяцев очень угнетает...

Ведь подумайте — в Четверг Страстной я не знал, буду я в Екатеринбурге на Пасху или нет?..

Скоро, скоро я увижу вас всех, только, увы, опять залетной птицей на час или на два; проездом на фронт буду обязательно в Москве и, конечно, в Студии.

Спасибо Ане за ее постоянство. Я тоже постоянен.

Милая Ксюша! Я еще услышу наш «Вальс», помечтаю в темной Студии при свете папиросы и с Вами поговорю.

Лиля, милая, спасибо! Я здоров и очень, очень благополучен.

Как бы я хотел быть в нашей Студии, слушать ваш смех и быть полноправным «действительным членом»! Целую и благодарю за поздравление, скоро увижу Вас, милая Верочка!

Скоро буду, если не в «Усадьбе», то у Ланинцев, милый Леонид Андреевич.

Благодарю Вас, певец Северянина³, привет Вам!

Благодарю, Нагаша, как-то поживает Ваша стенография?

Рад за тебя, милый Павлик, что ты не оторван от Студии, как я и Юра.

Спасибо за добрые пожелания.

Я Вас понимаю, хороший Natan!

От Студенческой драматической студии к Третьей студии

Всем, кто не участвовал в этом дорогом для меня коллективном письме, шлю сердечный привет и пожелания успеха.

Здоровья и счастья.

Евгению Богратионовичу привет, здоровья, здоровья, здоровья и успеха!

Еще раз всем вам мое большое, горячее спасибо!

Ваш Коля

P.S. Скоро это случится, милый Борис Евгеньевич, — я буду у Вас, в Студии, но думаю, и Вам, и мне хочется не этого, хочется большего; а не то придется подождать.

Спасибо тебе, милая Ксения!

Все благополучно. Пишу отдельно.

Коля

Публикуется впервые.

Автограф.

Музей Театра им. Евг. Вахтангова. Без номера.

КОММЕНТАРИИ:

- 1 Слова о «Воскресении России», как и последующее упоминание о «происшествии 26 февраля — 1 марта», подразумевают Февральскую революцию.
- 2 Шпитальский имел в виду трехлетний юбилей со дня премьеры «Усадьбы Ланиных».
- 3 Скорее всего, автор имел в виду Б.И. Вершилова.

Показ «Чуда святого Антония»

2 мая 1917 г.

Теперь вам понятно, что значит режиссер? Человек, который дает, вливает. Вы видите, что получается, когда нет режиссера: все становится скучным, неживым. И потом вы видите, как много значит еще преподаватель: человек, который убирает ложь.

Что должно у вас быть? Чего мы хотели? Каждую секунду мы должны чувствовать, какой Метерлинк, чувствовать его юмор, улыбку. Это от пьесы.

Что же должно быть от актера? Он должен остаться самим собой. Оценить факт и реагировать на него серьезно, органично. Нужно, чтобы была удовлетворена та часть души, где находится первое впечатление от пьесы. Если бы вы могли посмотреть на себя со стороны, вы бы сказали: это не то. Почему «не то»? Потому, что это впечатление совершенно не похоже на то, которое вы получили первый раз от прочтения пьесы. Режиссер и преподаватель важен, поскольку важно первое впечатление. Обычно шесть-семь репетиций проходят свежо и плодотворно. В течение следующих репетиций режиссер поддерживает огонь от первого непосредственного общения с автором. Потом идут репетиции, когда актер не горит, когда он штампует, перестает чувствовать партнера: он знает не только, что скажет партнер, но и как скажет. Раньше у вас все было по-младенчески в отношении формы, но все было живым. Теперь же все стало стройнее внешне, но зато стало скучно, однообразно, совершенно не стало автора, не знаете, как искать правду, художественную правду. Никаких воспоминаний о первом впечатлении. Это все относится к каждому из вас.

Теперь по ролям.

От Студенческой драматической студии к Третьей студии

Алеева все заштамповала. Разве только еще глуше стало, да зоб стал какой-то большой. Совершенно невнимательна: ничего не видите, реагируете не органически, а механически-профессионально, задач нет никаких, на всем протяжении акта ни одной задачи. Роль у вас готова. Вам нужно искать теперь только одного: как мне быть живой. Нужно перестать искать старуху. Нужно быть Алеевой до конца. Сегодня вы играли не бездарно, а непростительно. Так может сыграть каждый. Значит, всякий обезличенный человек может быть на сцене. Вы совершенно убрали Алееву, вы повторили несколько старых интонаций, убрав те причины, которые некогда их вызывали, т.е. вынув из них душу, омертвив их совершенно. Вы превратили их в бальзамированный труп.

Как работать дальше? Вы должны идти на сцену как в первый раз. Припомнить первое впечатление, убрать характерную дикцию, совершенно забыть, что это комическая роль (кстати, она вовсе не комическая).

Алексеев все время какой-то разный. Раньше был цельный образ, потому что вы знали, зачем пришли. Вы ничего не заштамповали, но вам трудно играть, если не живет Алеева. Совершенно не было общения. Алексееву нужно быть только настойчивым.

Теперь о Гюставе. Такого отсутствия школы у Бориса Ильича [Вершилова], как сегодня, я никогда не видал: большое напряжение, переигрывание, отсутствие серьезности — вот что было у вас сегодня. То же относится и к Натану Осиповичу [Тураву].

Леонид Андреевич [Волков] неузнаваем: ни одной светлой точки.

Самым живым человеком сегодня был Антокольский, да еще Борис Евгеньевич [Захава] в самом начале роли.

Теперь, Антокольский: нужно укрепить то, что найдено. Вы все время скользите между правдой и неправдой. Но в общем очень подвинулись вперед.

Толпа лучше, чем была. Почти сделана.

Почти у всех намечены образы, но играете так, как обычно играют толпу. Честно относитесь к своим обязанностям и не больше. В общем, в течение месяца ничего не сделано.

Местонахождение подлинника не установлено.

Печатается по первой публикации: Вахтангов. 1939. С. 320–321.

ПОКАЗЫ

5 мая 1917 г.

Касторская и Шиловцева показывают
отрывок из Гоголя

В сравнении с тем, что было раньше, — это шаг вперед. Это уже не беспомощно. Есть куски. Будет отличный отрывок. Но сами вы ничего не сделаете. Отрывок такой большой, что вас на него не хватает.

7 мая 1917 г.

Показывают «Злоумышленника», «Воров»
и «Куклу Инфанти»

В «Злоумышленнике» совсем ничего нет. Недопустимое отношение к тексту Бориса Евгеньевича [Захавы].

С Ларгиным¹ «Злоумышленник» идти не может...

То, что у Бориса Евгеньевича², это простоватость, а не простота.

От Студенческой драматической студии к Третьей студии

Здесь нужно играть взаимное непонимание. То, что вы сыграли, это совсем не Чехов.

Про «Воров» и говорить нечего. С этим составом «Воры» идти не могут. В этом рассказе есть скрытый темперамент.

Алексеев³ слишком молод.

Ларгин⁴ — то же самое.

Наталья Павловна [Шиловцева] не может играть Любку. У Бориса Евгеньевича⁵ ничего нет.

«Инфанта» — совсем другое дело. Много нашли.

Две роли: У Бориса Ильича [Вершилова] и у Бориса Евгеньевича⁶ совсем готовы.

Л. А. Волков и Н. Н. Щеглова показывают
«Верочку» А. П. Чехова

«Верочка» пойдет. В этом отрывке очень интересная работа.

Он только тогда пойдет хорошо, когда будет игратья от души.

Вся моя задача заключается в том, чтобы поставить Щеглову в такие условия, чтобы ее природа могла себя выявлять. Здесь нужен идеальный круг. Нужно быть очень свободной, чтобы выявить чувства. Если же этих чувств нет, нельзя играть «Верочку». Тут очень важно быть непосредственной. Нужно сохранить Щеглову. Нужно хорошо проникнуться атмосферой рассказа. Нужно помнить: я влюблена. Нужно припомнить у себя дома все, что близко к этому. Тогда вы заволнуетесь.

Леонид Андреевич [Волков] — нужно иметь только смелость — не торопиться. Нужно без боязни идти на то, что это может быть скучным.

Местонахождение подлинника не установлено.

Печатается по первой публикации: Вахтангов. 1939. С. 311-322.

КОММЕНТАРИИ:

- 1 П.С. Ларгин репетировал роль Дениса.
- 2 Б.Е. Захава репетировал роль Следователя.
- 3 В.В. Алексеев репетировал роль Мерика.
- 4 П.С. Ларгин репетировал роль Фельдшера.
- 5 Б.Е. Захава репетировал роль Калашникова.
- 6 Вершилов и Захава репетировали роли 1-го и 2-го придворного.

«Злоумышленник» и чеховская печаль

Леонид Волков:

На «Злоумышленнике» я Евгения Богратионовича очень хорошо узнал как педагога и режиссера. Основным качеством его было то, что он умел интуитивно угадывать материал актера, подглядывал самое существо его, а потом актеру об этом его существе рассказывал. Это замечательная вещь, которую я ни у одного режиссера потом не встречал; он всегда роль показывал, идя не от себя, а от актера. Вот так он строил и «Злоумышленника». Он мне показывал всегда меня самого в этой роли — и замечательную мысль высказал: «Вы не старайтесь смешно сыграть “Злоумышленника”, — смешно сыграть чрезвычайно просто и легко, — а вот вы сыграйте так, чтобы это было не смешно, потому что Чехов писал не о том, что это смешно, а юмор чеховский все равно дойдет». <...>

Он заставлял показывать грусть, печаль явления — за что же судят человека, ведь он безграмотный и не может понять, что совершил преступление! <...> Эта

От Студенческой драматической студии к Третьей студии

чеховская грусть была Вахтанговым воспринята во МХАТе, и он искал ее везде, во всех чеховских инсценировках — «Верочка», «Егерь». <...>

Цель репетиции он видел не в том, чтобы достичь каких-то законченных результатов, а в том, чтобы осуществлять самый процесс исканий, процесс разминания себя. И всегда он говорил, что прекрасен не результат, а прекрасно само искание в искусстве. Эта замечательная мысль остается для меня всегда живой: искусство — в самом искании.

Он без конца повторял один кусок именно с тем, чтобы не повторять найденное, не останавливаться на каких-то результатах, а всегда искать новое и новое, т.е. каждый раз заново жить в роли. Иногда его и это не удовлетворяло, и он вызывал актера и говорил: «а ну, сыграйте для товарищей». Это означало сыграть так, чтобы даже знающих тебя насквозь товарищей (а мы знали друг друга насквозь, потому что с самой первой репетиции «Усадьбы Ланиных» каждый с максимальной искренностью показывал все, что у него есть, мы знали друг друга до мыслей, до ощущений), чтобы даже их заново увлечь какой-то неожиданностью, показать еще что-то такое, чтобы даже знающие тебя друзья были поражены, увидели бы в тебе новые качества. <...>

Это было в таком же интимном зале, какой была и вся наша работа. Все доходило прекрасно. Настолько, что, например, приглашенные Евгением Богратионовичем его товарищи из Первой студии так же умилялись, как и мы сами, а некоторые прослезались, — что-де это замечательно, что это лучше даже, чем у них. То самое, что тогда называлось «подглядыванием в щелку», в этом маленьком помещении было доведено до такой изощренности и тонкости, что казалось большим достижением, новым для актерской техники. Это было колоссальной победой.

Беседы о Вахтангове. С. 58–60.

Проигранный отдых

Надежда Вахтангова:

В 1917 г. мы должны были ехать в Евпаторию. Евгений Богратионович получил режиссерские с «Росмерсхольма», я уже послала задаток за дачу, но случилось так, что у нас появились гости, Евгений Богратионович все свои режиссерские проиграл, выяснилось, что нам ехать не на что, и тогда мы собрались поехать в одно имение в Смоленской губернии, к друзьям Евгения Богратионовича Синягиным, где он ставил спектакль. Там мы провели лето с Сережей, а Евгений Богратионович оставался в Москве. Он работал здесь в Земпалатке.

Публикуется впервые.

Стенограмма беседы с Н.М. Вахтанговой. 3 июля 1939 г.

Правленный маш. текст.

РГАЛИ. Ф. 2740. Оп. 1. Ед. хр. 57. Л. 102.

Е.Б. ВАХТАНГОВ — П.И. ЛЕОНТЬЕВУ

Б. Чернышевский
Союз артистов-воинов¹

25 июля 1917 г.

Крюково

Я очень и очень заболел.

Мне настолько нехорошо, что я вынужден был уехать в санаторий.

Прошу считать за мной постановку какой угодно пьесы (кроме Островского), если «Дно»² передадите кому-нибудь.

Мне жаль, что так вышло.

С уважением *Е. Вахтангов*

Публикуется впервые.

Автограф.

РГАЛИ. Ф. 2739. Оп. 1. Ед. хр. 27. Л. 1.

КОММЕНТАРИИ:

1 Вскоре после Февральской революции, в апреле-мае 1917 г. актеры, призванные на службу в московской гарнизон образовали Союз артистов-воинов, в котором существенную роль играл актер и режиссер П.И. Леонтьев, и «понесли свое искусство товарищам-солдатам». Совет Солдатских депутатов включил Союз в свою культурно-просветительскую секцию. Был открыт первый солдатский клуб, где Союз начал давать спектакли. «24 апреля 1917 г. в 2 часа дня на Девичьем поле состоялось в помещении барака “Земпалатки” открытие первого художественного народного театра. Артисты Студии Художественного театра поставили сцену из “Неизлечимого” Глеба Успенского, “Предложение” Чехова и «Ночное» Стаховича. <...> В антракте С.С. Глаголь обратился к публике с предложением ответить: желает ли она, чтобы этот спектакль, случайно подброшенный артистами Студии, таким и остался, или она хочет, чтобы он явился началом большого дела, стал бы настоящим народным театром» (Рампа и жизнь. 1917. № 18-19. 7 мая. С. 6). 21 мая в поддержку этой деятельности в Большом театре был проведен грандиозный благотворительный концерт-митинг, на котором выступали А.Ф. Керенский, М.И. Скобелев, И.Г. Церетели и др. В августе военный министр «приказал откомандировать военнотружущих артистов московского Художественного театра в одну из войсковых частей московского гарнизона с выделением их в специальную команду. Эта команда немедленно должна будет приступить к организации народного и солдатского театра в Москве под руководством артиста-режиссера К.С. Станиславского и писателя Вл.И. Немировича-Данченко» (Рампа и жизнь. 1917. № 32. 13 августа. С. 7). Б.М. Сушкевич вспоминал: «Союз артистов-воинов систематически организовывал поездки на фронт. Таких групп было, если не ошибаюсь четыре. Я знаю только о последней, которая была организована из актеров нашего театра, в которой я лично участвовал и которая сделала большой объезд турецкого фронта, начиная от Трапезунда по Эрзерум. Объезжали главным образом в половине июня. Доезжали вплоть до передовых позиций, давая обычную концертную программу, составленную из музыкально-вокальных номеров и танцев. <...> И третья — за этими выездами на фронт началась работа по всевозможным выездам театра в районы, т.е. организовано было то, что в Москве до того еще не практиковалось» (СПбТБ ОРиРК Р 3/546. Л. 3).

После Октябрьской революции идея не умерла: Театр Московского Совета солдатских депутатов перешел в ведение Московского военного комиссариата и получил название Военного театра. Его комендантом был избран младший унтер-офицер П.И. Леонтьев. Военный театр просуществовал до марта 1918 г., когда большинство членов труппы было демобилизовано. Вся эта деятельность отнюдь не сводилась к желанию артистов избежать отправки на фронт. В пестром потоке событий варилась идея Народного театра, к которой Вахтангов вернется позже (осень 1918 г. – весна 1919 г.).

2 Пьеса М. Горького «На дне» не была поставлена.

В.А. ЗАВАДСКАЯ — Е.Б. ВАХТАНГОВУ

5 октября 1917 г.

Дорогой Евгений Богратионович, самый любимый!

Я Вам давно не писала, потому что у меня не было слов, чтобы высказать свою благодарность. Если время — самое могущественное, что есть в мире, если оно убивает непременно, уничтожает лучшее, то мое долгое молчание является как будто доказательством — если нужно, если это не смешно, — что Ваше письмо¹ для меня огромная радость, такая большая радость, что она заключила долгие дни в одну бесконечно чудесную минуту. Я только теперь могу рассказать Вам немного о себе. Я очень часто читаю Ваши письма, и всегда мне кажется, что там такая правда, поверив в которую, нужно убежать к Вам, чтобы только Вы знали, чтобы Вы один видели. А жизнь проходит и, проходя, небрежно бросает в душу маленькие и смешные подробности. Я запуталась в них и прихожу в отчаяние. Не задумываясь, ласкаю людей, а когда приходит время, и они ждут этого исключительно для себя, мне становится стыдно, больно и хочется одиночества.

Несколько дней тому назад я читала стихи в санатории для политических. Читала плохо, много пережила.

Юра [Завадский] писал, что Вы опять больны, я не знала, что сделать для Вас. Хотела послать Вам цветы, письмо, я даже подумала, может быть, можно послать Вам кольцо, серебряное и непременно с аквамаринами, но оттого, что так много хотелось, мне ничего не удалось.

Сегодня я видела сон. Совсем близко от меня было бурное синее море, по морю плыла ладья, такая большая, большая, темно-красная, квадратная ладья, без весел и без парусов. В ней стояли девушки с рыжими косами, в розовых платях из какого-то жесткого тюля. С левой стороны стояли эти девушки, а с правой — юноши. И они играли в мяч. Быстро перебрасывали с одного конца на другой и быстро ловили. Вдруг кто-то бросил его ко мне. Я поймала и крепко держала в руках. А кругом все смеялись. Больше ничего. Было такое странное ощущение невероятно красивого зрелища. Но девушки и юноши не были красивыми, они были только очень сильные.

Быть может, Вы теперь увидите с мамой — какая она счастливая. А придет — и мне придется ее огорчить, я эти дни лежу. Володя [Завадский] здоров. Я говорила с доктором. Месяца два тому назад мне нужно было уехать. Не могла уехать и стала так скучать, метаться, опять заболела. Но я верю, что я вернусь к Вам.

Дорогой Евгений Богратионович! Все время писала о себе, но мне хотелось только сказать какое-то одно слово о Вас. Какое слово?

Ваша Вера

Публикуется впервые.

Автограф.

Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 129/Р.

КОММЕНТАРИИ:

В.А. Завадская — сестра Ю.А. Завадского и дочь Е.И. Завадской (Михайловой), одной из организаторов Михайловского кружка, играла в вахтанговских спектаклях этого кружка (см. воспоминания Ю.А. Завадского о Михайловском кружке — наст. изд., т. 1, с. 329), участвовала в Мансуровской студии. Но актерская карьера не удалась во многом из-за ее тяжелой болезни, приковывавшей к постели и заставлявшей подолгу

От Студенческой драматической студии к Третьей студии

жить в Ялте и Кисловодске. Умерла она тридцати пяти лет, прожив еще меньше Вахтангова.

Кроме вышепубликуемого письма Завадской сохранилось еще письмо от 17 декабря 1917 г. (наст. изд., т. 2, с. 179) и письмо, отправленное умирающему Вахтангову весной 1922 г. (наст. изд., т. 2, с. 586). Вахтанговских писем сохранилось два: от 30 октября 1918 г. и 4 июня 1919 г. (наст. изд., т. 2, с. 194 и 294)

В этой переписке людей, оказавшихся на краю жизни и смерти, захватывает высота бесплотных чувств.

1 Письмо не сохранилось.

ПОКАЗЫ

11 октября 1917 г.

Показывают отрывок

из «Барышни-крестьянки» А.С. Пушкина

Для трех репетиций — очень хорошо. У Берви это лучшее из всего, что она раньше показывала. Покойно. Перестала дергаться. Наталья Павловна [Шиловцева] очень хорошо. Конечно, это нельзя назвать законченной работой: нет кусков, тонкостей, переходов. Это — только этюд на общение. Но хорошо. Теперь самостоятельно разработайте по кускам.

Показывают отрывки из «Мальвы» М. Горького

Интересно у Алексеева. В смысле образов — плохо. Тут я ничем помочь не могу. Особенно трудно Гольцеву — очень трудная роль. Хорошо, что не наиграл, но непрерывной линии жизни совсем не было. Внутренней задачи совсем не сыграл. Орочко выросла. Много хороших мест. Но не хватает бодрости, все слишком однообразно.

Показывают рассказ А.П. Чехова «Анюта»

Замечательная пьеса. Для одной репетиции — очень хорошо. Но Анюты нет. Анюта — скромность, застенчивость, покорность. Она всего боится. Все ее давит. Слезы идут сами. А она в это время аккуратненько складывает свои вещи. Ищите Анюту. Это — роль, родственная Пелагее из «Егеря». Она вся прозрачная, белая, у нее сквозь кожу жилки просвечивают.

Художник, вероятно, считает себя большим художником. Он не комикует, он очень серьезен. «Антония» я начну репетировать после 15-го.

Показывают «Злоумышленника»

То, чего я от вас все время добиваюсь, — «быть серьезным», «поверить», «оценить факт», — этого у вас совсем нет. Вот почему вы не темпераментны, не загораетесь. Потом, вы совершенно не владеете мышцами. Если я сделаю проверку на сосредоточенность, я убежден, у вас ничего не выйдет. Вы не владеете внутренней техникой. Внутреннюю технику нам необходимо поднять. Нужно ежедневно перед уроком упражняться. Кто-нибудь из вас должен вести упражнения.

Вы знаете, что нельзя быть в творческом состоянии, если вы предварительно не приготовились. Алеевой, например, постоянно не хочется играть. Нужно уметь увлечься. Кроме тех условий творчества, которые вы знаете, есть еще одно необходимое условие. Это условие я имел в виду, когда говорил вам: подавайте мысль. Я думал, что, если вы в каждом кусочке будете давать мысль, вы пойдете

по сквозному действию. Конечно, в конце концов, должно быть обратное: если вы идете к одной определенной цели, вы непременно будете подавать верно мысль каждого куска.

Почему «Враги» «не идут»? Потому что не подается мысль каждого куска. Подаются отдельные мысли, а не мысль куска. Когда знаешь, о чем говоришь, то всегда упорно идешь к чему-то одному, очень определенному. Натан Осипович [Тураев] во «Врагах» кричит, — я это слышу, но не понимаю, ради чего он кричит. Этой цели у вас нет; у Чехова она есть, но вы ее не угадали. Нужно всеми словами текста говорить главную мысль куска, не ближайшую, а главную, ради которой говорится ближайшая. Это и называется: я знаю, что я делаю. То, что я делаю на сцене, должно быть мне нужно, должно быть нужно органически именно мне, а не кому-либо другому. Режиссер или преподаватель может помочь вам найти сквозное действие, мысли кусков и т.п., но никто никогда не сможет сказать: вот для чего вам нужно решать эту сценическую задачу. Это вы должны найти сами. Разбирая задачи, вы очень часто забываете о необходимости искать ответ на вопрос: для чего я это делаю? Существует интимная сторона роли: почему именно мне, а не кому-либо другому это нужно?

Ребенку сказали: завтра будет елка, и он под впечатлением этого будет находиться весь вечер и весь завтрашний день, до самой елки. Есть какая-то особая способность чувствовать: мне нужно. Здесь важно и «мне», и «нужно». Должно быть нужно моей крови, моим нервам, моим мыслям. Если у вас нет этого «мне нужно» — вы ремесленник.

Я могу идеально логически и психологически разобрать роль, но потом выйду на сцену и окажется, что мне совсем не нужно делать то, что я делаю. Актер должен «поверить». Сцена тем и увлекательна, что все там неправда, и эта неправда становится для меня правдой.

Мне кажется, что основная причина отсутствия у вас настоящего увлечения на сцене, это то, что вам не нужна Студия. Не нужна Студия, значит — не нужен спектакль; не нужен спектакль, значит — не нужны и те маленькие задачи, которые дает вам автор.

Для того чтобы быть увлеченными, вы должны знать:

Для чего существует искусство?

Для чего существует театр?

Для чего существует Студия?

Для чего Студия ставит данную пьесу?

Для чего я играю свою роль?

Для чего я играю данный кусок роли?

Для чего я выполнил данную сценическую задачу?

Запись Б.Е. Захавы. Автограф.
РГАЛИ. Ф. 3034. Оп. 2. Ед. хр. 295. Л. 1-5.
Впервые опубликовано: Вахтангов. 1939. С. 322-323.

НА РЕПЕТИЦИИ «ЧУДА СЯТОГО АНТОНИЯ»

18 октября 1917 г.

Вахтангов спрашивает Алееву:

— Что вы делаете до выхода Гюстава?

— Убираю комнату.

От Студенческой драматической студии к Третьей студии

— Для чего вы убираете комнату? У вас нет настоящих чувств, потому что вы не знаете, для чего вы убираете комнату.

— Для того, чтобы было торжественно.

— А для чего вам нужно, чтобы было торжественно?

Я хочу, чтобы Алеева органически стала Виржини через правильное отношение ко всему происходящему.

Торжественность нужна Виржини для того, чтобы «она» (умершая госпожа) почувствовала. А плачет Виржини оттого, что знает, что «она» не почувствует.

Я не вижу, чтобы вы любили свою госпожу. А без этого нельзя играть Виржини.

Отношения у актера должны быть готовы до репетиции, ибо все дальнейшее должно развиваться на основе отношений, которые требуются по пьесе. Задачи актер должен выполнять, уже имея отношения к тому, что его окружает.

Вы до сих пор играли и продолжаете играть без ощущения праздника, потому что вы не верите в правду вымысла. Тот, кто не может поверить, тот не актер.

У вас, Алеева, нет веры, у вас нет никакой госпожи, так же как у Бориса Евгеньевича [Захавы] нет никакой жены во «Врагах». Как ни старается, не может поверить. Значит, еще не актер. Ученик, но не актер. Вам, Алеева, нетрудно создать себе госпожу, потому что вы вообще легко верите на сцене.

Мне хочется, чтобы вы все, включая и толпу, верили в то, что вы делаете. Для этого необходимо, чтобы вы знали, для чего вам нужно делать то, что вы делаете. Только тогда будет праздник. Тогда вы будете приходить на сцену не играть, а верить. Путь к этому — фантазирование.

Все, что касается вашей жизни по пьесе, вы должны знать так, как вы знаете свою родную мать. Когда вы говорите: «у меня чудесная мама» — это звучит иначе, чем когда вы говорите: «пушкинская Татьяна очаровательна».

Когда студент, хорошо подготовившийся к экзамену по русской истории, знающий последовательность событий, даты и т.п., рассказывает о царствовании Петра Великого, мы все-таки чувствуем, что по-настоящему он не знает того, о чем говорит. А вот знаменитый историк профессор Ключевский знал то, о чем он говорил в своих лекциях. Он мог плохо говорить со стороны ораторского красноречия, но все его слушали с восторгом. И это только потому, что он знал, о чем говорил.

Так и актер. Он только тогда будет по-настоящему удовлетворен, когда почувствует, что он знает, о чем говорит.

Идеальная игра, идеальное перевоплощение бывают тогда, когда актер на все реагирует непосредственно.

Искусство состоит в том, что актер чужое, данное ему автором пьесы, делает своим собственным.

Местонахождение подлинника не установлено.

Публикуется по: Вахтангов. 1939. С. 323–324.

Из Тетради 1914–1919 годов

В трактире у Егорова.

Старик, смакуя, читает карту кушаний через лупу. Аккуратно прочтя, долго смотрит в пространство, весь внутри сосредоточенный. Наконец, кратко и четко произносит:

— Так.

* * *

Леопольд Антонович рассказывал, как Л.Н. Толстой, если ему нужно было собрать материал, скажем, о выюге, задавал каждому собеседнику, незаметно для него, вопрос:

— Ну, а выюгу вы испытали?

Софокл — «Электра»

29 октября 1917 г.

Когда-то Эгисф убил Агамемнона и женился на Клитемнестре. В день убийства Электра передала брата Ореста, мальчика, верному слуге Талфидию. Орест вырос и пришел в родной дом отомстить за отца. Он убивает Клитемнестру, а потом Эгисфа.

Можно хорошо поставить. Сценическое действие непрерывно. Единство места. Каждый акт можно начинать с момента, на котором остановился предыдущий.

Хор очень оправдан и нисколько не мешает.

Насколько все нужно и интересно — не знаю.

Автограф.

Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 79/P-17.

Впервые опубликовано: Вахтангов. 1939. С. 97-98.

РЕПЕТИЦИИ «ЭЛЕКТРЫ»

Борис Захава:

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

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

Как же подошел к разрешению этой проблемы Вахтангов?

По своему обыкновению он стал наблюдать явления действительной жизни и обнаружил, что несмотря на то, что наша обычная житейская речь носит, вообще, тривиальный характер и не может служить образцом для трагедии, — все же бывают и в действительной жизни такие моменты, когда эта речь вдруг поднимается над уровнем простого житейского разговора, приобретает внезапно те качества, которые кажутся нам подходящими сценической речи. Бывают моменты и в жизни, когда человек нет-нет да и скажет какую-нибудь фразу не просто, а с известной музыкальной напевностью или в том особом приподнятом тоне, который в театре называется пафосом. Человек, горящий желанием мести, может иногда

выразить свою угрозу во фразе, звучащей напевно: «я е-му по-к-к-а-а-жу-у». Человек, исполненный нежности, может сказать протяжно и музыкально: «М-и-и-и-л-л-ый ты м-о-о-й». Все это бывает, разумеется, только в минуты большого подъема или сильного чувства; в обычное время наша житейская речь скорее стучит, чем поет. Такое особенное произношение также не бывает в жизни сколько-нибудь длительным: слово, фраза, две, от силы — три, и мы снова сползаем на будничный уровень житейского разговора.

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

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

Захава. 1927. С. 108-109.

Анна Орочко:

После целого ряда моих отрывков он сказал: «Луна и нежность — это не для вас. Это все не то, не то, не то». А для меня это был уже вопрос жизни. Наконец Вахтангов дал всем героические отрывки: Гамлета, Макбета и т.д. А мне предложил: найти «Электру», но только Софокла, а не Гофманстала.

И вот мы с Верой Константиновной Львовой взяли эту работу и довольно смело действовали... В то время это казалось преступлением: все Чехов, Чехов — и вдруг Софокл. После показа Вахтангов сказал мне: «Ну, молодчина» и потом стал меня вести на героику. У меня родители — политкаторжане, и Евгений Богратионович говорил: «Их героика воплотилась в тебе, в героике сценической». Вообще, он очень любил отыскивать, почему и откуда в человеке те или иные особенности. И он начал заботиться о том, чтобы научить меня ходить, говорить, одеваться.

После показа «Электры» Вахтангов поручил нас Ксении Ивановне Котлубай. Сказал, что он обязательно сделает из этого этюда спектакль... Он говорил: «Если бы я понял, как разрешить хор, я бы поставил греческую трагедию целиком, но что такое хор, я не понимаю, потому что поставить людей в тогах, чтобы они ходили и хором что-то говорили, — это глупо, а делать из них живых людей нельзя.

На сцене были поставлены две колонны, как будто портик уходит вдаль. Там меня как бы зажали между этими двумя колоннами. Героических жестов у нас нет, но внутреннее состояние должно быть выражено. <...> Когда Вахтангов репетировал «Электру», он говорил: «У греков на носу тоже прыщи были. Вы не думайте, что греки — это те белые мраморные люди, которых мы видим в музее. Они чувствовали нормально, по-человечески. Вот у Электры убеждение, что если она «за отца не отомстит, то это будет позор, это дело чести». Объяснял Вахтангов очень

простыми словами: «Она верит, что ее отец живет в могилке, именно живет, и она зовет богинь Эриний, как если бы она звала кошку, потому что она верит, что они существуют. Если бы она не верила, она не могла бы их позвать. Электра говорит об отце как о живом человеке, что ему нужно помочь, ему в могилке трудно». После объяснений Евгения Богратионовича очень легко было играть.

Мы ставили отрывок трагедии и водевиль — эти две крайности — в один вечер. Сначала шла «Электра», а потом после перерыва два французских водевиля: «Спичка между двух огней» и еще какой-то.

Беседы о Вахтангове. С. 100-102.

РЕВОЛЮЦИЯ В МОСКВЕ

В санатории Крюгера и Сатарова с 15 сентября по 12 октября 1917 г.

В т р а м в а е

Солдат говорит соседке:

— Вот у нас в деревне помещица была. Дура. Взяли мы у нее все. Приходим, а она все лучше нас живет. Отобрали и это. А она все лучше нас живет. Мы ее и убили.

— Почему ж убили?

— Да так, дура она.

Публикуется впервые.

29 октября 1917 г.

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

30 октября 1917 г.

Сегодня в 10 ½ ночи погасло электричество. В 3 часа ночи свет опять дан.

31 октября 1917 г.

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

Так сидели до 1 ноября 6 дней¹.

Впервые опубликовано: Захава. 1927. С. 69.

Сережа сегодня (на 4-й день безвыходного сидения благодаря стрельбе), лежа на полу одетым (так ему нравится), мечтательно протянул:

— А когда я вырасту, я, наверно, буду уже немецким подданным.

Запись публикуется впервые.

Тетрадь 1914-1919 гг. Автограф.

Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 79/Р-17.

КОММЕНТАРИИ:

1 Последняя фраза приписана карандашом, очевидно, несколько дней спустя.

ВАХТАНГОВ — «БОЛЬШЕВИК»?

Борис Захава:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Захава. 1927. С. 71-72.

КОММЕНТАРИИ:

1 Эпизод с «обращением» Вахтангова в «большевика» был канонизирован советской историографией в качестве едва ли не ключевого момента биографии, а между тем, относиться к нему следует с осторожностью, несмотря на заслуженную репутацию Захавы как добросовестного летописца. Сам автор в примечании пишет: «Этот рассказ Вахтангова воспроизвожу по памяти, так как записи его, к сожалению, не сохра-

От Студенческой драматической студии к Третьей студии

нилось». Возможно, все усиливающийся идеологический пресс объясняет форсированную интонацию в рассказе Захавы, много сделавшего для того, чтобы Вахтангов уцелел в советской истории театра. Хотя мемуарист описывает этот день как «исторический», обстоятельства как сугубо публичные («вышел к собравшимся студийцам»), тем не менее, никто из других студийцев не оставил своих описаний этого события. Единственное подтверждение можно найти в воспоминаниях Н.П. Шиловцевой, но и она описывает свой личный разговор на улице, а никак не речь Вахтангова перед студийцами (см. *Шиловцева Н. Мой учитель // Вахтангов. 1959. С. 401*).

Анатолий Луначарский:

Вахтангов вначале отнесся к революции, как он относился и к войне, равнодушно и даже несколько гадливо: во-первых, мешают, всей этой суетой мешают настоящему делу — святому искусству, святому не в банальном и пошлом смысле слова, а в глубоком. Для Вахтангова это действительно святое дело. Во-вторых, тут очень много зла. Тут столько боли и смерти, что страшно подумать. По убеждениям своим Вахтангов не придавал большого значения политике, некогда был эсерствующим человеком, т.е. демократом, любителем равенства, братства и свободы. Большевицкая революция сначала показалась ему уродливым явлением, какой-то внутренней болезнью, которая вдруг стала необходимою, но очень тяжелой болезнью. Но несколько впечатлений, символически отразившихся в образе рабочего, наводившего порядок в каком-то техническом деле, заставили Вахтангова пересмотреть свои идеи. Правда, в основе эсеровского оставалось очень много.

Луначарский А.В. Евгений Богратионович Вахтангов.

Маш. текст.

РЦХИДНИ. Ф. 142. Оп. 1. Д. 317. Л. 51-52.

Впервые опубликовано: Иванов. С. 24.

Т.С. ИГУМНОВА — Е.Б. ВАХТАНГОВУ

16 ноября 1917 г.

Харьков

Дорогой Евгений Богратионович!

Ничего ровно не знаю о Вас, о Студии. Существует ли она, существует ли Ваша Студия, цела ли. Есть ли возможность работать.

Хотелось бы хоть полчаса побыть в Мансуровском переулке, посидеть со всеми вами, узнать, что все живы, что видите друг с другом, что осталось что-то от прежних планов.

Как хочется верить, что жива Студия, что Вы с нею. Я очень тревожусь, Евгений Богратионович. Иногда бывает ужасно тоскливо и тяжело переживать одной теперешнюю жизнь.

Я работаю здесь в Союзе Искусств в драматическом отделении, дебютировала «Верочкой». Меня приняли на 3-й курс. Работаю много, и мною довольны. Но тоскую сильно. Знаю, что оставила в Студии. Знаю, как далеко сейчас от нашей работы. Хотя берегу ее принципы, стараюсь им следовать. Отношение к искусству здесь чистое, и это меня подкрепляет. Не знают нашей тайны, нашей радости, но пошлости нет. Хотят того же, но иначе идут. И в этом мое горе. Стараюсь работать медленно, прошу режиссера давать мне больше времени для подготовки, работать отдельно с партнерами. Работы много. Может быть, некоторая польза и

От Студенческой драматической студии к Третьей студии

будет. То, что есть во мне, что приобретено в Студии, не уничтожают во мне, ценят. Может быть, научусь ярче выявлять то, что чувствую. Ведь это дается только упражнением. Осенью я колебалась долго, собиралась советоваться с Вами, но не собралась и поступила.

А сейчас очень уж тревожусь за Вас и Студию — поэтому пишу. А здоровье Ваше как? У меня нашли легкие не в исправности, поэтому и не пустили меня в Москву.

Как-то проведете 27 ноября¹. Будет ли что-нибудь. Вообще, не представляю, что у Вас, что с Вами. Боюсь за Вас. Сообщите, что все благополучно.

Т. Игумнова

Публикуется впервые.

Автограф.

Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 136/Р.

КОММЕНТАРИИ:

1 27 ноября 1913 года, когда состоялось первое организационное собрание Студенческой студии, отмечалось как день рождения Студии.

Е.Б. ВАХТАНГОВ — СТУДИИ

27 ноября 1917 г.

Не хочу изменять традиции: посылаю свое поздравление письменно. Поздравляю Вас с Вашим милым праздником и хочу, чтобы 27 ноября было у Вас до конца дней Ваших. Да будет позволено поцеловать Вас всех.

Е. Вахтангов

Посылаемое для стола — тоже традиция.

Публикуется впервые.

Маш. копия.

Музей Театра им. Евг. Вахтангова. Без номера.

В.А. ЗАВАДСКАЯ — Е.Б. ВАХТАНГОВУ

17 декабря 1917 г.

[Ялта]

За окном — горы мрачные, серое небо и спокойное качание кипарисов.

А у меня на столе розы.

Вот лепесток. У меня сегодня как-то особенно тихо.

И хочется отдохнуть от вечного напряжения. Все ушли. Я одна. Мне кажется, что за окном шум трамваев, фонари, улицы, ближе — темные стены, вокруг меня — люди. Много людей, и все мои друзья.

«Красота, а в красоте — тоска и радость в тоске».

Дорогой, милый Евгений Богратионович, я узнала, что Вы больны. И я не могу не думать об этом.

Вера

Публикуется впервые.

Автограф.

Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 128/Р.

От Студенческой драматической студии к Третьей студии

СЦЕНЫ ИЗ РОМАНА Ч. ДИККЕНСА «ТЯЖЕЛЫЕ ВРЕМЕНА» ДЛЯ САМОСТОЯТЕЛЬНЫХ РАБОТ

5 января 1918 г.

Предлагаю для самостоятельных работ брать сцены из романа Диккенса «Тяжелые времена», издательство «Просвещение», том 16.

Роли — исполнители:

М-р Гредграинд — Чернов

М-сс Гредграинд — Касторская, Котлубай

Дети:

Луиза — Орочко (Щеглова)

Том — Завадский

Сессили, дочь клоуна — Лезерсон (Щеглова)

Баундерби, банкир — Серов

М-сс Спарзит — Викентьева, Шик

Чайльдерс, наездник — Захава

Киддерминстер, его сын — Антокольский, Паппе

Смири, хозяин цирка — Алексеев

Стефен, рабочий — Зимнюков

Его жена — Семенова

Рахиль — Экземплярская, Аракчевская

«Старуха» — Шиловцева

Гартхауз — Тураев

Битцер — Вершилов

Назначенным предлагаю сдать работу обязательно в указанных ролях. Сцены выбираются по желанию.

Не упомянутые в числе исполнителей могут брать любую роль. Для них сдача отрывков из этого романа не обязательна.

Е. Вахтангов

Роман инсценируется целиком. Никакой ломки, никаких, обычных при инсценировке, натяжек и перемещений.

Не упомянул 3 сцены, где занято много людей.

Было бы идеально, если б работу начали в порядке романа и сдавали сцену за сценой.

Е. Вахтангов

Публикуется впервые.

Автограф.

Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 2947/Р-41.

ЛЕКЦИЯ Е.Б. ВАХТАНГОВА О ТЕАТРЕ

10/23 февраля 1918 г.

Театр. Студия. Школа

Коллектив. Зритель. Актерское воспитание. Постоянство труппы. Что преподавать. Искание автора. Заветы театра.

От Студенческой драматической студии к Третьей студии

Чтобы ответить на вопрос, что такое театр, нужно перечислить его элементы. Первый из них — коллектив. Один гениальный актер — не театр: это монстр, чудо. Предпочитать одного великого актера хорошему театру — значит отрицать сущность театра, т.к. это понятие включает в себя понятие коллектива. Второй элемент — зритель. Быть актером для себя самого, у себя в комнате (Ф. Комиссаржевский) — значит иметь общение с Богом, находиться в экстазе, — но это не есть искусство театра, которое заключается в способности возбудить в себе чувство и заразить им зрителя, в умении чувствовать публику и вести ее за собой. Третий элемент — актерское воспитание, благодаря которому актер сливается с коллективом, и отсутствие которого кладет грань между ним и труппой; эта грань напоминает ту, которая (ложится) возникает между светским обществом и случайно затесавшимся плебеем. Объединяющий элемент — постоянство труппы. Театр с постоянно изменяющимся составом не есть театр. Это антреприза. При таком условии он не приобретает своего лица, и актер отдает ему все, что может, в течение 6 месяцев, в то время как актер постоянного театра делает это в течение всей жизни.

Недостаток современной драматической школы заключается в том, что она преподает предмет ради самого предмета: дикцию, пластику, жесты и т.д. Эти предметы в театральной школе действительно нужны, но изучать их надо ради усвоения их сущности, можно не уметь выполнить пластическое упражнение, но нужно осознать душу пластики, фехтования и т.д. Это нужно актеру. Выполняя любое упражнение, он должен знать, для чего он это делает. На этот вопрос Евгений Богратионович не дает ответа, т.к. каждый должен впоследствии [дать] ответ для себя.

Кстати, о принципах преподавания. Ф. Комиссаржевский учил пробуждать чувство фантазированием (требование войти за шляпой, перевоплотившись в действующее лицо), Станиславский доказывает невозможность этого требования (этюдом о гибели Помпеи).

Несовершенная школа выпускает отдельных специалистов — «любowników», «комиков», «героинь» и т.д.; должна же она выпускать группы актеров, одинаково воспитанных, способных создать свой театр. Отдельный актер, попавший в чужую среду, гибнет, не находя ответов на свои вопросы. (Результат совместной работы актеров разной школы в рассказе Евгения Богратионовича.)

Школа вырабатывает актера. В отличие от нее Студия ищет и работает над пьесой, и у нее есть автор, вдохновляющий собой через режиссера актеров... Готовую пьесу играют в театре.

Создания и искания театра передаются в его заветах молодым актерам. Художественный театр единственный, которому есть что передавать. Малый передает традиции, учит подражать современным образцам. В Художественном театре нет традиций, за исключением молодого горения, которое, однако ж, он вновь ищет у молодых актеров Студии. Поэтому ни один театр, кроме Художественного, и не создал Студии.

Публикуется впервые.
Запись Т.В. Берви. Автограф.
Семейный архив Л.М. Шихматова и В.К. Львовой.

Е.Б. ВАХТАНГОВ — Совету Студии

14 марта 1918 г.

Я назначил Леониду Андреевичу [Волкову] для работы «Анюту».

От Студенческой драматической студии к Третьей студии

Мне хотелось, чтоб Леонид Андреевич изменил свое отношение к Студии и новой своей работой освежил свое самочувствие в Студии. До сдачи работы я просил не занимать Л.А. в репертуаре.

11-го и в спектакле для рабочих Л.А. играет потому, что эти спектакли были назначены давно.

Л.А. заявил мне, что «Анютой» ему заниматься неприятно, т.к. это не даст ему в смысле работы ничего. «Насильно», как он выразился, его можно заставить. Пусть Совет поймет, что «насильно» принуждать я не могу и веду каждого ученика так, как умею и нахожу нужным.

Я еще в своей жизни в театре не испытал такого положения, какое создалось с Л.А., и поэтому не знаю, как быть.

Вообще же думаю, что этот факт критики моего назначения (с точки зрения продуктивности работы) ставит вопрос доверия ко мне как к преподавателю со стороны Л.А.

Я не хотел бы, как это мне ни неприятно, считаться с мнением Л.А., тем более, что на этот счет есть уже относительное доверие Константина Сергеевича.

Вот мои соображения о Л.А. Он не будет иметь упражнений на публике до новой роли.

Если он находит, что такие упражнения вредны ему — пусть поступает, как знает.

«Анюта» выбрана только потому, что она у него готова и требует публики.

«Анюта» дает возможность продолжать нашу жизнь репертуара покойно. Иначе у Студии нет второго вечера для дублеров.

Очень и очень огорчает меня Л.А.

Больше об этом говорить не могу и не хочу.

Е. Вахтангов

Публикуется впервые.

Автограф.

Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 392/Р.

Из Книги впечатлений¹

14 марта 1918 г.

Очень советую ученикам, которые имеют возможность упражняться в игре на публике, почаще заглядывать в эту тетрадку и почаще вспоминать, что они не актеры еще, что они готовятся быть ими. Условия нашей работы дают нам то, чего нет у других, — публику на уроках, и вы до сих пор не научились ценить это. Не относитесь к этим «впечатлениям», как к газетным заметкам. От вечера до вечера выравнивайте свою работу в направлении, которое указывает вам ваш же товарищ из публики.

Автограф.

Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 241/Р-4. Л. 15.

Впервые опубликовано: Вахтангов. 1939. С. 135.

КОММЕНТАРИИ:

- 1 В Мансуровской студии была заведена Книга впечатлений по аналогии с Дневником впечатлений Первой студии, куда дежурные студийцы записывали свои замечания по спектаклям. Там же записывал свои замечания и Вахтангов.

М.И. ЦВЕТАЕВА — Е.Б. ВАХТАНГОВУ

27 апреля 1918 г.
Москва

* * *

Е.Б. Вахтангову

Заклинаю тебя от злата,
От полночной вдовы крылатой,
От болотного злого дыма,
От старухи, бредущей мимо.

Змеи под кустом,
Воды под мостом,
Дороги — крестом,
От бабы — постом.

От шали бухарской,
От грамоты царской,
От черного дела,
От лошади белой.

Марина Цветаева

Вербное Воскресенье 1918 г.
Москва

* * *

*Евгению Богратионовичу
Вахтангову*

Серафим — на орла! Вот бой! —
Примешь вызов. — Летим за тучи!
В год кровавый и громовой —
Смерть от равного — славный случай.

Гнев Господен нас в мире поверг,
Дабы помнили люди — небо.
Мы сойдемся в Страстной Четверг
Над церковкой Бориса и Глеба.

Марина Цветаева

Автограф.

Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 259, 258/Р.

Стихотворение «Заклинаю тебя от злата» без посвящения Вахтангову
впервые опубликовано: *Цветаева М.И.* Версты. М., 1921. С. 16.

С посвящением впервые опубликовано: *Симонов Е.Р.* Два стихотворения
Марины Цветаевой // Новый мир. М., 1983. № 3. С. 170.

Стихотворение «Серафим — на орла!» с посвящением Вахтангову впервые опубликовано: там же.

КОММЕНТАРИИ:

В ноябре 1918 г. Цветаева записала:

— А у Наташи [Шиловцевой] и Бориса Ильича [Вершилова] месяц назад родилась девочка. Теперь у нас студийный ребенок.

От Студенческой драматической студии к Третьей студии

Ревную: <...>

4) И почему Е.Б. Вахтангов нашел время, чтобы воспеть этого студийного ребенка, а мне написать две строчки в ответ на стихи — не нашел?

5) Почему?

Цветаева Марина. Неизданное. Записные книжки: в 2 т. Т. 1. М., 2000. С. 287–288. Молчание Вахтангова в ответ на цветаевскую стихотворную попытку сближения объясняется, вероятно, духовным соперничеством. Ведь в доме Цветаевой собирались Ю.А. Завадский, П.Г. Антокольский, Г.В. Серов, В.В. Алексеев, мечтавшие о другом театре. Их уход весной 1919 г. стал концом Мансуровской студии. На ревность Вахтангова Цветаева отвечала ревностью, видя в Вахтангове «их всех — бога и отца-командира». Эта ревность ясно прочитывается в «Повести о Сонечке».

Е.Б. ВАХТАНГОВ — А.А. ОРОЧКО

18 июня 1918 г.

Милая Анна Алексеевна!

Я приеду 10-го.

Тогда поговорим хорошо и много.

Пока Вам советую сделать так: оставьте работу совсем. К приезду приготовьте листик, на который выпишите куски так примерно:

О чем говорю главным образом. Самая главная задача¹:

I

- | | | |
|-----------------------------|--------------------|----------------|
| 1. Сцена с Гельсет | О Росмерсхольме | Следить |
| 2. Сцена с Кроллем | а) О Бренделе | Узнать, как он |
| | б) О нем | относится |
| | в) О себе | |
| 3. Сцена втроем | | |
| 4. Сцена с Гельсет | О приходе Бренделя | |
| 5. Сцена с Бренделем и т.д. | | |
| 6. Конец | | |

II

Что успеете. Последний акт не трогайте.

Торопиться нам некуда.

В тупик лезть тоже незачем.

Все будет, что надо.

Тихонько и скромненько будем делать свою работу. Главное — молчать: ибо, если будут знать, то работать уже трудно, может быть, даже невозможно. Говорить и показывать можно только тогда, когда все готово.

Ну, будьте хорошая.

У нас хорошо, но голодно.

Кланяюсь Вам.

Ваш Е.В.

Автограф.
Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 385/Р.
Впервые опубликовано: Вахтангов. 1939. С. 129–130.

КОММЕНТАРИИ:

- 1 Вахтангов предполагал ввести А.А. Орочко дублером на роль Ребекки в «Росмерсхольме» в Первой студии МХТ. К этой же работе относится письмо Вахтангова от 20 декабря 1918 г. (наст. изд., т. 2, с. 234).

А.А. Орочко — Е.Б. ВАХТАНГОВУ

2 июля 1918 г.

Дорогой Евгений Богратионович!

Очень завидно мне, что Натан [Тураев] и прочие будут к Вам. Хотелось и самой говорить, но почему-то стало страшно и неудобно. Писать тоже, конечно, страшно и, может быть, еще больше неудобно — но до того нужно хоть несколько слов услышать от Вас о «Росмерсхольме», что преодолеваю все «неудобства». Вы тогда сказали: «до свиданья — делайте, что хотите». Что же делала, спросите Вы меня. В моем конечном подсчете — ничего, но уже дошла за эти 3 недели до какого-то тупика и запуталась окончательно. Старалась же я разобраться в [сложной громаде. — *Зачеркнуто*] гамме чувств Ребекки, чтобы по крайней мере не быть в них, как в лесу.

О первых 2-х актах я могу еще кое-как разговаривать и думать, а вот к 3-му боюсь приступить. Он кажется мне такой большой глубиной, в которую страшно заглянуть.

О 4-м думать нечего.

Ну, как я могу думать о том, доискиваться до того, что я делаю — раз в разговоре с m-m Гельсет и дальше с Росмером — когда у меня за плечами должны быть [целых 2 акта. — *Зачеркнуто*] 1-й + 2-й акты — да еще целая ночь между 2-м и 3-м. Не могу, не могу. Это такая высота, так много всего внутри, что если возможно впустить это в меня, то только Вы это сделать можете. Я в тупике. Да еще в каком!!!

Самое непонятное для меня в прошлом это самое дело (увы, конечно, главное). [Ребекка увлекает в свой. — *Зачеркнуто*.]

Хочется узнать какие-то слова об этом, приблизить к себе это самое дело. Я понимаю — «надо жить, действовать, работать», но во имя чего? Где конец этому, корень?

Нет, не могу, Евгений Богратионович, как-то я оформить, что мне нужно. Знать, чтобы иметь возможность думать об этом.

Вероятно нужно, чтобы Вы сказали 2-3 слова о том, как Ребекка и Росмер сидели в гостиной, сумерничали, помогали друг другу, строили новые планы жизни...

А может быть, и совсем не это. Не знаю.

Вот самые громадные тупики (о более мелких — им нет числа — не стоит сейчас говорить), которые мешают мне сейчас думать о «Росмерсхольме», — а хочется думать без конца.

Дорогой Евгений Богратионович, Вы простите, что все это пишу Вам, и еще за то, что я попрошу Вас, если только Вам это не будет ни капельки, нисколько затруднительно — и покажется нужным — написать мне несколько строк. Я убеждена, что они мне помогут работать.

Что делает Студия, о съемках и прочее Вам расскажет «секретарь» весьма обстоятельно. От себя могу сказать, что мне лично — все это веселое, интересное и полезное предприятие очень нравится — только играть в синема я бы все-таки не хотела. Сама игра не нравится. Не понимаю я, должно быть, еще, что надо — а потому [не нравится. — *Зачеркнуто*]. Но от съемок не отказывалась и, верно, не буду.

От Студенческой драматической студии к Третьей студии

А пока всего хорошего... Как Вы себя теперь чувствуете?
Большой привет Надежде Михайловне и поцелуй Сереже.

А. Орочко

Натан все изводит меня с псевдонимом, потому что Сушкевич никак не запомнит — не то [нрзб].

Публикуется впервые.

Автограф. Черновик.

ГЦТМ им. А.А. Бахрушина. Ф. 473. Ед. хр. 38. Л. 1-4.

Е.Б. ВАХТАНГОВ — СТУДИИ

25 июля 1918 г.

Други мои!

Нездоров я совсем. Весь день промучился. Сейчас пришел в себя, но идти к Вам не могу.

Приду завтра в 5 часов. Простите за сегодняшнее и приходите все завтра.

Прочтем и распределим «Бланко».

Кланяюсь Вам

Е. Вахтангов

Публикуется впервые.

Автограф.

Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 1897/Р-47.

«ИДЕТ ГОЛОД»

27 августа 1918 г.

Все чаще и чаще вижу, как дети на улицах подбирают и едят огрызки яблок, хвосты и головы сушеной воблы... Идет голод.

Публикуется впервые.

Тетрадь 1914-1919 гг. Автограф.

Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 17/Р.

ПИСЬМА, ЗАПИСКИ, РАСПОРЯЖЕНИЯ

1 сентября 1918 г.

Очень хочу, чтобы все, что объявлено в репертуаре, исполнялось.

Нужно помнить, что работа в Студии — самое главное, и все другие частные работы нужно приспособить к главной.

Прошу всех, ведущих занятия, вывешивать записки об опоздавших. Записки разрешается снимать только мне.

Е. Вахтангов

3 сентября 1918 г.

Обязаны дежурить по вторникам, четвергам и воскресеньям от 6 до 7: Тураев, Завадский, Серов, Котлубай, Орочко, Шик, Захава.

Натан Осипович [Тураев] должен проставлять в репертуаре одного из этого списка на каждый приемный день.

От Студенческой драматической студии к Третьей студии

Прошу всех принимающих не оставлять без ответа тех, кого они принимают.
Е. Вахтангов

Автограф.
Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 2947/Р-31, 33.
Впервые опубликовано: Вахтангов. 1939. С. 139, 140.

Е.Б. ВАХТАНГОВ — Л.А. ВОЛКОВУ

[До 20 сентября 1918 г.]

Леонид Андреевич,

Я получил «горячую просьбу» Балтрушайтиса явиться в Театральный отдел завтра в 2 ½ ч. Каменева давно меня просит — и я не могу отказать. Поэтому прошу Вас:

1. Позвонить Лужскому и, объяснив ему причину, сговориться о переносе урока на любой час четверга (20-го), начиная с 12-ти. Или любой другой день и час.

2. Позвонить в Первую студию (5-41-41) и от моего имени попросить снять мое объявление о завтрашнем уроке и повесить день и час, условленные с Лужским.

В четверг 20-го К.С. вызвал к 7 ч. к себе. Если я пойду, то на «Антонии» быть не могу. Может быть, не пойду, тогда приду на «Антония». Вам будет ясно.

Располагайте 20-е, как хотите («Каина» не будет).

Е. Вахтангов

P.S. Меня обо всем известите, чтоб я знал, что урок на завтра отменен и Второй студии об этом известно. А то будет непорядок и скандал.

Е.В.

Публикуется впервые.
Автограф.
Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 57/Р.

Е.Б. ВАХТАНГОВ — СТУДИИ

22 сентября 1918 г.

Так как Н.Н. Щеглова проявила большое невнимание к Студии (не выполнила своих обязанностей дежурной на Исполнительных вечерах), то, естественно, она лишается права на внимание Студии по отношению к ней.

В течение месяца прошу не занимать Н.Н. Щеглову в Исполнительных вечерах ни в программе, ни на должности. Кроме того, Студия отказывает ей в оказании каких бы то ни было услуг. Я лично не буду с ней заниматься целый месяц.

Е. Вахтангов

Автограф.
Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 2947/Р-4.
Впервые опубликовано: Вахтангов. 1939. С. 140.

Е.Б. ВАХТАНГОВ — Б.Е. ЗАХАВЕ

[Без даты]

У нас должны быть книги:

1. Протоколы всех собраний.
2. Дневник (фактическая сторона дня).
3. Протоколы спектаклей.
4. Книга по возобновлениям.
5. Книга данной пьесы (ее ведет режиссер пьесы).
6. Книга дежурных по спектаклю (не администратора).
7. Книга самостоятельных работ.

Е. Вахтангов

Публикуется впервые.

Автограф.

Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 2947/Р-36.

Из Книги ВПЕЧАТЛЕНИЙ

Исполнительный вечер

14 октября 1918 г.

«Враги»

Абажур лампы противный и небрежный. Когда трогают стол, — он надоедливо качается. Выпрямить его и укрепить так, чтобы он не качался.

Натан Осипович [Тураев] не имеет права менять штрихи: где калоши? Где рука с калошей? Это найдено и по безвкусной прихоти Натана Осиповича отменено быть не может.

Грим Натана Осиповича кустарный. Никакой тонкости в лице. Волосы грубы. Нужны пряди, живые пряди на лоб.

Грим Бориса Евгеньевича [Захавы] нужно найти. Главным образом, нос и усы. Может быть, надо нос налепливать. Профиль нехорош.

Борис Евгеньевич не знает мыслей, поэтому пропадают слова — на них не падает логическое ударение.

1-ю картину Борис Евгеньевич ведет еще сносно.

2-ю — неверно и нехорошо.

Натан Осипович играл беспомощно. Каждый кусок должен идти вверх, а он понижает. Нисколько он не оскорблен, и нисколько не жаль его.

О 2-й картине спросить меня и умудриться прорепетировать (надо найти время).

Антракт между картинами длинен, шумен. Почему-то проходит при полном свете, а должна быть полутемнота. Прорепетировать непременно.

«Егерь»

Ничего от отрывка не получил. Ни одно слово не задело ни чувства, ни мысли. Отрывок не напоен содержанием. Оба играют внешне. Касторская без зерна. Нет забитости, приниженности, тоски в глазах.

Ларгин обращается с текстом небрежно.

Например:

Надо «прощай, соха», а не «соха, прощай».

От Студенческой драматической студии к Третьей студии

Надо «нешто забыла», а не «забыла нешто».

Надо «лучше его стреляю», а не «стреляю лучше».

Надо «не крепостная была», а не просто «крепостная».

Надо «надо и рассуждение иметь» — где «и»?

Надо «чем живешь», а не «ты чем живешь».

Ларгину текст просмотреть и запомнить.

Касторской — радость встречи совсем потеряна. Надо искать большой, еле сдерживаемой радости.

«Длинный язык»

Борис Ильич [Вершилов] играет хорошо. Только очень тишит и не умеет говорить с мундштуком во рту.

Евдокия Андреевна [Алеева] слишком много, часто и надоедливо повторяет: «понимаешь», «понимаешь» и «Васичка, Васичка, Васичка» без конца.

Текст просмотреть и выучить. Нельзя так обращаться с Чеховым.

Евдокия Андреевна может играть отлично. С хорошим, благородным юмором. У нее отличное, крепкое зерно. Она сегодня сама себя обкрадывала. Несмело шла от куска к куску.

Ничего шокирующего в отрывке (кроме отсебятины в тексте) не было.

Евдокия Андреевна, а где же штрих с ложечкой и пенсне? Зачем вы сами у себя воруете?

«Иван Матвейч»

Как смеют гг. помощники, устанавливая сцену, не выполнять замечаний? Для чего же замечания пишутся? А.А. Орочко отмечала, что «лампа бьет в глаза», и опять поставили безвкусную лампу, которая мозолит зрачок и мешает смотреть.

(К следующему вечеру найти новую лампу с закрытым огнем.)

Непростительная, грубая небрежность: зеленая покрывка-скатерть помята так, как будто на ней специально для этого сидели. Заведующий бутафорией, потрудитесь всегда проверять это.

Прошу всех занятых в Исполнительных вечерах, прошу помощников непременно расписываться в этой книге после каждой записи о вечере. Я буду знать тогда, с кого требовать и как требовать.

«Иван Матвейч» может идти хорошо.

Сегодня Чернов первую половину не нашел покоя. Диктует плохо, «без поэзии», не любит того, о чем диктует, не любит процесса диктования, а ведь это его жизнь, его наслаждение. Грим нужно класть и на части челюсти, где приклеена борода.

Руки Паппе нужно краснее, чем сегодня.

Пауза, когда Паппе ест, перетянута сегодня до невозможности: публика начинает ерзать. Не забудьте время, в какое мы живем.

Чай вприкуску не подавать. Если нет сахару, пусть Паппе пьет без сахару. Во времена, когда идет отрывок, сахар ничего не стоил, а вы подчеркиваете трудность его доставания в наше время.

«Страничка»

Играли хорошо и весело все трое. Берви выросла. Львову вижу в первый раз и не могу не одобрить.

От Студенческой драматической студии к Третьей студии

Сегодня это единственная вещь, которая шла по-студийному. Все остальное — как в плохих театрах.

* * *

Анна Алексеевна очень хорошо смотрит и хорошо помогает.

* * *

Закажите хорошую книжку в хорошем переплете. Надо решиться положить ее в публику для ее замечаний. Прежде чем положить, поговорите со мной и покажите мне.

Е. Вахтангов

Автограф.
Музей театра им. Евг. Вахтангова. № 241/Р-4. Л. 81-88.
Впервые опубликовано: Вахтангов. 1939. С. 135-138.

Из записей

[Октябрь 1918 г.]

Роль готова только тогда, когда актер сделал слова роли своими словами.

Надо добиться того, чтобы темперамент просыпался безо всяких внешних побуждений к волнению: для этого актеру на репетициях нужно работать главным образом над тем, чтобы все, что его окружает по пьесе, стало его атмосферой, чтобы задачи роли стали его задачами — тогда темперамент заговорит «от сущности». Этот темперамент «от сущности» самый ценный, потому что он единственно убедительный и безобманный.

У Хмары в «Росмерсхольме»¹ я добивался с первой же репетиции такого темперамента. И добился с его чудесной помощью и его верой в ценность и приятность такого темперамента. Одна мысль: «надо сделать всех людей в стране счастливыми» — мысль, как таковая, зажигала его и делала Росмером.

Иногда актер, у которого слишком много элементов благородства и порядочности, не может набрать для роли, требующей элементов пройдохи, достаточного количества приспособлений, и образ ему не удастся, хотя бы по качеству игры у него все было хорошо, то есть пережито (случай с Чебаном в «Росмерсхольме»²).

Если актер не сделает сущность пьесы сущностью для себя и, главное, не поверит, что секрет настоящего творчества в доверии к бессознанию (которое само реагирует от сущности), он вынужден будет играть на штампах прошлого, на штампах, выработанных плохими репетициями. Все будет скучно и всем знакомо. Зритель вперед уже знает, как сыграет актер. (Книшпер на генеральной «Росмерсхольма».)

Самое интересное в каждой новой роли актера — неожиданность (Чехов, Москвин, Грибунин, Станиславский).

Самое важное для режиссера — умение подойти к душе актера, то есть умение сказать, как найти то, что нужно. Актеру мало показать краску, раскрыть текст — надо еще, незаметно для него, указать практический путь осуществления задачи.

От Студенческой драматической студии к Третьей студии

«У вас такая-то задача»... Но ведь актер не знает, как ее исполнить. Простыми азбучными средствами надо указать, как решить эту задачу. Дело в большинстве случаев ясно — то актер не чувствует объекта, то не понимает задачи органически, то не сильна сущность, то идет от слов, то далек от сквозного действия, то напряжен и т.д.
Е.В.

22 октября 1918 г.

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

Бессознание, вооруженное таким запасом средств, выкует из материала, посланного ему, почти совершенное произведение.

В сущности, актер должен был бы только разобрать и усвоить текст вместе с партнерами и идти на сцену творить образ.

Это в идеале.

Когда у актера будут воспитаны все нужные средства — способности. Актер непременно должен быть импровизатором.

Это и есть талант.

В театральных школах бог знает, что делается. Главная ошибка школ та, что они берутся обучать, между тем как надо воспитывать.

Автограф.

Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 26/Р. Л. 74–78.

Впервые опубликовано: Вахтанговец, 1937. № 4 (20). 20 февраля. С. 2.

КОММЕНТАРИИ:

- 1 Г. Хмара в спектакле Вахтангова «Росмерсхольм» играл главную роль — Росмера.
- 2 Вахтангов был вынужден снять А.И. Чебана с роли Мортенса и назначить вместо него Б.М. Сушкевича.

Е.Б. ВАХТАНГОВ — О.Л. ЛЕОНИДОВУ

23 октября 1918 г.

Олег, Олег, дорогой и чудесный!

Я так привык к тебе, так ценю твою деликатность, мягкость, джентльменство, воспитанность, так скучаю без тебя и Маргариты Ивановны [Ртищевой] и не могу, не могу выбрать секундочки, чтобы забежать к вам, посмотреть на вас, узнать, как и чем живете Вы.

Если ты согласишься на карточку, как распределен мой день, и согласишься внимательно, сердцем прочтешь ее, — только тогда ты согласишься 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 час ночи — репетиция спектакля празднеств.

От Студенческой драматической студии к Третьей студии

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

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

Первая студия

Вторая 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 уж месяц, как я не могу осуществить желания 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 оставить кого-нибудь — преступление. А меня зовут и зовут в новые и новые дела, которые я же должен создавать... Слава богу, что в дне 24 часа, — и я могу им отказывать хоть на этом основании.

И можешь себе представить, почти ничего не зарабатываю: т.е. ежемесячно у меня образуется долг, и он от месяца к месяцу увеличивается... Это потому, что я везде очень мало беру. Почему? Не знаю, не знаю... Единственная надежда на режиссерские, когда начнутся спектакли в Народном [театре]... Слов много, цифры прыгают, подсчитаешь — страшно, а на деле — ничего. А может, не умею. Жить, может, не умею.

Вот и боюсь.

Вот и не ругайте меня, ты и Маргарита Ивановна, что так давно не поднимался к Вам.

А надо бы. Хотя бы для того, чтобы спросить, как живут мой Сергей и Надежда Михайловна. Вы видите их больше¹. Ты думаешь, я шучу — спроси Сергея.

Итак, дорогой мой, верь мне, верь и ничем другим не объясняй, что мы давно не видимся.

Об авансе я помню — и верну тебе его на этих днях.

Если у тебя есть дело — не стесняйся разбудить меня утром.

Целую тебя.

Кланяюсь низко Маргарите Ивановне.

Кланяюсь Ксении Александровне. <...>

Твой Е. Вахтангов

Сегодня в 4 часа буду дома. В 4 ³/₄ уже уйду.

Автограф.

РГАЛИ. Ф. 2551. Оп. 1. Ед. хр. 12. Л. 5–7.

Впервые опубликовано: Вахтангов. 1939. С. 122–123.

От Студенческой драматической студии к Третьей студии

КОММЕНТАРИИ:

- 1 О.Л. Леонидов и его жена М.И. Ртищева жили в том же доме (Денежный пер. д. 12) и в том же подъезде, что и Вахтанговы.

Из ТЕТРАДИ 1914–1919 годов

22 октября 1918 г.

Принял заказ Театральной секции отдела Просвещения на постановку в «Народном театре»¹ пьес: «Вор» Мирбо и «Когда светит месяц» Грегори². Ремонт еще не закончен. Состоится ли этот спектакль? Он готовится ко дню торжеств 7–8 ноября.

25 октября 1918 г.

Сегодня меня смотрел хирург В.Н. Розанов и терапевт Ревидцов. Две знаменитости. Первый — чувствую по рукам, лукавому, значительному глазу — талантлив. Второй притворяется Керенским.

Сегодня у меня перебивали и мои студийцы, и от Первой студии (Б.М. Сушкевич), и от Гунстовской студии, и Театральная секция (К.Н. Малинин, В.И. Орлов). Все очень приятно. Заботливо, любовно, трогательно.

27 октября 1918 г.

Сегодня лег в лечебницу Игнатьевой. Опять лечусь.

Теперь я уж не выйду, пока не поправлюсь.

Месяц, два, три — сколько нужно.

Постановку в Народном театре передал Болеславскому и Сушкевичу³. Ухнули мои две тысячи. Хорошо, хоть они заработают.

Автограф.

Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 79/Р-17.

Впервые опубликовано: Вахтангов. 1939. С. 114.

КОММЕНТАРИИ:

- 1 Пока Вахтангов лечился, летом 1918 г. Правление Студии вело переговоры с П.М. Керженцевым, заведующим Театрально-музыкальной секцией Отдела народного образования Московского совета о создании театра при участии Студии Вахтангова. Короткая репертуарная афиша не позволяла Студии взять на себя полное обслуживание театра, и предполагалось, что играть в театральном помещении у Большого Каменного моста будут все студии Художественного театра. Однако административная, хозяйственная работа, как и проведение ремонта, легли на плечи Вахтанговской студии. Открытие театра, который по предложению Вахтангова (свидетельство Б.Е. Захавы) получил название «Народный театр», было решено приурочить к первой годовщине Октябрьской революции.
- 2 По инициативе П.М. Керженцева готовились две одноактные пьесы: «Вор» О. Мирбо и «Когда светит месяц» И.А. Грегори.
- 3 К назначенному сроку ремонт здания был закончен только вчерне. Спектакль, приготовленный Сушкевичем и Болеславским, с 7 ноября играли в еще не готовом помещении. Ремонт здания был завершен в середине декабря 1918 г.

«ПРИРОДА НЕ ЗНАЕТ НЕПЛАСТИЧНОСТИ»

30 октября 1918 г.

[Больница Игнатьевой]

Пластикой актер должен заниматься не для того, чтобы уметь танцевать, и не для того, чтобы иметь красивый жест или красивый постав корпуса, а для того, чтобы сообщить (воспитать в себе) своему телу чувство пластичности. А ведь пластичность не только в движении, она есть и в куске материи, небрежно брошенной, и в поверхности застывшего озера, и в уютно спящей кошке, и в развешанных гирляндах, и в неподвижной статуе из мрамора.

Природа не знает непластичности — прибой волн, качание ветки, бег лошади (даже клячи), смена дня на вечер, внезапный вихрь, полет птиц, покой горных пространств, бешеный прыжок водопада, тяжелый шаг слона, уродство форм бегемота — все это пластично: здесь нет конфуза, смущения, неловкой напряженности, выучки, сухости. В сладко дремлющем коте нет неподвижности и мертвости, и сколько, боже мой, сколько этой неподвижности в старательном юноше, стремглав бросившемся достать стакан воды для своей возлюбленной.

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

И режиссер, и преподаватель должен убежденно проводить то, что он знает, и никогда не пытаться казаться знающим, когда он не знает. В таких случаях надо прямо, твердо и убежденно говорить: не знаю, и объяснять почему (причину).

Автограф.

Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 16/Р. Л. 74–80.

Впервые опубликовано: Красная новь. М., 1933. Кн. 10. С. 207–208.

Е.Б. ВАХТАНГОВ — В.А. ЗАВАДСКОЙ

30 октября 1918 г.

[Больница Игнатьевой]

Вера Александровна!

В прошлом году, в день, когда у нас выпал первый снег, я написал Вам коротенькое письмецо. У Вас все еще было солнце, и я писал, что завидую Вам, у Вас были еще цветы, и я писал, что завидую Вам. До сих пор лежало это письмо у меня. Сегодня я порвал его, сегодня, наконец, я могу писать Вам, никуда не спеша: я свободен. Лежу в больнице, мне покойно, удобно. Я один — это главное. Один без своих дел. Я могу пожить для себя.

У меня есть единственные письма, которые я сохраняю. Это — Ваши письма. Другие я рву сейчас же, как прочту. Даже если это письма дорогих мне людей.

Пока то письмо, Вам написанное, я носил при себе и все собирался надписать конверт — мне все казалось, что я не прервал тончайшей нити наших, так случайно выросших писем.

Сегодня я порвал его, сегодня я могу жить для себя, сегодня я снова прочел Ваши маленькие листки, единственные, которые я храню, чтобы вернуться к ним

От Студенческой драматической студии к Третьей студии

в день, когда я могу жить для себя, — сегодня я боюсь, что эта нить исчезнет, и вот, пишу Вам, нежная.

Вы знаете, Вы помните, когда погружаешь лицо в большой живой букет сирени и, закрыв глаза, ощущаешь одновременно и холод их розеток, и пьяный аромат, и удаление от грохота улиц, и от книг, и от людей. Когда вдоханием, глубоким и жадным, посылаешь и сердцу, и мыслям, и телу уставшему, и душе бедной — праздничное дыхание, такое спокойное и блаженное, дыхание этих ветвей. Когда трусливо ждешь конца очарования: вот, щеки согреют коснувшийся цветок, вот, в глубине букета станет вяло, вот, невинный аромат огрубел, и теплый лепесток не заглушает улиц. Снова книги, люди, снова грохот дней, длинных, торопливых. Не для себя.

Вот так я чувствую аромат Ваших писем и касаюсь их. И сердцу, и мыслям, и телу уставшему, и душе бедной шлю праздничное дыхание, дыхание Ваших маленьких изящных листков. Пока не согрею их своим грубым прикосновением, пока не устанут они дышать в мое жадное сердце.

Отстраните на момент сирень. Дайте отдохнуть ей от жарких щек и снова прильните к ней, и снова закройте глаза. И снова коронки цветка живые и легкие, упругие и бодрые. И снова можно пить грудью их чистое, невинное очарование.

Вот так я даю отдохнуть Вашим хрупким листкам. Год, ровно год я не касался их. И сегодня они — сирень. И сегодня у меня солнце. Сегодня у меня — цветы.

Может быть, Вы мне позавидуете.

Может быть, у Вас сегодня первый снег.

Это письмо я уж пошло Вам. И буду ждать, буду ждать немножко слов о Вас, чудесная.

Странно: когда я пишу Вам, мне никогда не хочется рассказывать, мне ни о чем не хочется сообщать. Мне только хочется говорить о Вас. И я, закрыв глаза, на миг остановив дыханье, ищу слова, в которое вольется чувство моих глубин, в котором донесу Вам мой привет, почтительный поклон, мою радостную благодарность. И нет этого слова, нет...

А вот Вы, наверное, знаете, что такое поношенная шляпа, шляпа прошлых зим, шляпа, на которую Вы случайно сегодня натолкнулись? Жалкая, помятая, трусливо поглядывающая на Вас своим затрепанным пером, скрывающая облезлый каркас и покривившуюся пряжку. Ни одна вещь не бывает такой бессильной и ненужной, как старая шляпа. Нет, Вы подумайте чуть-чуть и согласитесь, что это так.

И вот, слова людей — как эта шляпа.

Где я возьму слово, выражающее меня к Вам!

Захватаны слова, из них торчит каркас, они побывали на языке приказчика, ими легко бросалась дама в модной шляпке в ложе на скачках, их затаскал длинноволосый и неопрятный студент, их истесали рифмами поэты, они засалены помадой завитого блондина с галстухом бабочкой, их омертвили пылкие любовники, их вытрусил частушка мастерового с гармоникой, с пьяным картузом. Их изжеманили пудренные парики, изломали рыцари, обаналили короли, замусолили биржевики и банкиры, топтали воины.

Как я могу говорить о Вас, чем я могу говорить о Вас, каким броском метнусь и вырвусь из груди тряпок — человеческих слов!

И вот, снова кланяюсь Вам, добрая и единственная. Счастья — есть оно на земле — прошу Вам, благодарный. Радостей прошу Вам, прошу сегодня, когда живу для себя. Весны Вам, цветов Вам. Сирени. Пусть рука, которой Вы коснетесь, станет благородной, пусть глаза, в которые Вы взглянете, не оскорбят Вас. Иди-

От Студенческой драматической студии к Третьей студии

те легко, идите доверчиво. Пусть будет хорошо от Вас. Пусть будет хорошо Вам. Пусть слезинки радости блестят в уголках Ваших добрых глаз, Прекрасная девушка. Весь, весь, до краев переполненный неизбытой благодарности, молча хочу позвать руку Вам, Светлая, сегодня, когда я один, когда я прожил страницы этого письма для себя, для своего Праздника.

Е. Вахтангов

Маме, маме кланяйтесь и брату [В.А. Завадскому]. Какая мама теперь? Юра здоров. Хорошо работает. Идет вперед. Живем полно и жадно.

Е.В.

Автограф.
РГАЛИ. Ф. 2718. Оп. 1. Ед. хр. 2451. Л. 1-2.
Впервые опубликовано: Дама в плаще (Письма Е.Б. Вахтангова к В.А. Завадской) / Публ. И.П. Сиротинской // Встречи с прошлым . Вып. 5. М., 1984. С. 196-198.

Е.Б. ВАХТАНГОВ — Е.А. КАСТОРСКОЙ

1 ноября 1918 г.
[Больница Игнатьевой]

Екатерина Алексеевна,

К Вам как к секретарю.

Немедленно пошлите письмо Елене Павловне [Муратовой] от Совета Студии. Студия есть учреждение, и Елене Павловне нужно иметь ответ учреждения, а не милых знакомых.

Кроме того, я Вам лично говорил о письме Поливановой. До сих пор лежит у меня клочок проекта письма.

Я не понимаю, где же Студия, где коллектив, у которого есть своя совесть. Почему я должен беспокоиться о таких вещах?

Е. Вахтангов

Меня известите о том, когда и что сделано.

Е.В.

Автограф.
Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 2947/Р-5.
Впервые опубликовано: Вахтангов. 1939. С. 140.

Из Книги ВПЕЧАТЛЕНИЙ

1 ноября 1918 г.

Перенумеруйте страницы и не вырывайте листов из тетради. Это же неприлично.

Е. Вахтангов

1 ноября 1918 г.¹

Я бы хотел, чтобы хоть кто-нибудь расписался вот здесь, ибо я все-таки пишу не на ветер, а для дела. А с кого же мне спросить это дело?

Е. Вахтангов

От Студенческой драматической студии к Третьей студии

8 ноября 1918 г.

Почему Вершилов во фраке или смокинге? В крайнем случае надо в сюртуке. Вершилов, распишитесь.

Е.В.

Во фраке никогда не играл. Очевидно, какое-то недоразумение. Сюртука у меня, к сожалению, нет. Всегда же с первого вечера «Длинный язык» играл в смокинге.

Б.В.

Тогда лучше в черном пиджаке.

Е.В.

20 ноября 1918 г.

Повторяю.

21 ноября 1918 г.

Повторяю терпеливо опять: распишитесь кто-нибудь и доложите об этом листе в Совет.

Е. Вахтангов

6 декабря 1918 г.

У меня хватает терпения повторить просьбу².

Е. Вахтангов

Автограф.
Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 241/Р-4.
Впервые опубликовано: Вахтангов. 1939. С. 135–136.

КОММЕНТАРИИ:

- 1 Записи от 1, 20, 21 ноября и от 6 декабря относятся к записи от 14 октября (наст. изд., т. 2, с. 188). Просматривая Книгу впечатлений и не встречая реакции студийцев на свое предложение, Вахтангов четыре раза возвращался к нему, требуя выполнения своего предложения.
- 2 Под этой записью в виде еще одного напоминания Вахтанговым помечено «17 января 1919 г.».

Е.Б. ВАХТАНГОВ — СТУДИИ

4 ноября 1918 г.

[Больница Игнатъевой]

В Студию

Мне нужно, чтобы Л.А. Волков, Ю.А. Завадский, Е.В. Шик после каждых 3–4 уроков в группе, где они мне помогают¹, давали мне подробный отчет о занятиях.

Мне нужно, чтобы Б.Е. Захава, Ю.А. Завадский хоть изредка рассказывали мне о работе в группе, которую я им поручил².

Очень прошу К.И. Котлубай и Б.Е. Захаву посвящать меня в работу «Пролетарской студии»³.

От Студенческой драматической студии к Третьей студии

Л.А. Волкову. Непременно сообщать мне о репетициях «Потопа»⁴ и вместе со мной выяснять сцену за сценой.

Н.Н. Щеглову прошу как-нибудь зайти ко мне поговорить (лучше днем от часу).

Е.А. Касторской. Мне должно быть известно о каждом решении Совета.

Б.И. Вершилову. Прошу прислать мне рапортчку со сведениями о посещаемости Исполнительных вечеров этого сезона в цифрах. Сведения эти надо вывесить на доске. В будущем же (начиная с ближайшей субботы) вывешивать на доске сведения за неделю.

А.Ф. Барышникову. Надо вывешивать на доску двухнедельные отчеты о состоянии кассы в общих цифрах: цифру поступления, цифру расхода и остаток. Если возможно — чуть подробнее.

А.З. Чернову — прошу обязательно пересылать мне репертуар занятий и вечеров.

Мне нужно переговорить о занятиях на I курсе Л.А. Волкова, Е.В. Шик. Прошу их зайти вместе.

Е. Вахтангов

Автограф.

Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 2947/6.

Впервые опубликовано: Вахтангов. 1939. С. 140-142.

КОММЕНТАРИИ:

- 1 В Студии Е.Б. Вахтангова.
- 2 В Мамонтовской студии, которая в 1919 г. влилась в Студию Е.Б. Вахтангова.
- 3 При Народном театре была организована Театрально-музыкальной секцией Моссовета Пролетарская студия для рабочих Замоскворецкого района. Преподавателями были ученики Мансуровской студии К.И. Котлубай и Б.Е. Захава.
- 4 «Потоп» Ю.Х. Бергера готовился Мансуровской студией для спектаклей в Народном театре.

6 ноября 1918 г.

[Больница Игнатъевой]

В субботу 9 ноября в 7 ч. вечера [назначается] заседание Совета (закрытое).

Присутствуют: Алеева, Антокольский, Вершилов, Волков, Завадский, Захава, Касторская, Котлубай, Семенова, Серов, Тураев, Шик, Шиловцева.

Никто из членов Студии и «сотрудников» на Совете быть не может, и пусть лучше всего в этот вечер никто из них в Студию не приходит, чтоб не мешать. Отдельное, закрытое заседание этих групп будет назначено на днях.

Занятий в вечера заседаний не будет никаких.

Е. Вахтангов

Публикуется впервые.

Автограф.

Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 2947/7.

7 ноября 1918 г.

[Больница Игнатъевой]

Работа в Студии распределяется следующим образом.

Ежедневно утром «Потоп».

От Студенческой драматической студии к Третьей студии

Все вечера (не занятые под Исполнительную программу) — пьесы Антокольского¹ и одновременно «Свадьба».

Состав «Свадьбы»

(подобран так, чтобы он был свободен от пьес Антокольского):

Жигалов — Волков

Жена — Шиловцева

Дашенька — Берви, Демина

Апломбов — Лопатин

Караулов — Чернов

Нюнин — Алексеев

Змеюкина — Алеева

Ять — Владимиров

Дымба — Вигилев

Мозговой — Барышников

Шаферы — Паппе и Крепс

Смотрит репетиции Котлубай.

Гости будут назначены потом.

К этому порядку прошу приступить сейчас же, иначе у нас пропадет много времени даром.

Е. Вахтангов

Автограф.

Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 2947/Р-15.

Впервые опубликовано: Вахтангов. 1939. С. 142-143.

КОММЕНТАРИИ:

1 «Обручение во сне» и «Кукла Инфанты».

Е.Б. ВАХТАНГОВ — Второй студии

8 ноября 1918 г.

[Больница Игнатъевой]

Группе слушателей «системы».

Вы видели, Вы чувствовали, Вы должны были почувствовать, как радостно, как охотно и с какой готовностью я стал делиться тем скромным знанием, которое есть у меня. Мне хотелось стройно и последовательно открыть Вам и основы того, что мы называем «системой» Константина Сергеевича, и психологическую сущность ее, философию ее, практическую и методическую части ее, и ее поэзию, и ее искания, ее этику. Мне хотелось шаг за шагом, незаметно для Вас подвести Вас к пьесе и пройти, таким образом, весь прекрасный путь, найденный Константином Сергеевичем и Театром. Это трудно и долго, но это чудесно и много.

Болезнь моя прервала нас на первых шагах. Я не стал бы лечиться, если б на мне не лежала большая и ответственная работа, в частности, работа у Вас. Я потому только и лег в больницу, чтоб потом довести все, что мне поручено, до возможного для меня конца.

Мне хочется, чтобы Вы не остыли, чтобы Вы не отказались от своей мысли, чтобы Вы приняли меня, когда я вернусь к Вам, чтобы мы вместе сделали то, что

От Студенческой драматической студии к Третьей студии

так нужно и Вам, и Вашим руководителям, и театру, и тем новым, которые придут к Вам. Кланяюсь Вам всем сердечно и искренне. Вы были очень внимательны, и я не могу не быть благодарным Вам и признательным.

Е. Вахтангов

Автограф.
Музей МХАТ. Архив Вахтангова. № 7223.
Впервые опубликовано: Вахтангов. 1984. С. 280–281.

КОММЕНТАРИИ:

Осенью 1918 г. по просьбе Станиславского Вахтангов вел занятия по «системе» во Второй студии (см. письмо Вахтангова Совету Первой студии от 24 декабря 1918 г. (наст. изд., т. 1, с. 484). Эти занятия также посещали некоторые члены Вахтанговской студии (Орочко, Вигилев, Куинджи, Чернов, Сучкова, Лопатин, Демина). В конце октября занятия прекратились в связи с болезнью Вахтангова.

Е.Б. ВАХТАНГОВ — Б.Е. ЗАХАВЕ

[До 9 ноября 1918 г.]
[Больница Игнатьевой]

Прошу вскрыть и прочесть 9 ноября на закрытом заседании Совета, при неизменном присутствии только следующих лиц:

1. Алеева
2. Антокольский
3. Вершилов
4. Волков
5. Завадский
6. Захава
7. Касторская
8. Котлубай
9. Семенова
10. Серов
11. Тураев
12. Шик
13. Шиловцева

Больше никто на этом заседании быть не может.

Е. Вахтангов

Автограф.
Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 43/Р.
Впервые опубликовано: Вахтангов. 1939. С. 146.

КОММЕНТАРИИ:

Записка приложена к письму в Совет Студии, которое публикуется ниже. Коллектив Студии в то время состоял из четырех групп: 1) Совет Студии в количестве 13 человек, так называемые «действительные члены Студии», 2) члены Студии, 3) сотрудники и 4) воспитанники. Вахтангов обращается порознь к каждой группе.

Е.Б. ВАХТАНГОВ — Совету Студии

[1–9 ноября 1918 г.]
[Больница Игнатъевой]

Дорогие мои!

Письмо это — результат долгих и мучительных раздумий. Мне никогда не было так страшно за Вас, как сейчас, и никогда не было мне так больно от Вас, как сейчас. То, что составляло мою большую и тайную радость, — омрачается. То, над чем я дрожал все эти годы и что так настойчиво без колебаний растил у Вас, — выветривается. То, в чем я нашел себе оправдание работы моей с Вами, — готово рухнуть.

К вам, Евдокия Андреевна [Алеева], Борис Ильич [Вершилов], Леонид Андреевич [Волков], Борис Евгеньевич [Захава], Екатерина Алексеевна [Касторская], Ксения Ивановна [Котлубай], Ксения Георгиевна [Семенова], Натан Осипович [Тураев] и Наталья Павловна [Шиловцева], я обращаюсь прежде всего. Видите, как мало нас из старой гвардии.

И к вам, Павел Григорьевич [Антокольский], Юра Завадский, Юра Серов и Елена Владимировна [Шик-Елагина], — пришедшим к нам позже и слившимся с нами совсем, — к Вам обращаюсь я так же доверчиво и любовно.

Вот нас маленькая кучка друзей, в чьих сердцах должна жить Студия, в чьих сердцах жила она до сих пор, — скромная, замкнутая, строгая и скупая на ласку для новых людей.

Вот, вся она, эта кучка.

Уберите ее — и другая половина не составит Студии. Вы и есть Студия. Вы и есть центр ее и основа. Вы душа ее и лицо ее.

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

Эта большая молодая душа знала, что такое уважение друг к другу и уважение к тому, что добывается такой необычайной ценой, за что платится лучшим временем жизни своей — юностью. Вы были нежны и почтительны, ваше «ты» не звучало вульгарно, у Вас не пахло землячеством, Вы не дышали пошлостью богемы, Вы были чисты перед богом искусства, Вы никогда не были циничны к дружбе и никогда не отравлялись мелкой и трусливой формулой: «Актер должен жить всюю, и наплевать ему на этику. Только тогда он будет богат душевными изощренными красками». Вы знали, что такое горе, и были участливы, Вы знали, что такое одиночество, и были приветливы, Вы знали, что такое частная жизнь каждого, и были скромны. Вы неистово жестоко карали призрак нестудийности и в своем пуританстве походили на детей.

И были спаяны в одно тело.

Руки Ваши крепко держали цепь. И Вам было чем обороняться от всего, что могло коснуться Вас грубым прикосновением.

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

Где все оно?

От Студенческой драматической студии к Третьей студии

С тоской, которой еще никто из Вас не видел у меня, глазами, в которых, я знаю, есть она, я смотрю сейчас на Вас и требую, слышите, требую ответа.

Требую потому, что в этих стенах живут отзвуки моего голоса, покрывавшего Ваш гул, потому что в этой коробке сейчас стонет клочок моей жизни, может быть, короткой, может быть, близкой к концу. Потому что в каждом, кто сейчас сидит здесь, есть мое, и мое самое ценное во мне, если вообще во мне есть что-нибудь ценное.

Потому что свет, который вы, опять-таки благодаря мне, несете теперь на сцене, в другие группы, принес вам я.

Нес щедро, может быть — безрассудно.

Нес, не считая, без лжи, без кокетства, без желания господствовать, не ублажая себя завидным положением руководителя и не упиваясь перспективами.

Потому что я непременно, непреложно оставляю себя в Вас, и в книгах Ваших жизней, более долгих, чем моя, останутся страницы, написанные мною.

Их нельзя вырвать, как бы ни сложились дни каждого из Вас.

Вы, близкие мне и дорогие мне, все до единого, Вы знаете, как я это говорю: я верю, что Вы не слышите горделивых нот оскорбленного, зазнавшегося позера; я верю, что Вы чувствуете тоску мою, которая в последние дни выросла.

И вот я требую ответа на мой заглушенный крик: куда девалось наше прекрасное? Или вы не видите, что делается?

Или вы не видите, как ушла от Студии Евдокия Андреевна? Или вы не замечаете, как Антокольский чувствует Студию только тогда, когда он вне ее, и как он отходит от дел ее? Или не чувствуете, как формален Борис Ильич и скупоточен в отношениях к ней? Или не видите, как эгоистичен Леонид Андреевич, не желающий поступиться ради Студии ни одной своей слабостью, а особенно слабостью держать людей в подчинении?

Разве Вам не ясно, что Юра Завадский сидит меж двух стульев и ищет компромиссный выход в нейтралитете? Разве Борис Евгеньевич не беспомощен в своей стойкой студийности? Разве Ксении Георгиевне уютно в Студии, когда она приезжает к Вам? Разве Вы не чувствуете, что Юра Серов пренебрежителен к большим задачам Студии, как он поверхностно отдает себя ей и как легкомысленно-фамильярно обращается с тем, что называется студийным тактом? Разве Вы не видите, как быстро его «ты» с новенькими наполняет с таким трудом создаваемую атмосферу деликатности — душком статистов, развлекающихся театром, милым амикошонством по отношению к вещам, которые не терпят такого, хотя бы и безобидного, легкомыслия? Разве не одинок Натан Осипович, отдающий все свои лучшие чувства Студии, но не умеющий делать что-либо толком? Разве ему кто-нибудь помогает? Все только ругают за бестолковость. А когда-то Вы помогли ему. Новым людям — Барышникову, Вигилеву, Никольскому, Владимирову, а может, и Крепсу с Лопатиным — всем этим людям, ровно ничего еще не принесшим Студии, не заслужившим еще перед ней, Вы так легко открываете свое сердце и позволяете им публично критиковать и осуждать действия членов вашей группы. Вы даже и не задумываетесь над тем, чтобы ставить их на свое место, не даете им почувствовать, что Вы владеете большим, что Вы не отдадите им этого большого до минуты, когда они заслужат.

Кто из Вас видел, чтоб я занимался отрывком с теми, кто не добился права заниматься со мной? Это потому, что я слишком ценю тайну режиссера, тайну, в которую я так долго проникаю и, может быть, вместе с вами разгадываю. Почему Вы так небрежливы? Почему Вы разомкнули цепь? Почему не защи-

щаете святое свое от фривольных касаний милых, но еще чуждых вам — центру — людей?

Все эти «почему» позволяют мне требовать ответа.

И Вы мне ответите, крепко, ясно и определленно.

Ибо я должен знать, кому я отдаю последнее, что имею.

Чтобы знать мне, куда я отдавал все, что приобретал.

Чтоб оплакать и закрыться от Вас, закрыться в беспросветное одиночество.

Остановите все вечерние занятия и хорошо, как никогда, дайте себе отчет в том, куда все клонится и к чему все приведет.

Подумайте о том, что сделать, чтобы и Вам, и мне легко работалось.

Мне жутко будет прийти к Вам, не имея Вашего ответа.

Совсем не говорите о работе — это мое дело, и я его поставлю, может быть, так, как никогда оно у нас не стояло.

Обяжитесь друг перед другом крепким и строгим словом. Сразу, резко дайте почувствовать, что есть в Студии Совет, у которого есть свои требования и который отстраняет всех, кто не подходит к ним.

Пусть будет трудно сначала.

Мне же важно знать, хотите ли вы сами этого, есть ли в душах ваших сознание, что так нельзя жить. Хоть это мне скажите. И если есть, если вы сознаетесь в том, что живете дурно, и только не знаете, как сделать, чтобы было хорошо, — с меня уже достаточно, для вас, для вашей группы, близкой мне кровно, я тогда стану работать. Я так взмахну, я скажу тогда таким властным словом, что не посмеют и думать о вас дурно. Я сам поставлю каждого из вас на такую высоту, которая не позволит отнестись к вам фамильярно.

Только скажите мне, только скажите, что Вы не удовлетворены своей свободой, что Вы тайно тоскуете о торжественной и строгой деловой тишине, что Вы не хотите клуба «Алагра»¹, Второй студии, что Вы не хотите иметь «Студию при столовой», «Студию при буфете», что Вас в душе оскорбляет все, что непочтительно к искусству, что Вы знаете, что искусство требует этой почтительности друг к другу.

Иначе, ради бога, скажите мне, как же мне работать у Вас, ради чего? Как я могу мечтать о новых путях для Вас, как я могу жить на земле и знать, что погибает то единственное, где я мог быть самим собой, и куда таким же, как я, ищущим, я тайно от всех несу, что добываю, что рождается у меня, где отдыхаю, где я поистине почтителен, где я поистине люблю, где хочу оставить себя, крепко связав себя с Вами?

Ведь я еще не раскрылся. Ведь я только приготовил. Еще немножко остаюсь, чтобы созидать, и... вдруг я начинаю чувствовать, что все гибнет. Именно гибнет. Не улыбайтесь. Я, который вижу 6 студий вплотную, который 10 лет изо дня в день сижу перед сценой и, не отрываясь, смотрю в лицо учеников, я, который всегда говорю с группами, я заслуживаю доверия в этом смысле: у меня зоркий глаз, и я вижу лучше Вас. Поверьте, хоть один раз поверьте, что сегодня я не ошибаюсь и что Студия в опасности. Переругайтесь, но одни, без милых друзей.

Все ваши заседания объявите на весь год закрытыми. Не говорите ничего этим милым друзьям ни о сегодняшнем собрании, ни о всех других, даже если они просто деловые: мне стало ясно, что публичность заседаний вредна, что Студия искусства — это монастырь. И пусть у Вас будет неладно внутри, но держитесь замкнуто, пусть это тревожное «неладно» объединит Вас. Как когда-то Вы подписывали клятву не говорить о Студии на стороне, и это скрепляло Вас, так сейчас Вам надо оградиться стеной от милых, чудесных, воспитанных и добрых

друзей, но... не доросших еще до того, чтобы приблизиться к сердцу Студии. Не мельчите себя.

Скажите только, и я помогу Вам.

Скажите, и мне станет легче.

А я, клянусь Вам, никогда больше не буду говорить в аудитории о путях наших, о мечтах наших, о скорбях наших, об ошибках наших.

Все это я буду делать, или, вернее, мы будем делать, — только одни. Мы проводим на эти часы всех, кого Вы сами не удостоили избрать в Совет. И сегодня я первый прошу у Вас прощения за то, что позволял себе говорить о некоторых из Вас (скажем, о Натане Осиповиче, Леониде Андреевиче, Ксении Ивановне) в присутствии чужих нам, благовоспитанных и милых юношей; за то, что не умел сдержаться; за то, что допустил их так близко к себе.

Больше я никогда этого не сделаю. И если мне нужно будет выругать Леонида Андреевича за дурной характер, за пристрастие, за неумение быть объективным, — я не сделаю этого, если рядом будет Куинджи, или Барышников, или Никольский и другие наши воспитанники. И если мне нужно будет разругать Натана Осиповича за нетактичность, назойливость и излишнее любопытство к делам, его не касающимся, — я не позволю себе сделать это, если рядом будет хоть один чужой нам. Я прошу у Вас прощения и часть вины беру на себя.

Группа «членов Студии» и «сотрудники» получают от меня письмо и прочтут его также на закрытом заседании.

Не спрашивайте у них, о чем я пишу им. Я сам Вам скажу. Я ставлю их на их место.

Ну, я жду Вашего слова. Если понадобится, устройте ряд заседаний и отмените все работы (кроме исполнительных вечеров). Трудно вам будет — я знаю.

Вы должны помнить, что каждый из сидящих здесь сегодня стремится к лучшему и за это достоин уважения. Поэтому Вы не будете мелки и не станете копать в обидных частностях. Пусть не будет у Вас любви, если это невозможно, но пусть будет корректность и достоинство.

Не опускайтесь так, как Вы опустились в Веневе². Разве в Веневе была Студия? Разве Вы подпишетесь под протоколом Вашей поездки — «Студия»?

Ну, бог с ними, со старыми грехами. Давайте созидать новый путь, давайте собирать то, что расплескалось.

Все дело в Совете, в спаянности его перед лицом искусства и в момент опасности для наших завоеваний. И если Вы захотите, если очиститесь сейчас друг перед другом, вспомните первые дни жизни нашей, вспомните младенческую «Усадьбу», затоскуете по прекрасному и почувствуете, что Вы только тогда сила, когда Вы вместе, — вот тогда будут у нас впереди праздники. Не отгоняйте меня от себя, ибо никто Вас больше меня любить не будет, и, пока Вы еще не окрепли, с другими Вы не найдете пути.

Любящий Вас и преданный Вам

Е. Вахтангов

Если нужно, прочтите письмо еще раз.

Автограф.
Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 53/Р.
Впервые опубликовано: Вахтангов. 1939. С. 146–151.

КОММЕНТАРИИ:

1 В голодный 1918 г. студийцы Художественного театра предполагали давать дополнительные спектакли на сцене элитного артистического клуба «Алатр» (Тверской буль-

От Студенческой драматической студии к Третьей студии

вар, 22), который, применяясь к суровым обстоятельствам, открыл столовую. Доход с этих спектаклей должен был делиться поровну между участниками, но не выдаваться на руки, а поступать в фонд столовой, где артисты могли получать питание (см. Театральный курьер. 1918. № 3. 19 сентября. С. 3). Вахтангов считает этически недопустимым такой подход к искусству с «коммерческой» целью.

2 Студия со спектаклем выезжала в г. Венев Тульской губернии.

Е.Б. ВАХТАНГОВ — Студии

12 ноября 1918 г.

[Больница Игнатьевой]

Студия!

До меня дошел слух, что С.Г. Лопатин отказался помочь В.А. Владимирову: не захотел принести ему, больному, обед из студийной столовой, и Владимиру Андреевичу пришлось с температурой идти самому. Я прошу сейчас же выяснить это, и если это так — я отказываю ему в своей помощи освобождения от воинской повинности и требую немедленно отобрать у него бумагу, о которой он недавно просил меня.

Е. Вахтангов

Автограф.

Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 2947/Р-9.

Впервые опубликовано: Вахтангов. 1939. С. 143.

13 ноября 1918 г.

[Больница Игнатьевой]

Ричард Валентинович просит для «Балладины» 5 мужчин и 2 женщин¹. Кажется, я сделал правильно, сказав ему, что мужчины все заняты (он просит на репетиции от 10 ½ до 12 — 1 часа утра). Я предложил В.Е. Куинджи и М.Э. Сучкову. Если они согласны, то я рад и за них, и за Первую студию. На репетицию надо прийти в субботу 16 ноября в 10 ½ часов утра, комната Правления.

Из мужчин я мог бы отпустить Вигилева и Никольского, ибо это не задержит в будущем наш репертуар.

Е. Вахтангов

[На обороте листа]

Е. А. Касторской

(Если нужно, то можно повесить на доску до того, как это выяснится.)

Автограф.

Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 2947/17.

Впервые опубликовано: Вахтангов. 1939. С. 143.

КОММЕНТАРИИ:

1 Р.В. Болеславский ставил «Балладину» Ю. Словацкого в Первой студии.

13 ноября 1918 г.

[Больница Игнатьевой]

Студия!

Со дня, когда я лег в больницу¹, до сегодня у меня перебивало 134 человека. По-видимому, я устаю, ибо врачи категорически требуют уменьшения числа

От Студенческой драматической студии к Третьей студии

приемов. (Лично я этого не нахожу и душевно рад и обязан каждому, кто посещает меня.)

Покоряюсь им и прошу до 25 ноября передавать мне все, что нужно, через Юру Завадского — он живет близко — и Юру Серова, которого прошу заходить по делам театра, ибо это неотложно.

Вершилова, Волкова, Шик, Барышникова, Чернова, Захаву, Тураева, Котлубай, Касторскую (извините: для краткости пишу фамилии) прошу по делам, им порученным, пока обращаться через обоих Юр. Кланяюсь всем. Верю, что у нас понемногу все наладится.

[На обороте этого листа]

Е. А. Касторской

Пусть до поры до времени повисит на доске.

Прежние мои записки о приеме снимите.

И вообще снимите, что устарело.

Е.В.

Автограф.

Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 2947/Р-16.

Впервые опубликовано: Вахтангов. 1939. С. 143-144.

КОММЕНТАРИИ:

1 Вахтангов лег в больницу Игнатъевой 27 октября 1918 г.

14 ноября 1918 г.

Студия!

Нам необходимо закончить все работы по пьесам Антокольского ко дню моего выхода из лечебницы.

Ю.А. Завадский должен сдать мне пьесы генеральной репетицией в костюмах, гриме, обстановке. Один он не сможет все это осуществить. Студия в лице тех членов ее, к которым будет Ю.А. обращаться за помощью, обязана (так как это есть его работа) оказывать ему эту помощь.

Я прошу Ю.А. докладывать Совету и мне о каждом случае неуважительного отношения к работе Студии.

Е.В.

Автограф.

Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 2947/18.

Впервые опубликовано: Вахтангов. 1939. С. 144.

Е.В. ВАХТАНГОВ — Е.А. КАСТОРСКОЙ

14 ноября 1918 г.

Необходимо как можно скорее заказать книгу, которую мы положим в фойе для замечаний публики.

Сделать надо так.

Купить (пока еще не взято на учет) хорошей бумаги пакет (Надежда Михайловна покупала для меня — узнайте у нее). Стоит 25 руб. английская в линейку. Весь пакет отдать в переплет. На переплет нужно взять или дерюгу, или найти в кустарном музее набойку.

От Студенческой драматической студии к Третьей студии

Сделайте теперь же. Сейчас все обойдется рублей 35–40, а потом или вдвое, или совсем не достанем.

Е.В.

Надо занести Демину в списки этого года, если она до сих пор не записана. Членские и годовые взносы — спросите у Натана Осиповича.

Публикуется впервые.

Автограф.

Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 2947/Р-8.

Надо узнать, куда девалась монтировочная тетрадь. Это настолько важно, что забыть или отложить нельзя. Надо спросить Вершилова, Вигилева, Захаву, Демину, Лезерсон.

Если она не найдется, — просить Вершилова составить или организовать составление новой книжки.

Старую, если найдется, или новую сдать под ответственное хранение заведующего сценой.

Е.В.

Автограф.

Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 2947/Р-8.

Впервые опубликовано: Вахтангов. 1939. С. 144.

Е.Б. ВАХТАНГОВ — Б.И. ВЕРШИЛОВУ

[Без даты]

Борис Ильич,

Когда я говорю, меня стараются не слушать, не доверяя моей практичности. Но все-таки сочтите, во что обошелся Вам электрический звонок за все время починок. Думаю, истраченная сумма могла бы вполне окупить новые провода.

Для борьбы с этой частью нашего хозяйства у меня не хватает энергии.

Возьмитесь Вы.

Радикальнее.

Е. Вахтангов

Борис Ильич,

Сделайте выговор Кондрату за самовольное проявление своих художественных склонностей и сделайте, что хотите, но чтоб на вешалке не красовались цифры, написанные рукою этого фанатика Студии.

Публикуется впервые.

Рукописная копия.

Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 2949/Р-39.

А.А. СТАХОВИЧ — Е.Б. ВАХТАНГОВУ

14 ноября 1918 г.

Дорогой Вахтангов,

Спасибо за милое письмо. Все, что Вы в нем мне и обо мне пишете, меня очень тронуло. Я не менее высокого мнения об Вас.

От Студенческой драматической студии к Третьей студии

С радостью поделился бы моими скудными знаниями с Вашей молодежью, но... я стар и немощен (мне на днях 63 года), приходится на старости лет зарабатывать свой хлеб, и я боюсь, что легко растрачу остаток сил.

Остоженка слишком далеко от меня; бегать туда пешком меня страшит...

Если бы было возможно попросить Вашу молодежь приходить на мои и беседы, и занятия в «Габиму», я, повторяю, с великим удовольствием занялся бы с ними.

Поправляйтесь скорее на пользу дорогого нам с вами дела.

Обнимаю Вас.

Ваш А. Стахович

Публикуется впервые.

Автограф.

Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 229/Р.

«Мы так бедны, что должны учиться у лучших»

Цецилия Мансурова:

Несмотря на бедность Студии, он нам нанимал самых лучших педагогов, какие только были в Москве. Так, по движению у нас был лучший педагог Александрова, родоначальница ритмических этюдов. Евгений Богратионович говорил: «Мне нужно самого лучшего, самого смелого, может быть, новатора в каждой области. Мы так бедны, что должны учиться у лучших». Поэтому, если по постановке голоса самым лучшим был Пятницкий, то давайте Пятницкого. Станком занимался Поливанов, который был лучшим станочником.

Беседы о Вахтангове. С. 179.

Е.Б. ВАХТАНГОВ — ЧЛЕНАМ И СОТРУДНИКАМ СТУДИИ

14–15 ноября 1918 г.

Я прошу выслушать меня делово и серьезно и отнестись ко мне так же доверчиво, как я отношусь к Вам. Среди Вас нет никого, к кому бы я относился недружелюбно или пристрастно, никого, кого бы я не хотел видеть у нас, никого, с кем бы я не хотел работать. Если Вы мне верите, то сказанное мной должно вам гарантировать отсутствие с моей стороны какой-либо предвзятости, подозрения, намеков или недосказанности. Я скажу только то, что скажу, и ни одного из Вас в отдельности я не имею в виду.

Вот Вы все, одни раньше, другие позже, пришли в Студию. Студия эта существовала и до Вас. Студия эта имела до Вас свою историю, свои мечты, свою внутреннюю атмосферу. Жили дружно, увлекательно. Приходили в Студию отдохнуть от жизни и краешком души своей касались искусства. Много у нас перебивало народу, много имен было в наших списках, а осталось, как Вы видите, мало. Студию, душу ее и хозяина составлял Совет, который из года в год увеличивался в числе своем медленно и осмотрительно. Принимая в свою среду новых членов, Совет был строг и требователен, — если хотите, слишком строг. До сих пор не состоят членами Совета такие близкие друзья Студии, как Алексеев, Орочко и Ларгин; и после них на очереди такие верные и преданные Студии воспитанницы ее, как Лезерсон и Берви, и такая приятельница всех членов Совета, как Наташа Щеглова. Если они до сих пор не привлечены в хозяева Студии, — значит, у Совета

есть требования данных, в наличии которых у этих испытанных на студийной работе лиц Совет все еще сомневается. Значит, у Совета есть мера, которой он измеряет. Значит, у Совета есть признак, по которому он определяет.

И это требование, эта мера, этот признак — «студийность». Если б Вы предложили мне определить, что это такое, — я бы отказался от такой задачи. Отказался бы потому, что передо мной сейчас несколько групп с разной подготовкой для восприятия этого понятия. И каждая группа поймет различно по ощущению «студийность» в душе. Алексеев, Орочко, Ларгин: поймут сразу; Берви и Лезерсон будут близки понять, ибо Студия им близка; Щегловой понятно, потому что она давно в Студии. Группе сотрудников — это почти не ощутимо; группе недавно поступивших — это чуждо.

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

Для всего этого нужно время и дело.

И вот, когда проходит нужное количество времени (для каждого различное по продолжительности), когда сделано нужное количество дела (для каждого различное по сумме результатных ценностей), тогда только начинает определяться степень студийности и только тогда слово «студийность» затронет сердце.

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

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

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

Значит, «студийность» есть сущность, ради которой, в которой и при помощи которой существует Студия.

Эта сущность освещает все: и отношение к искусству, и друг к другу, и поведение в стенах Студии, и представительство на стороне.

Эта сущность звучит и в художественной, и в этической, и в моральной, и в духовной, и в товарищеской, и в общественной жизни каждого студийца.

Она есть прежде всего — дисциплина.

Дисциплина во всем. В каждом шаге.

Если такая дисциплина есть в группе, то, естественно, она защищается этой группой.

Защищается дисциплиной же, т.е. требованиями, идущими от сущности, от студийности.

Факт наличия студийности есть факт наличия защиты.

Защиты от нестудийного, от не имеющего сущности.

Отнимите Студию от Крепса, Лопатина, Сучковой, Балиной — и они не ощутят никакой потери.

Отнимите Студию от Аракчеевской, Барышникова, Вигилева, Викентьевой, Владимирова, Куинджи, Папше, Чернова, Никольского, Деминой — они немного погорюют, забудут и станут искать новое.

От Студенческой драматической студии к Третьей студии

Отнимите Студию у Алексеева, Орочко, Берви, Лезерсон, Ларгина, Щегловой — они будут обездолены.

Отнимите ее у Алеевой, Антокольского, Вершилова, Волкова, Завадского, Захавы, Касторской, Котлубай, Тураева (особенно у Тураева), Семеновой, Серова, Шик, Шиловцевой — это удар на многие годы, это — пережитая юность, это отнятие главного в жизни.

Главного. Я подчеркиваю это слово.

Теперь Вы догадываетесь, что такое «студийность».

Теперь Вы знаете, что нужно, чтобы ее нажить.

Теперь Вы видите, кто и в какой мере должен ее защищать.

Теперь Вы чувствуете, кто хозяин Студии.

Каждый из Вас неминуемо должен пройти все стадии, чтоб стать студийцем, и тем самым — хозяином Студии, охраняющим светлое своей юности, праздники своей молодости, чистоту своего сердца, очистившегося в атмосфере, напоенной сущностью.

Теперь дальше.

В этом году я особенно резко стал ощущать, что у нас падает дисциплина.

Это выразалось: в опаздываниях на уроки, в пропуске уроков, в небрежном отношении к студийным вещам, в тоне обращения друг с другом, в легкомысленном поведении на уроках, в странном и новом, необычном для меня и непривычном мне отношении ко мне, единственному руководителю Студии, в беспорядке за кулисами, в вольном обращении со сценой, в некорректности к людям посторонним, в критике младшими деятельности старших — критике грубой и недопустимой, в полном отсутствии интереса к работам Студии, в формальном отношении к исполнительным вечерам, в непонимании задач Студии, в высказываемых теориях о том, что «актер должен все познать», чтоб быть актером.

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

Дисциплина есть удовлетворение внутренней потребности, вызываемой сущностью.

Значит, нет этой потребности — живого свидетеля о живой сущности.

Значит, умирает сущность. Значит, шатается студийность.

Нет сущности, нет студийности, нет требования изнутри, нет дисциплины.

Нет сущности, нечего защищать и нечем защищать.

Я стал думать, отчего это происходит и как сделать так, чтобы вернуть то, что было когда-то?

Я стал искать виновников, разлагающих Студию.

И нашел.

Первый, кто повел к наклону Студию, самый главный виновник того, что в Студии завелся недопустимый тон и запахло землячеством, — это я сам.

Это я сказал Совету, что он силен своей студийностью и надо открыть двери Совета. Это я сказал, что надо выслушивать всех, кто хочет говорить; это я сказал, что всем надо нести свет нашего знания; это я позволял себе говорить доверчиво с младшими о дурном характере старших; это я, который на виду у всех отнимал портфели; это я, который ничего не скрывал и опрометчиво, неосторожно кричал

От Студенческой драматической студии к Третьей студии

при всех о нашей сущности; это я, который не делал различия между новым и старым; это я, который старшим делал замечания при младших; это я, который прощал то, чего нельзя прощать; это я сам позволил обращаться со мной, с руководителем, как с лицом, с которым можно не считаться и которому можно выслушивать советы о путях Студии от лиц, прошедших в Студии мало дней. Это я довел Натана Осиповича до того, что его везде и каждый ругает и позволяют ругать; Натана Осиповича, который со дня основания Студии, с первой мысли о ней, все часы жизни своей отдает Студии, совсем ничего не имея, кроме нее. Это я выносил на общий суд людей, мало имевших чувств к Студии, все неудачи и нетактичности Натана Осиповича. Это я, который студийные мечты бросал в аудиторию, не справляясь, насколько состав ее в целом подготовлен принять мечту в кровь. Это я обесценил мечтания, обесценил достижения, обаналил праздник, снял покров с режиссерских и преподавательских тайн — открытым о них возглашением.

Я был первым.

Я не оправдываюсь, ибо не перед Вами я виноват, ибо вас почти ни в чем не обвиняю.

Я дам ответ перед Советом.

Вторым виновником был Совет. Это он поверил, что он силен своей студийностью, и открыл двери Совета. Это он выслушивал всех, кто хотел говорить; это он, который позволил мне щедро разбрасывать наши тайны, — это он не оберег меня от новых, приходивших к нам людей; это он совсем не ценил и не любил меня; это он позволил Серову переходить с Куинджи на «ты» после ничтожного количества совместной работы; это он не исключил Лопатина за то, что тот отказал Владимирову в услуге; это он умолчал, когда Леонид Андреевич не дал пообедать мальчику¹; это он не потребовал отчета о поездке в Вену и не вынес ни себе, ни другим осуждения; это он допустил вынести на общее растерзание отношения Натана Осиповича и Леонида Андреевича; это он позволяет Серову фамильярничать и гаерничать там, где это недопустимо по признаку студийности; это он свел на нет торжественную тишину во время занятий и здоровый шум в перерывах; это он обесценил уроки Евгения Богратионовича, сделав их доступными.

Это все он.

Он не оправдывается, ибо не перед вами он виноват и вас почти ни в чем не винит.

Он ответит передо мной.

Значит, я и Совет — вот виновники разложения Студии.

Значит, у нас самих нет сущности, которая делала бы нас студийными.

Но почему же я так больно сжимаюсь, когда встречаю нестудийно-грубое? Почему я иду на все, лишь бы защитить что-то, что во мне властно зовет к дисциплине? Почему, когда я говорю, что это нестудийно, мне верят и ко мне приходят?

Почему Совет, собравшись отдельно и замкнуто, чувствует в себе зерно Студии и почему он на таких собраниях всегда по-прежнему студийен?

Почему, когда мы, два виновника, сходимся, мы особенно остро чувствуем, что мы в целом — студийны?

Почему Совет — как группа — никогда не поступает нестудийно и тотчас становится нестудийным, как только сольется с другими?

Почему каждый член Совета в Студии вообще может быть недисциплинированным и почему он всегда как группа (если эта группа не растворяется с другими) почти безупречен?

От Студенческой драматической студии к Третьей студии

Вот тут, в ответах на эти «почему», пофигурируете Вы.

Это Вы виноваты в том, что не открываете широко свои глаза, когда встречаете нарушение дисциплины со стороны старших.

Это Вы, которые пользуетесь только правами, данными нами от щедрости нашей и нерасчетливости, и которые забываете, что у Вас, собственно говоря, должны быть только обязанности, ибо прав Вы никаких не заслужили.

Вам дали их авансом, по доверию, по излишнему и ненужному приятельству.

У Вас должно быть одно-единственное право: требовать от себя и других студийной дисциплины. Воспитанность должна подсказать вам такт и указать границы дозволенного.

Если Нелидов рассказывает в моем присутствии Константину Сергеевичу грубоватый анекдот, я не поставлю Константина Сергеевича в глупое положение и постараюсь не принять анекдота смехом вместе со смехом Константина Сергеевича.

Я устал писать.

Сейчас 7-й час утра.

Я не сумел сказать так, как чувствовал.

Поймите между строк, чего я хочу.

Поймите, что я зову Вас помочь и мне, и Совету.

Помочь поправить нашу оплошность.

Прошу проявить такт.

Прошу требовать дисциплины, не боясь быть в этом случае бестактным.

Прошу поверить, что у нас есть ценное, что надо оберегать и защищать.

Прошу помнить, что у нас есть Совет, и прекрасный Совет.

Прошу помнить, что отныне к Совету предъявлены мною громадные требования, и ему, при Ваших приятельских отношениях к нему, будет трудно.

Помогите ему.

Покажите, что Вы не пользуетесь этими приятельскими отношениями тогда, когда вы в Студии, на деле, на работе.

Покажите, что Вы уважаете то, что Совет должен охранять.

Я истосковался по прекрасному, и я не могу идти с Вами, если Вы не поможете нам.

Лучше уж я останусь со старичками без молодых, — и тогда дисциплина будет восстановлена в один час.

Если Студия нужна Вам, сделайте ее прекрасной. Приближаясь к кандидатам в Совет, — придите в этот Совет выше, чем теперешние члены Совета. Не пользуйтесь, не пользуйтесь слабостью моей и их.

Помните, что за нами жизнь, а за Вами нет ее еще.

Перестраивайте Студию, войдя в Совет, но не коверкайте ее, пробыв в нем так мало.

Пусть такт каждого подскажет ему его место.

Е. Вахтангов

Автограф.
Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 59/Р.
Впервые опубликовано: Вахтангов. 1939. С. 151-157.

КОММЕНТАРИИ:

1 К.В. Кадетов, единственный служащий в Студии.

Е.Б. ВАХТАНГОВ — МОЛОДЫМ СТУДИЙЦАМ

14 ноября 1918 г.

Молодые члены Студии!

Я слишком часто слышу, что Вы критикуете то, что Вашей критике не подлежит. До того, как Вы пришли в Студию, она имела свою жизнь. Для того, чтобы требовать изменения ее жизни и ее путей, ее намерений и ее желаний — необходимо пожить со Студией чуть больше того времени, чем живете Вы.

По меньшей мере странно (я не хочу сказать резко), когда от Вас слышишь: «я считаю, что Студия не должна делать того-то и того-то», «Студия должна поступать так-то». На основании чего они говорят и на основании чего Студия и ее руководитель Евгений Богратионович должны принять к сведению мнение этих молодых еще членов нашей группы.

Как называется такое поведение — подумайте сами.

Кстати, помните, что в Студии есть Совет.

Какой он — дурной или хороший — об этом можете говорить скромненько, про себя. Надо помнить, что Совет в его теперешнем составе — создатели этой Студии, и не будь их — Вас не было бы здесь. Если Вам не нравится после того, как Вы пожили с нею, то ведь Вы во всякое время можете уйти от нее. Перестраивать жизнь Студии Вы начнете тогда, когда Совет удостоит Вас — именно удостоит — призвать в свою группу. Помните, что Вы никогда не будете выбирать в Совет, а Совет будет выбирать Вас.

Простите за тон, но иначе я не могу — я 10 лет работаю в театре, а в нашей Студии с 1-го дня ее возникновения и как член Совета не могу молчать.

Е. Вахтангов

Автограф.

Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 2047/Р-19.
Впервые опубликовано: Вахтангов. 1939. С. 157.

Молодые студийцы — Е.Б. ВАХТАНГОВУ

15 ноября 1918 г.

Дорогой Евгений Богратионович!

Мы, члены и сотрудники Студии, собравшись, чтобы прочесть и продумать оба Ваши письма, хотели бы, как умеем, сказать Вам следующее:

Дорогой Евгений Богратионович, прочитав Ваше большое письмо, мы по мере сил постарались понять в нем именно то, что заключено — как Вы говорите — между его строк; так как то, что Вы высказали в качестве более или менее конкретных обвинений, кажется нам — говоря от чистого сердца — не совсем справедливым.

Мы, все собравшиеся, сознаем, что в Студии не все так, как надо и как хотелось бы и нам, именно молодым членам, не увидевшим еще вполне той «студийности», о которой Вы говорите.

Прежде чем ответить конкретно, нам хочется сказать, что мы всем существом стремимся к тому, о чем Вы говорите, ждем от Студии того же, ценим Ваше отношение к нам и хотим идти ему навстречу.

От Студенческой драматической студии к Третьей студии

Евгений Богратионович, до сих пор мы, молодые члены, были, оказывается, в ложном положении, а именно: мы считали себя как члены Студийной семьи равноправными со всеми ее членами и — увы — даже с Советом.

Такое понимание своего положения в Студии было вызвано в нас отчасти лекциями тех же членов Совета, а отчасти именно тем духом студийности, который рисовался нам в таких формах.

Неся те же обязанности по отношению к Студии в смысле работы технической и чувствуя себя равным образом призванными к работе художественной, — мы до сих пор не ощущали почти никакой грани между основателями Студии и ее продолжателями. Мы считали основателей ее как бы нашей коллективной волей, коллективной душой и как таковых ценили их.

Но мы горячо протестуем против Вашего замечания о том, что мы можем уйти из Студии, если нам что-нибудь в ней не нравится. Несмотря на все наши недостатки, мы признаем за собой и настойчиво просим признать за нами то достоинство, что мы любим Студию глубоко и безраздельно. И мы хотим говорить о делах Студии, потому что мы уже за них болеем и потому что ни одни дела в жизни нас больше так не интересуют.

От нас требуют многого: немедленной ликвидации всех жизненных привязанностей, отдание Студии всего нашего времени и сил и вместе с тем скромности, дисциплины, даже черной работы.

За это мы хотим иметь право высказывать открыто свои мысли.

Мы думаем, что не нарушаем этим духа студийности, выразителем которой для нас является Вы.

Говоря о «студийности», нам хотелось бы сказать, что мы должны ей учиться у старых студийцев. И если в этом смысле у нас есть недостатки, то нас может оправдать тот факт, что Вы бываете у нас редко, а Совет не казался нам до сих пор в этом смысле образцом.

В заключение нам хочется сказать, дорогой Евгений Богратионович, что говорить о нашем отношении к Вам как к человеку и нашему руководителю — мы не можем, так как верим, что Вы это знаете без слов.

Студия — I курс

Публикуется впервые.

Автограф.

Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 351/Р.

А.А. Орочко — Е.Б. ВАХТАНГОВУ

[После 14 ноября 1918 г.]

Дорогой, безутешный Евгений Богратионович,

Единственный, к кому я могу обратиться за советом.

Я не знаю, как назвать то чувство, какое у меня сейчас кипит в душе, но я боюсь его и хочу, чтобы Вы мне помогли, научили — иначе я не могу жить.

В чем же дело?

В Студии назначен закрытый совет — честно могу сознаться, что ничто нехорошее не шевельнулось у меня в душе — жаль, что я не прочту письмо Евгения Богратионовича — ну что же, жаль, что я не была в Ланинской усадьбе и только... это не для нас.

От Студенческой драматической студии к Третьей студии

На другой день — странное оживление в Студии — сношения с [нрзб.], что-то выясняется, решается. Все волнуются. Входишь в комнату, стихает какой-то разговор. В столовой, случайно погав между «действительными членами», — чувствуешь, что я лишняя, давясь, глотаешь суп и стараешься уйти куда-нибудь подалее... это в Студии? В моей Студии, которой я отдала все, что у меня есть? И я теперь чему-то мешаю? Со мной о чем-то не говорят?

В продолжение двух лет я всей душой в Студии, ради нее я сломала свою жизнь, и я знала, для чего я это сделала, я верила, что в «Студии» [и... оказалось это ерунда. — *Зачеркнуто*] и вдруг в ней, в этой Студии, что-то происходит — происходит важное, решающее для Студии (потому что если это обсуждение письма Евгения Богратионовича к группе старых студийцев, то ни к чему в Студии вести такую конспирацию), а я хожу и хлопаю глазами — где же я? И что такое я в Студии — рабочая сила? Зачем же тогда мне дали поверить, что я студийка, что все в Студии немножко мое... А теперь все это вырывать от меня, вырывать прямо из моей души — не справляясь о моем самочувствии.

[Нрзб.]:

У меня своевольный, необузданный, злой характер — я это знаю, все это мне так показалось — пока все это не уладится, я не буду ходить в Студию.

Не была в Студии — прибегает ко мне Верочка Лезерсон (чуть не) со слезами — что это творится в Студии — какие-то хозяева завелись — мы и они — за что это? За нашу работу? Ага — значит я не одна? Значит, так чувствует каждый, кто любит Студию?

Переговоры ведутся с Евгением Богратионовичем, и вдруг нам — молодежи вывешивается от Вас горькая записка — мы не знаем своего места. Мы не должны критиковать.

Евгений Богратионович, разве молодежь виновата в том, что она стала критиковать? Разве Лезерсон не имеет права [критиковать Натана Осиповича? — *Зачеркнуто*] сказать Серову, что он поступает не студийно, что он делает что-то не так? Если бы я и Верочка не чувствовали, что мы в Студии такие же работники, как и Серов, и Тураев, и другие, что мы всегда можем им сказать все, что мы думаем, мы не отдали бы Студии своей души — и не так бы работали... (За прошлые заслуги свои Н.О. [Тураев] и другие больше получили, чем мы. Они имеют Вас целых 5 лет, а в настоящей работе я не могу чувствовать привилегии Н.О. Иначе я не в Студии — не могу быть вынужденной делать вид, что я не замечаю, что я мешаю Касторской и Шик обсуждать жизнь Студии?) Все это очень нескладно я говорю... я только хочу объяснить, как случилось, что я почувствовала ужасную вещь — я не в Студии, у меня нет Студии — я не люблю всех действительных членов ее — не люблю их за то, что что-то сделали не так, не чутко, заставили всех нас почувствовать свое превосходство — а это невозможно.

Я (так уж устроена моя душа, думаю, что и душа каждого свободного человека) не могу...

[Письмо не окончено]

Публикуется впервые.
Автограф. Черновик.

ГЦТМ им. А.А. Бахрушина. Ф. 473. Ед. хр. 37. Л. 1-4.

Е.Б. ВАХТАНГОВ — Е.А. КАСТОРСКОЙ

18 ноября 1918 г.

Очень прошу Екатерину Алексеевну взять у В.В. Алексева письмо мое к их группе, сложить его с письмом Совету и все это свернуть и заклеить.

Письма эти, когда все образуется, будут прочитаны на общем собрании. Снимите с доски все мои обращения. Оставьте: 1) план работ, 2) сведения о занятости, 3) прилагаемую записку о приеме. Все остальное, мною написанное, уберите.

Посылаю обращение к Совету. Его надо повесить на доску дня на 2–3. Потом тоже уберите.

Е.В.

Публикуется впервые.

Автограф.

Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 2947/P-20.

Е.Б. ВАХТАНГОВ — СОВЕТУ СТУДИИ

18 ноября 1918 г.

Члены Совета!

Прочтите, устыдитесь и начните делать так, чтоб о Вас говорили лучше и доверяли Вам больше. Вот выдержки из письма ко мне от членов Студии и сотрудников:

«Мы, все собравшиеся, сознаем, что в Студии не все так, как надо и как хотелось бы и нам, не увидевшим еще вполне той студийности, о которой вы говорите... Мы всем существом стремимся к тому, о чем вы говорите, ждем от Студии того же... Хотим и обещаем, как умеем, идти ему навстречу... Мы горячо протестуем против вашего замечания о том, что мы можем уйти из Студии, если нам что-нибудь в ней не нравится... Мы любим Студию глубоко и безраздельно, и мы хотим говорить о делах Студии, потому что мы уже за них болеем и потому что ни одно дело в жизни нас больше так не интересует... Говоря о «студийности», нам хотелось бы сказать, что мы должны учиться ей у старых студийцев. И если в этом смысле у нас есть недостаток, то нас может оправдать тот факт, что вы бываете у нас редко, а Совет не показался нам до сих пор в этом смысле образцом»¹.

Последние слова подчеркнул я.

Я думаю, Вы теперь понимаете, как надо вести себя, и я думаю, что у Вас хватит мужества подчиниться требованию каждого члена Студии, если он напомнит вам о «студийности». У младших товарищей есть единственное право: требовать от Вас студийной дисциплины. Подчинитесь этому теперь же, чтоб у Вас было право требовать того же от тех, кто придет к нам в будущем.

Е. Вахтангов

Автограф.

Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 2947/P-10.

Впервые опубликовано: Вахтангов. 1939. С. 157–158.

КОММЕНТАРИИ:

1 Вахтангов цитирует письмо молодых студийцев от 15 ноября 1918 г. (наст. изд., т. 2, с. 213).

Е.Б. ВАХТАНГОВ — Студии

18 ноября 1918 г.

В своей работе помните:

- 1) если к началу декабря мы не освободимся от репетиций спектаклей Антокольского, «Потопа» и «Свадьбы»,
- 2) если в ближайшем будущем не придем к чему-нибудь определенному в смысле нашего внутреннего устройства,
- 3) если сразу, с места, с сегодня не начнем требовать от самих себя дисциплины, то Студия остановится. Для Студии пропал год. Почувствуйте это крепко. Вы знаете, что это не слова.

Пока я лежу, эти три требования должны быть выполнены во что бы то ни стало. Удвойте энергию. Вы подумайте, как легко и свободно нам станет после Рождества, если мы это сделаем. Помогите же мне, помогите серьезно, делово, мужественно. Никогда еще не было так опасно, как сейчас.

Ваш Е. Вахтангов

Автограф.
Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 2947/Р-21.
Впервые опубликовано: Вахтангов. 1939. С. 144-146.

Е.Б. ВАХТАНГОВ — Студии

21 ноября 1918 г.

Ну, а что же Вы теперь скажете, поклонники чистого искусства, теперь, после спектакля «Святого Антония»?..

Вы, кажется, страстно хотите, чтоб в Студии было хорошо и чтоб в Студии была такая атмосфера, где художнику дышалось бы сносно...

По всей вероятности, Ваше поведение на сцене есть результат этого похвального стремления и последних закрытых заседаний.

Когда смех на сцене — случайность, это еще понятно и простительно.

Когда он повторяется в следующем спектакле — это распущенность.

Когда же он продолжает быть в третьем спектакле — это пошлость.

Я по опыту знаю, что смех на сцене вызывается непременно одним. Значит, кто-то из Вас позволяет себе быть паяцем.

Значит, Вы все, от него заражающиеся, требуете мало от вступившего на сцену...

И Вы еще говорите об искусстве!

Как Вам не жаль Вашего времени, господа. На свете так много прекрасных вещей и помимо сцены.

Е. Вахтангов

[На обороте листа]
Е. А. Касторской

На доску — дня на два.

Очень благодарю за Шоу.

«Выписки из письма» с доски снимите. Оторвите также вторую часть листка «Студия» и оставьте на доске только верхнюю часть (т.е. о приеме).

Е.В.

От Студенческой драматической студии к Третьей студии

Просмотрите Книгу впечатлений и обратите внимание тех, кого касаются мои пометки.

Простите, что так много утруждаю Вас.

Спасибо.

Е.В.

Автограф.
Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 2947/Р-11.
Впервые опубликовано: Вахтангов. 1939. С. 158-159.

О ПРИЕМЕ НА I КУРС

21 ноября 1918 г.

Прошу
Бориса Ильича [Вершилова],
Леонида Андреевича [Волкова],
Юру Завадского,
Бориса Евгеньевича [Захаву],
Ксению Ивановну [Котлубай],
Елену Владимировну [Шик],
Павла Григорьевича [Антокольского]

сговориться и назначить день и час экзаменов для пропущенных приемной комиссией. (Нельзя ли назначить на 9 час. после спектакля, чтобы не остановить репетиций? Во всяком случае, подумайте об удобном в этом смысле часе.) Ксения Ивановна пусть немедленно вызовет записавшихся без обычного для нее затягивания.

Сами назначьте себе того, кто поведет экзамен.

Вполне доверяю Вам всем и прием прошу произвести так, как решите сообща.

Прозкзаменуйте и г-жу Никольскую (может быть, назначить на воскресенье утром?)

Е. Вахтангов

[На обороте листа]
Е. А. Касторской

На доску — дня на два.

Прошу известить меня о выясненном дне и часе экзаменов.

Е.В.

Автограф.
Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 2947/Р-12.
Впервые опубликовано: Вахтангов. 1939. С. 159.

Из Книги впечатлений

21 ноября 1918 г.

Заведующему сценой

Опять абажур.

Я прошу снять «Иван Матвейча» с программы, если к следующему спектаклю не будет выполнено мое требование еще с 14 октября. Что же это такое, наконец?

От Студенческой драматической студии к Третьей студии

Я прошу немедленно ответить мне: кто выпустил Куинджи без моего решения?

Е. Вахтангов

6 декабря 1918 г.

Я прошу Е.А. Касторскую непременно давать расписываться (сейчас же после подписи писавшего впечатление) тем, кто участвует в Исполнительном вечере, а после критики спектакля «Антония» тем, кто упоминается. Помощник режиссера, ведущий спектакль, должен расписываться всегда.

Было бы хорошо, если бы участвовавшие давали самые короткие, лаконичные объяснения не в тексте впечатления, а внизу после подписи смотревшего.

Е. Вахтангов

Автограф.
Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 241/Р-4. Л. 101, 114, 125.
Первые опубликовано: Вахтангов. 1939. С. 139.

Е.Б. ВАХТАНГОВ — СОВЕТУ СТУДИИ

[Ноябрь 1918 г.]

I. Выяснить сегодня же: нельзя ли Елене Павловне [Муратовой] поручить «Свадьбу». Если можно, то сегодня же определите, кто к ней пойдет с этим предложением и когда!

Если она не согласится — тогда будем думать, как быть.

Вот условия ее работы:

1) Так как «Свадьба» репетируется 4 раза в неделю, то 2 раза она может назначить репетиции с ее присутствием, как ей удобно. Может, если хочет, даже и не извещать, а прямо являться в 8 час. любого дня, кроме воскресенья, вторника и пятницы.

2) Если она захочет взять не «Свадьбу», а другую работу, то ей обязательно надо считаться с планом работ, который я дал, и с занятостью каждого в этом плане.

II. О плебисците.

Если Вы решите, что он нужен, заготовьте 30 конвертов и 30 списков, объявите день общего собрания, все до единого (часы от 6 до 8, чтобы не терять вечера), и разьясните:

1) Почему вызван вопрос о плебисците (желаете создать дисциплину, которая сейчас расшаталась).

2) Почему устраиваете плебисцит (чтобы знать, кому доверяет большинство, а не для того, чтоб выбрать Совет).

3) Почему Сучкова, Лопатин, Крепс не участвуют (их мало знает Студия, Барышникова знает по работе).

Затем надо:

4) Разьяснить, что Совет примет то или иное решение в зависимости от результатов «акта признания».

5) Раздать присутствующим конверты и списки под расписку и сказать, кому их вручать. Отсутствующим передать как можно скорее.

6) Объявить, с какого дня начнется прием конвертов и до какого. (На этом же собрании не делайте приема — пусть походят да подумают.)

От Студенческой драматической студии к Третьей студии

NB. Тот, кто будет принимать конверты, обязательно должен делать пометки в специальном списке, а то можно запутаться и не знать, кто еще не подал.

Е. Вахтангов

Автограф.
Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 1897/Р-2.
Впервые опубликовано: Вахтангов. 1939. 160.

Е.Б. ВАХТАНГОВ — Студии

[До 25 ноября 1918 г.]

Не выборы! А «признаю студийцем и буду его слушать, он для меня авторитет».

Уничтожьте эти списки и внесите в них всех (29 человек).

Поймите, что это не выборы. Каждый имеет право признать себя студийцем, а вдруг в списке нет.

Это все делается для того, чтоб знать по лицам, которых признают, что же есть в Студии, что понимается под студийностью, какой состав авторитетен для большинства и т.д. Не произносите слова «выбирать». Это — признание.

Нынешний состав Совета существует и никаких полномочий ни перед кем не слагает. Плебисцит устраивает Совет для своих целей, а не предлагает переизбрать себя.

Публикуется впервые.
Автограф.
Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 2947/Р-39.

КОММЕНТАРИИ:

Запись на листке со списком Совета Студии.

Е.Б. ВАХТАНГОВ — Б.Е. ЗАХАВЕ

[До 25 ноября 1918 г.]

Борис Евгеньевич!

Вы немножко не поняли меня. В списке должны быть все 29 человек.

Это не выборы.

Это — признание.

Это опыт Совета.

Если Совету будет угодно, — он может признанных признать за Совет.

Это уж потом.

Дальше видно будет.

Объясните общему собранию, что это делается для того, чтобы знать: кого большинство считает авторитетным в смысле студийности.

Каждый, подчеркивая фамилию, тем самым говорит: «Вот это лицо я считаю студийным, верю ему, буду его слушать и приму его за авторитет, когда столкнусь с вопросом, требующим студийного разрешения».

Что такое «студиец» — я отказываюсь определять.

Это понятно тем, кто имеет душу, чтобы чувствовать.

Если окажется, что признано двое, то Совет может признать их, и тогда я добавлю третьего.

От Студенческой драматической студии к Третьей студии

В будущем образование будет идти естественно: трое присоединят к себе четвертого, четверо пятого и т.д.

Старый Совет в таком случае попьет чайку, оплатит умершее и принесет Студию в подарок новой группе.

Но пока хозяин Студии — теперешний Совет. В его руках — даже закрыть Студию.

Хозяева.

Основатели. Создатели.

Студия принадлежит Совету. Совет может ее подарить новой группе, если поверит ей. Назад отобрать уж нельзя.

За мной остается свобода действий. Я пока хочу и могу работать только со старыми хозяевами. Как буду с новыми — это зависит от физиономии группы, которую признает большинство и Совет. В этом все дело.

Прибыли и убытки берет на себя Совет, ибо сейчас за Студию отвечает Совет.

Автограф.

Архив семьи Б.Е. Захавы.

Впервые опубликовано: Вахтангов. 1939. С. 161.

Е.Б. ВАХТАНГОВ — Б.Е. ЗАХАВЕ

25 ноября 1918 г.

Дорогой Борис Евгеньевич!

То, что Вы получили не то количество голосов, какое, по-моему, Вам следовало получить, не должно Вас огорчать:

1) Нет, наверное, ни одного человека, кто не верит в Вашу искренность и правдивость, и чистоту.

2) Вы стоите посредине (12 человек)¹. Это означает, что Вы в чем-то не удовлетворяете требований большинства, в чем-то одном, и, мне думается, это одно — Ваша молодость.

Я хочу, чтобы Вы по-хорошему, по-студийному отнеслись к этим листкам и продолжали быть таким, какой Вы есть.

Любящий Вас

Е. Вахтангов

Автограф.

Архив семьи Б.Е. Захавы.

Впервые опубликовано: Вахтангов. 1939. С. 161-162.

КОММЕНТАРИИ:

1 Результаты «плебисцита» сложились в пользу Нового Совета. Согласно «Результатам анкеты» (Автограф. Музей Театра им. Евг. Вахтангова. Без номера) Ю.А. Завадский получил 27 голосов, Б.И. Вершилов — 26, Г.В. Серов — 26, Л.А. Волков — 22, П.Г. Антокольский — 14, Е.А. Алеева — 13. Тогда как Захава оказался на 9 месте с 12 голосами.

Е.Б. ВАХТАНГОВ — Студии

[После 25 ноября 1918 г.]

Студия!

По причинам, о которых говорил раньше, никого не могу принять до 1-го декабря. Экстренный и неотложный случай, разумеется, исключается.

От Студенческой драматической студии к Третьей студии

Все, что нужно, и все, о чем я просил, можно передавать через Ю.А. Завадского и Г.В. Серова.

Н.О. Тураев может приходить по делам Театра.

Е.В.

Публикуется впервые.

Автограф.

Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 2947/Р-14.

Б.Е. ЗАХАВА — Е.Б. ВАХТАНГОВУ

[После 25 ноября 1918 г.]

Дорогой Евгений Богратионович!

Это не по молодости, а по заслугам. Признаюсь, это меня ошарашило. Но, подумав, я хорошо понял, что рассчитывал на то, на что не имею права: имел раньше, но теперь уже не имею, имел тогда именно, когда был моложе.

Очень рад случившемуся, ибо понял, что надо подтянуться. Я ничего не делал последнее время для Студии¹, а «вера без дел мертва есть», и голая студийность ничего не стоит.

Как-то сразу стала мне ясной эта истина обо мне.

От всего сердца благодарю за Ваше, столь дорогое для меня письмо.

Любящий Вас

Бор. Захава

Публикуется впервые.

Автограф.

Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 132/Р.

КОММЕНТАРИИ:

- 1 В своих воспоминаниях «Удивительные дни» Захава пишет, что с осени 1917 г. до середины лета 1918 г. «я был до такой степени поглощен своей новой работой» в Московском жилищном совете, «что в Мансуровской студии почти не появлялся» (Захава. 1982. С. 82).

Е.Б. ВАХТАНГОВ — СОТРУДНИКАМ СТУДИИ

26 ноября 1918 г.

К 15-му декабря, независимо от того, встану я или нет, должны быть готовы к показу отрывков:

1. Владимиров,
2. Куинджи,
3. Демина,
4. Крепс,
5. Лопатин,
6. Сучкова.

Е. Вахтангов

Публикуется впервые.

Автограф.

Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 2947/Р-24.

Е.Б. ВАХТАНГОВ — Студии

29 ноября 1918 г.

Студия!

Дела с Народным театром затягиваются. Со стороны [Театрально-музыкальной] секции будут справедливые упреки. Все должны понять, насколько важно ускорить открытие. Когда я выйду из больницы — определить нельзя. Я обращаюсь к Константину Сергеевичу с просьбой просмотреть отрывки. Возможно, что это будет 9-го. Кроме того, я прошу его просмотреть «Св. Антония». Нам немедленно надо быть готовыми играть «Антония» в театре. Для декораций я прошу художника В.Е. Егорова¹.

Если вы сделаете быстро, смело и энергично — тогда вы будете чисты перед Секцией и тогда мы успеем все сделать.

Репетиции «Потопа» надо вести как можно острее.

Е. Вахтангов

[На обороте листа]
Е. А. Касторской

На доску.

Автограф.
Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 2947/Р-13.
Первые опубликовано: Вахтангов. 1939. С. 162.

КОММЕНТАРИИ:

1 В.Е. Егоров приглашен не был. Спектакль шел в декорациях Ю.А. Завадского.

Е.Б. ВАХТАНГОВ — К.С. СТАНИСЛАВСКОМУ

30 ноября 1918 г.

Глубокоуважаемый и дорогой Константин Сергеевич!

Я давно хотел побеспокоить Вас, но не решался, так как Вы были заняты «Младостью»¹. Может быть, теперь Вы найдете возможным выслушать меня.

Болезнь моя понемногу поддается, и я медленно, но как будто верно поправляюсь. Боли появляются редко и уже совсем не мучительны. Вся беда в том, что невозможно точно сказать, когда меня выпустят из больницы, и я, следовательно, не могу учесть, как сложатся мои дела, а между тем мне очень хочется, чтобы Вы просмотрели отрывки моих учеников.

Если б я знал, что встану с постели скоро, я дождался бы, лично просил бы Вас и не торопился бы с просмотром, и приготовил бы его; но неизвестность побуждает меня осмелиться просить Вас сделать это теперь, чтоб просмотр не отложился из-за меня надолго.

Может быть, понедельник 9-го декабря Вы найдете удобным для себя днем или укажете какой-либо другой и назначите час, когда за Вами можно будет заехать.

Я прошу об этом теперь еще и потому, что у них залажена пьеса Метерлинка «Чудо св. Антония», и ее тоже необходимо показать Вам. Она еще совершенно не окончена, играют ее, как и отрывки, по-школьному.

Если б я был на ногах, я не решился бы показать Вам пьесу в таком виде и доработал бы ее хоть немного. Между тем я чувствую, что если их не подтолкнуть

От Студенческой драматической студии к Третьей студии

сейчас, они могут оказаться совсем беспомощными и останутся. Возможно, что все настолько плохо, что и не стоит дорабатывать, но тогда хотелось бы знать это теперь же, чтоб вовремя все прекратить. Ученики мои должны были играть этот спектакль, когда он будет готов (если это вообще возможно), в районных театрах. Чтобы знать, осуществимо ли это, чтобы хоть чуть так или иначе определиться, чтобы предпринять, в случае если потребуется, что-либо в смысле костюмов или декораций в будущем, — необходимо, чтобы ученики были просмотрены и чтобы им было сказано, что делать: бросить ли эту затею, продолжать ли ее и как, в таком случае, продолжать. Сделать это можете только Вы, вот почему я очень прошу Вас, дорогой Константин Сергеевич, не отказать нам просмотреть сначала отрывки, а потом, когда Вам будет угодно назначить, и этот первый этап работы по пьесе.

Видеть Вас в нашей маленькой школе такой давномечтаемый и до сих пор кажущийся неосуществимым праздник, что мы все трепетно ждем Вашего решения. Каковы бы ни были результаты просмотра, долгу нашему перед Вами не будет границ, если Вы согласитесь приехать.

Друзья мои передавали мне Ваши слова внимания и памяти обо мне... Если б Вы знали, какая это для меня радость, и если б Вы знали, как много у меня преданности Вам, любви, почтительности, преклонения и благодарности.

Е. Вахтангов

Автограф.
Музей МХАТ. К.С. № 7499.

Впервые опубликовано: Вахтангов. 1959. С. 108–109.

КОММЕНТАРИИ:

- 1 Премьера «Младости» Л.Н. Андреева во Второй студии состоялась 13 декабря 1918 г. Режиссеры Н.Н. Литовцева и В.Л. Мчедлов. К.С. Станиславский принимал деятельное участие в подготовке спектакля. Репетиции «были и школой, и академией для молодых актеров. Основное внимание Константин Сергеевич обращал на педагогическую работу. После длительной и трудной репетиции Константин Сергеевич нередко оставался посмотреть работы, приготовленные студийцами, и не уезжал, не проведя разбора результатов показа и не сделав своих замечаний» (*Калужский Е.* Так поступал Станиславский // *Художественная самодеятельность.* М., 1963. № 1. С. 37).

«ШАГ ВПЕРЕД»

5 декабря 1918 г.

Сегодня с разрешения Константина Сергеевича мои ученики приглашены играть на 8-е и 11-е во Вторую студию. Даю им «Егерь», «Длинный язык», «Злоумышленник».

Мы делаем шаг вперед.

На 10 декабря — просмотр наших отрывков Константином Сергеевичем у нас же. Второй шаг. На 15-е назначено открытие Народного театра, и объявляется репертуар из пяти спектаклей (три программы наших работ). Это третий шаг. Собственно первым надо считать показ отрывков Совету Первой студии весной этого года.

Тетрадь 1914–1919 гг. Автограф.
Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 79/Р-17.
Впервые опубликовано: Захава. 1927. С. 74.

Е.Б. ВАХТАНГОВ — Студии

5 декабря 1918 г.

Представитель Второй студии, переговорив с Константином Сергеевичем, обратился ко мне с просьбой дать на 8 декабря (утро) и 11 декабря (вечер) несколько чеховских вещей, иначе у них срываются спектакли, объявленные на эти дни (отсутствует г-жа Цвет, занятая в «Ергунове»¹).

Просьба Второй студии и разрешение Константина Сергеевича, еще не видевшего нашей работы, построены на доверии к нашей Студии, и мы должны быть благодарны как за это доверие, так и за то, что в трудную минуту они обратились к нам, как к членам семьи художников, глава которых — Константин Сергеевич.

Я не сомневаюсь, что Совет, как один человек, поймет, какое важное значение имеет для нас это обращение к нам и какую ответственность мы берем на себя, принимая это предложение. Я верю, что я выразил желание Совета, дав свое согласие и поблагодарив за честь, которую нам оказывают.

К двум ответственным моментам — открытию театра и просмотр работ К.С. — прибавляется еще и участие в спектаклях Второй студии. Мы должны все преодолеть. Нам надо быть выдержанными и покойными.

Прошу исполнителей «Егеря», «Длинный язык», «Злоумышленник» быть готовыми. Пусть Юра Серов организует все, позвонив во Вторую студию (заведующий сценой г. Гольденвейзер, председатель Совета — г. Судаков).

Е. Вахтангов

Автограф.

Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 2947/Р-32.
Впервые опубликовано: Вахтангов. 1939. С. 162-164.

КОММЕНТАРИИ:

- 1 «История лейтенанта Ергунова» по И.С. Тургеневу. Спектакль Второй студии МХТ. Режиссеры-педагоги Е.Ф. Краснопольская и Н.О. Массалитинов. Премьера — 18 февраля 1918 г.

К ПЛАНУ РАБОТ

5 декабря 1918 г.

В связи со спектаклем во Второй студии возникают следующие перемены в объявленном плане:

6 декабря, утро, 7 декабря, утро — «Потоп» отменяется.

Назначается:

6 декабря, ровно в 3 часа на сцене Второй студии — «Злоумышленник». Слушает Ю.А. Завадский.

7 декабря, сцену дают от 5–6 часов вечера (после «Младости») «Егеря» и «Длинный язык». Слушает Н.О. Тураев.

Уроки I курса обеих групп в эти дни (6-го и 7-го) должны непременно состояться. (Кстати, прошу завести общую тетрадь для протоколов этих занятий. Преподаватели кратко записывают все, что нужно. Тетрадь хранится у А.З. Чернова.)

Вечерние работы в эти дни (6-го и 7-го) — как объявлено.

От Студенческой драматической студии к Третьей студии

8-го утром — спектакль во Второй студии («Егерь», «Дл. язык», «Злоумышленник»).

Вечер — 8 часов в Народном театре — «Вор» (см. Леонид Андреевич [Волков]), «Месяц» (см. Борис Ильич [Вершилов]).

9-го утро — хозяйственные дела.

Вечер — монтаж в новом объявленном порядке.

10-е — подробно будет объявлено.

11-е — никаких занятий весь день. (Вечер — спектакль во Второй студии.)

12, 13, 14 — по особому назначению.

15-го — открытие театра («Гавань», «Вор», «Месяц»).

Е. Вахтангов

Публикуется впервые.

Автограф.

Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 2947/Р-22.

К СПЕКТАКЛЮ ВО ВТОРОЙ СТУДИИ

5 декабря 1918 г.

Первый спектакль 8 декабря днем, 12 час.

«Егерь», «Длинный язык», «Злоумышленник»

Участвующим надо прийти во Вторую студию за 1-1 ½ часа до начала, с костюмами, париками, гримом, вазелином, полотенцем. Прошу Ю.А. Завадского помочь гримироваться. Прошу К.И. Котлубай, А.А. Орочко и В.В. Алексева присутствовать в зрительном зале. Каждый из них должен в этот же день кратко записать свои впечатления в нашу книгу. А.З. Чернов пришлет мне ее немедленно.

О том, как себя надо вести за кулисами, — думается, напоминать не надо.

Я знаю, я верю.

Ну, помогай Вам бог.

Е.В.

Автограф.

Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 2947/22.

Впервые опубликовано: Вахтангов. 1939. С. 164.

ВАХТАНГОВЦЫ — ВТОРОЙ СТУДИИ¹

8 декабря 1918 г.

Мы вместе с Евгением Богратионовичем благодарим Вас за доверие, которое Вы нам оказали, и просим передать нашу большую благодарность Константиному Сергеевичу за разрешение принять участие в Вашем спектакле. Мы шлем Вам товарищеский привет и радуемся, что Вы дали нам возможность художественного общения с Вами.

Совет Студии

Тетрадь 1914-1919 гг. Автограф.

Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 79/Р-17.

Впервые опубликовано: Вахтангов. 1939. С. 165-166.

КОММЕНТАРИИ:

1 На письме пометка рукой Вахтангова — «Копия письма, посланного во Вторую студию».

Е.Б. ВАХТАНГОВ — К.С. СТАНИСЛАВСКОМУ¹

[Декабрь 1918 г.]

Глубокоуважаемый Константин Сергеевич!

В Совет Народного Художественного театра поступила через посредство В.В. Лужского Ваша просьба разъяснить, почему этот театр носит такое название и кто состоит в его управлении.

По постановлению Совета театра настоящим сообщаем Вам вкратце интересующие Вас сведения и первоначальный план образования этого театра. Театр организуется Театрально-музыкальной секцией Отдела просвещения Совета Рабочих Депутатов. На первых порах было решено не набирать постоянной труппы, а обратиться к молодым группам, имеющим готовые спектакли. С предложением принять участие в деле обратились к следующим группам: Первой и Второй студиям МХТ, к группе, играющей «На дне» (представитель Д.А. Зеланд), к группе, играющей «На всякого мудреца» (представитель И.Н. Берсенев)², и к группе учеников Е.Б. Вахтангова. Каждая из перечисленных групп дала свое принципиальное согласие. Был снят и отремонтирован театр у Каменного моста с небольшой сценой, вместимостью на 500 человек. Были организованы Хозяйственный и Художественный советы, куда вошли представители: от Театрально-музыкальной секции ...³, от Первой студии МХТ Совет ее уполномочил Е.Б. Вахтангова, от Второй студии МХТ — И.Я. Судаков, от группы Е.Б. Вахтангова — Н.О. Тураев, от рабочих городского района Председателем Художественного совета и зав. художественной частью избран и Секцией утвержден Е.Б. Вахтангов. Каждое постановление Совета поступает на утверждение Театрально-музыкальной секции через заведующего ее Репертуар этого года намечен из обещанных упомянутыми группами пьес. Мы не перечисляем их, так как представители групп заявили, что, прежде чем дать ту или другую пьесу для спектаклей организующегося театра, каждый из них об этом Вам доложит. Что касается названия, то краткая история его такова.

Исходя из сущности, ради которой учреждается театр (спектакли исключительно для трудящихся), остановились на понятии «народный», как выражающем эту сущность. Исходя же из цели — дать трудящимся художественное наслаждение, — представители Секции внесли предложение присоединить к этому названию название «художественный». Комбинация этих двух понятий вполне выражает и сущность, и цель, и назначение театра.

Кроме того, название «художественный» указывает, в каком направлении должен работать театр, чтобы, вырастая из маленького и скромного начинания, он в будущем держался пути, к которому обязывает его название. Участие в спектаклях театра групп, воспитанных Московским Художественным театром, даст возможность положить начало осуществлению этой цели. Итак, назначение театра для трудящихся и художественные цели, им преследуемые, выразились в общем названии: «Народный Художественный театр».

Если наши объяснения недостаточно ясно сформулированы или если Вы, Константин Сергеевич, пожелаете сделать какие-либо указания или предложения как по поводу наших объяснений, так и вообще по организации театра, то мы готовы дать Вам подробные справки по всем отделам и с благодарностью примем каждое указание Ваше.

Секретарь (подпись)

Председатель Театрально-музыкальной секции (подпись)

Член Художественного совета *К.И. Котлубай*

От Студенческой драматической студии к Третьей студии

Я нахожу, что этих подписей достаточно; если это не так, то я согласен, чтобы были подписи и членов Хозяйственного совета, заведующего художественной частью. Только это не нужно. Для К.С. важна подпись официальных для него лиц.

Е.В.

Отправить надо за номером, с курьером и с разносной книгой.

Е.В.

На конверте: Гражданину Константину Сергеевичу Станиславскому.

Е.В.

Местонахождение подлинника не установлено.
Черновик письма находится в
Музее Театра им. Евг. Вахтангова. № 411/Р.
Приводится по: Вахтангов. 1939. С. 114–116.

КОММЕНТАРИИ:

- 1 Текст письма был послан Вахтанговым в Студию для передачи Станиславскому. Письма адресована Студии.
- 2 Имеется в виду группа обновленного спектакля «На дне» и группа несостоявшейся Аристической студии Берсенева со спектаклем «На всякого мудреца довольно простоты»
- 3 Здесь и далее Вахтангов оставляет место для неизвестной ему фамилии.

Е.Б. ВАХТАНГОВ — ТЕАТРАЛЬНО-МУЗЫКАЛЬНОЙ СЕКЦИИ

9 декабря 1918 г.

Как заведующий художественной частью организуемого Секцией театра под названием «Художественный Народный театр» настоящим довожу до сведения Секции о нижеследующих обстоятельствах, связанных с предстоящим открытием театра. Все группы, давшие свое согласие принять участие в спектаклях, дали это согласие до того, как театр стал называться «Художественный Народный театр». Организующие театр вместе с Секцией думали, что они организывают именно «Художественный» театр. Название было дано, когда почти все уже было организовано. Теперь, когда приблизилось время открытия, почувствовалось, что все группы (Первая студия, Вторая студия, группа, играющая «На дне», группа, играющая «На всякого мудреца»¹, группа учеников Е.Б. Вахтангова) поставлены в безвыходное положение. Без разрешения Московского Художественного театра и К.С. Станиславского группы играть не могут. Разрешение не будет дано, если слово «Художественный» будет в заголовке афиши. С этим столкнулись только теперь, потому что только теперь выяснилось время открытия. До того группы и К.С. Станиславский не запрашивались, ибо ход предварительных работ по ремонту и декорациям не давал повода обращаться к ним.

Мечта К.С. Станиславского создать в будущем настоящий Художественный Народный театр. У него есть впечатление, что его обошли при таком большом деле, и он не может быть не оскорбленным. Между тем дело обстоит совсем не так, ибо в самом начале никто не задавался целью создания такого великого театра. Нашими группами он не мыслим без такого художника, как К.С. Станиславский.

От Студенческой драматической студии к Третьей студии

Дабы не входить в конфликт с Московским Художественным театром, дабы провести весь намеченный план, дабы работать спокойно, положительно необходимо изменить название театра.

Кроме того, группы знают и чувствуют, что они не могут по своим силам и репертуару (в настоящий момент) оправдать требования, вытекающие из названия: это слишком ответственно и не по скромным средствам групп. Группы не хотели бы вводить трудящихся, которые придут в театр, в заблуждение. Одно изменение названия даст возможность довести до конца работу, т.е. создать хороший театр, куда молодежь принесет то, что у нее есть продуманного, срететованного, проверенного и любимого.

Е. Вахтангов

Прошу Вас, Натан Осипович, прочесть на заседании за меня. Лежу, потому мне трудно переписать для Секции.

Автограф.
Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 61/Р.
Впервые опубликовано: Вахтангов. 1939. С. 116–118.

КОММЕНТАРИИ:

1 См. выше комментарий № 2.

Е.Б. ВАХТАНГОВ — Н.О. ТУРАЕВУ

[Декабрь 1918 г.]

Дорогой Натан Осипович, я обращаюсь за многим к К.С. Открытие Народного театра должно быть приближено.

Я прошу Вас не оставлять театра, ибо с новыми людьми я работать не могу до тех пор, пока все не налажу и со студиями, и с К.С., и с Художественным театром.

Е. Вахтангов

Автограф.
Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 41/Р.
Впервые опубликовано: Вахтангов. 1939. С. 116.

Тщедушное куплетное послание героям студийного праздника

10 декабря 1918 г.

Опасливым, робким пером
Крадусь по заманчивой строчке:
Вот-вот окрещенный «Петром»
Мигнет конвульсивно Орочко.
Запретный, рискованный путь,
И топкий, и вязкий, и скользкий!
Удастся ли мне улизнуть?
Не съест ли меня Антокольский?
Внезапным коротким рывком
Нежданно отринув от печки,
Не вскрикнет ли он тенорком
Вспорхнувшее птичкой словечко.

Недели плывут и года,
Хрипливо считают куранты.
Под рокот уютный Кота
Завадский уснул у Инфанты¹.

Орочко проплачет до марта
Сто двадцать томительных дней —
Героя ее — Бонапарта
Чарует Надежда Бромлей².
Не видит орочкиной муки
Воздушных герой кораблей.
Мундир, и ботфорты, и брюки
Надела Надежда Бромлей.

Пожарной командой доволен —
Лопатин услужлив и мил.
Владимиров все еще болен —
Лопатин его покормил³.

О, друг и приятель Емели,
Игривый и пышный Фонтан,
Кто глупые носит портфели
И мудрое имя — Натан.
Рожденный с часами в ладони
И с ходом часов по Буре,
За славою быстрой в погоне
Обрел себе имя в Туре.
В Квитанцию стойко влюбленный
Непризнанный рыцарь-педант,
Он был Дон Кихот иступленный⁴.
Чернов Александр — Росинант.
Вдали от студийной столовой,
Построив фанерный шалаш,
Для жизни тяжелой и новой
Чинил он цветной карандаш.

Следить надлежало бы зорко
За ним Котлубай надлежит.
Папше надоела Бихорка⁵,
Куинджи на днях убежит⁶.

«Я видел, клянуса анкетой, —
Серовой Серов говорил, —
Как потчевал Волков котлетой,
Тураев и ел, и хвалил».
Серовой Серов говорил,
Все к той же склоняясь теме:
«Никольский конину варил,

А Вигилев ел по “системе”».

Ларгин подсчитает теперь
К студийным своим именинам,
На сколько побил он тетерь
И выстроил изб Акулинам⁷.

Отметим Щеглову за «эр»,
И Дуси к ДезИре привычку,
Берви с Лезерсон им в пример
Викентьева впишет «Страничку».

А стены студийные стонут,
Когда мы умолим богов:
Семенову с «Гавани» стронут?
Захаву спасут от «Врагов»?

Родивши Студийную дочь,
Студийно-счастливый папаша
В одну нестудийную ночь
Промолвил студийно: «Наташа!»
Надев пижама на бекешь,
Шепнула она осторожно:
«К нему заходить в Центробеж
По делу студийному можно»⁸.

Поделит когда Небожитель
Студийцев на добрых и злых,
Причислит Натан-Вседержитель
Касторскую к лику святых.

Публикуется впервые.
Автограф.

Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 1938/Р.

КОММЕНТАРИИ:

- 1 «Кот в сапогах» и «Кукла Инфанты» — пьесы П.Г. Антокольского, которые долго и безуспешно ставил Ю.А. Завадский. Последняя так и не была показана публике.
- 2 В одноактной пьесе Б. Шоу «Властитель судеб» Б.М. Сущкевич играл Бонапарта, а Н.Н. Бромлей — Даму.
- 3 См. записку Вахтангова от 12 ноября 1918 г.: «С.Г. Лопатин отказался помочь В.А. Владимирову: не захотел принести ему, больному, обед из студийной столовой» (наст. изд., т. 2, с. 205).
- 4 Намеки на административные таланты Н.О. Тураева.
- 5 Имеется в виду история о бихорке («Это такой паук есть, вроде тоже как бы тарантул. В драке он один может сто тарантулов убить») в инсценировке чеховского рассказа «Иван Матвейч», где С.Н. Папше играл главную роль.
- 6 В.Е. Куинджи сначала была приглашена на эпизодическую роль, а затем окончательно перешла в Первую студию.
- 7 Отсылка к спектаклю по рассказу Чехова «Егерь», в котором Ларгин играл Егора Власыча.

- 8 У Н.П. Шиловцевой и Б.И. Вершилова родился ребенок и был восторженно наречен «студийной дочерью». В Дневнике М.И. Цветаевой появилась запись, в которой Вахтангов укоряется за то, что для «студийной дочери» он нашел слова, а на ее два стихотворения даже не ответил (наст. изд., т. 2, с. 183–184). Центробеж — правильно Центропленбеж (Центральная коллегия по делам пленных и беженцев) — организация, в которой служил Вершилов, в связи с чем попал под революционный трибунал. См. комментарий к письму Б.И. Вершилова Студии от 7 февраля 1919 г. (наст. изд., т. 2, с. 256).

А.А. Орочко — Е.Б. ВАХТАНГОВУ

15 декабря 1918 г.
Москва

Дорогой Евгений Богратионович!

Что же это — рок что ли, что ни одна пьеса, в которой я занята, не идет? Я потеряла веру в «Кота». Я даже помирилась с этим — не могу только помириться с мыслью быть без дела. У меня ведь фактически один «Пото»¹, это репетиции от 12-ти до 2-х. (Кстати, Алексеев заболел — опять отсрочка!) Ну, а остальное время я свободна. Я занята вечером в «Антонии», но, по совести говоря, — там занято больше мое тело, а душе нет пищи. А мне хочется работать, дело делать. Знаете, дорогой Евгений Богратионович, я пишу Вам сейчас это письмо только потому, что сейчас я, наконец, ощутила в себе эту потребность дела. Неделю тому назад и я ходила пустая — чего-то не хватало, все было нескладно, непонятно, нудно, никакой радости — никакой надежды.

А вот сейчас знаю, чувствую, в чем дело — хочется без конца думать и как следует, по-серьезному позаняться. Попробовала взять «Аглавену и Селизетту»... Не то, опять какая-то паутина, очевидно, нужна почва другая, другой темп, а может быть, просто режиссер и точное распределение часов. Не могу я больше выносить эту лишнюю кашу, которой смазаны все наши репетиции, — сцена сиротливо стоит пустая целыми днями и вечерами, никто не заглядывает. Что нужно сделать, чтобы заработать иначе? Ну, да об этом лучше не начинать, я хочу себе что-либо придумать. Мне стыдно, что теперь, когда Вы так взволнованы и заняты театром, занимать Ваше внимание еще собой.

Не раз уже поднялось во мне это неудержимое желание чего-то нового, не могу не сказать Вам. В самые тяжелые минуты мое прибежище всегда «Росмерсхольм»² (надо сознаться, что он для меня такая святая и страшная вещь, что я даже произносить слово вслух почти не в силах — поэтому-то я пишу). Я не могу даже определенно Вам сказать, о чем же я собственно пишу, чего хочу... знаю только, что необходима мне сейчас какая-то такая работа, а то я задыхаюсь. А вот как сделать и что сделать, не знаю — научите, Евгений Богратионович — единственный Вы человек, которому я смело вручаю всю себя, всю свою жизнь, все, что у меня есть.

Пробовала я закинуть удочку на Алексева — но это его не увлекает — и мне слишком мучительно бы было заниматься с человеком, который не любит то, что люблю я.

Что же мне делать? Я не хочу, не думаю ни о игре, ни о показах — только бы пожить в этой атмосфере, в духе «Росмерсхольма», немножечко поработать для себя, самое любимое. Я не знаю — может быть, у Вас есть какой-нибудь ученик

От Студенческой драматической студии к Третьей студии

такой, знакомый, какому Вы могли бы доверить и который бы захотел поработать совсем частным образом: или как вообще мне быть с этим моим неудержимым желанием, оно так владеет мной.

Помогите мне или скажите, что я не смею об этом думать, что мне это не нужно, но сделайте это Вы, потому что сама с собой я не могу ничего сделать.

Я сейчас увлеклась «Потопом» с того времени, как Леонид Андреевич [Волков] нашел что-то от меня, — теперь мне нравится Лиззи, сначала я не знала, что это за штука, а теперь очень хочу ее, но все-таки она меня как-то высасывает, а «Росмер» наполняет — это от вещи, конечно. И остаться с одним «Потопом», как осталась я, — жутко, просто боюсь. Нужно хорошее, большое, настоящее дело.

Буду ждать теперь Вашего ответа. Я долго крепилась, Евгений Богратионович. Так страшно Вас беспокоить, Вы так нужны всем, но не вытерпела, очень уж трудно жить так — нужна какая-то иная работа. Я ведь говорю «Росмер», потому что он стоит у меня перед глазами, потому что я к нему привыкла, его люблю, хочу его, а может, что-либо нужно совсем другое, у меня другого — лучшего, во всяком случае, нет. Без нее невозможно сидеть в Студии, и без нее я не нужна Студии — «в этом все дело».

Как быть?

Ваша А. Орочко

Публикуется впервые.

Автограф.

Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 204/Р.

КОММЕНТАРИИ:

- 1 Первая студия, обещавшая свое участие в Народном театре, была вынуждена отказаться от него. Вахтанговская студия, за редкими исключениями (несколько спектаклей «Зеленого кольца» З.Н. Гишпиус Второй студии и одного спектакля группы артистов МХТ с И.М. Москвиным во главе, сыгравших отрывки из «Братьев Карамазовых»), была вынуждена обслуживать театр самостоятельно. В связи с этим обстоятельством Мансуровская студия обратилась к пьесе Бергера «Потоп», которую Вахтангов уже ставил в Первой студии. Подготовительные работы были поручены А.Д. Дикому. К январю 1919 г. спектакль был готов. Роли и исполнители: О'Нэйль — Н.О. Тураев, Бир — В.В. Алексеев, Фрэзер — Г.В. Серов, Страттон — Е.Д. Вигилев, Гиггинс — Л.В. Баратов, Нордлинг — С.Г. Лопатин, Чарли — Б.Е. Захава, Клиент — А.М. Азарин, Лицци — А.А. Орочко.
- 2 Ввод Орочко на роль Ребекки в «Росмерсхольм», задуманный Вахтанговым, не ладился. И актриса возвращалась к этой теме вновь и вновь.

Е.Б. ВАХТАНГОВ — ВТОРОЙ СТУДИИ

19 декабря 1918 г.

В день, такой для Вас торжественный, я прошу принять и мой привет. Поздравляю юбиляров¹, поздравляю Алексея Александровича [Стаховича] и Вахтанга Левановича [Мчеделова].

Не могу удержать себя от желания поздравить Вас и с успехом «Младости»².

Я слышал о волнительных и трудных репетициях. Слышал и о дне, когда присутствовал Театр.

От Студенческой драматической студии к Третьей студии

Вы победили. Зная путь Ваш к этой победе, зная о переживаниях последних дней, я тем более понимаю Вашу радость и разделяю ее искренне. Да будет прекрасным Ваш праздник, как прекрасна Ваша молодость.

Вы сделаете мне одолжение, если передадите уважаемой Нине Николаевне [Литовцевой] мой почтительный поклон.

Е. Вахтангов

Автограф.

Музей МХАТ. Архив Вахтангова. № 7224.

Впервые опубликовано: Вахтангов. 1984. С. 281.

КОММЕНТАРИИ:

- 1 Возможно, речь идет о юбилейном спектакле «Зеленое кольцо», состоявшемся 17 декабря 1918 г.
- 2 Премьера «Младости» Л.Н. Андреева состоялась 13 декабря 1918 г. Режиссеры Н.Н. Литовцева и В.Л. Мчедлов. Заключительные репетиции провел К.С. Станиславский.

Е.Б. ВАХТАНГОВ — А.А. ОРОЧКО

20 декабря 1918 г.

Дорогая Анна Алексеевна,

Я хорошо понял Ваше письмо. Я радуюсь Вашему состоянию, как это Вам ни странно. Мне делается жутко, когда я вижу, как люди чудесные и талантливые живут себе спокойно, пишут на машинках, выписывают жалование и следят за исходящими и входящими номерами.

Вы долго ждали. Если можете еще чуть набраться мужества, то подождите, когда я встану. Это скоро. Тогда я помогу Вам реально и существенно. Сейчас же такое невероятное количество дел, и с театром, и со всеми студиями, что я положительно не могу осуществить то, что предложил бы Вам.

Кроме того, мне надо хорошо поговорить с Хмарой и Лазаревым.

Будет хорошо. Будет. Кто хочет и добивается — тот дойдет.

Спасибо Вам.

Любящий Вас

Е. Вахтангов

Автограф.

Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 386/Р.

Впервые опубликовано: Вахтангов. 1939. С. 165.

КОММЕНТАРИИ:

Вахтангов отвечает на письмо А.А. Орочко от 15 декабря 1918 г. (наст. изд., т. 2, с. 232-233).

Е.П. МУРАТОВА — Е.Б. ВАХТАНГОВУ

[Без даты]

Милый Евгений Богратионович!

А я ведь исчезла с обдуманым намерением...

Мне почудилось — у Вас есть опасение, что я навяжу молодым старые театральные штампы, отучу их от правды и настоящего... Хотя, если у нас с Вами и какие-нибудь разные приемы, то вкусы-то ведь одни?

От Студенческой драматической студии к Третьей студии

Но я так люблю Вашу Студию, так понимаю, что Вы гордитесь своими учениками и обучаете их, что нисколько бы не обиделась, если бы мои догадки оказались верны. Поэтому не бойтесь быть откровенным.

Если это и не так, неудача «Переполюха» все же мне неприятна. Относительно другой работы... предложить и наметить исполнителей нетрудно, но утверждать выбор я не берусь. Крепко жму руку, и не сердитесь за откровенность.

Е. Муратова

Публикуется впервые.

Автограф.

Музей Театра им. Евг. Вахтангова. 191/Р.

Е.Б. ВАХТАНГОВ — Н.О. ТУРАЕВУ или Б.И. ВЕРШИЛОВУ

[1918 г.]

Натану Осиповичу или Борису Ильичу — не знаю.

Прошу, если возможно, ежедневно доставлять мне «рапортчку» — что делалось за день и что предполагается на следующий день (репетиции, собрания), т.е., иначе говоря, дневник, который до сих пор еще не заведен и который должен быть с первого же дня. Если возможно, прошу также давать мне прочитывать протоколы заседаний и обязательно протокольные книжки работ (самостоятельных, по возобновлению и пр.).

Автограф.

Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 2947/Р-34.

Впервые опубликовано: Вахтангов. 1939. С. 142-143.

ЗАЯВЛЕНИЕ ПЯТИ

24 декабря 1918 г.

Мы, члены Совета — П.Г. Антокольский, Б.И. Вершилов, Л.А. Волков, Ю.А. Завадский и Г.В. 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 не действительны.

В случае если Евгением Богратионовичем Новый Совет не будет признан, члены его беспрекословно подчиняются этому решению и немедленно уходят из Студии. Если же Евгений Богратионович, признав Новый Совет, не упразднит Старый, — все решения Старого Совета подвергаются обсуждению на Новом и тогда представляются снова на санкцию Евгения Богратионовича.

Новый Совет вырабатывает новую конституцию Студии.

От Студенческой драматической студии к Третьей студии

Новый Совет верит, что ему удастся убрать все дурное, что есть или может быть в Студии.

*Б. Вершилов, Л. Волков, Г. Серов,
П. Антокольский, Ю. Завадский*

Рукописная копия.
Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 354/Р.
Впервые опубликовано: Захава. 1927. С. 94.

КОММЕНТАРИИ:

Помимо этого объявления, на доску был повешен особый лист, на котором приглашались расписаться все, признающие Новый Совет. Этот лист вскоре был покрыт многочисленными подписями. Новый Совет спешили признать все «недовольные»: среди них были люди, не разделявшие общественно-политических симпатий Вахтангова, а также те, кто был недоволен, что от них в добавление к их дарованию требуют еще какой-то «студийности». Были и люди, всецело преданные Вахтангову, но недовольные деятельностью и личными качествами членов Старого Совета.

После образования Нового Совета в Старом Совете осталось всего пять человек, так как двое из числа членов Старого Совета дали своими подписями признание Новому Совету, а один вышел из Старого, сохраняя нейтралитет. Две пятерки, таким образом, стояли друг против друга. Вторая пятерка не замедлила своим ответом на выступление первой, и в тот же день на студийной доске появилось еще одно обращение.

Совет Студии — Группе пяти

24 декабря 1918 г.

Самый факт объявления диктатуры в Студии есть факт, отрицающий в корне само существование Студии, ибо Студия не может быть управляема: ее «конституция» создается органически, Студия не предприятие.

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

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

Совет не требует подписей для своего признания. Он существует независимо от признания и сам имеет право признавать и не признавать. Совет не ставит никаких ультиматумов Евгению Богратионовичу, ибо знает, что если Евгений Богратионович признавал Совет до сих пор, он признает его и теперь, несмотря на то, что Совет покинут некоторыми его членами, наиболее слабыми нашими товарищами.

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

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

Совет Студии

Автограф.
Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 353/Р-2.
Впервые опубликовано: Захава. 1927. С. 95.

Группа пяти — Е.Б. ВАХТАНГОВУ

24 декабря 1918 г.

Дорогой Евгений Богратионович!

Причины, побудившие нас принять наше решение Вам ответить, — подробнее о них мы еще скажем и Вам, и Студии.

Наша убежденность, единомыслие и чистота намерений дали нам право взять на себя ответственность за Студию, и мы, считая Вас верховным и единственным руководителем Студии и Нового Совета, надеемся, что мы идем навстречу Вашим желаниям и что Вы доверите нам организационную — художественную и хозяйственную — работу в Студии и в ее дальнейшем осуществлении будете с нами.

Это письмо есть выражение прежней, всегда бывшей веры в Вас.

Мы ждем Вашего ответа: он должен смягчить остроту переходного момента.

*Ю. Завадский, П. Антокольский,
Б. Вершилов, Г. Серов, Л. Волков*

Публикуется впервые.

Автограф.

Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 352/Р.

Е.Б. ВАХТАНГОВ — Студии

Письма.

Первое

26 декабря 1918 г.

У меня готов ответ на заявление пяти лиц.

Он построен так, как мне подсказывает моя совесть. Прежде чем я опубликую его, мне необходимо предпослать ему нижеследующее мое заявление. Делаю я это для того, чтобы мой ответ не был истолкован неверно.

То, что вы прочтете, основано на твердом и непоколебимом убеждении: хозяевами Студии являются те, кто ее создавал.

Мною послан ответ группе пяти на их личное обращение ко мне, построенный на полном доверии к чистоте их намерений.

Я не принимаю формы, в которую они облекли свое обращение, а отношу ее, спросив свое сердце, за счет поспешности и желания быть убедительными.

Я не согласен ни с одной строчкой обращения, за исключением первой фразы: «Мы ушли из Совета Студии и образовали Новый Совет». Все остальное мною неприемлемо окончательно ни по форме, ни по содержанию, ни по тону.

Я дам свое обращение на доску и приглашаю этих пять лиц дать свои подписи, если они любят то же, что и я.

Если другая группа Совета верит мне, она подпишет мое обращение.

Е. Вахтангов

Автограф.

Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 2947/Р-23.

Впервые опубликовано: Вахтангов. 1939. С. 182.

Е.Б. ВАХТАНГОВ — СТАРОМУ СОВЕТУ

26 декабря 1918 г.

Дорогие мои Ксения Ивановна [Котлубай], Евдокия Андреевна [Алеева], Екатерина Алексеевна [Касторская], Борис Евгеньевич [Захава], Натан Осипович [Тураев]!¹

Сегодня я повесил на доску письмо, в котором зову Вас подписать мое обращение к Студии, которое появится вслед за ним. Если Вы доверяете мне, если верите, что я до конца продумал и учел все, — Вы подпишите его и примите душой. Отвечаю перед Вами за каждый шаг мой. Я предъявил 9 или 10 условий, которые они приняли и о которых я бы хотел сообщить Вам.

Я не повешу своего обращения до тех пор, пока не переговорю с каждым из Вас. За Ваше прекрасное и изумительное по тону и чистоте обращение я, шедший с Вами пять лет, благодарю безгранично.

Верьте мне, верьте. Надо уметь быть большими. То, что случилось, поднимет значение студийности так, как до сих пор оно никогда не звучало. По существу, я остаюсь единственным лицом, которое утверждает все. Я обещаю Вам, что не сделаю ни одного утверждения без Вас.

Поговорите со мной все. Никаких новых решений не выносите и не принимайте.

Ждите меня.

Обнимаю Вас.

Ваш *Е. Вахтангов*

Простите за карандаш.

Автограф.

Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 52/Р.

Впервые опубликовано: Вахтангов. 1939. С. 189.

КОММЕНТАРИИ:

- 1 Перечислены члены Совета, оставшиеся в нем после ухода П.Г. Антокольского, Ю.А. Завадского, Б.И. Вершилова, Л.А. Волкова, Г.В. Серова.

СТАРЫЙ СОВЕТ — Е.Б. ВАХТАНГОВУ

27 декабря 1918 г.

5 ч. 35 м. утра

Дорогой наш Евгений Богратионович!

Радуемся Вашему письму.

Благодарим за доброе сердце к нам.

Верим Вам безгранично и думаем, что именно поэтому мы встали на ту почву, которая обязывает нас быть прямолинейными, серьезными, твердыми и решительными до конца.

Крепко убеждены в том, что Вы с нами.

Ждем Вас нетерпеливо.

Члены Совета:

Е. Касторская, Б. Захава, Ев. Алеева,

Нат. Тураев, К. Котлубай

Публикуется впервые.

Автограф.

Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 358/Р.

Е.Б. ВАХТАНГОВ — Студии

28 декабря 1918 г.

Второе

Свой ответ на заявление пяти лиц, ушедших из состава Совета, я опубликую только тогда, когда будет выполнен ряд требований и условий. Первое из них, необходимейших для общего порядка условий, следующее: до моего ответа семь лиц, ушедших из Совета, подчиняются постановлениям Совета, состоящего из шести лиц: К.И. Котлубай, Е.А. Алеевой, Е.А. Касторской, Н.О. Тураева, Б.Е. Захавы и Е.Б. Вахтангова.

Подписи кого-нибудь из пяти членов, ушедших из Совета первыми, означают беспрекословное принятие этого условия их группой, связанной круговой порукой, и ручательство в этом смысле за ушедших из Совета — Н.П. Шиловцеву и К.Г. Семенову.

[Подписи:] Л. Волков, Тураев

Е. Вахтангов

Ни одно постановление Совета не будет без моей подписи.

Е.В.

Автограф.
Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 2947/Р-25.
Впервые опубликовано: Вахтангов. 1939. С. 180–181.

Третье

Членам и сотрудникам Студии

28 декабря 1918 г.

Напоминаю членам Студии и сотрудникам, что они обязаны повиноваться постановлениям Совета Студии беспрекословно.

Советом Студии считается та группа, в числе членов которой есть и мое имя. Это общее положение, действительное до тех пор, пока я существую в Студии в роли ее единственного руководителя.

Руководитель не может не состоять в числе членов Совета тех, кем он руководит.

В настоящее время я состою в группе оставшихся в Совете.

Е. Вахтангов

Автограф.
Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 2947/Р-27.
Впервые опубликовано: Вахтангов. 1939. С. 181.

Четвертое

Н.П. Шиловцевой и К.Г. Семеновой

28 декабря 1918 г.

Еще нет моего ответа на обращение пяти лиц, ушедших из Совета.

Мне нужно знать:

1) считаете ли Вы возможным признать эту группу за Совет Студии, если я, руководитель Студии, еще не состою в этой группе?

От Студенческой драматической студии к Третьей студии

2) считаете ли Вы возможным оставить свои подписи под их обращением до моего ответа им?

Если на оба вопроса Вы отвечаете «нет», то подпишите эту мою записку.

[Подписи:] Н. Шиловцева, К. Семенова

Это будет означать, что Вы ушли из Совета и ждете моего ответа на обращение пяти лиц, ушедших из Совета первыми, и что только после этого ответа Вы будете действовать так, как подскажет Вам Ваше сердце.

Е. Вахтангов

Автограф.

Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 2947/Р-29.
Впервые опубликовано: Вахтангов. 1939. С. 181-182.

Пятое

28 декабря 1918 г.

С сегодняшнего дня, впредь до отмены, все постановления Совета будут вывешиваться на доску и с моей подписью.

Е. Вахтангов

Автограф.

Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 2947/Р-29.
Впервые опубликовано: Вахтангов. 1939. С. 182.

Шестое

28 декабря 1918 г.

У меня готов ответ на объявление пяти лиц, оставшихся в Совете и являющихся в настоящее время Советом. Он построен так, как подсказывает мне моя совесть.

Прежде чем опубликовать его, мне необходимо предпослать ему нижеследующее мое заявление, чтобы он не был истолкован неверно ни той, ни другой стороной. Мой ответ основан на твердом и непоколебимом убеждении, что прежде чем увидеть дурное, надо поискать сначала хорошее, и что самое ценное в душе человека — это способность любить и верить.

Пяти лицам, оставшимся в Совете, мною послан ответ на их личное письмо ко мне, построенное на полном доверии к чистоте их намерений.

Я принял форму, в которую они облекли свое обращение к Студии, и отношу ее за счет студийности, показавшей им такт. Я согласен с каждой строчкой их обращения, за исключением одной фразы: «Нестудийный поступок группы, вышедшей из Совета в трудный для Студии момент, Совет оставляет на совести членов этой группы».

Я разьясню это потом.

Если группа Совета любит то же, что и я, она подпишет мое обращение к ней.

Если другая группа пяти верит мне, — она подпишет тоже.

Е. Вахтангов

Автограф.

Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 2947/26.
Впервые опубликовано: Захава. 1927. С. 96-97.

Бог, Люцифер и Высший Разум в Студии

Борис Захава:

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

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

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

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

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

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

Чтобы увлечь на это признание Старый Совет, Евгений Богратионович создал целую теорию о том, как должна управляться Студия.

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

Так увлекал Вахтангов своих учеников на признание Нового Совета. Он призывал их простить Новому Совету нетактичную форму его выступления, он призывал их поверить в добрые и по существу «студийные» намерения выступившей группы. Он надеялся, что если инициатива этой группы встретит доброе к себе

отношение со стороны товарищей, то она сама осветится светом этого «добра». Если в выступлении пяти и есть что-нибудь дурное, — думал Вахтангов, — то это дурное само отпадет при встрече с «добром», ибо «только добро, встречая зло, не заражаясь им, побеждает зло».

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

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

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

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

И снова упорствовали члены Старого Совета...

И опять убеждал Евгений Богратионович...

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

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

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

От Студенческой драматической студии к Третьей студии

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

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

Захава. 1927. С. 97-100.

Е.Б. ВАХТАНГОВ — СТУДИИ

29 декабря 1918 г.

После спектакля в театре прошу всех (сотрудников, членов Студии, Совет) собраться в Студии и подготовиться к продолжительной беседе.

Е. Вахтангов

Автограф.

Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 2947/Р-30.

Впервые опубликовано: Вахтангов. 1939. С. 183.

«ЧЕРЕЗ ТРИ ГОДА МЕНЯ НЕ БУДЕТ»

Борис Захава:

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

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

Наконец, лед был сломлен. Никакое упорство не могло устоять: Новый Совет был признан, но это признание было получено слишком дорогой ценой.

Захава. 1927. С. 100.

Леонид Шихматов:

Закончилось собрание тем, что взволнованный Евгений Богратионович, показывая на стенные часы, сказал:

— Теперь три часа. Через три года меня не будет.

Затем он ушел.

Мы остались подавленные его страшным пророчеством.

Никто не мог поверить, что молодой Евгений Богратионович может скоро уйти от нас.

В объединенной усилиями Вахтангова Студии началась подготовка к открытию Народного театра у Каменного моста.

Шихматов. С. 58–59.

А.А. Орочко — Е.Б. ВАХТАНГОВУ

[После 29 декабря 1918 г.]

Дорогой Евгений Богратионович,

Вот трудно-то писать сейчас Вам! Но так как это необходимо, то приходится. Постараюсь писать так, чтобы Вы хорошо поняли то, что я хочу Вам сказать. Буду писать все. Как мы (нейтральные люди Студии) живем все это время, трудно описать, Вы себе и представить не можете... Эта вечная, непрекращающаяся даже на репетициях, пикировка, безудержная травля и т.д., и т.д. дает в Студии невыносимый тон — бесконечные тайны, конспирации за углом, переговоры где-то на квартирах, уходы, переходы, переманивания и перемигивания. Ну, словом, дышать нельзя покойно, и нечего говорить об искусстве, о Студии. Мука, трепка нервов и только!!!

Я попала в центр водоворота. Мое положение — обособленное. Для меня ясно одно — я хочу заниматься искусством, быть актрисой, быть актрисой для себя, только для себя и все равно какого театра, только бы это удовлетворяло меня, было принято моим сердцем.

Вчерашнее собрание меня убедило, как-то непреложно, что, конечно, тон нашей Студии, которую я любила всем сердцем, в которой я воспиталась, которую я единственную могу назвать Студией, его сейчас нет. Теперь есть что-то новое.

Два нового, сказала бы я. Что такое одно и чего хочет группа Волкова, не знаю, не могу понять и чувствую, что это что-то такое (может быть, даже и настоящий театр), что меня не увлекает, потому что это, прежде всего, не Студия, которую знаю я, которая есть у меня в сердце, которую получила от Вас.

Ведь не поверю же я, что Волков, Серов и Вигилев могут быть руководителями группы, как они сейчас делают вид. Если я, наконец, не буду верить, что Студия вообще есть и может быть, то я, пожалуй, пойду за ними, в конце концов, можно быть актрисой и в театре Корша.

[Письмо не закончено]

Публикуется впервые.

Автограф. Черновик.

ГЦТМ им. А.А. Бахрушина. Ф. 473. Ед. хр. 39.

Из Протокола заседания Нового Совета

30 декабря 1918 г.

Принимаем проект Конституции Студии (читает Волков). Волков разработает для представления Евгению Богратионовичу и собранию 13 студийцев.

Публикуется впервые.

Автограф.

Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 222/Р.

Неудачный показ Станиславскому

Борис Захава:

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

Эта неудача еще более ухудшила и без того тяжелую моральную атмосферу внутри Студии.

Захава. 1927. С. 101.

Из Тетради 1914–1919 годов

Химки.

Санаторий Захарьино

Со 2 января по

31 января 1919 г.

Хирурги — Гар Георгий Лукич, Холин Николай Константинович, Юдин Сергей Сергеевич.

Врач — Алексей Васильевич Иванов.

5 января 1919 г.

Завтра будут делать операцию. Случилось это для меня неожиданно немножко. Врач Гар определенно сказал, что у меня сужение выходного отверстия желудка и что рано или поздно все равно надо оперировать.

Я спокоен. Мне кажется, слишком спокоен. Мыслей о дурном для меня конце нет. Поэтому ничего не пишу «завещательного».

А если он и случится, — то ведь я не буду этого знать. Надя и Сергей простят мне тогда эту операцию: я не известил их только потому, что не хочу их тревожить.

Врачи говорят, что операция легкая.

От Студенческой драматической студии к Третьей студии

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

Е.В.

Тетрадь 1914-1919 г. Автограф.
Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 79/Р-17.
Впервые опубликовано: Захава. 1927. С. 85.

5 января 1919 г.

«В чем моя вера?» Толстой

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

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

5 заповедей Христа:

1. Не судите.

2. Имейте одну жену и не оставляйте ее для другой.

3. Не присягайте никому никогда.

4. Не противьтесь злему.

5. «Любите врагов ваших» (не делайте различия между людьми).

Философия Бергсона¹.

Публикуется впервые.
Тетрадь 1914-1919 г. Автограф.
Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 79/Р-17.

КОММЕНТАРИИ:

1 Лист, отведенный под конспект, остался незаполненным.

К.Г. СЕМЕНОВА — Студии

[6 января 1919 г.]

Здравствуйте, милые!

Надежде Михайловне пишу более подробно, а Вам говорю: сегодня утром сделали Евгению Богратионовичу операцию, прошла очень, очень хорошо. Сейчас мирно и сладко похрапывает.

Пусть кто-нибудь осторожно предупредит Надежду Михайловну, передавая ей письмо¹ (передать немедленно), так хочет Евгений Богратионович.

Завтра, вероятно, Надежда Михайловна поедет в Захарьино.

Через дня 3-4 Евгений Богратионович уже будет вставать и через две недели вернется в Студию абсолютно здоровым. Vivat!!!

Целую Вас всех крепко.

Если бы Евгений Богратионович сейчас не спал, вероятно, тоже Вас всех бы просил целовать.

Ксения Семенова

P.S. Если будет вложен в конверт билет ж.д., передайте его Надежде Михайловне.

Публикуется впервые.
Автограф.
Музей Театра им. Евг. Вахтангова. Без номера.

КОММЕНТАРИИ:

1 Письмо не сохранилось.

Е.Б. ВАХТАНГОВ — Студии¹

7 января 1919 г.

Дорогие и любимые!

Кланяюсь Вам.

Думаю о Вас радостно.

Скоро вернусь.

На душе тишина и полная вера в Вас.

Мы еще поработаем, черт побери.

Растите, да так, чтобы за Вами не угнаться.

Ваш *Е. Вахтангов*

Поправляюсь.

Автограф.

Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 2947/P-35.

Впервые опубликовано: Вахтангов. 1939. С. 184.

КОММЕНТАРИИ:

1 Письмо в Мансуровскую студию написано на следующий день после операции.

РЕПЕРТУАРНАЯ СЕКЦИЯ ТЕО — Е.Б. ВАХТАНГОВУ

[На бланке ТЕО Наркомпроса]

15 января 1919 г.

Многоуважаемый Евгений Богратионович!

Репертуарная Секция Театрального Отдела подтверждает сделанный ею Вам заказ на статьи:

1. «О театральном разборе пьес и ролей».
2. «О роли».
3. «О внутренней технике актера».

Заведующий Секцией: *Ю. Балтрушайтис*

Секретарь: *Дм. Кривцов*

Публикуется впервые.

Подписанный маш. текст.

Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 250/Д.

«Я з в а»

поэма в 13 геньяльных стихах

19 января 1919 г.

Полное собрание

сочинений

Геньяльного Автора,

из скромности

пожелавшего остаться неизвестным.

Химки. 1919

Издано в ограниченном количестве экземпляров (в одном).

№ 1

(и единственный)

Необычайная библиографическая редкость.

*Ксюне Георгиевне
с болью в кишке посвящает
Автор*

В ночь на 6 января 1919 г.

Что мне открылось

1

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

На рассвете дня 6 января 1919 г.

Итог предсмертных размышлений

2

О, померкшая княжна,
О, греховная весталка!
Знаю, знаю, Вам нужна —
Очень просто — зажигалка.

10 ч. утра 6 января 1919 г.

В операционной
Первое впечатление

3

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

10 ч. 1 м. 6 января 1919 г.

В операционной
Мое мужество

4

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

От 10 ч. 1 м. до 11 ч. 1 м. 6 января 1919 г.

Под ножом

5

Что-то... где-то...
То-то... Лето...
Луг... луна... луна и кот...
Вот, и вот... и вот... живот...

11 ч. 1 м. 6 января 1919 г.

На носилках

6

Повязка...

Коляска...

Аляска...

Тряско...

От 11 ч. 1 м. до 2 ч. 1 м.

6 января 1919 г.

На кровати

7

Райские птицы...

Шприцы... укол...

Мне бы водицы...

Сестрицы...

Убийцы...

Пиши протокол...

2 ч. 1 м. 6 января 1919 г.

Первая фраза

8

А зажигалочка-то наша...¹

От 2 ч. 1 м. до 8 ч. веч.

6 января 1919 г.

Сон

9

Мне снится

Праздничная Ницца,

Bataille de fleurs...² Пучок фиалок...

И горы... горы зажигалок...

8 ч. веч. 6 января 1919 г.

Пробуждение

10

Прощайте, пестрая Ницца,

Устал от вашего звяка.

Над ухом что-то вертится.

Сопит какая-то бяка.

8 ч. 1 м. веч. 6 января 1919 г.

Что первое увидел и что первое почувствовал

11

Все та же противная рожа,

Все тот же противный халат...

Мое неподвижное ложе...

Я рад неподвижности, рад!

9 ч. веч. 6 января 1919 г.

Всем, всем, всем

12

Не верьте ей, Люди, не верьте!

Казните Нахалку!

Ждала получить после смерти

Мою зажигалку.

12 ч. ночи 6 января 1919 г.

Крик в жизнь

13

Довольно рыдать надо мной,

Довольно, о Дщерь Мракобесий!

Звоните скорее отбой

В бюро похоронных процессий!

Finis

Автограф.

Музей Театра им. Евг. Вахтангова. Без номера.

С купюрами впервые опубликовано: Захава. 1927. С. 85-86.

КОММЕНТАРИИ:

- 1 Перед операцией Вахтангов, шутя, завещал свою зажигалку ученице своей Студии К.Г. Семеновой, находившейся в это время в том же санатории. Когда после операции Вахтангов пришел в сознание, первыми его словами были: «А зажигалочка-то наша». А через несколько дней он подарил К.Г. Семеновой тетрадку с этим произведением.
- 2 «Битва цветов» (фр.) — элемент карнавала в Ницце, когда красивые девушки бросают цветы в праздничную толпу.

Из Протокола заседания группы студийцев

19 января 1919 г.

Е.А. Алеева, К.И. Котлубай, Е.А. Касторская, Б.Е. Захава и Н.О. Тураев.

Единогласно решено:

1. Группа, обладающая правом veto по отношению к постановлениям Совета до приезда Евгения Богратионовича, выражает свое недоумение по поводу того, что в то время, как одни постановления Совета представляются на утверждение группы, другие постановления, принятые в том же заседании и по существу несравненно более важные, остаются неутвержденными.

Группа предлагает Совету представлять на утверждение протоколы заседания Совета не позднее, как на другой день после заседания, и напоминает, что ни одно постановление Совета до его утверждения группой не имеет силы.

Группа запрашивает Совет, сделаны ли какие-либо практические шаги, вытекающие из постановления Совета от 16 января сего года о поручении Г.В. Серову ведения переговоров с Театрально-музыкальной секцией по поводу порядка оплаты спектаклей Студии в Народном театре вообще и по поводу оплаты отмененного спектакля 9-го января в частности. Если таковые шаги сделаны, то группа предлагает Совету немедленно довести о них до сведения группы.

От Студенческой драматической студии к Третьей студии

2. Постановления Совета о поручении Г.В. Серову выяснить в Театрально-музыкальной секции вопрос о порядке оплаты спектаклей Студии в Народном театре, а также вопрос об оплате отмененного спектакля 9-го января не утверждаются.

Публикуется впервые.

Автограф.

Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 222/Р.

Е.Б. ВАХТАНГОВ — СОВЕТУ СТУДИИ

24 января 1919 г.

Господин Совет!

На Вашу телефонограмму честь имею приложить при сем мое согласие на закрытый спектакль «Антония» в «Летучей мышши» для Центропечати.

Очень прошу заранее осмотреть сцену и все обдумать. Планировку, наверное, придется изменять. Особенно проверьте свет, — не выпускайте спектакля без этого. 27-го с утра надо провести монтировку, ибо 26-е в «Летучей мышши» занято.

С Богом. Слышал о Вас много хорошего. Жду еще больше. Наладьте репетиции «Потопа». В нем наше спасение.

Приеду 30-го. Здоров.

Всем кланяюсь и за поклон благодарю.

Е. Вахтангов

Автограф.

Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 2947/Р-37.

Впервые опубликовано: Вахтангов. 1939. С. 189.

ПРОТОКОЛ ЗАСЕДАНИЯ ГРУППЫ СТУДИЙЦЕВ

[После 30 января 1919 г.]¹

Присутствовали: Е.А. Алеева, К.И. Котлубай, Н.О. Тураев и Б.Е. Захава.

Обсуждали деятельность Совета Студии.

Констатировали:

1. Нестудийное отношение Совета к группе, которой Евгений Богратионович до своего возвращения в Москву доверил ему одному принадлежащее право veto по отношению к постановлениям Совета.

Совет стремится к тому, чтобы сделать это право фактически неосуществимым. С одной стороны, утверждая, что это право относится только к постановлениям Совета, а не к его действиям и выражается в подписании протоколов, с другой стороны, осуществляя все свои решения, не считая их формально постановлениями Совета, Совет обходит принадлежащее группе право veto.

Группа констатирует пренебрежительное и — более того — презрительное отношение к себе со стороны Совета.

2. Нестудийное отношение Совета к Театрально-музыкальной секции как к антрепренеру, стремление поставить Студию в чисто формальное отношение к Секции. Совет должен понять, что Секция не коммерческое предприятие, что она, с одной стороны, преследует цель народного воспитания в области театра, а с другой стороны — и это особенно важно — поддерживает на народные деньги молодую художественно-театральную организацию, каковой является наша Студия.

От Студенческой драматической студии к Третьей студии

3. Неэтичное отношение некоторых членов Совета к воспитаннику Студии Л.М. Крепсу, для которого, благодаря постоянному третигованию его как человека, жизнь в Студии сделалась невыносимой.

4. Неэтичное поведение режиссера «Инфанты», члена Совета Студии Ю.А. Завадского по отношению к Н.О. Тураеву. Под предлогом того, что С.Е. Голлидэй потеряла роль, у Н.О. Тураева попросили текст «Инфанты». В действительности, текст нужен был для того, чтобы дать возможность В.В. Алексееву переписать роль мавра. Под предлогом болезни С.Е. Голлидэй была отменена репетиция «Инфанты», на которую Н.О. Тураев уже явился. На самом деле отмены не было, и на репетицию был приглашен В.В. Алексеев. В дальнейшем была репетиция, на которую Н.О. Тураев был приглашен, но ему было заявлено, что репетировать будет «дублер» В.В. Алексеев, несмотря на то, что работа над «Инфантой» накануне своего окончания. Так не вводят дублеров.

4. Недостаточную активность Совета в области организационной: в Студии неуютно, хозяйство запущено, репетиции отменяются. Заявления студийцев Совету остаются без последствий. Группа не чувствует сознания ответственности и круговой поруки в Совете.

5. Некорректное поведение Совета по отношению к Б.Е. Захаве. Б.Е. Захава заявил Совету, что он принужден оставить службу в Театрально-музыкальной секции и запросил Совет, имеет ли возможность Студия его выкупить, причем просил дать срочный ответ, ибо в случае отрицательного ответа должен был принять меры к отысканию новой службы. Ответа нет, несмотря на то, что со времени подачи заявления прошло две недели.

6. Репетиции «Потопа» не налажены:

19-го января — репетиция не состоялась (отменил Л.А. Волков);

21-го января — отменена;

24-го января — отменена;

25-го января не состоялась;

26-го января — опоздали Волков, Серов и Вигилев;

27-го января — репетиция не состоялась (не пришел Вигилев);

29-го января — отменена;

30-го января — не состоялась (съемка). На репетицию пришли Алексеев, Захава и Тураев;

31-го января — не назначена.

Публикуется впервые.

Автограф.

Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 222/Р.

КОММЕНТАРИИ:

- 1 Документ датирован 25 января 1919 г., что приходит в противоречие с его содержанием, из которого видно, что протокол мог вестись только после 30 января 1919 г.

Из Тетради 1914–1919 годов

В е с

28 октября — 3 п. 12 ф. (поступил в больницу)

28 декабря — 3 п. 21 ф. (вышел из больницы + 9 ф. за 2 месяца)

6 января — 3 п. 11 ф. (перед операцией — 4 ф. за неделю)

13 января — 3 п. 18 ф. (после операции — 7 ф. за неделю).

От Студенческой драматической студии к Третьей студии

20 января — 3 п. 28 ф. (за вторую неделю + 10 ф. за неделю)

27 января — 3 п. 32 ф. (за третью неделю + 4 ф. за неделю)

* * *

За 3 месяца — 20 ф.

Родоначальник немецкого романтизма Ваккенродер

Леонардо да Винчи 1452-1519=67

Микеланджело Буонаротти 1475-1564=89

Рафаэль 1483-1520=37

Альберт Дюрер 1471-1528=57

Жак Калло — французский гравер, живописец (1594-1635)

(у немецкого романтика Гофмана [есть] рассказ в стиле Калло)

Публикуется впервые.

Автограф.

Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 18/Р.

Из Протокола заседания Нового Совета

3 февраля 1919 г.

Евгений Богратионович: Нам надо вместе разрешить следующие задачи: набрать публику в Театр, кончить «Потоп» и «Антония», осуществить показы «Антония», «Потопа», Чеховского спектакля Художественному театру, начинать новую пьесу, организовать I курс и Исполнительные вечера в Студии — «Кота» и «Инфанту». Внутренне — мы должны добиваться в Студии дружбы и хорошего тона.

Совет принимает с Евгением Богратионовичем проект Конституции.

Со Второй студией о расплате с нами говорит Евгений Богратионович. Предлагаем им заплатить нам 1/5 их валового сбора.

Для I курса надо устроить беседу преподавателей с Евгением Богратионовичем.

Совет обсуждает вопрос о выкупах, дивидендах, летних выкупах и плате за работу в Театре (отношение к ней Студии).

Надо переговорить с В. Алексеевым о его времени для Студии.

Публикуется впервые.

Автограф.

Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 222/Р.

Старый Совет — Е.Б. Вахтангову

4 февраля 1919 г.

Дорогой наш Евгений Богратионович!

Ваша идея управления Студией при помощи группы, объединенной групповой порукой, живет в нас, мы заражены ею. От этой идеи мы уже не можем отказаться.

Эта идея, которой Вы увлекли и заразили нас, не может осуществиться в группе, составляющей Совет в настоящее время, ибо в этой группе нет настоящей круговой поруки; значит, нет и фактической ответственности за работу и поведение каждого из членов группы. В этой группе столько же разных студий, сколько и членов; столько же и путей, ведущих к осуществлению идеи Студии. В этой группе нет единого лика. В этой группе нет дела.

От Студенческой драматической студии к Третьей студии

Совета Студии в лице этой группы более не существует.

Но идея Ваша может найти свое осуществление в лице нашей группы. Мы просим признать нашу группу Советом Студии. В нашей группе есть все необходимые элементы для осуществления Вашей идеи. У нас есть настоящая круговая порука: мы не будем покрывать ошибки и промахи наших членов, мы сумеем в случае надобности ответить за каждого из нас. Мы хотим и умеем работать; у нас есть планы, у нас есть общие всем нам цели и задачи; наша группа представляет из себя органическое целое; в нашей группе живет единая для каждого из нас Студия и единый путь к ее осуществлению. У нас есть единое лицо.

Убедая нас оставить Советом их группу, Вы хотите, чтобы мы отказались от Вашей же идеи управления Студией. Вы не можете этого хотеть.

Мы пожертвовали многим, когда пошли за Вами, но многое и приобрели взамен: мы приобрели Вашу идею. Неужели же Вы хотите, чтобы мы пожертвовали и ею? Что же тогда останется у нас? Вы не можете этого хотеть; мы этого не можем сделать. Мы этого не сделаем.

Вы хотите, чтобы мы отнеслись к ним, как Вы относитесь. Это невозможно. У Вас многое есть, что дает Вам возможность так относиться к ним. У нас есть только Мансуровская студия. Ради нее мы многим можем пожертвовать. Но ею мы не жертвуем. Нет того, ради чего мы могли бы это сделать.

Мы не хотим, чтобы Вы работали и организовывали бы Студию, а Совет только помогал бы Вам. Так было бы, если бы Советом осталась их группа. С нами Вам будет легче работать. Вы сами это признали. Мы не хотим, чтобы Вы «мыли поль».

Итак, Совета в Студии нет, ибо мы не признали его. Просим Вас признать нашу группу Советом.

Мы не просим Вас убеждать их в том, чтобы они признали нас. Эту тяжелую задачу мы берем на себя.

У нас нет авторитета. — Мы будем его иметь.

Нам не доверяют. — Мы завоеваем доверие.

Иного исхода для нас нет.

Ваши: *Б. Захава, К. Котлубай, Е. Касторская,
за Н. Тураева — Б. Захава, Ев. Алеева*

Публикуется впервые.

Автограф.

Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 358/Р.

СТАРЫЙ СОВЕТ — НОВОМУ СОВЕТУ

5 февраля 1919 г.

Леонид Андреевич, Юра Серов, Павлик Антокольский, Юра Завадский!

Мы как студийцы обязаны остановить жизнь Студии в том виде, в каком она сейчас проявляется.

Вы не Совет.

У вас нет настоящей круговой поруки, нет строгой фактической ответственности за работу и поведение каждого из вас.

Вы не можете самостоятельно организовать художественную и хозяйственную жизнь Студии, ибо за месяц работы вы показали себя неделовитыми.

От Студенческой драматической студии к Третьей студии

Работать без Евгения Богратионовича вы не умеете. Такого же положения, при котором работает и организует жизнь Студии Евгений Богратионович, мы — Студия не допускаем: Студия обязана беречь минуты Евгения Богратионовича для художественной работы.

Студийность при вас не поднялась.

Вы не серьезны и не требовательны как к себе, так и к каждому из студийцев.

Итак, те надежды, ради которых мы признали вас, не осуществились и осуществиться не могут.

Сама же идея управления Студией — при помощи группы, объединенной круговой порукой, дорога нам. Мы заражены ею и не можем отказаться от нее.

С твердой верой в свои силы и в то, что эта идея осуществима при работе нашей группы, с сознанием ответственности и необходимости взять на себя задачи управления Студией мы объявляем себя Советом.

Мы знаем, что вы не доверяете нам. Мы делом завоюем ваше доверие. Мы не авторитетны для вас. Мы станем для вас авторитетными.

Мы не боимся вашей требовательности. Мы хотим ее и просим о ней. Чем зорче, чем требовательнее будете вы, тем легче мы придем к цели.

Итак, признайте нас.

Другого исхода для нас нет.

Подписи

Вторая половина студийцев доводит до сведения Студии, что Совет Студии больше не пользуется нашим доверием.

Об этом доведено до сведения как Совета, так и Евгения Богратионовича.

На Совете студийцев 7 февраля будет решен вопрос о форме управления Студией.

До решения вопроса Совет Студии несет свои обязанности.

Публикуется впервые.

Рукописная копия.

Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 1278/5.

Из Протокола собрания студийцев

7 февраля 1919 г.

<...>

2. Совет Студии не пользуется доверием группы студийцев. Поэтому Совет Студии в том составе, в каком он существовал до настоящего времени, прекращает свое существование.

3. Группа студийцев (Е.А. Алеева, Е.А. Касторская, К.И. Котлубай, Б.Е. Захава и Н.О. Тураев) предлагают признать себя Советом Студии. Собранием студийцев указанная группа Советом Студии не признана.

4. Ввиду отсутствия инициативной группы, которая могла бы быть признана Советом Студии, возникает вопрос о новой форме образования Совета.

Принято: Совет образуется следующим образом: собрание студийцев избирает одного члена Совета. Последний обязан сейчас же избрать второго члена Совета по своему желанию, но непременно из числа членов группы, противоположной той, к которой он сам принадлежит. Так образуется Совет Студии, состоящий

От Студенческой драматической студии к Третьей студии

из двух лиц. Эти два лица избирают третьего члена Совета, три — четвертого, четыре — пятого и т.д.

5. Первым членом Совета единогласно избран Г.В. Серов. Последний избрал вторым членом Совета Б.Е. Захаву.

Таким образом, в Совет входят Г.В. Серов и Б.Е. Захава.

Секретарь *Е. Касторская*

Публикуется впервые.

Автограф.

Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 222/Р.

Б.И. Вершилов — Студии

7 февраля 1919 г.

Бутырская тюрьма,

79-я камера, 19-й коридор

Милая моя Студия!

Каждый день, когда я получаю газету, первым делом смотрю — что сегодня в Советском Народном театре. Как хорошо, что Вы так успеваете, и как досадно, что не могу попасть ни на один спектакль...

Все время меня волновал целый ряд вопросов о Вас. Наташа мне кое-что рассказала, но она почему-то сама мало знает. Пишите мне по вышеуказанному адресу — после цензуры это может попасть ко мне. Поздравляю Натана Осиповича, Ксению Ивановну и Ксению Георгиевну с прошедшими именинами и днем рождения. Спасибо Вам за хлопоты обо мне — меня, признаться, это больше трогает как память, чем результат.

Жду видеть Вас крепкими, бодрыми и милыми. Когда выйду из тюрьмы, это для меня будет самое важное.

Всегда Ваш и всегда с Вами.

Борис Вершилов

Публикуется впервые.

Автограф.

Музей Театра им. Евг. Вахтангова. Без номера.

КОММЕНТАРИИ:

Б.И. Вершилов служил в Центропленбеже (Центральная коллегия по делам пленных и беженцев) при Наркомате по военным делам РСФСР, в распоряжении которой была широкая сеть концентрационных лагерей для военнопленных первой мировой войны. После заключения Брестского мирного договора начался широкий обмен военнопленных. К лету 1918 г. некоторые концлагеря Центропленбежа освободились, и их начали использовать для содержания военнопленных гражданской войны. 13 декабря 1918 г. Вершилов вместе с группой руководящих лиц Центропленбежа был арестован по обвинению в злоупотреблениях при закупке валенок.

Е.Б. ВАХТАНГОВ — В.А. АВАНЕСОВУ

[До 24 февраля 1919 г.]

Гражданину В.А. Аванесову

От артиста Студии Московского Художественного театра

Евг. Богратионовича Вахтангова

Уважаемый Варлаам Александрович.

13 декабря по делу «Центропленбежа» арестован артист моей Студии Борис Ильич Вестерман-Вершилов. Сейчас он находится в Бутырской тюрьме. Вся корпорация Студии, близко знающая т. Вестермана, горячо и твердо убежденная в непричастности его к делу, представила свое поручительство и ходатайство перед ВЧК об отдаче Вестермана на поруки. Поручительство подписано комиссаром государственных театров Е.К. Малиновской. Несмотря на обещания, Вестерман отпущен не был. Тогда по предложению т. Петерса было представлено поручительство О.Д. Каменевой и Л.Б. Каменева. Кроме того в деле имеется письмо т. Козловского¹. Со дня на день ждали освобождения, но его нет до сих пор. В камере, где содержится Вестерман, начались инфекционные заболевания. Я со всей группой товарищей Вестермана по Студии снова обращаемся, теперь уже решившись беспокоить Вас, с ходатайством выпустить его до разбора дела Революционным трибуналом. Мы ручаемся, что по первому требованию властей он явится туда, куда его потребуют, мы знаем, и знаем твердо и хорошо, что он не скроется. Разве Советской власти важно держать человека в тюрьме, если ей представлены ручательства упомянутых выше лиц, Советской власти хорошо известных. Разве Советской власти не понятна наша настойчивость, если наш талантливый товарищ, просидев в тюрьме третий месяц, подвергается сейчас опасности заразиться. Пусть даже он виновен, он не уйдет от наказания, если он его заслуживает. Говорим это с полным сознанием огромной ответственности за свое поручительство и просим Вас помочь нам².

Артист и режиссер Студии
Московского Художественного театра

Е. Вахтангов

Члены Совета Студии:

Бор. Захава, Влад. Алексеев, Ев. Алеева, Нат. Тураев

Публикуется впервые.

Автограф.

ГАРФ. Р-1005. Оп. 1а. Ед. хр. 78. Л. 444-445.

КОММЕНТАРИИ:

- 1 В хлопотах об освобождении Вершилова Вахтангов использовал и семейные связи. Муж его сестры Нины, М.Ю. Козловский, сподвижник Ленина и председатель Малого Совнаркома, был связан с карательными органами непосредственным участием: в 1918 г. был председателем Следственного комитета при Военно-революционном комитете.
- 2 Ходатайство Вахтангова и студийцев оказалось не напрасным, но освободили Вершилова под поручительство О.Д. Каменевой и Л.Б. Каменева с обязательством явиться на заседание Революционного трибунала. Суд, состоявшийся в мае 1919 г., оправдал обвиняемых.

«ВСЕ ХОТЯТ СТРОИТЬ ТОЛЬКО СВОЕ ЛИЧНОЕ БЛАГОПОЛУЧИЕ»

Сергей Баракчеев:

Актеры его [Вахтангова] осуждали потому, что он не шел по той линии, по которой хотели ученики, в частности, Серов. Они хотели строить свое личное благополучие. Вахтангов говорил: «Черт знает что, все хотят строить только свое личное благополучие». Это было после революции, когда он носился с народностью, когда он взял театр у Москва-реки. Ученики отказывались играть для народа, а он требовал. Неудача была в том, что когда актеры вышли с шептанием, до публики не доходило. Играли тогда чеховские вещи, «Чудо святого Антония». Я помню, что в театре было немного народа, играли скучно, тянули с большими паузами, шептали, вдруг какой-то рабочий заснул и начал храпеть, причем храп покрыл сцену, не только публика, но даже на сцене стали смеяться. Это тоже была его личная неудача.

Публикуется впервые.

Стенограмма беседы с С.А. Баракчеевым. 7 мая 1939 г.

Маш. текст.

РГАЛИ. Ф. 2740. Оп. 1. Ед. хр. 57. Л. 128.

Ю.К. БАЛТРУШАЙТИС — Е.Б. ВАХТАНГОВУ

[На бланке ТЕО Наркомпроса]

18 февраля 1919 г.

Глубокоуважаемый Евгений Богратионович.

Завтра в 2 ½ часа дня состоится известное Вам собрание режиссеров с целью фактического образования коллегии. Глубоко и искренне ценя дух искусства, в котором Вы столь твердо и талантливо служите русскому театру, высказываю Вам мою горячую просьбу также примкнуть к организуемой коллегии, от состава которой будет, как Вы сами должны видеть, неизбежно зависеть очень и очень многое.

Преданный Вам Ю. Балтрушайтис

Публикуется впервые.

Автограф.

Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 80/Р.

К.Г. СЕМЕНОВА — Студии

18 февраля 1919 г.

Захарьино

Здравствуйтесь Госпожи и Господа студийцы!

Говорила я вчера с Гаром: все не так страшно. Язва дала себя знать исключительно из-за чрезмерной нервной работы и излишних движений. Если Евгений Богратионович сумеет вылежать (ходить можно очень немного) и работать даже дома не более 8-ми часов в день, то язва заживет сама, если же он не сумеет выдержать режима, то придется делать вторично операцию — иссекать язву. Гар уверяет, что и это дело нетрудное. Конечно, неприятное. А посему Вам, Г-жи и Г-да, надлежит следить, чтобы Евгений Богратионович не занимался более 8-ми часов в сутки и особенно не волновался. Тогда, отдохнув еще совершенно летние месяцы,

От Студенческой драматической студии к Третьей студии

он будет к осени абсолютно здоровым человеком. Соды ему ни в коем случае не давайте. Гар его даже диетой не огранивал, только покоя требует.

Прощайте, милые!

Ваша К. Семенова

P.S. Натан Осипович — устройте же телефон Евгению Богратионовичу. Г-н Совет, позаботьтесь и Вы об этом, для его покоя он необходим.

Публикуется впервые.

Автограф.

Музей Театра им. Евг. Вахтангова. Без номера.

ПРОТОКОЛ СОБРАНИЯ СТУДИЙЦЕВ

26 февраля 1919 г.

П.Г. Антокольский, Л.А. Волков, Ю.А. Завадский и Г.В. Серов по собственному желанию вышли из Совета студийцев.

Совет студийцев в заседании постановил:

- 1) Лица, вышедшие из Совета студийцев, считаются кандидатами Студии.
- 2) Вопрос о выходе из Совета студийцев Б.И. Вершилова может быть разрешен только им самим и остается открытым до его освобождения.
- 3) В число студийцев принята А.А. Орочко.
- 4) Организацию хозяйственной и художественной жизни Студии Совет студийцев доверяет инициативной группе в составе следующих лиц: Е.А. Алеевой, Е.А. Касторской, К.И. Котлубай, Б.Е. Захавы и Н.О. Тураева.
- 5) Указанная группа образует Совет Студии.

Секретарь Е. Касторская

Публикуется впервые. Автограф.

Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 222/Р.

«Галоши оставляйте в передней Студии»

Анна Орочко:

Да, Евгений Богратионович очень любил жизнь и очень любил новых людей. Он любил и старых учеников. Но когда к нему приходил кто-нибудь новый, Вахтангов его прощупывал до дна, любил все взять от человека.

Но терпеть не мог «чистеньких», простеньких людей, у которых не было никаких противоречий и пороков в характере, так что нечего было исправлять.

Когда к нам приходил ученик, Вахтангов снимал с него всякую «улицу», говорил всегда: «Галоши оставляйте в передней Студии». Все, что налипает в общечитии, от кухни и керосинки, он сдирал с человека.

Беседы о Вахтангове. С. 108.

Л.М. Гулидова — Е.Б. Вахтангову

25-27 февраля 1919 г.

Москва

Все-таки, Евгений Богратионович, без Вас я не целое, а только часть. Мне нужно Вас, я сделала бы это с большим удовольствием лично, но не должна, т.к.

говорю не по существу и много волнуюсь, а дело такой важности, что нужно высказаться разумно и определенно. Начнем, как всегда, издалека. Вы помните день, когда в разговоре со мной Вы сказали, что я хочу на все готовенькое, что нужно делать все своими руками и что так нельзя. Я намеками ответила Вам, что у меня совсем иной путь, что то должны сделать другие. Потом был второй день, когда Вы после моего письма сами и [нрзб.] признали, что идею мою осуществляют другие. (Я тогда почти возликовала; я уже видела, что Вы пойдете по этому пути.) И, наконец, это было 12-го в Студии, Вы за столом полушутя сказали про меня, что теперь я Вас «учу». И мне — что Вам «сразу хочется большой театр или цирк и ставить Софокла, знаю, знаю»... Тут уже я совсем обезумела от счастья, мне захотелось выскочить из-за стола, обнять Вас, смять, прижать к самому сердцу и крикнуть на весь мир — «да как вы не понимаете, произошла великая тайна... он согласен, он, этот человек, сознает, что он пойдет и понесет эту идею в мир, он осуществит ее»... Глядя на Вас, я не верила своим глазам, но вдруг поняла все... Просто, все совершилось. Должен же был наступить этот день. Мне, не выходявшей из области мечты, не умеющей ничего сделать физически, стало в диво, что эта мечта не будет оставаться больше мечтой, что появится, наконец, человек, который воплотит ее. Что значит, это никогда не было бредом и что Бог существует. Я знала и прежде, давно, что этот человек будете Вы и что Бог послал Вас мне на пути как спасителя, но я не знала и боялась того момента, когда все это столкнется с Вами. Согласитесь Вы, этого ли Вы хотели, пойдете или отринете. (Я даже говорила Вам как-то, что встречу с Вами, Ваши уроки, Ваше ко мне отношение я истолковывала не как только ученица, преклоняющаяся перед своим учителем, а с точки зрения возможности выполнения своего назначения на земле. Словом, все для меня существовало не само по себе, а в отношении к моей идее.)

Итак, Вы могли отринуть. Я помню, как не раз сердце мое сжималось, когда я видела, что вы уклоняетесь с истинного пути, когда видела, что Вы рассеиваете и разбрасываете свою душу по этим студиям, я не понимала, сердилась и уставала от них, я ждала и искала сразу театра. Вы же просветили меня, — что я теперь вижу, — какую подвижническую работу Вы делали, я понимаю, что без этих лабораторий немислим театр и горние полеты. Я преклонилась еще больше перед Вами. Боже мой, я только мечтала, а Вы делали... Ведь это Вы же сделали то, что идея моя может стать осуществимой, как же мне не молиться за Вас...

Но, мой дорогой учитель, Вы заложили фундамент, Вы будете и строить. До меня донесся в Студии отрывок довольно странного разговора — о каком-то театральном отделе, о том, что Евгений Богратионович хочет выселить оперу из Большого театра¹ и устроить там народный Драматический театр. Я, конечно, никому ничего не сказала там, но это неправильно, это уклон, и быть этого не должно. Во-первых, мы должны строить, а не перестраивать. Это должно быть настоящим и пойти в века. Во-вторых, Большой театр — это физическое существование живого духа прежних людей, это наше прошлое, у него своя дорога, и менять там что-либо или вносить нельзя, кто не уважает прошлого — не уважает человека. А в-третьих, практически ничего не выйдет, здание не подходит ни по устройству, ни по отделке, да и вино молодое не вливают в старые меха. И главное, театр наш будет «Театр Российского народа», иного имени ему быть не может. Это и есть идея. Отсюда пойдём. Именно «театр», не опера, не балет, не что другое, а «Театр» страны, народа, его душа, мысль, чаяния, роль и пути в мироздании. Как это все сказать понятней, не знаю, и это страшно мешает мне, хотя Вы и так пой-

мете. Дальше, он должен быть выстроен; место есть прекрасное — сквер между Метрополем и Охотным. Мест не меньше двух тысяч. Ложи — ни одной. Сколько ярусом, еще надо подумать, но боковых, разумеется, не будет, так как форма театра внутри не прямоугольная. Потом, впереди сцены место, где обыкновенно помещают оркестр, а тут оно сыграет немалую роль в движении толпы и, может быть, отдельных людей, нельзя же народу, например, всегда бежать или идти, или что-нибудь — только в стороны или в последнюю стену сцены. Занавес будет общего тона с внутренностью театра, и на этом фоне должна быть нашита из материи или нарисована, я не знаю, как нужно сделать, мраморная статуя Ники Победы, стоящая на пьедестале, так должно быть устроено, чтобы из зрительного зала было полное впечатление стоящей статуи. Это будет символ и девиз театра — победа Духа над материей.

Да, нельзя еще забыть вот чего, иначе с такой величиной она пропадет, это — акустику, надо, чтобы ни единое слово не пропадало у публики. И вообще, придется сильно подумать, кому дать его строить. Материалы строительные нам объяснят и посоветуют, а о цветах, воде, свете, мраморе и бронзе еще рано говорить. Может быть, так же рано говорить и о том, кем он будет посещаться, но я спешу высказаться, потому что меня может и не быть тогда в живых, а я хочу, чтобы Вы знали все.

Моя великая просьба — это чтобы два дня недели в него приходили люди только от 16 до 20 лет. Хотя я верю в чудо, но оно возможно редко, а я думаю, что рациональней будет действовать на слагающуюся душу, чем на уже сложившуюся.

Ну, довольно, я сильно устала, и вообще у меня всякие неприятности, да и здоровье пошатнулось порядком.

Я говорила так откровенно обо всем потому, что точно говорю с собой, но только с лучшей собой, и верю, что если и переходила грани разумного и возможного, Вы меня остановите.

Л. Гулидова

Евгений Богратионович, я третий день пишу письмо и все-таки вижу, что так и не сумела сказать того, что надо. Я просто хотела просить Вас, я не знаю толком, в чем дело, но я определенно чувствую, что Вы будете иметь какую-то власть, что Вы можете выполнить свое назначение. И именем Бога, во имя которого я иду, заклиная вести свою линию так, чтобы приблизить возможность осуществления. Вашему имени и делам не место в переделках, лучше медленно, но делайте только настоящее. Да, я хотела еще сказать, что Вы не удивляйтесь тому, что я говорила очень мало о сущности театра, а все почти о физической форме, но это потому, что сущность мы оба видим в одном и том же. Актеры мыслимы там только настоящие, а произведения — истинные и художественные. А не то, что до сих пор давали народу, в худшем случае суррогаты, а в лучшем — нравоучения...

Итак, мы могли разойтись только в форме, потому так и хотелось мне скорее высказаться.

Теперь я спокойна и счастлива, и радости у меня хоть отбавляй, несмотря на то, что вторая часть пути возложена только на меня, ведь это мне же суждено быть актрисой моего Народа... И я до сих пор ничего не сделала... и мук предстоит немало...

Не правда ли, на первый взгляд может показаться диким и странным, что я предопределила судьбу Вашу и еще раньше свою, но только на первый взгляд, а Метерлинк вот безусловно прав, говоря, что «всякое упорное заблуждение скрыва-

От Студенческой драматической студии к Третьей студии

ет в себе превосходную истину, которая ждет часа своего рождения» и еще «почти невероятно, чтобы мы не знали своего будущего». Мне так радостно, так светло, что никто уже не убедит меня, что я психопатка или истеричка... Вы только подумайте, все сбывается...

Жили вот два человека в разных концах земли, и, наконец, они встретились у одной идеи. Мы начали сказку; теперь нужно достойно продолжать и кончить.

Ну, будет, сегодня постараюсь сама увидеть Вас.

Л. Гулидова

Публикуется впервые.

Автограф.

Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 102/Р.

КОММЕНТАРИИ:

- 1 В черновике доклада о режиссерской секции и об организации Народного театра, датированном мартом 1919 г., Вахтангов писал: «Здание Народного театра должно быть построено вновь, или под него должен быть приспособлен Большой театр» (наст. изд., т. 2, с. 278). Но, вероятно, на эту тему он высказывался и ранее. Гулидова реагирует на дошедшие до нее пересказы.

Ю.К. БАЛТРУШАЙТИС — Е.Б. ВАХТАНГОВУ

[На бланке ТЕО Наркомпроса]

6 марта 1919 г.

Дорогой Евгений Богратионович.

Если Вы хотите повидать О.Д. Каменеву, то мы могли бы отправиться к ней сегодня в 4–4 ½. Это в самом городе — Екатерининский парк, Самарский пер., 22, кв. доктора Фези. Не откажите в ответе через посланного. Я постараюсь организовать какой-нибудь транспорт.

Буду ждать Вас здесь в отделе до 4 ½ ч.

Искренне преданный Вам

Ю. Балтрушайтис

Публикуется впервые.

Автограф.

Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 81/Р.

Е.Б. ВАХТАНГОВ — П.Г. АНТОКОЛЬСКОМУ

8 марта 1919 г.

Дорогой Павел Григорьевич!

Ну, вот прошла генеральная «Обручения»¹. Играли очень хорошо. Все. Особенно Вигилев.

Пьеса за эти годы выросла. Из немножко наивной и безыскусственной стала хорошей, умной, сценичной и интересной. Работа над нею будет продолжаться на новом ее пути — на публике.

Мне хочется поздравить Вас и поблагодарить за доверие ко мне, за стойкость и чистоту в работе. Не оценивайте мою роль в росте этой пьесы — как роль пассивную. Вы, как никто, в курсе моих отношений к ней и к ее автору.

От Студенческой драматической студии к Третьей студии

Поправляйтесь. Я верю, что вы еще что-нибудь напишете. Большое. И наша Студия будет снова жить уголком Вашего сердца.

Любящий Вас Е. Вахтангов

Автограф.

РГАЛИ. Ф. 1010. Оп. 3. Ед. хр. 59. Л. 1.

Впервые опубликовано: Вахтангов. 1939. С. 208.

КОММЕНТАРИИ:

1 «Обручение во сне» («Кот в сапогах») — пьеса П.Г. Антокольского, поставленная Ю.А. Завадским.

П.Г. АНТОКОЛЬСКИЙ — Е.Б. ВАХТАНГОВУ

8 марта 1919 г.

Дорогой Евгений Богратионович!

За несколько часов перед тем, как получить Ваше письмо, я обдумывал начало моего к Вам, я решил начать его так:

«То, что я Вам пишу, — торжественный момент в моей жизни. Мне хочется быть на острие моей любви к Вам, чтобы Вам было так же легко и необходимо прочесть это письмо, как мне его написать».

Так я начинаю и теперь.

Великое мое горе и неудобство в том, что Вы не нуждаетесь в моей благодарности и во многом другом, в чем нуждаются обыкновенные люди. Поэтому мне приходится начинать прямо с самого главного, а это не всегда принято.

Вот это главное.

Вахтангов, знайте — я служу Вам и с сильно бьющимся сердцем радуюсь быть рабочим Вашей мастерской. Когда я вижу Ваше лицо — в музыке и в искрах Ваших молотов, когда Вы нагнетаете грудным пеньем о Правде наши мехи, — мне больше ничего не надо, как только стоять рядом с Вами — Рыцарем — Мастером — и Другом. К этим трем именам прибавим студийное обычное «Руководитель».

И знайте еще, Вахтангов, — не верьте мне, если я буду говорить или делать противоположное только что сказанному. Не верьте, чтобы это противоположное превышало или равнялось вещам, которые мне легко отдать Вам сейчас — мою человеческую любовь и мою рабочую силу.

Эти два — острие и линия судьбы (как выражаются хироманты). Остальные — день и час — они бывают разными — и бывают ужасно, до отчаянья (я почти жалею) дурными.

А вот сейчас только и есть у меня, что Ваши глаза. Я вглядываюсь в них до последней глубины и зоркости их. Зачем я это делаю? А затем, что жизнь велика, — и есть в ней и малое, и легкомысленное, и бездарное, и гадкое. И вот в этот час моей жизни мне нужны только Ваши глаза.

Многие говорят, что мы в чем-то по-разному смотрим на искусство. Этого не может быть, раз мы оба открыты принять все, что угодно, лишь бы — настоящее. А в оценке «настоящего» никто никогда еще не расходился с кем бы то ни было.

Верьте, Евгений Богратионович, что Студия существует не даром. В этом искоженном нашими калошами переулочке — незасветимо много следов человеческого горя, любви, обид и мечтаний, ошибок и примирений. Такие вещи зря не пропадают. А когда все пройдет, когда кончатся наши трепанные юности, когда

От Студенческой драматической студии к Третьей студии

вокруг и в нас самих будет чисто и бело, как на великом деревенском снегу, — о, тогда мы опять сядем за этот же стол — 13 человек — и в дешевом папиросном дыму, в час городской Полуночи и гораздо позже в тревожном волнении так же будем задавать Правде и Вам свой последний и единственный вопрос: как нам жить дальше?

Ну вот.

Как видите, дорогой Евгений Богратионович, у меня нет к Вам никакого дела, а есть одна сплошная лирика.

Желаю Вам здоровья и бодрости, и веселой, со звоном, со славой весны через месяц.

Любящий Вас Павел Антокольский

P.S. Маленькие стихи — залог пьесы в будущем году.

Евгению Вахтангову

Всем чемпионам шахматной науки,
Актерам, птицам, плотникам — в пример,
Твои сухие жилистые руки
И твердый ястребиный глазомер.

Товарищем, чье имя Люцифер,
Нарядным чертом в комедийном трюке,
Вином демагогических химер
И пеньем Правды в круговой поруче.

Так — в разных днях — единое лицо
Над нами, кучкой пьяных подлецов
В Американском Баре, в ночь Потопа.

Так впереди — Народный и Ничей
Театр, и в нем Творенья семь ночей,
И русским братством пьяная Европа.

Автограф.

Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 56/Р.

Впервые опубликовано: Вахтангов. 1939. С. 253–255.

Е.Б. ВАХТАНГОВ — СТУДИИ

15 марта 1919 г.

Приветствую Студию в день ее большого праздника¹. Приветствую исполнителей «Обручения».

Целую и поздравляю Павлика Антокольского.

Поздравляю Юру Завадского и Ю.С. Никольского.

Благодарю и от Студии, и от себя Клару Абрамовну [Коварскую]².

Ласково, как умею, жму Вам руки и хочу, чтобы Вы почувствовали, как я хочу всем мира, радостей, дней светлых, хочу, чтобы Вы поняли, что не будь той Студии, которая росла до сих пор, не мог бы осуществиться и сегодняшний спектакль. Ни одним днем раньше, ни одним днем позже пьеса Антокольского не могла явиться перед зрителем. И если есть в душе Вашей праздник, — а он должен быть, если

От Студенческой драматической студии к Третьей студии

даже сегодня Вы будете нестройно играть, — то прежде всего Вы обязаны этим Студии. Берегите ее. Уважайте друг в друге человеческую личность и художника. Берегите Студию.

Любящий Вас *Е. Вахтангов*

Автограф.
Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 60/Р.
Впервые опубликовано: Вахтангов. 1939. С. 208.

КОММЕНТАРИИ

- 1 Премьера «Обручения во сне». Роли исполняли: Эстрелла, цирковая наездница и эквилибристка — А.А. Орочко; Хилли, дама, живущая рядом, — Е.А. Касторская; Пьерро, сын мельника — Ю.А. Завадский; Кот, его друг и слуга — Г.В. Серов; Доктор Брам — Е.Д. Вигилев. Режиссер и художник спектакля Ю.А. Завадский. Музыка Ю.С. Никольского. Премьера 15 марта 1919 г.
- 2 К.А. Коварская шила костюмы для спектакля.

Е.Б. ВАХТАНГОВ — П.Г. АНТОКОЛЬСКОМУ

15 марта 1919 г.

Дорогой наш Павел Григорьевич!

Можно мне дружески обнять Вас сегодня и поздравить?

У нас в Студии сегодня самый большой день — день Ваших именин. За все эти годы, пока формировалась Ваша пьеса, Вы один понимали, что происходит, и Вы один имели мужество доверять мне, ибо Вы лучше, чем кто-либо, знали, что я хочу, чтобы было хорошо, и что я до тех пор не выпущу пьесы, пока она не возьмет максимум того, что может дать ей наша Студия. Есть люди, которые говорят, что я всячески мешал ее появлению на свет. Я понимаю, что они и не могли думать иначе, и потому в сердце моем нет к ним дурного. Мою объективную требовательность они принимали так, как им подсказывали их молодые души.

Благодарю Вас за корректность, доверие и выдержку. Дай бог, чтоб наша Студия нашла Вас, а Вы — ее, и чтобы вы были одно.

Любящий Вас тепло *Е. Вахтангов*

P.S. Борис Ильич [Вершилов] передал мне Ваше чудесное письмо. Благодарю. Благодарю.

Е.В.

Автограф.
РГАЛИ. Ф. 1010. Оп. 3. Ед. хр. 59. Л. 3.
Впервые опубликовано: Вахтангов. 1939. С. 209.

ЗАМЕТКИ В ТЕТРАДИ ПРОТОКОЛОВ ЗАСЕДАНИЙ СОВЕТА СТУДИИ

[Март 1919 г.]

Все замены в спектаклях во время моего отсутствия прошу выполнять Совет.
Е. Вахтангов

24 марта 1919 г.

Ни один член Студии не имеет права брать заработок на стороне в дни и часы, когда он должен быть в Студии.

Л.А. [Волков], не зная репертуара, не мог брать работу на стороне.

В этом поступке Л.А. вижу, что он не понимает даже, что такое «Театр», я не говорю уже о «Студии».

Е. Вахтангов

24 марта 1919 г.

Химки

Если А.З. Чернов когда-нибудь позволит себе что-либо подобное¹, то я: 1) отберу у него все роли, 2) других он не получит никогда, 3) сам заниматься с ним не буду. Это равносильно его уходу из Студии.

Е.В.

24 марта 1919 г.

Как могло случиться, что Вера Константиновна [Львова] стала небрежной и неаккуратной?²

Вера Константиновна! Я потому взял на себя заведывание художественной частью в театре, что верил людям, которые будут служить там.

Неужели то, во что я верю, — Ваша добросовестность и любовь к театру — миф?

Автограф.

Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 232а/Р.

Впервые опубликовано: Вахтангов. 1939. С. 209–210.

КОММЕНТАРИИ:

- 1 А.З. Чернов не явился на спектакль по неуважительной причине (посещение театра) и заменил себя в спектакле без разрешения Совета.
- 2 В Совет поступило заявление одного из студийцев о неудовлетворительности работы В.К. Львовой в качестве заведующей реквизитом.

«ИСКУССТВО И РЕВОЛЮЦИЯ» Р. ВАГНЕРА
КОНСПЕКТ

24 марта 1919 г.

1. Философии, а не искусству принадлежат те две тысячи лет, которые истекли со смерти греческой трагедии до наших дней.

2. Подлинное искусство есть высшая свобода, и оно может провозглашать только высшую свободу, оно несовместимо ни с какой властью, ни с каким авторитетом, ни с какой антихудожественной силой.

3. Искусство — это радость быть самим собой, жить и принадлежать к обществу.

4. Добросовестный художник должен признать с первого взгляда, что христианство не было искусством и не могло никоим образом дать жизнь истинному живому искусству. Свободный грек, который считает себя высшим творением природы, мог из человеческой жизнерадостности создать искусство.

5. Искусство — это выражение самой возвышенной деятельности человека, хорошо развитого физически, в гармонии с самим собой и природой. Только испытывая невыразимую радость перед физическим миром, человек может исполь-

зовать его для искусства, только благодаря физическому миру у него может возникнуть желание создать художественное произведение.

6. Разве истинное и искреннее искусство могло существовать там, где оно не вытекло из жизни как проявление свободного сознательного общества, но было в услужении у сил враждебных развитию общества и, следовательно, должно было произвольно быть пересажено из чужих стран.

7. Искусство всегда было прекрасным зеркалом общественного строя.

8. Наш театр представляет собой лишь место, приспособленное для блестящих представлений, отдельных, едва связанных между собой произведений художественных, или, лучше сказать, художников.

9. Отдохнуть... развлечься... забавляться... для достижения этого следует употреблять какие угодно средства, только не искусства.

10. Общественное искусство греков было действительно искусством, наше же является лишь художественным ремеслом.

11. Художник, независимо от цели его труда, находит удовольствие в самом труде, он владеет материей и дает форму. Самый процесс творчества является для него деятельностью, которая доставляет ему наслаждение и удовлетворение, а не трудом.

12. Красота и сила как основание социальной жизни могут создать прочное благополучие лишь при том условии, если оно принадлежит всем людям.

13. Все люди одинаково должны быть рабами и несчастными, раз все они не могут одинаково быть свободными и счастливыми.

14. Все стремится к своей свободе, к своему богу, а наш бог — это золото, наша религия — это нажива.

15. Само искусство всегда остается искусством: мы должны только заметить, что его нет в современном обществе, но оно живет и всегда жило в индивидуальном сознании, тогда как теперь оно существует лишь в сознании отдельных индивидов наряду с общественной бессознательностью. В эпоху своего расцвета искусство у греков было консервативным, потому что оно представлялось народному сознанию как вполне ему соответствующее. У нас же истинное искусство революционно, потому что оно находится в оппозиции с общим течением. Произведение совершенного искусства, великое, единое выражение свободной и прекрасной общины, драма, трагедия, еще не воскресала, как бы велики ни были появлявшиеся то здесь, то там поэты, трагики, и именно потому, что оно должно быть не воскрешено, создано вновь.

16. Только великая Революция человечества, начало которой некогда разрушило греческую трагедию, может нам снова подарить истинное искусство; ибо только Революция может из своей глубины вызвать к жизни снова, но более прекрасным, благородным, всеобъемлющим, то, что она вырвала у консервативного духа предшествующего культурного периода и что она поглотила.

17. Только Революция, а не Реставрация, может дать нам вновь это величайшее произведение искусства.

18. Произведение искусства греков воплощало дух великой нации, произведение искусства будущего должно заключать в себя дух всего человечества, свободного и без всяких национальных границ: национальный характер может быть для него украшением, привлекательным, чужим, созданным различием индивидуальностей, а не препятствием.

19. Мы должны любить всех людей, чтоб быть в состоянии вновь полюбить самих себя и вновь обрести жизнерадостность. Мы хотим сбросить с себя унижитель-

ное иго всеобщего рабства механических существ с душой, бледной, как серебро, и подняться на высоту свободного артистического человечества, душа которого будет сиять во всем мире. Из наемников Индустрии, отягченных работой, мы хотим стать прекрасными, сильными людьми, которым принадлежал бы весь мир как вечный, неистощимый источник самых высоких художественных наслаждений. Чтобы достигнуть этой цели, нам нужна сила всемогущей Революции, ибо только эта наша революционная сила ведет прямо к цели, которой только она в состоянии достигнуть уже потому, что первым ее актом было разложение греческой трагедии и разрушение афинского государства.

20. Природа и только природа в состоянии указать на великое назначение мира.

21. Природа человеческая будет диктовать законы двум сестрам, культуре и цивилизации. «Постольку поскольку я нахожусь в вас, вы будете жить и процветать, а поскольку меня в вас нет, вы погибнете и завянете».

22. Задача искусства именно и состоит в том, чтобы указать социальному инстинкту его настоящую дорогу. Истинное искусство может подняться из своего состояния цивилизованного варварства на достойную его высоту лишь на плечах нашего великого социального движения, у него с ним общая цель, и они могут ее достигнуть лишь при условии, что оба признают ее. Эта цель — человек прекрасный и сильный, и пусть Революция даст ему Силу, Искусство — Красоту.

23. В истории нельзя ничего создать, но все делается само собой в силу своей внутренней необходимости.

24. Если человек, наконец, сознает, что он сам, и только он, является целью своего существования, если он поймет, что он сумеет осуществить вполне эту личную цель лишь в союзе со всеми людьми, то его социальный девиз будет лишь позитивным подтверждением слов Христа.

25. Только сильные люди знают любовь, только любовь понимает красоту, только красота создает искусство.

26. Только любовь сильного к сильному есть любовь, ибо она является свободным даром нас самих тому, кто не может нас поработить.

27. Истинная любовь дает людям красоту.

28. Красота в действии — это искусство.

29. Трагедии будут празднествами человечества.

30. Истинный художник, усвоивший уже теперь эту правильную точку зрения, может теперь же работать для произведения искусства будущего, потому что это точка зрения вечной реальности.

31. Если театр должен вернуться к своему благородному, естественному назначению, то абсолютно необходимо, чтоб он освободился от тисков промышленной спекуляции.

32. Христос нам показал, что мы, люди, — все равны и братья. Аполлон наложил на эту братскую ассоциацию печать силы и красоты и направил человека, сомневающегося в своем достоинстве, к сознанию своего высочайшего человеческого могущества. Воздвигнем же жертвенник будущего, как в жизни, так и в живом искусстве, двум самым величественным наставникам: Христу, который пострадал за человечество, и Аполлону, который вознес его на высоту своей великой, полной, доверчивой радости.

Публикуется впервые.
Тетрадь 1914-1919 гг. Автограф.
Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 79/Р-17.

«С художника спросится...»

[Март 1919 г.]

«С художника спросится, когда придет гость,
отчего он не наполнил светильники свои елеем».

Вяч. Иванов «По звездам»

Революция красной линией разделила мир на «старое» и «новое». Нет такого уголка жизни человеческой, где не прошла бы эта линия, и [Даже само сердце человека Государственная, общественная, семейная, личная. — *Зачеркнуто*] нет такого человека, который так или иначе не почувствовал бы ее. Люди, желающие остаться в старом и защищающие это старое (вплоть до оружия), люди, приемлющие новое и также защищающие это новое (вплоть до оружия), люди, выжидающие результатов борьбы первых двух, так сказать, «пассивно приспособляющиеся», — вот те три категории (людей), резко оформленные резкой линией Революции. Материальная, духовная, душевная, интеллектуальная — все стороны жизни человеческой взбудоражены ураганом, подобного которому нет в истории Земли. Вихрь его все дальше и дальше, все шире и шире раскидывает истребительный огонь, [обновляющий. — *Зачеркнуто*]. Ветхие постройки человечества сжигаются. Растет круг, охваченный пожаром обновления. А все еще есть наивные люди, чающие прибытия [пришествия. — *Зачеркнуто*] пожарной команды, способной погасить огонь, веками таившийся в недрах народных. Все еще мерещатся им поджигатели, и все еще ждут они, когда же переловят этих бунтарей (поджигателей) и снова вернется былое благополучие (с белой французской булочкой). Хоть бы взяли на себя труд взглянуть на страницы книг, рассказывающих не историю царей, а жизнь многоликого существа, имя которого — Народ. Это он своими руками возносит личность на вершины жизни, и это он несет гибель оторвавшимся от него. Это он вскрывает кратер своей необъятной души и выбрасывает лаву, веками копившуюся в грозном молчании. Вы принимали это молчание за недомыслие! Вам казалось в порядке вещей ваше крикливое благополучие рядом с его молчаливой нищетой! А вот он крикнул. Вот он прорезал толщу молчания. Крикнул в мир. И крик его — лава. Крик его — огонь. Это его крик — Революция.

А когда идет она, выжигающая красными следами своих ураганских шагов линию, делящую мир на «до» и «после», как может она не коснуться сердца художника? Как может ухо художника, услышав крик, вмиг не понять, чей это крик? Как может душа художника не почувствовать, что «новое», только что им созданное, но созданное «до» Нее, уже стало «старым» сейчас же «после» первого шага Ее? Если то, что создано в «старом», — прекрасно, то надо нести его в народ, ибо потому и перестал молчать народ, что это прекрасное всегда от него скрывалось, ибо сейчас он требует вернуть взятое у него же. У человечества нет ни одного истинного великого произведения искусства, которое не было бы олицетворенным завершением творческих сил самого народа, ибо истинно великое всегда подслушано художником в душе народной. Когда приходит Революция, а она приходит тогда, когда истинно прекрасное во всех областях жизни становится достоянием немногих, это значит — народ требует вернуть ему его же [и право на жизнь, и право на радость. И долг художника сделать это. — *Зачеркнуто*]. Художнику не надо бояться за свое творение: если оно истинно прекрасное, народ сам сохранит его и сбережет. Есть в народе эта необычайная чуткость. Долг художника сделать это.

Но это не все.

От Студенческой драматической студии к Третьей студии

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 творенья. 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, т.е. истинно прекрасное.

В голосе народном, где слышен вековой осадок творческих кристаллов души народной, в этом драгоценном звучании веками отлагавшихся [нажитых народом. — *Зачеркнуто*] богатств человеческих чувств, действительно пережитых народом; в этом насыщенном вековой мудростью океане, где каждый видевший солнце оставил бессмертную часть себя, ту часть, которую он носил в себе и ради несения которой рожден был видеть солнце; здесь, в голосе народном, должен 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 нет и не было у него других средств кричать в мир о Несправедливости.

«Только на плечах великого социального движения истинное искусство может подняться из своего состояния цивилизованного варварства на достойную его высоту» [говорит Рихард Вагнер. — *Зачеркнуто*].

«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 [великий. — *Зачеркнуто*] Рихард Вагнер.

Только Революция...

О каком же «народе» идет речь?

Ведь мы все — народ.

О народе, творящем Революцию.

Тетрадь 1919–1921 г. Автограф.
Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 18/Р.
Впервые опубликовано: Известия ВЦИК. 1924. № 121. 29 октября. С. 7.

И.Я. Судаков — Е.Б. Вахтангову

28 марта 1919 г.

Глубокоуважаемый и всем нам дорогой Евгений Богратионович!

Пишу к Вам по поручению всей, теперь переформированной и измененной в своем составе, Второй студии. Прежде всего, выражаем свою искреннюю глубокую радость тому, что Вы на пути к верному и скорому выздоровлению. В связи с разделением театра на три группы мы пересмотрели свои ряды и, освободившись, с одной стороны, от лишнего груза, который висел на нас, и приглашая в свою среду новых, полезных нам и деятельных членов, мы хотим создать более крепкую,

самостоятельную и работоспособную группу. Думаем далее перебраться в другое помещение (для этой цели хлопочем получить театр «Драмы и Комедии», что на Тверской) и расширить свою школьную и художественную работу. Стоя на грани этого перелома, мы всем своим коллективным существом тянемся к Вам и хотим Вас видеть своим учителем и руководителем. Мы не знаем, как это возможно и возможно ли это, но мечтаем об этом страстно. Мы знаем, что Вы изъявили согласие войти в 1-ю группу [Первую студию], но, может быть, Ваша работа у нас будет совместима с той. Вы можете это сделать. Группа театра будет считаться с Вашим желанием, если только Вы этого захотите. Мы всегда относились к Вам с искренним уважением и любовью, и эти чувства созрели и укрепились в нас, а жизнь привела к сознанию, что только с Вами мы можем учиться и воспитывать себя, и только Вы можете указать нам дальнейший путь развития. Мы хотим жить, работать, и в этом нашем устремлении Вы нам необходимы, как воздух. Мы готовы на всякие жертвы и лишения в еще большей степени, чем было до сих пор, придите же и помогите нам. Я не могу в письме сказать все то, что надо сказать, чтобы убедить Вас и нарисовать Вам картину наших планов и чаяний.

В понедельник 31 марта я с кем-нибудь из наших студийцев приеду к Вам — ведь это можно? — и тогда мы изложим подробнее Вам и наши просьбы, и наши надежды. Сейчас же, пользуясь случаем, посылаю это письмо для того, чтобы Вы имели возможность обдумать выполнимость нашей просьбы, но не со стороны препятствий к ее выполнению, а со стороны благоприятствующих условий. Пока же, дай Бог Вам скорейшего выздоровления.

Привет Вам от «Зеленого кольца», которое хочет видеть в Вас своего «Дядю Мику» вплоть до выполнения Вами этой роли в спектакле.

И. Судаков

Публикуется впервые.

Автограф.

Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 334/Р.

КОММЕНТАРИИ:

В 1918–1919 гг. кризис постиг не только Мансуровскую студию. После смерти Л.А. Сулержицкого упадок и разброд воцарились в Первой студии (см. письмо Вахтангова Станиславскому от 3 октября 1919 г. и Протокол общего собрания Первой студии от 4 октября 1919 г. — наст. изд., т. 1, с. 512, 514). Во Второй студии смерть А.А. Стаховича, одного из основателей, выявила необходимость структурных перемен. Но дело не только в персональных утратах. Студии оказались во власти системного кризиса, связанного с тем, что, на протяжении нескольких лет манифестируя свое принципиальное отличие от театра как учреждения, они оказались заложниками этих отличий, мучительно их преодолевая.

После смерти Стаховича И.Я. Судаков взял инициативу в свои руки и провел реорганизацию Второй студии. Создал новый расширенный Совет, стал его председателем, закрепив за собой руководство школой и районными спектаклями. Был пересмотрен и состав Студии. Преобразования, проводимые Судаковым, готовили почву для того, чтобы по воле Станиславского пригласить Вахтангова в качестве художественного руководителя. После распада Мансуровской студии весной 1919 г. Вахтангов пришел во Вторую студию как с теми студийцами, которые оставались преданными ему, так и с «группой 12», возглавляемой Завадским и Антокольским. Вторая студия стала новой ареной прежнего конфликта.

От Студенческой драматической студии к Третьей студии

- 1 Дядя Мика, персонаж пьесы З.Н. Гиппиус «Зеленое кольцо». Его в спектакле Второй студии, по свидетельству критики, А.А. Стахович играл как «доброго патрона», «душшевного друга молодежи» (Цит. по: Бродская. С. 126).

Е.Б. ВАХТАНГОВ — П.Г. АНТОКОЛЬСКОМУ

29 марта 1919 г.

Дорогой Павел Григорьевич!

Я написал Юре Завадскому и Юре Серову¹. Мне немножко трудно повторяться. Пусть Юра Завадский прочтет Вам письмо к нему, ибо оно и к Вам в общей своей части. Студия пойдет дальше. Пойдет со мной. Вы — один из тех, в чью помощь я верю и кого считаю студийцем. На шестом году жизни Студии образовалась маленькая группка лиц, которая не верит мне. Это естественно, и я это принимаю. Но естественно также и то, что я не могу с ними работать. Ваше прекрасное письмо дает мне право и надежду думать, что Вы с нами, что Вы готовы принять и дальнейший путь Студии. Я предлагаю Вам сделать заявление в Совет студийцев о своем желании вернуться в этот Совет. Предлагаю и ради Вас самих, и ради того, чтобы сохранить то ценное, что есть у Вас для театра. Примите участие в созидании следующего этапа Студии.

Любящий Вас *Е. Вахтангов*

Автограф.

РГАЛИ. Ф. 1010. Оп. 3. Ед. хр. 59. Л. 4.

Впервые опубликовано: Вахтангов. 1939. С. 210.

КОММЕНТАРИИ:

- 1 Письма Вахтангова Завадскому и Серову по поводу их ухода из Совета Студии не сохранились.

Е.Б. ВАХТАНГОВ — Ю.Э. ТУПИНГУ

29 марта 1919 г.

Дорогой Юра!

Сделайте милость, выслушайте Натана Осиповича: он говорит по моему поручению.

Не давайте ответа сразу. Подумайте. То, что мы предлагаем Вам, обдуманно¹ и обсуждено.

Ваш *Е.Вахтангов*

Публикуется впервые.

Автограф.

Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 66/Р.

КОММЕНТАРИИ:

- 1 «Обдуманное» дело, возможно, проясняется темой предполагавшейся встречи Н.О. Тураева с О.Д. Каменевой («План беседы с О.Д. Каменевой» от 31 марта 1919 г. — наст. изд., т. 2, с. 283), где речь должна была идти о придании Студии Евгения Вахтангова статуса государственной.

Из Протокола собрания студийцев

30 марта 1919 г.

Присутствуют: Е.А. Алеева, Б.И. Вершилов, Б.Е. Захава, Е.А. Касторская, К.И. Котлубай, А.А. Орочко, Н.О. Тураев, Е.В. Шик и Н.П. Шиловцева.

Г.В. Серов заявил собранию студийцев, что: 1) принять участие в летней поездке категорически отказываются: В.В. Алексеев, Е.Д. Вигилев, Л.А. Волков, Ю.С. Никольский и Г.В. Серов; 2) работать вместе с теми, кто составляет теперь Студию, не могут; 3) сезон кончают.

1) Собрание студийцев признало, что лица, заявившие о том, что они не могут работать вместе с теми, кто составляет теперь Студию, и от участия в летней работе, которую общее собрание признало единственным выходом для осуществления репертуара будущего сезона, отказываются, тем самым считаются выбывшими из числа членов Студии.

2) Собранием студийцев принято единогласно послать письмо П.Г. Антокольскому, Ю.А. Завадскому и Г.В. Серову с приглашением их вернуться в собрание студийцев.

Текст письма:

Вам писал Евгений Богратионович. Его и наше желание видеть Вас в собрании студийцев. Мы предлагаем Вам вернуться в группу студийцев и помочь нам осуществлять наш путь Студии. Если это наше предложение, которое мы делаем любовно, с верой в Вас, будет принято Вашим сердцем, скажите об этом нам сейчас же.

Собрание студийцев
Секретарь Е. Касторская

Публикуется впервые.
Автограф.
Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 222/Р.

О ТЕАТРАЛЬНОМ РАЗБОРЕ ПЬЕС И РОЛЕЙ

[Март 1919 г.]

Если Вы хорошо знаете какого-нибудь человека, знаете несколько значительных моментов его жизни, знаете его характер, привычки и вкус, т.е. что он любит и чего не любит, то Вы легко ответите на вопрос, как бы он поступил в том или ином случае. Вы можете придумать несколько положений для такого знакомого Вам человека и почти безошибочно угадать, как он выйдет из них. Чем лучше Вы будете знать его, чем больше подробностей вспомните, тем лучше Вы будете чувствовать его, и тем правильнее и скорее чувство Ваше подскажет Вам, как на Вашего знакомого подействует тот или иной случай.

Когда писатель пишет пьесу, то он непременно хорошо знает всех действующих в его пьесе людей. Чем ближе он знает их, тем вернее ход событий (первые акты) в пьесе, тем вернее и самый конец ее (последний акт).

Тетрадь 1919-1921 гг. Автограф.
Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 18/Р.
Первые опубликовано: Вахтангов. 1939. С. 202.

«ЗА ПРЕДЕЛАМИ ЧЕЛОВЕЧЕСКИХ ПОСТИЖЕНИЙ»

Где-то там, за пределами человеческих постижений, на недостижимой высоте нематериальных миров, над звездами, в бездне пространств, вольно дышит прекрасный мир — мир идей. Тысячелетиями устремляет человечество свою пытливость ввысь, упорно и настойчиво изопряет свою мысль, дерзновенно, не боясь неизмеримой высоты, неустанно, век за веком, могучим и творческим духом своим стремится человечество проникнуть в это светлое царство и похищает оттуда одну идею за другой. И здесь, на черной и грубой Земле, так же неустанно, так же упорно и настойчиво, продолжаясь из рода в род, строит оно осуществление идеи.

Публикуется впервые.
Тетрадь 1919–1921 г. Автограф.
Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 18/Р.

«НЕ НУЖНО БОЯТЬСЯ ЖИЗНИ»

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

Захава. 1927. С. 71.

О НАРОДНОМ ТЕАТРЕ

31 марта 1919 г.

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

Театр не для народа. Театр с народом — художник должен прозреть в народе, а не учить его. Художник должен вознестись до народа, поняв высоту его, а не поднимать его до себя, самоменно наделяя себя. Аполлон — небо. Христос — земля. Вот два элемента искусства. Языческая красота и христианская любовь. Глаза, устремленные к призрачной выси, и рука, протянутая реально страдающему брату.

Театротворящий народ не встретил еще своего театротворящего художника.

Искусство должно идти навстречу народной душе. Душа народа от встречи с душой художника, прозревшего в народе слово его души, должна дать истинно народное создание (миф, может быть).

Художественное устремление должно выхватить из груди народа скованное в этой груди слово. Без художника оно будет стелиться по земле и не найдет своей формы. Оно будет растоптано тяжелой ступней Времени.

Чтоб 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.

В голосе народа, в мифе, в этом вековом осадке творческих кристаллов души народной, в этом густке квинтэссенции веками отлежавшихся нажитых народом

От Студенческой драматической студии к Третьей студии

богатств человеческих чувств, в этом насыщенном вековой мудростью океане, где каждый видевший солнце оставил бессмертную часть себя, часть, которую он носил в себе и ради несения которой он был рожден видеть солнце, здесь — в мифе должен черпать художник живой огонь для своих устремлений к небу.

Высшему Разуму надо выкристаллизовать Бессмертие, накалив его в горне живой души. Для этого он избрал единственно возможную форму — человека.

Он соблазнил его пробывать в земном Бытии чудом мироздания. Оно — приманка для человека. Не будь его, человечество не стало бы умножаться и передавать из рода в род свою форму — бессознательную по воле Разума, наследницу Бессмертия.

Когда созреет Бессмертие — мир переправит свое существование.

То, что отложилось в народе, — непременно бессмертно. Вот сюда художник должен устремить глаза своей души.

Народ переживает действительность, преломляя ценности этой действительности в своей душе и выявляя эти ценности, действительно переживая в образах, хранимых памятью народной — народным искусством.

Художник — кристаллизатор и завершитель образов и символов, до него хранящихся в искусстве народном.

Народ хранит в образах символических.

Театр никогда не должен быть театром попечительства о народной трезвости.

Театр нельзя обращать в курительню опиума.

В народе есть чаяние и тоска по искусству. Художник, подслушай их!

Художник не должен идти к готовым формам народного искусства, и не народопоклонство должно быть импульсом его устремления, а религиозное взыскание.

На пути к Вечному он встретит вечный непрестанно тоскующий о Боге народ, оплодотворится зерном Бессмертия, наберет животворящие соки для созидания и завершения образов искусства.

Художник тот, у кого есть способность индивидуального интуитивного постижения.

Полностью публикуется впервые.

Тетрадь 1914–1919 г. Автограф.

Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 79/Р-17.

С купюрами было опубликовано:

Вахтангов. 1939. С. 195–196.

[1919 г.]

Прекрасная, чудесная книга¹. Книга, о которой можно написать книгу. И не потому, что в ней есть что-либо особенно мудрое. И не потому, что в ней есть что-либо особенно новое. Нет — этого в ней нет. Она простая и скромная. Но хочется говорить о ней, потому что она живая. Именно живая. Она говорит каждым словом своим. И биение сердца ее, сердца благородного, благодушного — сердца Р. Роллана, чувствуется в каждой строке ее. Надо верить в народ. В пророческую силу народа... В здоровый инстинкт его. В его [интуитивное. — *Зачеркнуто*] безотчетное стремление ко всему, что есть Правда. Надо полюбить народ. Надо, чтоб сердце наполнилось радостью при мысли о победном пути народа. Надо, чтоб сердце сжималось от боли за тех, кто грубо и нетактично, слишком поверхностно и эгоистично, недалековидно и малодушно отворачивается, бежит, прячется, уходит, уходит от народа.

От Студенческой драматической студии к Третьей студии

От тех, кто строит жизнь, от тех, чьи руки создают ценности и выращивают хлеб насущный.

Тетрадь черновиков. 1915–1921 г. Автограф.
Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 15/Р.
Впервые опубликовано: Вахтанговец. 1936. № 1. 10 марта. С. 2.

КОММЕНТАРИИ:

1 Имеется в виду книга Р. Ролана «Народный театр» (Пг.; М., 1919).

ЗАМЕТКИ ОБ ОТНОШЕНИИ К.С. СТАНИСЛАВСКОГО К ОРГАНИЗАЦИИ НАРОДНОГО ТЕАТРА

1919 г.

Театр нужен народу, и долг Художественного театра и его Студии идти к народу, а не играть в своем помещении с кассой. Художественный театр обязан первый положить добро и переходить из района в район. Государство должно обеспечить актеров, а актеры должны служить народу, ибо талант — достояние народа.

Когда мы играли разным Медемам и градоначальникам, К.С. кланялся им. Я это видел сам. Теперь, когда восставший НАРОД требует их себе, — К.С. отказывается. И даже нам, маленьким, запрещает. Когда оправдали Оттен¹, он не велит ей ходить в Студию. Почему? Боится обвинения в контрреволюции?

А когда мы хотим идти к народу — он запрещает нам. Нет. Довольно. Надо идти твердо.

К.С. не прав: он обвиняет нас в том, что мы делаем какое дурное дело, а какое? Конкретно не говорит.

Мы, значит, виноваты в том, что организуем театр, в котором будут играть студии, — это разве дурно?

А «Джек Лондон» в «Летучей мыши»?²

А прошлогодние спектакли в Совете народных депутатов?³

А Вырубовская халтура?

А Булгаковская халтура? («Дядя Ваня»⁴.)

А «Врата» в «Тиволи» с Качаловым?⁵

А поездки наших?

А участие наших с именем Художественного театра за конфекты?

А «Сороконожка» с Чеховым, Гейротом, Сухачевой, Смышляевым?⁶

А Сухачева на открытой сцене у Томаса?⁷

А Сухачева и Бромлей в кафе поэтов?⁸

А «Дно» на Трехгорном заводе за ужин с Москвиным?

Публикуется впервые.

Черновик. Автограф.

Музей Театра им. Евг. Вахтангова, № 1970/Р.

КОММЕНТАРИИ

1 Е.Э. Оттен, актриса Второй студии, была привлечена к судебному процессу, который состоялся в конце ноября — начале октября 1918 г. и получил название «заговор Локкарта». Несмотря на то, что обвинитель Н.В. Крыленко требовал для Е.Э. Оттен расстрела, Революционный трибунал оправдал ее.

2 Номера с названием «Джек Лондон» выявить в репертуаре «Летучей мыши» не удалось.

От Студенческой драматической студии к Третьей студии

- 3 По соглашению с Московским Советом рабочих депутатов МХТ давал на сцене Театра СРД (б. Опера Зимина) такие свои спектакли как «На дне», «На всякого мудреца довольно простоты» и др. как «демократические», т.е. билеты на них распространялись через рабочие организации, а не через кассу.
- 4 21 декабря 1918 г. в Политехническом музее шел «Дядя Ваня». На программке этого спектакля Станиславский записал: «Первая платная халтура (!!!?) 3000 р.» (Цит. по: *Станиславский К.С.* Т. 9. С. 689). 21 января 1919 г. Лужский записал: «К.С. вчера говорил со слезами на глазах, что у него 30 человек на его плечах безработных, голодающих, и чтобы их прокормить, нужно “Дядю Ваню” показывать дважды в неделю» (там же). Вахтангов воспринимает идею и идеал народного театра максималистски. Тогда как Станиславский, сочувствуя идее народного театра (правда, и понимая ее несколько иначе), вынужден, ужасаясь, соглашаться на «халтуру», ибо актеров «прокормить нужно». Организацией этого и других спектаклей МХТ, дающих дополнительный заработок актерам, ведал Р.А. Гурвич, который уже в эмиграции вспоминал: «<...> в 1917 г. был секретарем общества “Кооперация”, которое занималось, главным образом, снабжением московских жителей всякого рода продуктами». В это общество входили А.Л. Вишнеvский, О.Л. Книппер, В.И. Качалов и другие артисты МХТ. Затем «стал устраивать спектакли Московского Художественного театра, те спектакли, которые у них почему-либо не были в репертуаре» (*Гурвич Р.А.* Артистическая Москва в 1917-1920 гг. // Новый журнал. Нью-Йорк, 1977. № 129. С. 200, 203). В них участвовали В.И. Качалов, К.С. Станиславский, А.Л. Вишнеvский, О.В. Гзовская и многие другие. Позже в 1934 г., уже в Ленинграде Б.М. Сушкевич относился к этим вынужденным выступлениям гораздо мягче: «В Москве не было никогда, как здесь, концертной халтуры. Выезды шли спектаклями, всегда был законченная программа, сданная Станиславскому» (СПбГБ ОРиРК. Р 3/546. Л. 7).
- 5 В летнем театре «Тиволи» в Сокольниках, открытом в 1880 г., играли фарсы и оперетты.
- 6 Из воспоминаний З.М. Майзеля: «Чехов и Смышляев объединили артистов, бывавших там [в “Алатре”], в коллектив из двадцати человек, получивший название “Сороконожка”. Играли по домоуправлениям, воинским частям, ездили на тачанках в Павшино, Фили. <...> Вскоре для репетиций и выступлений сняли помещение возле МХАТа. <...> там пошли регулярные представления. Играли три раза в неделю» (цит. по: *Чехов. Т. 2.* С. 465).
- 7 К.С. Станиславский в письме В.В. Лужскому (до 13 декабря 1918 г.) писал: «Сухачева — а) халтурит, синематографит (Бог ей прости), — но... мука стоит 200 руб.!!? Молчу! Далее, по утрам, с 11–11.30 очень энергично работает в Первой студии “Балладину” — играет одну из главных ролей, занята почти во всех актах, — сдают в мае» (*Станиславский. Т. 9.* С. 16).
- 8 «Кафе поэтов» было организовано осенью 1917 года футуристами Д.Д. Бурлюком и В.В. Каменским в помещении бывшей прачечной (Настасьинский пер. д. 1/52) и существовало до апреля 1918 г. Выступления в нем оплачивались.

Доклад о задачах РЕЖИССЕРСКОЙ СЕКЦИИ и ОРГАНИЗАЦИИ НАРОДНОГО ТЕАТРА

[Март 1919 г.]

Режиссерская секция

На Секции лежит вся организаторская часть всех заданий, требующих специально режиссерских разрешений.

От Студенческой драматической студии к Третьей студии

Секция:

- 1) оживляет живой, действенной работой все относящиеся к ее компетенции задания всех секций ТЕО;
- 2) организует при Секции постоянную режиссерскую коллегию из представителей различных направлений в области театра и осуществляет ее начинания и постановления;
- 3) организует режиссерские собрания, приглашая на них персонально известных ей режиссеров;
- 4) проявляет свою инициативу, внося в соответствующие Секции ТЕО тот или иной, общий или частный вопрос театра;
- 5) входит в соглашение со всеми известными ей режиссерами, привлекая их к творческой работе ТЕО;
- 6) организует систематическое наблюдение за районными театрами со стороны общей художественной постановки дела и дает ТЕО свои заключения;
- 7) входит в соглашение с отдельными театральными коллективами, шаг за шагом увлекая их на общую работу с ТЕО;
- 8) осуществляет мечту о прекрасном Народном театре, отдавая этой работе максимум своей организаторской инициативы и энергии;
- 9) Бюро: заведующий Секцией, постоянные сотрудники (количество — по требованию самой жизни). Штат сотрудников привлекается на каждый данный случай.

* * *

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

* * *

Здание Народного театра должно быть построено вновь, или под него должен быть приспособлен Большой театр.

Режиссерская коллегия из представителей режиссеров всех театральных направлений: Станиславский (Художественный театр), Таиров (Камерный), Комиссаржевский ([Театр] Комиссаржевской), Малый театр.

* * *

Иметь их на постоянной службе нельзя. Надо заручиться их согласием на помощь ТЕО в моменты, когда ТЕО обратится к ним.

* * *

Надо зарегистрировать всех московских режиссеров.

* * *

Подать мысль о Доме театров — как о первом типе Народного театра.

Дом театров отдать:

- 1-й день — Художественному театру — чеховские пьесы.
- 2-й день — Малому театру — пьесы Островского.
- 3-й день — Камерному театру — «Шарф Коломбинь».
- 4-й день — Театру им. В.Ф. Комиссаржевской.
- 5-й день — студии Художественного театра — «Сверчок»? «Потоп»? «Двенадцатая ночь»?

От Студенческой драматической студии к Третьей студии

6-й день — цирк, варьете, гастролы лучших и интереснейших постановок других театров.

* * *

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

* * *

Талантливый режиссер — достояние народа.

* * *

Только настоящий и истинно народный театр, отражающий и растящий революционный дух народа, должен быть создан по типу предлагаемого мной Дома театров, т.е. каждая школа (направление) должна осуществить в Народном театре свою постановку в духе своего направления, но в плане и масштабе Народного театра.

Народный театр, в котором даются представления в сценическом разрешении какой-нибудь театральной группы, — уже не народен. Он — или Народный Художественный, или Народный Малый, или Народный Камерный. Нужен же просто Народный, т.е. такой, где революционный народ найдет все, что есть у этого народа.

* * *

Если постановкой, скажем, «Зорь» увлекутся все пять театров, и каждый выполнит постановку по-своему, разумеется, то и в таком случае Народный театр не перестает быть Народным, если все пять постановок будут в этом театре.

Афиша Народного театра в этом случае будет проста:

Народный театр:

«ЗОРИ»

Верхарна

Вторник — в исполнении Художественного театра.

Среда — в исполнении Малого театра.

Четверг — в исполнении Камерного театра.

Пятница — в исполнении Театра им. В.Ф. Комиссаржевской.

Суббота — в исполнении Студии Пролеткульта.

Воскресенье — в исполнении приехавшей на гастролы труппы Рейнхгардта или мастерской Петроградского Пролеткульта.

Автограф. Черновик.

Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 1992/Р.

Впервые опубликовано: Захава. 1927. С. 82–83.

РАДИ ЧЕГО ХОТЕЛОСЬ БЫ РАБОТАТЬ В ТЕО

[Март 1919 г.]

1. ТЕО должно чутко и деликатно дать понять всем типам (в художественном смысле) театров, что их дальнейшая жизнь по пути, ими намеченному, — в лучшем случае лучшие новые страницы их старой жизни. Что революция закончила рост театров, до сих пор существовавших. Она, так сказать, обрезала новые возможности на старых, может быть, и прочных рельсах. Что, если они не хотят стать

От Студенческой драматической студии к Третьей студии

«старым театром», театром-музеем, им надо резко изменить что-то в своей жизни. Те театры, которые ко дню революции успели завершиться, — те будут в музее на почетных местах и в энциклопедии русского искусства займут по тому (Малый и Художественный театры). Те, кто не успел сложиться, — умрут. Значит, надо дать понять людям, [что], если они хотят творить новое, [надо] сохранить свое прекрасное старое и начать снова строить новое. Если это нельзя по условиям натуры человеческой вообще, то пусть доживают свои дни, пусть делают, что умеют.

2. Новое — это новые условия жизни. Надо же понять, наконец, что все старое кончилось. Навсегда.

Умирают цари. Не вернуться помещики. Не вернуться капиталы. Не будет фабрикантинов. Надо же понять, что со всем этим покончено.

И новому народу — темному и дикому, надо показать то хорошее, что было, и хранить это хорошее только для этого народа. А в новых условиях жизни, где главным условием — новый народ, надо так же талантливо слушать, как и 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 втираться в толпу и преклонить ухо художника к биению ее. Надо набираться творческих сил у народа. Надо созерцать народ всем творческим существом.

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

Должны появиться художники — тонкие и смелые, чувствующие народ. Они должны появиться или из среды самого народа, или это должны быть люди, «услыхавшие» бога народа. Вот тогда и придет новый театр. 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 были те, кто 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.

Станиславский не прав, когда говорит: «играть для них — неинтересно, играть для них — портить себя».

Полностью публикуется впервые.

Тетрадь 1919–1921 гг. Автограф.

Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 18/Р.

С купшорами впервые опубликовано: Захава. 1927. С. 81.

Е.Б. ВАХТАНГОВ — И.М. ТОЛЧАНОВУ

[Без даты]

Дорогой Иосиф Моисеевич,

Чувствую, что Вы приуныли и что Вас смущает ТЕО.

Твердо и покойно Вы должны сказать О.Д. [Каменевой], что до моего приезда никакая активная работа невозможна. Для того, чтобы приступить к работе, надо долго, много и внимательно присматриваться. На это нужно время. Не менее месяца. Если она хочет настоящей неформальной работы, не составления проектов, а действительного, требующегося жизнью дела, то мы, то есть я и Вы с сотрудниками, должны быть поставлены в условия, при которых у нас не может быть уны-

ния и угрызений совести от «ничегонеделания».

Наше первое дело — знакомство с делом. Если нам на это не дадут столько времени, сколько нужно, — мы не можем работать. Мы просим сейчас же сказать нам об этом, чтоб в будущем не получить ни одного упрека.

Возможно, что через месяц мы скажем, что делать нам здесь нечего, но на это О.Д. должна посмотреть, как на акт нашей добросовестности, и что время, проведенное до этого ответа, не напрасно проведенное, а необходимое, чтобы прийти к такому ответу.

Я со своей стороны сегодня же обо всем ей пишу.

К моему приезду Вам надо сделать следующее:

1. Познакомиться со всеми заведующими и в короткой беседе дать им понять, что Режиссерская секция собирает сейчас материалы для того, чтобы выяснить характер своей деятельности. Спешных дел сейчас мы брать не можем. Что они в свое время будут оповещены о том, что Режиссерская секция организована и может выполнить все их нужды в ней.

2. Рассказать толково и настойчиво, прямо и просто, безо всякого политиканства О.Д. обо всем, что я пишу Вам, и записать в дневник все, что она скажет.

3. Изменить форму дневника. У Вас немножко непонятно, что означает запись, т.е. неясен самый факт. Надо писать так. — Число. Сегодня был там-то, говорил о том-то. Присутствовал на заседании таком-то и было то-то. Сегодня О.Д. сказала мне то-то. Сегодня Тихонович прислал такой-то список и просил таких-то и таких-то заключений. Сегодня Б.Е.[Захава] или Н.О.[Тураев] виделись с тем-то, и было то-то. Сегодня такой-то заведующий неодобрительно отозвался о том-то по адресу Режиссерской секции и т.д.

Это наш собственный неофициальный дневник. Мой, Ваш и сотрудников.

Сюда же надо писать: «мне кажется, что надо было бы... хорошо бы» и т.д., то есть каждый сотрудник заносит свою мысль.

Кроме этого, в будущем у нас будет дневник официальный, по которому будет видно движение всех дел.

Все это необходимо для того, чтобы нам вместе выяснить характер существующего и будущего, чтобы быть деятельными по-настоящему, чтобы раз навсегда избавить хоть нашу маленькую секцию от обычного характера так называемых «советских работников».

4. Помнить, что Вы как секретарь знакомитесь сейчас с положением дел и не обязаны работать активно до тех пор, пока все не станет ясно.

5. Составить список секций (обозначить, кто зав. и секр.) и записать кратко их функции — не те, что у них в «инструкциях» и «положениях», а те, которые Вам, наблюдающему и знакомящемуся, реально и фактически ясны и очевидны по делам этих секций.

6. Дать понять О.Д., что мы не можем сейчас дать почувствовать, что мы существуем, и что мы никаким образом не можем в деталях сказать, в чем наши функции.

Мы сейчас существуем и присматриваемся для того, чтобы через известное время сказать: нужны мы или нет, что мы можем или чего не можем.

Вот что должна понять О.Д.

Если их смутит то, что мы за такое времяпрепровождение получаем деньги, то пусть О.Д. поймет, что только за такую работу и надо платить деньги, что нам ничего не стоит уподобиться любому формальному учреждению и завести у себя

От Студенческой драматической студии к Третьей студии

канцелярию. Но мы не хотим служить, мы хотим отдать то, что есть у нас, и то, что мы любим.

(В частности, я могу отказаться от денег и прошу до моего приезда по моей доверенности никаких денег не брать.) Вы же, со спокойной совестью, можете получать то, что Вам по Вашему желанию определится. Ибо Вы трагитесь время.

То, что мы так осторожны вначале и медлительны, вдесятеро окупится активностью в будущем.

Вот и все пока.

Напомнить Б.Е. и Н.О., что они на службе, что им идет жалование и что их обязанность знакомиться с фактической жизнью ТЕО. Им предоставляется свобода в выборах средств знакомства. К моему приезду Вы, все трое, должны знать ТЕО, как свои собственные дела. Особенно, прошу Вас как секретаря твердо и крепко сказать об этом Н.О. Даже прочесть ему это место письма (как и все письмо). Я отвечаю за каждого сотрудника, которого я пригласил. Вы в данном случае замените меня и Вы ответственны за то, что и Б.Е., и Н.О. в курсе всех дел ТЕО. — Бор. Евг. не мог ответить мне ни на один предложенный ему вопрос о фактической стороне наших дел. Я для первого раза воздержался от разговоров с ним по этому поводу, ибо увидел, что он еще не очень понимает, в чем первая обязанность. Кроме того, моя больничная обстановка не позволила мне быть деятельным.

Автограф.

Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 1343/Р-1.

Впервые опубликовано: Красная новь. М., 1928. Кн. 10. С. 213–214.

Е.Б. ВАХТАНГОВ — Б.Е. ЗАХАВЕ

[Без даты]

Дорогой Борис Евгеньевич (это же относится и к Н.О. [Тураеву]).

После того, как Вы уехали, я думал о делах ТЕО и вот что почувствовал. Вы не смогли ответить мне ни на один предложенный Вам вопрос, даже по тому материалу, который прислал У.М.¹ Мне немножко странно, как мог У.М., не посвятить Вас и, главное, как Вы, поступив на службу в ТЕО, не поинтересовались что к чему. Я прошу Вас и Н.О. помнить, что я сказал О.Д. Каменевой: «Я отвечаю за моих сотрудников. До активной деятельности Режиссерской секции мы должны хорошо познакомиться с жизнью ТЕО, с жизнью всех отделов». Вот это самое Вы и должны делать. Вы должны знать все. Вам представляется свобода в выборе средств знакомства. Вы можете организовать втроем и помогать друг другу в деле знакомства. К моему приезду Вы должны знать все о ТЕО по фактам Вашего реального соприкосновения с ТЕО, в форме ли непосредственного ознакомления, в форме ли информации от Ваших коллег. Иначе я не понимаю, ради чего Вы и Н.О. согласились работать со мною в ТЕО. Если Вы оба этого сделать не можете, скажите сейчас же. Дайте ответ немедленно.

Е. Вахтангов

Публикуется впервые.

Маш. копия.

Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 43а.

КОММЕНТАРИИ:

1 Личность деятеля ТЕО Наркомпроса, скрывающегося за этими инициалами, установить не удалось.

РАСПРЕДЕЛЕНИЕ РОЛЕЙ В «ГАМЛЕТЕ»

[Март 1919 г.]

Король — Тураев, Алексеев, Вигилев, Глазнев, Антонов.

Гамлет — Тураев, Завадский.

Полоний — Серов, Волков, Вершилов, Вигилев, Глазнев.

Горацио — Завадский, Алексеев, Толчан.

Лаэрт — Алексеев, Толчан.

Розенкранц — Чернов, Баратов, Вершилов, Волков, Серов, Азарин.

Гильденстерн — Захава.

Озрик — Захава.

Марцелл —

Бернардо — } Крепс, Толчанов, Баратов, Чернов, Ба-
Франциско — } сов, Антокольский, Глазнев, Захава

Фортинбрас — Завадский, Толчан, Алексеев.

Призрак — Вигилев, Тураев.

Священник — Глазнев.

Могильщики — Ларгин, Серов, Волков, Баратов, Антокольский, Захава, Азарин.

1-й актер — Вигилев, Тураев, Алексеев, Завадский, Чернов, Баратов, Толчан, Глазнев.

2-й актер (Королева) —

3-й актер (Злодей) — Аракчеевская.

Королева — Николаева, Аракчеевская, Сучкова.

Офелия — Орочко, Аракчеевская.

[Страница перечеркнута.]

Публикуется впервые.
Тетрадь 1919-1921 гг. Автограф.
Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 18/Р.

ПЛАН БЕСЕДЫ С О.Д. КАМЕНЕВОЙ

31 марта 1919 г.

Тураеву.

1. О моем и Вашем (группы) желании проявить себя во что бы то ни стало в служении народу.

2. Средство, единственное (ибо другого у нас нет) — отдать себя как группу идейную и организованную на организацию государственного дела.

3. Таким может быть Государственная студия в форме (пока) Театра (под названием «Народный театр») и школы при ней.

4. Репертуар.

5. Возможность осуществления (лето).

6. Нам нужно: помещение, декорации, костюмы, администрация, скромная сумма на группу.

7. Вставьте то, что я забыл. Это предварительная беседа, чтобы знать отношение О.Д. Подробный доклад будет представлен.

8. Будьте кратки и убедительны. Не надоедливы. Ясны. Просты. Искренни.

9. Помогай Вам Бог.

10. Ключи у Кс. Г. [Семеновей].

Е. Вахтангов

От Студенческой драматической студии к Третьей студии

Распределение ролей «Сказки» пришло потом. Карточки к О.Д. вложите в конверт, не надписывая адреса.

Для Совета. Натан Осипович, никаких моих обращений не будет. Я приду в Студию тогда, когда все будет там чисто. Все скажу тем, с которыми пойду дальше. Мне нет нужды оповещать о своих намерениях людей, с которыми мы не сделаем ни одного шага. Будьте сдержанны. Покойны. Стойки. Твердо и неуклонно, обдумывая каждый момент, пойдем вперед. Скромно и убежденно. Приглашения в труппу могут быть разосланы тогда, когда все будет ясно. Не торопитесь. Не надейтесь на глупостей.

Ваш *Е.В.*

Маш. копия.

Музей Театра им. Евг. Вахтангова. Без номера.

Впервые опубликовано: Красная новь. М., 1928. Кн. 10. С. 214.

П.Г. Антокольский, Ю.А. Завадский — собранию Студии

1 апреля 1919 г.

Москва

В ответ на Ваше письмо от 31 марта мы заявляем следующее.

1) Мы остаемся в Студии — о каком-либо другом исходе для нас не может быть и речи.

2) Мы не входим в собрание студийцев. Если Вы нас слышите до конца, то поймете, что мы не в силах и не вправе, и не должны хотеть войти в него. Этот год прошел для нас не даром, он нас многому научил, и научил тому, чтобы чувствовать и мыслить самих себя в Студии только одинокими. Только в этом спасение нас для Студии — единственная вещь, которой мы хотим.

3) Мы остаемся в Студии, чтобы делать в ней свое дело.

Начало этого дела — «Обручение во сне». О завтрашнем дне этого дела мы тоже думаем и знаем его. Остальное будущее нам неизвестно. Те, которые были связаны с нами до сих пор, — актеры. Мы — не актеры (верьте, не актеры в главном). Так вот, Вы подумайте и решите в последний раз — нужны ли Вам поэт и художник — не хотите ли Вы их консервировать за проведенную вместе юность?

Если Вы ответите «не нужны», то тогда и Вы нам не нужны. Ни мы, ни в нас от этого ничего не изменится. Ничем другим, кроме легких, мы дышать не умеем.

А если Вы нам ответите «да» — то помните, что этим Вы берете нашу жизнь. Если бы было «да»!

4) Еще последнее — то, что Вы знаете сами, — мы двое — одно.

Любящие Вас

П. Антокольский, Юр. Завадский

Публикуется впервые.

Автограф.

Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 255/А.

Е.Б. ВАХТАНГОВ — О.Д. КАМЕНЕВОЙ

2 апреля 1919 г.

Глубокоуважаемая Ольга Давыдовна,

Не откажите выслушать Н.О. Тураева по делу, дорогому и важному для меня и моей группы. Подробный и обстоятельный доклад будет Вам представлен, если эта предварительная беседа найдет отклик у Вас.

Уважающий Вас

Е. Вахтангов

Маш. текст.

Музей Театра им. Евг. Вахтангова. Без номера.

Впервые опубликовано: Красная новь. М., 1928. Кн. 10. С. 214.

К.Г. СЕМЕНОВА (МАМИНА) — Е.Б. ВАХТАНГОВУ

[До 3 апреля 1919 г.]

Ужасно тяжело мне, хороший Евгений Богратионович, что не могу работать с Вами в Студии сейчас, но не могу. Вчера у Вас на уроке я окончательно убедилась в этом. Мои душевные переживания заставляют меня сейчас загореться чем бы то ни было, только уйти от того, что внутри меня происходит. Это горение вообще я могу найти только в работе над драматическим искусством. Но, должно быть, моя внутренняя нечистота мешает этому горению.

Я так мучилась все это время в Студии, не знала, что с собой делать. Когда же заговорили об этой большой работе, где нужно творчество, я увидела, что уж в такой-то работе, при самом безумном желании, я не могу, не имею никакого права работать; а так как мне все-таки представляется невыносимым отказаться совершенно от своего желания, я и решила искать путь, которым я могла бы подойти к этой работе. Хочу испробовать отшельничество, а если не удастся, буду искать загореться (затрепетать) чем-нибудь вообще, чтобы потом перевести это горение на нашу сложную работу.

Я поняла, что не могу жить без неугасимого какого-то трепета жизни внутри меня. Не могу примириться. Идти на компромиссы. У меня внутри получается такой кавардак, такое кривляние перед самой собой, такая ложь, что голова кружится при виде этого. Мне нужна какая-то необыкновенно интенсивная работа, иначе я чувствую, как того гляди скачусь стремглав вниз головой, и тогда уже поздно будет оглядываться назад, переделывать что-нибудь, голова расшиблена будет. Этой интенсивной работы я не могу сейчас найти в нашей Студии (в этом виновата, наверное, только я сама). Вы будете удивлены всей этой галиматьей. Для чего? Да я и сама не знаю, для чего. Не могла не сказать Вам всего этого. Чувствую, Вы — зернышко нашей Студии. Вот и все.

Прощайте.

К. Мамина

Публикуется впервые.

Автограф.

Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 282/Р.

ПРОТОКОЛ СОБРАНИЯ СТУДИЙЦЕВ

3 апреля 1919 г.

Присутствуют: Е.А. Алеева, Т.В. Берви, Б.Е. Захава, Е.А. Касторская, К.И. Котлубай, В.К. Львова, А.А. Орочко, И.М. Толчан, Н.О. Тураев, Е.В. Шик и Н.Н. Щеглова.

I. К.Г. Семенова заявила собранию, что она выходит из числа членов собрания студийцев.

II. Заслушано письмо П.Г. Антокольского и Ю.А. Завадского, в котором они заявляют, что в собрание студийцев не войдут.

III. Н.О. Тураев информирует собрание о том, что:

- 1) Г.В. Серов отказывается войти в собрание студийцев;
- 2) Б.И. Вершилов заявил, что он в собрание студийцев не войдет, если руководителем Студии является Евгений Богратионович;
- 3) В.В. Алексеев подчиняется дисциплине той группы, к которой он принадлежит (Л.А. Волков, Е.Д. Вигилев, Г.В. Серов).

IV. Б.Е. Захава доложил собранию о проекте организации государственной студии.

Публикуется впервые.

Автограф.

Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 222/Р.

Из Протокола заседания Большого Совета

[После 3 апреля 1919 г.]

1. По вопросу, выдвинутому группой 12-ти о желании группы пользоваться помещением и сценой Студии для своих спектаклей, принято:

В Студии может иметь место только студийный Исполнительный вечер, т.е. такой, который принят и утвержден Большим Советом с непременным участием Евгения Богратионовича.

2. Вопрос о необходимости пересмотра всего состава Студии решается в положительном смысле.

Список утверждается Большим Советом, действительный минимум которого — половина из состава актеров плюс половина из Совета Студии.

Самый пересмотр списка откладывается на следующее заседание.

3. Постановлено: утверждать протокол непосредственно после окончания обсуждения повестки, когда исчерпана программа заседания.

4. По вопросу о создании Конституции Студии предложено приготовить материал группе, уезжающей в Рузаевку.

Публикуется впервые.

Автограф.

Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 2331/Р-1.

А.А. Орочко — Е.Б. ВАХТАНГОВУ

9 апреля 1919 г.

Москва

Дорогой Евгений Богратионович!

Чувствую, что мне необходимо сказать Вам много, много. События идут головокружительным темпом — и я знаю, что говорить с Вами мне еще придется.

Сейчас боюсь затруднять Вас — поэтому пишу.

Дорогой Евгений Богратионович, Вы знаете, конечно, что я не принадлежу ни к одной из существующих сейчас групп — и тем самым относите меня к группе «не знающих, куда примкнуть». Вот мне и хочется Вам сказать, Евгений Богратионович, что в сердце моем нет колебания, — что я за все это время много поняла большого, настоящего, много горького, многое погребло для меня и многое выросло, и от этого у меня глубокий, но тяжелый покой.

Я пришла в Студию ничем — я в ней выросла — Вы, Евгений Богратионович, воспитали меня; через Вас я поняла жизнь; Студия была для меня откровением; всем; я отдала ей всю свою душу, все, что у меня было.

И за это я получила для себя идею Студии с большой буквы. Эта идея Студии живет во мне — это самый дорогой для меня уголок моей души — его я не отдам никому на свете.

Все, что происходило у нас в Студии в этом году, бросало меня, как щепку, из стороны в сторону, я мучительно тянулась туда, где, как мне казалось, горел этот свет настоящей Студии.

И вот пришло время, когда я убедилась глубоко, всем своим существом, что ни там, ни там, ни там нет того, чего я ищу, что это большое, светлое, заложенное Вами, Евгений Богратионович, в меня — не горит сейчас на воздухе.

В нашей Студии оно погасло (или расплылось по отдельным душам, но и тем самым в общем погасло; погасло как один общий огонь — хочу я сказать) с того момента, как Вы [в силу] внешних обстоятельств не могли быть всецело с нами, поддерживать это пламя своими руками.

Мне стыдно, Евгений Богратионович, за всех нас перед Вами, за то, что мы одни оказались такие слабые и маленькие — но это так.

Я, Евгений Богратионович, если верю, то до конца, если отдаю себя — то тоже до конца.

Теперь то, во что я верила, — Студия, — умерла, больно, тяжело для меня, но мне пришлось похоронить дорогое Существо. Большая, светлая, свежая могила у меня в сердце.

И вот к одному Вам я тянусь теперь, потому что Вы — первоисточник этого света, он Ваш и от Вас.

Никому и ничему я не отдам его.

Поэтому, дорогой Евгений Богратионович, разрешите мне не быть ни в одной группе, не примыкать ни к кому, все равно я одна с тем, что у меня есть, потому что это мое и только мое — я сильная, я вынесу, сумею вынести это одна, мне не нужны люди и их поддержка тому свету, который Вы дали мне.

Для меня он слишком дорог — он слит с моей личностью. Сейчас, когда я еще очень молода, с меня довольно одних похорон.

В будущем, если я стану взрослой, я отдам его туда, где его примут, и всегда он будет Ваш.

Теперь о фактическом и реальном.

Я должна быть актрисой, заниматься театром, в этом мое горение, моя жизнь. Где и как?

Там, где Вы будете руководить мною; там, где дадут мне работу, там, где я нужна.

Если я хоть какой-нибудь актерский материал, я знаю, что Вы направите меня на правильный путь.

От Студенческой драматической студии к Третьей студии

Разрешите мне, Евгений Богратионович, когда все будет ясно, прийти к Вам и спросить, где я как актриса и как я смогу дальше учиться и развиваться.

Сейчас я знаю одно — я должна учиться, учиться работать, для того, чтобы вырасти, стать большой (поскольку это мне дано) и взрослой.

И еще знаю, что без Вас мне это будет почти невозможно — ничего не будет.

Помогите же мне, потому что я не знаю никого, кроме Вас, я только Ваша ученица, поскольку я умею Вас принять и провести через себя.

Горячо любящая

А. Орочко

Публикуется впервые.

Автограф. Черновик.

ГЦТМ им. А.А. Бахрушина. Ф. 473. Ед. хр. 41.

НАРОДНЫЙ ТЕАТР ПРИ ПУСТОМ ЗАЛЕ

Борис Захава:

Большую роль в критическом периоде нашей Студии играло то, что люди отчаялись в том, что будет, наконец, театр и что они станут актерами. Люди стали задыхаться в стенах этой крохотной Студии, а «Народный театр» у Каменного моста их не удовлетворял, потому что это где-то на задворках Москвы; мы там иногда играли спектакли при пустом зале.

Я помню, например, как, играя в «Чуде святого Антония», я долго готовился к выходу, волновался, а когда вышел на сцену, то Серов, игравший Гюстава, мне шепнул: «Борис, не робей, нас больше». Взглянув в зрительный зал, я увидел в партере одни пустые стулья — там не было ни одного человека¹. Правда, на балконе виднелись люди, но их нельзя было разглядеть со сцены, а в партере я видел лишь одни стулья...

Беседы о Вахтангове. С. 84–85.

КОММЕНТАРИИ:

- 1 Конечно, дело было, прежде всего, в том, что воспитанные в тепличных, комнатных условиях студийцы ни голосом, ни жестом не могли «взять» большой зрительный зал. Но и местонахождение Народного театра (Кремлевская набережная, д. 9, у Каменного моста) работало против них. Как вспоминал Б.М. Сушкевич, «театр по своему географическому положению никогда не привлекал публику, потому что он и не районный, и не центральный» (СПбТВ ОРРК. Р 3/546. Л. 7).

ВОТ МОЕ НЕИЗМЕННОЕ И БЕСПОВОРОТНОЕ

[Март-апрель 1919 г.]

1. Я уйду из Мансуровской студии как руководитель (идейный)¹. Уйду потому, что к концу пятого года у нас образовалось несколько групп с различными требованиями и их нельзя возглавлять.

Нельзя выдумать такого руководителя, который мог бы их объединить.

2. Я могу предложить себя или в качестве заведующего художественной частью, т.е. я: а) принимаю все художественные работы и работы I курса, б) выпускаю и заканчиваю пьесы, в) веду преподавательский и режиссерский классы², или главного режиссера, т.е.: а) заканчиваю работы и ставлю предложенную мне

От Студенческой драматической студии к Третьей студии

пьесу или б) просто режиссирую, т.е. как приглашенный режиссер ставлю пьесу, выбранную Студией.

Мансуровская студия за пять лет сделала:

1. Ряд талантливых людей, готовых к активной работе.
2. Группу преподавателей.
3. Ряд лиц с режиссерскими возможностями.
4. Приобрела поэта, знающего театр (играл, режиссировал).
5. Приобрела художника, знающего театр (играл, режиссировал, преподавал, писал).
6. Провела четыре года жизни в непрерывных праздниках и последний год в непрерывных страданиях — переживания художника.
7. Приблизилась к Первой студии Художественного театра — стала в нее вхожа.
8. Получила от Евгения Богратионича все, что она знает, и все, с чем он ее познакомил.
9. В этом году заработала пока 90 тысяч.
10. Практиковалась на маленькой публике.
11. Практиковалась на большой публике.
12. Была освобождена от воинской повинности.
13. Познакомилась с ведением театрального хозяйства и театральной администрации до мелочей.

Путь Мансуровской студии

1. Не расходиться, ибо Мансуровская студия за пять лет дала группу, состоящую из художественных единиц.

Создавались эти единицы в той организации, какая была необходима.

Теперь, вступая на новый путь — путь труппы, требуется другая организация.

Надо упразднить орган студийцев.

Надо образовать труппу с группой сотрудников.

Эта труппа будет управляться тем органом, который наметит и примет сама труппа: ведь если бы вы все сейчас разошлись и примкнули один к одной, другой — к другой, уже существующим театральным группам, вы подчинялись бы нормам этой группы.

Каждый из вас, не принимающий чего-либо в Студии, примет его в труппе.

Новая жизнь. Новая этика. Новые взаимоотношения.

Управляет деловая группа, а не духовная.

Руководитель не нужен. Нужно лицо, нанятое для художественных работ.

Как осуществлять труппу

1. Выделить ряд людей, определившихся для нее.
2. Искать на стороне недостающих.
3. Сейчас же определить и готовить репертуар.
4. Хлопотать у государства: помещения, средств на постановку и определить суммы на труппу.
5. Контроль с правами не индивидуальными, а коллективными.
6. Жалованье назначает орган, определяемый труппой.
7. Помещение Мансуровской студии остается как семейная квартира всех, кто до сих пор был в Мансуровской студии.

От Студенческой драматической студии к Третьей студии

Постепенно в нее входят гости.

Надо обставить чуть иначе — столовая, буфет, библиотека, читальня, сцена на всякий случай, место отдыха и т.д.

П л а н о б р а щ е н и я

1. Чтобы поняли хорошо.
2. Что было.
3. К чему пришли.
4. Почему это так.
5. Что сделано за пять лет.
6. Дальнейший путь. (Труппа. Школа.)
7. Как его осуществить.
8. Моя роль за пять лет (и о художественном осуществлении «моих» художественных исканий).
9. Мое неизменное решение (ухожу как руководитель. Праздник — этап).
10. Просьба последняя.

1. Чтоб поняли хорошо.
2. Печаль. Бранд³.
3. Исторический день — историческая необходимость.
4. Ухожу (прощание — факт. Не [звваливать] на меня то, что осталось). Не объясняться бурно.
5. Мое единственное стремление — растворить «себя» в вас. Это достигнуто.
6. Что было.
7. К чему пришли.
8. Почему это так.
9. Что сделано за пять лет.
10. Дальнейший путь. (Моя обязанность сказать. Нет уверенности, что это нужно вам. Это нужно сказать мне.)
11. Как я видел его осуществление.

Полностью публикуется впервые.

Тетрадь 1919–1921 гг. Автограф.

Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 18/Р.

Частично опубликовано: Вахтангов. 1939. С. 211–212.

КОММЕНТАРИИ:

- 1 В основу Мансуровской студии Вахтангов положил идею «театра-общины» и принципы нравственного самосовершенствования, на которых Сулержицкий пытался построить Первую студию. Оставляя за собой роль духовного наставника, Вахтангов мыслил Студию как самоуправляющийся организм, в котором каждый действует согласно с другими, исходя из высших нравственных побуждений. В феврале 1915 г. он говорил студийцам: «Не предоставлять Правлению власть. Вы сами власть» (наст. изд., т. 2, с. 72). В отличие от мейерхольдовских студийных опытов, где решались сугубо формально-эстетические вопросы, «театру-общине» был нужен «весь человек». Но тот конфликт «утопии» и «дела», нравственных идеалов и личных (профессиональных, эстетических, а иногда и эгоистических) интересов, который вынуждал Сулержицкого размышлять об уходе из Первой студии, настиг и Вахтангова в Мансуровской студии. В контексте умонастроений 1910-х гг. можно сказать, что на малом студийном пространстве потерпели поражение не только стародавняя общинность, но и мечты о

От Студенческой драматической студии к Третьей студии

- народовластии, и символистский принцип «жизнестроительства». Тем не менее идея «театра-общины» выжила и, принимая разнообразные формы, отозвалась в практике Жака Копо, Джулиана Бека и Джудит Малина, Ежи Гроговского, Арианы Мнушкин.
- 2 В сезоне 1918/19 гг. «в Студии были организованы Вахтанговым *режиссерский и преподавательский* классы. В режиссерский класс вошли К.И. Котлубай, Ю.А. Завадский и Б.Е. Захава. Ученики преподавательского класса под руководством Вахтангова вели занятия с младшим курсом школы. Ученики режиссерского класса под наблюдением Вахтангова осуществляли небольшие самостоятельные режиссерские работы для новых Исполнительных вечеров» (Захава. 1927. С. 75).
- 3 Для самоощущения Вахтангова характерна отсылка к пьесе Ибсена, в которой жители долины, полные земных интересов, оказываются не в силах следовать за духовным проповедником, бескомпромиссно взыскующим мира горного.

В Шляпинской студии

Рубен Симонов:

<...> близко я встретился с Евгением Богратионовичем только в Шляпинской студии в 1919 году, куда Вахтангов был приглашен ставить спектакль «Зеленый попугай» Шницлера. Я должен был играть роль Анри. <...>

Эта работа Вахтангова мало известна. Я до сих пор помню, как очень точно, исключительно педантично он разбирал произведение «Зеленый попугай» с точки зрения требований «системы» Станиславского. Евгений Богратионович тогда вел режиссерско-педагогическую работу со студийцами и преподавал «систему».

Когда дело дошло до разрешения спектакля в образах, он придумал и показал для моего образа ряд пластических мизансцен: как Анри смотрит, как он слушает, как стоит. Евгений Богратионович показал основное поведение актера Анри. Показ раскрывал характер моего героя.

Репетиции длились около месяца. Мы с Евгением Богратионовичем разобрали всю пьесу. Потом он перестал посещать Студию, стало ясно, что больше преподавать у нас он не будет. Мы в этот период играли спектакль «Революционная свадьба».

Евгений Богратионович первый раз увидел меня в спектакле в Шляпинской студии в пьесе «Революционная свадьба», где я играл очень мелодраматическую роль, лейтенанта французской революционной армии, который влюбляется в аристократку и сам велит себя расстрелять. Группа вахтанговских студийцев пришла посмотреть этот спектакль. Когда он посмотрел меня в этой роли, он сказал, что из меня получится хороший комик.

Полностью запись публикуется впервые.
Стенограмма беседы с Р.Н. Симоновым. 30 июня 1939 г.

Правленный маш. текст.
РГАЛИ. Ф. 2740. Оп. 1. Ед. хр. 57. Л. 78-79.

Из Протокола заседания Совета Второй студии

23 апреля 1919 г.

Представители Новой группы, вошедшей в Студию (бывшая Вахтанговская), заявляют о том, что они предполагают начать репетиции новой пьесы Антокольского «Новый год».

От Студенческой драматической студии к Третьей студии

Постановлено:

Назначить общее чтение этой пьесы. Назначается это чтение после генеральной репетиции «Кота в сапогах» (28 апреля, понедельник в 7 часов вечера в Студии Вахтангова). Кроме «Нового года», может быть, будет сказка Гофмана «Принцесса Брамбилла».

Публикуется впервые.
Тетрадь для записи постановлений Совета Второй студии МХТ.
Автограф.
Музей МХАТ. К.С. № 14132. Л. 14.

Из Книги ВПЕЧАТЛЕНИЙ

1 мая 1919 г.

Санаторий «Захарьино». Химки

Евгений Дмитриевич [Вигилев] чудесно и практично разобрал спектакль. Прошу Совет довести до сведения всех, занятых в «Антонии», его отзыв. Прочтите его до или после спектакля и до моего приезда предпримите что-нибудь. Поговорите о Щегловой («непростительно невнимательна и несерьезна»). С моим приездом начнутся репетиции «Антония», и я хотел бы, чтобы к ним приготовились. На этой странице прошу кого-нибудь из Совета расписаться.

Е. Вахтангов

«Непростительно невнимательна и несерьезна» относится к Берви, а не к Щегловой.

Е. Вигилев

Понял. Извиняюсь за ошибку.

Е.В.

Публикуется впервые.
Автограф.
Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 241/Р-4. Л. 141.

Из Протоколов ЗАСЕДАНИЙ СОВЕТА ВТОРОЙ СТУДИИ

3 мая 1919 г.

Постановлено:

Заявить новым членам Студии (бывш. Студии Е.Б. Вахтангова), что при новом рассмотрении вопроса об их положении в Студии Совет остался на прежней точке зрения и считает, что требования одной группы об удалении другой ни в каком случае удовлетворены быть не могут. Совет повторяет, что он не признает никакого деления на группы.

9 мая 1919 г.

Представители группы 12 (вахтанговцы) говорят о причинах, по которым они не могут работать с группой 5-ти. Выход из положения, по их мнению, следующий: Вторая студия должна быть «Пантеоном». Работают три группы и приносят свою работу для целого.

От Студенческой драматической студии к Третьей студии

Судаков:

Пантеон — Вторая студия — это дело будущего, а пока есть только маленький театр «Вторая студия». Все возможности выявлять свое творческое лицо должны быть представлены, но сейчас нужно думать о ближайшем будущем, о насущном хлебе. Здесь никаких разделений на группы быть не может: нужно напрячь и использовать все силы. Сейчас нужно думать об общем плане и об общей линии работы.

Группа 12 просит отдельную «площадку» (лабораторию), где бы они могли работать с теми, с кем хотят и могут работать, и проверять свои опыты на публике.

После обсуждения приходят к следующему:

1. В репертуаре первой линии — заняты решительно все те, кто нужны.
2. Должна быть особая лаборатория, где происходят опыты, искания и т.п.
3. Репертуар третьей линии (районный). Занимаются все нужные.

Желательно, чтобы у лаборатории было особое положение.

Группа 12 просит, чтобы устройство и заботы о лаборатории были предоставлены им.

Решено назначить особое заседание, на котором все эти вопросы должны быть выяснены.

В.Л. Мчеделову поручается переговорить об устройстве лаборатории с К.С. Станиславским. <...>

Переговорить с Е.Б. Вахтанговым относительно летней работы над «Сказкой».

10 мая 1919 г.

При окончательном рассмотрении вопроса о студийной лаборатории и прочих вопросах, окончательно не решенных на прошлом заседании, постановлено:

1) Предупредить вахтанговцев о том, что Студия, вероятно, не будет национализирована¹, что все студийцы, в том числе и они, будут разбиты на категории, будут получать жалованье на общих основаниях, т.е. на основаниях полезности для Студии и занятости в студийной работе.

Примечание: некоторые могут получать даже только разовую плату за каждый спектакль.

2) Ввиду неопределенного материального будущего Студии Студия не может обещать нести какие-либо расходы по организации студийной лаборатории.

КОММЕНТАРИИ:

1 «Национализация», которой добивалось руководство Второй студии, как и статус «государственного», о котором для своей Студии Вахтангов вел переговоры с О.Д. Каменево («План беседы с О.Д. Каменево» от 31 марта 1919 г. (наст. изд., т. 2, с. 283), связаны с необходимостью выжить в ситуации, когда все денежные средства были сосредоточены в руках государства. Обратная сторона этой зависимости в 1919 г. еще слабо предугадывалась.

27 мая 1919 г.

Е.Б. Вахтангов распределяет роли в «Сказке об Иване-дураке» в связи с летней поездкой.

Иван — Антонов и Калужский

Тарас-Брюхан — Баталов

От Студенческой драматической студии к Третьей студии

Семен Воин — (если Иван — Калужский) Благонравов
(если Иван — Антонов) Калужский
Жена Тараса — Соколова
Жена Семена — Телешева
Тараканий царь — Захава
Бес — Тураев и Юдин
Ведьма — Касторская
Единица — Грачева
Двушник — Елина
Троешка — Александрова
Четырка — Зуева Л.И.
Пяток — Зуева-Евсеева А.П.

4 июня 1919 г.

Группа 12 (мансуровцы) обратилась опять с вопросом, действительно ли они нужны Второй студии, не обременяют ли они бюджет Студии, и с просьбой назначить совместное заседание.

Поручается Е.В. Калужскому ответить следующее:

- 1) Совет Студии считает своим долгом ответить им, что не вся группа нужна Студии, а нужны некоторые лица, так как группа эта составлялась не Второй студией.
- 2) Вопрос о совместном заседании выяснится после разговора с Е.Б. Вахтанговым.

5 июня 1919 г.

Присутствующие представители группы 12 (мансуровцев) просят не брать их на бюджет Студии, по возможности не занимать их в постановках Студии и дать им возможность работать на своей «площадке». Если Студия примет эту «площадку», она будет «площадкой» Второй студии. Обсудив эти вопросы, Совет пришел к следующим решениям.

- 1) Следующие 12 человек: Серов, Завадский, Волков, Алексеев, Баратов, Алеева, Вигилев, Антокольский, Вершилов, Никольский, Шиловцева [и Котлубай. — *Зачеркнуто*] выделяются в особую материальную категорию.
- 2) В отношении выполнения репертуара Второй студии они находятся в равных со всеми другими членами Студии условиях.
- 3) При распределении работ Студия по возможности считается с интересами этих лиц.

Публикуется впервые.
Тетрадь для записи постановлений Совета Второй студии МХТ.
Автограф.
Музей МХАТ. К.С. № 14132. Л. 17-18, 20, 51, 54.

Е.Б. ВАХТАНГОВ — В.А. ЗАВАДСКОЙ

4 июня 1919 г.

Единственная и Прекрасная,

Мне не стыдно называть Вас так, потому что это так для меня. Мы никогда не говорили. Я мало видел Вас. Годами исчисляются промежутки между нашими письмами. И все-таки — Вы Единственная, о которой я мог и могу думать вос-

От Студенческой драматической студии к Третьей студии

торженно. И все-таки Вы открыли мне, чужому Вам по жизни и счету встреч, красоту Вашего сердца.

И я снова кланяюсь Вам, кланяюсь до земли, снова взволнованный молитвенной благодарностью к Вам.

Дайте мне Ваши руки. Ваши руки.

Вы сказали, что Вам тяжело.

Ей, Единственной и Прекрасной, тяжело сейчас и одиноко. Мне нужно, чтобы Вы почувствовали, какая печаль у меня от того, что я не могу сейчас видеть Вас.

Юра [Ю.А. Завадский] Вам скажет.

У меня есть много слов, сильных, открытых мне жизнью, чтобы успокоить Вас, но я не скажу их, ибо Вы мудрее меня.

У меня есть покойная вера, рожденная во мне близостью смерти, — я два раза почти шутил с нею и шел к ней просто — но я не скажу Вам моих молитв, ибо Вы умеете верить лучше меня. У меня есть много тонких и чудесных слов, чтобы дать Вам почувствовать глубины души моей, где живете Вы, но я не произнесу их, ибо нет слова, достаточно чистого, чтобы коснуться Вас и не оскорбить Вашей Чистоты.

У меня, греховного, найдется много грубых и дерзких слов Богу, за то, что Он так мало щадит Вас. Я бы мог взметнуть в Небо, покойно и безбоязненно, слово, которое не любят Там, у Ангелов, но я не сделаю этого, потому что это оскорбит и запечалит Вас, Единственную и Прекрасную.

Дайте мне Ваши руки.

Пусть Бог жесток. Пусть люди — Его злая шутка. Пусть я — со своим человеческим мясом буду отправлен, куда судьбе заблагорассудится, и убран с лица земли, когда угодно — мне теперь все это неважно: моя земная жизнь дала мне Вас — у меня есть семь лепестков Вашей изумительной души.

Я знаю, что Вы дороги всем, кого коснулись Вы. Но если Вы посланы на землю принести Свет, то никто не получил его больше, чем я.

И никто, никто не омрачен сейчас так, как омрачен я.

И нужно, чтоб Вы знали это. Мне начинает казаться, что Богу и это хочется скрыть от Вас.

Один факт Вашего существования, факт Вашей жизни дал мне, живому и, как все, смертному, мне, не видевшему смысла в земных днях вообще, дал мне прозрение: я знаю теперь, для чего надо было жить — чтобы ощутить Свет такой, как Вы.

И вот, мне это послано. Мне дано.

Я умру легко.

Говорю это просто.

Это не у всех бывает.

И не все бывают, как Вы.

В моей жизни Вы — Единственная.

Вы — Посланная.

Мать, те, кого я любил, мать моего сына, сын мой — не открыли мне смысла жизни вообще, ибо я не пережил с ними такого чистого и восторженного волнения.

Я нашел.

И вот, я умолкаю перед Небом, ибо оно дало мне Великое.

Вы поймите — Единственное дало мне. Одно — солнце. Один — Бог. Одна — жизнь. Одна — смерть.

Вы вдумайтесь в слово — Единственное.

От Студенческой драматической студии к Третьей студии

Нет «еще». Нет «до». Нет «после». Только одно.

На всем пути бытия — одно, единственное.

Вы на моем пути — одна, единственная.

И Вы — Светлая, как Солнце.

И Вы — Великая, как Бог.

И Вы — Единственная, как Жизнь.

И Вы — Неустрашимая, как Смерть.

Не надо печалиться.

Дайте мне Ваши руки.

Давайте доживем свои дни столько, сколько нам положено.

А я, верующий только в чудо, буду молиться своему богу чуда, чтобы он взял у меня мои дни и отдал Вам.

Говорю это просто, ибо мои дни не прибавят мне ничего, ибо — Единственное бывает только один раз, ибо прозрение длится миг, а у меня есть Единственная и у меня был этот миг, на что же мне следующие дни.

Верую, что мы встретимся.

Верую, что Вы поправитесь.

Верую, что у Вас будет радость. Будет. Будет.

Дайте мне Вашу руку.

Ваш *Е. Вахтангов*

Автограф.

РГАЛИ. Ф. 2718. Оп. 1. Ед. хр. 2451. Л. 3-4.

Впервые опубликовано: Дама в плаще (Письма Е.Б. Вахтангова к В.А. Завадской) /

Публикация И.П. Сиротинской //

Встречи с прошлым. Вып. 5. М., 1984. С. 198-200.

Е.Б. ВАХТАНГОВ — Н.О. ТУРАЕВУ

16 июня 1919 г.

[по штемпелю]

Натан Осипович,

Привезите пьесу «Фиоренца» Томаса Манна — есть в 1-м томе собр. соч. Т. Манна, изд. «Современные проблемы», 1910 г.

Там же — «Жажда счастья», «Фридеман» — повести.

Е. Вахтангов

Публикуется впервые.

Автограф.

Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 43/Р.

Из Книги впечатлений

[Июнь 1919 г.]

Спектакль «Покинутая»

в Клубе имени Михайловского

Выдержали экзамен на публике двое: Е.В. Ляуданская и О.Ф. Глазнев. У обоих было соответствие между внутренним и внешним, между содержанием и фор-

мой, в которой это содержание доносится до публики. Отсюда — четкость, сценичность, уверенность в своих задачах.

У остальных же необходимость донести до публики свое чувство вызывала смущение и убивала самое чувство. Отсюда — штамп, мазня, неуверенность в своих задачах, отсутствие необходимого на сцене покоя.

Теперь особо о О.Н. Басове.

Меня, Осип Николаевич, просто поразило Ваше отношение к спектаклю. Вы на меня производили впечатление актера, в сотый раз играющего давно надоевший водевиль, которому играть совсем не хочется, но, увы: «брюхо хлеба просит». Меня поразило Ваше «халтурное» отношение к спектаклю. Может быть, Вы в этом не виноваты. Может быть, Вы не знаете о том, что бывает и другое отношение. Всякая «халтура» характеризуется не тем местом, где актер играет, не той публикой, которая на Вас смотрит (можно играть во всяком месте и при всякой публике), а тем отношением к спектаклю, с каким актер одевается, гримируется и играет. «Халтурное» отношение к спектаклю создает «халтуру». Можно играть в помещении Художественного театра, перед самой чуткой и восприимчивой публикой и все-таки в результате дать «халтуру».

Нельзя, Осип Николаевич, за час до спектакля не знать, в каком костюме Вы будете играть. Нужно одеться по крайней мере накануне. Одеваться к спектаклю — это не техническая необходимость, это тоже «искусство». Нужно «искать» костюм, как художник ищет форму своего произведения. Костюм не должен быть случайным. Должно быть найдено все: воротник, галстук, туфли, носки, запонки, манишка. Вы скажете: «Откуда же мне все это взять, раз у меня нет?» Но Вы, Осип Николаевич, сделали не все, что от Вас зависело, чтобы найти. В том костюме, в котором Вы играли, немисливо играть «Покинутую». Это преступление — выходить на сцену в таком виде. Но оставим костюм. Дальше: разве можно так готовиться к спектаклю, разве можно так сидеть на гриме и, наконец, так идти на сцену.

Трудно было понять, что важнее для Вас: предстоящий спектакль или кефир.

В другой раз, Осип Николаевич, я уже не буду ждать, пока Вы напьетесь воды, в другой раз я уже не буду прерывать грим, чтобы дать Вам возможность выпить Ваш кефир или выкурить папиросу, в другой раз — я просто уйду.

Для того, чтобы играть водевиль, нужно быть веселым, нужно хотеть «валять дурака», нужно готовить себя к тому, что я буду «валять дурака». Вы скажете, что Вы устали. Нужно уметь, будучи усталым, захотеть выполнять те задачи, которых от вас требует пьеса. Ведь и усталые дурачатся. Ведь Вы же в первый раз играли на сцене пьесе, приготовленную в Студии. В первый, а не в сотый.

То, что сказано мною Осипу Николаевичу, в большей или меньшей степени относится и к остальным участникам спектакля. Главное: не было праздника. Были любители, играющие ради заработка.

Публикуется впервые.

Автограф.

Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 241/Р-4. Л. 141.

КОММЕНТАРИИ:

Водевиль «Покинутая» О.Н. Басов и Е.В. Ляуданская подготовили, еще будучи участниками Мамоновской студии.

От Студенческой драматической студии к Третьей студии

Е.Б. ВАХТАНГОВ — Н.О. ТУРАЕВУ, Б.Е. ЗАХАВЕ,
К.И. КОТЛУБАЙ, Ю.А. ЗАВАДСКОМУ

21 июня 1919 г.
Петроград

Дорогие Н.О., Б.Е., К.И., Юра!

Я приеду в субботу — спектакли кончаются в четверг¹. Выезжаем в пятницу.

О Вас ничего не знаю.

В здешней газете была заметка об «Антонии» — компиляция из Рижской газеты².

Радуйтесь — вас хвалят.

Особенно Котлубай и Завадского.

Обнимаю Вас.

Верю, что у Вас все хорошо.

Прошу кого-нибудь из Вас позвонить Надежде Михайловне [Вахтанговой] и сказать, что я здоров, что приеду в субботу.

Ваш *Е.Вахтангов*

Публикуется впервые.

Автограф.

Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 63/Р.

КОММЕНТАРИИ:

- 1 С 3 мая по 26 июня 1919 г. Первая студия гастролировала в Петрограде.
- 2 Выявить газетную заметку не удалось.

Б.Е. ЗАХАВА — Е.Б. ВАХТАНГОВУ

[Конец июня 1919 г.]
Шишкеево

Дорогой Евгений Богратионович!

Натан [Тураев] дал твердое обещание самолично доставить Вас к нам в будущую среду. Поэтому я в Москву не приеду и буду ждать Вас здесь. Приезжайте, дорогой Евгений Богратионович, непременно. Все мы Вас ждем с нетерпением.

Ваш *Бор. Захава*

Публикуется впервые.

Автограф.

Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 133/Р.

Е.Б. ВАХТАНГОВ — Л.М. ШИХМАТОВУ

1 июля 1919 г.
Ст. Рузаевка М.-Каз. ж.д.
Заштатный городок Шишкеево, Пензенской губ.

Леонид Моисеевич, дорогой!

Напишите нам, как у нас дома.

Кроме того, сделайте одолжение: найдите Марию Александровну Николаеву (адрес по телефону у Леонида Андреевича [Волкова]) и попросите ее (по теле-

От Студенческой драматической студии к Третьей студии

фону же или лично — она живет в Мансуровском где-то), чтобы она получила по табачной карточке мою порцию. Сговоритесь с нею о способе, как Вам получить этот паек. Затем (потрудитесь уж, будьте добры) передайте полученное в «Габиму» Науму Лазаревичу [Цемаху], чтоб он передал Вахтангу Левановичу Мchedелову, который и привезет табак мне.

У нас очень хорошо. Сытно и мирно.

С благодарностью

Е. Вахтангов

Есть у Вас (в домовом комитете) охранная бумага на квартиру? Ее должны были прислать.

Мансуровцы прибыли благополучно, хотя с приключениями.

Привет Мансуровскому переулку.

Пусть едят.

Публикуется впервые.

Автограф.

Музей Театра им. Евг. Вахтангова. Без номера.

ЛЕТО В ШИШКЕЕВО

Надежда Вахтангова:

В 1919 году мы провели лето в Шишкеево, Пензенской губ. Евгений Богратионович приехал туда со Второй студией МХТ готовить «Сказку об Иване-дураке» Толстого. Туда же приехала и Мансуровская студия.

По утрам репетировали, а вечером все собирались у Евгения Богратионовича, и шли беседы. По воскресеньям отдых проводили торжественно. Это называлось: «Великосветский прием». Целую неделю мы ходили босые, в сарафанах, а в воскресенье все собирались к нам в пять часов к чаю и должны были приходить в своих лучших туалетах и каждый со своей чашкой. Мы жили на площади против церкви, в доме священника. С нашей террасы было видно, как со всех концов идут к нам «гости». Моя мать пекла пироги. После чая выходили на крылечко, и Евгений Богратионович устраивал бега. На крылечке мы открывали тотализатор и ставили на бегунов. После играли в горелки. В наши игры втягивались шишкеевские девушки и парни. Гулянье продолжалось до поздней ночи. В одно из воскресений мы со своего крылечка увидели, как у церкви собирался сход. На этом сходе, оказывается, поднимался вопрос, как выжить актеров из деревни, потому что мы развращаем нашими гулянками молодежь. Тогда Евгений Богратионович поставил спектакль. Была приглашена вся деревня. После этого отношения резко изменились. Даже старики приходили на наши игры. Когда мы уезжали, нас провожали, как друзей.

Беседы о Вахтангове. С. 218–219.

РЕПЕТИЦИИ «СКАЗКИ ОБ ИВАНЕ-ДУРАКЕ И ЕГО БРАТЬЯХ»

Евгений Калужский:

Вахтангов искал не внешний образ, не интонации, а человеческий характер. Разорившийся купец Тарас-Брюхан и Семен-Воин, которого играл я, просят отца отделить им по третьей части имущества. В тексте просьба выражена коротко и

каждым из братьев одинаково. Евгений Богратионович объяснял, что Тарас просит в затянутом ритме, стараясь слезливым смирением, напускным простодушием разжалобить отца и вызвать его сочувствие. Семен-воин скорее не просит, а без всякого стеснения требует, точно он пришел не получить, а завоевать у отца свою долю. У Семена, привыкшего постоянно командовать, ритм быстрый и отрывистый. А у Тараса короткая реплика должна была звучать растянуто, как целый монолог.

В образе Ивана-дурака (его репетировал Н.А. Антонов) Вахтангов старался уловить могучность, чистоту, ясность, добродушие и юмор русского мужика, в образе Тараса-Брюхана — жадность, хитрость и ханжество хапуги-купца. Он добивался, чтобы образы отца и братьев, будучи совершенно реальными, были не бытовыми фигурами, а образами собирательными.

Евгений Богратионович был очень наблюдателен, умел сам и учил других наблюдать так, чтобы не копировать внешнюю линию поведения, а уловить связь между внутренним самочувствием человека и внешним его выражением.

Часто за нашими репетициями наблюдал, сидя на завалинке своей избы, старик-крестьянин. Наблюдал он за нами и тогда, когда мы собирались где-нибудь поблизости от него в нерабочие часы. Он следил за нами своими острыми глазками с явным неодобрением, совершенно очевидно считая нас всех подручными «антихриста», а Евгения Богратионовича самым «антихристом». Один раз, когда у него на глазах репетировали сцену в «аду», старик вскочил, убежал в избу и, вынеся икону, стал кропить свой забор «святой водой», шепча не то молитву, не то заклинание. Крестьянин этот был совсем неграмотный, «темный», но, несомненно, умудренный жизненным опытом, умный и пытливый. Вахтангов советовал А.М. Азарину, который играл отца, наблюдать за стариком. При этом он учил отбирать те черты, которые нужны были для образа опытного, мудрого, крепкого и строгого, очень «себе на уме» отца из «Сказки».

Увлечательно репетировал Вахтангов сцены в «аду», где действовали бес, его жена — ведьма и дети — чертенята. Сам он чрезвычайно легко и изящно показывал, как двигается, слушает или еще что-нибудь делает чертенок. Хотя он был без грима и костюма, да и ростом был велик для чертенка, но он так перевоплощался, так жил в этом образе, что, действительно, это был и не человек, и не зверь, а какое-то сказочное существо. Для каждого чертенка он искал особое «зерно». Один был явным меланхоликом, другой озорником, третий избалованным, застенчивым «маменькиным сынком». Очень смешно они вели себя, когда в поощрение за какие-нибудь успехи или удачи отец-бес награждал своих детей ударом дубины по лбу. Каждый чертенок в своем «зерне» выражал удовольствие и благодарил за награду чиханием.

Для исполнителей «адских» сцен Вахтангов искал особого ритма, совершенно отличного от «земного». Вместе с исполнителями ролей чертенят искал ритм и сам Вахтангов, который был самым легким и ритмичным «чертом». Иногда «черти» лазили по деревьям, приникали к земле или ползали по ней; иногда, чтобы разбудить фантазию, Вахтангов предлагал им одеться и загримироваться во что угодно и как угодно, чтобы легче отойти от обычного земного ритма. Кажется, во время одной из таких репетиций и начал кропить «святой водой» свой забор наш недруг-старик. Для исполнителей «земных» ролей Вахтангов искал непрерывного, плавного ритма, гармонирующего с бесконечным ритмом природы. Для того

От Студенческой драматической студии к Третьей студии

чтобы подчеркнуть вековую народную мудрость в образе старика-отца, Евгений Богратионович придумал даже какую-то бесконечную плавную мелодию. Большое внимание уделял Вахтангов дикции и манере говорить каждого действующего лица.

Вахтангов. 1959. С. 410–411.

СИМБИРСК

После Шишкеева мы были в Симбирске. Это был 1919 г. В августе месяце мы были в Симбирске, где Евгений Богратионович со Второй студией играл в пьесе «На дне» Барона.

Публикуется впервые.

Стенограмма беседы с *Н.М. Вахтанговой*. 3 июля 1939 г.

Правленный маш. текст.

РГАЛИ. Ф. 2740. Оп. 1. Ед. хр. 57. Л. 103.

Из Альбома афиш и программ

7, 8, 10 и 14 августа 1919 года. Симбирск. Городской театр. Спектакли артистов Второй студии Московского Художественного театра. «Потоп» Ю.Х. Бергера. Фрэнзер — Е.Б. Вахтангов. Режиссер Е.Б. Вахтангов.

КОММЕНТАРИИ:

Третья редакция «Потопа», поставленная Вахтанговым во Второй студии, предназначалась только для гастролей. В разные годы роли исполняли: О'Нэйль — Н.О. Тураев, И.Я. Судаков; Фрэнзер — Е.Б. Вахтангов, А.М. Азарин; Бир — В.А. Вербицкий, Е.В. Калужский; Чарли — Б.Е. Захава, В.Я. Станицын, Л.В. Баратов; Гиггинс — Н.П. Баталов, М.И. Прудкин, Л.В. Баратов; Стрэттон — Е.К. Вибер, В.П. Истрин, Б.И. Вершилов; Лицци — А.А. Орочко, Р.Н. Молчанова; Нордлинг — Е.В. Калужский, Н.П. Хмелев.

НА ЗАНЯТИЯХ ВАХТАНГОВА

[Сентябрь 1919 г.]

Чтобы быть актрисой, надо — во-первых, владеть волей. Волю расшатывает — отсутствие дисциплины, нечувствование сцены. Нужно чувствовать коллектив.

Надо шалить ритмом, пропускать, хватать.

Физические действия должны быть совершенно безукоризненны.

Фразу надо вначале расчистить грамматически.

Надо все договаривать, но какие-то слова надо любовно выговаривать.

Когда нужно веселье на сцене, достигать его надо не улыбкой, а бодростью.

Играть на сцене надо всегда с увертюрой (во время грима).

Чувство не надо пугать, к нему надо подойти (что бы ты сделал, чтобы... и т.д.)

Через любимые слова надо пропускать чувство.

Можно идти по линии чувства или линии действия.

Не надо красить ближайшие слова.

В общении надо доиграть до конца и потом органически перейти на другое (дыхание).

26 сентября 1919 г.

Надо понять, что такое красить слова, куски, идти по действию.

Дикция, голос, звучность должна быть поставлена на гласных.

В стихотворении можно, во-первых, добиваться пения — внутренних сил нет, во-вторых, красить слова и фразы.

В каждом произведении есть та изюминка, которая заставила писать это произведение. У Чехова — тоска по красивой жизни, у Толстого — самосовершенствование.

Изюминка — сверхзадача.

Актер должен понять свою задачу поэта.

Выполнение своей задачи и есть сквозное действие.

Если найдена сверхзадача, надо по ней вести потом всю роль.

Идти надо сначала от мысли, находя наиболее важные слова.

Для каждой харак[терности] надо вбивать свой гвоздь и в жизни его чувствовать.

Надо давать верное значение слову, тогда придет чувство.

Надо сначала сосредоточиться на объекте, потом начинать.

Надо брать людей на прицел.

Надо все до конца показывать и до конца доделывать.

29 сентября 1919 г.

Сегодня ты можешь играть хорошо, завтра скверно — это не важно, важно играть верно — Щепкин¹.

I ступень — рассказ грамматически хорошим слогом, за этим пойдет и само чувство...

«Я пришла сюда, чтобы проведать, как вы живете».

В искусстве все должно быть ясно, чеканно.

Возьми некий пучок мыслей, брось в бессознательный мешок, иди гулять. Готово? Нет еще. Возьми другой пучок мыслей и т.д., и т.д.

Все надо подбрасывать в бессознательное.

Если роль забьется на какой-нибудь точке, надо бросить эту точку, переменить предшествовавшие обстоятельства, и весь результат переменится.

Бледная речь оттого, что говорят одни факты, за спиной ничего нет.

Обязательно надо надумать много.

Может быть маленькая задача. А если задача будет глубже? «Я» будет звучать сложнее, значительнее. Чем глубже копаешься в задаче, тем ближе подходишь к центру, который и есть сверхзадача. Надо доходить до глубочайшего душевного сверхцентра, который обнимает собой все, и от выполнения этой задачи и получится настоящая игра.

Непреренно задача должна быть активной.

1-й подход — что бы я сделал в таком-то обстоятельстве. Взять все обстоятельства, встать в центре этой гущи, оценить все, проникнуть во все — тогда и появится истина страстей.

Искусство актера — уметь себя подвести к тому, что надо будет дать, и уметь выявить нужное.

Самое важное — вырабатывать в себе выдержку, спокойствие — постигать надо выдержкой в народных сценах.

Forте это не есть громко, это есть не piano.

От Студенческой драматической студии к Третьей студии

Piano pianissimo должен быть основан на звуке голоса, а не на шептании.

1. Он живо рассказал, что было (pianissimo).
2. Выделил, что понравилось (pianissimo).
3. Уверенно утверждал, что так и было (forte).
4. Спорю (fortissimo).
5. Запрещаю.

«Пир во время чумы» — от текста к мысли, от мысли к чувству.

Оправдывание общего состояния для Председателя в «Чуме».

Народная сцена.

1, 2, 3 этапы.

КОММЕНТАРИИ:

- 1 Вахтангов вольно излагает письмо М.С. Щепкина С.В. Шумскому от 27 марта 1848 г.: «Когда все это [натура, общественный быт, образование] будет изучено, тогда какие б положения ни были взяты из жизни — ты непременно выразишь верно: ты можешь сыграть иногда слабо, иногда сколько-нибудь удовлетворительно (это часто зависит от душевного расположения), но сыграешь верно» (Михаил Семенович Щепкин: Жизнь и творчество. В 2 т. / Вст. ст. О.М. Фельдмана; коммент.: Т.М. Ельницкая, Н.Н. Панфилова, О.М. Фельдман. Т. 1. М., 1984. С. 197).

2 октября [1919 г.]

Как подойти к сну? Элементы этого состояния: удивление, наблюдение, хочу узнать, приспособиться к новым [нрзб.] во сне.

Как применить состояние к активной деятельности на сцене?

Надо взять: что бы я сделала...

Надо брать [нрзб.].

Надо приспособиться — рассмотреть, схитрить (если страшно), хочется раствориться, чтобы фея не заметила.

Ребенку кажется — замрет, и жулик не увидит. Надо в это крепко поверить.

Воспользоваться новыми обстоятельствами (прочсть скорей книгу).

Запомнить стараться сон.

Сон интересный (хочется лежать тихо-тихо), усиленнейшее хотение, оно невидимо передается.

Сопоставить с действительностью.

Во сне тела нет, один дух, он свободен, ему все возможно.

Хочется убедиться, что это сон.

Нельзя думать, а то исчезнет.

Надо сон беречь. Он на все наложит свой отпечаток.

Правильное чувство, правильную интонацию [нрзб.] от ошибок, иначе будет зажим.

Есть простота бедной фантазии и богатой. Хороша вторая, когда передается внутренность, не форма.

Простота — желание просто пропустить фразу будет бледно. Надо полюбить отдельные слова. Через них передавать мысль. Будет красочно, интересно.

[Нрзб.]

Ту задачу выгоднее брать, которая ближе показывает сквозное действие.

Когда получается бледная краска, надо обратиться к компасу — сквозному действию.

От Студенческой драматической студии к Третьей студии

Как узнать, где резать кусок? Решить по сквозному действию, кто ведет кусок.

8 октября 1919 г.

В каждом слове можно видеть [не] только звучность и, во-вторых, мысль, то есть чувство.

Надо развивать регистр густых звуков.

Надо научиться во всем находить прекрасное: в слове, в звуке.

Актер всегда должен пользоваться словом так, как А.П. Чехов пользовался пером и чернилами.

Пение надо заменять любовью к слову, любовью к звукам.

В декламационной фразе всегда должно быть соответствие с музыкальной.

В жизни, в природе есть жизненная сила — прана¹.

Прана — жизненная энергия, которая разлита во всей природе и в человеческом излучении. Прану надо брать всюду, из природы. Первое — надо правильно дышать для того, чтобы вошедшая через воздух прана не улетала бы сразу.

Во всякой еде есть прана, следовательно, пищу не надо глотать, а надо разжевывать до наслаждения.

Прана действует на кровь, через пищу, через воздух. Прана не есть еще наше «я». «Я есмь» составляет прану.

Хранилище праны в мозговой полости — ум, и в солнечной полости — чувство.

Произвольные действия идут из 1-го источника,

Непроизвольные — из 2-го источника.

Прану можно ощущать или ею повелевать.

Нужно уметь собирать, концентрировать прану, чтобы в нужный момент ей воспользоваться.

В первую очередь надо себя освобождать от мышечной напряженности.

Все ощущения не требуют никакого усилия.

(Истина страстей — это та прана, которая сама вырастает из солнечных сплетений.)

Не нужно представляться, а надо быть тревожным. (Тут будет развитие фантазии, сосредоточенность.)

Если в действии надо подойти к чувству, надо сначала разобрать физиологию.

Надо мочь разбирать и играть схемы ролей (Гамлет, Отелло и т.д.).

Дома: надо подыскать фразу, красиво ее произносить, подыскать музыку, «да, нет, но», надумать народную сцену и прану (про врагов).

В искусстве должно быть сделано, подготовлено.

КОММЕНТАРИИ:

- 1 Прана — ветер, дыхание, жизнь, праматерия, праэнергия (санскр.). В древнеиндийской философии этим словом обозначалось живое начало в человеке, душа. Термин «прана» разработан в индийском учении о методе управления психикой и психофизиологией человека. См. также комментарий № 1 к занятию 15 февраля 1915 г. (наст. изд., т. 2, с. 74).

11 октября 1919 г.

Ритм зависит от внутренней логики. Когда нет ритма — ничего нельзя понять — нет логики.

Бодрость может и должна быть на медленном ритме; только в каждом слове, каждом звуке должна быть бодрость.

В большом театре нужно во много раз больше нерва, твердости, рисунка и т.д., чем в студии.

Чтобы один звук не заглушал другой, надо время, для этого надо найти нужное самочувствие.

Надо оправдывать остановки.

Надо полюбить душу слова.

Медленность должна быть потому, что мы начинаем любить гласные. Медленность и раздельность слов необходимо мотивировать и оправдывать внутренним чувством.

Необходимо сообразовываться с вибрацией, чтобы один звук не находил на другой. Отсюда темп, звучность голоса.

Чтобы не было крика — надо, чтобы гласные звучали и летели.

Надо владеть гласными. У нас нет бодрого «а», минорного «а», полного «а», шуточного «ба», грозного «ба», лирического «ба», «га», «да» и т.д. Их надо непременно упражнять. Слово можно сделать очень значительным от паузы: «Я... тебя... про-кли-наю...»

Надо развивать творческую инициативу, смело, четко разделить, например, пьесу, сначала на большие куски, а потом уже делить дальше, идя от первого деления, а не начинать первую сцену и засесть на ней.

У идеального актера должен быть идеальный порядок. Кончая один кусок, надо уже видеть весь другой и мгновенно вместе с ним меняться.

Когда смысл будет сосредоточиваться на одном или двух словах, остальные будут лишь относительно ударными.

Что делать, если в каком-нибудь месте роли не идет? Нужно просто понять, что говоришь, придумать себе историю.

Упражнение. Придумывать обстоятельства для фразы любой.

16 октября 1919 г.

Состояние в Лазоревом царстве¹ — полный покой, удовлетворение, много солнца, дышится, как в раю. В каждой роли надо прошлое, ожидаемое будущее, и будет перспектива роли.

Потугстороннее ощущение — его нельзя играть от своего ума. [Надо], чтобы зажала природа, для того, чтобы начало действовать сверхсознание... Природа может зажить только от материального.

Тут — воспоминания какой-то прошлой жизни.

Чтобы природа поверила, нужно какое-нибудь обоснование, а это придет инстинктивно и будет сверхсознание.

На сцене сценично только то, что действует. Самое трудное — изобразить на сцене бездействие. Трудно подобрать такое действие, которое его выявит, ибо бездействия достигнуть можно только действием.

Роль можно готовить только в $\frac{1}{10}$; $\frac{9}{10}$ бессознательно, их трогать нельзя.

К внутреннему напряжению можно подойти, пережив только всю гамму чувств своей роли.

От Студенческой драматической студии к Третьей студии

У каждого должно быть какое-нибудь изобретение.

Время — это фатум.

Без времени можно не спешить, работать, наслаждаться, быть актерами.

Предположительная философия для Лазоревского царства.

Люди несколько раз рождаются.

«Там» живет кто-то.

Время берет.

Неудовлетворенные не успели «там» закончить, рвутся к «чему-то».

Умирают, попадают на какую-то планету и, в конце концов, получится идеальный человек, может быть, Бог.

Это все для будущего.

Ищут — что бы создать, пытливость, о чем-то думают.

В конце концов, придут к общечеловеческим чувствам — любви, состраданию и т.д.

Если человек хочет героического репертуара, прежде всего, надо воспитать свою душу, голос и т.д.

Активная задача — творить будущее.

Мы должны [вобрать] жизненную прану, чтобы потом лететь в жизнь и принести эту жизненную энергию.

Перед началом надо «загримировать душу», то есть приготовить ее.

Гримирование и переодевание должно быть — таинством.

«Эти краски принимаю». Сальвини приходит уже в 5 часов в театр. У него целый огромный процесс перед началом спектакля.

Этого надо добиваться, тренировать себя.

Нужно [подойти] к состоянию. Говорить о самом возвышенном, о чем я сейчас, в данную минуту могу говорить.

Нужно философствовать о том, что бы меня могло привести к солнцу, к блаженству.

Нужно строить ступени, которые должны привести к блаженному состоянию.

КОММЕНТАРИИ:

- 1 Лазоревое царство, Царство Будущего, «где ожидают очереди Дети, которые должны родиться» — место действия десятой картины «Синей птицы» М. Метерлинка. Репетиция Вахтангова переключается с репетицией этой же картины, которую провел Станиславский со Второй студией. Совпадает даже день репетиций — 16 октября 1919 г. См. Станиславский. Т. 2. С. 223.

26 октября 1919 г.

Природа просыпания.

Долго не можешь различить, приспосабливаешься, наконец, понимаешь, что это не гора, а сосуд.

Испуг надо играть — хочу быть храбрым, хочу сдерживать себя.

Чтобы говорить о потустороннем, надо обязательно привлечь внимание партнера — паузой ли, глазами и т.д.

У Метерлинка разговор не тела с телом, глаз — с глазами, а души с душой. Надо проникать лучами до самого центра.

Счастье — в беззаветной вере, в [умении] «в себе найти счастье».

Толстой, Христос.

От Студенческой драматической студии к Третьей студии

Что надо делать, когда боишься говорить? Надо сейчас же перевести на нужную мысль и все старание положить на передачу ее.

Если в Метерлинке не будет разговора о «там» в нужном ритме, то ничего нет. Необходимо массу лучеиспускания-проникновения...

(Репетировали 1-ю картину «Синей птицы», слушали музыку, искали сон, ритм.)

29 октября [1919 г.]

Упражнения для походки:

- 1) качание ногой от бедра;
- 2) полоскание ноги в воде (от колена до низа);
- 3) полоскание всей ноги;
- 4) брызгаюсь водой обеими руками;
- 5) отряхиваюсь от воды обеими руками;
- 6) качание тростника;
- 7) [нрзб.] ноги;
- 8) переступание с пальцев на пятку другой ноги;
- 9) переступать.

Аффективные чувства бывают всех пяти чувств и

группа болевых ощущений,

повышенная энергия и пониженная энергия.

(Начинает биться сердце, когда вспоминаешь, как приходил на первый спектакль, на Шаляпина и т.д. Когда отнимают роль. Когда же нет электричества, все действие атрофируется, энергия понижена.)

[Нрзб.] страстей — ревнивец — ревность, религиозный момент экстатический. Вообще, большие страсти, их непосредственно брать нельзя. Подход к большим страстям идет по ступеням, которые только подводят к большим страстям. (Сальвини с 5 ч. в театре — готов к 8 ч.)

Упражнение на аффективные чувства.

Чтобы аффективное чувство зажило: 1) надо ослабление мышц. Тут необходимо давать столько энергии, сколько надо, не меньше. Затем надо суметь суживать круг и расширять его. От лампы можно прийти бог знает к каким воспоминаниям.

(«Если артист не ощущает сцены, из него никогда не выйдет артист, а только актер» — Щепкин.)

Когда мы сузили круг, мы можем углубиться в себя.

С какой точки зрения меня сегодня интересует сквозное действие, задача, план, партитура моей роли. Это очень важно и возможно только после определения, какая я сегодня.

Если, например, я сегодня почему-либо не могу играть, необходимо прозондировать себя, заглянуть внутрь, поговорить со своим «артистом» — сговориться с ним — [нрзб.] дай только задачи, подавай только мысль, но правильно выражай, что надо. Так можно подвести свое актерское чувство к тому, что требуется.

Этот процесс необходимо тренировать и довести до привычки — делать перед каждым выступлением. Иначе будет у мужчины — хам, у женщины — баба.

Необходимо уметь пользоваться любым предметом на сцене, ибо каждый предмет вольет какие-нибудь аффективные чувства.

Возьмите часы и не двигайтесь — сроки каждый день увеличивать.

От Студенческой драматической студии к Третьей студии

Творчество — наивысшая сосредоточенность. Когда вся натура [целее] устремлена, тогда достанет энергии, чтобы творить.

Механически нужно выработать в себе на сцене (когда дают [нрзб.]) напряжение — отпуск — оправдание.

Упражнение: ставить друг друга и оправдывать позы.

Тянет при таких упражнениях сесть и сидеть, но надо действовать, бездействию на сцене не принимается. Когда человек живет пассивно, он не может передавать свои чувства.

Надо делать ([нрзб.]) для чего-нибудь и делать столько, сколько нужно. Чувство правды должно умерить. Иногда очень боятся сфальшивить и не доносят. Боясь лжи, не доходишь до правды. Непременно надо наиграть, тогда только поймешь и осознаешь границу правды (переход по [нрзб.]). Тут и должен действовать регулятор, который покажет нужную границу. Каждый раз граница будет новая.

Когда играет музыка, мысль ею окрашивается.

Когда в словах и движениях привыкнешь жить ритмом — придет сказка.

Необходимо уметь давать каждому чувству исход, то есть действовать, а не жить в себе. Начинать надо с [нрзб.] действия. Какая она, куда поставить, для чего, сегодня праздник, все это свяжется между собой — надо все делать в ритме.

Есть мечта активная и пассивная. Я вижу себя гуляющим — пассивная. Я вижу все предметы, кроме себя, — активная.

Как заставить себя действовать? В обращении, как с щенком, то есть предлагать, что манит волю.

Метерлинка надо играть — вечно, однажды и навсегда. Бальмонт Художественному театру¹.

КОММЕНТАРИИ:

- 1 Ср. запись Станиславского: «Он [Бальмонт] сказал еще: “Метерлинка надо играть вечно, раз и навсегда”» (Станиславский. Т. 1. С. 184).

31 октября [1919 г.]

Понимать в искусстве значит чувствовать.

Схема роли — круг логических ощущений. Точки — элементы чувства. Из одной точки вытекает другая, третья и т.д.

Как прийти к первой точке, то есть как работать над ролью?

1. Надо особенно беречь первое действительное впечатление.

Мешает:

Разговоры перед чтением пьесы — предвзятость.

Жирное плохое чтение — «...»¹

Авторитетное толкование пьесы — «...»

Сообщение критических сведений — «...»

Слишком скорое показывание режиссера — «...»

Пьеса прочтена.

Надо понять обстоятельства пьесы, [нрзб.] себя верно обставишь, будет «истина страстей».

Обстоятельства бывают внешними и внутренними.

2. Внешние.

а) Разобрать фабулу пьесы по фактам. Включить сразу внутренний смысл — невозможно.

От Студенческой драматической студии к Третьей студии

Разобрать пьесу — это взять круг со всеми его извилинами и начать его исследовать.

б) Разобрать бытовые условия жизни (стремление к Франции, мода, Москва после 12 ч. и т.д.), религиозные и общественные.

3. Внутренние обстоятельства

а) Отношения людей (княгиня Марья Алексевна²).

Полностью публикуется впервые.

Записи В.К. Львовой. Автограф.

Архив Л.М. Шихматова и В.К. Львовой.

Частично опубликовано: Шихматов. С. 46–51.

КОММЕНТАРИИ:

- 1 Так в тексте. Отточия в кавычках — места, оставленные для примеров.
- 2 Отсылка к финальной реплике в «Горе от ума»: «Что станет говорить княгиня Марья Алексевна?».

А.А. Орочко — Е.Б. ВАХТАНГОВУ

[Октябрь 1919 г.]

Дорогой Евгений Богратионович,

Почему-то мне все время думалось, что Вы вернетесь к 1-му, а сейчас узнала, что еще целых 2 ½ недели, и захотелось с Вами поделиться делами Москвы. [Как будто все идет своим чередом и даже недурно, но так пусто, так ни к чему... — *Зачеркнуто.*] Мне приходится каждый день бывать в Художественном театре («Синяя птица» и «Любовью не шутят»). И странно — раньше казалось это недосыгаемым блаженством, а сейчас этот буфет с его какими-то ненужными театру людьми, больше скажу, с нашим многочисленным в нем присутствием, потерял свое обаяние.

Если в Художественный театр можно прийти выпить чай (а сейчас для большинства это не можно, а должно, принято), то там становится так неинтересно.

Репетиции «Сказки» ежедневно в 8 ½ утра, но все уже ждут с нетерпением Вас², потому что «Сказка», несмотря на то, что идет полностью (без картины у Семена-короля и Ивана-короля), никак не живет. Все точно утрамбовалось в вату.

С чертенятами скандалы — актрисы Второй студии не любят бессловесных ролей, для них невесело играть чертей.

Зуева, Грачева, Львова и Присманова занимаются с ними отдельно, для того, чтобы нагаскать их для репетиций Чехова, но Зуева, Грачева... что за авторитет! И из этого мало что получается.

На сером фоне жизни во Второй студии есть одна светлая точка: беседы-уроки Константина Сергеевича³. Вторая студия теперь два раза в неделю бывает у него. Он говорит о «системе» (подача мысли, отыскивание главных слов, особенно в стихах), дисциплине, создании Студии, о необходимости для молодых играть отрывки в небольшом помещении при бесплатной публике и многое другое в этом направлении, отчего открываются глаза у студийцев Второй студии... и что мы давно знаем, что было у нас в Студии. К.С. на этих уроках занимается «Синей птицей», пока куском «заговор животных» 2-й картины, бьется над штампами Судакова, удивляясь, что все играют без объекта, общения и проч.

На первой беседе его почувствовалось, что он сердится на Первую студию из-за отделения от театра, намекал на Колина в «Ревизоре», говорил о молодости

Первой студии в смысле актерского опыта, что его роль там кончена, что через несколько лет он и вообще скажет «довольно, не могу больше работать» и «надо подпереть Художественный театр», быть преемниками. Начать большую работу должна Вторая студия⁴, и он сейчас сделает от него все зависящее, чтоб это было так. Жутко все это слышать, и чем ближе к жизни Второй студии становишься, тем больше безнадежность.

Евгений Богратионович, не выживет Вторая студия, она какая-то безнадежно разлагающаяся и разлагающая; тяжело в ней без конца, на каждом шагу трудно, руки опускаются.

Какие уж тут «подпорки».

Простите, не могу не позлословить: Борис Ильич [Вершилов] с мудрым лицом говорит о том, как необходимо вслух поддержать Художественный театр. Кажется, нашел себе достойную миссию.

Художественный совет во Второй студии — слаб. Первое заседание кончилось [нрзб.], что всякое желание говорить на нем у меня лично исчезло. Существует сейчас он весьма формально [нрзб.].

С группой 12-ти встречаемся в театре как старые добрые друзья. У них все так же грандиозные проекты на бумаге, а фактически ноль.

Выдали «Адвоката Патлена»⁵ — неинтересно, не о чем даже говорить. Сейчас его дорабатывает Гзовская.

Наша Студия тихонько в уголке копается, бурлит, совещается, готовит исполнительный вечер, и 2-го с вновь принятыми начнутся занятия по выработанному плану. Записалось больше 100 человек — пока принято 10. Есть интересные. Антокольский работает «Инфанту» (который это год!). Мечтает скоро ее доделать, возобновить «Кота»⁶ (старый состав) и играть на старом месте. Достали у Бальмонта «Фуэнте Овехуна», перепечатывают для нас. Национализация выясняется, пока нет ничего оформленного. Когда все реализуется и войдет в твердую колею, Вам, конечно, сообщат — а пока нет чего-нибудь определенного, не хочется Вам писать.

Твердо верится, что в Мансуровском переулке будет настоящая работа, особенно, если Вы, Евгений Богратионович, будете ее любить и ну хоть немножко будете с нами.

Дорогой Евгений Богратионович, простите, что я как-то невольно расписалась. Наверно, я сообщила Вам нового мало, но почему-то так необходимо стало с Вами всем, что знаешь, поделиться.

Меня очень утомляют (не физически) эти монотонные репетирования в театре. Все идет, как хорошо смазанная машина, та-та-та; та-та-та; та-та-та. Нет плохих, нет и хороших репетиций, все аккуратно, чисто и пусто, жизни нет.

Иногда мелькнет что-то хорошее на «Любовью не шутят», но на нее так мало времени, и поэтому замерзаешь, как-то отупеваешь, а я сейчас на несколько дней заболела, чтобы как-то отряхнуться и понять, что такое делаешь, и как это все так изумительно ненужно делается кругом. И, признаюсь, ничего не понимаю. Серьезно, Евгений Богратионович, я прямо боюсь этой громадной машины, в колеса которой я попала. Не только увлечения драматическим искусством, любопытства к нему нет в воздухе. Такое изумительно регулярное репетирование.

Знаете, вот у меня это сейчас как-то особенно остро. Слушаешь К.С., что-то соображаешь, хочется в себе откопать, чего еще не умеешь делать внутри себя, как-то по-большому, серьезно, глубоко, горячо, с увлечением загореться, и чтоб тебя

От Студенческой драматической студии к Третьей студии

ругали за лень, [нрзб.], а вместо этого лезет изо всех углов репетирование — как какой-то кошмар. И от него туман во всем существе.

Ну... теперь уже не так долго ждать — вернетесь Вы, и Первая студия будет другой, темп всего и всюду.

Я верю, что от того, что по коридорам Театра будут ходить другие люди, появится что-то уже другое.

Ведь да, Евгений Богратионович?

Всякая настоящая жизнь и работа есть в Первой студии и только в ней!

[Нрзб.] говорила, что, судя по письму, теперь все хорошо, все недоразумения кончатся в Первой студии. Конечно, кончатся — в Первой студии будет все отлично⁷, и тогда Евгений Богратионович сможет немножко работать с нами в Мансуровском переулке.

Евгений Богратионович, так хочется сейчас наговорить Вам нежных, хороших слов, но не нужно, правда?

Вы же знаете, как до конца во всем верю я одному Вам.

Ну, еще раз: извините, что так много заставила Вас читать

Ваша Анна Орочко

Публикуется впервые.

Автограф.

Черновик.

ГЦТМ им. А.А. Бахрушина. Ф. 473. Ед. хр. 40, 40а.

КОММЕНТАРИИ:

- 1 Пьесу А. Мюссе «Любовью не шутят» репетировал во Второй студии Л.В. Гольденвейзер, заведующий сценой Второй студии, пробовавший себя в режиссуре. Репетиции прекратились в связи с его арестом в ночь с 13 на 14 декабря 1919 г.
- 2 После отъезда Вахтангова на гастроли в Петроград «Сказку об Иване-дураке» репетировал Михаил Чехов. Вахтангов, начинавший работу над «Сказкой» летом 1919 г. в Шишкеево (наст. изд., т. 2, с. 512), к ней больше не вернулся. Работу над спектаклем заканчивал Б.И. Вершилов. Общее руководство принадлежало К.С. Станиславскому. Премьера — 22 марта 1922 г.
- 3 С 22 сентября 1919 г. Станиславский вел регулярные занятия с участниками Второй студии. Подготавливая студийцев к участию в «Синей птице», Станиславский вводил их в круг основных элементов «системы».
- 4 В 1924 г. Вторая студия влилась в состав Художественного театра. Приход нового поколения актеров стал этапом в жизни Художественного театра.
- 5 Газета «Вестник театра» упоминает спектакль «Адвокат Патлен», показанный в «саду трех театров» («Эрмитаж») «Студией Вахтангова» (1919. № 34. 23–28 сентября. С. 11). Вероятно, уже после публичного показа спектакль продолжал дорабатываться О.В. Гзовской.
- 6 Группа 12 продолжала работу над пьесами Антокольского «Кот в сапогах» и «Кукла Инфантъ», которая была начата еще в 1917 г. в Мансуровской студии.
- 7 См. письмо Вахтангова Станиславскому от 3 октября 1919 г. (наст. изд., т. 1, с. 512) и Протокол общего собрания Первой студии от 4 октября 1919 г. с докладом Вахтангова (наст. изд., т. 1, с. 514–515), а также комментарий № 1 к письму А.Д. Дикого Е.Б. Вахтангову от 15 сентября 1919 г. (наст. изд., т. 1, с. 509–511).

К НАРОДНОМУ ТЕАТРУ

[Осень 1919 г.]

Общие положения

Что такое Студия? Студия не есть школа, Студия не есть театр. Студия есть то, из чего рождается и школа, и театр.

В Студии слагается и воспитывается та группа, которая потом преобразуется в театральный творческий коллектив, в ней формируется и определяется коллективное лицо будущего театра.

Но прежде чем приступить через Студию к созданию и воспитанию художественной группы, обладающей единым лицом, нужно дать художественно-театральное воспитание каждому из членов группы в отдельности.

Поэтому первой задачей Студии является создание своей школы, управляемой и руководимой Студией в соответствии с теми художественными заданиями, которые ставит себе Студия.

Нет иного пути для создания театра (под театром мы разумеем то коллективное художественное лицо, которое сложилось в результате работы художественного коллектива), как только через Студию. Не театр имеет свою Студию и свою школу, а Студия имеет при себе и школу, и театр.

Итак: в школе воспитывается индивидуальная личность будущего художника, определяется коллективное лицо группы, в театре определившийся коллектив творит. Так намечается триединая художественно-театральная организация: школа — СТУДИЯ — театр.

В обычной театральной школе воспитывается не группа, не коллектив, который потом как единое целое выступит на арену творчества; обычные театральные школы являются поставщиками актерского товара, выпускаемого на театральный рынок, где этот товар и распределяется между отдельными антрепренерами. В результате создаются так называемые группы, члены которых — отдельные актеры — не только никак не связаны друг с другом, а, напротив того, враждебны друг другу, разъединены между собой взаимной конкуренцией. Обычная группа не есть коллектив, члены которого спаяны между собой внутренним единением, общностью художественных целей, единым художественным воспитанием, единой художественной этикой и дисциплиной, — члены обычной группы объединены между собой не органически, а механически, не внутренне, а внешне. Ясно, что такой коллектив не может создать ничего ценного в области сценического искусства, в основе которого лежит коллективное начало. Поэтому обновление театра не может явиться результатом только простой замены одного антрепренера другим: частного предпринимателя — государством, ибо такая замена еще не создает того, что может быть названо творческим коллективом.

Путь к обновлению театра один: создание государственных драматических студий, имеющих целью своей художественное воспитание групп в соответствии с теми требованиями, которые предъявляет к нам переживаемая нами историческая эпоха.

Исходя из изложенных выше принципиальных соображений, Совет Московской драматической студии Е.Б. Вахтангова и предлагает на усмотрение Центротрага¹ Положение об организации указанной Студии как Студии, субсидируемой государством, но автономной в отношении своей художественной жизни.

От Студенческой драматической студии к Третьей студии

Если Центротеатр признает это желательным, то Студия может быть названа Государственной драматической студией [под руководством Е.Б. Вахтангова. — *Зачеркнуто*]. Но при обязательном соблюдении основных принципов прилагаемого при сем Положения о Студии Е.Б. Вахтангова.

Студия Е.Б. Вахтангова

Драматическая студия Евгения Богратионовича Вахтангова основана в 1913 году [группой учащихся в высших учебных заведениях г. Москвы. — *Зачеркнуто*].

В течение 5 лет организовывался и воспитывался коллектив, составляющий Студию, и к сезону 1918–1919 годов имел уже возможность проявить себя в качестве новой театральной организации. Осенью 1918 года Студия заключила соглашение с Театрально-музыкальной секцией МСРД [Московского Совета рабочих депутатов], по которому обязалась играть свои спектакли в течение всего сезона в Народном театре, принадлежащем Секции. Кроме того Студией было дано 15 спектаклей в различных театрах.

В репертуар была включена пьеса, которую Студия считает первой своей театральной работой: «Чудо святого Антония» М. Метерлинка в постановке Е. Вахтангова. Второй пьесой была пьеса Бергера «Потоп» в постановке того же режиссера, уже ставившего эту пьесу в Первой студии МХТ. [Ко дню годовщины Октябрьской революции. — *Зачеркнуто*.] Кроме того, был приготовлен вечер из следующих пьес: «В гавани» Ги де Мопассана, «Вор» О. Мирбо и «Когда взойдет месяц» И. Грегори, а также шел вечер, составленный из рассказов А.П. Чехова, приготовленный учениками Студии в качестве школьной работы и уже потом включенный в репертуар театра.

Указанные выше работы, разумеется, не составляют того, что можно назвать театральным репертуаром. Поэтому Студия Е.Б. Вахтангова могла нести на себе репертуар в Народном театре только в союзе с группами МХТ, которые пришли в этом отношении ей на помощь. Из пьес указанного репертуара Студия считает некоторым достижением и выявлением своего художественного лица только «Чудо святого Антония» М. Метерлинка, каковую пьесу и оставляет в репертуаре своего будущего театра.

Так как Студия в настоящее время не располагает репертуаром готовых пьес, который дал бы ей возможность самостоятельно обслуживать какой-либо театр, а с другой стороны, чувствуя необходимость использовать то, что уже приготовлено, а также дать возможность приобрести актерам Студии сценический опыт, Студия вошла в живые отношения со Второй студией МХТ для совместной работы. Многие из членов Студии работают во Второй студии МХТ постольку, поскольку это не мешает текущей работе Студии Е.Б. Вахтангова.

Ко времени начала сезона 1918–1919 годов в Студии была уже образована группа преподавателей и группа режиссеров, которые выросли из среды учеников Студии.

Идея Народного театра

В основу своей будущей театральной работы мы кладем идею, которая выросла и формулировалась в Студии под именем идеи Народного театра и которая отличает нас от других родственных нам в отношении метода и систем работы («системы» К.С. Станиславского. — *Зачеркнуто*) театральных организаций. Эта идея, как мы полагаем, является определяющим началом для лица нашего будущего театра.

От Студенческой драматической студии к Третьей студии

Под именем «народного театра» мы разумеем не тот театр, труппа которого составлена из актеров, вышедших непременно из пролетарской части общества, из среды народа («рабоче-крестьянский театр»), но и не тот, который интеллигенция, оторванная от народа, устраивает «для народа» (театры народных домов) с поучительными и воспитательными целями. Нет! «Народный театр» — это тот театр, в котором художник — актер, режиссер, декоратор и музыкант — творит «вместе с народом», т.е. чувствуя народ, угадывая его своей художественной интуицией, непрестанно ощущая его своим сердцем художника. Если театральный коллектив подходит к своей работе, имея в виду созидать художественное произведение «вместе с народом», то этим определяется не только самый выбор пьесы, но и подход к ней, ее художественному разрешению, а также подход каждого актера к своей роли и даже его самочувствие на сцене и отношение к зрителю.

Методы работы

В качестве методов работы, как школьной, так и театральной, Студия всецело приемлет систему воспитания актера и метод работы над пьесой и ролью К.С. Станиславского, т.е. те принципы, которые родились и сложились в Московском Художественном театре.

Эти принципы применимы во всяком театре, совершенно независимо от характера тех чувств, которые понесутся с театральных подмостков зрителю. Путь, которым должно идти, чтобы помочь актеру выявлять со сцены свои чувства, не зависит от их содержания.

«Система» К.С. Станиславского универсальна, т.е. применима к театру всякого направления, ибо эта «система» и состоит, главным образом, в том, чтобы помочь, как актеру, так и всему коллективу, выявить самого себя. Этой «системой» мы и намерены пользоваться, имея в виду осуществление идеи народного театра в том виде, как это было изложено выше.

Намечаемый репертуар

В ближайший репертуар своего театра Студией включены следующие пьесы: «Фуэнте Овехуна» Лопе де Вега, «Электра» Софокла, «Женщина-змея», сказка Гоцци, «Разоблачение Бланко Познет» Б. Шоу, [«Адвокат Патлен». — *Зачеркнуто*], «Небо и Земля» Байрона, [«Северные богатыри» Ибсена. — *Зачеркнуто*], «А Пиппа пляшет» Гауптмана, «Мальва», рассказ М. Горького, Вечер Л.Н. Толстого, составленный из инсценировок рассказов «Чем люди живы» и «Где любовь, там и Бог» и др.

В настоящее время уже приступлено к работе над «Фуэнте Овехуна», над «Электрой», над «Женщиной-змеей» и над Вечером Л.Н. Толстого.

Положение о Драматической студии Е.Б. Вахтангова

I. Состав Студии и порядок приема новых членов.

1. Студия состоит из: а) членов Студии
б) кандидатов
в) воспитанников
г) сотрудников

2. Собрание членов Студии составляет Совет Студии, который и является руководящим органом Студии.

3. Прием в число воспитанников производит экзаменационная комиссия, избираемая Советом Студии по соглашению с руководителем Студии.

От Студенческой драматической студии к Третьей студии

Примечание. Решения экзаменационной комиссии требуют утверждения со стороны Совета после двухнедельного испытания каждого вновь принятого.

4. Каждый вновь поступивший зачисляется в группу воспитанников. В конце каждого года список воспитанников рассматривается Советом Студии, который относительно каждого воспитанника постановляет:

- a) зачислить в число кандидатов
- или b) оставить в числе воспитанников.

Те воспитанники, которые не зачислены в число кандидатов и не оставлены в числе воспитанников, выбывают из Студии.

Примечание. Зачисление в число кандидатов требует $\frac{2}{3}$ голосов Совета Студии.

Оставление в числе воспитанников решается простым большинством голосов.

5. В конце каждого года Совет Студии рассматривает список кандидатов, решая вопрос относительно каждого кандидата о зачислении его в число членов Студии.

Кандидат, в течение 2-х лет не зачисленный в число членов Студии, выбывает из Студии.

Примечание. Зачисление в число членов Студии требует единогласного решения Совета.

6. Сотрудниками Студии считаются те лица, которые не готовят себя для работы в театре в качестве актеров, но или занимаются какими-либо другими искусствами, необходимыми для театра (художники, музыканты, литераторы, гримеры, костюмеры и т.п.), или же помогают Студии своим трудом в области административно-хозяйственной (администраторы, помощники режиссера и т.п.).

Примечание. Прием в число сотрудников производит Совет Студии. Положение сотрудника Студии соответствует положению воспитанника. Зачисление сотрудников в число членов Студии производится на тех же основаниях, как и зачисление воспитанников.

II. Организация художественной жизни Студии.

1. Заведующим художественной частью Студии является руководитель Студии Евгений Богратионович Вахтангов.

Примечание. Руководитель Студии имеет право «veto» по отношению ко всем постановлениям органов Студии, касающимся вопросов художественной жизни Студии.

2. Руководство художественной жизнью Студии (школа и театр) принадлежит Совету Студии совместно с заведующим художественной частью.

Совет Студии дает ежегодный отчет Центротеатру, как в области театральных работ Студии, так и по школе.

III. Организация хозяйственной жизни Студии.

1. Административно-хозяйственное управление Студией принадлежит Правлению, избираемому Советом Студии.

Правление обязано отчетом как перед Советом Студии, так и перед Центротеатром.

Если Центротеатр найдет необходимым, в Правление включается представитель Центротеатра.

IV. Организация школы.

1. Руководство школой.

Организацию школы (составление общего плана, приглашение преподавателей и т.п.) осуществляет Совет Студии совместно с руководителем Студии.

Руководство занятиями (перевод учеников из одной группы в другую, составление расписаний, ведение экзаменов и т.п.).

Публикуется впервые.

Автограф.

Запись, сделанная под диктовку Е.Б. Вахтангова.

Музей Театра им. Евг. Вахтангова. Без номера.

КОММЕНТАРИИ:

Заметки «К Народному театру» являются наброском обращения в Центротeatр (см. комментарий ниже) с предложением придать Студии статус государственной и находятся в непосредственной связи с «Планом беседы с О.Д. Каменевой» от 31 марта 1919 г. (наст. изд., т. 2, с. 283). Вахтангов излагает свое понимание перспектив театрального дела в России и связывает его с триединством «школа — СТУДИЯ — театр», где ключевое место отводится студии, на основе которой возникает как школа, так и театр. Отрицая антрепренерский театр, он предостерегает государство от соблазна стать новым антрепренером, т.е. инстанцией, диктующей свои вкусы и интересы. Народный театр может вырастать только снизу, из творческой и художественной общности группы лиц, которой предоставлена возможность свободно развиваться. В связи с этим Вахтангов оговаривает условия, на которых его Студия может войти в состав государственных театральных организаций.

- 1 Центротeatр (Центральный театральный комитет) — высший орган, руководящий театральной делом в Советской России, образован на основании декрета Совнаркома «Об объединении театрального дела» от 26 августа 1919 г.

ПРОТОКОЛ ЗАСЕДАНИЯ БОЛЬШОГО СОВЕТА

26 декабря 1919 г.

Совместно с Е.Б. Вахтанговым и Советом Студии А.О. Гунста

Присутствуют: Евгений Богратионович, А.А. Орочко, К.И. Котлубай, Н.О. Тураев, А.М. Азарин, Б.Е. Захава, В.К. Львова, Е.В. Ляуданская, Е.С. Присманова, И.М. Толчан, О.Н. Басов и члены Студии А.О. Гунста: В.И. Успенский, М.И. Голосов, Л.П. Жиделева, Н.В. Тихомирова, В.А. Попова, Ив.Н. Лобашков, А.П. Егорова, М.А. Николаева, Е.С. Толоконникова, Т.И. Городенская, В.В. Балихин, Н.О. Сластинина, Е.В. Цубербиллер.

1. Евгений Богратионович говорит о том, что список действительных членов, представленный ему после перепризнания, он принять не может. В этом списке есть лица, еще не определившиеся. Мы должны стремиться к тому, чтобы создать Студию талантливых людей, и сами должны быть готовы уйти, если придут люди талантливее нас. Устанавливается следующий состав действительных членов: А.М. Азарин, Н.А. Антонов, О.Ф. Глазнец, Б.Е. Захава, Н.О. Тураев, К.И. Котлубай, В.К. Львова, А.А. Орочко.

Если соединение со Студией А.О. Гунста произойдет, то из числа членов Студии А.О. Гунста в число действительных членов могут войти: М.И. Голосов и В.И. Успенский.

От Студенческой драматической студии к Третьей студии

II. Обсуждается вопрос об условиях присоединения Студии А.О. Гунста. Окончательного решения не вынесено.

Секретарь *Б. Захава*

Публикуется впервые.
Автограф.

Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 2331/Р-1.

КОММЕНТАРИИ:

После смерти А.О. Гунста, которая последовала 14 ноября 1919 г., встал вопрос о судьбе его Студии, в которой преподавал Вахтангов и его ученики по Мансуровской студии.

Из Протокола заседания Малого совета

22 января 1920 г.

Присутствуют: Азарин, Глазнев, Захава, Тураев, Успенский, Котлубай, Орочко.

Порядок дня:

<...> 3. О принятии в Студию П.Г. Антокольского.

4. Распределение ролей в «Пире во время чумы».

5. Репетиции «Антония».

6. Уроки Евгения Богратионовича.

Принято:

<...> 3. П.Г. Антокольского принять в число сотрудников по режиссерскому классу и предложить Большому совету принять его в число действительных членов.

4. Роли в «Пире» согласно предложению Евгения Богратионовича распределить следующим образом:

Председатель — Н.О. Тураев;

Молодой человек — Л.П. Русланов;

Священник — Б.И. Кланг (дублер Н.А. Антонов);

Мери — А.П. Завьялова;

Луиза — А.А. Орочко.

А.П. Завьялову, числящуюся в отпуске, принять в число воспитанников.

5. «Чудо святого Антония» репетировать в первую очередь с тем, чтобы сдать работу Евгению Богратионовичу в течение двух недель.

<...> 7. Просить Евгения Богратионовича отказаться от всяких частных уроков с тем, чтобы все таким образом освободившееся время принадлежало Студии.

Секретарь *Б. Захава*

Публикуется впервые.
Автограф.

Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 2331/Р-1.

Из Протокола заседания Малого совета

18 февраля 1920 г.

Присутствуют: Котлубай, Успенский, Тураев, Азарин, Орочко и Захава.

Происходит обмен мнений о постановке «Поклонения Кресту». Общее мнение, что «Поклонение Кресту» следует ставить, но желательно, кроме того, иметь

От Студенческой драматической студии к Третьей студии

такую пьесу, которую можно было бы приготовить в более или менее короткий срок.

Секретарь *Б. Захава*
Е.В.

Публикуется впервые.
Автограф.
Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 2331/Р-1.

КОММЕНТАРИИ:

- 1 См. комментарий № 1 к Протоколу общего собрания Первой студии от 11 октября 1919 г. (наст. изд., т. 1, с. 517).

ЗАМЫСЕЛ «ПИРА ВО ВРЕМЯ ЧУМЫ»

Борис Захава:

Возник следующий план постановки:

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

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

Захава. 1927. С. 108-109.

НА РЕПЕТИЦИИ «ПИРА ВО ВРЕМЯ ЧУМЫ»

23 февраля [1920 г.]

Вахтангов: Следующая репетиция «Пира» нужна за столом. Сегодня будем заниматься мыслью, текстом.

Попробуем читать весь текст и будем выбирать важные слова.

Будем только серьезны. Ищите в неподвижности. Можно найти позу на час.

(Л.П. Русланов читает монолог Молодого человека, стараясь сохранить неподвижность. У него красивый, хорошо поставленный голос и отчетливая дикция. Он ищет легкость и звучность пушкинского стиха.)

От Студенческой драматической студии к Третьей студии

Вахтангов: Отбросим особенности пушкинского стиха, чеканку текста, оживим сначала только мысль. Надо найти задачу. Первая часть монолога Молодого человека обращена к Председателю, вторая — ко всем. Скажите только мысль, без всяких украшений, но с общением, иначе мысль не передастся. От окраски слова «напомню» все и пойдет. Надо сделать ударение на «оживляли».

Задача — зову к бодрости. Я не могу больше молчать.

Действие — я напоминаю всем через Председателя о том, что было.

Мысль — я *не могу* больше.

Передайте эту мысль только самыми важными словами. Попробуйте так: оглядите всех, примите их одеревенелость и захотите вывести их из этого состояния. На этом и говорите ваши слова.

Русланов пробует выполнить данные ему указания. Вахтангов его останавливает.

— Вы не воспринимаете их состояние, они отделились обаянию смерти, и я *не могу* вывести их из этого. На этом и говорите ваши слова.

Затем Вахтангов обращается ко всем действующим лицам:

— Сначала приготовьте актерский аппарат. Лепите себя. На каждом лице нужно найти безумие. Сначала надо приготовить аппарат, потом внутреннюю жизнь. Надо найти безумие, отчаяние, глаза, которые смотрят на вещи и не видят («это не нужно больше»).

Найдите себя скульптурно, без движений, скульптор — вы сами.

Л.П. Русланов читает текст Молодого человека, остальные исполнители пытаются реализовать данные им задания, но искомой атмосферы и нужного состояния не получается. Молодые студийцы не могут поверить в близость смерти и не взволнованы страхом близости к ней. Репетиция за столом перерастает в репетицию на сцене.

— Поищем этюдно. Дана тема — слов нет. Можно двигаться, ходить. Развертывайтесь, будьте художниками, ищите это безумие сами. Потом садитесь и говорите. Фантазируйте: ночь, улица, стоны, пустота, шепоты, хриплые голоса. Найдите, как пьют, ждут. Раскачивайтесь. Пусть сперва каждый сам по себе, потом соединитесь. Подумайте, что такое *смерть*. Сидят, пьют, стонут. Поговорите друг с другом («Господа, зачем я жил? — Отойди, не кричи, черт!»). Устройте танец. Ищите 40 градусов температуры. Не бойтесь говорить самые простые слова.

Исполнители ищут заданное им самочувствие, и через некоторое время мы, сидящие в зрительном зале, начинаем верить в подлинность атмосферы, царящей на сцене: тяжелое дыхание, хриплые голоса, воспаленные взгляды.

Вахтангов идет дальше, к следующему куску пьесы:

— Хочется, чтобы Председатель обнял Мери. Мери согласилась петь. Надо найти позу. Все слушают. Надо найти отчаяние в руках. Грубыми руками надо держать голову.

Тураев, теперь будем лепить из вас. Ваш актерский аппарат еще не готов. Не бросайте того, что вы нашли для Председателя. Надо все у себя расслабить, это помогает.

Итак, начинаем кусок — когда все готовят слушать. Каждый делает движение к ней.

От Студенческой драматической студии к Третьей студии

Далее на протяжении репетиции каждый исполнитель пробует закрепить найденное состояние, а затем репетиция прекращается.

Запись В.К. Львовой. Автограф.
Семейный архив Л.М. Шихматова и В.К. Львовой.
Впервые опубликовано: Шихматов. С. 67–68.

«НА СТОЯНКЕ» Дж. Лондона

1 марта [1920 г.]

Читают Жиделева, Русланов, Белянкин.

Говорили об образах.

Он — горячий, страстный, живой, здоровый. Профессор — крепкий, мудрый, задумчивый. Что интересно сыграть в этом отрывке? Двух зверей — из-за женщины.

Надо сыграть звериное в человеке, Клондайк, меха.

Есть лаконизм, все просто, никакого мучительства, идут друг на друга.

Надо избегать будничного, мещанского разговора.

Она должна быть женщиной убедительной, в ней должно быть что-то такое, из-за чего стоит биться.

Здесь не должно быть мелких, ненужных движений.

Публикуется впервые.
Запись В.К. Львовой. Автограф.
Семейный архив Л.М. Шихматова и В.К. Львовой.

ВАХТАНГОВ НА ЗАНЯТИЯХ

4 марта 1920 г.

Отрывки из «Росмерсхольма» Ибсена. Росмер — И.М. Толчанов, Кроль — О.Ф. Глазунов.

Я ничего не понял. У Толчанова — холодок, маска не только лица, но и души. Вы угоняете свой темперамент куда-то в пятку. Ведь когда сдерживают темперамент, он идет все выше и выше. Все дело в том, что вы не знаете, в чем дело. Кроль — друг, ведет себя очень вежливо. У Глазунова всего одна краска. Когда Ребекка уходит, он становится другим: «теперь давай разговаривать».

«Я пришел заставить его отказаться от Ребекки». Вас должен волновать успех или неуспех своего дела. Вы не следите за получаемым результатом. Сначала мне надо узнать кое-что. Начинаю выспрашивать. Это было? Ага — теперь мне все ясно. Видишь ли, первый раз она пришла и сказала мне то-то, второй раз — то-то. Кроль следит, вот Росмер заколебался. Жду — ведь я открыл ему глаза. Окончательного результата не ожидаете никак. Неживой разговор, нет обмена мыслей, нет человеческой живости, нет кусков, задач. У Толчанова получается старец.

Запись В.К. Львовой. Автограф.
Семейный архив Л.М. Шихматова и В.К. Львовой.
Впервые опубликовано: Шихматов. С. 64.

ПРОТОКОЛ ЗАСЕДАНИЯ МАЛОГО СОВЕТА

5 марта 1920 г.

Присутствуют: Азарин, Орочко, Котлубай, Тураев, Захава, Глазек и Львова.

А.М. Азарин делает заявление, что он выходит из числа членов Студии, так как более не верит в возможность создания того, на что надеялся, вступая в число членов Малого совета и давая свое согласие Евгению Богратионовичу на работу по строительству Студии.

Остальные члены Малого совета указывают А.М. Азарину на то, что он был слишком легкомыслен, когда вступал в Совет, что Малый совет взял на себя ответственность за ведение Студии не на день или два, а на целый год, что Совет отвечает перед государством за израсходование государственных денег, что долг каждого члена Совета нести свои обязанности до конца.

Секретарь Б. Захава

Публикуется впервые.

Автограф.

Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 2331/P-1.

НА РЕПЕТИЦИЯХ «ПИРА ВО ВРЕМЯ ЧУМЫ»

8 марта [1920 г.]

Замечания Вахтангова.

Начнем читать и будем искать мысль. Главная мысль, ради которой говорит-ся период. Не внешне, а органически, по-театральному.

Выразите мысль, ради которой вы говорите. В жизни мы тонируем в зависимости от мысли, которую мы хотим выразить. Мысль и самочувствие дают чувство. На репетиции совсем неважно верно самочувствие. Репетировать надо с тем самочувствием, которое есть на самом деле. Может получиться не тот результат, но для репетиции это не важно. *Пока надо, чтобы каждый говорил органически.*

Мы за это время, во-первых, — на сцене — готовили актерский аппарат, во-вторых, искали 40 градусов температуры, в-третьих, пробовали определять главную мысль, заключенную в тексте.

Теперь определим эту мысль *всеми* словами Пушкина.

Когда мы найдем состояние «Пира», когда слова пойдут легко, когда будет общение, только тогда мы начнем чеканить слова.

Мысль надо сначала ухватить, а потом начать ее говорить, не обращая внимания на слова. Тогда не будет штампа. «Нерв без мысли — пьяный. Дайте нерву верную мысль — будет верное чувство», — говорит Вл.И. Немирович-Данченко.

Ударение надо уметь располагать.

Чтобы театрально выразить мысль, надо делать ударение на словах, которые лучше всего выражают эту мысль.

Л.П. Русланов читает свой монолог. Вахтангов его останавливает:

— Призывать к бодрости — это не значит самому быть бодрым, бодриться. Когда мысль выражается только мыслью, без всякого отношения и действия, — получается протокол.

В Камерном театре получается чтение, потому что они не действуют.

13 марта [1920 г.]

«Пир»
(на сцене)

Сначала приготовьте актерский аппарат, найдите нужное состояние, потом фантазируйте.

Л.П. Русланов произносит монолог Молодого человека.

— Русланов, у вас нет отношения к Председателю. Действуйте на пирующих всем своим существом. «Да будет так» — безнадежная торжественность. Русланов, вы не выжидаете внутренне, а просто делаете паузы. Надо впиваться в них. Вам должно стать страшно от их неподвижности. А всем — надо взывать к Председателю.

На сцене можно использовать все: что-то упало — надо сыграть.

(Обращается к Н.О. Тураеву.) Попробуйте звать все общество к просьбе о пении Мери. Председатель должен с самого начала уйти в мысль о любимой. Коснуться до этого он не разрешает никому. «Эта песнь мне нужна, чтобы быть опьяненным. Я общаюсь с могилой. Я не хочу сейчас крика, шума. Хочу молчания». Под этим мрак, огонь, безумие.

Тишину надо видеть и слышать. Окрик подчеркивает тишину. Надо сделать ее беспощадной и все время ждать ее разряжения.

Председатель: первое — не отрывайте меня, дайте мне побыть в себе. Для того чтобы сохранить молчание, мне и нужна эта тихая песнь, поэтому я призываю просить ее всех остальных, и их движение к ней и заставляет Мери петь.

«Чтоб мы потом к веселью обратились», — это ко всем. Я всех призываю слушать и обещаю дальнейшее.

После песни Мери Председатель сам ломает свое молчание и хочет произнести тост. Всем надо чувствовать себя перед лицом смерти.

Надо найти ритм, чтобы слова пошли сами. Каждый должен оберегать себя от всего — от чумы.

Можно говорить очень медленно, но все-таки держать в голове мысль.

Дверь надо будет снять. Простенок можно будет обратить в фонарь. Низ окна будет закрыт людьми. Весь низ будет затемнен. За окном — черный бархат. Дома вдали — как скелеты.

Одеяния — один сплошной плащ. Большие складки. На сцене хочется факелов, колеблющегося пламени. «Пир» должен идти в пушкинской рамке.

Запись В.К. Львовой. Автограф.
Семейный архив Л.М. Шихматова и В.К. Львовой.
Впервые опубликовано: Шихматов. С. 68–70.

Ю.К. БАЛТРУШАЙТИС — Е.Б. ВАХТАНГОВУ

22 марта 1920 г.

Дорогой Евгений Богратионович,

Необходимо побеседовать с Вами. От имени МОНО [Московского отдела народного образования] имею предложить Вам одно из театральных помещений Московского Совета, с тем, чтобы Ваша Студия, образуя художественно-трудовой коллектив в виде полуавтономного театра, немедленно начала входить в Москов-

От Студенческой драматической студии к Третьей студии

скую землю всеми своими корнями. Беседа нужна срочно. Звоните мне, либо передайте Ваш принципиальный ответ через Елену Сергеевну¹.

Ваш душевно

Ю. Балтрушайтис

Публикуется впервые.

Автограф.

Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 80/Р.

КОММЕНТАРИИ:

1 Неустановленное лицо.

ВАХТАНГОВ НА ЗАНЯТИЯХ

24 марта 1920 г.

Водевиль «Спичка между двух огней». Т.В. Берви, А.Т. Дорохина, И.М. Кудрявцев.

Берви и Дорохина — в ваших средствах сыграть эти роли. Кудрявцева можно принять только в тех местах, где он веселится сам, а не изображает веселье. Так как вы торопитесь, боитесь, не четки — ничего нельзя и требовать. Играйте в Исполнительном вечере так, как есть, в ближайшее воскресенье. Не надо мастерства, надо только веселиться по-настоящему.

Вообще на нашу сцену смотрите как на опытную сцену.

Запись В.К. Львовой. Автограф.

Семейный архив Л.М. Шихматова и В.К. Львовой.

Впервые опубликовано: Шихматов. С. 65.

БЕСЕДА ВАХТАНГОВА С «ГУНСТАМИ»

[24] марта 1920 г.

Вахтангов: Я не знаю, нужно ли с Вами работать, Вы не дисциплинированы. Это можно принять за мастерство или за первый курс. Мастерства нет. Хорошо, когда вы молчите; когда хихикаете от неожиданности — хорошо; когда комикуете — дурно. Те, кто меня знает, знают, что я могу отдаваться первому впечатлению и говорю то, что потом забываю. Я вообще не могу быть предвзятым. У меня никогда не бывает задней мысли. Я был на днях очень огорчен. Пришел на урок. Показывают «Бланко». Было приятно. Я высказал свое мнение о Голосове так, как я считаю правильным. И вот мне передают, что будто бы Тураев был у меня и просил роль до показа. Не доверять мне — зачем же быть в этой Студии? Такого никогда не было в Студии, и этот инцидент не должен иметь место. Вообще, соединяться нельзя, объединять группы невозможно. Вы не объединились. Каждая группа в отдельности мне доверяет, вместе не доверяют. Я сказал Вл.Ив. [Успенскому], соберитесь и обсудите — вернитесь к себе. Вы получили за год все, и теперь Вы свободны. Вы можете продолжать жить у себя.

Нельзя требовать, чтобы Совет был другой. Студия — это студия действительных членов, остальное — воспитанники и кандидаты. У нас есть определенная цель: театр — студия — школа. Я в Совете. Мне говорят: «Почему Вы не общаетесь?» Зачем мне общаться с воспитанниками? Наша цель, чтобы число действительных членов возросло до 35 человек, иначе не может быть театра.

Студию строю я. Вы должны заниматься. Зачем я буду заниматься с Владимиром Ивановичем [Успенским]? Для него? Для того, чтобы это было здесь, или для Палласа¹? Для этого? Это я делать больше не хочу. Соберитесь. Обсудите. Теперь весна, я говорил, что 50 % может быть исключено. Если Вы боитесь, соберитесь, у Вас есть отрывки. Вы можете создать свою студию, только я от нее отрекаюсь. Так же предлагаю и мамоновской группе, если она существует.

Я утверждаю, что наши вновь принятые резко отличаются от Вас. Я утверждаю, что они воспитаны иначе. Я знаю, как смотрит Художественный театр, Станиславский, Немирович на наших воспитанников. Я предлагаю обеим группам вернуться к себе. Некоторым я предложу остаться у нас, некоторым не предложу, может быть, для того, чтобы не подорвать группу. У меня к Поповой исчез театральный интерес. Я не могу, когда говорят: «С этим я могу, с этим не могу». Я воспитываю актеров. Театр есть большое дело. Раньше Вы мне были милительны, теперь нет. Надо театрально воспринимать все театральное. Отношения надо строить театрально. Так я потерял отношение к группе Гунста. У меня пропало доверие, что вы действительно хотите Театра, а не своего театра. Вы смотрите по семейному. Я Вам говорил 1 января — решитесь строить настоящий театр талантливых людей. Если Вы испугались, идите к себе. Вы можете даже устроить у себя исполнительный вечер. От наших молодых не желаю ничего слышать о Совете. Я удаю всех, кто недоволен. Ведь это ерунда — переменится Совет, а через некоторое время эти люди уйдут из Студии. И это мне говорят, что я жесток.

Николаева: Я очень хорошо помню, что Вы говорили о Студии у Гунста, когда требовали, чтобы вывешивались бюллетени о здоровье Тауберт. Теперь Вы говорите другое. Вы переменялись. Разница в том, что мы живем прежним, а Вы нет.

Иволгина: Что такое Студия? Почему у нас была Студия, а тут нет?

Вахтангов: Не знаю.

Гулидова: В чем выражается Мансуровская студия?

Вахтангов: Она выражается в самих себе. Я не обязан распинаться перед Русиновой — что такое Мансуровский переулок.

Николаева: Вы объединяете все три группы.

Вахтангов: Я понимаю, что Борис Евгеньевич не может объединить все три группы, пока не сядет на режиссерское место. Вот в Первой студии нас было 45, теперь 19. Мы все признаем только друг друга. Пока.

Гулидова: Как случилось, что в каждую группу в отдельности Вы вложили понимание, что такое Студия? А когда мы приходим сюда — здесь нет Студии.

Вахтангов: Что Вам здесь не нравится?

Гулидова: Что нет Студии.

Вахтангов: Вы не понимаете, что там Вы строили Студию, а здесь Вы должны раствориться.

Толоконникова: С Вами нам хорошо, без Вас плохо.

Вахтангов: Не могу же я ради вас отстранить от себя Натана Осиповича и других. Все равно ни один Совет не сможет удовлетворить всех.

Иволгина: Наша тревога об экзаменах объясняется тем, что мы находим, что по отношению к нам поступили легкомысленно, мы ничего сейчас не можем показать.

Вахтангов: Очень плачевно. Если я уеду 14 апреля, то до моего отъезда должно все решиться. Надо всех увидеть на сцене. Во-первых, я должен ликвидировать все разговоры о «Бланко». Натан Осипович у меня не был ни разу. С Советом я

общаюсь тоже очень мало, потому что я им доверяю. Я знаю, что Натан Осипович опаздывает. Я во все проник, всех знаю и все-таки я им доверяю. Я не хочу никаких Советов. Я сам строю Студию.

Гулидова: Я хочу говорить с Вами как взрослый человек. Я хочу, чтобы Вы сами воспитывали, а не через других.

Вахтангов: Я хочу знать, что Вас смущает в экзаменах, «Бланко», Студии? Совет сделал то, что Вы здесь сидите. «Гунсты», соберитесь, поговорите серьезно. Я Вам говорил у себя: весной некоторой части Ваших не будет. Поступите мудро — перейдите пока что в Конюшенный. Нам надо образовать наш театр, а не Ваш. Вот Вы играли «Воры» — был праздник? Кому же Вы этим обязаны? Студии. Мария Эрастовна [Сучкова], я хочу от Вас слышать слово.

Сучкова: Теперь я говорить не хочу. Если бы Вы не так начали, я бы сказала.

Вахтангов: Я начал так, как начал.

Сучкова: Во всяком случае, я меньше виновата, чем Вы.

Вахтангов: Вы все это время только хандрили.

Котлубай: Если бы у нас была школа, Мария Эрастовна занималась бы. Когда же Вам предоставлена воля, Вы не занимаетесь.

Вахтангов: Я не принимаю Вашего упрека, что я виноват.

Толоконникова: Невыносимо трудно здесь.

Вахтангов: Вы хотите, чтобы Совет Вас выражал. Я не понимаю, что это значит. Получается странная вещь: все говорят — в Студии плохо. Я один говорю — в Студии хорошо. Все дело в том, что Вы меня не принимаете. Вы меня принимали, когда я был неделовой. Теперь Вы меня не выдерживаете. Государство дает мне деньги. Я не могу сентиментальничать. Я вам заявляю в последний раз: Студия — это, прежде всего, — я с теми, с кем я хочу работать. Вы поступили сюда. Вам здесь не понравилось. Уйдите, а то я Вас исключу. Вот посмотрите на эту аудиторию — вот Студия. Вы должны только работать, а когда придет время, вам объявят — наше помещение там-то; Вы должны участвовать в «Антонии», Ваше дело подчиниться. Я хочу иметь хороший театр для тех людей, которые там будут. Нам нужны люди талантливые, которые бы работали в этом театре.

Иволгина: Я не представляю себе, что около Вас Студия, что Вам помогают, а мы вот в стороне.

Вахтангов: Не могу же я обсуждать проект о театре в этой аудитории.

Иволгина: Я хочу некоторым людям верить, что они чисты в стремлении к искусству. Я верю до некоторой степени только Орочко, остальным — нет.

Тураев: Ну и спасайте Евгения Богратионовича!

[Голос]: Мы и спасаем!

Вахтангов: Если бы я говорил добрым тоном, все было бы хорошо. Я вам говорю: уходите. Если Вы все уйдете, кроме этих пяти, я буду счастлив.

[Голос]: Мы ждем, когда Вы будете вместе с нами.

Вахтангов: Если Вы мне сейчас докажете, что Вы все объединены против них, я пожертвую этой пятеркой. (Молчание.) И вот я Вам советую, возвращайтесь в Мамоновский и Конюшенный переулки² до экзаменов, а то Вы разобьетесь. Ведь невозможно, чтобы 50 человек соединились и шли бы все вместе.

Иволгина: Почему Натан Осипович определившийся?

Вахтангов: Натан Осипович сыграл О'Нейля³, а вот Савкин — нет. Господа! Вы не можете сделать своей радостью сцену. Это позор. Я не знаю, в чем Вы долж-

От Студенческой драматической студии к Третьей студии

ны доверять этим людям? Натан Осипович хлопочет об администрации. Ксения Ивановна выхлопотала Вам субсидию.

Котлубай: Вот Совет работает как каторжный. В чем Вы ему не верите? Скажите конкретно, в чем дело?

Вахтангов: Я считаю, господа, к Вашему сожалению, что у нас хорошо. Вот теперь мы ликвидируем все разговоры. Мы назначаем экзамены. Перед экзаменами, если хотите, уходите. Я не потерплю больше никаких групп. Всех должна и может объединить только сцена. До экзаменов дайте мне ответ. Подчиняетесь Вы или нет.

Публикуется впервые.
Запись В.К. Львовой. Автограф.
Архив Л.М. Шихматова и В.К. Львовой.

КОММЕНТАРИИ:

После развала Мансуровской студии, пережитого Вахтанговым как личная катастрофа, его отношение к студийцам становится более жестким. Если прежде новичков он встречал радостно, испытывая к ним острый интерес, то теперь он относится к ним настороженно и даже неприязненно.

- 1 «Паллас» — театр Городского района (Страстная площадь, ныне пл. Пушкина). Существовал в сезоне 1920/21 гг. Вахтангов использует его как образ театрального захолустья, расположившегося в центре столицы.
- 2 В Мамоновском переулке находилась Мамоновская студия, в Староконошненном — Студия Гунста до перехода в Студию Вахтангова.
- 3 Н.О. Тураев сыграл О'Нэйля в спектакле «Потоп», поставленном Вахтанговым с мансуровцами для Народного театра.

НА РЕПЕТИЦИЯХ «ЧУДА СЯТОГО АНТОНИЯ»

[Март 1920 г.]

Показывали «Антония» в костюмах и гримах.

О пьесе и исполнении Е.Б. решил говорить на следующий раз, когда будем репетировать. Пока говорил о гримах.

Захаве — Брови не живые. Нет юмора. Манжеты должны быть круглые.

Тураеву — Брови сделать надо по всей впадине. Если оставить так, то надо ступшевать впадины. Глаза.

Глазнеку — Надо снимать картуз в то время, как пьет вино. Брови резки.

Надо искать лицо — грим. Видна пудра. Попробовать наклеить нос.

Ляуданской — Мягче румянец.

Присмановой — Плохо брови.

Котлубай — Не так страшно, надо розовиться.

Алеевой — Надо класть белила на скулы.

Львовой — Нельзя брови делать черными.

Шихматову — Лишний румянец. Пальто не годится. Новый грим нужно найти.

Морозову — Плохо.

Белянкину — Рот резок, усы — убрать стрелки. Надо нарисовать усы. Не надо бровей. Замазать глаза.

Королеву — Плохо брови, надо найти жизнь.

Басову — Не бойтесь костюма, его надо играть.

31 марта [1920 г.]

«Антоний» — на сцене

Диалог репетировать сейчас не нужно, его надо поискать отдельно с Толчачовым. Евдокия Андреевна (Алеева) — Виржини. Забудьте, если возможно, что Вы занимаетесь постановкой голоса — выходите из образа. У вас было много хорошего: верно обращаетесь с венками, хорошо облакачиваетесь на щетку от доверия к Антонию, хорошо спрашиваете: «Вы видели улицу?». Благословение Антония надо принимать искренне, просто. Вы можете сыграть лучше, чем в прошлый раз. Когда разошлись, вы могли делать что угодно — стали свободны. Была характерность, четкость.

Во втором акте — нехорошо место с очками — несерьезно, вдруг стали молодой. Надо найти отношение к Антонию, и тогда можно делать что угодно.

У Антония пропадает настойчивость. Я тоном речи хочу показать, что желание мое непреклонно.

В выходе родственников надо принести на сцену — сытость, покой, желудок, наполненный куропатками, довольство. На служанку Виржини темперамент придет сам, сдерживайте его, говорите на доброте.

Хочется, чтобы все были сыты, довольны, сосредоточены. Они не лгут, стоя у гроба. Думают о смерти. Идут слезы, но чувств нет. Вот столько-то дней я положил на это, а там дела. Обедать пора. Отдал долг усопшему, теперь можно идти. Садятся, уже едят. Жирные губы. Умершей не существует. Потихоньку пьют шампанское. Через полчаса все пьяно. Кюре что-то говорит. Все слушают почтительно. «Он сегодня в ударе», «Еще бы, где вы видели такие похороны?» И вдруг приход Антония.

Первая встреча с Антонием ироническая. Подозрительности не нужно никакой. Суть: верит одна Виржини и больше никто.

Надо играть добродушие. Выходят, а еще чувствуют вкус куропатки. Антоний забавляет, можно его трогать. «Выгони его вон», — произносится покойно. Все легко, ведь есть же люди, они все сделают.

Добродушие доходит до того, что, выходя, Гюстав может напевать, ведь в голове миллион мыслей, еще дела, дела...

Удивляться при виде Антония не надо. Буржуа вообще не удивляются. Во всем должна быть забота о самом себе. Гюстав (О.Н. Басов) выходит так, как будто ничего не произошло. Стоит и смотрит. Скучающий глаз. Думайте: «Ах, боже мой, как трудно жить!» Надо повесить палочку. Взять ее в руки и с ней подойти к Антонию. «Вы мне начинаете надоедать» — палочка вешается на вешалку. У Гюстава надо играть животик, короткие руки. Француз всегда пьян, чуть-чуть. У немцев только по воскресеньям можно напиться.

Лакей Жозеф (Р.Н. Симонов) при барине — был один. После ухода Гюстава — другой. Сначала обмахивается — ему жарко. После того как Жозеф не может вытолкнуть Антония, Гюстав, начиная ему помогать, засучивает рукава, готовится. Надо выгалкивать делово. Когда не могут вытолкнуть Антония, удивление все возрастает. Темп меняется. Надо вытолкнуть скорее, скорее. Необходимо помнить, что руки грязные. Выгалкивают серьезно, хлопотливо, как тащат бюро, полное книг. У вас нет оценки события после неудавшегося выгалкивания.

В выходе родственников и гостей внимание на Антония. Вошли неторопливо, увидели, в какой обстановке находятся Гюстав и Ашиль (Н.О. Тураев). Спросили вежливо, спокойно, через небольшие паузочки. Каждая фигура имеет свою

От Студенческой драматической студии к Третьей студии

сцену тогда, когда она чувствует, что стала сценичной. «Нас ничто удивить не может! Мы в хороших отношениях с полицией!» — так думает каждый.

Не надо забывать, что мы богаты. Богатые все сытые и довольные. Бедных видят по воскресеньям.

В сцене нужно дать нарастание. Каждой из женщин себя показать — вот я, переглянуться.

У В.К. Львовой отношение — интересно. К Е.В. Ляуданской — опасливое. Надо играть то, что дает жизнь. Исчез Гюстав, мой Гюстав, приходится идти искать мужей. Когда жены пришли, мужчины молча на них смотрят: «О, еще женщины пришли!» На вопрос жены Гюстав молчит. Жена Апилия к нему. Он — никакого ответа. Тогда женщины начинают осаждать Гюстава.

Запись В.К. Львовой. Автограф.
Семейный архив Л.М. Шихматова и В.К. Львовой.
Впервые опубликовано: Шихматов. С. 101-102.

ВАХТАНГОВ НА ЗАНЯТИЯХ

2 апреля 1920 г.

Сценка «Канун Нового года». Н.И. Слостенина и В.Н. Белянкин.

Я буду доволен, если увижу в отрывке, что вы пользуетесь свободой мышц, сосредоточенностью, вниманием, хотя бы в ущерб отрывку. Это так и должно быть. Эта вещь мне нравится. Ее можно играть замечательно. Это хорошо как упражнение. Тут можно быть свободным. Это диалог. Искусство диалога совсем особенное. Тут надо по-настоящему общаться, тут слова должны стать своими. У вас не хватает кусков. Вначале еще ничего, потом плохо. В этой вещи очень хорошо построен логический рисунок. Но играть его надо очень хорошо, чтобы слушали пятнадцать минут. Центр отрывка — ее рассказ. У вас это может пойти. Репетировать его надо как можно чаще и давать себе полную свободу. Эту свободу надо довести до виртуозности. (Обращаясь к Н.И. Слостениной.) Вы должны быть интересны, красивы.

Запись В.К. Львовой. Автограф.
Семейный архив Л.М. Шихматова и В.К. Львовой.
Впервые опубликовано: Шихматов. С. 65.

Из Протокола заседания Малого совета

3 апреля 1920 г.

Присутствуют: Глазнев, Котлубай, Тураев, Захава, Орочко.

Постановили:

Принять к постановке «Фауста» с тем, чтобы работа над «Фаустом» не тормозила бы работу над другой пьесой, которая должна готовиться в первую очередь.

Секретарь

Б. Захава

Публикуется впервые.
Автограф.
Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 2331/Р-1.

Ю.А. ЗАВАДСКИЙ — Е.Б. ВАХТАНГОВУ

22 апреля [1920 г.]
Кисловодск

Дорогой Евгений Богратионович!

Только что я послал Вам длинное письмо¹. Вот второе вдогонку.

События неожиданно застигли меня врасплох: вчера я узнал, что зачислен в труппу (Петровским). Отказаться от участия не могу, так как попал «по мобилизации», как здесь говорят. Мне предстоит «работа» — дурной провинциальный театр — премьеры с одной-двух репетиций — «положение» — бездарные режиссеры — штамповки.

Весь мой покой рассеивается безнадежно.

Мамочку тоже устроили в театр: этому я радуюсь. Теперь я могу, вероятно, оставить их здесь без страха. Я Вам писал: к работе готов. Физически чувствую себя очень дурно, но это ничего, я работы хочу. Хочу, чтобы Вы, мой учитель, опять взяли меня в ученики, хочу актерской работы. Здесь во мне видят «талант» (я об этом расскажу смешные вещи!), даже негодуют на мое нежелание быть актером, и это нежелание — как странно! — начинает заменяться безмерным желанием работать актерски — я мечтаю о той и о той роли и вспоминаю Ваши слова! Меня торопят, оказывая вдруг — и я не знаю, на чем остановиться, мне много опять хочется сказать Вам.

К делу: здесь я не могу работать — сделаю все, чтоб как-нибудь освободиться, но не знаю, удастся ли. Вот главное: если я нужен Вам в Студию, в театр — выпишите меня отсюда, требуйте, иначе меня не выпустят. Вряд ли Вы будете летом в Москве, может быть, Вы хотите на юг — здесь можно чудесно отдохнуть, приезжающие москвичи, как в Раю!

Я хочу работать с Вами — в Студии — в истинном театре, где бы он ни был.

Не медлите, иначе, я боюсь, какими-либо событиями мы будем снова оторваны.

Пишите мне сюда, телеграфируйте — мои адреса:

1. Гостиница «Астория», дача «Забава». 2. Театр Курзал. 3. До востребования. Может быть, Вы должны требовать меня через местный профсоюз или через ревком, или я еще не знаю как!

Неужели мы скоро будем вместе? Всем друзьям скажите, что встречи жду терпеливо и верю в нее — скоро, скоро.

Мне мешают — шумят, торопят. Мой дорогой, дорогой.

Вы понимаете без слов много. Вы знаете, как поступить. Нежно целую Вас.

Преданный Вам, любящий Вас Юра

Дорогой Евгений Богратионович, как-нибудь сообщите домой, на Спиридоновку, 16, тете Ане (Анне Иосифовне Смирновой), что мы здоровы — я, мама, Вера.

Ну — до встречи?

Публикуется впервые.

Автограф.

Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 127/Р.

КОММЕНТАРИИ:

1 Письмо не сохранилось.

Е.Б. ВАХТАНГОВ — Студии

9 мая 1920 г.

Всехсвятское

Кланяюсь всем. Скучаю уже давно и очень хочу работать. Мне рассказали, что у вас хорошо налаживается. Берегите Студию — подумайте только, как нам трудно все дается.

Е. Вахтангов

Автограф.

Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 71/Р.

Впервые опубликовано: Вахтанговец. М., 1936. № 6. С. 3.

К.Г. СЕМЕНОВА — Е.Б. ВАХТАНГОВУ

10 мая 1920 г.

Ростов-на-Дону

Дорогой Евгений Богратионович!

Проклятая Вами все еще жива, но скоро умрет, если не получит от Вас, от студийцев наших хотя бы одно словечко, дескать я, дескать мы...

Правда, учитель мой дорогой и единственный (теперь только по-настоящему узнала, какой Вы дорогой и единственный). Мне очень, очень грустно, что вот уже целый год, как я не могу услышать от Вас даже проклятий. Нет. Внутри, когда я делаю дурно, я слышу Ваш голос, вижу глаза Ваши и, поскольку позволяют мне мои слабые силы, удерживаю себя от дурного этого.

От Юры [Ю.А. Завадского] получила последнее письмо от декабря месяца. Он верен Вам — по-настоящему. Верочка [В.А. Завадская] очень худо себя чувствует. Он с ней. Им очень трудно. Володю Алексеева видела в ноябре — где он, не знаю. В Ростове — Малевская.

Посылала я в Москву нашим и по почте, и с оказией письма и телеграммы, но, конечно, ответа не получила — они верны себе. О, теперь я понимаю, как это больно и горько.

В Москву хочу.

Как Надежда Михайловна, Матрена Гавриловна, Сережа — здоровы? Целую их крепко, крепко.

А язва Ваша проклятая, но для меня дорогая очень, она исчезла бесследно?

Меня торопят, не могу писать.

Не проклинаяте меня больше, я и так какая-то проклятая, хотя то, что дали Вы мне хорошее, — оно есть у меня — я берегу его, как могу.

Сколько хорошего хотела бы я сказать Вам. До свидания. Если вы все живы и здоровы, и мне можно будет приехать в Москву?

Ксения Семенова

Публикуется впервые.

Автограф.

Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 222/Р.

КОММЕНТАРИИ:

См. письмо Семеновой Вахтангову об уходе из Мансуровской студии, датируемое «до 3 апреля 1919 г.» (наст. изд., т. 2, с. 285).

Е.Б. ВАХТАНГОВ — К.Г. СЕМЕНОВОЙ

[После 10 мая 1920 г.]

Дорогая безобразница!

Вопли Ваши мною услышаны.

Я жалею Вас милостиво. Разрешаю Вам быть снова под лучами моего света.

В Студии у нас налаживается хорошо. Будем ставить «Турандот». Но Вам заглавной роли дать не могу. Предлагаю сыграть одного из негров с опакалами или кого-нибудь из 32 персонажей.

Быть может, придет Юра [Ю.А. Завадский].

Народ все новый. Я прежний. Буду работать только в Первой Студии и у нас. Возденьте руки к небу.

Писать долго некогда — здесь не Нахичевань, и дела много и без писем к каким-то паршивым актрисам Семеновым, Ивановым, Петровым.

Зажмите это письмо на груди и приложите к подписи Вашего благодетеля и наставника.

Евг. Вахтангов

Семья в Кисловодске.

Проклятье с Вас снимаю.

Автограф.

Музей Театра им. Евг. Вахтангова. Без номера.
Впервые опубликовано: Вахтангов. 1939. С. 218.

ЛЕТО 1920 ГОДА

Борис Захава:

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

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

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

Захава. 1927. С. 109.

НА РЕПЕТИЦИЯХ «СВАДЬБЫ»

Борис Захава:

Я очень хорошо помню, что, когда я уезжал весной 1920 года из Москвы и прощался с Евгением Богратионовичем, мы долго стояли около подъезда его дома. Вахтангов был в очень тяжелом, мрачном состоянии духа и, давая мне советы, касающиеся предстоящей мне работы в Орехово-Зуево (в рабочей студии), настойчиво советовал читать йогов. Когда же я вернулся из Орехово-Зуево и пришел на репетицию «Свадьбы», то одна из первых его реплик при встрече была: «Плюньте на йогов». Эти «йогои» как бы сигнализируют [о] процессе, который произошел в Евгении Богратионовиче за лето 1920 года. <...>

Мысль о постановке «Свадьбы» зародилась у Вахтангова задолго до фактического осуществления этого спектакля. Еще в Мансуровском переулке мы пытались по заданию Евгения Богратионовича, но без его участия проделать всю подготовительную работу. Это было, вероятно, в 1915–1916 годах. Потом это дело заглохло. Но мысль о постановке «Свадьбы» снова всплыла после крушения старого «мансуровского» коллектива, когда основался новый коллектив.

Это было весной 1920 года. Евгений Богратионович заявил, что он летом никуда не поедет, останется в Москве и будет работать с нами. К этому времени я сам находился в состоянии упадка и разочарования от нашей внутрестудийной распри и уехал в Орехово-Зуево заниматься с рабочей студией, думая, что вряд ли Евгений Богратионович предпримет что-нибудь серьезное. Но когда я вернулся осенью в Москву, то попал прямо на черновую генеральную репетицию «Свадьбы». Спектакль уже был готов и произвел на меня чарующее впечатление. Я заинтересовался, чем Евгений Богратионович главным образом увлекался в этом спектакле. И я узнал, что тем же, чем увлекался, работая над «Сказкой» Толстого, а именно — ритмом.

Что меня больше всего на этой генеральной репетиции поразило — это изумительная ритмичность спектакля, изумительно ясный, четкий и разнообразный ритмический рисунок; все действующие лица жили, сознательно владея ритмом. Это сообщало спектаклю необычайную легкость и прозрачность. Несмотря на то, что пьеса шла больше получаса, мне показалось, что она промелькнула в нескольких мгновениях.

<...> сатирического отношения к героям пока еще не было. Это была только первая ступень, и образы были трактованы с очень мягким, незлобивым, водевильным юмором и добродушием. Хочется назвать то, что я тогда увидел, просто очень изящным спектаклем. Это, в сущности, была еще школьная работа, а не театральная постановка. Показывалась «Свадьба» на крохотной сцене, и весьма возможно, что если бы этот спектакль был перенесен на большую площадку, то, вероятно, в значительной степени он поблек бы. Это носило интимный характер.

Кстати, тогда я в первый раз увидел на сцене Щукина — он играл грека. (Во втором варианте грека играл Симонов, а Щукин — Жигалова.) <...>

[«Свадьба»] была показана в виде ученического Исполнительного вечера¹.

Второй вариант начал готовиться осенью 1920 года, после переезда на Арбат. Пока помещение ремонтировалось, мы на небольшой сцене заканчивали одновременно вторые варианты «Чуда святого Антония» и «Свадьбы».

Беседы о Вахтангове. С. 83–84, 74–76.

КОММЕНТАРИИ:

Первая редакция «Свадьбы» была показана в составе Чеховского спектакля (вместе с «Ворами» и «Юбилеем») в сентябре 1920 г. Распределение ролей значительно отличалось от того, которое сделал Вахтангов в письме от 7 ноября 1918 г., и учитывало новую реальность: приход «гунстовцев» и «мамоновцев»: Жигалов — Н.А. Павлов; Настасья Тимофеевна, его жена — Т.М. Шухмина; Дашенька, их дочь — М.Ф. Некрасова; Апломбов, ее жених — В.И. Успенский, Змеюкина, акушерка — Е.В. Ляуданская; Ять, телеграфист — И.Н. Лобашков; Дымба, грек-кондитер — Б.В. Щукин; Нюнин, Шафер — В.Н. Белянкин; Шафер-дирижер — Савкин; Ревунов-Караулов — А.В. Жильцов; Мозговой, моряк — М.И. Голосов, Бабельмандебский — В.В. Балихин; Дальняя родственница — В.А. Попова; Гимназистка — Е.Ф. Иванова, Гимназист — Кольцов, Таперша — Т.И. Городенская; гости: Н.В. Тихомирова, Е.С. Толоконникова, Т.В. Берви, Э.В. Карен, Е.А. Тауберт, Н.П. Яновский.

Результаты показа, судя по всему, не удовлетворили Вахтангова, потому что репетиции продолжились с новыми исполнителями. Генеральная репетиция состоялась в ноябре 1920 г.

Николай Горчаков:

<...> Нюнин пришел во время кадрили. Не останавливая танца, он пристроился к мамаше и, пританцовывая возле нее, сумел ей рассказать все, что надо, про генерала! Ять и Апломбов поссорились друг с другом тоже в танце, находясь на разных концах цепочки. Свечи и лампы начинают гаснуть от воздуха, пришедшего в движение от танцев. Лакеи не успевают поправлять лампы... Заведующий светом, займитесь этим эффектом! — Некоторые из гостей на ходу, в танце, успевают что-то съесть и выпить. Но никто ни на секунду не останавливает для этого танца. Лакеи с подносами помогают этой задаче. Они где-то встречают танцующих и сопровождают тех из них, кто пьет и ест.

Режиссеры, учитесь на практике, какие упражнения нужны для каждой пьесы.

Мы понимали, что так не будет, да так и не было на спектакле, но это своеобразное упражнение на ритм и самочувствие гостей в «Свадьбе» нас увлекало, — и мы изо всех сил старались выполнять задания Вахтангова.

Отчаянный пляс продолжался уже больше часа. Одна фигура кадрили сменялась другой, между ними иногда по знаку Евгения Богратионовича возникали отдельные сцены: мамаша и Апломбова, грека Дымбы с отцом, Змеюкиной и Ятя. Голос у меня охрип от «танц-команд», по выражению Вахтангова, да и все мои товарищи настолько устали, что почти механически выполняли свои па. Каждый думал про себя: сейчас будет перерыв.

Вахтангов, действительно, хлопнул в ладоши и даже позвонил в колокольчик.

«Наконец-то», — решили мы, и кто где стоял, там и опустился на стул, скамейку, подоконник.

— Великолепно! — раздался голос Вахтангова. — Вот так вы будете каждый раз останавливаться, как только я позвоню. Но, — подчеркнуто резко произнес Евгений Богратионович, — в те минуты, которые я вам буду давать на роздых, вы обязаны каждый перегляднуться с теми, кто будет от вас находиться справа и слева, и подумать, — снова резко подчеркнул Вахтангов: «Все, что я вижу вокруг, — люди, предметы, комната, да и я сам, — существует или мне все это только кажется? Понятно? — спросил всех нас Вахтангов. <...>

[Вахтангов:] Вот тут-то я и подумал: интересно посмотреть, какие все эти попрыгунчики-обыватели, когда танцуют, и какие, когда на несколько секунд очухиваются, приходят в себя от бессмысленного, но необходимейшего свадебного ритуала! И увидел! Не сразу... В первой остановке вы просто забыли задачу, а пока вспоминали, все отпущенное на остановку время ушло. А потом наладились. Молодцы! Но вы понимаете, что я не зря, не из режиссерского каприза заставляю вас два часа подряд танцевать кадрили!

Мне захотелось дать вам наглядный урок режиссерского творчества, решения режиссером задачи, не сходя с места. Участвовавшим в этойде это, наверное, трудно понять. Ну, а те, кто вместе со мной наблюдали репетицию из зала, поняли это? — обратился он к студийцам, не принимавшим участия в кадрили.

— А мне показалось, что вы ищете ритмическую форму, ритм, в который можно было бы включать все сцены, — сказала Котлубай.

— Ритм — это верно, а ритмическую форму — неверно. Я искал, действительно, тот внутренний ритм, — подчеркнул Вахтангов, — ритм жизни чеховских персонажей, который пронизывает каждую секунду их жизни. А остановки, что, по-вашему, они означают?

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

Вахтангов: Ну вот, я только того и ждал, чтобы кто-нибудь влепил мне это слово. Я ищу правильное самочувствие с зеленой молодежью, стараюсь практически подвести ее к конкретному пониманию чеховской «Свадьбы», заставляю жить, думать именно в эти секунды остановок, а мне говорят: «застывший символ», «гротеск»! Режиссеры из молодых, не слушайте Натана Осиповича!

Тураев: Евгений Богратионович, я хотел передать свое впечатление.

Вахтангов: Свое впечатление! А где это вы видели в театрах настоящий гротеск, чтобы у вас сложилось такое впечатление от сегодняшнего упражнения на ритм и самочувствие актера в предлагаемых автором обстоятельствах?

Тураев: Но вы сами часто говорили, что гротеск — это высшая форма сценического выражения содержания драматического произведения.

Вахтангов: Говорил и утверждаю это. Для Чехова гротеск совсем не обязателен. А теперь, вместо того чтобы искать содержание чеховской «Свадьбы», эти молодые люди вообразят, что им надо играть какой-то гротеск. А молодые режиссеры начнут упражняться в таких «гротесках».

Гротеск — это прием, позволяющий актеру, режиссеру внутренне оправдать яркое, конденсированное содержание данного произведения. Это, я бы сказал, предел выразительности, точно найденная форма для сценического воплощения самой глубокой, самой сокровенной сути содержания. Для режиссера это — завершение его творческих поисков в органическом сочетании формы и содержания спектакля... Я рассердился на Натана Осиповича за то, что одно из самых сложных, но великолепных понятий в искусстве он прикрепил к нашему очередному учебному упражнению.

Котлубай: Но ведь, в самом деле, получается очень выразительно, когда быстрый ритм сменяется паузой, остановкой...

Вахтангов: Главное — жить в этой остановке, а не механически держать паузу. Жить, думать, действовать. Они — Вахтангов указал на участников «Свадьбы» — пока это делают очень слабо. Прошу вас, Ксения Ивановна, заниматься этим всю неделю и идти в этих занятиях не от формы: танец — остановка — танец, а от

содержания. Каждый исполнитель должен дать себе четкий ответ — почему он столько танцует, почему останавливается все вокруг.

Щукин: У тапера пальцы костенеют. Нужно всегда хоть на две секунды встряхнуть рукой, как говорят музыканты, — сбросить пальцы.

Вахтангов: Замечательное выражение и отличное оправдание остановки. Принимаю его целиком. И никаких «гротесков». А уважаемого товарища с его символами и гоголевскими ассоциациями на репетиции без меня не пускать. Чехов не Гоголь! О том, что такое Чехов, мы еще подумаем, но не в форме разлагольствования, как это записано у вас в журнале. К следующей встрече каждый исполнитель обязан назвать свой любимый чеховский рассказ и в четырех строчках передать его «зерно»!

— «Ионыч»...

— «Дама с собачкой»...

— «Ванька»...

— «Попрыгунья»...

— «Бабы»...

— «Тапер»...

— «Палата № 6»...

— «Анна на шее»...

— Довольно, — остановил нас Вахтангов. — Ну что ж, имеется ли хоть в одном из названных вами рассказов благополучный конец?

— Весьма относительные в смысле благополучия концы, — с присущей ему несколько замедленной манерой расстановки слов произнес Щукин.

— И вот эта «относительность» позволяет обывателю рассматривать рассказы Антона Павловича, как «веселенькие», а пьесы — как «утешительные» драматические повести о том, что жизнь, несомненно, станет лучше, а пока... «давайте чайку попьем и помечтаем», — произнес Вахтангов нарочито подчеркнутым «чеховским» тоном, вздохнул, возвел глаза к небу и, с поразительной точностью копируя излишне сентиментальную интонацию какой-то исполнительницы роли Ани из «Вишневого сада», сымпровизировал на тексты чеховских героев: «Не плачь, милая мама, не плачь! Мы насадим новый сад, прекрасней прежнего... Мы еще увидим небо в алмазах!»...

Мы молчали, не зная, как реагировать на едва уловимую ноту иронии в том, как произносил Вахтангов текст Чехова.

— Нет, пьесы Чехова я ставил бы, как очень жестокие произведения, в которых жизненный реализм не смягчен никакими «настроениями», певучими интонациями актеров, а доведен до предела, — продолжал Евгений Богратионович <...>.

— А как же юмор, поэтичность? Разве эти качества не характерны для Чехова? — спросил кто-то.

— Еще как характерны, — подхватил немедленно мысль говорившего Вахтангов. — Эти качества спасают Чехова от полного неприятия, осуждения жизни, от глубокого пессимизма, которым могло бы быть пронизано его дарование...

Но обыватель принимает его поэтичность за дешевый сентимент, его юмор — за «веселенькое». Чехов хочет своими рассказами заставить людей хоть чуточку приоткрыть глаза на мелочность и пошлость, которыми они себя окружают. «Взгляните на себя на секунду со стороны», — как бы говорит он. А обыватель не хочет это делать, он не хочет себя видеть в «Ионыче», в «Человеке в футляре», в «Попрыгунье», в «Анне на шее»... «Смотри-ка, как ловко написал про нашего

соседа Чехонте, — говорит своей жене мещанишка, прихлебывая утром чай с лимоном. — Ох, подлюга, весело пишет!» — И при этом даже не вспоминает, что его супругу тоже зовут Анечкой и что он тоже рассчитывает получить орденку в петлицу к Новому году.

— Значит, чеховский юмор не доходит до читателя?

— Читатель читателю рознь. Но зато теперь, после революции, Чехов зазвучит в тысячу раз сильнее, в этом я уверен! С обывателя сбили спесь, и он уже не склонен «веселиться», читая рассказы Чехова, как это он делал в царское время, когда весь строй жизни ограждал его от чеховской иронии... Послушайте, — неожиданно прервал свой рассказ Вахтангов. — А может быть, нам ввести в нашу «Свадьбу» чеховского тапера? Может быть, и остановки нашей кадрили происходят оттого, что такой вот тапер играет-играет кадрили, да вдруг остановится и как заплачет!..

И на наших глазах Вахтангов вдруг снова повернулся к пианино, резко взял какой-то аккорд и... зарыдал, склонившись над клавишами. Большинство из нас впервые присутствовало на такой встрече с Евгением Богратионовичем. Мы замерли, потрясенные его яркой импровизацией, а Вахтангов, вернее — «тапер», взял себя в руки, как говорится, выпрямился на табурете и в необычайно быстром темпе заиграл «нашу» кадрили.

— Танцуйте, танцуйте... сидя на месте, — неожиданно бросил он нам через плечо.

Еще несколько секунд мы недоумевали, как это нам «танцевать, сидя на месте», но нас выручили наши старшие товарищи, наш режиссер Котлубай.

Они подсказали нам, что надо, не отрываясь от места, искать ритм и движение корпуса, рук, повороты головы, соответствующие тому ритму кадрили, который предлагал нам наш «тапер» — Вахтангов. <...>

— Кто-то спросил сегодня о поэтичности Чехова. Сейчас уже поздно поднимать эту тему. И я, и все вы устали. Но поговорить об этом необходимо будет. Несомненно, что Чехов насквозь пронизан поэзией — своей особенной, чеховской. Основа ее — чувство природы, чудесной русской природы! И ощущение человека, всей своей жизнью тесно, неразрывно связанного с природой. Как правы были Немирович и Станиславский, когда во всех пьесах Чехова искали сценическое выражение и воплощение природы: дождя, ветра, солнечных зайчиков в комнате и даже тех «комаров» в «Вишневом саде», против которых так протестовал сам Чехов.

Протестовал, а сам о них сколько написал, об этих несчастных комарах! Я как-то нарочно подсчитал — в шестидесяти семи его рассказах фигурирует комар! Натурализм, говорят... Если переборщить, то натурализм. Может быть, и МХАТ где-то увлекся этим больше, чем требовало поэтическое начало чеховских пьес. Но путь был верный, единственный!

Довольно, заболтался. До следующего раза. И чтобы сыграть мне всю «Свадьбу» без остановки! Пять раз подряд! <...>

Горчаков. С. 38-44, 49.

«Руки» и «Рты»

Борис Вершилов:

Летом 1920 года я встретил Евгения Богратиновича в Кисловском переулке. Был светлый вечер. Вахтангов шел в «Габиму». Мы разговорились.

От Студенческой драматической студии к Третьей студии

— Я сейчас создаю новую систему, — сказал он, — систему «представления». Систему «переживания» я сдал на первый курс Ксении Ивановне. Теперь меня интересуют рты.

О «руках», которые составили целую симфонию в «Гадибуке», тогда еще речи не было. Но замечание о «ртах» я вспомнил, когда смотрел «Свадьбу» А. Чехова в Третьей студии. В этом спектакле неожиданно, необычно играли на сцене рты, то круглые, широко раскрытые, бессмысленно, тупо орущие нелепое «ура», то сухие, поджатые, злые, возмущенные недостойным поведением «генерала» Ревунова-Караулова. Мы смотрели и вспоминали офорты Гойи, одного из самых любимых художников Вахтангова¹.

Вахтангов. 1959. С. 392.

КОММЕНТАРИИ:

- 1 Наиболее ощутимо влияние фантазмагорической серии офортов Гойи «Капричос» сказалось в «Гадибуке», о котором Л.Я. Гуревич писала: «Это — Гойя на сцене» (Еженедельник Петроградских государственных академических театров. Пг., 1922. № 15–16. 24–31 декабря. С. 31).

«У НАС “ФАУСТ” ПОЙДЕТ ПЯТЬ ДНЕЙ»

Николай Горчаков:

— А вот я бы хотел поставить именно «Фауста», — неожиданно для всех сказал Вахтангов. — Представляете, бюргеровская, такая тихая, «приличная» Германия — и вдруг Фауст! Его «стремленье в даль» — извечное беспокойство человека, желавшего все узнать, всем овладеть, перестроить весь мир по-своему. Все начинается вокруг рушиться: приличия, традиции, догмы. Все летит... Куда? Ввысь или в пропасть? Вот в чем вопрос. В каждом из нас есть частица Фауста, и все мы жаждем услуг, хотя бы черта, чтобы осуществить свои мечты!

Для Фауста мало одной жизни. Для театра будет мало одного вечера. У нас «Фауст» пойдет пять дней... неделю подряд. И тот, кто придет в первый день, не сможет не явиться на второй, третий, пятый, какие бы дела ни были у него в эти дни... Так надо ставить «Фауста»! Гёте писал его шестьдесят лет. Отдать ему сегодня шесть вечеров — совсем не много!

Горчаков. С. 90.

«ВЫ ДОЛЖНЫ РАБОТАТЬ В “ГАБИМЕ”»

Мария Синельникова:

Экзамен я держала на Арбате. Евгений Богратионович сказал перед экзаменом — придите ко мне побеседовать. Долго он меня отговаривал от театра. Я от волнения потеряла голос. Он говорил: «Вы должны работать в “Габиме”, в театре на древнееврейском языке» и пошел говорить, что придется ломать себя, долго мне придется ломать себя и исправлять дикцию. У меня была дикция с украинским акцентом. У меня от испуга горло пересохло. Я ему говорила, что мне придется себя переделать, но я не представляла, как я буду играть на одном языке, а думать на другом. В результате он разрешил держать экзамен.

Публикуется впервые.

Стенограмма беседы с М.Д. Синельниковой. 27 июня 1939 г.

Правленный маш. текст.

РГАЛИ. Ф. 2740. Оп. 1. Ед. хр. 57. Л. 2.

А.А. Орочко — Е.Б. ВАХТАНГОВУ

[1920 г.]
Москва

Дорогой Евгений Богратионович,

Не могу не сообщить Вам того, что чувствую и думаю. Опять, как и год тому назад, говорю Вам: Студии без Вас нет, — и только мы, воспитанные Вами, знаем, что такое истинная театральная Студия.

Атмосфера и дух Студии, находящейся в Мансуровском переулке, настолько чужды моему пониманию искусства вообще и студийцев в частности, что я больше не могу считать их Студией Вахтангова, человека, которого я знаю по своему воспитанию.

Поэтому не судите меня за то, что работать в их среде для меня стало невозможным, и за то, что я считаю, что Студии Вахтангова, членом которой я горжусь именоваться, больше нет, а потому выхожу из группы лиц, находящихся в Мансуровском переулке.

Простите, что так бессвязно. Эти мысли пришли в связи с фактами, и нет времени все обдумать, так как Азарий Михайлович [Азарин] уезжает сегодня.

До Вашего приезда.

Горячо любящая

Анна Орочко

Публикуется впервые.
Автограф. Черновик.

ГЦТМ им. А.А. Бахрушина. Ф. 473. Ед. хр. 43.

И.М. Толчанов — Е.Б. ВАХТАНГОВУ

28 июля 1920 г.

Дорогой Евгений Богратионович,

В первый раз пишу Вам, потому что сказать не умею. Все, что давит меня и для борьбы с чем уходят почти все силы, становится малозначительным в Вашем присутствии, но Вы должны знать. Студия сейчас требует. Вы сами хотите меня видеть членом Художественного совета, Правления, Экзаменационной комиссии, Субсидийной комиссии, Комиссии по помещениям и, вероятно, еще многого, что нужно делать. Я все это чувствую на своих плечах, это все для Студии, а Студия для меня — единственное место в мире. Я делаю все плохо и очень страдаю от этого, но я задавлен. Что мне делать, когда я привязан к службе, которая мне материально ничего не дает, а морально убивает, когда я должен хлопотать и организовывать отъезд родителей за границу, без чего они оба погибнут, устраивать жену в санаторий, а пока это не удалось, выискивать возможности мало-мальски прилично ее питать, изобретать способы достать башмаки, для которых я даже не знаю сколько раз нужно сыграть у Булгакова¹. Евгений Богратионович, ведь нельзя без башмаков, в первый же дождь она промочит ноги и ляжет, что мне делать, если ежедневно нужно бежать с Остоженки на Мясницкую, с Мясницкой на Варварскую площадь, затем к Сухаревой башне и обратно на Остоженку и стараться не дать жене готовить на дымящей печке и делать это самому, потому что ей это трудно.

Евгений Богратионович, я умею Вас принимать во всех Ваших проявлениях, Вы это знаете, но мне бывает невыносимо трудно, потому что я измучен, и вот, когда я после проклятого дня, законченного халтурой у Булгакова, бегу в Студию из

От Студенческой драматической студии к Третьей студии

театра «Балкан»², что на Мещанской, на Вашу репетицию, потому что я ведь для нее только могу вынести день, мысль о ней меня поддерживает, может быть, как наркотик, и вот, наконец, добираюсь до Студии и нарываюсь на Ваш окрик — вот тут-то я и теряюсь. И Вы не должны ставить мне в упрек бессознательный крик боли, тем более что он для меня совсем неожидан.

Евгений Богратионович, я не пощады прошу, у Вас единственного я мог бы ее попросить, но не прошу, потому что это бесполезно, я прошу Вас взвесить меня еще раз в своем сознании и расчетливо решить, нужно меня сохранить для Студии или не нужно. Нужен ли я Вам как строитель или, может быть, только как возможность [нзрб.] как точка, на которую можно опереться с уверенностью, что она живет только надеждой выдержать. Если да, то только [нужен] другой глаз, [и] я выдержу, я не могу, не смею не выдержать. Я всю энергию направляю, чтобы быть всецело в Студии, т.е. около Вас, потому что другой Студии не бывает. Если же не нужен, то пусть будет, как должно быть: я или выживу и все равно буду с Вами, или погибну, но только мне сейчас бесконечно трудно.

Ваш Толчанов

Публикуется впервые.

Автограф.

Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 242/Р.

КОММЕНТАРИИ:

- 1 Л.Н. Булгаков, актер Художественного театра, был инициатором театральных «халтур».
- 2 Театр «Балкан» — вероятно, один из эфемерных театриков кабаре-форм наподобие «Колибри», «Урала» и «Прогресса», которые критика тех лет квалифицировала как «рассадники мещанской эстрады».

Е.Б. ВАХТАНГОВ — К.С. СТАНИСЛАВСКОМУ

29 июля 1920 г.

Дорогой Константин Сергеевич,

Я ушиб себе ногу, получил трещинку в кости, шестой день лежу в постели и потому не могу явиться к Вам лично. Очень прошу Вас принять моих учеников и выслушать их¹. Студия, которая теперь называется Студией Вахтангова, кое-что все-таки сделала — она воспитала группу учеников, которые сейчас работают в Студиях Художественного театра. Мои ученики — Волков, Азарин, Вершилов, Алеева, Антонов, Шиловцева, Серов и др. — все-таки как-то помогают ученикам Вашим и Художественного театра. И сейчас у меня есть воспитывающийся театрально коллектив. Среди них есть более или менее театрально интересные люди. И вот теперь нам грозит маленькая опасность, о которой не откажите выслушать от подателей этого письма. Если Вы, Константин Сергеевич, считаете мою деятельность полезной, то, может быть, посоветуете нам что-нибудь. Мы уже беседовали с Владимиром Ивановичем. Об этом Вам тоже доложат. Очень прошу простить меня — если б не острота положения, я не посмел бы беспокоить Вас на даче.

Из Кисловодска ничего не пишут². Жду их 1 августа. «Альказар»³ нам отказали. Предлагают «Колизей»⁴. Дровами на первое время запаслись — уже достав-

От Студенческой драматической студии к Третьей студии

лено 30 сажений. Как только Студия вернется, мы приедем к Вам, если позволите, продолжать план «Пантеона»⁵.

Кланяюсь Вам. Любящий Вас

Е. Вахтангов

Автограф.
Музей МХАТ. К.С. № 7504.

Впервые опубликовано: Вахтангов. 1959. С. 176.

КОММЕНТАРИИ:

- 1 По поручению Вахтангова студийцы вели переговоры со Станиславским и Немировичем-Данченко о включении Студии в систему Художественного театра. См. также письма Немировичу-Данченко от 9 августа 1920 г. (наст. изд., т. 2, с. 341) и Станиславскому от 10 ноября 1920 г. (наст. изд., т. 2, с. 416).
- 2 В Кисловодске находилась семья Вахтангова.
- 3 Речь идет о помещениях для вахтанговской студии. «Альказар» — бывший театр-варьете на Садово-Триумфальной площади. В советские годы в этом помещении работали Театр эстрады, Театр сатиры, а с 1961 по 1974 г. находился театр «Современник». Ныне здание снесено.
- 4 «Колизей» — кинотеатр. С 1974 г. в этом помещении работает театр «Современник».
- 5 См. комментарий № 1 к Обращению Совета Второй студии к Совету Первой студии от 3 октября 1919 г. (наст. изд., т. 1, с. 514).

В ПОИСКАХ ТЕАТРАЛЬНОГО ЗДАНИЯ

Борис Захава:

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

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

Захава. 1927. С. 110.

В.И. УСПЕНСКИЙ, Л.П. РУСЛАНОВ — Е.Б. ВАХТАНГОВУ

30 июля 1920 г.

Дорогой Евгений Богратионович,

Только что вернулись от Владимира Ивановича. Все обстоит благополучно, но Владимир Иванович сказал, что окончательное решение вопроса будет не позднее 11 августа, так как он лично стоит за присоединение, если не встретится препятствий со стороны властей, а это сейчас нельзя окончательно выяснить, так как Луначарский и некоторые другие в отъезде. По наведенным им в ТЕО справкам, те лица, от которых зависит присоединение к театру новой Студии, не будут препятствовать.

Кроме того, он добавил, что он недостаточно знает работы нашей Студии, и в случае отказа со стороны властей в признании новой Студии, он не мог бы защищать ее так, как защищал бы, если бы имел о ней хотя бы такое представление, как о Студии Горького¹. К этому он добавил, что в случае присоединения марка театра дается на известное время, например, на год, и может быть снята театром, то есть приблизительно то же, что говорил вчера Константин Сергеевич.

О помещении, об участии Студии в спектаклях и вообще об условиях вхождения вопроса не поднималось.

В общем, у нас создалось впечатление, что Вам самому нужно будет переговорить с Владимиром Ивановичем по этому вопросу.

В самом начале он спросил: «А что — можете вы потерпеть с этим вопросом недели 1 ½ — 2, а то раньше этого времени не удастся все выяснить и оформить».

Вот, приблизительно, все главное, а остальное передадим лично.

*Владимир Успенский,
Лев Русланов*

Публикуется впервые.

Автограф.

Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 218/Р.

КОММЕНТАРИИ:

- 1 Студия им. Максима Горького возникла из Драматических курсов при Рабочем клубе Центрального рабочего кооператива («Студии кооператоров»), где по инициативе актера Художественного театра И.В. Лазарева (см. запись от 17 февраля 1919 г. — наст. изд., т. 1, с. 489) Вахтангов прочел несколько лекций в 1919 г. В ней преподавали также Л.А. Волков, С.В. Попов.

Е.Б. ВАХТАНГОВ — Вл.И. НЕМИРОВИЧУ-ДАНЧЕНКО

9 августа 1920 г.

Глубокоуважаемый Владимир Иванович!

Опять мне приходится писать Вам, а не прийти лично: сегодня я помещаюсь в санаторий, здоровье мое чуть распаталось, я очень похудел, и мне надо оправиться. Опять я вынужден просить Вас принять моих учеников. Они вручат Вам наши списки, краткий план школы; им дан наказ не утруждать Вас долго и кратко рассказать о том, что у нас делается. Мне еще раз придется беспокоить Вас: естественно, что Вы должны знать, что из себя представляет Студия Вахтангова, на мне лежит обязанность показать Вам работу учеников. Когда у Вас явится возможность просмотреть, то я буду просить Вас дать нам этот праздник. Помогите нам, Владимир Иванович, хоть немного стать на ноги. Мне удалось подобрать славных людей, завести в Студии порядок, скромность, приличный тон, любовь, зажечь на путь к настоящему. Путем отбора талантливых людей в течение 2–3 лет можно создать группу людей, воспитанных и морально, и художественно, и театрально.

Мне было бы жалко, если бы все это хорошее начало погибло. Я дерзаю мечтать, что через несколько лет эта Студия и Вам как большому художнику и человеку для чего-нибудь будет нужна. Для меня было бы высшей радостью, если б нам когда-нибудь удалось завоевать доверие настолько, что Вам захотелось бы в нашей аудитории дать нам частицу того, что Вы знаете.

От Студенческой драматической студии к Третьей студии

Простите меня, что я тревожу Вас.
Неизменно уважающий Вас и любящий

Евг. Вахтангов

Автограф.
Музей МХАТ. Н.-Д. № 3510.
Впервые опубликовано: Вахтангов. 1939. С. 218.

Ю.А. ЗАВАДСКИЙ — Е.Б. ВАХТАНГОВУ

7 сентября 1920 г.
Усово

Евгений Богратионович, дорогой,

Я чудесно поправляюсь здесь — мне грустно слушать и читать, что Вы опять собираетесь болеть. Приезжайте сюда — это будет лучшее, что Вы для себя сейчас придумаете — для себя и особенно для меня.

Мне так и не удалось поговорить с Вами в Москве до настоящей работы, а это необходимо. Если Вы не приедете и мне не удастся много и хорошо поговорить с Вами, придется приехать с точным письмом, может быть, я его пришлю Вам, а это уже труднее, сложнее и несовершенно.

Радуюсь бодрости Вашей. Целую.

Юра

P.S. Простите, что пишу так небрежно: карандашом, на клочке... У меня нет сейчас под рукой подходящих вещей.

Юра

Привет Надежде Михайловне.

Публикуется впервые.
Автограф.
Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 125/Р.

В.К. КУРИНА (БАО) — Е.Б. ВАХТАНГОВУ

8 сентября 1920 г.
г. Середа

Ах! Евгений Богратионович, куда ушло все прекрасное из нашей жизни, и осталась пошлость и грязь. Как обидно жить в такое время и быть абсолютно бесильным изменить что-нибудь. Вся наша жизнь в руках тупиц, которым недоступно истинное понимание вещей. Мне, еще не вполне прозревшей, и то как-то тяжело, и душа болит, болит... А Вы, наверно, как страдаете. Годы уходят (мне уже 24 года), и лучшие силы уходят на бестолковую суету. Я ничего о Вас не знаю определенного, только знаю, что Вы существуете и есть Студия, с которой у меня связано так много хороших и горьких воспоминаний.

Напишите мне, Евгений Богратионович, хорошее письмецо. Я живу в Середи, гнуснее места не найти на всем земном шаре. Вы не можете себе представить, как одиноко чувствуем себя мы с мужем в здешнем обществе. Ведь абсолютно нет никого, с кем бы можно было говорить человеческим языком. Живем среди троглодитов, обросших шерстью и ползающих на четвереньках. Кажется, я бы не вынес

От Студенческой драматической студии к Третьей студии

ла этой жизни, если бы у меня не было чудного умницы-мужа и очаровательной дочки Иринки.

Напишите мне обо всем и обо всех, все, что знаете. Извините, что затрудняю Вас, но Вы, я думаю, поймете, что мне приятно получить весточку из прошлой жизни. Я не представляю себе, как Вы со своим слабым здоровьем можете жить в Москве.

Пока всего хорошего.

Крошечная весточка от Вас доставит мне большое удовольствие.

Воспоминание о Вас будет всегда для меня самым светлым пятном моей жизни.

Ваша бывшая ученица и поклонница

Вера Бао (урожд. Курина)

г. Серeda, Иваново-Вознесенской губ., Фабричное управление при ф-ках бывш. Т-ва Скворцова.

Публикуется впервые.

Автограф.

Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 139/Р.

~ В СТУДИИ ГУНСТА ~

Стремясь удержать Мансуровскую студию от развала и будучи, вероятно, не уверен в благоприятном исходе дела, Вахтангов был одновременно занят и созданием новой Студии, организовать которую он взялся по приглашению А.О. Гунста.

Анатолий Оттович Гунст — человек разносторонних творческих интересов и многих талантов. В 1882 г. окончил Московское училище живописи, ваяния и зодчества. Два года провел за границей (Австро-Венгрия, Германия, Италия), изучая не только памятники зодчества и современную архитектурную практику, но и методы организации частных художественных школ. В 1886 г. открыл в Москве Классы изящных искусств (с 1890 г. — Училище изящных искусств А.О. Гунста; среди учеников — скульптор А.С. Голубкина, график Д.Н. Кардовский). Его архитектурные проекты были известны в Москве: Хамовнический полицейский дом (Комсомольский проспект, 16; 1897), особняк на Погодинской ул., 16 (1901). В собственном владении по Староконюшенному пер., 4 соорудил трехэтажный корпус (1903). Возвел доходный дом Первого Российского страхового общества на углу улиц Кузнецкий Мост и Большая Лубянка (1905–1907, совместно с Л.Н. Бенуа). Но архитектурой Гунст не ограничился. Его влек театр. Гунст основал Лигу любителей сценического искусства, организовал общество «Московский драматический салон», почетными членами которого состояли М.Н. Ермолова, О.О. Садовская, А.И. Южин, О.А. Правдин. Выступал в театре Корша и на сцене Малого театра. В 1917 г. организовал драматическую студию, которая реально начала существовать только после приглашения Вахтангова (лето 1918 г.). Последний получил, судя по всему, неограниченные полномочия. Из своих коллег и учеников по Первой и Мансуровской студиям выбирал педагогов, решал все творческие и организационные вопросы и даже от имени Гунста подписывал распоряжения по Студии.

А.О. ГУНСТ — Е.Б. ВАХТАНГОВУ

26 августа 1918 г.
Понедельник

Глубокоуважаемый Евгений Богратионович!

Обращаюсь к Вам с глубокою просьбою от имени Сергея Сергеевича [Глаголя] и себя не отказать в любезности завтра, во вторник, в 5 часов заглянуть на ¼ — ½ часика ко мне, очень близко от Вас: Староконюшенный пер., близ Мертвого, д. № 4 — посмотреть помещение для Студии и сговориться об экзаменах.

Всей душой преданный А. Гунст

Публикуется впервые.

Автограф.

Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 103/Р.

А.О. Гунст — Е.Б. ВАХТАНГОВУ

[Без даты]

Многоуважаемый Евгений Богратионович!

Для памяти пишу Вам, что завтра, во вторник, в 4 ½ часа Вы назначили дополнительный экзамен в Студию для старших и вновь поступающих и Вашу первую беседу. Надеюсь, что многоуважаемая Надежда Николаевна [Бромлей] и Серафима Германовна [Бирман] не забыли.

В ожидании

Вам преданный А. Гунст

Публикуется впервые.

Автограф.

Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 107/Р.

А.О. Гунст — Е.Б. ВАХТАНГОВУ

30 сентября 1918 г.

Глубокоуважаемый, дорогой Евгений Богратионович!

Собралось еще 12 человек, желающих поступить в Студию; после переговоров с Н.Н. Бромлей, которая будет на занятии в Студии в среду, 19 сентября (2 октября), в 5 часов, она ничего не имела против того, чтобы их проэкзаменовать.

Зная, как Вы бесконечно заняты, я все-таки считаю долгом о сем уведомить Вас и просить, не найдете ли Вы возможным заглянуть; если нельзя Вам, то не будете ли Вы иметь что-либо против, иначе говоря разрешите ли произвести экзамен без Вашего присутствия. Очень обяжете, если сообщите откровенно.

Хотелось бы, чтобы принятые не упустили занятий, так как некоторые подавшие заявления уже ждут давно.

С глубоким уважением Вам преданный А. Гунст

Публикуется впервые.

Автограф.

Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 104/Р.

Из Дневника САМОСТОЯТЕЛЬНЫХ РАБОТ¹

18 октября 1918 г.

Я внимательно прочел все записи. Ведите занятия и дальше по плану, который я вам дал. Через несколько времени опять дайте мне на просмотр. Ничего грубого в смысле ошибок в пути не вижу. Мне радостно и приятно, что вы зани-

В Студии Гунста

маетесь, что так хорошо и подробно записываете. Я чуть-чуть поверил вам. Дальше, дальше, не уставайте побеждать шаг за шагом. А победить надо много. Вы увидите, вы почувствуете, какая будет радость.

Вместо присутствующих лучше отмечайте тех, кто не был на уроках.

27 октября 1918 г.

Что значит «недостаточно общения»? Или оно есть — это достаточно. Или его нет совсем — это вот недостаточно.

3 ноября 1918 г.

Что значит «много общения»? Или оно есть, или его нет совсем.

Местонахождение подлинника не установлено.

Публикуется по: Вахтангов. 1939. С. 132-133.

КОММЕНТАРИИ:

- 1 Кроме занятий с преподавателями, ученики Студии Гунста самостоятельно занимались сценическими упражнениями. «Дневник самостоятельных работ» давался на просмотр Вахтангову, который делал в нем свои замечания о проделанной работе.

Е.Б. ВАХТАНГОВ — А.О. ГУНСТУ

30 октября 1918 г.

Дорогой Анатолий Оттович,

Посылаю Вам текст, который прошу отпечатать на машинке на листе (прилагаемом), который я подписал.

Этот лист прошу вывесить на доску.

Если не трудно, отпечатайте копии:

1. для меня,
2. для Надежды Николаевны Бромлей,
3. для Юрия Александровича Завадского,
4. для Леонида Андреевича Волкова,
5. для Елены Владимировны Шик.

Всего, значит, придется напечатать 6 экземпляров.

Перечисленным представителям прошу вручить от моего имени.

Ежели что случится, сообщите немедленно.

Привет Сергею Сергеевичу [Глаголю].

Ваш Е. Вахтангов

Публикуется впервые.

Автограф.

ЦММЛС. Ф. 200. Оп. 1. Д. 124. Л. 16.

Е.Б. ВАХТАНГОВ — СТУДИИ

1 ноября 1918 г.

Очень прошу выяснить как можно скорее состав группы Надежды Николаевны [Бромлей]. Всех остальных надо разбить на три группы:

1. Группа недавно принятых (в нее войдут и те, кто пропустили много уроков). Это группа Ю.А. Завадского.

2. Группа Л.А. Волкова (большинство этой группы — из группы Серафимы Германовны [Бирман]).

3. Группа Е.В. Шик (все остальные, но не более 10 человек).

Такая группировка устанавливается до Рождества (ибо не стоит менять группы из-за 4-5 уроков в декабре). После просмотра, с началом второго полугодия, выяснятся новые группы.

Е. Вахтангов

Публикуется впервые.

Автограф.

ЦММЛС. Ф. 200. Оп. 1. Д. 124. Л. 14.

1 ноября 1918 г.

К сведению учеников и учениц Студии.

Класс сценических упражнений.

Сценические упражнения подразделяются на 4 отдела, имеющих последовательную связь:

I. Упражнения на внимание.

II. Этюды «от себя».

III. Этюды «с характерностью».

IV. Театральный разбор пьес и ролей.

Это годовой курс. К Рождеству же мне необходимо будет просмотреть всех по I и II отделам. Каждый должен сдать:

I. Упражнения на внимание.

1. Этюд «на память физических действий».

II. Этюды «от себя» (т.е. без задания «характерности»).

а) Без «общения».

2. Даны 2 условия: место и время действия.

3. Даны 3 условия: место, время и действие.

4. Самостоятельное «оправдание» ряда данных.

б) На «общение».

5. Этюд без слов (органическое молчание).

6. Даны 2 условия (простейший этюд): место и время.

7. Даны 3 условия: место, время и действие.

8. Даны 4 условия: место, время, действие, новые отношения.

9. Даны 5 условий (сложный этюд): место, время, действие, отношения и обязательное разрешение (определенный финал).

10. Общий этюд.

Во всех этюдах (кроме 8 и 9) отношения участвующих и их, если так можно назвать, социальное положение — те же, что и в жизни, т.е. все — ученики Студии.

Е. Вахтангов

Публикуется впервые.

Автограф.

Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 67/Р.

ВАХТАНГОВ О НОВОМ НАБОРЕ

От Студии драматического искусства А.О. Гунста.

Сим доводится до всеобщего сведения, что с первых чисел января 1919 года открываются, кроме существующих в Студии вечерних занятий по драматическому искусству, дневные занятия с 11 часов утра до 3 часов дня.

Плата за полугодие 250 рублей.

Запись на дневные и вечерние занятия производится ежедневно от 5 до 6 часов вечера. Старокопюшенный пер., 4.

[На полях машинописного текста рукописные замечания Е.Б. Вахтангова]:

1 ноября 1918 г.

Думаю, что этого не надо делать.

Для чего? Мы и так не успеваем строить свое дело.

Где Вы найдете преподавателей? А если найдете, что они должны строить? 2-ю студию?

Я уже, конечно, не смогу руководить.

Ненормально, если в одном учреждении образуются две разнородные группы.

Е.В.

Публикуется впервые.

Маш. текст и автограф.

ЦММЛС. Ф. 200. Оп. 1. Д. 125. Л. 1.

КОММЕНТАРИИ:

Из документа видна разница в подходах Гунста и Вахтангова. Гунст ведет дело как школу с новыми наборами и разными ступенями обучения. Вахтангов строит Студию как целостный организм.

Е.Б. ВАХТАНГОВ — СТУДИИ

3 ноября 1918 г.

В дни торжеств, устраиваемых 6 и 7 ноября, в дни, когда мобилизованы все артистические силы, мне кажется, ученикам театральных школ выгоднее всего (если они не принимают участия) видеть эти торжества близко. Это даст больше, чем два урока. Каждый, кто художник, почерпнет в эти дни много. В эти дни (6-го и 7-го) занятий в Студии не будет.

Е. Вахтангов

Вывесить.

Автограф.

ЦММЛС. Ф. 200. Оп. 1. Д. 124. Л. 9.

Впервые опубликовано: Вахтангов. 1939. С. 166.

Е.Б. ВАХТАНГОВ — Н.Н. БРОМЛЕЙ

4 ноября 1918 г.

Дорогая Надежда Николаевна!

Если Вы хоть чуть-чуть пожелаете посчитаться со мной как с руководителем группы, где Вы мне так чудесно помогаете, то Вы исполните мою просьбу: непре-

В Студии Гунста

менно в урок вызывать на сцену всех из своей группы, а остальных — как Вам угодно.

Это необходимо, ибо во всех других группах дело поставлено так. У Вас могут оказаться обездоленные.

Очень, очень прошу об этом.

Надя, не смейте нарушать создающийся порядок.

Кланяюсь Вам и желаю.

Лежу. Поправляюсь по капельке.

Ваш поклонник *Е. Вахтангов*

Автограф.
СПГМТиМИ. Фонд Бромлей-Сушкевич. ГИК 12588/20.
Впервые опубликовано: Вахтангов. 1939. С. 166.

Е.Б. ВАХТАНГОВ — А.О. ГУНСТУ

5 ноября 1918 г.

Дорогой Анатолий Оттович,

Посылаю Вам маленькое обращение к ученикам. Отпечатайте, пожалуйста, и повесьте на доску, а копию пришлите мне.

О дежурстве поставьте вопрос ученикам — пусть они сами решат, как хотят, лишь бы был порядок и журнал посещений велся.

О маленькой сумме, которая мне с Вас причитается с 1-го октября по 1-е ноября (150+30 за уроки 26-го октября + 30 за урок в сентябре = 210 руб.) я просил бы Вас прислать ко мне домой утром, часов в 10–11, когда мои дома наверняка.

Успеха Вам.

Уважающий Вас *Е. Вахтангов*

Публикуется впервые.
Автограф.
ЦММЛС. Ф. 200. Оп. 1. Д. 124. Л. 12.

Из ДНЕВНИКА САМОСТОЯТЕЛЬНЫХ РАБОТ

6 ноября 1918 г.

Над этюдами надо работать до тех пор, пока они не станут выходить у вас свободно, легко, остроумно — «художественно закончено». Я не приму этюда, если он не сдан виртуозно.

Местонахождение подлинника не установлено.
Публикуется по: Вахтангов. 1939. С. 133.

Е.Б. ВАХТАНГОВ — СТУДИИ

[С печатью: Студия драматического искусства А.О. Гунста]

8 ноября 1918 г.

Класс пластики

Я лежу; я не могу прийти к Вам; я не вижу Вас долго, а мне надо рассказать вам, как важно заниматься пластикой и как важно уметь заниматься ею, чтобы

понять сущность «пластичности» как необходимейшего свойства актера. Надо научиться чувствовать лепку, скульптуру роли, сцены, пьесы, а без такого свойства сделать это нельзя. Приобрести это свойство без умелого занятия пластикой почти невозможно.

Так в двух словах.

А подробно и увлекательно Вы прочтете в чудесной книге С. Волконского «Человек на сцене», изд. «Аполлон». Прочтите, и Вы будете ходить на пластику так же, как ходите теперь на дикцию и сценические упражнения.

О сольфеджио в следующий раз.

Е. Вахтангов

Прошу отпечатать на машинке и вывесить на доску. Копию мне.

Е.В.

Автограф.

ЦМАМЛС. Ф. 200. Оп. 1. Д. 124. Л. 8.

Впервые опубликовано: Вахтангов. 1939. С. 132.

Из ДНЕВНИКА САМОСТОЯТЕЛЬНЫХ РАБОТ

10 ноября 1918 г.

Еще немножко поверил. Хорошо научились давать темы. Мне думается, что еще не научились смотреть этюд. Надо так изошприть глаз, чтобы он тонко видел.

Следите, главным образом, за тем, есть ли «театр» и почему; пользуются ли законом свободы мышц, сосредоточивания, общения, вспоминают ли об этих приемах внутренней актерской техники в минуты, когда нехорошо чувствуют себя на сцене.

Не этюд важно хорошо сыграть, а важно прибегать и как можно чаще, и как можно (как это ни странно) сознательнее ко всем положениям нашей системы воспитания. Это нужно для того, чтобы воспитать в себе бессознательную привычку пользоваться всеми способностями, какие мы в себе «культивируем».

Это все равно, что учиться иностранному языку.

Пока идете правильно, и опять я не увидел ошибок. Я только увидел, что постоянно занимается только маленькая группа из большого числа записавшихся... Дальше.

Местонахождение подлинника не установлено.

Публикуется по: Вахтангов. 1939. С. 133.

Е.Б. ВАХТАНГОВ, А.О. ГУНСТ — Студии

12 ноября 1918 г.

Студия!

До нас дошли слухи о нетоварищеском поведении г. Гинсбурга в нашей с таким трудом организуемой группе¹.

Эти слухи в интересах г. Гинсбурга и группы надо как-нибудь ликвидировать.

Мы очень просим всех немедленно собраться, обсудить и выяснить это и вынести определенное постановление или предложение.

Если за г. Гинсбургом нет этических проступков, то надо прекратить эти слухи. Если г. Гинсбург виноват перед товарищами, то последние найдут способ дать ему почувствовать силу требований группы.

О состоявшемся решении просим нас известить.

Е. Вахтангов, А. Гунст

Автограф.

ЦММЛС. Ф. 200. Оп. 1. Д. 124. Л. 17.

Впервые опубликовано: Вахтангов. 1939. С. 166.

КОММЕНТАРИИ:

1 Студиец М.И. Гинсбург занял у товарищей деньги и, не вернув их, скрылся.

Е.Б. ВАХТАНГОВ — СТУДИИ

14 ноября 1918 г.

Студия!

Я не хотел бы оставаться без сведений о жизни нашей группы, а между тем врачи велют мне прекратить слишком большое число посетителей. Прошу кого-нибудь одного или одну, кого Вы уполномочите, нет-нет да и зайти ко мне. Кроме того, можно воспользоваться любезностью Анатолия Отговича, который бывает у меня каждую неделю. Если кому-нибудь что-либо нужно сказать мне, передайте устно или письмом через них.

Кланяюсь Вам сердечно.

Е. Вахтангов

Автограф.

ЦММЛС. Ф. 200. Оп. 1. Д. 124. Л. 15.

Впервые опубликовано: Вахтангов. 1939. С. 167.

З.Н. ЗАК — Е.Б. ВАХТАНГОВУ

19 ноября 1918 г.

Очень прошу Вас, Евгений Богратионович, не сердитесь, что я сейчас пишу Вам. Но прежде чем приняться за ту борьбу, которая должна изменить мою жизнь к лучшему (я верю в это), прежде чем надолго, очень надолго замолчать и отойти ото всех, я должна сказать Вам одному то, что сейчас наполняет меня диким отчаянием каким-то и вместе с тем сознанием, что это должно было случиться, и хорошо, ибо дальше жить по-прежнему нельзя. Не сердитесь, если письмо будет глупо и сентиментально, но если бы Вы знали, что творится со мной сегодня после Ваших слов, Вы бы, может быть, не так строго меня осудили. Хотя нет, судите меня строго, чем строже, тем лучше, это для меня лучшее лекарство, но только на этот раз будьте снисходительны. Вы сегодня сказали мне то, что мне нужно было сказать уже давно, и Вы раз уже пытались, но нужно было тогда уже нанести решительный удар. Господи, как Вы правы. Я на самом деле нравственная калека какая-то, все у меня не так, как у других людей, в мою искренность никто не верит и в правдивость не верит никто, хотя я болезненно строга с собой в этом отношении. И жертвы мои тоже как-то не принимаются, хорошие намерения пропадают даром, все не так. Ну что же мне делать, Евгений Богратионович, если меня жизнь сделала такой. Вы ведь не знаете,

через что я прошла, как надо мной издевались люди, как озлобили меня. В жизни простой я человек совершенно непригодный, это я давно знаю, потому личной жизни у меня сейчас нет и не будет, да и не хочу я ее, все равно одно мученье. Если я привязывалась к кому-нибудь, отдавала человеку всю свою любовь и нежность, — я не встречала взаимности, Вы это сами знаете. Если же я сама бывала кому-нибудь дорога, то мне тот человек не внушал ничего, кроме симпатии, и я (виной тому моя глупая совестливость) отдаляла этих людей, чем вызывала в них ненависть к себе. Вообще, как-то все не так, как у других. А все дело в том, что во всем, что я делаю, есть какой-то «нажим», как очень верно сказала одна студийка. Правда, я как-то ничего просто сделать не могу, на все я нажимаю, все преувеличиваю, и получается неестественность. А ведь намерения-то у [меня] самые хорошие, но никогда ничего не получается. Нет, личную жизнь в сторону, ничего не надо, не стоит бороться, нужно все отбросить. Останется только навсегда одно сильное нежное чувство к одному человеку, но я от него ничего не хочу, так даже лучше, оно и останется навсегда светлым, и я сама себе его не испорчу своим ужасным характером.

Но вот театр. Театр я не могу бросить и не брошу никогда. Слишком долго я к нему стремилась, слишком много он мне стоил страданий и слишком много уже принес радостей, чтобы я его бросила, бросила то, что для меня единственное осталось в жизни. Но Вы правы: много я жертв приносила, Вы и половины не знаете, но не принимаются эти жертвы и даже не потому, что, как Вы говорите, я не скромна и много об этом говорю, нет, тут какая-то более глубокая причина, которую я сама не могу себе уяснить. Но факт тот, что они не принимаются, и нужно сделать так, чтобы принимались. Вот теперь я Вам хочу одно сказать. Вы сказали, что не знаете еще, достойна ли я попасть в список тех, из кого Вы образуете Студию. Так вот: я, конечно, не знаю, талантлива ли я, но что касается другого, то даю Вам крепкое слово, что я сделаю все, чтобы заслужить Ваше доверие и перемениться. Многое, в чем Вы меня сегодня обвиняли, не так, и я не виновата, но я молчала, ибо в самой сути дела Вы бесконечно правы, и не в мелочах же дело. Только вот еще одно: я виновата не столько перед Студией (я ей, в конце концов, не так уж много зла причинила), сколько перед Вами, а главное, перед собой. И я это исправлю — даю слово, а пока еще вот что. Надежда Михайловна [Вахтангова] рассказывала как-то, что Вы сказали, что если бы из Мансуровской ушли все до единого и остался только Н.О. Тураев, то Студия будет существовать, а Тураев не уйдет никогда. Ну, так вот, Евгений Богратионович, если я-то сама окажусь полезной в Студии, то знаете, я никогда не уйду, никогда, хотя бы все ушли и смеялись надо мной. Тот, кто раз хоть немного узнал Вас, тот не может уйти от Вас, это сильнее магнита. И я не уйду, если Вы мне сами не скажете, чтобы я ушла. Вы ведь помните, что я сказала Вам, когда прошлый раз была у Вас, что если Вы бросите частные уроки, то я брошу Студию. Но после сегодняшнего я не могу ее бросить, Вы оказались сильнее моего слова, я буду бороться с собой до конца, но я не могу ее бросить. Хотя, откровенно говоря, сегодняшний день лишил меня всей силы и энергии. Мое самое искреннее желание сейчас — это помимо своей воли прекратить эту нудную жизнь, заболеть что ли испанкой, не знаю. Сама не могу, не имею права и хочу бороться, ну, а вдруг не выдержу? Нет, я буду, я хочу и я буду победительницей. Только нужно быть очень строгой к себе самой даже в мелочах, которые, казалось, даже и не имеют прямого отношения к дисциплине. Правда? Я, например, с сегодняшнего дня бросаю курить, потом буду ходить одна из Студии домой, а не с другими. Потом вот еще: Сергей Сергеевич [Глаголь] хотел разобрать со мной устно на уроке «Король темного покоя» Рабиндраната Тагора. Но я откажусь, потому что придется тогда самой говорить о своих взглядах, о себе, вообще вылезать, а я этого

не хочу. Может быть, это глупо, но Вы мне не мешайте, Евгений Богратионович, я себя в этом отношении знаю, мне нужно всегда применять крутые меры. Потому я Вам так благодарна за то, что Вы сегодня говорили, хотя мне было страшно тяжело, что Вы говорили при Завадском, чье мнение мне почему-то очень дорого, и при Назаровой. Но даже и это к лучшему. Спасибо Вам. Только зачем Вы письмо разорвали, если бы оно было у меня, я бы его часто читала, оно бы мне помогало. А теперь я Вам хочу одно сказать. С завтрашнего дня я начинаю, берусь за дело и буду бороться изо всех сил. К Вам я это время обращаться не буду, я буду терпеливо ждать, когда Вы сами меня позовете, и я сумею Вам открыто посмотреть в глаза и сказать, что я исполнила, что обещала. Так как Вы знаете обо всем, то уже сами будете знать, когда меня позвать, только не торопитесь, лучше подольше. Но тогда, Евгений Богратионович, дорогой, тогда, когда я приду к Вам, будьте со мной ласковы, ведь я заслужу ее тогда, а я так стосковалась по ласке, но ничья ласка мне не может быть так дорога, как Ваша. Вот Вы говорите, найдите ту благость, которая была в Вас в тот вечер после экзамена, а ведь Вы тогда молчали и посмеивались надо мной, мне стыдно стало, опять, думаю, в сентиментальность я пустилась. Пришла домой и душой себя ругаю, зачем все это говорила Вам. А теперь я особенно боюсь каждого своего слова и поступка.

Знаете, Евгений Богратионович, как ни странно, но у меня сейчас благость на душе, вот тяжело до ужаса, но хорошо, очистилась я как-то.

Ну, буду, буду делать все, что в силах, буду. И тогда, может быть, если я окажусь достойной, и если Вы будете совсем здоровы, Вы вернете мне частные уроки, которые, я уверена, Вы отказались давать отчасти и вследствие всего случившегося. Я, собственно, и теперь еще никак не могу понять, что значит не ходить никогда больше в воскресенье на урок. Это напоминает чувство, которое испытываешь, когда умер близкий человек, и вот знаешь, что никогда его не увидишь. Но я надеюсь, что все еще изменится к лучшему.

А пока я примусь за дело. Если у меня вначале дело не очень пойдет на лад, то Вы не думайте, что я не хочу или не могу. Я ведь еще не совсем даже ясно представляю, как я буду действовать. Но постепенно все наладится. Вот только одного я не знаю. В гости я ходить буду как можно реже, ну а вот участвовать в каких-нибудь вечеринках маленьких нашей Студии и ходить в театр можно или нет? Я сама не знаю, скажите мне Вы. Лучше ли мне совсем все бросить или можно кое-что оставить?

Евгений Богратионович, не откажите мне в просьбе большой и горячей: напишите мне ответ, хотя бы коротенький совсем, хоть пару слов, для меня это будет иметь большое значение. Прилагаю адрес, хотя, может быть, можно прислать с кем-нибудь в Студию. Не откажите мне, пожалуйста, в этой просьбе.

А пока, милый, дорогой Евгений Богратионович, самое главное для всех, а для меня в особенности, чтобы Вы поправились, совсем выздоровели — потому что тогда есть всегда надежда на лучшее, а за Вами я пойду хоть на край света. Простите, если Вас очень взволновал разговор сегодняшней, ведь у Вас от этого температура повышается. Спасибо за ту трепку, какую Вы устроили сегодня, тогда я не могла говорить открыто, а теперь скажу: верю в Вас, верю без сомнений всяких, пойду за Вами и благодарю.

3. Зак

Публикуется впервые.

Автограф.

Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 123/Р.

В Студию А.О. Гунста

Для передачи Лапуховскому

20 ноября 1918 г.

Прошу г-на Лапуховского зайти ко мне. Я его еще не знаю, а между тем он выбран в число 5-ти, с которыми мне, может быть, придется сноситься по делам.

Е. Вахтангов

Публикуется впервые.

Автограф.

ЦМАМЛС. Ф. 200. Оп. 1. Д. 124. Л. 11.

Е.Б. ВАХТАНГОВ — Студии

К общему сведению

20 ноября 1918 г.

По приглашению Анатолия Оттовича я взял на себя обязательство организовать в течение двух лет Студию, путь которой после этого времени определится самой жизнью. Образование Студии пойдет по определенному плану, который неизменно, безо всяких уступок чему бы то ни было, будет осуществляться. План этот — единственно возможный, подсказанный мне и опытом, и искренним желанием создать новую группу ищущих настоящего в искусстве, объединенных одним стремлением и подчиненных одной дисциплине, основание которой — уважение друг в друге художника. Для того чтобы я мог выполнить этот план, необходимо соблюдение некоторых условий. Вот эти условия:

1. Преподаватели по предметам внутренней сценической техники (сценические упражнения, отрывки) приглашаются исключительно мною. Они помогают мне осуществлять цель и ведут свои занятия в последовательности и пределах программы, выработанной мною. (В приемах преподавания каждый преподаватель, разумеется, свободен и действует так, как умеет и как находит нужным.)

2. Все ученики, как бывшие раньше в школе, так и принятые по экзамену, зачисляются в одну группу.

3. К Рождеству и весной совершается проверка работ по предметам внутренней сценической техники по программе, объявляемой мною в начале каждого полугодия. (Проверка по остальным предметам во всех отношениях производится так, как этого желают преподаватели: и срок, и программа, и самая необходимость проверки решаются каждым преподавателем по его усмотрению. По дикции проверка, естественно, обязательна.)

4. Малейшее несоблюдение этих условий лишает меня возможности осуществить план, по которому должно идти образование Студии, а следовательно, освобождает меня от обязательства ее организовывать.

Е. Вахтангов

Условия мною приняты.

А. Гунст¹

План одновременно публикуется.

Надо отпечатать 6 экз.: 1 — на доску.

1 — мне.

В Студии Гунста

- 4 — преподавателям (прошу раздать обязательно).
Л.А. [Волкову]
Ю.А. [Завадскому]
Н.Н. [Бромлей]
Е.Б. [Вахтангову]

Автограф.
ЦММЛС. Ф. 200. Оп. 1. Д. 124. Л. 1.
Впервые опубликовано: Вахтангов. 1939. С. 167-168.

КОММЕНТАРИИ:

- 1 По сложившемуся обыкновению Вахтангов сам расписался за Гунста.

П л а н о б р а з о в а н и я С т у д и и

20 ноября 1918 г.

Первый год

1. Все ученики, как бывшие раньше в школе, так и принятые по экзамену в этом году, зачисляются в одну группу и образуют первый курс.

2. К Рождеству состоится обязательный просмотр (сценические упражнения и дикция) и первое зачисление в будущую Студию.

3. Не зачисленные в Студию оставляются до весны на I курсе, за исключением тех, кто на просмотре определится как материал, не интересный для будущей Студии. (Лица с недостатками дикции никогда не будут переведены в Студию на актерский класс.)

4. После Рождества будет произведен прием новых учеников. (Число вакансий определится числом ушедших. Максимум всего состава в первый год 50-55 человек.)

5. Весной состоится вторичный просмотр:

- а) Студия сдает отрывки и упражнения,
- б) I курс — упражнения,

и будет произведено второе зачисление с I курса в Студию. В свою очередь, решится вопрос относительно каждого, зачисленного в Студию к Рождеству, об оставлении его на второй год. Итак, к началу второго года образуются две группы: Студия и I курс.

Второй год

1. Осенью — прием новых на 1-е полугодие I курса.

2. На Рождество:

- а) просмотр I курса и зачисление в Студию,
- б) просмотр работ Студии и утверждение в звании членов Студии тех, кто будет оставлен в ней из числа переведенных на Рождество первого года.

3. После Рождества:

- а) прием новых на 2-е полугодие I курса,
- б) открытие преподавательского класса.

4. Весной:

- а) просмотр I курса и перевод в Студию,
- б) просмотр работ Студии и утверждение в звании членов Студии тех, кто будет оставлен в ней из числа переведенных весной первого года. Последние вместе с утвержденными на Рождество образуют

ядро Студии, центр ее, ее Совет,
с) открытие режиссерского класса.

Итак, к началу третьего года образуются три группы:

Студия (члены Студии) { 1. студийцы (список утвержденных) — Совет Студии,
2. кандидаты (остальные зачисленные в Студию),
3. курсанты.

Члены Совета считаются основателями Студии и никаким проверкам более не подвергаются. Они: 1) принимают в свою среду из числа кандидатов, 2) определяют кандидатов из I курса, 3) опрашивают вновь поступающих и зачисляют их на экзамен к преподавателям.

Осуществленную по этому плану Студию я передаю Совету ее и Анатолию Оттовичу, и Студия сама определяет путь свой дальше.

Е. Вахтангов

План работ первых двух лет будет опубликован вскоре.

Автограф.
ЦМАМЛС. Ф. 200. Оп. 1. Д. 124. Л. 2.
Впервые опубликовано: Вахтангов. 1939. С. 168-169.

Е.Б. ВАХТАНГОВ — А.О. ГУНСТУ

21 ноября 1918 г.

Дорогой Анатолий Оттович!

Посылаю Вам две бумаги: «К общему сведению» (мои условия) и «План образования Студии». Их надо отпечатать в указанном числе экземпляров и повесить на доску возможно скорее. У меня есть просьба к Вам — заказать доску специально для объявлений моих и Ваших, имеющих общий характер, вроде посылаемых.

На днях пришлю план работы на два года.

Все это необходимо для того, чтобы тот элемент, который попал к нам и будет попадать, знал, в чем дело, и не мешал нам строить.

О Надежде Николаевне [Бромлей] Вам, наверное, известно. Если она опять что-то найдет для себя неудобным, я, вовремя Вами оповещенный, приму нужные меры, чтобы работы не останавливались.

Если у учеников есть недовольство моими молодыми преподавателями, то Вы не волнуйтесь: мне удастся убедить их, что они слишком поспешны и несправедливы. Я могу рекомендовать только тех, кого знаю, и я знаю, что делаю. Недоверие к ним есть недоверие ко мне, а не доверять мне у них нет причин.

Пусть молодость кипит, рассуждает, критикует — она не ведает, что творит. Если в их сердце есть настоящее, они скоро поймут и поверят, нет этого — надо открыть им глаза.

Ваш Е. Вахтангов

Маш. копия.
Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 2949/8.
Впервые опубликовано: Вахтангов. 1939. С. 169-170.

ПЛАН РАБОТ СТУДИИ

25 ноября 1918 г.

Первый год

До Рождества — сценические упражнения.

На Рождество — просмотр работ (упражнения и дикция).

После Рождества:

Студия

Отрывки и упражнения.

I курс

Упражнения.

Весной — просмотр.

Студия

1. Отрывки (на публике).

2. Упражнения.

I курс

Упражнения и дикция.

Второй год

До Рождества:

Студия

1. Пьеса.

2. Отрывки.

На Рождество — просмотр.

I курс

Упражнения.

Студия

Отрывки.

После Рождества:

I курс

Упражнения и дикция.

Студия

1. Пьеса.

2. Отрывки на публике по воскресеньям.

3. Открытие преподавательского класса.

4. Приглашение художника и музыканта.

I курс

Упражнения (ведет преподавательский класс).

Весной — просмотр.

Студия

1. Публичный спектакль.

2. Отрывки.

3. Открытие режиссерского класса.

I курс

Упражнения и дикция.

Вспомогательные предметы объявляются в начале каждого года. Просмотр работ по этим предметам назначается по желанию преподавателей.

В Студии Гунста

Третий год
(Как следствие двухгодичной работы)
Студия

1. Репетиции новой пьесы.
2. Спектакли 2-3 раза в неделю в собственном помещении.
3. Занятия на преподавательском классе.
4. Занятия на режиссерском классе.
5. Преподавание на I курсе.
6. Ведение хозяйства и администрации.

I курс

1. Сценические упражнения.
2. Знакомство со сценой на практической работе.
3. Отрывки (в маленьких ролях со старшими).
4. Небольшие роли в спектаклях Студии.

Е. Вахтангов

Маш. копия.
Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 2811/3.
Впервые опубликовано: Вахтангов. 1939. С. 170-171.

А.О. Гунст — Е.Б. ВАХТАНГОВУ

2 декабря 1918 г.

Глубокоуважаемый, дорогой Евгений Богратионович.

Сегодня снова неприятности: получили сведения, что Н.Н. Бромлей окончательно решила не заниматься у нас в Студии.

Не знаю, не могу понять, что все это значит — и ее обещания, и назначение дней и часов, вновь перемены, и, в конце концов, снова отказ!.. Страшно все нервит студийцев и очень немало — меня. Что предпринять и кем ее заменить, чтобы не подорвать доверия к Студии неожиданными уходами в середине года гг. Бирман и Бромлей. До поверочных испытаний времени осталось уже немного, и очень естественно, что волнения студийцев все более растут за свою участь. Так мне грустно, а вместе с тем и Вас я все расстраиваю делами нерадостными, оттого и вечно не заглядываю проведать Вас, чтобы не волновать. Пишу Вам обо всем, так как Вы желали знать подробно о нашей жизни и работе. Если Вы найдете нужным сделать какие-либо распоряжения — будьте добры хотя двумя строчками сообщить мне. Прилагаю проект письма Гинсбургу¹ — возможно ли и нужно ли послать в такой форме. При сем новые объявления, которые расклеивали по городу.

Простите, что утруждаю Вас всеми вопросами, и от всей души сердца желаю, чтобы эти строки застали Вас в добром здравии.

Всей душой Ваш

А. Гунст

Публикуется впервые.
Автограф.
Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 105/Р.

КОММЕНТАРИИ:

1 Проект письма М.И. Гинсбургу не сохранился.

Н.Н. БРОМЛЕЙ — Е.Б. ВАХТАНГОВУ

2 декабря 1918 г.

Милый Евгений Богратионович.

Все последнее время Вы меня браните и презираете, я, кажется, начинаю Вас бояться и при всяком своем поступке, слове или даже вздохе — думать о том, не потрясаю ли я основы студийности и не способствую ли искажению девственно-прекрасного лица Студии.

Женичка, если я чего-нибудь не в состоянии вынести, так это того, когда на меня сердятся люди, милые моему сердцу.

Все эти нежности и жалобы клонятся к тому, чтобы Вы не попрекали меня тем, что я окончательно ухожу от Гунста.

Вот документ¹, подлинность которого Вам не внушит сомнений, передайте его кому-нибудь из гунстовцев, приходящих к Вам на поклонение.

Теперь я Вам честно признаюсь, что мне было все-таки интересно преподавать этим людям высокое искусство, но что кроме недостатка времени, сил, башмаков и калош, трамваев, смирения и выдержки — меня беспокоила мысль, что для этих людей я более занимательна, чем полезна. Они тут приходили ко мне и просили вернуться, потому что они меня любят и я их «зажигаю». Боюсь, что я «зажигала» их вопреки «системе», и что у Вас были на этот счет подозрения. Там есть способные люди, и к концу сезона, на досуге, я бы попробовала поставить у них что-нибудь маленькое... Вот у меня зябнут пальцы, и мне кажется, что это оттого, что Вы меня презираете. Когда же Вы меня выберете за Шоу²? — Все у меня есть в этой роли, кроме красоты, обаяния, женственности и таланта, черт меня возьми! Не сердитесь, я очень люблю Вас.

Над. Бромлей

Публикуется впервые.

Автограф.

Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 74/Р.

КОММЕНТАРИИ:

1 Документ не сохранился.

2 В одноактной пьесе Б. Шоу «Властитель судеб» Н.Н. Бромлей играла Даму, а Б.М. Сушкевич — Бонапарта. В стихотворном послании от 1 декабря 1918 г. (наст. изд., т. 1, с. 480) Вахтангов шуточно-игриво проходит по этой работе. Бромлей ждала серьезного разбора.

ИЗ ДНЕВНИКА САМОСТОЯТЕЛЬНЫХ РАБОТ

15 декабря 1918 г.

Когда двое (или несколько) лиц говорят о своем, интересующем их и важном им деле у себя в комнате, — они «в кругу».

Когда портной в одиночестве делает нужную ему работу у себя в мастерской — он «в кругу».

Перенесите все это на сцену, т.е. произведите это все на глазах у публики со всем тем, что характерно для «круга», — и вы поймете, что значит «публичное одиночество» (одиночестве на публике). На публике я (мы) занят(ы) тем, что для меня (нас) важно, нужно и интересно.

В этюдах, где участвуют более чем один, — не вводите условием «физическое действие по памяти» — это всегда мешает и отвлекает...

Красным карандашом я пометил этюды, тема которых удачна для упражнений. Я предложил бы повторить их и распределить между собой. На экзамене я предложу их. Очень хорошо работаете.

[Декабрь 1918 г.]

Очень прошу к экзаменам приготовить лист, по которому я мог бы определить, кто и когда был на уроке. Форма

Фамилия 14 21 26

Иванов x abs x

Петров abs x x

x — означает был,

abs — отсутствовал.

Надо будет сделать выборки по этой тетради.

Думается, что это нетрудно, если делать вдвоем.

Один диктует, другой помечает на листе.

* * *

Почему так мало (всего 1 урок) занимались этюдами «на память физического действия»? Без *идеально* сделанной работы, приготовленной дома, я не могу поставить полного зачета.

Я напишу несколько задач. Предложите их на своих самостоятельных занятиях. Постройте подобные этюды. Каждый должен сделать этюд на переживание без слов (органическое молчание).

Местонахождение подлинника не установлено.

Публикуется по: Вахтангов. 1939. С. 133-134.

Е.Б. ВАХТАНГОВ — С.В. ГИАЦИНТОВОЙ

[Перед Рождеством] 1918 г.

Фифка!

Если ты не устала преподавать и не хочешь еще отдыхать от своей пошлой деятельности по примеру своей сопрофессионалки Надьки Бромлей — то согласишься, пожалуйста, занять опустевшую после этой вероломной особы кафедру в школе Гунста.

До Рождества Христова, имеющего вскоре наступить, ты будешь получать мизерный, смехотворный гонорар в 20 рублей новенькими керенками, а после того же Рождества оплата твоей гнусной деятельности будет производиться в увеличенном размере вплоть до 30 руб. Таковы ставки империалиста и контрреволюционера Гунста, фамилию которого следовало бы писать: Гнуст.

У тебя будет 12 или 14 дур и дураков. Их ты должна озарять своим талантом 2 раза в неделю до весны.

Если у тебя хватит этого таланта на такое продолжительное время, и если у тебя от моего предложения потекут слюнки, и если ты еще не упала в обморок, то спешно извести меня, умирающего на больничном холодном одре, о своем согласии. Как видишь, я подчеркнул каждую букву слова «спешно», ибо каждая буква имеет громадное значение.

С — Соня

П — преподавать

Е — етой
Ш — школе
Н — нужно
О — обязательно

Своего будущего директора извести сама, а адрес узнаешь у Бромлей (какая противная фамилия!) Надежды (а имя ничего себе!).

Если хочешь, я встану перед тобой на колени, но я знаю, что ты этого не допустишь: ты не какая-нибудь Бирман. Вообще, ты поторопилась выйти замуж. А то я бы на тебе женился, и мы открыли бы хорошую школу. Жаль. В Москве так мало хороших школ.

Припадаю к твоей руке, которая отдана другому, и печатлею на ней дрожащий поцелуй.

Навеки твой *Евгений Вахтангов*

Местонахождение оригинала не установлено.
Приводится по: Гиацинтова. С. 200–201.

КОММЕНТАРИИ:

Возможно, письмо Вахтангова было вклеено Гиацинтовой в Дневники, которые хранятся в РГАЛИ и закрыты для исследователей по требованию фондообразователя. При первой публикации письмо было датировано 17.II.1918 г., что не согласуется с фразой Вахтангова «До Рождества Христова, имеющего вскоре наступить...».

Е.Б. ВАХТАНГОВ — СТУДИИ

18 декабря 1918 г.

Ко всем ученицам и ученикам Студии

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

У меня должна быть гарантия, что ни я, ни Анатолий Оттович, ни те, кого я позову к Вам, больше не увидим этого пятна никогда.

Соберитесь, решите, вынесите Ваше постановление, повесьте на доску это первое Ваше неизменное требование друг к другу, и пусть дерзнут тогда не считаться с волей коллектива те, которым не дорога благопристойность.

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

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

Е. Вахтангов

На доску. Копию мне.

Е.В.

Автограф.
ЦММЛС. Ф. 200. Оп. 1. Д. 124. Л. 10.
Впервые опубликовано: Захава. 1927. С. 33.

ОБ ЭКЗАМЕНАХ

20 декабря 1918 г.

Предполагаю, что смогу прийти на экзамен вечером 29 декабря.

Сначала все будут проэкзаменованы по классу дикции. Потом — по давно объявленной программе — по классу сценических упражнений. Экзамены продлятся несколько дней.

Е. Вахтангов

Автограф.

ЦММЛС. Ф. 200. Оп. 1. Д. 124. Л. 13.

Впервые опубликовано: Вахтангов. 1939. С. 172.

Е.Б. ВАХТАНГОВ — Студии

[Без даты]

Дорогие «гунсты».

Очень благодарю за внимание. Сегодня у меня репетиция, и я не смогу быть у Вас.

Не откажите в следующий раз, когда у Вас будет спектакль в Староконюшенном пер., — известить меня. Может быть, удастся выбраться.

Еще раз благодарю.

Е. Вахтангов

Публикуется впервые.

Автограф.

Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 1897/Р-47.

Е.Б. ВАХТАНГОВ — А.О. Гунсту

17 января 1919 г.

Дорогой Анатолий Оттович!

Я скоро приеду в Москву. Числа 22-23.

Сразу мне нельзя войти в работу театра, ибо надо ждать, когда все заживет и я смогу свободно двигаться, поэтому у меня будет время посидеть с Вами и обо всем подробно потолковать.

Пока я дал кое-какие инструкции Ю.А. Завадскому, и он, собрав других преподавателей, скажет им, как быть до моего приезда.

Не волнуйтесь, дорогой. Дай бог, чтоб у всех так шло со школой, как идет у Вас. И публика у нас чудесная, и самое учение идет хорошо, и преподаватели на месте.

Приеду, произведем январские экзамены и покончим с группировками до весны. Кланяюсь ученикам, прошу кланяться низко Софье Николаевне [Великановой-Рамазановой] и Сергею Сергеевичу [Глаголю].

Ваш *Е. Вахтангов*

Маш. копия.

Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 2949/31.

Впервые опубликовано: Вахтангов. 1939. С. 185.

В Студию

Старшей группе I курса¹

10 февраля 1919 г.

Прошу возможно скорее выбрать отрывки и сообщить состав г-же Малишевской.

Г-жу Малишевскую прошу опросить всю группу, составить список занятых в отрывках и передать этот список мне.

Приступить к самостоятельным работам над отрывками надо немедленно. Преподавателем приглашен артист Студии Художественного театра Сергей Васильевич Попов.

А. Гунст

Младшей группе I курса

10 февраля 1919 г.

Преподавателем по классу сценических упражнений Евгением Богратионовичем приглашен Борис Евгеньевич Захава.

А. Гунст

Полностью публикуется впервые.

Автограф.

ЦММЛС. Ф. 200. Оп. 1. Д. 124. Л. 3.

Частично опубликовано: Вахтангов. 1939. С. 190.

КОММЕНТАРИИ:

1 Обращения к студийцам от имени А.О. Гунста написаны рукой Вахтангова.

РАБОТЫ ЗАЧИСЛЕННЫХ В СТУДИЮ КАНДИДАТАМИ
(СДАЧА ВЕСНОЙ)

11 февраля 1919 г.

Класс Е. В. Шик

1. «Страничка романа»: Институтки — Иванова и Попова, Гувернантка — Куприевич.
2. «Треугольник»: Бетси — Пьянкова, Гектор — И.Н. Лобашков, Уолтер — Швембергер.

Класс Ю. А. Завадского

3. «Жано и Жаннет»: Жано — И.Н. Лобашков, Жаннет — Хоменко, Жираф — Балихин, Клодина — кто присутствует на уроке.
4. «Хозяйка»: Жиделева, Вл.Н. Лобашков.
5. «Саламанкская пещера»:

Леонарда — Толоконникова,
Кристина — Николаева,
Студент — Швембергер,
Сакристан — Кудрявцев,
Цирюльник — Вл.Н. Лобашков,
Панкрасио — Балихин.

Класс Л. А. Волкова

6. «Спичка между двух огней»:

Цветочницы — Егорова и Тауберт,
Бажазэ — Твердохлебов.

7. «Воры»:

Любка — Тихомирова,
Фельдшер — Балихин,
Калашников — Голосов,
Мерик — Лапуховский.

8. Пьеса, где должны быть заняты: Городенская, Кудрявцев, Голосов.

Е. Вахтангов

Публикуется впервые.

Автограф.

ЦММЛС. Ф. 200. Оп. 1. Д. 124. Л. 5.

Е.Б. ВАХТАНГОВ — А.О. ГУНСТУ

17 февраля 1919 г.

Дорогой Анатолий Оттович,

Вот теперь мне нужно, чтоб Вы не отказали в любезности. Постараюсь Вам отплатить. Подательница сего — Валентина Георгиевна Гар, дочь хирурга, который делал мне операцию. Она хочет поступить в Студию. Мне очень хотелось бы, чтоб Вы записали ее на бесплатную вакансию. Я ее уже проэкзаменовал. Если Вы сообразовите не отказать мне, то прошу внести ее в список младшей группы I курса. Девушка она скромная и милая. Она учится на курсах, и ей нельзя посещать все занятия. Пусть она будет вольнослушательницей. Будущее покажет, как долго ей можно оставаться в школе.

Ваш *Е. Вахтангов*

Публикуется впервые.

Маш. копия.

Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 2949/23.

А.О. ГУНСТ — Е.Б. ВАХТАНГОВУ

22 февраля 1919 г.

Дорогой Евгений Богратионович!

Прилагаю при сем расписание занятий в Студии; программу I курса и полученное мною сегодня предположение о журнальчиках, до Вашего заключения не оповещал студийцев об этом. Как Ваше мнение? Возможно ли это осуществить;

В Студии Гунста

передал мне Лобашков-старший; если Вы согласны, я вывешу на доску. Завтра, в воскресенье вечером — если позволите, пришлю за Вашим решением.

Всей душою Ваш

А. Гунст

Сегодня экзаменовались у Л.А. Волкова — двое; Батакина-Земель принята.

P.S. Не знаю, как сделать относительно масленицы: заниматься ли в пятницу и субботу?

Публикуется впервые.

Автограф.

Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 106/Р.

Е.Б. ВАХТАНГОВ — А.О. ГУНСТУ

28 февраля 1919 г.

Дорогой Анатолий Оттович!

Окончившую Филармонию надо зачислить в младшую группу I курса с обязательством сдать весной отрывок наравне со старшей группой. Таким образом, она будет экзаменоваться по обеим группам. Это необходимо для того, чтобы она была в курсе сценических упражнений.

Огорчу Вас немножко, т.е. не Вас, а Ваш бюджет: С.В. Попову надо заплатить по 40 руб. за урок. Я забыл сказать Вам об этом. Ему и неудобно, и нельзя брать за урок 30 руб., во-первых, потому, что он сложившийся актер, во-вторых, потому, что все его коллеги получают вдвое больше, в-третьих, потому, что он сам мне обо всем этом намекнул.

2-го, в воскресенье, верно, встретимся на вечеринке, устраиваемой нашими милыми студийцами.

Ваш Е. Вахтангов

Л.А. Волков на Рождество получил 160 руб., а не 220. Тут какая-то ошибка. Ему следует 60 руб. за три экзамена.

Маш. копия.

Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 2949/27.

Впервые опубликовано: Вахтангов. 1939. С. 190–191.

Е.Б. ВАХТАНГОВ — А.О. ГУНСТУ

[Февраль] 1919 г.

Дорогой Анатолий Оттович!

В связи с уходом Лапуховского и Швембергера произойдут перемены и замены в пьесах. Очень прошу Вас поручить кому-нибудь составить новый список работ зачисленных кандидатами в Студию.

Кроме того, жду списка, составленного Малишевской, о старшей группе I курса. Был бы очень обязан Вам, если б Вы по-прежнему присылали мне еженедельные краткие сведения о делах наших, как это Вы чудесно делали, когда я был в больнице.

О помещении еще сам ничего не знаю, ибо та организация еще не нашла себе квартиры.

В Студии Гунста

Здоровье мое чуть хуже: простудился. Меня пригласили в Большой театр. Это меня доконает совсем. Отказать нельзя, ибо там работа с К.С. Станиславским¹.

Кланяюсь Вам.

Ваш *Е. Вахтангов*

Маш. копия.

Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 2949/29.
Впервые опубликовано: Вахтангов. 1939. С. 191.

КОММЕНТАРИИ:

1 См. запись от 17 февраля 1919 г. (наст. изд., т. 1, с. 489).

К Студии

28 февраля 1919 г.

Я прошу немножко потерпеть, пока я налажу план работ. Пока надо вам знать и делать следующее.

1. Зачисленным кандидатам в Студию:

самостоятельно искать «отрывки» (маленькие пьесы), давать их на просмотр преподавателям и, в случае их согласия, приступить к работе.

2. Группе, оставленной для просмотра весной:

искать самостоятельно отрывки (можно из пьес) и самостоятельно их репетировать. Эти отрывки два раза в неделю будет просматривать преподаватель, которого я приглашу. Упражнений никаких не будет.

3. Вновь поступившим:

занятия обычным порядком по плану, объявленному мной в 1-м полугодии. Будет приглашен новый преподаватель.

Е. Вахтангов

Маш. копия.

Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 2949/28.
Впервые опубликовано: Вахтангов. 1939. С. 190.

Е.Б. ВАХТАНГОВ — А.О. ГУНСТУ

9 марта 1919 г.

Дорогой Анатолий Оттович!

У меня нет ни одной минуты зайти к Вам.

Посылаю пьесы. Для Студии они не подходят.

Целую Вас. Кланяюсь студийцам и Сергею Сергеевичу [Глаголю].

Пусть будет все по-хорошему.

Ваш *Е. Вахтангов*

Маш. копия.

Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 2949/23.
Впервые опубликовано: Вахтангов. 1939. С. 191.

Е.Б. ВАХТАНГОВ — А.О. ГУНСТУ

26 марта 1919 г.

Санаторий «Захарьино», ст. Химки

Ник. ж.д.

Дорогой Анатолий Оттович,

Пользуюсь случаем прислать Вам и Студии привет. Я понемногу поправляюсь. Было очень трудно, теперь все прошло.

Над Мих. [Вахтангова] в пятницу поедет обратно в Химки. Наверное, часа в 3 выедет на вокзал. Я был бы очень благодарен Вам, если бы Вы прислали мне кратчайшие сведения о делах наших. Что делают все группы и Ваше истинное впечатление от работы.

Если я приеду на 1-й неделе, то будет:

I. Просмотр отрывков старшей группы (в два приема).

II. Сценические упражнения младшей группы.

III. Дикция младшей группы.

Если не приеду, то все это состоится в 1-ю неделю после Фоминой¹, и обе группы будут отпущены до осени. В 20-х числах мая состоится:

I. Просмотр работ зачисленных кандидатами.

II. Экзамен по дикции (и, если возможно, по пластике).

III. Образование ядра Студии (т.е. зачисление в Студию).

IV. Проверка по другим предметам, если ее преподаватели объявят.

V. В зависимости от качества отрывков — публичный спектакль, и к 1 июня все должно быть закончено, и все будут отпущены до осени.

Если большинство студийцев остается на лето в Москве, то можно будет организовать летний семестр и готовить пьесу будущего года. Но об этом им говорить не надо пока. Может быть, Вы подумаете об этом на свободе. Это зависит от того, остаесть ли Вы в Москве, будут ли преподаватели, что буду делать летом я.

Если в Студии не все гладко, то не надо этим смущаться: я не знаю ни одного театрального учреждения, где сейчас все хорошо. Слава богу, что дело наше идет хоть так, как оно идет. Народ подобрался хороший. Преподаватели хорошие. Работу в Студии любят. И то хорошо.

Кланяюсь всем и прошу беречь нашу молодую Студию.

В нее много принесено, и это надо сохранить.

* * *

Тем из старшей группы, которые не будут зачислены кандидатами в Студию или не будут оставлены в старшей группе, придется уйти совсем.

Это решает Совет всех преподавателей.

Перевод из младшей группы в старшую или в кандидаты в Студию могут решить или я единолично, или, с моим непременным участием и Вашим, группа преподавателей по отрывкам и сценическим упражнениям.

Зачисление в Студию будет произведено особым путем, о котором я объявлю в середине мая.

Ваш Е. Вахтангов

Автограф.

ЦММЛС. Ф. 200. Оп. 1. Д. 124. Л. 18.

Впервые опубликовано: *Вахтангов*. 1939. С. 192-193.

КОММЕНТАРИИ:

- 1 Неделя, следующая за пасхальной, получила название «Фомина» (по имени апостола Фомы, уверовавшего в Воскресение Христово после того, как он оцупал раны Спасителя).

Е.Б. ВАХТАНГОВ — А.О. ГУНСТУ

16 апреля 1919 г.

Дорогой Анатолий Оттович!

По Вашему письму в Химки, по записке о Борисе Евгеньевиче¹, по разговорам с навещающими меня учениками вижу, что Вы встревожены. Этим письмом мне хочется немножко успокоить Вас. Смею Вас уверить, что Вашей Студии повезло в смысле людей. Весной, когда Студия освободится от элемента ей не нужного, будет еще лучше. Ведь нельзя за несколько месяцев создать то, что создается годами. Не тревожьтесь напрасно, я знаю, какой Вы горячо принимающий к сердцу все, что касается Вашего дорогого, и именно поэтому хочу сказать, что у нас почти все благополучно со стороны, которая беспокоит Вас. Не знаю, как насчет талантов (это тоже сразу не находится), а относительно всего прочего я спокоен.

С Борисом Евгеньевичем я поговорил.

Очень прошу объявить, что проверочные экзамены начнутся (предположительно) с 12 мая и закончатся к 20-му.

Раньше я не могу (28 апреля я уезжаю в Петроград — на неделю — играть премьеры своих пьес²).

Во-вторых, вижу, что и ученикам надо бы чуть побольше сделать. Отъезд С.В. Попова пусть никого не смущает: он свое дело сделал, и уж, конечно, новый преподаватель не нужен. Перед отъездом Вас повидаю. Я слаб, но здоров.

Вас видеть буду рад.

Ваш Е. Вахтангов

Маш. копия.

Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 2949/19.
Впервые опубликовано: Вахтангов. 1939. С. 194.

КОММЕНТАРИИ:

- 1 Б.Е. Захава, приглашенный Вахтанговым в качестве преподавателя, неаккуратно посещал занятия.
- 2 3 мая 1919 г. Первая студия открыла гастроли в Петрограде спектаклем Вахтангова «Потоп», затем последовал «Праздник мира».

Е.Б. ВАХТАНГОВ — А.О. ГУНСТУ

19 апреля 1919 г.

Дорогой Анатолий Оттович.

Предполагаю сделать так:

Мая 12-го — младшая группа — дикция и упражнения;

13-го — старшая группа — отрывки;

14-го — старшая группа — отрывки;

15-го — кандидаты — дикция;

16-го — кандидаты — отрывки.

Часы так, как удобно Вам и ученикам.

На экзаменах старшей группы (13-го и 14-го) желательное присутствие всех преподавателей школы. 14-го надо устроить совет преподавателей и решить, кого оставить.

В случае каких-либо изменений Вы будете предупреждены за неделю. Думается, что изменений не будет. Прошу Вас дать мне знать: удобны ли эти дни для Вас.

Свободно можете переставить, как найдете нужным, ибо с 12-го до 20-го я располагаю своим временем.

Числа 25–27–29 можно будет дать три публичных платных спектакля для родных и знакомых из лучших отрывков, доработанных мной с 17-го по 25-е. (В том случае, если будут хорошие отрывки.)

Ваш Е. Вахтангов

Публикуется впервые.

Маш. копия.

Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 2949/20.

В.А. ШВЕМБЕРГЕР — Е.Б. ВАХТАНГОВУ

2 мая 1919 г.

Киев

Дорогой Евгений Богратионович!

Мы сидим и ругаемся... простите, ради Бога, что так начинаем письмо, но испорчено столько бумаги, чернил и сил, что лучший исход единственно в том, чтобы с этого начать излагать то, что творится с нами.

Дорогой Евгений Богратионович, нам хочется сказать, что мы рады, что Вы выздоровели. Но мы все же эгоистичны и хотим кроме того обратиться к Вам с большой просьбой. Дело вот в чем. Наконец нам удалось освободиться из казарм. Это произошло очень быстро и так счастливо. Конечно, мы все этим обязаны исключительно Вашему имени, которым (да простите Вы нас за это) мы воспользовались. Учась в студии А.О. Гунста, мы назвали себя Вашими учениками, отнюдь не скрывая, кто мы такие и каков наш груз опытности и знаний в области искусства. Константин Александрович Марджанов не позволил нам сказать с ним и трех слов о себе (буквально) и тотчас же предложил явиться к нему в Управление Театров при Коллегии искусств КСРД (Валовая, 8)¹, где он играет руководящую роль. В то же свидание он успел только спросить нас о состоянии Вашего здоровья. На следующий день в отделе он снабдил нас надлежащими документами, какие и освободили нас, по постановлению Губвоенкома, как артистов, принятых в труппу театра отдела. В эти два свидания Марджанов успел с нами поговорить так мало, что мы и до сих пор удивляемся, как он в нас поверил. Ведь с нами нет даже удостоверения, что мы студийцы.

Он, принимая нас в труппу, только и сказал: «Прекрасно, нам нужны молодые силы» (мы-то знаем, что для нас это прекрасно). После того, как нас освободили, он нас направил в театр «Трагедия и классическая комедия» КСРД²; на репетиции каковой труппы мы и ходим сейчас. Что будет дальше, но пока это кошмарно. К.А. Марджанов пока близкого участия в театре не принимает.

Дорогой Евгений Богратионович, нам так бы хотелось опять в Москву в Студию. Если это Вас не слишком затруднит и если, Евгений Богратионович, Вы на-

ходите наше пребывание в Студии не лишним, то единственно Вы могли бы (нам так кажется, но мы можем ошибаться) это сделать. Как трудно писать все это, хотелось бы не тревожить Вас. Ваше письмо к Марджанову тотчас же развязало бы нам руки здесь, Вашу просьбу откомандировать нас в Москву он, конечно, исполнит тотчас же. Но дело в том, что если мы приедем в Москву, оставив здешний театр, то нас призовут как безработных «артистов». Вы при нашем отъезде из Москвы говорили нам, что Вы хотели зачислить нас в труппу театра Народа (к мансуровцам)³.

Дорогой Евгений Богратионович, если это и теперь возможно, то это было бы для нас так счастливо. Если Вы не найдете возможным нас перевести в Москву, будьте добры, Евгений Богратионович, написать несколько строк К.А. Марджанову о нас, что позволит нам, так или иначе, перебить это время здесь.

Желаем Вам всего, всего хорошего.

Простите за просьбу.

Ваши «гунсты»

В. Швембергер

Публикуется впервые.

Автограф.

Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 297/Р.

КОММЕНТАРИИ:

- 1 15 марта 1919 г. был принят декрет о национализации театров Украины. К.А. Марджанов, оказавшийся в Киеве весной 1919 г., был назначен комиссаром всех киевских театров и поставлен во главе Управления театров при Коллегии искусства Киевского совета рабочих депутатов (КСРД).
- 2 Марджанов принял активное участие в организации «Театра трагедии и классической комедии», который работал в помещении цирка. Первым спектаклем этой труппы стали «Проделки Скапена» Мольера, в постановке которого Марджанов не участвовал. Летом 1919 г. Киев перешел в руки денкинцев, и режиссер покинул город.
- 3 Театр Народа — так В.А. Швембергер называет Народный театр, в котором Мансуровская студия играла спектакли в сезоне 1918/19 гг.

Совет Студии — Е.Б. Вахтангову

1 сентября 1919 г.

Евгений Богратионович!

После Вашего ухода у нас состоялось экстренное собрание Совета по поводу наболевшего и Вам уже известного вопроса об отношении Студии к М.А. Николаевой и Е.А. Тауберт. Совет постановил: 1) ввиду их неподчинения постановлению Совета о том, что никто из членов Студии не имеет права быть занятым в сценической работе на стороне и, главным образом, в группе 12-ти, и сегодняшнего заявления Марии Александровны (как члена Совета) о нежелании ею прекратить сношения с группой 12-ти, чем она оскорбляет Совет, пренебрегая его постановлениями, и кроме того 2) Совет не может потерпеть в своей среде лиц, которые остаются в нем ради личного интереса (получение роли), не веря в Студию, тем самым мешая ее строительству и своей халатностью внося дезорганизацию, — считать М.А. Николаеву и Е.А. Тауберт из Студии уволенными и просить Анатолия Оттовича как директора школы при Студии не принимать их в последнюю.

В Студии Гунста

Заявление Совета Анатолию Оттовичу передано.
О чем и извещаем Вас, дорогой Евгений Богратионович.

Совет Студии
Лобашков, В. Попова, Жиделева, Е. Цубербиллер, Н. Тихомирова,
[три подписи неразборчиво]
8 подписей членов Совета

Публикуется впервые.
Маш. подписанный текст.
Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 291/МК.

Е.Б. ВАХТАНГОВ — А.О. ГУНСТУ

1 сентября 1919 г.

Дорогой Анатолий Оттович!

Прилагаю при сем мое обращение к Совету.

Не откажите познакомиться с ним и передать его в Совет.

Вы, человек добрый, Вы, человек, знающий жизнь, должны понять этих двух молодых и хороших по существу людей. Если они ошибаются, надо сделать так, чтобы они поняли свою ошибку. Не надо смотреть на них как на преступников.

Мы создаем не учебное заведение, а союз человеческих душ ради восприятия искусства.

Бывают заблудшие души, и надо уметь понять, простить и направить их¹.

Если Е.А. Тауберт и М.А. Николаева останутся такими, как они проявляют себя теперь, то Тауберт никогда не станет членом Студии, а Николаева никогда не будет членом Совета, и тем самым они уходят сами по себе.

Мне думается, что во всем этом деле есть преувеличение и наличие ненужных чувств.

Пожалуйста, известите меня, как решил Совет и принята ли моя просьба за этих двух молодых и заблуждающихся.

Адрес: Петроград, Малый театр (б. Суворинский), мне.

Ваш Е. Вахтангов

Автограф.
ЦММЛС. Ф. 200. Оп. 1. Д. 124. Л. 7а.
Впервые опубликовано: Вахтангов. 1939. С. 213–214.

КОММЕНТАРИИ:

- 1 Ученицы Студии А.О. Гунста М.А. Николаева и Е.А. Тауберт принимали участие в работе группы учеников Вахтангова, ушедших из Мансуровской студии. Совет Студии А.О. Гунста считал их поведение неэтичным по отношению к Вахтангову и постановил исключить их из Студии (см. выше).

Е.Б. ВАХТАНГОВ — СОВЕТУ СТУДИИ

2 сентября 1919 г.

Я получил Ваше постановление и долгом своим считаю сказать Вам то, что я чувствую по человечеству.

1. Такое важное событие, как исключение из Студии, мне кажется, должно обсуждаться в Совете при моем участии, пока я член этого Совета, того самого Совета, который я же организовал.

2. Член Совета не может быть исключен из Студии по мотивам, которые имели место в Вашем постановлении. Для исключения из Студии члена Совета нужна наличность этического проступка, непоправимого и компрометирующего Студию. Таких проступков у М.А. Николаевой нет, и Вы, принявшие ее в свою среду, должны были использовать все средства, чтобы сделать ее хорошим членом Совета. Выбросить легко, и это не есть строительство. Сначала надо пытаться обратиться в свою веру и только потом, когда это не удастся, прибегать к таким страшным средствам.

3. В самом худшем случае вы могли ограничиться относительно М.А. Николаевой переводом ее в группу кандидатов.

4. Что касается Е.А. Тауберт, то тут Вы совсем неправы. Раз она переходит в старшую группу, тем самым она лишается возможности строить Студию и, чтобы попасть к Вам обратно, должна доказать делом, что ей дороги интересы Студии¹. В старшей группе могут и постоянно будут люди, которым Студия чужда. В этой группе вы будете выбирать студийный материал, и в этой группе при желании можно пробыть всю жизнь. Исключить из этой группы можно только за этический проступок, кладущий пятно на Студию. Перевод Е.А. Тауберт в эту группу означал: «Мы не считаем Вас членом Студии. Учиться можете, где угодно и сколько угодно. Примем же Вас в свою среду тогда, когда Вы своим отношением к Студии докажете, что она Вам нужна».

5. Не вводите в правила запрещение младшей и старшей группе работать на стороне. Это их дело. Участие в сторонних работах будет поставлено им на минус при обсуждении вопроса при зачислении в кандидаты. Не запрещать надо, а убеждать не делать этого. Тот, кто поддался убеждению, тот и проявил свое отношение к Студии. И это должно быть поставлено в плюс.

6. Ваше постановление принимаю как акт, вызванный хорошими побуждениями, но не достигающий цели.

7. Предлагаю сделать так:

Прочсть и Е.А., и М.А. Ваше постановление и заявить им, что они оставляются в Студии по просьбе Евг. Б.; что Е.А. предоставляется самой себе до тех пор, пока она не проявит себя желающей строить Студию; что Совет употребит все средства, чтоб доказать М.А., что быть в Студии ради личного интереса нельзя, что Студия тогда Студия, когда члены ее осуществляют идею, а не свои личные цели.

8. Я прошу оставить Е.А. в старшей группе, я прошу оставить М.А. в членах Студии (т.е. не ниже кандидатов).

* * *

Вы проявили большую жестокость и несправедливость. Жестокость это потому, что Е.А. слишком молода, чтобы уметь решать самостоятельно. Ведь ей 18 лет всего. Вы не имеете права лишать ее возможности учиться в школе. (За Вами остается право не принимать ее в члены Студии.) Жестокость это потому, что М.А. — чистый и убежденный, прямой человек, и Вы, не переговорив с нею, не предупредив ее, не попробовав убедить ее, неожиданно для нее выбрасываете ее из своей среды (из группы, которая далеко еще не объединена крепко).

Несправедливость это потому, что Е.А. в школе, а не в Студии, и как сценический материал определилась как имеющая данные быть в будущем актрисой. Она не претендует на звание члена Студии. Исключая ее, Вы берете на себя художественную оценку (студийная здесь неприложима), а этого делать Вам нельзя, потому что Вы не авторитетны еще в этой области. Несправедливость это потому, что М.А. работала для центра с самого начала, с первых дней возникновения Студии, и Вы не прислушались к ее душе, не помогли ей вернуться, а резко прикончили с нею.

У нее нет ответа на вопрос: «За что Вас исключили?».

Исключить — это положить пятно. Подумайте, что Вы сделали.

Не принять в свою среду — это одно, исключить — другое.

* * *

Мое требование, без удовлетворения которого я сейчас же прекращаю всякие сношения со Студией и уберу своих преподавателей:

Кандидаты обязательно вызываются на все работы Совета. Они только не голосуют, но участие в строительстве Студии принимают и здесь же на деле проявляют себя и здесь же за дело, за преданность делу принимаются в члены Совета. Иначе они лишены возможности проявить себя студийно.

Е. Вахтангов

Автограф.

ЦММЛС. Ф. 200. Оп. 1. Д. 124. Л. 6-7.

Впервые опубликовано: Вахтангов. 1939. С. 214-216.

КОММЕНТАРИИ:

1 Студия А.О. Гунста состояла из школы (младшая и старшая группы) и Студии. В последнюю принимались ученики, прошедшие школу и отвечающие требованиям студийной этики, как ее понимал и проводил в жизнь Вахтангов. О структуре Студии А.О. Гунста см. письмо «К общему сведению» и «План образования Студии» от 20 ноября 1918 года (наст. изд., т. 2, с. 354, 355).

Совет Студии — Е.Б. Вахтангову

15 сентября 1919 г.

Москва

Нам очень больно было узнать, дорогой Евгений Богратионович, о том впечатлении, какое произвело на Вас наше решение относительно М.А. Николаевой и Е.А. Тауберт. Как будто вышло так, что Ваше отношение к нам, которое нам так бесконечно дорого, стало несколько иное. У Вас сложилось теперь убеждение, что мы совершили поспешный и несправедливый поступок. Действительно, мы сознаем, что наше решение было поспешно, и в этом наша вина. Вина эта осложняется еще и тем обстоятельством, что такой серьезный шаг, как удаление из Студии своих членов, был сделан без своего идейного, морального и духовного руководителя, каким Вы являетесь для всех нас без исключения. И мы должны были, если бы Вы не смогли быть на заседании, во всяком случае переговорить об этом с Вами, прежде чем приступить к обсуждению этого вопроса. Нам до сих пор тяжело и больно, что мы могли доставить Вам такое невольное огорчение нашей поспешностью, тогда как все наши желания на-

правлены к тому, чтобы хоть небольшая часть Вашей души была с нами, и все наши стремления — показать себя достойными этого. До сих пор мы знали, что Вы хорошо относитесь к нам, хотя, может быть, мы этого и не заслужили, и знали, что Вы близко принимаете к сердцу жизнь нашей Студии и ее будущее. Вот почему, обсуждая такой важный шаг, мы думали, что делаем нужное и важное дело, а оказалось, что мы сделали дело несправедливое, как Вы его назвали. Нам же оно не казалось таким, и если оно представлялось несколько жестоким, то все-таки необходимым в интересах Студии. Интересы же Студии требовали тогда если не решения, то полного выяснения этого дела. Атмосфера в последнее время настолько накалилась, что достаточно было одной искры, чтобы произошел взрыв. В результате — заседание бурное и горячее, которое родилось стихийно и непроизвольно. Все недоразумения, накопившиеся до сих пор, потребовали своего выяснения. Не нами создавались эти недоразумения и не в нашей власти было их устранить. Все начала и все концы сводились к М.А. Она действительно не совершила ни одного крупного проступка, но фактов, иногда на первый взгляд мелких, незначительных, накопилось слишком много. Каждый из них сам по себе не представлял ничего особенно выдающегося, но взятые вместе они рисуют довольно яркую картину. У кого были крупные разговоры и неоднократные с С.Н. Рамазановой? У кого был крупный разговор с Анатолием Отговичем? Кто постоянно пребывал с группой 12-ти и работал с ней, несмотря на прямое постановление? Чья фамилия значится на афише «Патлена» и кто играл бы в нем, если б не случайность? Кто вносил в Студию разлад и создавал кружковщину? Кто за спиной говорил одно, а в лицо другое? Из-за кого всякая работа кончалась словопрением? Кого убеждали регулярно на каждом заседании Совета изменить свое отношение к Студии? Кто отнимал свою персону даже те драгоценные часы, когда Вы бывали в Студии? Кто поставил себя в такое положение, что сделался неприемлемым не только Советом, но и кандидатами? Что увидели бы новые студийцы у нас вместо единства и сплоченности? Разлад, распад и словопрение. Каким примером была бы для них М.А. и сколько слабых могли бы пойти по ее пути? Нет, мы думали, что не имеем права допускать этого в нашей среде и, может быть, мы ошиблись, но хотели этим создать единение. У нас оно есть, может быть, мало заметное, но бесспорное; и в силу этого единения у нас — общее отношение к Студии, и наши настроения и задачи совершенно противоположны задачам М.А. В поисках пьес, в беседах, спорах, во всей подготовительной работе мы нашли общие точки соприкосновения, нашли общий язык и понимаем друг друга. М.А. и тут сумела остаться в стороне. Вот почему, когда во время Ваших посещений Вы неоднократно убеждали М.А., мы спрашивали себя: неужели Евгений Богратионович не замечает того, что большинство нас относится к Студии совсем не так, как М.А. Неужели он не видит, что у нас есть вера, что эта вера крепка.

Может быть, мы были и не правы в своем решении. Если это и было ошибкой, то эта ошибка теперь нами исправлена по Вашему письму. Николаева и Тауберт опять с нами. Мы снова поверили словам М.А. о ее желании с нами работать и думаем, что в конечном итоге этот инцидент принесет свою пользу, как нам, так и М.А.

Только одно теперь беспокоит нас, дорогой Евгений Богратионович, это Ваше к нам отношение. Поверьте нам еще немного и Вы увидите, что Вам не придется в этом раскаяться. Мы помним Ваши слова и заветы и оправдаем их делом.

Простите, если написали что не так. Все-таки сердце наше не совсем спокойно. Ждем Вашего возвращения и свидания с Вами.

Публикуется впервые.
Автограф.
Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 296/Р.

Е.Б. ВАХТАНГОВ — А.О. ГУНСТУ

25 октября 1919 г.

Дорогой Анатолий Оттович!

Ну, вот мы и приехали¹. Я очень болен. По вечерам лежу в постели. Чуть-чуть оправлюсь, приду и все налажу.

Сейчас посылаю к Вам Сергея Васильевича [Попова]. Для старшей группы первого курса. Поговорите с ним.

Ему нельзя платить менее 150 руб. за двухчасовой урок.

Кроме того, нужен будет преподаватель для кандидатов.

Простите, дорогой, что так краток: еле пишу, так болит все.

Привет всем нашим старикам.

Ваш Е. Вахтангов

Автограф.
ЦММЛС. Ф. 200. Оп. 1. Д. 124. Л. 19.
Первые опубликовано: Вахтангов. 1939. С. 216.

КОММЕНТАРИИ:

- 1 С 6 сентября по 14 октября 1919 г. Первая студия гастролировала в Петрограде. В репертуаре: «Сверчок на печи» Ч. Диккенса, «Потоп» Ю.Х. Бергера, «Двенадцатая ночь» В. Шекспира.

ИЗ ПРОТОКОЛА ОБЩЕГО СОБРАНИЯ СТУДИИ

3 декабря 1919 г.

Началось в 10 ч. вечера, кончилось в 3 ½ ночи

Присутствовали: Е.Б. Вахтангов, И.Н. Лобашков, Голосов, Тихомирова, Жиделева, Попова, Егорова, Цубербиллер.

Кандидаты: В. Лобашков, Николаева, Сластенина, Толоконникова, Завьялова, Балихин, Городецкий, Иванова.

Порядок дня

- 1) О замещении А.О. Гунста¹ как администратора.
- 2) План организации Студии в административном отношении.
- 3) О Е.А. Гунсте.
- 4) О Совете.
- 5) О преподавателях.
- 6) Студийные вечера.
- 7) Экзамены.
- 8) Прием.
- 9) О пьесе.
- 10) Ответ на письмо М.Ц. Гунст.

В начале заседания было прочитано письмо М.Ц. Гунст к Совету Студии. Решено ответить письменно.

1) *Евгений Богратионович*: необходимо заменить Анатолия Оттовича как администратора, т.к. у нас не имеется такого одного человека, то приходится все функции, выполняемые ранее А.О., выполнять теперь нескольким членам Студии. Я предлагаю следующий план, который будет заключаться в назначении нескольких лиц, на обязанности которых будет лежать исключительно административная сторона студийной жизни.

Совет Студии вместе с Евгением Богратионовичем должен вести только этическую, идейную, духовную и художественную стороны, и никакие хозяйственные вопросы его не должны касаться.

2) Необходимо иметь:

Большой Совет (вся Студия);

Малый Совет;

Правление (исключительно административно-хозяйственная часть).

Ни один член Студии не имеет права отказаться от той работы, которую ему назначает Совет.

Члены Правления назначаются Советом.

Председателя Совета иметь не стоит, можно выбирать каждое собрание.

Необходим лишь секретарь (отдельно у Совета и Правления).

Подписывать бумаги можно следующим образом: Уполномоченный Советом.

У нас в Студии ввиду малого количества студийцев два Совета (Большой и Малый) выделять нет необходимости.

Можно сделать только один Художественный совет и Хозяйственный совет.

Хозяйственный совет должен состоять из следующих должностей:

1. администратор;

2. заведующий хозяйством (столовой, складами, хозяйственными помещениями);

3. казначей;

4. секретарь.

План, предложенный Евгением Богратионовичем, принимается.

В Хозяйственный совет назначают: И.Н. Лобашков, Николаева, Балихин, Егорова, Успенский.

3) О Е.А. Гунсте.

Художественный совет должен найти связь, чтобы приобщить его к Студии.

4) Совет.

Совет вместе с Евгением Богратионовичем ведет художественную сторону Студии: 1) он должен принять все меры к скорейшему осуществлению пьесы; 2) вести приемом новых лиц и т.д.

5) О преподавателях.

Ввиду того, что у нас в данный момент Студия находится в критическом состоянии в финансовом отношении, надо сократить некоторые предметы преподавания: как то пластику, ритмику, сольфеджио, Волконского, историю театра.

Евгений Богратионович: Пластика, ритмика и Волконский необходимы. Их упразднить нельзя.

Таким образом, остаются следующие предметы:

1. Сценические упражнения: Захава, Чебан, Попов, Котлубай, преподаватель для кандидатов.

2. Волконский.
3. Дикция.
4. Пластика.
5. Ритмика.

Художественный совет должен найти выход для оплаты преподавателей. Можно организовать «студийный вечер» на публике, доработать отрывки и т.д. Некоторым преподавателям необходимо увеличить плату, иначе они уйдут.

Экзамен

6. Для младшей группы назначается экзамен 22 декабря 1919 г.
7. Экзаменовать будет преподавательский Совет в составе: Успенский, Цубербиллер, Егорова, Толоконникова совместно с Вахтанговым и Котлубай.

Публикуется впервые.

Автограф.

ЦМАМЛС. Ф. 200. Оп. 1. Д. 124. Л. 20–21.

КОММЕНТАРИИ:

- 1 Несмотря на то, что обучение было платным, Студия существовала во многом на средства А.О. Гунста, смерть которого 14 ноября 1919 г. предопределила ее закрытие. Общее собрание Студии с участием Вахтангова тщетно пыталось нащупать пути выживания. Уже в 20-х числах декабря большая часть студийцев перешла в Студию Вахтангова, но задержались в ней лишь немногие. См. Беседу Вахтангова с «гунстами» от 24 марта 1920 г. (наст. изд., т. 2, с. 323). Те, кто покинули Вахтанговскую студию, некоторое время пытались сохраниться как творческая группа.

Студия — Е.Б. ВАХТАНГОВУ

28 августа 1920 г.

Вчера при отправке письма к Вам произошло большое недоразумение: при передаче письма Вам позабыли сказать, чтобы Вы назначили через Лобашкова, где и когда мы могли бы Вас увидеть, чтобы поблагодарить и попрощаться. Прийти в Студию на урок и сказать об уходе при всех нам казалось невозможным без Вашего согласия. Мы надеялись при личном свидании сказать то, о чем мы не могли и не сумели Вам написать.

Кроме того, мы хотели сказать, что считаем своим долгом перед Вами и перед Студией играть в спектаклях, если Вы это найдете возможным, всегда, когда это будет нужным, и вообще помочь всем, чем мы можем.

Хотя мы и ушли из Студии, но она нам не чужая, мы перед ней и перед вами в долгу, и если мы не можем жить в ней — это не значит, что мы ей хотим принести вред. Если мы будем нужны для спектаклей, монтажки и другой работы, мы с радостью придем поработать у Вас. Насколько далеки мы были от ухода из Студии, видно из того, что в середине августа мы передали помещение в Старокопюшенном группе из Студии Комиссаржевской¹, и только эта передача не успела оформиться.

Поверьте нам, дорогой Евгений Богратионович, что то, что мы пишем сейчас, мы думали сделать вчера при разговоре с Вами.

Всей своей работой и отношением мы постараемся доказать, что Ваши уроки не пропали даром, что мы — Ваши ученики, хотя Вы от нас отрекаетесь, что насколько можем и насколько поняли, мы понесем те заветы, которые услышали от Вас.

В Студии Гунста

Поймите и, насколько можно, простите. Очень трудно решаться на такой шаг, на который пошли мы, зная, что мы теряем то, что не найдем нигде и ни у кого, кроме Вас.

Спасибо Вам, дорогой Евгений Богратионович, за все.

Те радости, которые Вы несете людям и к которым приобщились и мы, — не забыть нам.

Прощайте и простите

*Жильцов, Тихомирова, Белянкин, Голосов, Успенский,
Павлов, Темерин, Юродинская, Жиделева, Серебрянникова,
Цубербиллер, Красинская*

Публикуется впервые.

Автограф.

Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 294/Р.

КОММЕНТАРИИ:

- 1 Студия при Театре им. В.Ф. Комиссаржевской, которая продолжала еще существовать какое-то время после закрытия театра в 1919 г.

~ В «ГАБИМЕ» ~

Начало «Габимы» восходит к 29 июня 1909 г., когда силами учащейся молодежи Белостока под руководством учителя Наума Цемаха впервые в России был сыгран спектакль на иврите. Им стала мольеровская «Школа мужей», показанная под названием «Мораль для дурной молодежи».

Белостокский кружок создал вскоре передвижной театр «Габима», название которого переводится с иврита и как кафедра в синагоге, и как сцена. Его спектакль «Слушай, Израиль!» О. Дымова был с успехом показан в Вильне и других городах. После чего было решено превратить труппу из любительской в профессиональную. Новую пьесу Дымова «Вечный странник» показали в Вене 1 сентября 1913 г. для Второго Сионистского конгресса в надежде на поддержку. Пресса была доброжелательная. Конгресс же проявил безразличие к проблемам еврейского театра. Фиаско было полным. Расплатиться за гостиницу было нечем и пришлось в качестве залога оставить артиста И. Бертонова.

Но жестокие неудачи, казалось, только подхлестывали Наума Цемаха, грезившего о «своем Тулоне». Бронзовая статуэтка Наполеона на столе учителя иврита на многих производила впечатление.

А между тем традиционные запреты на культурную деятельность, связанные с национальными и вероисповедными ограничениями, оставаясь неотменными в России, переставали быть непреодолимыми.

Осенью 1916 г. Цемах обратился с ходатайством, поддержанным главным раввином Москвы Яковом Мазе, в Московское городское по делам об обществах присутствие, которое «постановило в своем заседании от 10 октября зарегистрировать еврейское драматическое общество “Габима”, ставящее себе целью основание передвижного драматического театра на еврейском языке» (Еврейская жизнь. М., 1916. № 42. 16 октября. Стлб. 35).

Февральская революция отменила все те сохранявшиеся де-юре ограничения, которые в любой момент могли стать ограничениями де-факто.

Другая проблема была связана с тем, что Цемах задумал театр на иврите в отсутствие не только широкой публики, понимающей иврит, но и актеров, способных на иврите играть. Отбирать артистов приходилось не столько по признакам таланта, сколько в меру знания языка.

Полные энтузиазма габимовцы, еще вчера обитатели местечек, не только ничего не умели на сцене, но и, как правило, не видели толком театра и ничего не знали о нем. Им чудился какой-то небывалый мессианский ивритский театр, способный вобрать тысячелетний еврейский опыт и обратить его в будущее. Практическая же сторона дела была более чем неясна. Театральные идеалы были сколь пламенны, столь и эстетически неотчетливы. Цемах собирался за познаниями в Париж. Заботливая фортуна привела его в Москву, где он, по его собственному свидетельству, первым делом направился в Художественный театр,

о котором был слышан как о «седьмом чуде света». Открытием стал тот (для российской публики самоочевидный) факт, что театр может быть средоточием общественных, культурных, духовных интересов, мощных творческих сил.

Такой театр прежде являлся габимовцам только в видениях и мечтах. Теперь они его увидели и ощутили, как вспоминал Гнесин, «всю нашу ничтожность в этом деле» (Гнесин. С. 111).

Цемах и Гнесин пришли к выводу, что «нет смысла затевать “Габиму”, если она не скажет своего слова в этом городе» (там же. С. 110). А это «слово» невозможно «вне определенного направления».

Н. Цемах, Х. Ровина и М. Гнесин образовали «тройку», которая на первом же заседании приняла два решения: «Первое — положить конец ненужной работе и обратиться к Станиславскому и второе — никто из нашей троицы не вступит в брак, пока “Габима” не утвердится как театр, достойный своего имени» (там же. С. 113).

Станиславский случайно выбрал день, на который приходился один из главных религиозных еврейских праздников — Иом-Киппур (Судный день). По преданию, в этот день Бог скрепляет печатью приговор на наступающий год, выносимый каждому человеку в предшествующие десять Страшных дней. В этот день запрещено есть, пить, совершать любую работу. Возникла ситуация весьма деликатная. Если считать назначенную встречу работой, то предстояло совершить грех, и немалый. Просить же о переносе аудиенции Цемаху представлялось невозможной дерзостью.

В конечном итоге выход из затруднительного положения был найден в религиозном объяснении предстоящей встречи как Судного дня «Габимь». И действительно, она определила приговор театру не только на предстоящий год, но и на многие последующие.

Иом-Киппур. СТАНИСЛАВСКИЙ. ВАХТАНГОВ

Наум Цемах:

Мы сидели в его квартире, в столовой, и я, стараясь быть по возможности кратким, откровенно изложил ему историю многовековых скитаний и испытаний еврейского народа; упомянул и о том, что большинство евреев тоскует по Эрец-Исраэль; объяснил, что язык иврит, на протяжении многих поколений считавшийся мертвым, чем-то вроде латыни, ни на миг не прерывал своего живого дыхания, от Библии и до современной литературы. Я добавил, что иврит — это душа народа: именно на этом языке народ всегда выражал — и выражает ныне — свою тоску и самые пылкие свои упования. В конце я подчеркнул, что еврейский театр на иврите уже подает голос, уже шепчет втайне — и в него облачается душа еврейского народа.

Станиславский внимательно слушал мою речь. Закончив рассказ, я сказал ему, понизив голос, что Провидение послало меня к нему — к первому и высшему авторитету в области театрального искусства — и что я высказал ему все, что копилось у меня на сердце в течение десяти лет. Наконец, я намекнул, что у мира есть немалый долг по отношению к еврейскому народу. Подобно тому, как вы заботитесь о развитии талантливых актеров для всеобщего театра, я хотел бы создать «Габиму» и рассчитываю на вашу помощь, с воодушевлением произнес я.

Должен признаться: я явился к Станиславскому без каких-либо оформленных идей; даже мне самому еще не все было ясно. Но обуревавшие меня чувства заставили речь литься водопадом — и я рассказал, какими, на мой взгляд, должны быть сущность и облик еврейского театра.

Слушая мои слова, Станиславский постоянно выказывал уважение к насчитывающей тысячелетия еврейской культуре, к идее создания оригинального еврейского театра на иврите. Под конец он глубоко вздохнул, отчего щеки его слегка покраснели, и промолвил: «Да, эти идеи мне близки». Затем с вежливым любопытством спросил, следует ли рассматривать мои слова как просьбу оказать предпочтение студии «Габима»: дело в том, что рабочее расписание его самого и его ближайших сподвижников (здесь он назвал несколько фамилий) весьма плотное. Я ответил: «Единственное, чего я прошу — это помочь нам учиться, особенно в нынешний период родовых мук <...> Я прошу вас стать светильником, освещающим наш путь, источником вдохновения в нашей работе. Поскольку мы отстаем — нам необходим стартовый толчок». Я всеми силами старался убедить его — в конце концов, Станиславский встал во весь свой рост и произнес: «Я понимаю страдания вашего древнего народа. Я уважаю мудрость древних». После этого он прочитал мне своего рода обзорную лекцию по теории театра: проинструктировал, какую подготовительную работу необходимо провести, чем мы должны располагать, если хотим создать свой театр <...> Еврейская сцена, сказал Станиславский, по самому характеру своего возникновения должна унаследовать традицию трагическую, питаемую из источников Книги творения. И пояснил: и трагедия, и комедия черпают из одного колодца, лепятся из одной глины; комедия есть нечто иное, как маска на лице трагедии... «Я могу представить себе, что на этом богатейшем языке, пронизанном поэтическими образами, можно рисовать величественные трагические картины, можно добиться гармонии между театром и духом и масштабами эпохи».

Цемах Н. Мой учитель — Станиславский // Брешит «Габима» (Творение «Габимь») /

Под ред. И. Нормана. Иерусалим, 1966. С. 157-158. Пер. И.Б. Минца.

Менахэм Гнесин:

В тот же день, в Иом-Кипшур¹, у нас был праздник. Цемах принес нам радостную весть, что Станиславский с большим интересом выслушал его, понял, чего мы хотим, и отныне он тоже захвачен идеей создания театра на древнееврейском языке — «не на том, на котором говорят беженцы» (так он сказал) из древней Эрец-Исраэль; он сказал, что и там, на Востоке, будут играть по его методу, который называется его именем: «система Станиславского». Станиславский был рад новому пункту на поле своих экспериментов. Он предложил послать к нам одного из своих учеников, Вахтангова, как педагога и наставника. Однако день встречи с Вахтанговым назначить не удалось, потому что он находился в одном из санаториев возле Москвы — он был уже болен той болезнью, которая через три года оторвала его от нас.

Гнесин. С. 116. Пер. Б.А. Ентина.

КОММЕНТАРИИ:

- 1 Иом-Кипшур в 1917 г. приходился на 26 сентября. Вероятно, какие-то переговоры начались раньше. Первые пометки, связанные с еврейской культурой, появились в тетради Вахтангова уже 15 сентября 1917 г.

Из ТЕТРАДИ 1914–1919 годов

[Сентябрь 1917 г.]

Габима — сцена.

Наум Лазаревич Цемах.
«История евреев» Клаузнера.
Сефардское и ашкиназийское наречие. Бунд.
Бялик.

Публикуется впервые.
Автограф.
Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 79/Р-17.

15 сентября 1917 г.
Санаторий Крюгера

Шамаим — небо.
«Анатэма»

Прочел:

Мендель Мойхер-Сфорим (Абрамович)
«В долине плача», две книги

Очень хороша первая половина первой книги. Совсем по-гоголевски. Описательная часть. Далее идет завязка. Ситуации придуманы нехитро, тенденциозно разрешены. Человек безусловно талантливый и наблюдательный. Герой Гершель. С детства до доктора Коган.

Шолом Алейхем «Дети черты», т. II

Чудесно. Наивно. Любовно. С хорошим юмором. Евреи не такие, как у Юшкевича, а простые и настоящие. Думаю, что он подражает Чехову.

Леон Перец «Из уст народа», т. I

Обычно.

Народные легенды. Восток. Тяжеловато.

«Песнь Песней»
работа А. Эфроса¹

Очень хорошие статьи собрал Эфрос. Интересно и для того, как я, кто не читал и не слышал об этом, — очень интересно. «Песнь Песней» как слово Бога, как любовные песни, как диалог, как драма.

А гада

Из Талмуда и Мидраша. 2 книги. Если мало, то интересно. Подряд читать нельзя. Восточная мудрость.

Бялик

Стихотворения и поэмы. Пер. Жаботинского.

Большой поэт. Сильный и резкий. Больше всего мне нравится «Сказание о погроме». Лирика, хоть ею и восхищается переводчик, в переводе, по крайней мере, малозвучна.

«Менахэм» («Утешитель»)
в 1 акте

(Разрушение Иерусалимского храма.)

Для еврея, может быть, и интересно. Вообще же, скучно, ибо заранее все предвидишь.

«Пелъи» («Неизвестный»)²

Или «Книга Иова» по Гольти-Адлеру Д. Фришман
(Соломон, Пелъи, Ариом, Хана и пр.)

Пелъи написал книгу. Хочет остаться неизвестным.

Кладет книгу в Храм. Соломон ее читает. Пелъи дает клятву не открывать своего авторства. Этим пользуется Ариом и выдает книгу за свою. Потом, благодаря мудрому (хотя и не очень мудрому, но так хочется автору), Соломон открывает истину. Автор награжден любовью Ханы. Ариом, разумеется, осужден на покаяние.

Эффектно на сцене. В переводе на русском играть неинтересно.
Примитивно.

К л а у з н е р

История Ново-еврейской литературы 1785–1910 гг. [Одесса, 1912]

Слишком конспективно. Может служить указателем того, что нужно прочесть, и с этой стороны книжка ценна.

* * *

Мендельсон

Вейзель или Вессель (1725)

Давид Франко Мендес (1713–1792) — драматург. «Кира Атали»

С. Раппопорт — отец еврейской науки³

Ис. Эртер (1792–1852)

И. Шорр (1814–1895)

Луццато (1800–1865) — падуанский профессор

И. Левинсон

Мард. Аарон Гинцбург

Гордон (1830–1892) — крупный поэт

Мапу

Абрамович (Мендель Мойхер-Сфорим)

Браудес

Смоленский

Бен Иегуда

Долицкий

Имбер

Перец

Неймарк

Бялик

Черниховский

Як. Каган

Шнеур

Як. Штейнберг

Фихман Як.

Бен-Цион (Гутман)

Бреннер

Шофман

Прежде чем решить дело, переспать ночь.

Полностью публикуется впервые.

Автограф.

Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 79/Р-17.

Частично опубликовано: Вахтангов. 1939. С. 96–97.

КОММЕНТАРИИ:

- 1 Имеется в виду книга «Песнь песней Соломона» (СПб., 1909), составленная А.М. Эфросом, куда наряду с библейским текстом в переводе Эфроса и статьей «Не пройдет и йота» В.В. Розанова вошли тексты Феофана Прокоповича («Рассуждение о книге Соломоновой, нарицаемой Песни песней...»), И.Г. Гердера («Песни любви. Библейская книга»), А. Олесницкого («Книга Песнь Песней и ее новейшие критики») и Ренана (без названия). В качестве приложения книга содержит факсимиле пушкинской рукописи «Песнь песней царя Соломона» и ноты канонического напева «Песни песней». В раздел «“Песнь песней” в русской поэзии» вошли стихотворения таких поэтов, как Г.Р. Державин, А.С. Пушкин, А.А. Фет, В.Я. Брюсов, Г.И. Чулков и др.
- 2 Рукописный перевод пьесы «Пельи», сделанный габимовцами для Вахтангова, хранится в Музее Театра им. Евг. Вахтангова (№ 1452/Р).
- 3 Вероятно, Вахтангов имеет в виду С. Ан-ского (Рапопорта), автора пьесы «Между двух миров (Дибук)», за которым закрепилась репутация «отца еврейской фольклористики».

ЗНАКОМСТВО С ТРУППОЙ «ГАБИМЫ»

[После 12 октября] 1917 г.

- 1) Н.Л. Цемах.
- 2) Гнесин Менахэм Натанович — бывший преподаватель еврейского языка, играл много раз в Палестине и Яффе.
- 3) Розенблюм Л.А. — инженер, любитель (отсутствует сегодня).
- 4) Варди — окончил гимназию в Палестине, выступал много раз как чтец-рассказчик, комик по наклонности.
- 5) Коган Ш.¹ — артист жаргонной сцены, играл также несколько раз в «Габиме».
- 6) Топицер Яков — фармацевт по образованию, играл много раз в русских и жаргонных любительских спектаклях.
- 7) Персиц — студент, любитель.
- 8) Брегман — студент.
- 9) Ровина — бывшая учительница, играла несколько раз у нас (в Варшаве).
- 10) Старобинец Р.М. — образование среднее, кончает консерваторию, играла по-русски с любителями.
- 11) Элиас — бывшая учительница еврейского языка.
- 12) Рабинович (любительница).
- 13) Школьникова — с высшим образованием, играла много раз по-русски.
- 14) Лихтенштейн.

Публикуется впервые.

Автограф.

Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 298/Р.

КОММЕНТАРИИ:

Первоначальный московский состав «Габимы» существенно отличается от того, который закрепился в течение первого сезона. В вахтанговском списке присутствуют

Розенблом, Топицер, Брегман, Школьникова, которые вскоре покинули труппу, и отсутствуют Х. Гендлер, И. Виньяр, М. Галеви, примкнувшие к «Габиме» чуть позже и принявшие участие в первом московском спектакле.

1 Вероятно, имеется в виду Кон Шломо.

ПЕРВАЯ ВСТРЕЧА С «ГАБИМОЙ»

Менахэм Гнесин:

И вот одним туманным московским утром Вахтангов появился у нас, в той самой нашей конторе на берегу Москва-реки. Еще до того, как Вахтангов вошел к ожидавшим его студийцам, мы провели его по зданию, отремонтированному и готовому к спектаклям. По наивности мы полагали, что подкупим его красотой здания... Потом мы зашли к студийцам. <...>

На первой встрече он удивил нас своим предложением покинуть наше большое здание и бросить мысли о спектаклях: «Вы должны начать учиться с самого начала и забудьте, ради Бога, что вы были когда-то актерами, потому что это может только помешать вам!» Несмотря на всю неожиданность, предложение было нами принято, и мы решили сесть на ученическую скамью. Некоторым из нас было тяжело расстаться с положением «совершенных актеров», но большинство с радостью приняло муки ученичества ради будущей «Габимы». <...>

И тут произошла Октябрьская революция, и казалось, что все кончено, разрушено навсегда. Никогда мы не забудем той недели гражданской войны в Москве. Каждый из нас сидел дома, видел наступающую катастрофу и не знал, чем закончится день. <...>

Однако прошло несколько дней, и мы снова собрались, и Вахтангов вернулся к нам, и мы решили, что нет никакой связи между новым порядком в мире и нашими уроками. Нужно продолжать занятия, и каждый из нас должен как-то приспособиться, чтобы продолжать работу. Через несколько недель Вахтангов заговорил о постановке отрывков из пьес-этюдов. И тут мы столкнулись с новой трудностью. Нам очень хотелось начать работу над какой-нибудь пьесой, но над какой? Где найти ее? И если даже мы найдем, то перевод на русский (для Вахтангова) потребует немало времени, и совсем не обязательно, что выбранная нами пьеса понравится Вахтангову. Нам очень хотелось принести Вахтангову оригинальные вещи, пьесы, написанные на хорошем иврите, и немало дней мы читали и обсуждали разные пьесы, пока Вахтангов не сказал нам: «Разве у вас нет драматургов, из пьес которых вы могли бы выбрать что-нибудь? Ведь у вас есть театр с большим репертуаром, возьмите что-нибудь оттуда и принесите мне». Наконец, мы выбрали следующие отрывки: «Старшая сестра» Ш. Аша, «Горит» И.Л. Переца, «Солнце! Солнце!» И. Кацнельсона и «Напасть» И. Берковича. Мы перевели эти отрывки на русский язык и дали почитать Вахтангову. Отрывок из пьесы Переца, написанный на идиш, мы тем временем переводили на иврит.

К счастью, пьесы понравились Вахтангову как материал для упражнений начинающих актеров... Это признавали и мы, якобы актеры в прошлом, что мы только начинающие. За месяцы уроков Вахтангова мы поняли, насколько далеки мы были от истинного представления о профессии. Только сейчас мы научились различать актеров, разные театральные стили, понимать московских театральных критиков, поняли, что мы должны требовать от себя в качестве будущих актеров.

Наши комнаты — в прошлом роскошные кабинеты — стали тесными для репетиций и в общем совсем не подходили для создания особой «атмосферы» (мы не осмеливались сказать «творческой атмосферы»). Кроме того, нам мешал холод, постоянно царящий в больших комнатах. Неустанный Цемах взялся за это дело и ходил, и искал подходящее здание для нашей Студии. И вот в одном из московских переулков ему удалось найти двухэтажный особняк, хозяин которого бежал за границу. Он очень подходил нам. На первом этаже мы могли поселить тех студийцев, у которых не было жилья, а на втором разместить саму Студию. В больших комнатах особняка с легкостью помещались сцена, зрительный зал и даже фойе.

Чтобы раздобыть разрешение на занятие этого дома, Цемах собрался с силами и не знал покоя, пока не дошел до самого Луначарского и не сумел убедить его передать особняк в наше распоряжение. Так мы переехали на Нижнюю Кисловку, 6.

Гнесин. С. 117-118, 121-124. Пер. Б.А. Ентина.

НА РЕПЕТИЦИЯХ «СТАРШЕЙ СЕСТРЫ»

Хана Ровина:

Нас было двенадцать человек в группе¹, и мы выбрали четыре коротких пьесы, таким образом, чтобы у каждого была какая-либо серьезная, значительная роль. Это, как мы чувствовали, был единственный путь, чтобы учиться и иметь практику. Главными действующими лицами в пьесе «Старшая сестра» Шолома Аша были мать и двое ее дочерей, одна из которых была старая дева, а вторая — молоденькая девушка. Кроме них в пьесе действовали еще слуга, родственник и брачный маклер. Вахтангов как учитель и режиссер распределял роли. Среди нас была девушка по фамилии Старобинец, которую все считали из нас самой талантливой. Она прекрасно держалась, была замечательно красива и имела приятный голос. Старобинец училась музыке в консерватории, и мы связывали с ней огромное будущее. Но однажды некто по имени «Яша» или как-то иначе появился в театре и положил конец ее драматической карьере, оставив только нам свое имя в качестве нарицательного для любого рокового мужчины, ломающего артистическую карьеру девушки. Вахтангов поручил этой Старобинец роль старшей сестры, Сусанне Авивит — роль младшей, а мне — роль матери. Мы были студентами и должны были делать то, что нам говорят, и не выражать никакого несогласия с предложенной ролью. Кроме того, каждый из нас должен был выучивать все роли, и во время репетиции обычно одиннадцать пар глаз и ушей неотступно следили за каждым вашим движением или словом, готовые в любой момент поправить или поспорить.

Тем не менее, когда Вахтангов дал мне роль матери, я нашла в себе мужество подняться и сказать на глазах у всей группы: «Позвольте мне сказать Вам, что у меня нет настоящего чувства для этой роли». Я помню каждую деталь этого случая, потому что это была первая трагедия в моей жизни в театре. Мне очень хотелось играть роль старшей сестры, и я старалась доказать это, оперируя сложной связкой аргументов: Станиславский и Вахтангов сами учили нас, что каждый характер, который актеру предстоит сыграть, должен иметь нечто общее с характером актера, который должен играть эту роль. Я очень хорошо понимаю образ старшей сестры. У нее такой же плохой характер, как и у меня. Она напоминает мне девушек, которых я хорошо знала в своем родном городе. Но как я могу играть

добросердечную мать двух взрослых дочерей? Как я достигну эмоционального баланса между ними?»

Вахтангов ответил мне на это, что он допускает, что драматическое правило, на котором я основываюсь, является правильным. Но как студентка я должна играть еще и характеры, которые кажутся мне совсем далекими и отчужденными. Именно таким образом я и научусь понимать их и развивать необходимую похожесть на них в себе. Я слушала его — но вдруг заплакала... Я заплакала совсем не потому, что мне хотелось играть другую роль, а потому что я чувствовала себя такой неспособной понять ту роль, которую мне предстояло сыграть. Моя реакция была похожа на реакцию ученика в школе, которому дали слишком сложное задание. Мне было действительно очень трудно найти в себе черты доброго, мягкого, понимающего материнства и любви к двум дочерям. Мне было трудно еще и потому, что я очень хотела сыграть роль старшей сестры. Мы в то время уже знали, что каждый актер должен любить свою роль, и я старалась изо всех сил полюбить образ этой матери, но как я ни мучилась, у меня ничего не получалось — я не могла вжиться в роль.

В спектакле была одна такая сцена — мы ее репетировали и репетировали — в которой мать изо всех сил старается оправдаться перед старшей дочерью в том, что ее решение пригласить брачного маклера вначале для устройства брака младшей дочери является правильным и не может обидеть старшую дочь. Я никак не могла овладеть сценой — мы повторяли ее снова и снова, и вся труппа наблюдала за мной с любопытством, пока я не почувствовала, что что-то зреет во мне, готовое вырваться наружу. И вдруг я заплакала! Я заплакала опять же не потому, что мне не нравилась моя роль, а потому, что я невероятным образом была унижена ощущением отсутствия в себе способностей, своим явным провалом. Я громко на весь зал заплакала и в смущении побежала вон из зала.

Но Вахтангов властно вернул меня на место и сказал: «Повторите монолог сейчас!» Целая гамма разнообразных чувств неожиданно хлынула из меня, и я начала эмоционально уговаривать «свою дочь», целовать ей руки, прижимать ее к своей груди. Я поймала себя на том, что слова, которые я произношу, полны искренней теплоты и неподдельного материнского чувства. Когда в слезах я закончила свой монолог, Вахтангов встал со своего места, подошел ко мне и похлопал по плечу. «Молодчина! — сказал он мне. — Теперь роль ваша». Все смотрели на меня с удивлением, вдруг осознавая, какой ужасный «скандал» я учинила. Я снова устремилась из зала. Прошло время. И постепенно я начала гордиться этой сценой и не могла понять, как я когда-то сопротивлялась из всех своих сил и не могла увидеть образ матери...

Цит. по: Ханох Г. «Габима» бат эсрим вэхамеш [«Габиме» — 25]. Тель-Авив, 1946. С. 103-104, 107. Пер. Б.А. Ентина.

КОММЕНТАРИИ:

- 1 В программе Вечера студийных работ эти двенадцать актеров перечислены: Н. Цемах, Х. Ровина, М. Гнесин, Р. Старобинец, Ш. Авивит, М. Элиас, Х. Гендлер, Ш. Кон, Р. Персиц, Д. Варди, И. Виньяр, М. Галеви.

Е.Б. ВАХТАНГОВ — «ГАБИМЕ»

[Лето 1918 г.]

Мне больно, что в первой моей записке на доску «Габимы» я должен говорить о неприятных вещах.

Еще так недавно я ушел с урока, потому что помощник режиссера не приготовил сцены. До этого много раз у меня были случаи столкновения на почве абсолютного непонимания членами «Габимы» целей этой корпорации.

Я все чаще и чаще замечаю, что стремления большей части группы эгоистичны и не имеют ничего общего с искусством. У меня начинает возникать нехорошее подозрение и растет вопрос: ради чего я так работаю и ради чего я должен сносить личные для меня оскорбления, а поведение некоторых, в том числе поведение г. Персица, я не могу считать достойным человека, работающего в искусстве.

Если г. Персиц думает, что он может держать себя легкомысленно-преступно только потому, что и я, и товарищи оценят эти выпады улыбкой по адресу его молодости; если г. Персиц и некоторые другие думают, что я обязан бывать каждый день, обязан сидеть более двух часов на уроке; если все думают, что я обязан работать летом, — то я прошу разъяснить мне, откуда взялась такая уверенность. Ничем другим, кроме этой уверенности в моей беспомощности перед моими обязанностями, за которые уплачено, я не могу объяснить поведения г. Персица и других.

Я пришел к Вам убежденный и поверивший в чистоту Ваших желаний. И пока я верил — я все мог и простить, и не заметить, и объяснить не оскорбляющими меня причинами.

Теперь я не верю Вам больше. Мои отношения могут быть официальными, и я буду выполнять свои обязанности так, как о них говорит буква договора.

К назначенному часу прошу всех быть на своих местах. Урок всегда будет продолжаться два часа. Если мне будет удобно, я могу продлить урок, и каждый сверхобязанный час оплачивается как полный урок.

Снимаю с себя всякую моральную ответственность за сроки. С 15 августа даю только два урока в неделю.

Прошу не оказывать мне в неофициальной части наших отношений никаких любезностей, ибо это связывает меня и не дает быть свободным, — я не хотел бы при оценке проступка перед искусством учитывать сделанное мне лично одолжение или проявленное ко мне лично как к частному лицу внимание.

Е. Вахтангов

Публикуется впервые.

Автограф.

Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 1993/Р.

О.Л. ЛЕОНИДОВ — Е.Б. ВАХТАНГОВУ

1 сентября 1918 г.

Нет, это несомненное большое дарование:
Заставить слушать неведомый чуждый язык
И на целый вечер приковать к сцене вниманье:
Как жадно ловишь певучее слово и внимаешь болезненный крик.

А заставить дилетантов стать настоящими актерами,
А заставить поверить в простой серый тон холста,
Чтобы зритель следил восхищенными взорами
И понял, что искусство — просто, и жизнь, как искусство, проста...

Привет этой неведомой, древнееврейской «Габиме»
И Вам, смелому творцу сценических действий!..
В наши дни тугоумия, авантюр и бездарных лакейств
Вы идете дорогой творчества, и да прославится Ваше имя!..

О. Леонидов

Публикуется впервые.
Автограф.
Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 169/Р.

Из ТЕТРАДИ 1914–1919 годов

[Октябрь 1918 г.]

30 сентября 1918 г. Константин Сергеевич [Станиславский] смотрел репетицию в «Габиме»¹, а 8 октября было открытие. Я болен. Не присутствовал. Торжество было большое. Критика для «Габимы» — отличная². Константин Сергеевич доволен.

Вот уже сдал «миру» вторую студию.
Дальше.

Автограф.
Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 79/Р-17.
Впервые опубликовано: Захава. 1927. С. 78.

КОММЕНТАРИИ:

- 1 Речь идет о Вечере студийных работ (Нешеф-Брейшит), в который входили:
«Старшая сестра» Ш. Аша: Дебора, вдова — Х. Ровина; Рома, ее дочь, 30 лет — Р. Старобинец; Юлька, ее дочь, 20 лет — Ш. Авивит; Гросберг, сваха — М. Элиас; Шпринца, прислуга — Х. Гендлер; Юдель, бедный еврей — М. Гнесин.
«Горит» («Срейфа») И.-Л. Переца: Шмарья, зажиточный хлеботорговец, 70 лет — Н. Цемах; Хана, его 4-я жена, 22 года — Ш. Авивит; Давид, его пасынок от 3-й жены — И. Кон или Р. Персиц; еврей, сосед (в окне) — Д. Варди.
«Солнце! Солнце!» И. Кацнельсона: Гольда, 20 лет — Р. Старобинец; Шварц, 30 лет — М. Гнесин; Давид, его брат, 17 лет — И. Виньяр.
«Напасть» И.Д. Берковича: Шломо-Давид — Д. Варди; Хана, его жена — М. Элиас; Лиманович, студент — М. Галеви.
На генеральную репетицию была приглашена «театральная Москва» и в первую очередь — артисты Художественного театра: Станиславский, Немирович-Данченко, Москвин, Леонидов и многие другие.
Перед началом спектакля Наум Цемах обратился к публике: «У нас нет еще ни своего репертуара, ни своих актеров. У нас нет еще и своей публики. Все это должно быть создано нашим начинанием, и мы верим, что так будет» (Театральный курьер. М., 1918. № 22. 12 октября. С. 6). Цемах не скрывал своей уверенности в значении деятельности «Габимы» как «фактора общеврейского национального возрождения».
- 2 Спектакль был благосклонно принят прессой. В «Театральном курьере» доброжелательную статью поместил Сергей Глаголь, которого не смутила незнакомая речь: «Спектакль идет на древнееврейском языке, но если и не буквально каждая фраза, то представление и в целом, и в частях, несмотря на чуждый язык, воспринимается и является понятным русскому зрителю, а это уже говорит за значительную высоту исполнения, за то, что на сцене, в самом деле, найден тот язык искренних переживаний, то выражение волнующих чувств, которые понятнее всяких слов» (Глаголь С. «Габима»

(Открытие студии библейского театра) // Театральный курьер. М., 1918. № 22. 12 октября. С. 6).

Олег Леонидов отметил игру Старобинец и Цемаха: «Такое перевоплощение, такое полное слияние <...> такой отказ от себя, от своей индивидуальности не часто находишь и в игре опытных актеров-профессионалов». Его вывод был решителен: «Е.Б. Вахтангов — может быть, впервые — дал в этой работе реальное торжество “подтекста”, того внутреннего чувства, которое у всех веков и народов говорило и говорит единым языком. Выявить его и заставить каждого понять этот язык — задача не легкая. Но Е.Б. Вахтангов преодолел ее и разрешил прекрасно» (Леонидов О. «Габима» // Театральный курьер. М., 1918. № 11. 29 сентября. С. 3).

Дебютантов, едва покинувших пеленки любительства, критики готовы поставить в пример «опытным актерам-профессионалам». Тем не менее, очевидно и то, что речь идет не более чем о добросовестной и тщательной, но ученической работе, которую «нельзя не поздравить с успехом». Ценность спектакля — «в стройности и цельности общего впечатления, в том умении создавать на сцене как бы настоящую жизнь, которым обладают Художественный театр, его студии и все, что вырастает под их эгидой», — подытоживает Глаголь. Леонидов считает необходимым подчеркнуть, что «это, повторяю, только студийные работы, только упражнения, переходная ступень к той миссии «сионизма», каковая является основой нового театрального кружка». Слово «сионизм», столь политизированное впоследствии, здесь обозначает только мечты о возвращении в землю отцов, о возрождении и преобразении традиционной еврейской культуры.

Единственным оппонентом спектакля оказался Михаил Загорский: «“Габима” вышла из недр Художественного театра, и ею руководил г. Вахтангов, дал ей почти все, что имел, — ту проникновенную душевность, ту яркую и театрально осознанную психологичность, которые столь ярко и пламенно расцветают каждый вечер в стенах студий. Но не только это дал он “Габиме” — он совершил большее: преобразил изнутри древнюю еврейскую темпераментность и традицию еврейской театральной приподнятости и шумливости. И совершилось чудо: на старом, вековом, таком непонятном и странно волнующем языке заговорили вдруг такие знакомые, родные и близкие нам люди, еще только вчера теми же тихими и просветленными глазами смотревшие на нас в “Сверчке” и “Потопе”. Разве это не чудесно? И разве это, в то же время, не странно и не тревожно? Разве для этого и во имя этого открылась “Габима”? <...> И если в результате системы “переживаний” со всех сцен мира и национальных театров взглянет на меня одно и то же, хотя и милое и родное, но все то же лицо, то почтительнейше верну билет... В грядущей “Габиме” еврейского возрождения очень многое и, может быть, основное вам останется непонятым до конца, до сердцевины, до сути и корня, — там, где начинается пение жуткой и таинственной национальной сирены и где колышет свои темные бездны гений рода и расы» (Рампа и жизнь. М., 1918. № 41-42. 29 октября. С. 12). Если Глаголь и Леонидов считали, что «Габима» только вступила на свой путь, то Загорский уверен, что Студия вступила не на тот путь. Позже постановкой «Гадибука» Вахтангов показал, что студийных «всечеловеков» и «систему», с одной стороны, и национальные особенности темперамента («шумливость») и «темные бездны <...> расы», с другой стороны, можно объединить в обобщенной театральной форме, где находят свое место быт и миф, психология и метафизика. После премьеры «Гадибука» Загорский заговорил другим голосом: «С некоторой робостью приступаю я на этот раз к выполнению возложенной на меня задачи. <...> Крепкое библейское вино, отстоянное в веках, бросилось в голову, в ушах еще

стоит торжественная песня из “Песни Песней”. <...> Пальцы дрожат, но вижу яснее и ощущаю глубже» (Театральная Москва. М., 1922. № 25. 31 января — 5 февраля. С. 10).

ВЕЧЕР СТУДИЙНЫХ РАБОТ

Менахэм Гнесин:

И вот наступило 8 октября 1918 года, день большого испытания: показ нашей работы перед московской публикой. Вахтангов готовил нас к этому дню и предупреждал, что только если «медведи», старейшины Художественного театра, примут нашу работу, которую мы готовили в театральной «лаборатории», мы сможем продолжать дальше и приступить к настоящей работе, которая заставит всю публику сказать за нами «Аминь». <...>

Вечер открыл раввин Москвы Я. Мазэ. После краткого благословения к публике, среди которой было много мастеров московской сцены, обратился Вахтангов. Тот тоже волновался, представляя свою первую работу на языке, которого совершенно не знает. Еще никто не совершал такого дерзкого шага. И Вахтангов дрожал вместе с нами. Прозвенел первый звонок — сигнал актерам приготовиться к началу, а публике — занять свои места. Этот звонок потряс нас. Мы хотели, чтобы время длилось бесконечно... Капельдинеры, одетые в форму капельдинеров Художественного театра, стояли в дверях и с серьезными лицами встречали публику, как было принято в самом Художественном. Вахтангов зашел к нам, бледный, глаза выпуклы больше обычного. Его голос успокоил нас. Он пожал нам руки, поцеловал каждого, поднялся на сцену, осмотрелся — все ли в порядке — и исчез. <...>

Торжество было полным. Еврейская публика пребывала в приподнятом состоянии духа, которое вообще царило в театре. Давно мы уже не ощущали такого покоя. После спектакля была намечена вечеринка с участием артистов Художественного театра <...>

Цемах открыл вечеринку короткой речью. После него выступил Хаим Гринберг, говоривший о еврейском искусстве и поэзии. Он поблагодарил гостей за помощь, которую они оказывают «Габиме», а «Габиме» пожелал долгих лет и выразил надежду, что «Габима» прославится во всем мире.

И тут дрожь пробежала по залу. Встал Станиславский, чтобы благословить новое театральное начинание: «Как актер, сердце которого трогает любое проявление истинного, искреннего искусства, я вижу здесь дело важное и необходимое, и в этот час мне не думается о языках и расах. В минуту истинного творчества я поднимаюсь вместе с ним — будь что будет! — в мир искусства, величественный и чистый, и мы получаем эстетическое удовольствие и творческое наслаждение — будь то произведение того или иного племени, на том или ином языке! Главное — это само произведение. И я верю, что идущие по пути нашего театра проложат его во всех странах. Искусство — это сфера, в которой может царить братство между народами. И когда вы доберетесь до вашего заветного места и построите там свой театр, вначале небольшой, в создании которого есть и мой вклад, и ваш театр сохранит то, что мы с вашим учителем и моим учеником Вахтанговым любили, искали и создавали».

На смену первым спектаклям пришли будничные, изменившие наше настроение. Ситуация была трудной, и наш маленький зал на 120 зрителей почти всегда оставался пустым. Если в зале набирался «миньян»¹ — 10 человек — то мы играли спектакль. Иногда мы посылали кого-нибудь из работников Студии в зал,

чтобы был «миньян» — лишь бы не отменять спектакль. Наше затруднение ободрило наших «друзей», и снова заговорили о «бездельниках-любителях древнееврейского языка»...

После премьеры Вечера начала² Вахтангов заболел и уехал в санаторий³. Он взял с собой книги Переца, Менделе Мойхер-Сфорима, Шолом-Алейхема, «Книгу легенд», стихи Бялика в переводе на русский язык. Вахтангов мечтал о библейском материале. Вахтангова привлекала музыка иврита. Его привлекала возможность контакта с древней культурой и трагической судьбой народа. Перед своим отъездом он сказал нам: «Ну, первый этап с вами я закончил. Станиславский видел работу и остался очень доволен. Продолжайте!».

Гнесин. С. 126, 129-130, 132. Пер. Б.А. Ентина.

КОММЕНТАРИИ:

- 1 Миньян — в иудаизме кворум из десяти взрослых мужчин (старше 13 лет), необходимый для общественного богослужения и для ряда религиозных церемоний. Миньян нужен для того, чтобы произнесенная молитва считалась молитвой всей общины, а не индивидуальной.
- 2 Вечер студийных работ габимовцы называли также Вечером начала и Праздником начала.
- 3 С 27 октября по 28 декабря 1918 г. Вахтангов находился в больнице Игнатъевой.

Из ТЕТРАДИ 1914–1919 годов

25 октября 1918 г.

Хорошо было бы заказать такую пьесу:

1. Моисей (косноязычен). Жена. Аарон. Может быть, видел, как египтянин бил еврея. Убил его. Сегодня ночью, в своей палатке, возбужденный, рассказывает об этом... Ночью с ним говорит Бог. Бог велит идти к фараону и дает ему для знамений способность творить чудеса (жезл). Моисей, страдающий за свой народ, заженный 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. Рассеяны.

8. Ночь. Далеко за пределами осязания пространства огонь. В ночи слышна песнь надежды тысячи приближающихся грудей. Идет, идет народ строить свою свободу. Занавес.

Впервые опубликовано: Вахтангов. 1939. С. 122, 123-124.

* * *

[Между 29 октября и 16 ноября 1918 г.]

«Наложница в Гиве» Меклера. 1898. 4 акта.

I акт. Иудея. Улица. (Бояре. Калики. Ссоры. Раздоры.)

1 кусок — Авессалом убеждается, что Тamar отдают в наложницы.

2 кусок — отец и старик: (о Тamar), потом Авессалом.

Схватка. Прибегает Тamar. Авессалом красиво говорит о том, как у него произошло знакомство с Тamar. Проходит год.

II акт — в пустыне, привал степняков. 3 воина (левши) стрелки.

Куски: 1) Воины о своем. Спор о храбрости. Экспозиция о Тамар и своем атамане. 2) Авессалом и Шима (о Тамар). 3) Приводят добычу. Обобрали его, отпустили. Пьют. Тоска Авессалома.

Шима поет. Народная песня.

* * *

«Наложница в Гиве» (Ирод).

Приходит священнослужитель Ионатан. Рассказ его о том, что Шамгар пришел туда, куда убежала Тамар, чтобы увезти обратно, захватил ее и уже вышли с нею из города. Нужна погоня. Авессалом посылает Шиму в Гива сказать, что если ему дадут приют, он разрушит весь город.

III акт. 1) Шима оповещает народ, чтоб попрятались. 2) Выход Шамгара, Тамар, мальчика — ищут приюта. 3) Шафат. Запоздавший житель. У него просят приюта. Он ведет к себе, несмотря на протесты дочери. Тамар задерживает дочь и узнает об Авессаломе. 4) Авессалома ищут... в погоне. Подозрение. Находят платок Тамар. Они, значит, здесь. 5) Старцы... Они выдают Шафата. Требуют выдачи. 6) Выход Шафата. Он противится. Соглашается выдать дочь и Тамар. 7) Встреча Тамар и Авессалома. (У Тамар покорность, которую получила от воспитания отца.) Он силой увозит Тамар.

IV акт. 1) Пустыня. Скала (Селла — Аримон). Авессалом с народом из колена Вениаминова. 2) Авессалом и Шима.

Кроме обозначенного фрагмента публикуется впервые.

Автограф.

Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 79/Р-17.

КОММЕНТАРИИ:

Пьеса Л. Меклера «Наложница в Гиве. Историческая трагедия из времен Судей», изданная в Варшаве в 1898 г. на иврите, представляет собой вольную переработку библейского сюжета (книга Судей, глава 19) в жанре романтической драмы. Вахтангов знакомился с пьесой по рукописному переводу или по изложению содержания, сделанному для него габимовцами.

М. Гуревич — Е.Б. ВАХТАНГОВУ

25 октября 1918 г.

Многоуважаемый Евгений Богратионович!

Ради Бога простите, что я обращаюсь к Вам письменно. Я это делаю потому, что, к сожалению, не обладаю даром спокойно, уверенно и убежденно высказать свои мысли устно: говорю я торопливо, невнятно, захлебываясь, — и этим обязан «Габиме», потому что мне в течение 9 месяцев приходилось завоевывать внимание, и у меня развилась боязнь, что меня не выслушают, что я не успею высказаться до конца. Вас я в этом никак не могу обвинить, потому что Вы всегда очень внимательны ко всем, и, может быть, потому-то мы Вас все так и любим, и уважаем.

Вам, Евгений Богратионович, может показаться странным то, что я обращаюсь к Вам, а не к товарищам, не к Науму Лазаревичу.

Вы помните, в памятный вечер, когда мы обсуждали будущее устройство «Габимь», Вы хотели убедить нас в том, что Наум Лазаревич для нас Станиславский, и я был единственным, который посмел выразить в этом сомнение. Я сказал, что в

критические, важные моменты жизни я обратился бы скорее к Вам, потому что не Наум Лазаревич, а Вы, Евгений Богратионович, — наш Станиславский, не знаю, как для остальных товарищей, а для меня во всяком случае. И не только потому Вы для меня — Станиславский, что Вы наш учитель, режиссер, воспитатель и вдохновитель, а потому что, как Вы сами однажды указали, Вы всегда защищаете слабых. Вы благородный человек, Вы тонкий психолог, Вы видите души Ваших учеников насквозь. Поверьте, Евгений Богратионович, что это не лесть, а искренние слова одного из благодарных Вам, защищенного Вами «слабого».

Вот почему я обращаюсь именно к Вам и надеюсь, у Вас хватит терпения прочитать мое письмо до конца. Это не сентиментальничанье, а обращение стоящего на перепутье к учителю: Научите! Направьте!

Если Вы припомните, Евгений Богратионович, уже давно, когда мы как-то вышли из «Габимы», я по обыкновению довольно невнятным и непонятым лепетом обратился к Вам с вопросом — как мне быть? Я тогда переживал нечто ужасное. Вы тогда предложили мне Юдея¹, и мне не дали. Вы единственный по-няли мое тогдашнее состояние, и я Вам был благодарен. А состояние мое было таково, что я, взрослый, трезвый человек, однажды плакал слезами, как ребенок, а я даже в детстве был далеко не плакса. Но, повторяю, что я видел, что только Вы один понимаете мое состояние, и я обратился к Вам. Я высказал Вам свою мысль, что я обречен на то, чтобы быть вечным учеником, вечным новичком и вечно последним, потому что как «молодому» мне всегда будут давать последние роли, а «молодым» я буду вечно, потому что никогда не догону своих товарищей на те 4–5 месяцев, на которые я опоздал.

Вы меня тогда утешили и убедили в противном. Вы сказали, что параллельно с большой вещью будут проходить маленькие вещи, в которых будет дана возможность «пробовать силы». Я успокоился и запасся снова терпением.

Благодаря чистой случайности и благодаря Вам я получил Лимановича². Я думаю, Вы сами заметили, как я был счастлив и как я преобразился. Ко мне вернулась энергия, заиграла фантазия, вернулась надежда, мечта.

Я весь отдался «Габиме». И умственно, и нравственно, и физически, и, кажется мне, я ей кое-что давал в последнее время. И вместе с другими я был счастлив при открытии «моей» «Габимы».

И вместе с другими, если даже не больше, я рвался к началу новой работы. Мне дали маленькую роль 3-го батлана³. Ничего! Я счастлив: в следующей пьесе я получу большую роль, — ведь я же после первого акта «Дибук» освобождаюсь, что же я буду делать в продолжение 3-х актов? Конечно, я в следующей пьесе буду иметь большую роль. Так мечтал я, и еще дальше заходили мои мечты: а если даже и в следующей пьесе у меня будет маленькая роль, то я буду что-нибудь дублировать: может быть, мне дадут как-нибудь попробовать Давида в «Гахама»⁴, может быть, я буду дублировать Сендера⁵, — я же их так чувствую. Ведь я хочу только попробовать. Неужели мне не дадут попробовать? У нас же студия-школа. Мы же не профессионалы... Так мечтал я. И верил я в свои силы, и дальше еще залетала моя мечта.

Начались занятия у меня в Институте, и я туда еще не заглянул: мы решили два раза в день заниматься в «Габиме», и мне некогда посещать Институт. И засела у меня в голове новая мысль, заиграла новая мечта: «Зачем мне Институт?» Брошу я его. Посвящу я все свои дни, все свои часы и минуты «Габиме»: изучу основательно библию, талмуд, историю, язык — буду работать целые дни, ибо

только тогда из меня выйдет хороший актер, а может быть, и режиссер. Я не хочу наполовину принадлежать «Габиме», я хочу весь ей отдаться. Так думал я, и так я на днях заявил родителям.

Евгений Богратионович, вчерашний вечер, вчерашний последний урок у Вас разрушил все эти воздушные замки до основания. Я вдруг понял, что все это мальчишеские увлечения... И не потому, что у меня не хватит на все это силы воли, а потому что у меня нет будущего.

У всех есть будущее: у Персица есть, у Виньяра есть... У меня же ничего нет впереди. Пустота.

Если я хотел попробовать Давида в «Гахама», то у меня «нет голоса». Если я мечтал дублировать Сендера, то «будет противно», как Вы выразились, если я мечтал получить в следующей пьесе роль, то моя мечта не сбылась, если я «осмеливаюсь пошутить», что буду играть или дублировать Якова, то это вызывает смех... Что же у меня есть впереди? Целый год, а может быть, и полтора, жить маленькой ролью Батлана? А дальше опять быть маленьким, последним, быть пешкой?.. Или меня должно удовлетворить звание «заведующего сценой»? Или меня должно прельстить будущее администратора?

Я понимаю, Евгений Богратионович! У нас существует этика: стыдно гоняться за большой ролью. Но, Евгений Богратионович! Ведь это же ложный стыд.

Ведь у Вас у самих в минуту откровенности вырвалось, что Вы уже столько лет работаете, и у Вас нет ролей. У Вас — пустота. И это больно. И я Вас вполне понял.

И мне нисколько не стыдно, и я заявляю откровенно: я хотел бы попробовать свои силы, потому что во мне сильна вера в свои силы. Если же я попробую и окажусь слабым, то должен буду отпасть и направить свою энергию по другому руслу.

Евгений Богратионович! Еще раз прошу у Вас прощения за то, что беспокою Вас. Я понимаю, что Вам сейчас не до меня, тем более что Вы так больны. Но я от Вас ничего и не прошу, и ответа от Вас я ждать не буду, потому что не хочу Вас затруднять. Вопрос — зачем же я пишу Вам? Евгений Богратионович! Я сам не знаю: накопилось, захотелось излить свою душу, так перед кем же, если не перед Вами?

Буду счастлив, если Вы окончательно выздоровеете и поправитесь.
Любящий и глубоко уважающий Вас

М. Гуревич

P.S. Буду Вам очень благодарен, если никто из «Габимы» знать об этом письме не будет.

М. Гуревич

Публикуется впервые.

Автограф.

Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 100/Р.

КОММЕНТАРИИ:

- 1 Юдель — персонаж пьесы Ш. Аша «Старшая сестра», входившей в состав Вечера студийных работ.
- 2 Лиманович — персонаж рассказа И.Д. Берковича «Напасть», инсценировка которого входила в состав Вечера студийных работ.
- 3 3-й батлан — персонаж пьесы С. Ан-ского «Гадибук».

- 4 «Гахама» — ивритское название пьесы «Солнце! Солнце!» И. Кацнельсона. Давид — персонаж пьесы.
- 5 Сендер — персонаж пьесы С. Ан-ского «Гадибук».

Е.Б. ВАХТАНГОВ — Р.М. СТАРОБИНЕЦ

1 ноября 1918 г.

Простите — я не могу назвать Вас по имени и отчеству, ибо я не помню отчества. Поэтому пусть будет так:

Хорошая Старобинец!

Если Вы хоть сколько-нибудь мне доверяете, если Вам хоть чуть дорого искусство сцены, то Вы отнесетесь к словам моим серьезно и сами с собой, наедине, продумаете то, что я скажу Вам, и ответите себе определенно, ясно до конца и решительно. Это нужно сделать, ибо то, в чем мы с Вами работаем, требует этой определенности.

Подумайте хорошо над вопросом: любите ли Вы сцену настолько, чтоб служить ей, чтоб сделать это служение главным, самым важным жизни своей, той земной жизни, которая дается только раз? Или у Вас есть что-либо другое, ради чего Вы находите нужным жить, ради чего стоит жить, что оправдывает Ваше земное существование, перед чем сцена (в форме осуществления идеи «Габимы» хотя бы) отходит на второй план и обращается в лишнее, чудесное украшение дней Ваших, которые радостно Вы отдаете главному своему?

Если на первый вопрос Вы ответите утвердительно, если искусство сцены для Вас главное, то продумайте: отдаете ли Вы этому главному столько, сколько нужно для того, чтоб оно оправдывало свое место в Вашей жизни? Главное всегда требует многого. Главное всегда требует жертв. Ради главного — все остальное. Отнимите главное, и все, что дополняло его, — удобства жизни, любовь, книги, друзья, мир весь — становится ненужным, и человек чувствует себя лишним.

Если утвердительно Вы ответите на второй вопрос и скажете, что у Вас есть кое-что другое, что Вам дороже сцены, то продумайте: можно ли, даже если занятие искусством стоит у Вас на втором плане, отдавать ему так мало, как даете Вы; можно ли такому большому и радостному делу, как театр, как создание театра, отдавать так мало, как даете Вы?

Вот смотрите. Бог дал Вам много. Вы легко и свободно усваиваете. Вы сценичны. У Вас хороший темперамент. У Вас есть обаяние. Если Вы будете работать, через одну — две пьесы, через немного лет Вы можете стать хорошей артисткой, художником. А если Вы будете много работать, то можете, у Вас есть на это данные, стать большой артисткой. Я считаю это своим долгом сказать как своей ученице, как полюбивший в Вас талант, как работающий в театре, как радующийся свету одаренных. Вам повезло на первых же шагах Вашего пути. Это бывает редко (когда-нибудь попозже Вы вспомните и эти шаги, и это мое письмо). 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.

Не делайте греха перед богом, не коверкайте своей жизни; принесите в жертву большому свои личные, может быть, сейчас и значительные для Вас интересы. Запомните: все можно вернуть, если упустишь, но нельзя вернуть молодости; а молодость не надо тратить на преходящее. С искренним, теплым расположением к Вам, с полным

пониманием Вашей женской души, чудесной и открытой, с незлобивым отношением к Вашему легкомысленному отношению к самой себе я решаюсь писать Вам это. Если Вы не продумаете это теперь же — будет поздно. И мы будем свидетелями того, как небрежно и легковерно растоптан божий дар, как высохло и погибло прекрасное, как нерасчетливо растрчено и разменяно на мелочи то, что могло бы радовать людей. Это говорю Вам со скорбью, на какую только способно мое сердце.

Любящий Вас *Е. Вахтангов*

Фотокопия автографа.

Музей Театра им. Евг. Вахтангова. Без номера.

Впервые опубликовано: Вахтангов. 1939. С. 125–126.

КОММЕНТАРИИ:

Р.М. Старобинец ушла из студии «Габима» по семейным обстоятельствам. Это письмо написано в связи с ее уходом.

Старобинец оставила после себя горькую память. Менахэм Гнесин, один из основателей «Габимы», позже вспоминал: «Среди прочего, во время отпуска произошел случай, который совершенно выбил нас из колеи: “бегство” одной из студий, которая исполнением своей первой роли в Вечере начала завоевала сердца московской публики. Сам Вахтангов и даже Станиславский прочили ей большое будущее и связывали с ней успешное будущее “Габимы”. В “воздушных замках” библейского репертуара, который строил Вахтангов, ей отводилось место исполнительницы главных ролей. Станиславский с ревностью говорил об этой артистке, что далеко не в каждом театре есть такие, как она. Это была девушка из Белостока, из обычной семьи, с потоком беженцев попавшая в Москву, совершенно не знавшая иврита и вообще весьма ограниченная. Она была принята в “Габиму” по рекомендации Цемаха, знавшего ее по Белостоку. В “Габиме” она видела любительскую труппу, с помощью которой можно познакомиться с каким-нибудь богатым парнем и таким образом устроиться... Она никогда не думала оставаться актрисой до конца своих дней. Все отзывы, которые она получила после премьеры, как в газетах, так и от учителей и знатоков театра, совершенно не тронули ее. Она знала одно: конкретный результат. Все наши попытки повлиять на нее, разговорами и деньгами, не помогли. Она вышла замуж за обычного парня из беженцев, который потребовал от нее оставить занятие театром, “не делающее чести женщине” и не приносящее никакой пользы...» (Гнесин. С. 137. Пер. Б.А. Ентина).

С.А. АВИВИТ — Е.Б. ВАХТАНГОВУ

9 ноября [1918 г.]

То, что я сейчас скажу, может быть, будет звучать по-детски, но во мне это как молитва — горячее, громадное спасибо за «Праздник мира». Больше я не умею выразить.

Я знаю одно — все время там, на сцене, я видела Вас, слышала Вас, чувствовала, что это Вы могли так угадать, так подсмотреть тайное, прячущееся, боящееся глаз зорких, нечутких. Так рассказать нам, что это превратилось в чудесный, радующий, творческий праздник. Спасибо, спасибо, спасибо.

Сусанна

Публикуется впервые.

Автограф.

Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 44/Р.

Р.М. СТАРОБИНЕЦ — Е.Б. ВАХТАНГОВУ

28 ноября 1918 г.

Дорогой мой учитель, Евгений Богратионович!

Сегодня уезжаю. Мне сказали, что Вы просили не беспокоить Вас лишними посещениями, поэтому не решилась зайти к Вам. Разрешите мне, дорогой Евгений Богратионович, письменно пожелать Вам от всей души полного выздоровления. Спасибо, мой учитель, за все то, что Вы мне дали, за теплое отношение, за доверие, которое Вы мне оказали в одну из тяжелых минут моей жизни. Нет слов, чтобы сказать Вам все то, что хотелось бы...

Евгений Богратионович, моя мечта — скорее вернуться сюда, чтобы с новыми силами взяться за работу! Дай Бог, Евгений Богратионович, встретить Вас здоровым, здоровым, чтобы продолжать великое дело, которое требует неутомимой энергии и сил.

Евгений Богратионович! В последний раз я играла «старшую сестру»¹ так, как можно играть только раз в жизни, после спектакля я долго плакала от великой радости и счастья, что я могу что-то дать, и так больно было, что Вы не видели меня в тот вечер. Евгений Богратионович, это сделали Вы, Рома создана Вами, и я даже не знаю, какими словами выразить Вам мою горячую признательность. Спасибо, спасибо...

Пишу в последнюю минуту, страшно волнуюсь, а потому простите за поспешность. Как много хочется сказать Вам. Знайте, дорогой Евгений Богратионович, что еду с верой в то, что скоро буду снова с Вами в родной «Габиме».

До свиданья. Желаю много, много здоровья и счастья.

С горячим приветом

Р. Старобинец

P.S. Мой привет и наилучшие пожелания уважаемой Надежде Михайловне и сыну Вашему.

Публикуется впервые.

Автограф.

Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 227/Р.

КОММЕНТАРИИ:

- 1 В одноактной пьесе «Старшая сестра» Ш. Аша, входившей в состав Вечера студийных работ, Старобинец играла старшую сестру — Рому. Только ее исполнение было особо отмечено критиками. М. Загорский писал: «актриса, игравшая старшую сестру, г-жа Старобинец почти безмолвно выявила глубину своего горя одним лишь подергиванием трепетных жилок на своем прекрасном лице. Это было чудесно, потому что система “вчувствования” и “переживания” здесь торжествовала свою победу» (Рампа и жизнь. М., 1918. № 41–42. 29 октября. С. 12).

С.А. АВИВИТ — Е.Б. ВАХТАНГОВУ

10 декабря 1918 г.

Сегодня Ваш праздник¹.

Чувствую, что и у меня от этого праздник. Хочу, чтоб из «малого» выросло великое. Хочу, чтоб это великое приносило Вам радость.

Благодарю Вас за все, что Вы пробудили в их душах, в моей душе, за все то, что родило во мне сознание — сознание, которое я всем существом ощущаю

в себе и которое рождает во мне непреодолимое желание как некогда сказать Вам:

Рабби-Учитель!

Спасибо. Вы знаете, евреи на колени не становятся — они смиренно склоняют голову. Так и я.

С. Авивит

Публикуется впервые.

Автограф.

Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 43/Р.

КОММЕНТАРИИ:

- 1 Возможно, Авивит имеет в виду назначенный на 10 декабря 1918 г. показ Станиславскому «отрывков» Мансуровской студии.

С.А. АВИВИТ — Е.Б. ВАХТАНГОВУ

3 апреля 1919 г.

Дорогой Евгений Богратионович!

Поздравляю Вас с чудесным концом операции. Я радуюсь. Вы, верно, слышали об инциденте, происшедшем между «Габимой» и мной¹. Мне думается, Вы не поверили в мою вину — иначе я бы и не писала Вам сейчас.

Я не хочу ни жаловаться, ни оправдываться, ни обвинять — для этого всегда найдутся другие. А мне все это кажется унижительным.

Я хочу уехать — каждый день, проведенный в пустоте, мне кажется вечностью, потому что он бесцелен. Вот именно это отсутствие цели, ясной и определенной, заставляет меня желать отъезда — цели, к чему мне должно идти. Быть в Москве и в то же время не быть в ней — не могу. Приеду через три недели. Пусть «Габима» выяснит (если ей это понадобится), нужна ли я там.

У меня сейчас ни одного ясного положения для себя нет.

Вы, Евгений Богратионович, знайте, что я приеду. Приеду к Вам, моему учителю-режиссеру, в Студию, потому что я хочу быть только Вашей ученицей, ученицей школы Константина Сергеевича.

Вот и все. Я не сказала даже и тысячной доли из того, что хотелось бы сказать, но, может быть, так и надо. За словами можно утратить главное — а ведь Вы и так все поймете. Помогите мне советом. Если Вы скажете, что нельзя мне уехать, — я останусь.

Всего, всего доброго.

Сусанна

Простите за отрывной лист бумаги — другого сейчас нет.

Публикуется впервые.

Автограф.

Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 45/Р.

КОММЕНТАРИИ:

- 1 Сведений об «инциденте» выявить не удалось. Авивит покинула труппу гораздо позже, в 1923 г.

М. Элиас — Е.Б. ВАХТАНГОВУ

20 апреля [1919 г.]

Москва

Мой дорогой, горячо любимый учитель!

Как Ваше здоровье? Когда придете к нам? Я жду Вас. Кажется, единственная, которая ничем не живу, только одним ожиданием, когда придете Вы, мой дорогой Евгений Богратионович. Мне очень хочется Вас видеть, но Н.Л. [Цемах] сказал, что [Вы] не можете никого принимать до мая. Очень трудно ждать. Мне хочется начать с Вами работать. Вы вернули мне тогда мою жизнь, мою энергию, и я интуитивно верю, что эта работа мне удастся, но не без Вас, мой дорогой учитель.

Я написала несколько глупых строчек. Я не то хотела писать, мой учитель, я не умею писать по-русски. Мне хочется много говорить с Вами, ибо Вы единственный, которому я так много верю. Приходите поскорее.

Ваша верная, преданная Вам ученица

М. Элиас

Публикуется впервые.

Автограф.

Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 276/Р.

ВАХТАНГОВ О «ГАБИМЕ»

Приехавший на днях в Петроград на гастроли Студии Московского Художественного театра режиссер «Габимы» в беседе с нашим сотрудником передает следующие подробности из жизни и деятельности еврейской студии:

В «Габиме» недавно закончился зимний сезон публичных выступлений, которые приостановлены до осени. Прошел этот сезон недурно, хотя надо сознаться, что интерес публики к «Габиме» остывал по мере приближения к концу его. В настоящее время Студия занимается выправлением языка и произношения, а также сценической техникой по «системе» Станиславского. Работа совершается очень замкнуто, в какой-то библейской торжественности; к сожалению, необычайно тяжелые условия московской жизни мешают ее плодотворности. Все наши надежды мы возлагаем поэтому на лето, когда Студия, в полном составе насчитывающая сейчас уже 25 человек, уедет из Москвы на юг, куда-нибудь в глухую деревушку близ Харькова, где в полном уединении будет продолжать свои работы. В ближайшее время намечены к постановке две пьесы: «Гадибук» Ан-ского и «Менахэм». Последнюю пьесу ставит режиссер Московского Художественного театра Мчеделов. Студия совершенно определенно предполагает уехать в Палестину при первой объективной возможности, причем время отъезда зависит не столько от внешних условий (заклучения мира, возможности спокойного и свободного проезда и пр.), сколько от внутренних причин, т.е. степени успешности ее работ. «Габима» не мыслит своей деятельности иначе как в полном единении со своим народом на его исторической родине — в Палестине, но вместе с тем не желает порывать связи с корнями, ее породившими, Московским Художественным театром. Поэтому, вероятно, и в будущем в Москве будет существовать отделение «Габимы».

Сам я не еврей, — закончил свою беседу Е.Б., — и даже теперь не знаю еврейского языка, несмотря на то, что мною поставлены все вещи, до сих пор исполняв-

шиеся «Габимой», но в том и заключается наша школа Станиславского, что самое важное на сцене это не слово, а переживание. Поэтому-то мне и не нужно знание еврейского языка.

Хроника Еврейской Жизни. Пг., 1919. № 16. 9 мая. С. 19.

ДИСПУТ О «ГАБИМЕ»

Диспут о «Габиме», состоявшийся 13 марта 1920 г. в помещении Камерного театра, стал ярким эпизодом в той борьбе за право на существование, которую вела «Габима». «Кучка лунатиков», которая задумала создать театр, где библейские сюжеты игрались бы на библейском языке (иврите), вызвала взрывы непримиримости у еврейских коммунистов, входивших в Центральное бюро Евсекций, подчинявшееся непосредственно ЦК РКП(б). «Евсеки», как их тогда называли, слов не жалели, обвиняя «Габиму» в клерикальности, контрреволюционности и прочих смертных грехах. Под их давлением в феврале 1920 г. Центротейтр лишил театр-студию государственной субсидии, тем самым обрекая ее на гибель. В защиту «Габимы» выступила русская театральная элита, защищавшая гонимых и увидевшая в этом случае опасный прецедент.

Вел диспут А.Я. Таиров. Среди защитников «Габимы» — С.М. Волконский, Е.Б. Вахтангов, В.Г. Сахновский, В.М. Волькенштейн, В.И. Никулин, В.А. Нелидов. Были обещаны, но не состоялись выступления Ю. Балтрушайтиса, раввина Я. Мазэ, П.С. Когана, В.Л. Мчедлова, Вл.И. Немировича-Данченко.

Противниками «Габимы» были советские функционеры: З. Гринберг (Наркомпрос), М. Литваков (ЦБ Евсекций), С. Палатник (Главпрофобр), Б. Плавник (Наркомнац), С. Духовский (МОНО).

Столкнулись две концепции. Одной двигала вера в то, что власть управляет культурой и полномочна решать ее фундаментальные, в том числе и языковые, проблемы. Другая — видела в культуре саморазвивающуюся систему.

Основной вопрос — «Имеет ли право Центротейтр решать, какой язык искусства будет у нас языком искусства?» — был вписан Цемахом в другой, более широкий: «Музыкант может петь и творец может творить, только будучи свободным. Разве может художник творить так, как ему приказывают?» Та самая революция, в которой многие романтически видели освобождающую силу, теперь поворачивалась другой стороной.

Разговор художников с властью о свободе искусства вылился в открытый и бурный конфликт. Материалы диспута примечательны тем, что документируют тот момент, когда такое публичное столкновение еще было возможно.

13 марта 1920 г.

Е.Б. Вахтангов: Я работал в «Габиме» с первых дней [ее] возникновения в Москве в той форме, в которой она существует, и, может быть, не случайно я участвую в той аудитории, которая сейчас приняла горячее участие в прениях. Я принимал участие в работах «Габимы», поскольку я питаю дружбу, питаю симпатию к руководителю этой группы и актерам, тогда еще ученикам, мне очень близким, и потому мне очень близко все то, что происходит там. Мне не нужна десятка мнений о том, что там, где есть прекрасное, там есть настоящее искусство. Если бы Анатолий Васильевич спросил меня о «Габиме»: «Это прекрасно?» — я бы сказал, что это прекрасно. Если бы сказали, что там есть стремление к настоящему искусству, есть любовь к делу, — да, все это там есть. И если бы меня спросили: «Любовь — это прекрасно?» — я бы сказал: «Да, это прекрасно!» Поэтому с этой

кафедры я должен сказать Анатолию Васильевичу, что если по постановлению Центроттеатра было отказано «Габиме» в субсидии в пятьсот тысяч рублей, то эти пятьсот тысяч «Габима» всегда найдет. (*Аплодисменты.*) Она найдет у нас, у служащих искусству, которые не имеют этих пятисот тысяч. (*Аплодисменты.*) У нас нет пятисот тысяч, но у нас есть то, что делает театр художественным. Это есть в театре «Габима». Главное в театре — это то, что есть у Станиславского, то, что есть у каждого, кто несет в театр всю любовь и все свои лучшие чувства. Не в деньгах главное, не в пятистах тысячах. Летом на подмостках этого театра я видел еврейский спектакль, играли пьесу Аша, и эту же пьесу я потом видел в «Габиме». Здесь было ужасно, хотя называлось [*«Зимою»*], а там было прекрасно, хотя называлось [*«Старшая сестра»*]¹. (*Аплодисменты.*)

Маш. текст.

Театральный архив и музей имени Исраэля Гура
при Иерусалимском университете. Ц/00002.
Впервые опубликовано: Иванов. С. 238.

КОММЕНТАРИИ:

- 1 Пьеса Шолома Аша «Старшая сестра» в постановке Е. Вахтангова, входившая в состав Вечера студийных работ, была более известна под авторским названием «Зимою». Какая еврейская труппа играла эту пьесу летом 1919 г. на сцене Камерного театра, установить не удалось.

УПРАЖНЕНИЯ С ПРАНОЙ

Вениамин Цемах:

Первый урок Вахтангова нам, молодежи «Габимы»¹, был дан на движение. Движение начинается в груди, продолжается через всю руку, соединяется воображаемой ниточкой с висящей люстрой, свертывается назад (прана). К.С. «вкладывал» воображаемую каплю ртути в палец, и она «бегала», кагилась через все части тела, во всех направлениях. М. Чехов говорил нам об излучении, о подходах, которые делают движение живым, продолжающимся.

Вахтангов на репетициях показывал нам, молодым, каждое движение в роли — до малейшего жеста, давал нам форму роли, а мы должны были ее «заполнить». Как-то я попробовал переменить эту форму, и Вахтангов кричал на меня.

Публикуется впервые.

Маш. текст.

Цемах В. Наум Цемах — основатель «Габимы» / Пер. Б.А. Ентина.
Архив В.В. Иванова.

КОММЕНТАРИИ:

- 1 После почти годичного перерыва Вахтангов вернулся в «Габиму» осенью 1919 г., когда и произошла его встреча с новыми студийцами.

СВЯЩЕННЫЙ ТЕАТР И ВОЕННАЯ ДИСЦИПЛИНА

Давид Варди:

Он требовал от нас железной, почти военной дисциплины, и рассказывал нам о своем учителе Сулержицком:

— Не успокаивайтесь, не думайте, что жизнь в театре — это конфетка для актера. Даже годы учебы полны мучений и страданий. Однажды я нарушил дис-

циплину. Сулержицкий поставил меня в угол на колени на несколько часов. Я плакал и умолял его сжалиться, но он не обращал на меня внимания. Когда время наказания истекло, он объяснил: это наказание принесет большую пользу. Тот, кто готовится стать актером, должен испытать вкус страдания. Все, что достигается легко, не приносит удовольствия. Тот, кто гонится за легкостью в театре, в конце концов разочаруется и оставит это священное место. <...>

Место, где ты собираешься служить Богу, должно быть построено тобой. Сцена — это алтарь, и ты должен своими руками тесать дерево для нее. Каждый день ты должен давать отчет публике, перед которой играешь на этих священных подмостках. <...>

Одна из многих легенд о Вахтангове гласит, что он в совершенстве знал иврит. Однако это всего лишь легенда. Он действительно хотел учить иврит, но это ему не удалось. Я сам дал Вахтангову несколько уроков, когда навещал его в больнице, но продолжение дело не имело. Он запомнил несколько слов из пьес, которые ставил с нами, и часто, шутя, их использовал.

Во время репетиций он держал перед собой русский перевод пьесы. Он подробно расспрашивал нас о еврейских типах и просил рассказывать о жизни в местечках. У нас он брал и нам давал.

Варди. С. 170–172. Пер. Б.А. Ентина.

ВСТРЕЧА ВАХТАНГОВА С ШАГАЛОМ

Марк Шагал:

Пока шли первые репетиции «Гадибука», я слушал Вахтангова и думал: «Он грузин. Видит меня первый раз. Молчит. Мы поглядываем друг на друга букой. Небось, ему чудится в моих глазах восточный хаос и необузданность, непонятное искусство, в общем, он видит во мне чужака.

А я-то что беспокоюсь и глаз с него не свожу?

Мое дело — впустить в него каплю отравы.

Когда-нибудь, не при мне, так после меня, яд подействует¹, и он все вспомнит. Найдутся другие, те, кто продолжают и доходчиво растолкуют то, о чем я говорил и мечтал».

— Марк Захарович, как, по-вашему, надо ставить «Гадибук»? — это Цемах, директор «Габимы», прерывает мои мысли.

— Спросите сначала у Вахтангова, — отвечаю я.

Молчание.

И Вахтангов медленно изрекает, что любые извращения для него неприемлемы, верна только «система» Станиславского.

Не часто меня захлестывало такое бешенство. Зачем, в таком случае, было меня утруждать?

Однако, сдержавшись, я замечаю только, что, по-моему, эта «система» не годится для возрождения еврейского театра.

И прибавляю, обращаясь к Цемаху:

— Все равно вы поставите спектакль так, как вижу я, даже без моего участия! Иначе просто невозможно! <...>

Позднее я узнал, что спустя год Вахтангов стал присматриваться к моим панно в театре Грановского. Стоял перед ними часами, а в «Габиму» пригласили другого художника и велели ему написать декорации «à la Chagall»².

Шагал М. Моя жизнь. М., 1994. С. 165–166.

КОММЕНТАРИИ:

Воспоминания Шагала не содержат точной даты встречи художника с Вахтанговым. Первые репетиции «Гадибука» состоялись осенью 1918 г. Сообщение о них появилось в рецензии на Вечер студийных работ, премьеры которого состоялась 8 октября 1918 г. Но скоро прервались, потому что 27 октября 1918 г. Вахтангов лег в больницу и в «Габиму» вернулся только осенью 1919 г. Панно для Государственного еврейского камерного театра (ГОСЕКТа) Шагал писал в ноябре — декабре 1920 г. А открылся ГОСЕКТ в Москве 1 января 1921 г. Вечер Шолом-Алейхема. Таким образом, между первыми репетициями «Гадибука» и возможностью увидеть панно Шагала проходит никак не год, о котором пишет художник, а более двух лет. Одно из двух утверждений Шагала является ошибочным: либо то, что он был свидетелем первых репетиций «Гадибука», или что Вахтангов через год подолгу смотрел на панно Шагала. Из Витебска в Москву Шагал переехал в начале 1920 г. И скорее всего встреча произошла именно тогда. Косвенным подтверждением может служить тот факт, что номер телефона Шагала находится среди записей Вахтангова 1920 г. А давние репетиции осени 1918 г. могли быть неизвестны Шагалу.

- 1 Шагаловский «яд» действительно подействовал. Так, немецкий критик писал по поводу «Гадибука»: «Выйдя из картин Шагала, разукрашенные по примеру танцевальных масок диких народов, в одеждах, которые одновременно кажутся произведением искусства костюма, живописи и колдовским предметом, эти евреи прыгают, говорят, ссорятся» (*Zweig Arnold. Habima im Berlin // Judische Zeitung. Breslau, 1926. 12 November* (Пер. В.Ф. Колязина).
- 2 «Другим художником» стал Натан Альтман.

РЕПЕТИЦИИ «ГАДИБУКА» И ЭСКИЗЫ АЛЬТМАНА

Натан Альтман:

Вахтангов не знал ни еврейского языка, ни местечкового быта, ни национальных обычаев, легенд и суеверий, то есть всего того, на чем строилась пьеса «Гадибук». В своей работе он поневоле должен был руководствоваться указаниями студийцев. Они тянули его в сторону бытовизма¹, а пьеса была экстагической и героико-трагической.

Я работал над эскизами декораций и образов в Петрограде, где я тогда жил, а Вахтангов в это время работал со студийцами в Москве. Художник должен создавать все, что участвует в спектакле: декорации, облик актера — то есть костюмы, грим, характер, а также реквизит. Естественно, что так поступил и я.

Люди, которых я изобразил на эскизах, были трагически изломаны и скрючены, как деревья, растущие на сухой и бесплодной почве. В них были краски трагедии. Движения и жесты были утрированы. Я стремился к предельной выразительности формы. Сами формы должны были действовать на зрителя, так как слова, которые произносили актеры, большей частью слушателю непонятны. Движения и жесты должны были походить на танец.

У Вахтангова был уже готов первый акт, когда я привез эскизы². Они очень отличались от того, что сделал Вахтангов. Я не знаю, что он почувствовал, когда впервые увидел эскизы, но я знаю, что он перечеркнул все сделанное и начал работать, отталкиваясь от моих эскизов.

Работа над спектаклем продолжалась в каком-то невероятном возбуждении, почти экстазе.

Альтман Н.И. О моей работе в «Габиме» над «Гадибуком».
Автограф.
РНБ. ОР. Ф. 1126. Оп. 1. Ед. хр. 65.
Впервые опубликовано: Вахтангов. 1984. С. 390.

КОММЕНТАРИИ:

- 1 Замечание Альтмана о том, что студийцы «тянули» Вахтангова в сторону «бытовизма», вызывает сомнения. Ведь в «Габиме» в это время определилось тяготение к библейским сюжетам, которое вылилось в утопию «библейского театра». Но выятная художественная концепция отсутствовала, потому что габимовцы, да и сам Вахтангов, поначалу не понимали, какими театральными средствами это тяготение можно материализовать.
- 2 К сожалению, ни архив Е.Б. Вахтангова, ни архив Альтмана, в котором практически отсутствуют документы 1920-х гг., не позволяют точно датировать тот приезд художника в Москву, о котором идет речь.

БЛАГОТВОРИТЕЛЬНЫЙ ВЕЧЕР

Ефим Райкин Бен-Ари:

Решаем показать публике первый акт [«Гадибука»], а весь сбор пустить на изготовление декораций для второго и третьего актов. Но оказывается, что денег нет для света, для костюмов, чтобы показать целиком даже первый акт.

Что же делать? Устраиваем вечер-концерт, на который приглашаем оставшихся в Москве богачей. Может быть, они дадут денег. Вахтангов же пригласил актеров русских театров, его товарищей.

Когда прошла программа вечера, приглашенные выпили свой чай и съели приготовленные для них лепешки, надо было приступить к сути дела. Гости не проявляли особой инициативы, казалось, мы не достигли своей цели. Напрасно мы трудились, напрасно грели самовар и угощали чаем, сахаром... И вдруг мы видим, Вахтангов выходит одетый в белый передник, с полотенцем через руку «а ля гарсон». Каждому он подает чай. То же сделал Михаил Чехов. Никто не понял, что это означает. Но скоро всем стало ясно, в чем дело... Перед каждым гостем Вахтангов снимал шапку и просил бросить на чай. То же самое делал Чехов.

И чудеса чудес — начали сыпаться пятерки и десятки. Один хотел перещеголять другого. Но Вахтангов, собрав две шапки денег, этим не ограничился. Его фантазия работала, для него все это стало как бы театральным представлением. Он должен был использовать все средства, чтобы приглашенные открыли свои кошельки. И мы увидели следующую картину.

Вахтангов стоит на скамейке и продает с аукциона Михаила Чехова. Тот стоит рядом с ним с таким жалким лицом, что мы чуть не лопаемся от смеха. Начались торги. Люди, не жалея денег, стали покупать Чехова. Он был продан за очень приличную сумму. Благодаря этой выдумке Вахтангова и игре Чехова «Габима» на другой день купила нужные материалы, и через короткое время мы уже играли первый акт целиком перед избранной публикой. Мы несколько раз повторяли показ первого акта, публика разносила по Москве весть о спектакле, и люди уже стали интересоваться нашим театром.

Когда был готов второй акт, то же самое повторили со вторым актом — играли его как самостоятельную пьесу. Публика приняла его с восторгом, и в этом,

безусловно, заслуга гениального Вахтангова и его совершенно исключительного подхода к пьесе. Он говорил, что каждый акт должен быть самостоятельным произведением искусства. Публика должна сидеть, затаив дыхание, с нетерпением ждать развития действия. Каждая сцена сама по себе должна быть особенно интересной, каждый выход актера или группы актеров должен быть захватывающим. Публика должна быть увлечена мощью актерского творчества. Этого искал Вахтангов, и это он нашел. Его фантазия была ярка, как молния, и каждая новая мизансцена была находкой гениального скульптора, который лепил, точно из глины, все острее и оригинальнее. Бывали моменты, когда сами актеры на сцене, захваченные его находками, аплодировали ему во время исполнения. Уже, казалось, найденные мизансцены уничтожались и тут же на месте создавались новые. Иногда мы не знали, что будет следовать за произнесенной фразой. Казалось бы, должно было произойти то-то и то-то, но Вахтангов сам выходит на сцену и показывает такую мизансцену, что мы даже не могли о ней догадаться. Не было роли, которую Вахтангов не показал бы, как ее нужно играть.

Ben-Ari Raikin. Habima. New York; London, 1957. P. 53–54.

На русском языке впервые опубликовано: Беседы о Вахтангове. С. 101–102.

Пер. В.Л. Зускина.

КАББАЛА, ЙОГА, «СИСТЕМА»

Давид Варди:

В ходе работы над хасидской пьесой он заинтересовался Каббалой и посвященными в ее тайны (мекУбалим), много рассказывал нам о йогах, которыми он тоже интересовался в те дни. И в особенности привлек его образ Ханана, ищущего *новые пути*, как будто нашел в нем родственную душу, стремящуюся к чему-то большому.

Каждая репетиция превращалась в академию театральных проблем, устанавливающую новые правила и новые театральные заповеди. Вахтангов много говорил о театральной морали, об отношениях между актерами и отношении к сцене как к священному месту.

Относительно «системы» Станиславского Вахтангов говорил:

— Помните, эти правила — основа актерской игры. Не полагайтесь на чудеса. Сцена любит законы. У нее есть свои правила, как в математике. Соблюдающий эти правила не потерпит неудачи. И помните: «система» поддается только одаренным, — так говорит Станиславский. Лишенным дара не поможет и «система».

Вахтангов умел обнаруживать в игре самые тайные ее стороны. Он давал надежду, подбадривал сомневающихся в собственных силах и наблюдал за каждым из нас. Он был нам друг и наставник.

Мы должны помнить то святое дело, которое он сделал для нас, — открыл нам театральное учение, плод традиции русского театра.

В разговорах с нами он, бывало, шутил, и в шутке этой звучали серьезные нотки:

— Подождите, подождите, я еще выучу иврит и поеду с вами в Палестину, вот увидите, так и будет.

Варди. С. 166–167. Пер. Б.А. Ентина.

~ ПОСЛЕДНИЕ ДВА СЕЗОНА ~

«НАДСОСТОЯНИЕ»

Борис Сушкевич:

Полтора года, с осени 1920 до 1922, когда Вахтангов создал свои крупнейшие спектакли, он был в особенном состоянии. Бывает состояние такой громадной эмоциональности, такая его степень, когда уже говоришь — «надсостояние». Вахтангов был именно в таком творческом состоянии, которое было выше его реальных возможностей.

Вахтангов. 1959. С. 371.

ВЫПИСКА

из ПРОТОКОЛА ЗАСЕДАНИЯ ПРАВЛЕНИЯ ТОВАРИЩЕСТВА
«МОСКОВСКИЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕАТР»

[На бланке МХТ]

13 сентября 1920 г.

По вопросу о присоединении к Московскому Художественному театру Студии Е.Б. Вахтангова К.С. Станиславский заявил, что студии существуют, чтобы питать Московский Художественный театр, нуждающийся в пополнении, но пока, при существующей спайке студийцев, при двух-трех талантливых в студии, ничего нельзя ниоткуда получить. Давать марку МХТ студии можно только, если студия есть школа МХТ, из которой он может черпать интересный материал. Вл.И. Немирович-Данченко, вполне соглашаясь с мнением К.С. о задачах студии, находит, что Студию Е.Б. Вахтангова можно пока до весны считать Третьей студией Московского Художественного театра, которой МХТ может пользоваться как школой, брать из нее исполнителей (не разрушая ядра), посылать туда учеников, поручать всей Студии народные сцены целой пьесы Художественного театра. Предложения Константина Сергеевича и Владимира Ивановича приняты.

С подлинным верно:

Председатель Правления Товарищества
«Московский Художественный театр» *Н. Румянцев*

Публикуется впервые.
Заверенный маш. текст.
РГАЛИ. Ф. 2959. Оп. 1. Ед. хр. 409. Л. 1.

Из Протокола заседания Правления Студии Вахтангова

13 сентября 1920 г.

Присутствуют: Н.М. Горчаков, Л.П. Русланов, О.Н. Басов, Б.Е. Захава. <...>

В конце заседания Правления прибыл с заседания МХТ Евгений Богратионович и сообщил следующее:

В заседании МХТ рассматривался вопрос о принятии Студии Е. Вахтангова в МХТ под названием «Третья студия МХТ».

На заседании присутствовали:

От МХТ — К.С. Станиславский и В.И. Немирович-Данченко.

От 1-й группы МХТ — Румянцев и Подгорный.

От Первой студии МХТ — Е.Б. Вахтангов и Б.М. Сушкевич.

От Второй студии МХТ — Е.В. Каледорский и В.Д. Кротов.

Постановлено:

Считать Студию Е. Вахтангова Третьей студией МХТ с соблюдением следующих условий:

1. Марка дается условно до весны 1921 г.

2. Студия обязана взять на себя обслуживание одной пьесы Художественного театра.

3. Наша школа должна быть школой Художественного театра при Третьей студии Художественного театра, то есть Студия обязана принимать в свою школу всех, кого пришлет МХТ. Весной Студия обязана показать работы школы Московскому Художественному театру.

4. Художественный театр имеет право брать отдельных лиц из Студии для своих работ, не разрушая репертуара Студии. Если же Художественный театр берет кого-нибудь, кто никак не может быть заменен, и через это разрушает репертуар, то Художественный театр дает взамен необходимого актера из своей труппы.

*Вахтангов
Бор. Захава*

Публикуется впервые.

Автограф.

Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 2331/Р-1.

Ю.А. ЗАВАДСКИЙ — Е.Б. ВАХТАНГОВУ

20 сентября 1920 г.

Усово

Дорогой Евгений Богратионович!

Целую Вас, родной, и поздравляю с удачным исходом событий — может быть, теперь, наконец, устроившись материально без забот, мы сумеем хорошо работать. Натан [Тураев] настойчивым преследованием заставил меня сделать то, чего я не хотел сначала: дать на обсуждение Художественному совету список пьес, из которых (пока!), может быть, выберется одна для меня. Все перечни пьес — совсем как будто разных — объединены для меня чем-то, может быть, это есть «выразительность, преодолевающая форму». Я сейчас совсем расклеился после неожиданного осложнения болезни — я живу здесь вне Студии. Возвращение в мыслях к работе меня страшно волнует. Я не сплю ночи, нервничаю. Поэтому я не хочу, пока не

окрепну, думать о Студии — и этот список, вырванный у меня Натаном, я ему не хотел давать, потому что голый, не сопровождаемый пояснениями моими по каждой предлагаемой мною постановке, он «ничто». А дать должные объяснения сейчас не в силах — да и хотел бы в беседе. Я объяснил Натану те вопросы, по которым я хотел бы, чтобы обсудили их, — был бы рад, если б получил от Вас хоть коротенькую заметку — отношение Ваше к ним. А у меня кое-что наворачивается очень интересное.

Теперь о «Турандот». С каждым днем она во мне возникает сказочнее и чудеснее. Очень жалею, что Вы начнете без меня работу. Я все еще жду — может быть, приедете сюда. Мне нужно было бы с Вами основательно поговорить — так поговорить, как раньше никогда не хотелось, до глубины, до [нрзб.] — правдиво, ясно, просто. В Москве это не удастся, значит, не нужно.

Вероятно, мне еще недели на две придется продлить свое пребывание здесь из-за железки — то есть до 10-го — все это досадное оттягивание работы! А мне, по правде, прямо не мыслится режиссерское разрешение «Турандот» без одновременного разрешения художником.

В этой пьесе художник, может быть, главная пружина постановки.

Ах, какие дивные чудища мне видятся — и какое любопытное разрешение предвидится!

Только как быть с Калафом и вообще с моим актерством? Я совершенно не мыслю соединение в одной пьесе моей актерской работы и участия в ее режиссерском осуществлении. Раз так — Калафа я не смогу репетировать. Может быть, буду дублером считаться? И потом, если не Калаф, то кого же играть буду в предстоящем репертуаре? Ведь в своей пьесе тоже не могу? Подумайте, помогите, изобретите. (Играть мне страшно хочется.)

При выборе пьесы для меня очень помните, что мое желание самое большое: постоянную взять работу — я очень помню о своем ученичестве, размах у меня только безудержный.

Еще одно очень важное дело: нельзя ли так изобрести, чтоб в Студии каждый имел один свободный день в неделю — это не только не будет уступкой интенсивности работы, а, может быть, явится ее действительным спасением.

Вот, кажется, все, что я пока могу сказать (хочу я очень много!). Еще хочу попросить Вас все-таки поиметь в виду, что мне будет нужна побочная работа для заработка: маме и Вере я хочу высылать не менее 50 р. в месяц — а если буду в Студии получать 70, как думает Натан — даже немного больше — этого мне будет мало, принимая во внимание мое «нищее» в буквальном смысле слова «достояние».

Напишите несколько словечек — а то бы приехали все-таки, здесь так изумительно отдохнете.

Целую Вас. Привет Надежде Михайловне и в Студии всем. Простите за карандаш и отсутствие конверта.

Ваш Юра

Публикуется впервые.
Автограф.
Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 126/Р.

Е.Б. ВАХТАНГОВ — Э.М. СКЛЯНСКОМУ

2 октября 1920 г.

Многоуважаемый Эфраим Маркович!

Я знаю, как Вы заняты, и если решаюсь тревожить Вас, то к этому понуждает меня крайняя необходимость. Буду краток, чтобы оторвать Вас от важных дел ненадолго. Я с трудом формирую свою Студию (ныне Третью студию Художественного театра). Сам воспитываю будущих актеров будущего театра. Материал отыскивается с большим трудом, путем отбора из сотен учеников, проходящих испытание в течение нескольких лет. С последним призывом на военную службу я могу лишиться двух найденных этим путем — Щукина и Лукьяновского¹ (о них доложит Вам податель сего — член Правления Студии). Я прошу помочь оставить их в Москве, может быть, на местах их службы. Я верю в свой театр, знаю, как Вы относитесь к этой стороне искусства, смотрю на этот театр как на дело государства и потому обращаюсь к Вам, представителю власти, со спокойной душой. Если Вам, по Вашим соображениям, кажется, что моего обращения удовлетворить нельзя, то я, разумеется, покорюсь печальной необходимости снова искать нужных людей. Оба они талантливы и найдены для центральных ролей первой пьесы («Принцесса Турандот» Шиллера²) нашего театра.

Пользуюсь случаем засвидетельствовать Вам свою давнюю симпатию к Вам и поблагодарить Вас от Правления Первой студии.

Е. Вахтангов

Автограф.

РГВА. Ф. 33988. Оп. 2. Д. 184. Л. 607.

Впервые опубликовано: Неизвестное письмо Е.Б. Вахтангова.

Сообщение А.Л. Райхцаума //

Исторический архив. М., 1961. № 1. С. 185-186.

КОММЕНТАРИИ:

- 1 Письмо Вахтангова было удовлетворено. Щукин и Лукьяновский были оставлены в Москве.
- 2 Студия начинала работать над пьесой Ф. Шиллера «Принцесса Турандот». В дальнейшем Вахтангов заменил ее одноименной пьесой К. Гоцци.

Е.Б. ВАХТАНГОВ

о Студии имени М. Горького¹

6 октября 1920 г.

Больше всего мне понравились «Страсти-мордасти». Тут все очень хорошо. Даже больше. Особенно исполнительницы матери и сына. Очень хорошо и настоящему играл исполнитель старика в «Дружка»². Эти три роли останутся у меня в памяти, когда мне придется припоминать случаи превосходной игры.

Натурализм не есть правда на сцене. И не о натурализме я говорю. Хорошо то, что это талантливо, индивидуально. Хорошо, что это пережито.

Единственное замечание, какое могу сделать одному из троих, — не надо натуральности при кашле: зритель начинает жалеть не старика, а исполнителя. Есть

Последние два сезона

грань в театральном искусстве, которую переходить нельзя. Искусство только тогда искусство, когда оно радуется.

Е. Вахтангов

Книга почетных посетителей.

Автограф.

Музей МХАТ. Ф. 204. Оп. 1. Ед. хр. 559. Л. 4.

Впервые опубликовано: *Монахов Ф.* Драматическая студия имени Максима Горького // Театр и драматургия. Труды ЛГИТМиКа. Вып. 5. Л., 1976. С. 175.

КОММЕНТАРИИ:

- 1 Студия им. Максима Горького – см. комментарий № 1 к письму В.И. Успенского и Л.П. Русланова Е.Б. Вахтангову от 30 июля 1920 г. (наст. изд., т. 2, с. 341).
- 2 Премьера первого спектакля состояла из инсценировок четырех рассказов М. Горького: «Дружки», «Страсти-мордасти», «Весельчак» и «Челкаш».

Из Протокола заседания Художественного совета Третьей студии

13 октября 1920 г.

Присутствуют: Е.Б. Вахтангов, К.И. Котлубай, О.Н. Басов, Л.П. Русланов, Н.О. Тураев, Б.Е. Захава, Н.М. Горчаков.

Утверждается следующее распределение ролей в «Принцессе Турандот» Шиллера:

Роль	Основной состав	Дублеры
Альтоум	Б.В. Щукин	И.Н. Лобашков
Турандот	В.Ф. Тумская	Ц.Л. Мансурова Е.А. Тауберт А.И. Ремизова
Адельма	А.А. Орочко	Е.Н. Панская Е.Г. Алексеева Н.П. Русинова
Зелима	А.И. Ремизова	В.К. Львова
Скирина	В.К. Экземплярская	А.К. Запорожец
Калаф	Ю.А. Завадский	Н.О. Тураев Н.П. Яновский Л.М. Шихматов А.Д. Талаев К.Я. Миронов
Барах	И.М. Толчанов	А.Д. Козловский
Тимур	Н.О. Тураев	Л.П. Русланов
Измаил	К.Я. Миронов	
Труффальдино	Р.Н. Симонов	В.В. Балихин
Тарталья	Б.Е. Захава	
Бригелла	О.Ф. Глазунов	А.Д. Козловский
Панталоне	О.Н. Басов	Л.М. Шихматов

Публикуется впервые.

Автограф.

Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 2331/Р-1.

КТО БУДЕТ ИГРАТЬ ТУРАНДОТ?

Цецилия Мансурова:

В Художественном совете Студии многие были против меня, не лично против меня, а потому, что я ничего не умела и мало что понимала. Выдвигали аргументы: к чему Евгений Богратионович зря будет тратить свои силы, его надо беречь и дать ему на эту роль более опытного человека. У нас была одна актриса, опытная и очень красивая (ее уже давно нет в театре). Евгений Богратионович сказал: «Она будет хорошо играть, это я знаю. Но я знаю, как хорошо, и мне это не интересно. Что Мансурова будет играть плохо, я допускаю, но я не знаю, как плохо, и это мне интересно».

И вот стали репетировать. Мы страшно долго сидели на сцене. Борис Щукин играл сначала Альтоума и репетировал плохо, и я плохо. Евгений Богратионович с нами бился, бился. Я помню, как он повторял: «У вас лопнет терпение, а у меня для вас никогда».

Я помню, как в продолжение целого ряда репетиций Евгений Богратионович страшно увлекался подтекстами. Возьмет любую реплику и начнет подкладывать самые различные мысли. Например: «Не мучь меня, Зелима, и без того мне стыдно сознаться, что он причиной был чувств, раньше мне не знакомых». Он необычайно увлекался тем, что под эту фразу можно подложить любой смысл. Он говорил: «Возьмем такую мысль: “ай-яй-яй, как тебе не стыдно!”, и выразим ее словами: “Не мучь меня, Зелима...”» То, что он предлагал, было музыкой, которую он подкладывал под данную фразу, партитурой. Он проверял этим слух, т.е. чуткость актера, восприимчивость к подтексту. Реплика может означать множество вещей, множество задач.

Беседы о театре. С. 179-180.

ВСТРЕЧА С И.И. НИВИНСКИМ

Эмилия Нивинская:

Игнатий Игнатьевич еще в юношеские годы увлекался театром и театральной работой, особенно оперой. Он пересмотрел почти все оперы в театре С.И. Мамонтова. В эти годы там работали почти все большие художники: Коровин, Врубель, Поленов, Васнецов и другие, постановки которых он тщательно изучил. Конечно, и сама музыка и исполнители привлекали его, и он начал даже учиться музыке, чтобы лучше понимать связь музыки, слова и цвета.

Еще в детские годы он исполнял какие-то свои личные задания к русским сказкам. Будучи еще совсем юным, берег каждую копейку, чтобы купить билеты в театр, хотя бы на галерку, или на какое-либо зрелище в цирке, или даже на прежние народные гуляния на площадях, как например на Девичьем поле. <...>

Мечтал стать театральным художником, но жизнь направила его по другому пути, хотя желание работать в театре не покидало его.

Время шло, но ни режиссеров, ни артистов знакомых не было; и когда надежда стала уже пропадать, он получил вдруг письмо из Первой студии МХТ от Б.М. Сушкевича¹ с предложением поехать в указанный день к Е.Б. Вахтангову, который в это время был в санатории под Москвой.

Игнатий Игнатьевич был, конечно, немало изумлен, потому что ни с Вахтанговым, ни с Сушкевичем не был лично знаком, и они могли его знать только по выставкам.

Он знал Е.Б. только как прекрасного артиста, видел его в «Потопе» в роли Фрэзера, но особенно был в восторге от роли Текльгона в «Сверчке на печи» Диккенса <...> И ночью и днем до отъезда И.И. был в сильном волнении и даже говорил: «Ведь я увижу живого Текльгона». <...>

Наконец, долгожданный день поездки к Е.Б. наступил. Уже с утра И.И. был в приподнятом настроении, хотя он и брался за работу, но она в его руках не клеилась. К вечеру он отправился в театр, и оттуда с Б.М. Сушкевичем они отправились к Е.Б. Он принял их очень любезно, долго беседовал с ними об искусстве, о театре, о своих постановках, желая, возможно, ознакомиться с взглядами И.И. на искусство, и в конце предложил ему принять участие в его постановке в Первой студии МХТ в пьесе Стриндберга «Эрик XIV».

Была уже поздняя осень. И.И. долго не возвращался, так что дома уже волновались. Вернулся И.И. поздно, веселый, очарованный Е.Б. Предложение Вахтангова он, конечно, принял с большой радостью и немедленно приступил к работе, несмотря на свою занятость, т.к., с одной стороны, срок был сравнительно небольшой, а с другой стороны, Е.Б. умел заражать работающих с ним неутолимой энергией, энтузиазмом и страстью в труде.

Никогда еще И.И. не работал так рьяно, видно, и действительно Е.Б. заразил его своей энергией.

И.И. часто ездил в санаторий, иногда один, а иногда и с Сушкевичем, который замещал Вахтангова во время его болезни. Злая болезнь уже подкрадывалась к Е.Б.

Врачи, правда, часто протестовали против частых посещений, но Е.Б. настаивал, и им, вероятно, трудно было противостоять его обаянию. Нивинского пропускали.

Подолгу беседовали они о постановке, просматривали привозимые наброски и рисунки; одни принимались сразу, другие переделывались согласно указаниям Е.Б., разговаривали об искусстве, как бы взаимно изучая друг друга. Е.Б. поражал И.И. своей богатой, яркой фантазией, своей талантливостью, своей быстрой находчивостью. В то время как сам И.И. был скорее тяжелодумом. И.И. говорил: «Поездки к нему были моими праздниками. Я многому научился у него, узнал много нового для себя. Я понял, каких результатов можно достичь лаконизмом. Я понял реализм в искусстве, что имело большое значение для всех моих последующих работ». Е.Б. исключительно читал. Его чтение захватывало слушающего, хотя это и были отрывки, наброски предполагаемой к постановке пьесы, а в результате получался целый спектакль, исполненный одним человеком. Все было сдержанно, может быть, даже скуповато, но музыкально. Своим чтением он давал каждому действующему лицу жизнь, свойственную только этому человеку.

Публикуется впервые.

Э.В. Нивинская. Е.Б. Вахтангов и И.И. Нивинский.

Автограф.

Архив Студии им. Игн. Игн. Нивинского.

КОММЕНТАРИИ:

Сохранились черновики воспоминаний Э.В. Нивинской и школьная тетрадь с переписанным текстом. Тетрадь была выпущена типографией в 1954 г. В 1955 г. мемуаристка умерла. Рукописного архива Нивинского не сохранилось. Воспоминания его вдовы остаются единственным источником сведений о театральном интересе Нивинского.

- 1 Письмо Б.М. Сушкевича не сохранилось. В черновиках Э.В. Нивинской содержатся слова о том, что письмо Сушкевича было получено в октябре 1920 г. Упоминание же о том, что поездка к Вахтангову состоялась «поздней осенью», позволяет с осторожно-

стью датировать встречу второй половиной октября 1920 г. Мысль о постановке пьесы А. Стриндберга «Эрик XIV» с Михаилом Чеховым в главной роли зародилась ранней весной 1920 года. В апреле Чехов уже писал о ней Станиславскому: «Страшно увлечен ролью, которую придется играть (Эрик XIV Стриндберга)» (Чехов. Т. 1. С. 290). Как вспоминал Б.М. Сушкевич, «Вахтангов говорил, что это – новая пьеса и новый автор и что можно все-таки спуститься к “Сверчку”. Но потом появился Нивинский» (СПбТБ ОРиРК. Р 3/546. Л.12). Таким образом, в начале «Эрик XIV» мыслился в духе «Сверчка на печи», но встреча с И.И. Нивинским поздней осенью 1920 г. изменила характер режиссерской трактовки.

ВЫСКАЗЫВАНИЯ О ВОДЕВИЛЕ

14 октября [1920 г.]

После показа водевиля «Слабая струна». Т.В. Берви, Н.А. Введенская, А.Д. Козловский, Р.Н. Симонов.

В водевиле все должно быть сделано ювелирно.

В водевиле — никаких пауз (если только пауза не играет).

В водевиле интересно найти соответствие между внешним, внутренним и словами.

Водевиль — игрушка в руках судьбы.

В водевиле ничего нельзя не играть, потому что все сделано мастером. Все дело в непрерывном ритме. Неловкость надо играть ловко.

Запись В.К. Львовой. Автограф.
Семейный архив Л.М. Шихматова и В.К. Львовой.
Впервые опубликовано: Шихматов. С. 66.

Е.Б. ВАХТАНГОВ — В.Д. КРОТОВУ

1 ноября 1920 г.

Уважаемый Вениамин Дмитриевич,

Я просил Вас внести в список Тураева и Захаву. Вы не сделали этого. Я не знаю, что руководило Вами, и не знаю, какое отношение к этому вопросу имело Ваше заявление о том, что Тураев не сдал еще отчета и что за ним еще тысяч 30. Во-первых, оказалось, что за ним всего 500 руб., а во-вторых, несдачу отчета нельзя связывать с вопросом воинской повинности.

Тураев вырчил Студию — достал ей много дров, и Студия обязана Тураеву. Этика требует быть вежливыми перед Тураевым. Вы только что пришли в учреждение Художественного театра и можете не знать этики, диктующей форму взаимоотношений, но Вы должны были исполнить мою просьбу, ибо не Вам пришлось бы отвечать перед Советом Студии, а мне.

У меня со Студией свои счета, и Вам, администратору, не следовало бы отказывать мне, члену семьи Художественного театра, тем более что в недалеком прошлом моим ученикам — Вершилову, Антокольскому и др., не служившим в Студии, а только числившимся, была дана отсрочка через Студию.

Вторая Студия всегда относилась ко мне внимательно, и Вы взяли на себя в данном случае выразить ее отношение ко мне.

Я спрошу у Совета, так ли это и заслужил ли я подчеркнутый Вами ответ на мою просьбу.

А просьба эта касалась жизни людей, которым Студия обязана.

Е. Вахтангов

Публикуется впервые.

Автограф.

Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 72/Р.

Е.Б. ВАХТАНГОВ — К.С. СТАНИСЛАВСКОМУ

10 ноября 1920 г.

Всехсвятский санаторий

Дорогой Константин Сергеевич,

От лица всех своих учеников, от лица Вашей, позвольте так сказать, Вашей Третьей студии благодарю Вас за помощь, которую Вы нам оказали. Придет время, я верую, когда мы сумеем отблагодарить Вас созданием Театра, который Вам не стыдно будет назвать в числе созданных Вами.

Я поправляюсь, медленно, но поправляюсь, — «опасность операции», по видимому, миновала.

Кланяюсь Вам и благодарю.

Любящий Вас *Е. Вахтангов*

Автограф.

Музей МХАТ. К.С. № 7505.

Впервые опубликовано: Вахтангов. 1959. С. 178.

Е.Б. ВАХТАНГОВ — В.С.Э. МЕЙЕРХОЛЬДУ

10 ноября 1920 г.

Всехсвятский санаторий

Глубокоуважаемый Всеволод Эмильевич!

Я тяжело болею, не могу прийти к Вам лично, хотя чрезвычайно, чрезвычайно хотел бы ненадолго даже — Вы так заняты — повидать Вас. Прошу Вас принять моих молодых друзей-учеников, членов Правления моей Студии — теперь Третьей студии Художественного театра.

Я давно люблю Вас как художника, — и «Балаганчик», и «Незнакомку», и «Шарф Коломбины»¹, — давно ищущая случая общения с Вами, и вот, может быть, если Вам будет интересно, этот случай возможен через Третью студию. Здесь молодые, чудесные, не испорченные никакими «театральными» традициями люди. У нас умеют увлекаться и хорошо умеют быть восторженными.

Может быть, Вам захочется что-нибудь осуществить с такими людьми, может быть, Вы придете когда-нибудь к нам побеседовать...²

Примите привет мой.

С чувством искреннего уважения к Вам

Е. Вахтангов

Автограф.

РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 1257. Л. 1.

Впервые опубликовано: Вахтанговец. 1936. № 6. 29 мая. С. 4.

КОММЕНТАРИИ:

На машинописной копии письма Вахтангова, хранящейся в Музее Театра им. Евг. Вахтангова (№ 2380/11), сделана приписка «Ошибок нет. Я сам проверил по подлиннику. Вс. Мейерхольд. 20.I.36).

1 «Балаганчик» (третья редакция) и «Незнакомка» А. Блока были поставлены Вс.Э. Мейерхольдом в Тенишевском училище (7 апреля 1914 г.). Пантомима «Шарф Колумбины» по А. Шницлеру была поставлена в «Доме интермедий» (первая редакция, 12 октября 1910 г.) и в «Привале комедиантов» (вторая редакция, 18 апреля 1916 г.).

Вахтангов смотрел «Блоковский спектакль» 10 апреля 1914 г. вместе со Станиславским и Немировичем-Данченко во время гастролей Художественного театра и Первой студии в Петербурге (7 апреля — 13 мая 1914 г.) (см.: Мейерхольд и другие. С. 342).

2 Вахтангов предлагал создать обмен режиссерским и педагогическим опытом между Третьей студией МХТ и Государственными высшими театральными мастерскими (ГВЫТМ), руководимыми Вс.Э. Мейерхольдом. В сезоне 1920/21 гг. в Третьей студии МХТ состоялась одна беседа Вс.Э. Мейерхольда.

Е.Б. ВАХТАНГОВ — ТРЕТЬЕЙ СТУДИИ

[Ноябрь 1920 г.]

П р а в л е н и ю

Вопрос об «Антонии»

1. Я после показа предложил отложить до моего приезда.

2. Правление по административным соображениям предлагает работать без меня.

3. Я соглашаюсь, если Ю.А. Завадский сможет вести обе пьесы (и «Турандот»).

4. Ю.А. Завадский, частно опрошенный, не решился взять «Антония» целиком, а предложил заниматься ролями.

5. Я не могу приказывать Ю.А. взять две пьесы.

6. Если он, как член Студии, как строитель ее, понимает серьезность административных соображений Студии, поступит так же, как поступил бы я, т.е. подчинится печальной необходимости, он найдет выход для себя.

7. Теперь вопрос об «Антонии» всецело передан Правлению. Если Правление решит репетировать и найдет способ осуществить эти репетиции, то объявить «Антония» на «военном положении».

Вопрос о «Турандот»

Я хочу (и без этого я не могу), чтобы «Турандот» до моего отъезда работалась хотя бы минимальное число часов.

Х у д о ж е с т в е н н о м у с о в е т у

1. Вспомнить о своих функциях и заметить, что административная сторона (осуществление) художественной части не лежит на Художественном совете. Художественным советом руковожу я, осуществляю же решения Художественного совета вместе с Правлением.

2. Предлагаю попробовать на роль Гюстава О.Н. Басова. Хотел бы, чтобы показ К.С. (потом может быть распределено иначе) был в таком составе: Ашилль — Тураев, Доктор — Захава, Комиссар — (Шихматов?), Гюстав — Басов, Кюре — Шу-

кин, Жозеф — Лобашков, Виржини — Алеева, Бригадир — Глазнев, Ортанс — Котлубай.

Автограф.
Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 1277/Р.
Впервые опубликовано: Вахтангов. 1939. С. 219–220.

НА ПУТИ КО ВТОРОМУ ВАРИАНТУ «ЧУДА СЯТОГО АНТОНИЯ»

Юрий Завадский:

Я приехал обратно в Москву как раз в день, когда К.И. Котлубай возобновляла «Чудо святого Антония». На меня и на Евгения Богратионовича это произвело страшное впечатление. Это было кропотливое восстановление старого спектакля. Все вспоминали, как Евгений Богратионович делал. Это была фотография, но фотография полинявшая. Евгений Богратионович спросил мое впечатление. Он меня замечательно понял. Это было накануне того, что он должен был лечь в санаторий из-за язвы. Он мне сказал: «Юра, попробуйте, возьмитесь. У вас все впереди». Я начал там свои упражнения. В сущности, начало нового варианта — это моя работа. Я начал с характеристики отдельных действующих лиц. Я сделал некоторые акценты, которые потом Евгений Богратионович подхватил и развил. Первый акт мы поехали показывать к нему в санаторий. Евгений Богратионович нас очень похвалил и сказал, что, несмотря на то, что мы разъединены пространством, наши мысли совпали, и что он поэтому принимает ту работу, которую я сделал. Действительно, вернувшись, он взял ее за основу и сделал второй вариант.

Публикуется впервые.
Стенограмма беседы с Ю.А. Завадским. 27 мая 1939 г.
Правленый маш. текст.
РГАЛИ. Ф. 2740. Оп. 1. Ед. хр. 56. Л. 121.

Е.Б. ВАХТАНГОВ — ТРЕТЬЕЙ СТУДИИ

[Ноябрь 1920 г.]

Решением Правления пьеса «Чудо святого Антония» объявляется на «военном положении». Правление нашло выход, при котором эта пьеса может репетироваться.

Перед отъездом я уже говорил Студии о значении такого положения. Напоминаю школе о своих словах и прошу своим вниманием помочь осуществлению этой необходимой меры. Временное расстройство работ, главным образом, работ II курса, есть необходимое и неизбежное следствие. Пусть занятия в отрывках приспособляются к печальной необходимости: иметь «Антония» к определенному сроку.

Е. Вахтангов

Автограф.
Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 1299/Р.
Впервые опубликовано: Вахтангов. 1939. С. 220.

Е.Б. ВАХТАНГОВ — Б.Е. ЗАХАВЕ

21 ноября 1920 г.

Дорогой Борис Евгеньевич,

Тороплюсь ответить Вам:

1. «Антония» надо сыграть или в среду, или в субботу, или в воскресенье.
2. Вы должны известить меня заранее (чтобы успеть распределить билеты).
3. Будет подан к условному часу автомобиль (грузовик).
4. Начало спектакля в 7 час. вечера. Зритель — рабочие и санаторские. Всего 400 человек (из села Всехсвятского)¹.
5. Приехать надо с утра. Скажем, автомобиль будет в Студии к 11 час. утра (еще лучше — раньше).
6. Вы проведете здесь весь день. Вас будут кормить и пр.
7. Уедете после спектакля.
8. Хорошо бы сыграть «Месяц», а то мало.
9. Спектакль бесплатный.
10. Если можно — дерюжки захватите. Есть два павильона.
11. Корм будет человек на 20 — 22 — 23.
12. Смотрите на спектакль как на отдых для себя, так его и организуйте. Здесь можно погулять. Чем раньше приедете — тем лучше.
13. Телефон пока не действует.

Посылаю несколько страниц для прочтения на Толстовском вечере². Найдите удобный (в смысле очереди) момент. Ничего серьезного там, ничего глубокого. Так, несколько, извините, воспоминаний. Всем кланяюсь, за всех волнуюсь. Хочу, чтобы всем было хорошо сегодня в нашей Студии. Прошу передать мой привет Владимиру Григорьевичу Черткову.

Ваш Е. Вахтангов

Приветствую Правление. Благодарю за сегодняшний день. Дай бог, чтобы он прошел хорошо и торжественно.

Автограф.
Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 55/Р.
Впервые опубликовано: Вахтангов. 1939. С. 222-223.

КОММЕНТАРИИ:

- 1 Когда подготовительная работа над второй редакцией «Чуда святого Антония», порученная Ю.А. Завадскому, была закончена, Е.Б. Вахтангов находился в Всехсвятском санатории. Было решено показать спектакль в селе Всехсвятском, что давало возможность сдать работу Вахтангову и проверить ее на публике.
- 2 Вечер в Третьей студии МХТ в десятую годовщину смерти Л.Н. Толстого. Письмо Вахтангова о Толстом помещено ниже.

ПИСЬМО О ЛЬВЕ ТОЛСТОМ

21 ноября 1920 г.

Дорогие мои!

Сегодня Вы соберетесь вместе, чтобы вспомнить Л.Н. Толстого.

Я хочу быть среди Вас.

Посылаю Вам эту тетрадку. Пусть Юра Завадский, или Лев Петрович [Русланов], или Борис Евгеньевич [Захава] прочтут вслух.

Это отнимет у Вас две-три минуты.
Я не мог написать много.
Кланяюсь Вам.
Пусть Вам будет хорошо сегодня.

Ваш *Е. Вахтангов*

P.S. Приветствую Владимира Григорьевича [Черткова], если он среди Вас и присутствующих у нас гостей.

Е.В.

Я никогда не видал Толстого. Всегда хотел увидеть его и не пришлось. В детстве, в юности, когда приходишь в соприкосновение с великими людьми через их книги, привыкаешь к тому, что великие умерли, что они бывали раньше, что их теперь нет, и когда я начал читать и читал уже Толстого, то меня поражало, что он жив. Всегда меня влекло к нему, и всегда было страшно.

Однажды в университете¹ студенты составили адрес, — длинный и интеллигентский, — собрали по факультетам подписи. Выбрали «комиссию», которая должна была ехать в Ясную Поляну и прочесть адрес Толстому. В число выбранных попал и я. Нас было 10 человек. Я волновался ужасно. Мне казалось, что он увидит меня насквозь.

Меня смущало, что студент, собиравший подписи и, очевидно, сам желавший прочесть перед Толстым адрес, носился по коридорам университета важно-сосредоточенный, красный и хлопотливый, что он был в модном и новеньком зеленом сюртуке с накладными орлами на пуговицах и подложенными ватными плечами. Меня смущали его развевающиеся фалды и деловито шаркающие подметки легких башмаков. Я думал: неужели он не побоится стоять перед Толстым в этом сюртуке, с этим ерзающим пенсне, с такой, хорошо подстриженной парикмахером, бородкой? Будет держать адрес этими тоненькими пальцами, копошащимися в английских манжетках, и манерой студента-юриста будет читать:

«Дорогой Лев Николаевич! Мы, студенты Московского университета, в день, который навсегда останется у нас в памяти, приветствуем Вас, великого писателя и мыслителя земли русской».

Я представлял себя в этой группе 10-ти с глупым, идиотски-глупым лицом. Было беспросветно стыдно и за университет наш, и за чиновничью форму русского студента, и за слова, и особенно за лист, где каждый заботливо вывел свободным росчерком свою фамилию: и я, дескать, приветствую Вас, Лев Николаевич, я, Семен Шипучин²... Мне казалось, что если Толстой прочтет случайно эту фамилию, то непременно взглянет на меня. Мне казалось, что я и есть этот именно самый Шипучин.

Поездка в Ясную Поляну расстроилась. С меня свалилась гора: я малодушно почувствовал, что я, провинившийся перед Толстым своею жизнью, избежал очной ставки.

Толстой никогда не чувствовался мной милостивым и милосердным, а всегда — строгим и справедливым.

Христос, Будда, Лао-Дзы, Рамакришна — они были милосердными. Толстой — хотел стать милосердным, любил милосердие, умилялся им, проявлял себя во всех своих поступках милосердным, — но через слова кротости пробивался Моисей.

Не убий, не укради, не прелюбы сотвори...

Сулержицкий сидел в тюрьме за отказ от воинской повинности. Его посетил Толстой. Стояли они молча друг перед другом, разделенные решеткой.

Толстой покойно смотрел из себя на Сулержицкого. Сулержицкий, чуть наклонив голову, взглядывал на Толстого и покорно ждал.

— Пьете?

— Нет.

Молчание.

— Курите?

— Нет.

Молчание.

— А женщины?

— Нет.

Толстой ласково прищурился. Помолчал.

Простились тоже молча.

Вот и весь разговор.

Разве не страшно?

Не убий, не укради, не прелюбы сотвори...

Христу легко было быть Христом.

Толстому Толстым — трудно.

Христу не пришлось бороться с собой.

Толстой боролся и победил.

Христос родился Христом и по природе своей не мог знать соблазна.

Толстой стал Толстым, хотя по природе своей был чуток к соблазнам.

Христос смирял людей.

Толстой смирял себя.

Христос принимал мир в себя.

Толстой смотрел на мир из себя.

Мне кажется, что если бы Христос и Толстой встретились там, в сверхфизических планах, то Толстой отнесся бы ко Христу так же, как к любому из своих хороших последователей.

Он проповедовал учение Христа так же, как обычно популяризовал какое-нибудь хорошее письмо доброго человека: он взял Евангелие и написал к нему предисловие.

Он брал слово Христа, чтобы пояснить свою собственную мысль.

Не было и, мне кажется, никогда больше не будет у человечества таких, как Толстой. Или, если он появится, то через 1910 лет.

Толстой прожил на земле ровно вдвое [больше] Сулержицкого.

У Сулержицкого был портрет Толстого с надписью:

«Льву Сулержицкому от Льва Толстого».

Толстой звал Сулержицкого «Левушка».

Лев и Левушка.

В моей памяти они неразлучны.

Сулержицкий рассказывал мне:

К Толстому приехал редактор новой газеты: маленький человек с козьей бородкой.

Целый час сидел он в кабинете с Толстым и говорил ему о программе новой газеты.

«Надо сеять в народе просвещение...» и пр.

Толстой молча слушал.

В столовой уже позвякивают ложечки и блюдечки.

А он все говорит и говорит.
Толстой встает.
Встает и человек с козьей бородкой.
И все говорит, говорит.
Толстой направляется в столовую.
Он за ним.
И все говорит, говорит.
Наконец, спрашивает:
— Ну, как, Лев Николаевич, Вам понятны наши намерения?
Толстой помолчал.
Потом сказал нараспев:
— Неопределенно.
Не поставив над «е» ни одной точки. И пошел пить чай.
Разве не страшно?
Когда Сулержицкий рассказывал, мне казалось, что я и есть этот человек с козьей бородкой.
И мне было стыдно и за наши редакции, и за наши газеты, и за наши «намерения».
10 лет тому назад мы сидели вокруг стола в классе на уроке³ Сулержицкого.
Школьная сцена слабо освещена.
В самой зале полумрак.
Леопольд Антонович тихо о чем-то рассказывает.
Вдруг заходит Адашев.
— Господа, Толстой исчез из Ясной Поляны.
В груди что-то кольхнулось.
Мы ничего не поняли.
Сулержицкий привстал.
Мы смотрели на него.
Тишина.
Лицо Сулержицкого озаряется — он понял.
— Ах, Лев Николаевич, как это хорошо! Как это великолепно! Наконец-то, — сказал он в тишине восторженно.
Мы все молча встали.
Стояли долго.
И молчание было долгое, насыщенное, торжественное и страшное.
Он не умер, он исчез.
И вернется через 1910 лет.

Е. Вахтангов

Полностью публикуется впервые.

Автограф.

Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 145/12-Р.

С существенными купюрами опубликовано: Вахтангов. 1939. С. 223–226.

КОММЕНТАРИИ:

- 1 Вахтангов был студентом юридического факультета Московского университета.
- 2 Вероятно, Вахтангов имеет в виду Андрея Шипучина, главное действующее лицо в «Юбилее» А.П. Чехова.
- 3 На Курсах драмы Адашева.

Е.С. Толоконникова — Е.Б. ВАХТАНГОВУ

29 ноября 1920 г.

Москва

Простите, дорогой Евгений Богратионович, ради Бога, простите, что решаюсь по старой памяти поговорить с Вами хотя бы письмом — я больше не могу.

Евгений Богратионович, у меня в сердце столько несказанных слов, столько неотправленных писем — Вам, что трудно начать. Хочется только, чтобы Вы поняли, как я пишу и почему пишу.

Прежде всего, хочется сказать, что невыносимо, когда Вас нет так долго в Студии.

У нее вынули душу — и как неприветно, как холодно. Вот был Толстовский вечер — было светло, нарядно — и не было тепла, не было радости от вечера — только Ваше письмо было бесконечно ценным и единственным светлым звеном с Вами.

Вот была генеральная «Свадьбы» с новыми исполнителями¹ (не знаю, говорили ли Вам о ней), и снова до ужаса почувствовалось, что Вас так давно нет с нами — и как это отражается на жизни Студии.

И еще мне хочется просить Вас о том, чтобы Вы сняли с меня ответственность за то, в чем я не так виновата, как это может показаться на первый взгляд — за то, что несмотря на предложенные по очереди 5 работ («Отец Сергей», «Путник», «Василиса Мелентьева», «Мятеж», «Воры»), я осталась все же без официального отрыва с преподавателем — поверьте на этот раз, Евгений Богратионович, как верили мне когда-то, поверьте, что здесь нет моей вины.

Сейчас я работаю самостоятельно над «Эсфирью» — роль Елизаветы, I акт, который собираюсь Вам показать перед Рождеством, если позволите, конечно.

Поймите только, дорогой Евгений Богратионович, что просто так все нехорошо сложилось для меня, а не то что бы я не хотела работы.

И о том, что мне очень трудно, не стоит говорить, — Вы не можете не знать этого, как и о каждом из нас в Студии.

Мне тяжело говорить сейчас о себе — и невыносимо, что хочется до боли найти какие-то слова [ценные], никем не сказанные, найти Слово — для Вас, Евгений Богратионович, — и ничего не находишь.

Евгений Богратионович, не примите дурно мое письмо — я знаю, что ничего не сумела сказать Вам.

Но, быть может, Вы прочтете то, что не написано.

Хочется отдать жизнь Студии, как отдала ее в Ваши дорогие руки, и если бы нашлись слова рассказать, через какую геенну огненную пришлось пройти без Вас, Евгений Богратионович.

Вместе со Студией хочу, чтобы Вы отдохнули, чтобы Вы окрепли для новой работы, чтобы снова бодрым пришли к нам.

Простите за письмо. Не умею писать. Будьте радостны и здоровы.

Ваша Е. Толоконникова

Я люблю молиться за Вас, дорогой Евгений Богратионович, когда я знаю, что Вам трудно и когда Вы больны.

Публикуется впервые.

Автограф.

Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 246/Р.

КОММЕНТАРИИ:

После закрытия Студии Гунста Е.С. Толоконникова вошла в состав Третьей студии.

Б.М. Сушкевич — Е.Б. Вахтангову

[Ноябрь 1920 г.]

Дорогой Евгений Богратионович!

Пользуюсь случаем послать Вам пару слов.

Во-первых, хочу Вам сказать от всех нас, стариков, — нам очень трудно без Вас, и гораздо легче было бы перенести болезни и отъезды последних [нрзб.] с Вами, но мы ни за что не согласимся увидеть Вас вышедшим из санатория раньше разрешения и благословения докторов, ибо хотим раньше всего увидеть Вас пополневшим, порозовевшим и крепким. Наша, значит, большая просьба — благо-разумие, терпение, благоразумие, терпение и т.д. и т.д.

Во-вторых, насчет Сервантеса успокойтесь — в «Театре чудес» будет играть Хмара, и все остались на местах.

В-третьих, с «Эриком» хоть скриплю, но что-то делаю в ожидании хозяина, который рассудит.

Будьте здоровы, дорогой.

Надежда Николаевна [Бромлей] шлет Вам нежный привет.

Крепко жму руку.

Ваш любящий Б. Сушкевич

Простите, что намазал, торопился.

Публикуется впервые.

Автограф.

Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 230/Р.

Е.Б. ВАХТАНГОВ — ТРЕТЬЕЙ СТУДИИ

[Осень 1920 г.]

Всем работающим в Студии.

Студия получила от правительства 30 миллионов рублей.

Из этих денег можно выдать в виде авансов за ноябрь месяц 28 500 (за октябрь будет доплачено при следующей получке).

Всего в Студии 80 человек.

Правление решило поделить 24 миллиона поровну между всеми. Двенадцать человек получат из оставшихся 4 ½ миллиона добавки, как лица, несущие на себе тяжесть работы.

Прошу помнить, что это аванс в счет жалования.

Более справедливого распределения быть не может.

Е. Вахтангов

Автограф.

Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 51/Р.

Впервые опубликовано: Вахтанговец. 1936. № 6. 29 мая. С. 3.

Е.Б. ВАХТАНГОВ — ТРЕТЬЕЙ СТУДИИ

Об «Антонии»

5 декабря 1920 г.

Режиссер пьесы — я, т.е. ставлю пьесу я. Пока меня замещает Ю.А. Завадский.

Эскизы утверждает режиссер.

План постановки внешне вырабатывается режиссером и художником совместно.

Для Ю.А. то, что он делает сейчас, режиссерская работа, такая же, скажем, как моя и Б.М. Сушкевича в «Сервантесе»¹. Режиссер вечера Сервантеса К.С. Мы ему помогаем. К.С. не мешает нам проявлять себя.

Так я не мешаю Ю.А. в его работе.

Тем более что «Антоний» мною разработан (внутренне) достаточно.

Е. Вахтангов

О юбилее²

5 декабря 1920 г.

Я прошу Правление или Ц.О.³ устроить вечер без меня.

Я настаиваю на этом. Когда я вернусь — нам будет дорог каждый день — экзамены, «Антоний», «Турандот», Мейерхольд с К.С. и пр. и пр.

Не откладывайте.

Мое присутствие на празднике праздника не сделает, ибо я по состоянию своему физическому и душевному только помешаю свободе вечера.

Е.В.

Автограф.

Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 50/Р.

Впервые опубликовано: Вахтангов. 1939. С. 226.

КОММЕНТАРИИ:

- 1 Вечер Сервантеса готовился к постановке в Первой студии МХТ. Осуществлен не был. Репетировались: «Два болтуна», «Саламанская пещера», «Ревнивый старик», «Театр чудес». В дополнение к режиссерской работе, Вахтангов репетировал роль Рольдано в «Двух болтунах». Постановка была примечательна еще и тем, что декорации и костюмы для нее как и для неосуществленного спектакля «Смерть Тарелкина» готовила А.А. Экстер, ставшая известной в Москве благодаря спектаклям, оформленным в Камерном театре (См. Воспоминания Б.М. Сушкевича. Стенограмма. Маш. текст. — СПбТБ ОРК Р 3/546. Л. 5об.).
- 2 Речь идет о седьмой годовщине существования Студии.
- 3 Ц.О. — Центральный орган — так в это время назывался орган, выполнявший те же функции, которые раньше осуществлялись «Собранием действительных членов», а потом «Собранием студийцев». Он ведал всеми художественно-этическими вопросами. Правление — юридический орган, избиравшийся на год, утверждавшийся Центральным органом и ответственный перед ним, имел административно-финансовые и хозяйственные функции.

НА РЕПЕТИЦИИ «ЧУДА СЯТОГО АНТОНИЯ»

7 декабря 1920 г.

Гюстав. Он хочет воскресить мадемуазель Ортанс.

Толпа. Что такое? (*Возмущенно замерли.*)

Это надо четко выдержать. Как будто обо что-то ударились. Но об этом быстро забыли и ведут себя делово, весело, как вошли. Группа, окружающая кюре, весела, гогочет. К Антонию отношение легкое. С этим легко разделиться.

Зовут кюре: уже поняли, что готовится спектакль.

«Доктора» — совершенно серьезно.

Рассказ Гюстава бригадиру. Толпа только теперь понимает смысл произошедшего. «Ну, конечно и т.д.» Гюстав кончается на общем говоре.

Действие I.

Разговор Ашиля с кюре все время принимается. Кюре комичная фигура — надо найти к нему отношение.

Кюре, пытаюсь выпроводить Антония: «Великий святой Антоний!»

В толпе родственников и гостей смех, но его убирают сейчас же.

Когда все кланяются Антонию — сдавленный смех.

Кюре. Покойная особенно почитала вас.

Толпа. Да, да. *(Смех, все уверены, что он сейчас уйдет. Кюре показывает на входную дверь.)*

Антоний. Нет, сюда *(указывает внутрь дома).*

Толпа. Что такое? *(Все четко выпрямляются и становятся серьезными.)* Да, да *(серьезно и очень внимательно. Взоры родных и гостей обращаются к Гюставу с безмолвным вопросом — почему вы его не прогоните?).*

Гюстав. У него колоссальная сила.

Толпа. Перелом. Не знают, как быть. Объект — Антоний, поворачиваются к нему.

Затем совершенно серьезно позвали доктора.

Доктору (Б.Е. Захава) сначала к Антонию подходить не надо. Лучше играть опаску. Поменьше ерзайте. Больше глазок на Антония.

Первый акт заканчивается тем, что после исследования доктора родственники решают допустить Антония к умершей. Второй акт начинается с того, что, войдя в комнату умершей, Антоний ее воскрешает.

Замечания по репетициям второго акта.

Метерлинк ввел чудо, и вот как это приняли люди.

Врач совершенно не верит: стыдно ведь, интеллигентные люди, в чудо поверить нельзя.

Гюстав. Молиться могу, но живого святого я не могу вынести. Для нас он шантажист, выгоните его. Когда же произошло чудо, воскрешение мадемуазель Ортанс, — я не буду в этом разбираться. Знать, что это такое, я не хочу. Но отпустить его просто так нельзя. Много мы ему не дадим. Все, что здесь находится, ваше, но ведь вы этого не потребуете, вам это ни к чему.

Когда родственники убеждаются, что деньги Антонию не нужны, он становится для них очень милым. Начинают придумывать, что ему подарить. Предлагают со смущением. Ах, он не соглашается. Тогда: «Хотите с нами позавтракать? Нет?» — Он начинает надоедать. Лучше отправить его на кухню.

Говорят с ним, а главное — испорченная планка паркета. Этот человек тут, а я уже забыл о нем. «Ну вот пол, пол... надо переделать». Все заинтересовались полом.

«Кресло не прикажете?» — шутки буржуа. Речь Гюстава — самодовольство. Говорит, а глаз проверяет — хорошо ли сказал? Все звучит искренне. Он так говорит, чтобы Антоний сказал: «Ну, что вы!..»

Когда Гюстав говорит — «все ваше», он знает, что ничего не даст, потому это и говорится так легко. Вот эту атмосферу должны взять все гости.

Возмущенные буржуа вызывают полицию, чтобы увести Антония.

Только во время рассказа Гюстава бригадир полиции (О.Ф. Глазунов) толпа начинает понимать смысл происшедшего. «Ну, конечно» и т.д. Гюстав кончает на общем говоре. Бригадиру снимать картуз, когда пьет вино.

После увода Антония тетушка опускается на подушки и снова умирает.

У всех все обвисло, стало ненужным. А? Что? Обалдели. Тетушка опускается. Все смотрят, но никто ничего не понимает. Надо тут почувствовать на себе соскочившие галстуки, разбухшие воротнички и т.д. Надо распуścić мышцы и захотеть о чем-то спросить, но язык не повинуется.

Запись В.К. Львовой. Автограф.
Семейный архив Л.М. Шихматова и В.К. Львовой.
Впервые опубликовано: Шихматов. С. 102-103.

Е.Б. ВАХТАНГОВ — ТРЕТЬЕЙ СТУДИИ

10 декабря 1920 г.

Дорогие мои!

Благодарю Вас за поздравление и шлю Вам свое¹. У меня нет сейчас больших слов для нашего скромного праздника. Я верю, что скоро один из таких праздников найдет такие слова.

Я хотел бы, чтобы все, кто сейчас в Студии, помнили, что мы ответственные:
перед МХТ,
перед К.С.,
перед государством и
перед Революцией.

Мне не жаль, что я сейчас не среди вас, не жалеите и Вы: я должен вернуться в Студию таким, который может помочь Вам делом, а я сейчас не имею даже слов. Целую всех по очереди. Знаю, что люблю Вас. Знаю, что у нас есть Будущее.

Старикам поклон особенный.

Ваш Е. Вахтангов

Местонахождение подлинника не установлено.
Факсимиле письма было опубликовано: Вахтангов. 1939. Вклейка между с. 314 и с. 315.
Впервые опубликовано: Современный театр. 1928. № 22. 17 марта. С. 437.

КОММЕНТАРИИ:

- 1 Поздравления к седьмой годовщине Студии, которая отмечалась по новому стилю. Ранее праздновалась по старому стилю — 27 ноября.

Е.Б. ВАХТАНГОВ — В.В. ЛУЖСКОМУ

19 декабря 1920 г.

Дорогой Василий Васильевич,

Я все еще лежу, поэтому простите мне карандаш. (Поправляюсь и скоро выйду.)

Я очень прошу Вас принять хорошо то, с чем я и все мои ученики к Вам обращаемся.

Мне очень хотелось бы видеть Вас у нас преподавателем. Мы так были бы благодарны Вам, если б Вы уделили нам часть своего времени для занятий со старшими.

У Вас, разумеется, будет полная свобода.

Мы сумеем окружить Вас вниманием и постараемся сделать все, чтобы Вам было удобно и приятно. Кстати, мы очень близко от Вашего дома.

Кланяюсь Вам и прошу простить мое обращение.

Неизменно любящий Вас,

С уважением постоянным

Е. Вахтангов

P.S. Не откажите передать привет опереточной труппе¹, с которой я занимался.

Автограф.

Музей МХАТ. А. № 17476.

Впервые опубликовано: Вахтангов. 1939. С. 227.

КОММЕНТАРИИ:

- 1 Музыкальная студия Художественного театра (ныне Музыкальный театр имени К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко).

НА РЕПЕТИЦИЯХ «ЧУДА СЯТОГО АНТОНИЯ»
(ВТОРАЯ РЕДАКЦИЯ)

Борис Захава:

Вахтангов учил, что все, относящееся к области театральных выразительных средств — звук, слово, фраза, жест, тело, ритм, — все это следует понимать «*в особом театральном смысле, имеющем внутреннее, от самой Природы идущее обоснование*».

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

Чувство ритма по Вахтангову отнюдь не есть только примитивная способность подчинять свои *физические движения* ритмическому счету. Вахтангов требовал, чтобы актер умел подчинить данному ритму все свое существо, весь свой человеческий организм: и движения тела, и движения мысли, и движения чувств. Он говорил: данный ритм надо принять вовнутрь, тогда все физические движения тела сами собой, произвольно подчинятся этому ритму. Задача школы заключается не в том, чтобы *научить* ритмично двигаться, а в том, чтобы воспитать в учениках *чувство* ритма.

Ритмические упражнения, которые Вахтангов предлагал делать своим ученикам, заключались не в специально для этого придуманных «красивых» движениях, а были подчинены принципу практической целесообразности: ученики в ритме, под музыку переставляли мебель, убрали комнату, чистили платье, складывали скатерть, накрывали на стол и т.п., причем Вахтангов добивался, чтобы все это делалось с той же непринужденностью, свободой и легкостью, с какой эти движения выполняются в жизни. Ученик должен был понять, что ритмическое движение — это не есть только то, чем занимаются обычно на уроках ритмической гимнастики. Ритмичность — это свойство всякого движения в природе. Нужно научиться не только *двигаться* в заданном ритме, а и *жить* в нем: есть, пить, работать, смотреть, слушать, думать — словом, жить.

Вахтангов учил, что каждая нация, каждый человек, каждое явление природы, каждое событие человеческой жизни, — все имеет *свой* ритм, свойственный именно данной нации, данному человеку, данному явлению и данному событию. Поэтому каждая пьеса, каждая роль, каждый образ, каждый кусок пьесы или роли, каждое чувство, — все это также имеет свой особый ритм. Найти ритм пьесы — значит найти ключ к ее постановке. Ощутить ритм образа — значит понять роль. Если найден ритм данной сцены, — значит, ее играют верно.

Вахтангов говорил: «если вы хотите сыграть француза, еврея, итальянца, немца, англичанина и т.п., — найдите ритм данной нации. Если вы хотите найти акцент говорящего по-русски иностранца, — идите не от неправильностей произношения, а от ощущения национального ритма: русская речь, подчиненная не свойственному ей ритму иностранной речи, — скажем, французской, — сама изменится именно так, как это должно получиться у француза». Вахтангов сам, пользуясь этим методом, с исключительным мастерством и убедительностью демонстрировал различные иностранные акценты. <...>

Как часто бывает, что актеры, прилежно и успешно занимающиеся ритмической гимнастикой, оказываются на сцене неритмичными. Актеры, великолепно выполняющие труднейшие танцевальные *па*, движутся на сцене непластично. Причина этого заключается, очевидно, в том, что на занятиях по ритмике и пластике у них *неверная целеустремленность*: они стремятся механически верно выполнить *данное* упражнение, между тем как нужно каждое упражнение рассматривать только как *пример*, в котором проявляют себя общие для всякого движения законы ритма и пластики. <...>

Вахтангов требовал, чтобы актеры ничего не делали на сцене «так себе», он требовал, чтобы ничего на сцене не было случайного, чтобы ничего не было, не идущего на потребу главной мысли спектакля. Актеры должны были изъять из арсенала своих средств все «бытовые» приемчики, все эти ничего не говорящие почесывания, покашливания, бесцельное топтание на месте, все эти мелкие случайные движения рук, столь «естественные» в жизни и столь уместные и полезные в «бытовом» спектакле, которому они придают характер натуральности и жизненной правды. Во всяком же спектакле, который построен по принципу «театральности», все эти приемчики являются мусором, который засоряет игру актеров, отвлекает внимание зрителя от главного, ибо ничего не говорит зрителю *по существу*.

Для того, чтобы добиться концентрации внимания зрителя на одном, общем для всех объекте, Вахтангов предъявил к актерам требование, по которому *никто не имеет права двигаться на сцене в то время, когда говорит другой*: как только кто-нибудь заговорил, — все остальные должны застыть, замереть в абсолютной неподвижности, дабы ни единым жестом, ни единым движением мизинца не перевести внимание зрителя на себя, раз это внимание в данный момент должно быть сосредоточено на том персонаже, которому в этот момент принадлежит «игра».

Это застывание в неподвижности не будет казаться зрителю нарочитым, искусственным, если каждый актер, участвующий в данной сцене, *оправдает* для себя остановку движения, если он найдет для себя ту *причину*, которая естественно и неизбежно (органически) должна вызвать эту остановку. Неподвижность, таким образом, должна быть оправдана изнутри.

При этом эта *внешняя неподвижность* не должна быть неподвижностью внутренней: *во внешней статике должна быть внутренняя динамика*. Вахтангов требовал, чтобы каждый актер так подготовил свое поведение на сцене к моменту

чужой реплики, чтобы эта реплика застала его в момент, когда движение еще не закончено. Фигура, остановившая свое движение посередине, — непременно выразительна, она динамична в своей неподвижности. Композиция тел в этом случае (особенно в массовых сценах) дает выразительную в своей неподвижности *скульптурную группу*, на фоне которой движется и говорит одно единственное действующее лицо, которому сейчас принадлежит это право.

Вахтангов утверждал, что этот прием им не выдуман, что он, опять-таки, является результатом наблюдения реальной человеческой жизни. Несомненно, каждому пришлось видеть, как человек, подносящий ко рту наполненную супом ложку, вдруг иногда остановит начатое движение и, будучи заинтересован рассказом своего собеседника, долго и бережно держит ложку на полпути, бессознательно проявляя заботу о том, чтобы не расплескать содержимое ложки. Нередко случается наблюдать, как торопящийся куда-нибудь человек вдруг остановится, обернется назад и, не меняя общей устремленности всего тела по направлению своего пути, будет долго наблюдать то явление, которое заставило его остановиться. Бывают и в действительной жизни такие моменты, когда застывает, замирает в неподвижности целая толпа.

В то время как неподвижность *прерванного* движения — всегда выразительна, неподвижность, наступающая после *до конца* доведенного движения, лишаясь внутренней динамики, лишается и какой бы то ни было выразительности.

Вахтангов учил, что внешние остановки физического движения на сцене не должны нарушать *непрерывности внутреннего движения*, не должны разрывать линию внутренней жизни; внутреннее движение может изменять свой ритм и характер, — может меняться ритмический рисунок этого движения, но само движение внутренней жизни не должно прекращаться с момента выхода актера на сцену до ухода его за кулисы. *Замереть* в неподвижности — не значит *умереть*. Напротив того, чем неподвижнее, чем статичнее игра актера, тем интенсивнее должна быть его внутренняя жизнь.

Пользуясь приемом изнутри оправданных остановок физического действия, при непрерывности внутренней линии у каждого актера, Вахтангов добивался в «Чуде святого Антония» той *скульптурной выразительности мизансцен и группировок*, которая, будучи наиболее характерным признаком этого спектакля, определяет его театральную форму.

Добиваясь от актеров скульптурной лепки своего тела на сценической площадке, Вахтангов особенное внимание обращал на руки, — руки он считал важнейшим выразительным средством актера. Он добивался исключительных результатов, пользуясь приемом *массовой* игры руками. В спектакле есть целый ряд моментов, когда вся толпа, находящаяся на сцене, одновременно реагирует на то или иное событие одновременным движением рук — движением, выражающим одну и ту же общую для всех реакцию: удивление, вопрос, испуг и т.п.

Все эти требования Вахтангова делали актера необычайно ответственным за малейшее свое проявление на сцене. Выявлять содержание внутренней жизни так, как оно само выявляется, уже было нельзя; все теперь фиксировалось и отливалось в точную чеканную форму. Только потом, когда все было сделано, — актеру *снова* давалось право импровизировать (движения, жесты, интонации) в соответствии с теми требованиями, которым подчинена форма спектакля. Право на импровизацию «приспособлений» актер получал, таким образом, только тогда, когда возникала гарантия, что он настолько твердо усвоил принципы игры в данном спектакле, что его импровизация не выйдет уже из границ этих принципов.

Эту способность импровизировать свои «приспособления», с ощущением своей ответственности за них, т.е. подчиняя их требованиям формы и мастерства, — Вахтангов называл «сценизмом».

Этот термин Вахтангова ни в коем случае не следует смешивать с общепринятым термином «сценичность», который означает элементарное умение актера вести себя на сцене сообразно зрительным и акустическим условиям театра.

Сценизм — это есть способность жить и действовать в условиях, так сказать, «сценического воздуха». Вахтангов учил, что «сценический воздух» — это есть нечто иное, чем тот, которым мы дышим обычно. Как нельзя в воде чувствовать и вести себя так же, как на земле, так точно нельзя себя чувствовать на сцене, как в реальной жизни. Человек, попадая в воду, принужден приспособляться к новой для него среде — он становится ответственным за свое поведение в ней, он принужден каждое свое движение подчинять требованиям этой среды: чтобы иметь возможность пребывать в воде, он должен научиться плавать. Так же точно и актер, попадая на сцену, должен уметь «плавать» в сценической среде. Без этой способности — он «утонет»; ибо малейшее движение на сцене имеет театральную форму. Если эта форма оправдана, — зритель может принять все, что угодно, как бы это ни казалось ему необычным и нелепым с точки зрения действительной жизни. Зритель в этом случае говорит: то, что мне показано со сцены, это необычайно, то, что мне показано со сцены, этого «не бывает», — так не ходят, так не жестикулируют, так не говорят, так не выявляют себя люди реальной действительности, — но в этом мире, в мире, который мне сегодня показан со сцены, — иначе быть не может, ибо внутренняя жизнь этих странных персонажей спектакля такова, что она требует именно этих средств для своего выявления.

Внутреннее оправдание — основное требование К.С. Станиславского — остается по-прежнему одним из основных требований Вахтангова. Если в театре Вахтангова нет «жизненной» правды, то зато нет в нем и театральной лжи, — в нем есть театральная правда, т.е. правда чувств, передаваемых зрителю средствами театра.

Захава. 1927. С. 119-129.

Из Протокола заседания Правления Третьей студии

13 января 1921 г.

Присутствуют: Басов, Тураев, Горчаков, Русланов и Захава.

Вопросы:

<...> 2) Работа Евгения Богратионовича в «Габиме».

Постановлено:

<...> 2) Если Евгений Богратионович не найдет возможным отказаться от работы в «Габиме», то Правление сложит с себя свои полномочия.

Публикуется впервые.

Автограф.

Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 2331/Р-1.

Е.Б. ВАХТАНГОВ — ТРЕТЬЕЙ СТУДИИ

[29 января 1921 г.]

Мы не очень богаты. У нас есть только «Чеховский вечер»¹ и «Замки» и различные неприятности, как ремонт, «питомник»² и пр. Но мы совсем, Вы видите, не гордые, совсем не злые и мы умеем ценить благодеяния.

То, что Вы сделали в «Антонии», не в силах каждого, я не знаю, чудо это или нет, но что мы все были бы горды и счастливы тем, что могли бы пожать Вам Вашу руку.

И важно, господа, хотя бы только для Малиновской важно, что у нас сейчас идет работа над «Принцессой Турандот». Мне тяжело сказать, но мне легче видеть ее мертвой, чем в таком состоянии. Слишком тяжело и слишком мучительно для тех, кто, как Натан Осипович, ее убийственно любит. Нельзя, как «Габима», врывать-ся в недра почтенной семьи и сеять несчастья. Здесь, конечно, нет ничего таинственного, сверхъестественного, чудесного, а просто то, что Цемах обладает довольно необычайной нервной силой, которой и пользуется, конечно, с известным расчетом³.

Возможно, что если бы не он, то «гунсты»⁴ или маленькие студии на его месте сделали бы то же самое. Но этот год так от нас не уйдет. Я еще не знаю, каким сюрпризом подарит Вас в «Дандене» Натан Осипович. Я не могу брать обязательства от его имени на себя, но что касается меня, то триумф Москвина на показе отрывка из «Дандена»⁵ мы разделим с ним поровну, без всякого спора, не правда ли, Москвин? А пока все это выясняется, я предлагаю сделать маленький сбор на венок «Тарелкину» по случаю его трагической для нас смерти⁶.

Публикуется впервые.

Автограф.

Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 74/Р.

КОММЕНТАРИИ:

29 января 1921 г. состоялась генеральная репетиция второй редакции «Чуда святого Антония», показ Вл.И. Немировичу-Данченко и Первой студии. В один вечер с «Чудом святого Антония» шла первая редакция «Свадьбы».

Действующие лица и исполнители: Антоний — Ю.А. Завадский, Л.П. Русланов; г-н Гюстав — О.Н. Басов; г-н Ашиль — Н.О. Тураев, О.Ф. Глазунов; Доктор — Б.Е. Захава; Священник — Б.В. Шукин; Полицейский комиссар — Л.М. Шихматов; Жозеф, лакей — И.Н. Лобашков, Р.Н. Симонов; Бригадир — О.Ф. Глазунов, И.М. Толчанов; Полицейские — Кольцов, К.Я. Миронов; м-ль Органс — К.Г. Семенова, М.Ф. Некрасова; Виржини — К.И. Котлубай; гости и родственники: В.В. Балихин, Б.Ф. Королев, А.Д. Козловский, Б.Е. Захава, Е.В. Ляуданская, Е.В. Елагина, А.И. Ремизова, Н.П. Русина, И.М. Кудрявцев, И.М. Толчанов.

Письмо Студии, а также записки Н.М. Горчакову, И.М. Толчанову и Б.Е. Захаве, публикуемые ниже, написаны после спектакля.

- 1 Чеховский вечер включал в себя две одноактные пьесы («Юбилей» и «Свадьба»), а также рассказ «Воры».
- 2 «Питомник» — начинающие студийцы, которые не имели статуса не только «членов студии», но и «кандидатов», и входили в группу «воспитанников».
- 3 Появление «Габимы» в орбите Художественного театра вовлекло художественников в клубок политических интриг, связанных с попытками наиболее агрессивных коммунистов-евреев, объединившихся в ЦБ Евсекций, так или иначе, закрыть «Габиму» как сионистскую организацию. Н.Л. Цемах по этому поводу сумел поднять на ноги «всю Москву», включая Ленина, Каменева, Сталина (см.: Иванов. С. 42-82).
- 4 «Гунсты» — участники Студии А.О. Гунста, которые после смерти основателя небезболезненно входили в состав Третьей студии. См. запись беседы Е.Б. Вахтангова с «гунстами» от 24 марта 1920 г. (наст. изд., т. 2, с. 323).
- 5 Пьесу Ж.-Б. Мольера «Жорж Данден» ставил В.В. Лужский. К.И. Котлубай была режиссером-педагогом. Отдельные репетиции проводил Вахтангов. Работа не была доведена до конца.

- 6 Можно предположить, что поначалу свой замысел постановки пьесы А.В. Сухово-Кобылина «Смерть Тарелкина» Вахтангов связывал с Третьей студией. Но затем инициативу перехватила Первая студия, включившая пьесу в постановке Б.М. Сушкевича в свои репертуарные планы. См. Протоколы заседаний Малого художественного совета Первой студии № 2, 3, 4, 5 от 3, 5, 7 и 9 мая 1921 г. (наст. изд., т. 2, с. 480–482).

Е.Б. ВАХТАНГОВ — Н.М. ГОРЧАКОВУ

29 января 1921 г.

Коля, дорогой и очаровательный,
Спасибо Вам за Студию.
Что я могу и хочу Вам еще написать.
Я хорошо, по-человечески хорошо люблю Вас.

Ваш *Е. Вахтангов*

Публикуется впервые.
Надпись на программе «Чуда святого Антония».
РГАЛИ. Ф. 2959. Оп. 1. Ед. хр. 520. Л. 1.

Е.Б. ВАХТАНГОВ — И.М. ТОЛЧАНОВУ

29 января 1921 г.

Победите меня еще немножко, если Вам это нужно. Еще чуть-чуть. Как актер Вы меня уже победили. Я хочу еще чего-то от Вас.

Ваш *Е. Вахтангов*

Публикуется впервые.
Маш. копия.
Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 2949/34.

Е.Б. ВАХТАНГОВ — Б.Е. ЗАХАВЕ

[29 января 1921 г.]

Что я Вам, дорогой мой, дорогой Борис Евгеньевич, напишу!
Спасибо Вам.
Пойдемте дальше.
Хорошо?

Е. Вахтангов

Публикуется впервые.
Автограф.
Семейный архив Б.Е. Захавы.

К.С. СТАНИСЛАВСКИЙ. ЗАПИСЬ В КНИГЕ ПОЧЕТНЫХ ГОСТЕЙ ТРЕТЬЕЙ СТУДИИ

О, если б юность умела, а старость могла!..
Старайтесь же научиться уметь, что под старость — мочь.

К. Станиславский

На память о приятном вечере 30 января 1921 г.¹

Публикуется впервые.

Автограф.

Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 100/1435-Р.

КОММЕНТАРИИ:

1 В этот вечер Станиславский смотрел «Чудо святого Антония».

ПЕРВАЯ ВСТРЕЧА С МЕЙЕРХОЛЬДОМ

Борис Захава:

На одном из первых спектаклей «Чуда святого Антония» произошла первая встреча Вахтангова и Вс.Э. Мейерхольда.

В беседе, состоявшейся после спектакля, Вс.Э. Мейерхольд поделился с Вахтанговым и со всеми участниками спектакля своими впечатлениями: чеканная форма, скульптурная выразительность и точность мизансцен, жестикация актеров (особенно «игра руками»), наконец, исполнение отдельных ролей, — все получило должную оценку в суждениях, высказанных Вс.Э. Мейерхольдом. Высокая оценка, данная Вс.Э. Мейерхольдом этому спектаклю, глубоко обрадовала Евгения Богратионовича, а те общего характера мысли, которые Вс.Э. Мейерхольд высказывал попутно, укрепляли Вахтангова в дальнейших его планах, давали ему прочную уверенность в твердости той позиции, на которой он стоял.

Между прочим Вс.Э. Мейерхольд сказал, что Вахтангов давно уже обратил на себя его особое внимание: еще тогда, когда Первая студия впервые гастролировала в Петрограде, Вс.Э. Мейерхольд запомнил Вахтангова в роли Текльтона («Сверчок на печи»), выделив его особо из числа других исполнителей¹. Четкость игры, гротескная острота образа, выразительная пластика движений — вот что характеризовало исполнение Вахтангова и существенно отличало его от остальных актеров. Эти качества и остановили на себе внимание Вс.Э. Мейерхольда.

Захава. 1927. С. 131.

КОММЕНТАРИИ:

1 Вспоминая о том, как Мейерхольд читал ему и В.Н. Соловьеву свою рецензию на спектакль Первой студии «Сверчок на печи», А.В. Рыков писал: «Отрицая в корне постановочный замысел Студии, отвергая натуралистическое решение повести Диккенса, <...> Мейерхольд настаивал на решении “Сверчка” как фантастического спектакля. <...> Единственный актер, которого он выделял, был Вахтангов. “Этот актер, — говорил Мейерхольд, — к нам ближе, чем к Станиславскому. Вы помните, как он приходил к нам смотреть “Незнакомку” в Тенишевский зал, и смотрите, как много он почерпнул для Текльтона от фигуры Звездочетова... Он единственный, правильно играющий в этом спектакле”» (Цит. по: Мейерхольд и другие. С. 339–340).

ОТ ЧЕТКОСТИ ФОРМЫ К «МАЗНЕ»

Леонид Шихматов:

Нахождению верной атмосферы спектакля помогал творческий принцип Вахтангова: «создать студию вокруг каждой пьесы, которая работается». «Создать студию» — это значило организовать специальные занятия, необходимые для того, чтобы овладеть формой спектакля, роли. Для «Чуда» это были этюды, в которых принимали участие все. Ритм, оправданные задержки, скульптурность,

игра рук (этим он особенно занимался с Б.В. Щукиным, игравшим кюре). <...> В дальнейшем Вахтангов показывал ряду актеров манеру поведения, свойственную данному образу. Лакею — Р.Н. Симонову он показывал непрерывность хода (например, когда он несет поднос) <...> для «Чуда святого Антония» искалась предельная четкость. Как только кто-нибудь начинал говорить, остальные замирали в выразительных, внутренне оправданных положениях. Движение перекачивалось вдоль всей группы родственников, и последний заканчивал его выразительной точкой. Черные фигуры родственников на фоне белых декораций еще более подчеркивали гротескную выразительность сцены. <...>

Если в первом варианте комнату умершей поливали сосновой водой, запах которой, когда открывался занавес, расходясь по зрительному залу и передавал в буквальном смысле атмосферу похорон, то во втором варианте Вахтангов отказался от таких натуралистических приемов и воздействовал на зрителя совершенством найденной формы. Четкость была найдена для «Чуда».

— Следующий спектакль, — говорил Вахтангов, — мы будем ставить на «мазне».
Шихматов. С. 95–96.

Борис Захава:

Вахтангов говорил: «Вот теперь все начнут ставить на “четкости” и “на точках”, а мы возьмем подходящую пьесочку и поставим ее “на мазне”: будем “мазать” так, что зритель не будет знать, куда ему смотреть. Что тогда скажут господа подражатели?» Вахтангов знал, что никакой формальный закон не может быть возведен в догмат, и что все формальные законы существуют лишь для того, чтобы ими умело пользоваться, как средством раскрытия той или иной идеи.

Захава. 1927. С. 118.

ПРОТОКОЛ ЗАСЕДАНИЯ ПРАВЛЕНИЯ ТРЕТЬЕЙ СТУДИИ

4 февраля 1921 г.

Присутствуют: Е.Б. Вахтангов, О.Н. Басов, Н.О. Тураев, Н.М. Горчаков, Л.П. Русланов, Б.Е. Захава.

Вопросы:

- 1) О работе Евгения Богратионовича в «Габиме».
- 2) О постановке «Турандот».

1) Евгений Богратионович заявляет, что он не может прекратить работу в «Габиме», но что эта работа не будет отражаться на его работе в Студии. Евгений Богратионович обещает, что все свободные от спектаклей в Первой студии вечера будут отдаваться нам, причем репетиции в «Габиме» не будут назначаться в часы между дневными репетициями в Первой студии и вечерними у нас; все же утренние репетиции в «Габиме» будут назначаться только в те дни, когда Евгений Богратионович играет в спектаклях Первой студии Художественного театра.

2) Постановлено назначить к работе в первую очередь «Принцессу Турандот» Шиллера.

Публикуется впервые.

Автограф.

Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 2331/Р-1.

ПОДГОТОВКА К РАБОТЕ НАД «ПРИНЦЕССОЙ ТУРАНДОТ»

Борис Захава:

<...> предстояла большая работа над «Турандот». Так как главные роли в этой пьесе не расходились среди наличного состава труппы, возникла задача в ускоренном темпе приготовить ряд новых актеров. Для этого из состава школы была выделена особая группа, состоявшая из учеников, подававших наиболее серьезные надежды. Эта группа получила название «Питомник». Для занятий с этой группой был приглашен целый ряд преподавателей, помимо тех, которые имелись к тому времени внутри самой Студии. В число приглашенных преподавателей по прикладным предметам вошли следующие: С.М. Волконский (законы речи), М.Е. Пятницкий (пение и постановка голоса) и В.В. Барановская (декламация). Для работы над отрывками были приглашены: артистка МХТ Л.М. Коренева и артистки Первой студии МХТ С.Г. Бирман и О.И. Пыжова.

Вскоре образовался новый Исполнительный вечер, состоявший из ряда водевилей («Воздушные замки», «Проделки Нерины», «Ушат» и «Узкие башмаки»).

Таким образом, вопросы школы, вопросы воспитания актера, в связи с новыми театральными исканиями, не только не отодвигаются теперь на задний план, но, напротив того, начинают занимать особенно существенное место в жизни и структуре Студии. Вахтангову приходится теперь еще больше внимания уделять этим вопросам. Школа перестает быть группой непосредственных учеников Вахтангова; она превращается в сложный организм с многочисленными кадрами, как учеников, так и преподавателей. В качестве преподавателей Вахтангов посылает в школу старых своих учеников и руководит их педагогической работой.

Захава. 1927. С. 136.

НА РЕПЕТИЦИЯХ «ПРИНЦЕССЫ ТУРАНДОТ»

Николай Горчаков:

Через несколько дней Вахтангов действительно устроил нечто вроде коллективного обсуждения плана постановки «Принцессы Турандот» с группой старших студийцев. У меня сохранился лишь листок с перечнем тех принципов, на которых Евгений Богратионович хотел построить работу Студии над «Турандот».

В этот вечер нас особенно увлекла беседа Вахтангова, и поэтому мы больше слушали и наблюдали за ним, чем записывали последовательно течение его мыслей. Кстати сказать, вряд ли это и удалось бы, так внезапно сменялись причудливые «каприччо» его фантазии.

На листке у меня записано лишь несколько строк:

«Не Шиллер...

Импровизация — общение с народом-зрителем (итальянская комедия).

Искренность страстей в любой форме (вспомните “Эрика XIV”...)

Будут лирические места...

Юмор!.. Юмор!.. Но он обрывается где-то, и тогда несколько минут драмы, если удастся, трагедии... (так играется “Потоп”).

Абсолютное актерское мастерство: голос, дикция, движения — безупречны. Внутренне — предельная эмоциональность! (Станиславский, “Моцарт и Сальери”).

Сказка — это мечта о прекрасном. О том, что должно быть, что сбудется! (Назовите мне все сказки, которые вам известны.)

Еще раз: импровизация, горячее, искреннее чувство, юмор и любовь к своему зрителю...»

Когда я перечитываю сейчас эти отрывочные строки и вспоминаю, что обозначают заключенные в скобки слова, мне жаль, что я поленился записать полностью весь ход мыслей Евгения Богратионовича в тот вечер первой беседы о «Турандот».

Но возможно ли было это сделать? Ведь каждую свою мысль, каждое слововидение — фантазию он сопровождал тут же, на месте, своеобразной импровизацией, перевоплощаясь в героев Шиллера и Гоцци, демонстрируя на себе приемы импровизационной игры или приводя примеры из своей работы в Первой студии и МХАТ.

Беседы Вахтангова, по существу, никогда не были именно беседами.

Это был стремительный поток вопросов. Он задавал их себе и окружающим, тут же отвечая на них, предлагал свое решение, искал в глазах, в выражении лиц тех, с кем вел беседу, подтверждение своих мыслей.

Так и в этот вечер, рассказывая об актерах итальянской комедии, он в то же время как бы присутствовал сам на одном из таких представлений и силой своей фантазии переносил нас, слушавших его, в Италию, на площадь маленького городка, где под открытым небом разыгрывались сказки Гоцци.

— В ощущении жизни, — говорил он, — у нас много общего с итальянским народом. Например, неиссякаемый оптимизм, любовь к жизни. Мне кажется, что русский человек выше всего ценит юмор, итальянец — тоже. Русские и итальянцы простодушны, искренни, добры, доверчивы по природе. Но вот климат... Откуда нам взять это вечно голубое небо, апельсины?... Ну скажите, как играть сказку Гоцци... без апельсинов?

И Вахтангов с увлечением рассказывал о настоящем мессинском апельсине, о том, как его едят, посыпав солью, какие из него делают смешные фигурки, а мы не только верили его блестящим фантазиям, но чувствовали вкус апельсиновых корок во рту.

— Импровизация... — задумчиво произносил Вахтангов. — По существу, ведь это значит, что я могу стать в одну минуту кем угодно: нищим, королем, волшебником, рыбаком и даже... рыбой!

Глаза Вахтангова становились вдруг неподвижными, круглыми, рот вытягивался, сплющивался, руки складывались в плавники, небольшое движение туловищем — и рыба плыла перед нами, открывала рот и, как нам казалось, даже думала (!) о чем-то своем, извечном, рыбьем.

А через несколько минут, вспоминая о том, как вместе со Станиславским они занимались трагедией Пушкина «Моцарт и Сальери», Вахтангов рассказывал, какие высокие требования предъявлял Константин Сергеевич к дикции, постановке голоса и дыханию актера, читающего пушкинские стихи. Точно такие же требования Вахтангов предъявлял к тем актерам, которые будут играть в «Турандот». И тут же он стал читать нам монолог Председателя из «Пира во время чумы», затем поделился мыслями о том, как бы он ставил эту трагедию Пушкина.

— А что нужно сегодня нашему зрителю? — неожиданно поставил перед нами вопрос Вахтангов. То, что он видит сейчас вокруг себя? Пафос борьбы с разрухой после гражданской войны? Об этом еще должен кто-то написать. Но зритель хочет увидеть и свое будущее. Он мечтает о нем. Об этом тоже не написано еще ничего у драматургов. Но есть сказки — мечты о том, какими будут люди,

когда очистятся от скверны, когда одолеют злые силы. Помечтаем же об этом в «Турандот». Покажем в нашей сказке перипетии борьбы людей за победу добра над злом, за свое будущее. Давайте сказки! Называйте их. Кто какие помнит?

И еще час уходил на сказки — мечты о прекрасном будущем!

— А чувство правды? — задавал уже новый вопрос Вахтангов. — Всегда и во всем быть искренним! Вы все видели «Потоп» у нас. Пьеса не ахти какая, не первый сорт. Вы думаете, легко в ней быть искренним? А мы старались быть предельно искренними. И Фрэзер мне дороже многих «глубокомысленных» классических образов. Потому что он человек, живой человек...

Горчаков. С. 97-99.

[Без подписи:]

Только после Рождества, к тому времени, когда Студия уже кое-как обосновалась в одной половине своего нового помещения на Арбате, вернулся Евгений Богратионович из санатория, но к работе над «Турандот» приступил не сразу: нужно было закончить работу по возобновлению «Чуда святого Антония». Наконец, эта работа была закончена, спектакль был показан К.С. Станиславскому и Вл.И. Немировичу-Данченко, и Евгений Богратионович стал перед необходимостью снова приняться за «Турандот». Ему был показан ряд отрывков из «Турандот» — результат той работы, которая велась во время его отсутствия. Играли сюжет сказки шиллеровскими стихами. Играли лишь персонажей сказки: масок еще не было. Все взволнованно ждали режиссерской работы над «Турандот» самого Евгения Богратионовича. Но результат показа оказался совершенно неожиданный: Евгений Богратионович отказался ставить эту пьесу.

Евгений Богратионович почувствовал, что играть эту сказку серьезно — нельзя, немислимо; свой первоначальный план постановки он решительно отверг; как можно и должно ставить эту пьесу, он еще не знал.

Вахтангов учил, что каждая пьеса требует единственной в данное время, именно этой пьесе принадлежащей формы театрального осуществления силами того или иного коллектива. Форма каждого спектакля должна, таким образом, удовлетворять следующим требованиям: во-первых, быть органически связанной с сущностью данного произведения того или иного драматурга; во-вторых, отвечать требованиям современности вообще; в-третьих, быть органической, естественной и неотъемлемой принадлежностью данного театра, проявлением художественного лица театрального коллектива на данной ступени его творческого развития.

Так как Евгений Богратионович единственной современной формы осуществления на сцене «Принцессы Турандот» силами Третьей студии еще не знал и не предчувствовал, он и решил отказаться от постановки этой пьесы.

Студия пребывала в полном удручении: на «Принцессу Турандот» возлагались большие надежды, никакой другой пьесы не предвиделось. Как быть?

Студия верила в Вахтангова. Она знала, что Вахтангову нужно только начать, что, если он начнет, то найдет, непременно найдет и новый принцип, и новый подход, и новые приемы: нужно только захотеть. Среди общего подавленного настроения, сознавая всю мучительность для Студии снятия «Турандот», напряженно ища выхода, Правление Студии делает попытку уговорить Евгения Богратионовича не выносить окончательного приговора и попробовать начать работу; вахтанговские ученики слишком хорошо знали своего учителя и верили в богатство еще сокрытых в нем, неведомых творческих возможностей. И вот Евгений Бо-

гратионович, поддаваясь предпринятому на него наступлению, еще совсем ни на что не надеясь, говорит: «Ну, хорошо. Попробую фантазировать. Что если сделать так» и тут же, как бы в скобках, прибавляет: «Я еще ничего не знаю. Может быть, скажу чепуху». И вдруг неожиданно для себя загорается. Перед слушателями возникает совсем новый, стройный и бесконечно увлекательный план, возникает образ могущего родиться спектакля.

Не сказку о жестокой принцессе Турандот должны сыграть актеры в этом спектакле, не просто содержание этой сказки должны понести они зрителю, — кому интересно, полюбит Турандот Калафа или нет? — а вот это самое свое современное отношение к ней, иронию свою, улыбку свою по адресу «трагического» содержания сказки, сплетенную воедино с любовью к ней, — вот что должно возникнуть в качестве нового содержания спектакля. Любовной и нежной, ласковой вахтанговской иронией по адресу содержания старинной итальянской сценической новеллы хочет Вахтангов пронизать спектакль. Кому нужно сейчас, в 1920 году, увидеть на сцене настоящий Китай? Хотя бы и сказочный, хотя бы и фантастический Пекин? Кому нужно, чтобы на сцене был выстроен настоящий, хотя бы и сказочный, но все же настоящий, дворец, в котором, отгороженный от зрителя четвертой стеной психологического натурализма, страдал бы от любви принц Калаф в великолепном одеянии настоящего сказочного принца?

Не сказочный мир должен возникнуть на сцене, а мир *театральный*. *Представление* сказки должно возникнуть на сцене.

«Чеканная дикция».

«Огонь, кровь и молот в жесте, интонациях, в словах, в соединении с импровизаторской легкостью передачи».

«Никакой истеричности и неврастении».

«Никаких психологических оправданий: оправдание только театральное».

«Плакать разноточными слезами и чувство свое нести на рампу».

«Мы имеем право, — говорил Евгений Богратионович, — играть наш спектакль, как “представление”. Мы потому имеем на это право, что сумеем, если захотим, дать и чистое “переживание”. Мы знаем для этого методы и приемы школы К.С. Станиславского. Тот, кто умеет “пережить” роль, имеет право искать театральную форму выявления или “представлять”: он будет убедительным, он сумеет наполнить форму содержанием и найти нужное оправдание своего поведения на сцене, хотя бы это оправдание требовалось искать не в психологическом, а в театральном плане спектакля. И многие из актеров “представляющих” — неубедительны, бессодержательны и ходульны потому, что не знают, что такое “чувство правды” и “правда переживания»».

И вот, — мечтает Евгений Богратионович, — ему кажется, что когда-то именно так происходило в далекой Италии XVII века, — мечтает о таком спектакле, где бы актер, говоря свой трагический монолог, плакал бы «разноточными слезами», но не для того, чтобы просто вызвать сочувствие у зрителя к страдающему герою пьесы, а для того, чтобы понести эти слезы на рампу и, подставляя себя под аплодисменты зрителя, радостно улыбаться ему сквозь непросохшие еще на глазах и на щеках слезы, а потом снова играть, пока хочется, а когда не хочется, и вовсе не играть, оставив это занятие своим партнерам; самому же сидеть на сцене и преспокойно жевать апельсины, брошенные из зрительного зала в награду за только что пролитые слезы и хорошо сказанный монолог.

«Все должно в этом спектакле звучать, как импровизация, — говорил Евгений Богратионович. — Совсем не должно чувствоваться “актерского пота”, усилий и труда работающих на сцене актеров. Чтобы этого достигнуть, нужно много “труда” положить на репетициях. Импровизационный характер современного спектакля не в том, чтобы импровизировать на сцене, а в том, чтобы все сделать заранее, сделав, отлить в точную, определенную, на работе найденную, не случайную, единственную форму, но преподнести так, чтобы все казалось зрителю возникающим здесь на месте, как бы нечаянно, непроизвольно, бессознательно, совсем непреднамеренно. Самый текст пьесы должен звучать так, как если бы он вовсе не был заранее выучен наизусть, а создавался бы актерами на глазах у публики». Так определилась основная задача: играть импровизацию. Отсюда требование «легкости». Легкость должна стать основной стихией спектакля. Чтобы этого достигнуть, каждый актер должен сделаться «мастером». *Мастерство актера* — вот та ось, на которой должен завертеться спектакль. Сказка о принцессе Турандот — только предлог для представления, предлог для того, чтобы учиться мастерству, — это на работе; предлог для выявления мастерства — это на спектаклях.

Если этого достигнуть, то и самое содержание сказки незаметно станет интересным, незаметно начнет волновать зрителя, ибо то, что в театре дано театрально, неизбежно волнует и возбуждает интерес.

Так определилось у Вахтангова задание постановки «Принцессы Турандот», и закипела работа. Недавняя удрученность сменяется в Студии бодростью, все сомнения и колебания уходят прочь.

В соответствии с новым замыслом, решено ставить сказку не по Шиллеру, а по Гоцци. Ищут переводчика. Сначала обращаются к Борису Зайцеву, а затем, по его совету, к М.А. Осоргину, с которым и сговариваются о переводе сказки.

Какими же приемами добивался Евгений Богратионович от своих актеров выполнения изложенных выше общих заданий спектакля?

Начали репетировать 1-ю картину: встреча Калафа и Бараха. Что в этой сцене? Рассказ Калафа и Бараха о том, что было до начала пьесы. Для чего они рассказывают? Чтобы зритель знал. Зачем ему знать? Чтобы понять дальнейшее. Значит, это экспозиция. Стало быть, как экспозицию ее и нужно играть, т.е. откровенно обращаться к зрителю, рассказывать ему, а не партнеру, и притом рассказывать так, чтобы он понял и запомнил. Значит, долой всякий эмоциональный элемент, долой всякое психологическое оправдание: экспозиция, так экспозиция. Нужно искать манеру ее подачи. Евгений Богратионович предлагает исполнителям послушать, как говорят цирковые клоуны. Они умеют растолковать зрителю мысль, они растолковывают ее до тех пор, пока не явится уверенность, что все до единого зрители хорошо ее поняли и усвоили, и только тогда переходят к дальнейшему, они привыкли подавать текст на большое расстояние, они не вкладывают в текст ничего, кроме того, что содержится в самом тексте. Это и нужно. И вот исполнители начинают учиться говорить по-клоунски. Для того чтобы мысль, заключенная в тексте, была выражена не только самим текстом, а и интонацией, точно соответствующей мысли, Евгений Богратионович поручает Калафу и Бараху проработать текст своих ролей по методу и правилам С.М. Волконского.

Дальше, нужно добиваться легкости и импровизационности в подаче текста. Для этого Евгений Богратионович предлагает исполнителям играть не роли Бараха и Калафа, а играть итальянских актеров, играющих эти роли, актеров, которые, не сговорившись друг с другом, уже здесь, на сцене, импровизируют совсем

неожиданный друг для друга текст, из озорства создают разные затруднения друг другу, состязаются между собой в остроумии, находчивости, изобретательности и т.п., и вот, когда исполнителям удается внутрь себя взять предложенную задачу, то вдруг заученный наизусть текст начинает звучать, как импровизация, приобретает требуемую легкость.

Здесь же попутно ищется легкость движений, примитивный театральный жест, походка (не ходить, а «выступать») и пр.

Наметив в общих чертах первую картину, Евгений Богратионович поручает выполнение и закрепление намеченного Б.Е. Захаве, а сам принимается за женскую сцену (3-я картина), пропуская 2-ю картину, ввиду ее громоздкости (массовые сцены).

Здесь Евгений Богратионович идет тем же путем: предлагает А.А. Орочко играть не Адельму, а итальянскую актрису, играющую Адельму, фантазирует о том, что она жена директора труппы и любовница премьера, что на ней рваные туфли, что они ей велики и при ходьбе отстают от пяток и шлепают по полу, что она любит играть т-р-р-агические роли и, что бы ни играла, всегда держит в руке кинжал (чтобы страшней и трагичнее было). Актриса, играющая Зелиму, оказывается лентяйкой, которой не хочется играть, чего она совсем не скрывает от публики (спать хочется). Все эти приемы работы нужны были только для того, чтобы найти иронический стиль и верную манеру игры, добиться необходимой легкости, создать впечатление импровизации.

Наметив в общих чертах женскую сцену, Евгений Богратионович передал ее для дальнейшей работы К.И. Котлубай, а сам стал заниматься с масками. Здесь задача была трудная: нужно было добиться не просто импровизационной манеры игры, но и самой настоящей импровизации, импровизации текста, импровизации трюков и т.п. Нужно было угадать стиль импровизируемого текста, уловить характер трюков, шуток и острот; одновременно с этим вырабатывать в себе умение подавать импровизируемый текст, легко и ловко выполнять задуманные трюки и пр., и пр. Словом, работа предстояла большая и трудная.

Первое задание, которое Евгений Богратионович поставил перед исполнителями, это — найти верное самочувствие импровизаторов. Самочувствие это Евгений Богратионович определял как большую смелость, основанную на постоянной готовности рисковать, идти на неудачу, на провал, сказать десять острот совсем неудачно, чтобы одиннадцатой покорить зрителя. «Потерять стыд», ощутить уверенность в себе, приобрести полный внутренний покой в соединении с внутренним подъемом и рожденное отсюда мужество, — вот чего должны были добиваться от себя актеры, игравшие итальянских масок. Уметь мужественно перенести неудачу есть залог удачи импровизатора, — говорил Евгений Богратионович, и сколько репетиций исполнители масок должны были мужественно в течение нескольких часов сряду болтать на сцене всякий вздор, заставляя скучать сидящих в зрительном зале студийцев, чтобы только научиться приводить себя в нужное для импровизации самочувствие.

Костюмы «Турандот» подчиняются тому же принципу импровизации из тех материалов и предметов, которые окажутся под рукой, принципу маскировки или гримировки обычного современного костюма.

Костюмы создавались на репетициях самими актерами. Евгений Богратионович предлагает перед репетицией исполнителям одеться, и вот пускается в ход

все, что только можно найти в гардеробной: Калаф наворачивает себе на голову чалму из полотенца, в качестве плаща использует дамское пальто одной из студийек, за пояс втыкает рапиру для фехтования в качестве меча или шпаги, — и сказочный принц готов. Барах надевает на себя шаровары из какого-то водевиля и, завязав у себя на груди рукава дамской кофты, чувствует за своей спиной превосходный плащ, в качестве кинжала использует костяной нож для разрезания книг, которым в дальнейших сценах пользуются по мере надобности и Калаф, и Адельма. Тимур вместо бороды привязывает кашне, а холщовый задник с малой сцены использует в качестве плаща. Один из мудрецов в качестве бороды подвязывает платяную щетку, а в руке торжественно держит парикмахерскую болванку. Одна из рабынь заменяет шарф на голове шароварами, а в руке держит ридикюль и т.д. Наконец, корзина опустошена, и бедному Бригелле ничего не осталось. Как быть? Недолго думая, Бригелла — Глазунов берет опустевшую корзину и, подвязав ее к своему животу, чувствует себя невероятным толстяком.

Что касается масок, то они были исключены из общего принципа, и их решено одеть в настоящие традиционные костюмы итальянских масок *Commedia dell'arte*. Если Игнатий Нивинский и видоизменил несколько их историческое обличье, отразив в традиционном костюме свое лицо современного художника, то все же не настолько, чтобы в масках Третьей студии нельзя было бы узнать старинных масок итальянской комедии.

Естественным образом возник вопрос, что должно послужить фоном для тех маскировок, которые на глазах у зрителя наденут на себя актеры, что должно быть взято за основу в качестве обычного актерского костюма. Если появиться перед публикой каждому актеру в том костюме, который он обычно носит в жизни, — будет недостаточно парадно, не будет соответствовать праздничности театрального представления. Решено было изобрести «актерский рабочий костюм», но все, что ни предлагалось в этом направлении, казалось надуманным, нарочитым, неубедительным, потому что не соответствовало истине: пока что актеры в обычной работе своей никакими специальными костюмами не пользуются. Вот почему, в конце концов, остановились на фраке для мужчин и парадном вечернем платье для женщин, как на таких костюмах, которыми с давних пор пользуются актеры и актрисы для своих выступлений перед публикой, тем более что фрак после революции из жизненного обихода стал постепенно исчезать, становясь таким образом как бы исключительной принадлежностью артистической профессии.

Дамские платья решено было заказать одной из лучших московских портних. Вскоре сговорились с Н.П. Ламановой, которая и выполнила заказ.

Для «цанни» или «слуг просцениума» Игнатий Нивинский изобрел широкий удобный костюм, дающий возможность быстро двигаться и быстро работать на сцене в качестве искусных театральных рабочих.

Эскизы костюмов Игнатия Нивинского, в конце концов, лишь оформление тех костюмов, которые были найдены на ряде репетиций самими актерами, каждым для себя и с таким расчетом, чтобы свободно и легко чувствовать себя в нем тем или иным действующим лицом пьесы. Игнатием Нивинским — постоянный участник репетиций. Он ищет вместе с актерами. Не в уединении своей мастерской, а здесь, на репетициях, угадывается и импровизируется то, что потом найдет себе окончательное оформление и закрепление в том или ином эскизе. Так, в полном соответствии с общим заданием спектакля Игнатий Нивинским были найдены: головные уборы мудрецов, сделанные из самых неожиданных предме-

тов, вроде корзинок для хлеба, супных ложек, посуды, употребляемой для фотографии, салфеток и случайных кусков материи; головной убор у хана Альтоума из абажура для настольной электрической лампы; футбольный мяч в качестве символа царской власти и теннисная ракетка в качестве скипетра; пенсне, халат, чулок на голове и номер «Известий» в руках у Альтоума в сцене объяснения с дочерью и т.п.

Какой должна быть та сцена, на которой может быть сыграно современное представление «Принцессы Турандот»? Какими должны быть декорации?

Нужно создать на сцене универсальную «студию», в которой удобно и легко можно было бы заниматься любыми театральными упражнениями, играть любую пьесу: должна быть устроена основная рабочая сценическая площадка, множество маленьких площадок, из которых можно было бы в любой момент соорудить любую комбинацию, нужную для данного упражнения или спектакля, должны быть двери для выходов, балкон, люк и арка; трапеции, кольца и лестницы для гимнастических упражнений, которые во время спектаклей могут служить также для подвески декораций. Родилась даже мысль о том, что хорошо было бы соорудить большое стеклянное окно, наподобие тех окон, какие бывают в студиях художников-живописцев, а за окном поставить декорацию, изображающую зимний Арбат: пусть зритель, перенесенный в солнечную атмосферу веселой итальянской комедии, не забывает все же о том, где он находится, и пусть хлопья падающего за окном снега напоминают ему, что это только представление, что это только Третья студия на Арбате и что, если он на время и позабыл об этом, то он обязан этим лишь магии театального искусства и мастерству актеров, сумевших создать на сцене новую жизнь. Впоследствии от этой мысли пришлось отказаться по соображениям технического характера (малый размер сцены).

Вот как первоначально мыслился пролог: пока публика собирается в зрительный зал, актеры за закрытым занавесом занимаются своими обычными сценическими упражнениями: сегодня — гимнастикой, завтра — ритмом, перед иными спектаклями — пением под руководством М.Е. Пятницкого или речью под руководством С.М. Волконского; словом, на сцене происходит обычный урок, которому надлежит быть сегодня по расписанию студийных занятий. Занавес еще закрыт. Когда публика собралась, из вестибюля поднимаются по лестнице и входят в зрительный зал четыре итальянских маски. Из диалога масок зритель узнает, что они странствуют по земле уже с того самого времени, как Гольдони одержал победу над сказочником Гоцци и верным ему Сакки, и Commedia dell'arte сошла со сцены. Они бродят по миру, чтобы напоминать людям о том, что такое настоящий театр и настоящая комедия, и вот, пройдя сквозь века, из далекой солнечной прекрасной Италии они явились в холодную снежную Москву и в поисках приюта и защиты от зимней стужи забрели в арбатский особняк Третьей студии. Они спрашивают собравшуюся публику о том, куда они попали. Узнав, что они находятся в театре, маски решают немедленно организовать представление с теми актерами, которые здесь окажутся налицо, раскрывают занавес и, обнаружив на сцене актеров, занятых своим уроком (тут же на сцене находится и преподаватель, руководящий занятиями), предлагают им немедленно организовать импровизированный спектакль и в качестве темы предлагают сказку о китайской принцессе Турандот. Актеры соглашаются и тотчас же, — благо публика уже собралась, — принимаются за дело. Немедленно распределяются роли, немедленно приносятся из кладовой Студии тюки материи, при помощи которой «цанни» (т.е.

слуги) под музыку убирают сцену, из гардеробной приносят корзину со всевозможным тряпьем, из которого актеры тут же мастерят себе нужные костюмы, и, наконец, когда все готово, представление начинается. Этот первоначальный план пролога в процессе работы непрерывно видоизменялся, пока не принял ту форму, которая и дошла теперь до зрителя.

Художник Игнатий Нивинский, приглашенный Евгением Богратионовичем сейчас же после совместной работы с ним над «Эриком XIV» в Первой студии, предлагает к осуществлению следующий проект: рабочая площадка сцены должна дать впечатление части цирковой арены, ограниченной сзади стеной, образующей, таким образом, сферическую поверхность вокруг площадки; в стене устраиваются ворота, балкон и под балконом — люк; посередине площадки ставится арка (впоследствии замененная колонной). Чтобы сообщить возможно большую выразительность телу актера, а также, чтобы создать возможно больший простор фантазии режиссера при построении *mise en scène*, площадку Игнатий Нивинский предлагает сделать не горизонтальную, а наклонную, с довольно крутым подъемом от рампы в глубину сцены. Как площадка, так и стена — серого, нейтрального цвета, и, если вы сегодня хотите на этой площадке, по существу пригодной для всякой пьесы, играть «Принцессу Турандот», то вам остается лишь соответствующим образом загримировать площадку, одеть ее так же, как потом должны будут одеться актеры. Чем же одеть? Да просто тем, что найдется на складе Студии.

«Принцесса Турандот». С. 14–22.

КОММЕНТАРИИ:

Приведенный выше текст, излагающий историю постановки «Принцессы Турандот», не подписан и составлен помощниками Вахтангова в режиссерской работе над спектаклем (Б.Е. Захавой, Н.М. Горчаковым и другими).

ВАХТАНГОВ И НИВИНСКИЙ ОБСУЖДАЮТ «ПРИНЦЕССУ ТУРАНДОТ»

Николай Горчаков:

Через несколько дней, перед отъездом в санаторий во Всехсвятское, Вахтангов вызвал к себе художника Нивинского. Велел, чтобы и я присутствовал. В тот день, помня о своих обязанностях заведующего постановочной частью, я в своем роде протоколировал беседу Нивинского с Вахтанговым с возможной тщательностью.

Евгений Богратионович спросил Нивинского о том, как ему понравилась пьеса в новом переводе, как думает художник подойти к своей работе. Игнатий Игнатьевич сказал, что стройного плана и образа оформления у него еще не сложилось, и спросил, почему Вахтангов предпочел Гоцци Шиллеру.

— Это не шиллеровская тема, — отвечал Вахтангов. — В «Принцессе Турандот» Шиллер для меня в первую очередь стилист. И я не вижу образно, чего он хочет в этой сказке. Другое дело, «Кварство и любовь»; такая чистенькая, уютная комнатка (а может быть, только одна стена с окном, а над ней черепицы крыши) у Шиллера. На окошке — обязательно горшки с цветами. Их поливает из маленькой лейки каждый день Луиза. А по стене (она во всю сцену) — все атрибуты бюргерского быта: глубокое «дедовское» кресло, аналой и распятие, портреты предков, полки с тарелками, как в голландских интерьерах, опять окно, опять простенок — дверь, и все необычайно чистенькое, простое по форме. А другой мир — мир президента и леди Мильфорд. В нем сплошное барокко. Золото, зеркала, завитки,

парча. У леди Мильфорд вся декорация — огромное овальное зеркало в барочной раме. К нему ведет несколько ступеней. В них врезано ее кресло. На зеркало наброшена пышными складками парча. В зеркале видна перспектива комнат и канделябров, когда открывается дверь; она видна в зеркале, а на сцене ее нет. Как это сделать, не знаю...

А вот, скажем, Шиллер в «Орлеанской деве». Это тоже интересно. Выродки-рыцари, с трудом влезаящие в свои доспехи; их подсаживают туда слуги-пажи. И вдруг среди них появляется чудесная простая девушка-крестьянка, говорит обо всем просто, разумно, красивая здоровой деревенской красотой...

— Пожалуй, это тоже не Шиллер, — возразил Вахтангову Нивинский, — дева у него совсем другая.

— Да, пожалуй, это не Шиллер, — согласился Вахтангов. — Но уж сказка о Турандот — это тоже не Шиллер. Сойдемся на том, что «Дон-Карлос» и «Лагерь Валленштейна» — это Шиллер, а «Турандот» — это Гоцци. Шиллер никогда не мог бы себе представить, что его пьеса разыгрывается на площади, под открытым небом, а Гоцци — мог.

Вот поэтому пусть будет Гоцци. И пусть будет небо, прежде всего голубое небо над всей сценой, а еще лучше — над всем залом! Затем Китай. Какой, вы спросите? Старинный? А я не знаю, какой бывает не старинный. Но старого мне не хотелось бы. Пусть будет такой, какой мог бы возникнуть у драматургов театра итальянской комедии.

— Ну и задачи, Евгений Богратионович! Китай, пропущенный через Италию!

— Поиграйте в Китай, Игнатий Игнатьевич, поиграйте вместе с нами, но серьезно, без скидок на примитивное оформление итальянской комедии.

— А смена картин?

— Мгновенная. На глазах у зрителей. Я давно мечтаю показать работу артистов в сочетании с работой декораций.

— Как же так: сверху небо, внизу Китай...

— А вокруг Италия! — смеясь, добавил Евгений Богратионович. — Площадку сцены сломайте, но создайте единую для всех мест действия.

— А как одеть всю сцену? Сукна?

— Только не сукна. Видеть их больше не могу. Во всех театрах только сукна. После того как их замечательно использовал Станиславский в нашей «Двенадцатой ночи», ни один режиссер не должен их применять как «одежду» сцены. К.С. заставил их двигаться, летать по сцене, жить в ритме и динамике действия. Они передавали у него бурю на море, смятение чувств Виолы, скорбно повисали (но не без юмора!) во время монологов о неразделенной любви герцога Орсино к Оливии. Они танцевали бешеную джигу в сценах пьянства сэра Тоби, они насмеялись над Мальволио, участвовали в погоне за Себастьяном... Вы видели этот спектакль? — обратился к Нивинскому и ко мне Вахтангов.

— Я видел спектакль, — отвечал Игнатий Игнатьевич, — сукна были действительно использованы в нем Станиславским необыкновенно удачно, но, насколько мне помнится, они не танцевали и не насмеялись над Мальволио...

— А вы как считаете? — с веселым озорством в глазах спросил меня Вахтангов.

— Теперь мне кажется, что все было именно так, как вы только что нам рассказали, Евгений Богратионович, но, когда я смотрел спектакль...

— Все против меня!

— Наоборот, мы целиком во власти вашей фантазии, — отвечал Нивинский. — И замысел Станиславского, вероятно, очень близок вашим представлениям о спектакле. Пусть сукна в «Двенадцатой ночи» летают, живут и... умирают. Ну, а что будет в «Турандот»? Расскажите нам о том, каким вы видите этот спектакль в вашем воображении, пусть это видение будет даже самым необычайным.

— Вот в том-то и беда, что у меня нет еще ясного решения. Отдельные элементы вижу, знаю, а целое вы должны создать!

— Назовите хотя бы отдельные фрагменты ваших представлений.

— Легкость, изящество, грациозность, свойственные актерам итальянской комедии. Декорации не могут быть громоздкими, поэтому — минимум в обозначении места действия. Хорошо бы их сделать надувными, как детские шары, цветными и прозрачными. Надо из той же резины, что делают шары, вырезать и склеить по вашим рисункам китайские домики, дворцы, храмы, деревья... Надуть их тем же газом, каким надувают шары... Вот и принцип декораций. Это будет очень красиво. Их можно освещать сзади на просвет и спереди. А когда картину отыграли, актеры сами дают пинок ногой по храму или дворцу, и он улетает в кулису. А сверху на сцену летят уже другие декорации.

Можно целый кусок в пьесе построить на том, что актеры играют надувными красочными декорациями, как в футбол... А вдруг это финал или, наоборот, начало спектакля?

И Вахтангов раскрывал перед нами поистине сказочный спектакль, построенный на принципе «воздушных» декораций, в котором все должно быть необычайно легко, динамично, красочно.

— Нет, так нельзя, — неожиданно оборвал он свой рассказ, — декорации будут «бестелесные», а актер среди них будет грубым, неуклюжим. Такие декорации только подчеркнут все недостатки молодых актеров! Нельзя делать невесомые, прозрачные декорации, а актера среди них показывать как неловкое, далеко не сказочное существо. Ох, сколько придется тренироваться нашим студийцам, чтобы сыграть легко, ритмично, грациозно сказку Гоцци! Поищем что-нибудь другое. Кроме того, всю сцену открывать нельзя, пожалуй. Хватит ли у исполнителей силы чувств, искренности переживаний, чтобы захватить ими зрительный зал на открытой сцене!

Нам приходится учиться актерскому мастерству на крошечных сценах — это очень плохо. Переживания, как и звук, движение, имеют свой диапазон. Мы учим, как играть в комнатах, а зрители у нас не вмещаются на площадях!

А что, если сделать на сцене один центр, разработать одну площадку? Зритель видит, как к ней из-за кулис подходят в ожидании своего «появления» актеры. Один опоздал: прибежал за несколько секунд, запыхался, волнуется. Но вот его появление по сюжету пьесы... Взошел на площадку — и все, как рукой сняло: волнение, опасение за поздний приход (он знает, что ему здорово влетит от директора труппы). Но он вскочил на площадку — и все исчезло. Он мгновенно стал другим — героем пьесы! Произошло полное перевоплощение в образ. Сыграл, сошел с площадки, и снова его мучают все мысли, связанные с поздним приходом на сцену.

Хорошо бы построить театр, в котором артистические комнаты были бы расположены на втором этаже. Они имели бы два выхода: один — на балкон, он опоясывал бы всю сцену, а второй — вход в уборные из внутреннего коридора, как всегда. Актер оделся, загримировался и прямо через балкон, на виду у зрителя, идет играть, спускается на сцену.

— Но ведь это отвлечет внимание зрителя от того, что происходит на сцене по пьесе, — подал реплику Нивинский.

— Смотря какая пьеса идет на сцене. Чехов и Горький — может быть, и отвлечет. А в целом ряде случаев поможет. Репертуар театра никогда не сможет состоять только из бытовых пьес. Понятие сцены у нас невероятно архаично. Почему понадобились нам все эти сукна, кулисы? Чтобы прикрыть вечно грязные кирпичные стены коробки сцены с приставленными к ним декорациями, со свисающими сверху полотнищами осыпающихся клеевых задников и панорам? Неужели у нас никогда не построят театра, портал сцены которого будет раздвигаться? Далекое не для всех постановок он необходим. Неужели нельзя спускать декорации под сцену и поднимать оттуда в собранном виде? И, если нужны подъемы для писанных панорам и задников, я уверен, что веревки и тросы от них можно пропустить внутри боковых стен. Технически это так несложно. А сколько новых возможностей это дало бы искусству театра! Не надо было бы думать о проклятой «одежде» сцены, о тряпках-падугах и как ими прикрывать пыльные софиты.

Мы строим сцены все еще для театра XVIII, а то, пожалуй, и XVII века. Не позор ли это?

Я вижу сцену, облицованную светлым полированным камнем. Портал ее подвижной и в боковых своих частях, и в арлекине... Занавес, если надо, также целиком уходит в стороны. Декорации, собранные под сценой на своих площадках, подаются автоматически снизу, обставленные мебелью, бутафорией, световой аппаратурой. Они возникают на чистой, сияющей сцене, или сцена погружается в темноту, и весь свет из скрытых источников концентрируется на бытовой установке — комнате, избе или бальном зале...

Новые условия сцены заставят пересмотреть технику актерского исполнения. Все элементы актерской игры волей-неволей придется развивать, усиливать, начиная с голоса и дикции и кончая умением актера собрать внимание зрителей на самых тонких душевных переживаниях...

Вахтангов продолжал развивать свои мысли о необходимости сочетать требования к актеру, к режиссеру с новыми поисками решения сценической площадки, с ломкой привычных и ставших в своем роде штампом в театральном обиходе аксессуаров. <...>

— Сегодня это, пожалуй, все, что я могу вам предложить из моих соображений о постановке «Турандот», — сказал Вахтангов, прощаясь с художником Нивинским. — Я понимаю, что это не много. Делайте, как хотите: или рисуйте эскизы на свой страх и риск, или ждите следующей встречи со мной. Я постараюсь быть более конкретным.

* * *

Через некоторое время Игнатий Игнатьевич сообщил мне, что у него готовы черновые наброски к «Турандот», и мы поехали к Вахтангову в санаторий.

Евгений Богратионович чувствовал себя значительно лучше, и по отдельным его репликам можно было угадать, что он с удовольствием готовился к просмотру эскизов.

Развязывая папку, Игнатий Игнатьевич предупредил, что он привез несколько вариантов оформления. Вахтангов сел спиной к свету, а Нивинский, наколов на привезенную с собой доску первый эскиз, поставил его на стул перед ним.

Отдельные фрагменты такого способа оформлять постановки, шедшие в те годы в Москве, нам были уже знакомы по работам С.М. Эйзенштейна в Пролет-

культе, Вс.Э. Мейерхольда в «Зорях» Верхарна, А.Я. Таирова в постановках Камерного театра¹.

На эскизе существовала прямолинейная площадка-станок. На ней был вход из задней стены, напоминая вход в гробницы египетских пирамид; на площадке была установлена легкая штанга — колонна с прислоненной к ней лесенкой-временкой; над площадкой висели отдельные фрагменты из модной в те дни живописи футуристов.

Впрочем, на первом плане стояла на высоком постаменте совершенно реалистическая ваза с роскошными цветами.

Вахтангов недолго рассматривал этот эскиз. Он указал на красный круг вверху эскиза, к которому вели две линии сверху и одна снизу.

— Это что такое? — спросил он Нивинского.

— Солнце, — ответил Игнатий Игнатьевич. — Оно висит на блоке. Его можно поднимать и опускать на глазах у зрителей, менять на луну, если ночь.

— Очень хорошая мысль, — отметил Вахтангов, — это мы будем обязательно проделывать. Кончился день — солнце опустили, начался день — солнце по тросу ползет вверх! А вот все остальное... Это ближе к цирку, чем к театру. Слишком обнажено. Нашим актерам не оправдать этого... Площадка должна быть, но поинтереснее. Посмотрим, что у вас там дальше заготовлено!

Нивинский произвел следующую «перемену». На доске появился большой эскиз со сложной комбинацией арочных входов, выходов, лестниц, с двумя балконами, потолочными балками и наклоненной к полу, почти падающей белой колонной в стиле... не поддающемся принятой классификации. На этом эскизе было и окно, сверху до низу состоящее из одних переплетов рам, и лесенка, ведущая с просцениума в зал.

— А я знаю, откуда взяты мотивы этого эскиза, — с озорством вдруг сказал Вахтангов. — Это вариант «Флодов просвещения», первый акт. Я что-то вроде этого видел в кабинете К.С. Станиславского¹.

— Константин Сергеевич не принял моих эскизов, — сказал Нивинский несколько смущенно. — Мне самому они очень нравились. Когда вы сказали, что действие «Турандот» может происходить прямо в одном из залов вашего нового помещения, мне показалось, что особняк в «Флодах просвещения» и особняк, в котором помещается ваша Студия на Арбате, имеют в своей основе много общего. Вот это общее я и попробовал передать. Но ничем, кроме приема решения сценического пространства, оба эскиза один на другой не похожи.

— Я не имел в виду обвинить вас в заимствованиях у самого себя, дорогой Игнатий Игнатьевич, — погладил Вахтангов ласково по руке Нивинского. — Мы все любим что-то неизменное в своих работах и под тем или иным предлогом стараемся использовать это дорогое, раз найденное нами средство выразительности. И в этом эскизе мне нравится, во-первых, форма и наклон площадки... Затем — колонна, но для «Турандот» такая колонна не годится... Балкон, но легкий... Окно может быть. Но я, кажется, отказываюсь от мысли, что действие «Турандот» следует развертывать в одном из залов особняка на Арбате. Это чересчур камерно и пахнет «Сверчком». «Турандот» театральна. Ей нужны сцена, площадка, ассортимент театральных предметов.

— Тогда, может быть, так, — сказал Нивинский, заменяя на доске большой эскиз целой серией небольших карандашных набросков.

Это был третий «вариант».

На эскизах были изображены своеобразные пейзажи и интерьеры. Пейзажи были в графической манере нанесены на целый ряд легких занавесей, а интерьеры решены в легких ширмах. И пейзажи, и интерьеры размещались на одной площадке, по контурам и наклону напоминая площадку в эскизе варианта «Плодов просвещения».

Все рисунки пейзажей, несколько предметов мебели и бутафории были выполнены в китайском стиле.

Вахтангов явно обрадовался.

— Вот это что-то из того, что мне мерещилось, — весело сказал он Нивинскому. — А что это за стены, балкон и не то дверь, не то окно за всеми китайскими атрибутами?

— Это репетиционный зал Студии, в котором готовится спектакль, — отвечал художник. — Таков был ваш замысел.

— Отрекаюсь от него, — тотчас заявил решительно Вахтангов. — Это безумно тяжелит занавески, ширмочки и все, что вы так очаровательно придумали.

— Но ведь не может же все, что я нарисовал, висеть в воздухе?

— А площадка? Разработайте заднюю плоскость площадки по вертикали. Сделайте ее твердой, она скроет от нас глубину сцены. Хорошо бы и кусочек балкона оставить. Это нам даст добавочную мизансценную площадку. А под площадкой балкона устройте люк в подвал с вашим египетским входом, там будут пытки и казни. А на балконе будет являться народу принцесса. Все занавески будем просто к колосникам подвешивать! Сделаем чистые колосники, чистые веревки и даже «крыс» покажем! А мешки для «крыс» цветные будут. Красота?..

Евгений Богратионович был явно увлечен.

— Из китайской графики, если вы не против, Игнатий Игнатьевич, — продолжал он, — возьмем только три-четыре линии — круг, контуры крыш и пагод: знаете, такая туфля с сильно поднятым вверх носком. Возьмем легкость китайских тканей и построек. Давайте ваши намеки на пейзажи не будем рисовать на занавесках, а сделаем их тоже из цветных шелков и апплицируем друг на друга. Все-таки какой-то рельеф получится! Кстати, это отличное занятие для слуг просцениума: вешать и снимать занавеси! И мгновенно! Николай Михайлович придумает, как это делать мгновенно. Смотрите, сколько элементов будущего оформления у нас налицо!

Площадка посередине открытой сцены уже имеется — вот на этом и на этом эскизе. Решено к ней добавить стенку с балконом и подвалом. Имеется принцип оформления и принцип смены оформления каждой картины и всей пьесы в целом. Есть солнце и луна, которые можно поднимать и опускать!

Нет мебели, реквизита и костюмов! Боже мой, как же мы забыли про костюмы! Игнатий Игнатьевич, Николай Михайлович, почему вы не напомнили нам об этом? Ведь у нас времени в обрез, если выпускать спектакль к Новому году!

Вахтангову казалось, что спектакль уже поставлен, идет, и вот в последнюю минуту выяснилось: актеров не во что одеть, забыли костюмы.

— Нет, это невероятно, — не давал он возразить нам. — Забыть про костюмы! Ведь все эти декорации мертвы без людей. Ах, почему художники не пишут эскизов с людьми! С персонажами! В определенные моменты действия! Это делало бы их работу живой, динамичной.

— Но это уже будут картины, иллюстрации к пьесе, — пробовал перебить Вахтангова художник.

— Нет, это будут самые яркие по ходу действия моменты из спектакля... Впрочем, вернемся к костюмам... Значит, их нет!..

— Я просто не успел, Евгений Богратионович...

— Пожалуй, это хорошо, что не успели, — резко переменял свое отношение к событию Вахтангов.

Это с ним случилось! Порывистость, увлеченность — и вдруг неожиданная трезвая оценка обстановки были свойственны его горячей натуре.

— Как же вы могли сделать костюмы, — продолжал он, — если мы с вами не знали, на каком принципе оформления остановимся? Теперь все ясно! Костюм должен быть в основе современным, а отдельные атрибуты делают его китайским! Вы очень помогли мне сегодня вашими эскизами, Игнатий Игнатьевич! Не так-то легко режиссеру «увидеть» будущий спектакль. Без художника это сделать почти невозможно... Да, а помещение Студии на сцене мы ликвидируем. Нельзя делать «дом в доме» — это так сказал как-то маленький Митя Сулерджицкий Константину Сергеевичу.

Константин Сергеевич очень любил проверять декорации на детях. Он считал, что они верят только правдивому в искусстве. Думаю, он в этом не ошибался. И вот, кажется, в какой-то ибсеновской пьесе К.С. выстроил почти настоящее крыльцо дома. По углу дома пустил дождевую трубу, а на крыше незаметно устроил бак с водой, чтобы пускать ее по трубе. Под трубой он сделал в пригорке земли незаметный выем, велел его выложить брезентом. Пьеса начиналась, кажется, с грозы, дождя, вода лилась по водосточной трубе на пригорок, и получалась естественнейшая лужа возле крыльца. Для полной иллюзии К.С. велел пустить в лужу двух живых уток. Утки действительно грациозно стряхивались и плавали в луже, «как живые».

И вот К.С. поймал во дворе МХАТ сынишку Сулера, Митю, привел в зал, посадил с собой рядом перед началом репетиции, а когда занавес открылся и на сцене возник пейзаж с крыльцом «настоящего» дома, дождем, лужей, утками, К.С. спросил Митю: «Ну, как тебе нравится? Правда, хорошо?» А Митя неожиданно ответил: «Это неправда. Дом в доме не бывает». И здесь К.С. понял, что перегнул палку: в поисках реализма попал в натурализм. Он поверил Мите, и никто больше этой декорации не видел.

Вот и мы с вами, вернее, я, затевали, кажется, показать «дом в доме». <...>

* * *

Прошло действительно не много времени, и мы снова с Игнатием Игнатьевичем навестили Вахтангова.

Новый эскиз площадки и обрамления сцены, показанный Нивинским, окончательно удовлетворил Вахтангова.

На принятой ранее Вахтанговым сценической площадке четко возвышалась полукруглая стена с тремя прорезями для дверей и аркой на среднем плане. Одной из опор этой арки являлась фантастическая, причудливая колонна-спираль, составленная Нивинским из всех известных и не известных геометрических форм.

Как ни удивительно, в скупую форму конструкции этой диковинной стены Нивинский сумел вписать все найденные и отмеченные Вахтанговым в предыдущих эскизах элементы. Тут был и небольшой балкон с мрачным подвалом под ним, и три выхода на площадку, и парадная арка на первом плане. Эскиз очень понравился Вахтангову. <...>

Нивинский разложил на столе перед ним не меньше двадцати небольших, отлично выполненных в акварели рисунков персонажей пьесы — мужчин и женщин. Все вместе они составляли как бы коллекцию китайских миниатюр, с такой тщательностью была отделана каждая фигурка.

Я был уверен, что Вахтангов ахнет от восторга, настолько они были красочны, изящны, полны юмора и оригинальны в деталях.

Но Вахтангов не «ахнул»! Несколько минут он задумчиво созерцал разложенную перед ним коллекцию эскизов.

— Очень, очень красиво. Но где же современность? Это доподлинное, великолепно воспроизведенное китайское искусство, не думаю, чтобы оно могло органически соединиться с условным оформлением сцены...

— Я полагал, что все эти атрибуты костюмов надеваются, как вы это предполагали, Евгений Богратионович, на современный костюм, — отвечал Нивинский.

— Какой?

— Вот я здесь набросал кое-что.

И Нивинский выложил на стол несколько унылых фигурок, облаченных в какое-то подобие френчей с галифе, в высоких сапогах. Один был чуть ли не в буденовке, другой — в кепке, а женщины — в гимнастерках, коротких, в обтяжку, юбках и валенках.

— Нет, только не это! — в ужасе воскликнул Вахтангов, когда тусклые незнакомцы легли рядом с прелестными китайчатами. — Подумайте, ведь это актеры, — подчеркнул он, — актеры переодеваются на глазах у публики в сказочные персонажи! Каков костюм актера?

— Тройка для мужчин, любое платье для женщин, — печально отвечал Нивинский.

— Нет, это опять не то, — возражал Вахтангов. — Мы должны видеть актера не в быту, а когда он работает на сцене... — И вдруг, озаренный внезапной мыслью, он воскликнул:

— Фрак! Фрак — вот одежда, параднейшая одежда актера на сцене! Дирижер во фраке! Как это торжественно! Что, если одеть всех во фраки! А?

— Где же взять столько фраков? — смутился Нивинский.

— Как раз фраков сейчас миллион! — возразил ему Вахтангов. — Их же никто не носит! И никто не думает, что когда-нибудь они возродятся, хотя бы на сцене. Николай Михайлович, дайте объявление в газете. Нам их принесут сотни на любой рост. Представляете, какой это будет эффект: вся наша молодая труппа во фраках и бальных платьях! Надо попросить Надежду Петровну Ламанову сшить нашим женщинам роскошные бальные платья. Материал ведь у нас на складе есть?

— Много. Самых различных шелковых тканей, — отвечал я.

— Это будет замечательно! Фраки и бальные платья, а на них наброшены ваши китайские костюмы. Игнатий Игнатьевич! Не целиком, нет, а самые характерные, романтические принадлежности каждого персонажа. Калафу — плащ, чалму, шлагу...

И Вахтангов стал тут же отбирать из «китайских» костюмов Нивинского те детали, которые ему казались подходящими для будущих сочетаний фрака и... Китая!

Материала для такой работы было много, и Вахтангов увлекся этим занятием надолго. Нивинский ему помогал, ни капли не переживая от «разрушения», которому подвергался каждый его костюм в таком процессе.

— А маски? — спросил он. — Что мы будем делать с масками?

— Я и не заметил, что их нет среди ваших эскизов! — воскликнул Вахтангов.

— Нет, они есть, — отвечал Нивинский, показывая на маски нескольких китайских вельмож, — вот канцлер, вот начальник гарема...

— Это не те, не те фигуры! — прервал его Вахтангов. — Знаете что, сделаем их почти традиционными масками итальянской комедии. Они нам оправдают приемы игры, если удастся от актеров добиться импровизации.

— Но ведь это будет такая смесь... — пробовал возразить Нивинский.

— Ничего! Сейчас все смешалось и в жизни, и в искусстве. Пока откристаллизуется точная новая форма, мы имеем право брать из прошлого все, что нам кажется необходимым.

Горчаков. С. 100-111.

КОММЕНТАРИИ:

1 Преобразование декорационного искусства в сценографию стало одним из главных завоеваний театрального авангарда 1920-х годов. Различные способы трансформации пространства, полемичные не только по отношению к традиции, но и друг к другу, опробовались в таких спектаклях, как «Мексиканец» по Дж. Лондону, оформленный С.М. Эйзенштейном в Театре Пролеткульта (1921), «Зори» Э. Верхарна, поставленный Вс.Э. Мейерхольдом и оформленный В.В. Дмитриевым в Театре РСФСР Первом (1920) и в ряде спектаклей Камерного театра, поставленных А.Я. Таировым: «Принцесса Брамбилла» по Э.-Т.-А. Гофману (1920) с Г.Б. Якуловым, «Благовещенье» П. Клоделя (1921) с А.А. Весниным и «Ромео и Джульетта» В. Шекспира (1921) с А.А. Экстер.

«РАЗНАСТОЯЩИЕ СЛЕЗЫ» В «МИСОЧКЕ ДЛЯ БРИТЬЯ»

<...> Сцена встречи Калафа с Барахом в подсказанном Вахтанговым рисунке и ритме нам, «зрителям», очень понравилась. Мы аплодировали ей. Начало монолога Толчанова было очень энергичным в первые две минуты, но явно пошло на убыль во второй половине.

Не успели мы это отметить себе, как услышали резкий оклик:

— Позор! Халтура! Долой их со сцены!

И свист. Вахтангов просто-напросто свистел, самым вульгарным образом засунув два пальца в рот!

Завадский и Толчанов на секунду растерялись...

Но мы поняли провокацию Вахтангова и зашумели, засвистели в свою очередь.

И произошло то чудо, на которое, очевидно, рассчитывал Вахтангов: Толчанов захотел перебороть зрителя. Он вскочил на помост рядом с Завадским и, резко вскинув руки, отчаянно воскликнул:

Увы, напрасно... — рыдал он, —

Хотел спасти Барах родительницу вашу;

В город беззащитный

Уже входил неистовый султан

С своими присными!

— Плашмя на пол! Катайтесь по земле в трагическом отчаянии, — уже не свистел, а, стоя на своем ложе, снова участвовал в действии вместе с актерами Вахтангов. — Калаф, плачьте вместе с Барахом! Ведь ваша мать погибла!

Актеров как будто окропили живой водой. Они перестали стесняться своих чувств и целиком захватили нас, зрителей. И это в экспозиционной, как нам казалось, рассудочной сцене!

А увлеченный их игрой Вахтангов делал самые неожиданные распоряжения по ходу их монологов.

— Стул Калафу, — приказывал он. — Дайте простой венский стул! Не останавливая действия! Это должны делать слуги просцениума, так как они видят, что премьер вошел в роль и у него не хватит сил стоя довести пьесу до конца.

— Тарталья выскочил из-за занавески с мисочкой для бритвы. Собирает в нее слезы Бараха! Настоящие, самые настоящие слезы Бараха. Собрав, бежит к зрителям, показывает: «Смотрите, как играют наши актеры! Настоящие слезы!», — продолжал развивать действие Вахтангов.

— А Калаф и Барак не обращают на это ни малейшего внимания. Они творят! Ведь их осенило подлинное вдохновение!

— Полотенце актерам, — продолжал подавать реплики Вахтангов. — Иначе их зальют слезы! Им уже нечем их вытирать.

— При упоминании имени Турандот звенит музыка на одних серебряных колокольчиках. Что же вы? Звените ложечками о стаканы!

— На сцену вышли с четырех сторон стражники. В руках у них копья. На копьях — головы казненных смельчаков. Нацепите на палки эти подушки, — и Вахтангов бросил «комедиантам» подушки со своего дивана.

— Барабанная дробь, как в цирке, — командовал он и сам отбивал такт.

— Калаф и Барак пали ниц — им страшно...

Совершалось ли все, что подсказывал Вахтангов?

Нам, «зрителям», во всяком случае, казалось, что совершалось. Завадский и Толчанов, действительно, с увлечением обменивались монологами, стараясь не терять четкости речи и наполняя рассказы о своих бедствиях самыми глубокими и искренними чувствами. Если слезы и не «лились ручьями» из их глаз в количестве, достаточном, чтобы наполнить какую-то коробочку, которую подносил к их лицам Шукин — Тарталья, очень искусно имитируя, что он собирает именно слезы, то, во всяком случае, слезы стояли в глазах обоих актеров, звучали в их интонациях!

Стул Калафу подали, и Завадский очень удачно создавал вокруг него и на нем ряд мизансцен. Юрий Александрович всегда умел с большой изобретательностью и выразительностью пользоваться предметом на сцене.

Из подушек соорудили действительно очень страшные «голова казненных смельчаков».

Несколько стаканов и легкий звон о них металлическими предметами — гвоздями, ложечками, ножницами — создали своеобразную музыку. Трель барабана было легко отбивать на чем угодно, и она звучала во всю мощь. <...>

Завадский же не на шутку был хорош! И в жизни и на сцене! В труппах московских театров в те годы, вероятно, трудно было найти еще одного актера — «героя-любownika» такой тонкой и благородной красоты.

И вот встреча Калафа с Адельмой — принцессой хорасанской. Сцена по настоящему драматичная, а Вахтангов на предварительных репетициях любил ее называть трагической.

Как нам казалось, Орочко, которую мы, молодежь театра, не раз видели в отрывках из «Электри» и которая всегда заражала нас в них своим темпераментом и мастерством, сегодня отлично вела сцену с Калафом.

И вдруг — вахтанговское «стоп!».

— Это все, что вы можете предложить зрителю, Ася? — раздался в наступившей тишине его голос.

— Я попробую еще раз начать сцену, Евгений Богратионович, — вместо ответа предложила Орочко.

— Пожалуйста!

Эпизод прихода Адельмы к Калафу начали с ухода Зелимы. И опять нам казалось, что лучше, чем это делала Анна Алексеевна, играть нельзя.

И опять — «стоп!».

— Теперь это был предел вашего темперамента? — последовал роковой вопрос на знакомом нам бесстрастном тоне Вахтангова.

Актриса молчала. И в зале стояла напряженная тишина.

— Так значит — все! — констатировал Вахтангов, как бы подводя итог чему-то. — Все! — повторил он. — Нет, значит, в нашей труппе трагической актрисы. Что я говорю — трагической! Нет просто приличной *драматической актрисы*, — подчеркивал слова Вахтангов. — Ну, что ж делать! Придется нам отказаться от нашей затеи. Играть эту сказочку на одном юморе и режиссерских трючках да на лирической инженерушке принцессе Турандот 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.

И самое страшное в горячих, полных горечи словах Вахтангова было то, что мы знали, что он не шутит, что это не прием репетировать трудную сцену или вызвать в актерам чувство. Мы знали, что еще сегодня ночью Евгений Богратионович сделает то, о чем он сейчас говорит: позвонит в МХАТ, на квартиру Станиславскому и Немировичу-Данченко! Дважды ведь в истории Студии так уже было!

— И, что самое обидное, — поднялся со своего места Вахтангов, — что я верил вам, Ася... И сейчас еще верю... Но вы хотите «мастерить», вы бережете себя, хотите пройтись по роли на голосе, на 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, что они не раз уже просили меня «уступить» вас.

И это было правдой! Мы были ошеломлены, подавлены, но мы знали, что в эти минуты Вахтангов говорил только правду.

Мы видели, как склонилась голова нашей Адельмы, как она отвернулась от зала, как от беззвучных рыданий вздрогнули ее плечи...

— Поплачьте, поплачьте, может быть, легче станет! — безжалостно произнес Вахтангов и, резко отшвырнув на пол стоявший возле него стул, двинулся к выходу.

Не знаю отчего, — может быть, от резкого звука удара дерева о дерево (пол-то у нас звучал, как резонатор у гитары), — но Орочко вскочила с ложа Калафа и, обливаясь слезами, отчаянно воскликнула, обращаясь к шедшему по залу Вахтангову.

— Нет-нет, я буду, я хочу... Не уходите...

— Да не мне, не мне! Ему это говорите! — громко, резко, зло бросил ей Вахтангов, указывая своей тростью на Калафа-Завадского. — Ему — главные мысли, слова из главного места вашей сцены! Быстро! Ему! — Вахтангов даже хлопнул плащом тростью по рампе, около которой он уже стоял.

И чудо свершилось! <...>

«ГАБИМА»: «В СОСТОЯНИИ ЛЕГЕНДЫ»

Илья Виньяр:

Бывало, он приходит вечером к нам, садится за стол и просит, чтобы ему рассказали побольше еврейских легенд. Света не зажигали. Одна легенда рождает другую. Наконец, Вахтангов шепотом просит начать репетицию, и вот «в состоянии легенды» начинают репетировать первый акт. Это были замечательные вечера.

Однажды приходим в Студию. В комнатах темно. Слышим звуки рояля. Знаменитая армянская песенка Вахтангова... Думаем, что кто-то из товарищей сидит и вспоминает эту песню. Тихонько поднялись наверх и видим, что за роялем сидит знакомая серая фигура. Тихо отошли в сторону, чтобы не мешать. Слушаем. В такое необычное время у нас Вахтангов. Пришел один, другой, третий человек, пока вся труппа не собралась, а Вахтангов все не оборачивается и импровизирует. Мы рассаживаемся по уголкам, по скамейкам или прямо на полу возле рояля; лампы не зажигаем. И так это длится, пока кто-то не запел песню. В течение многих часов лились песни; затем кто-то что-то стал рассказывать. <...> Вахтангов впитывал в себя это настроение. Но самое главное — он создавал нужное настроение у нас и при этом воспитывал.

Беседы о Вахтангове. С. 132-133.

«ПРИНЦЕССА ТУРАНДОТ» И ЦИРК

Мария Синельникова:

Когда репетировалась «Турандот», мы ходили в цирк. Как следил Евгений Богратионович за цирковыми приемами, следил внимательно, с творческой ревностью! Он любил остроту приема, любил точное мастерство цирка, но терпеть не мог трюкачества и запрещал переносить его в театр. <...>

Не обидно было и тогда, когда он «разносил» нас за какие-нибудь студийные неурядицы, подчас разжигаемые нашими молодыми темпераментами. Мне запомнилась его фраза: «Быт, как калоши, надо оставлять в передней театра. Человеческие отношения должны у вас быть, но не обиденные, бытовые».

Беседы о Вахтангове. С. 162.

Ек.В. ГЕЛЬЦЕР

в день ее 25-летнего юбилея

7 марта 1921 г.

Первая студия МХТ, отправляя нас на Ваш прекрасный праздник, наказала нам низко поклониться Вам — Единственной.

Мы кланяемся.

Есть в жизни человеческой моменты, когда изумленный и безмолвный останавливается человек перед Видением.

Это — когда он видит, реально видит то, что возможно только там, в мирах фантазии, что возможно только в мечте — это когда он видит — Чудо.

Едва доверяя живым глазам, зачарованный, оглядываясь на соседа справа и соседа слева, шепчет он:

Что же это?

Разве так бывает?

Разве это возможно?

Где же предел человеческих достижений?

И вы, на которых мы смотрим оттуда тысячами глаз, говорите нам легко и просто: «Да. Это — есть. Это — возможно. Вот — я».

Но мы знаем, что чудеса творятся избранными.

Мы знаем, что их мало.

Они — Единственные.

Вы — избранная.

Вы — Единственная.

Вы — Чудо.

Кланяемся вам, изумленные, восторженные, благодарные.

Публикуется впервые.

Тетрадь черновиков. 1915–1921 г. Автограф.

Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 15/Р.

Прочесть в Первой студии лекции

[1921 г.]

1. О сценическом ритме.
2. О театральной пластике (скульптура).
3. О жесте и о руках в частности.
4. О сценизме (ритм, пластичность, четкость, театральное общение).
5. О режиссерской архитектуре (построение пьесы).
6. О театральной форме и театральном содержании.
7. Актер — мастер, создающий фактуру.
8. Театр есть театр. Пьеса — представление.
9. Искусство представления — мастерство игры.
10. Сквозное действие театрального представления.
11. Мысль, слово, фраза, кусок роли.

Необходимые элементы театра: пьеса — предлог для представления; актер — мастер, вооруженный внутренней и внешней техникой; режиссер — ваятель театрального представления; сценическая площадка — место действия; художник, музыкант — сотрудники режиссера.

12. Каждый род представления требует своей формы площадок:

- 1) Шекспир.
- 2) Мольер.
- 3) Гоцци.
- 4) Островский и т.д.

Местонахождение подлинника не установлено.

Публикуется по: Вахтангов. 1939. С. 228.

КОММЕНТАРИИ:

Содержание плана лекций прямо перекликается с Всехсвятскими записями о Мейерхольде от 26 марта 1921 г. (наст. изд., т. 2, с. 466–468).

«ВАХТАНГОВ НЕ ЗАМЕНИЛ В СВОЕЙ ДУШЕ СЛОВА “Я” СЛОВОМ “МЫ”...»

Михаил Чехов:

Жизнь его была полна, и он долго оставался равнодушным к тому, что принесла с собой Октябрьская революция. Но скоро чутье стало подсказывать ему, что

он, хотя и живет полной жизнью, но все же как-то обособленно и вне настоящего. Он стал приглядываться, читать, наблюдать и почувствовал, что за всем тем, что совершалось вокруг, было или, по крайней мере, должно быть что-то стройное и цельное. И вот перед его умом раскрылось материалистическое, крепко и логически спаянное мировоззрение. Он увидел, как деятели революции систематически прививали сознанию русского человека это мировоззрение и что оно-то и было реальностью сегодняшнего дня. Со свойственным ему дарованием Вахтангов стал поэтизировать эту реальность, делая, таким образом, материалистическую позицию приемлемой для себя. Законченного мировоззрения он еще не имел, и душа его, свободная от всякой догмы, сохранила свою гибкость. По природе крайний индивидуалист, свободолюбивый человек и художник, Вахтангов, естественно, предполагал, что то, что делалось в его собственной душе, делалось также и в душе каждого русского человека. Было странно (но и трогательно) видеть, как Вахтангов, благодаря своему индивидуализму, проглядел ту часть общественных явлений, которая базировалась на массовой психологии. Сам он не поддавался массовому гипнозу, и эта сторона жизни мало интересовала его. Помню, как весело он рассмеялся, когда, играя на одном из подмосковных заводов, прочел большой плакат: «КООПЕРАЦИЯ – УСПЕХ ЗАЛОГА СОВЕТСКОГО СТРОИТЕЛЬСТВА». Даже за этим фактом он не увидел, что люди с индивидуальным сознанием едва ли могли писать этот пятисаженный плакат, едва ли могли вешать его во всю длину стены своего клуба и потом день за днем читать его, не доводя до своего сознания смысла читаемых слов. Он проглядел характерную черту первого периода Октябрьской революции: собрания толпы. Ячейки, клубы, комитеты, с одной стороны, громкоговорители, ораторы, система плакатов на улицах, с другой — все это были приемы собрания толпы и воздействия на нее. Индивидуальный человек тогда не принимался во внимание. Но Вахтангов не заменил в своей душе слова «я» словом «мы» (в смысле толпы) и продолжал рассматривать новые «мы — события» со старой «я — точки зрения».

Чехов. Т. 1. С. 164.

НА РЕПЕТИЦИЯХ «ЭРИКА XIV»

Эмилия Нивинская:

В это время И.И. [Нивинский] был более склонен к левому искусству, отсюда в декорациях мы видим покосившуюся царскую корону, рушащиеся стены королевского дворца, то же чувствуется и в костюмах действующих лиц. Против чего были настроены многие артисты. Свое недовольство они выражали довольно открыто. В пьесе принимало участие много артистов: Чехов, игравший роль короля Эрика, прекрасно передавший этого слабого, безвольного короля, Дейкун — Карин, жена короля Эрика, Сушкевич, Готовцев, Бирман — мать Эрика и др.

Выйдя из санатория, Вахтангов, хотя и не совсем поправившийся, деятельно принялся за работу, начались репетиции, строительство декораций, и в довольно короткий срок спектакль был создан. <...>

Но чем дальше шла работа, тем сильнее высказывали некоторые артисты свое недовольство. Это сильно волновало И.И., и он хотел даже отказаться от работы, но Вахтангов и Чехов поддерживали его, а Е.Б. даже определенно намекал И.И., что и следующую постановку он будет делать также с ним, что очень успокаивало И.И.

Наконец, был объявлен и день генеральной репетиции, на которой постановку должны были принять Станиславский и Немирович-Данченко. Вахтангов и Нивинский решительно не выходили из театра; ночь для них почти не существовала. Е.Б., хотя и успокаивал И.И., но, видимо, и сам волновался не меньше его. Некоторые артисты, вероятно, надеялись, что постановка не будет принята К.С. и будет снята или переделана. Но все сошло хорошо. Станиславским все было принято без всяких изменений. Он благодарил всех и поздравил с новой постановкой. Особенно Е.Б. Пьеса также была хорошо принята публикой.

Публикуется впервые.
Э.В. Нивинская. Е.Б. Вахтангов и И.И. Нивинский.
Автограф.
Архив Студии им. Игн. Игн. Нивинского.

Серафима Бирман:

Ритм есть самая выразительная характеристика образа. Это то, как бежит кровь по жилам образа. Это тот мотив, на который бежит эта кровь, потому что образуются какие-то интервалы, образуется смена каких-то состояний, и вот все это дает мелодию образа, дает мотив, на который вы поете свой образ. Ритм — это градусник, который показывает нам интенсивность желания.

Вахтангов часто говорил — вы поймите, какая кровь в вас течет и как она течет, какая музыка этой крови.

Я помню, что в «Эрике XIV» разделяли движение крови на три части. Во-первых — она текла в мертвецах придворных, она текла холодная, синяя, с медленными изгибами и извилами и была оживлена только той ненавистью, которую питали они (ненависть — чувство, пожалуй, холодное, а не горячее) к тому, что было не ими.

Затем Вахтангов искал судорожного движения, бульканья крови Эрика и, наконец, просто здоровое нормальное движение крови в эриковском простонародье.

Публикуется впервые.
Производственное совещание по вопросам
о методах работы МХАТ Второго. 25 января 1932 г.
Маш. текст.
РГАЛИ. Ф. 860. Оп. 1. Ед. хр. 556. Л. 40об.-41.

Борис Сушкевич:

Вахтангов, желая найти новое в «системе», сделать движение вперед от канон «системы», начал экспериментальную работу с очень сильной труппой. И как раз оттого спектакль [«Эрик XIV»] был наиболее слабым. Парадоксально, но это так. Потому что эта труппа имела свою точку зрения, она не легко подчинялась режиссеру. Каждого нужно было убедить, каждого нужно было заставить работать так, как требовал Вахтангов. А каждый имел свою точку зрения и говорил: «Докажи, почему». Например, он говорил, что у меня будет зеленый парик, а я заявлял: «Согласен, если у меня на одной из репетиций волосы хотя бы пожелтеют, я зеленый парик надену; если же нет — ни за что!» Часть Студии просто не принимала нового, часть Студии издевалась: «Почему Вахтангов тянет нас в Камерный театр? Мы этого не хотим». Но тут же среди нас были люди, которые в последние годы оказались спутниками Вахтангова и являются продолжателями его дела. В

студии «Габима» было проще: там были ученики, слепо верившие учителю, и они пошли за ним.

Вахтангов. 1959. С. 369.

Сергей Баракчеев:

<...> появилось новое слово «скульптурность». Каждый жест, каждое движение на сцене ответственно. Вообще ничего не должно быть неоправданным. Если пошел, зачем пошел. Отсюда появилась скульптурность. «Эрика» он ставил по этому принципу. <...> Максимум насыщенности и отсюда скульптурность. <...> На репетиции «Эрика» были сплошные столкновения с актерами. У Чехова это легче шло. <...> Дело в том, что на Чехове Вахтангов учился, и нельзя было не учиться, потому что это была природа, которую надо было зажечь. <...>

Его работа в «Гадибуке» усилила работу в «Эрике». Он говорил, как трудно работать с актерами в «Эрике» и как актеры наталкивают на творчество в «Гадибуке».

Публикуется впервые.

Стенограмма беседы с С.А. Баракчеевым. 7 мая 1939 г.

Маш. текст.

РГАЛИ. Ф. 2740. Оп. 1. Ед. хр. 57. Л. 125-126.

Лидия Дейкун:

Увлечение талантом Чехова особенно выразилось у Вахтангова, когда они репетировали «Эрика». Вахтангов спрашивал иногда: «Миша! А что я буду делать? Я же тебе все отдаю». Вахтангов должен был играть Эрика во втором составе. И Чехов говорил: «А я найду для тебя новое и отдам». У Вахтангова было все сделано, чтобы самому играть роль Эрика, — костюмы, грим, — когда он сказал: «Правда, не стоит мне играть? Миша так блестяще играет. Я все ему отдал, и мне не хочется играть». <...>

Когда Станиславский смотрел «Эрика», Вахтангов сбежал; он попросил: «Скажите Константину Сергеевичу, что я заболел и уехал в санаторий». И в ночь, после просмотра спектакля Станиславским, мы ему позвонили и дали знать, что все благополучно. Константин Сергеевич был очень доволен. Мы долго сидели с ним после спектакля. С каждым из нас Константин Сергеевич говорил и был очень увлечен.

Беседы о Вахтангове. С. 21-22.

Михаил Чехов:

— Ты знаешь, — говорил он мне незадолго до смерти, — я могу теперь постичь любое театральное положение, любую сценическую идею так же легко, как взять с полки книгу.

И он действительно рождал свои театральные мысли буквально на наших глазах. Сами собой складывались афоризмы в его речи, когда он говорил о театре с нами или со своими студийными учениками.

Его режиссерский талант известен всем по его постановкам. Но это всего лишь одна сторона; другая заключалась в том, как проявлялся режиссерский гений Вахтангова в его работе с актерами во время процесса постановки пьесы.

Проблема взаимоотношений режиссера и актера сложна и трудна. Можно читать десятки лекций на эту тему, но они не приведут ни к чему, если у режиссера нет особого чувства актера. И этим чувством в совершенстве обладал Вах-

тангов. Он сам говорил о нем как о чувстве, которое бывает, когда человека берут за руку и осторожно и терпеливо ведут его туда, куда нужно. Он как бы незримо становился рядом с актером и вел его за руку. Актер никогда не чувствовал насилия со стороны Вахтангова, но и не мог уклониться от его режиссерского замысла. Выполняя задания и замыслы Вахтангова, актер чувствовал их как свои собственные. Эта удивительная способность Вахтангова снимала вопрос о том, кому принадлежит решающий голос в трактовке роли: актеру или режиссеру. И надо радоваться, что вопрос этот еще до сих пор не решен «теоретически», иначе деспотичные режиссеры и упрямые актеры дурно использовали бы любое решение его. Вахтангов решал вопрос практически. И это решение заключалось в человечности самого Вахтангова, в его умении проникать в чужую душу и говорить на ее языке. Во многом можно убедить человека, если начать говорить с ним на его языке, на языке его души. Вахтангов умел делать это. Он никогда не был сентиментален с актерами, и актеры никогда не мешали его замыслам своими прихотями и упрямством. Для того чтобы стать режиссером типа Вахтангова, надо научиться человечности и внимательному отношению к людям вообще. Здесь снова сходятся вопросы искусства и вопросы морали.

Е.Б. Вахтангов обладал еще одним незаменимым для режиссера качеством: он умел показывать актеру то, что составляет основной рисунок его роли. Он не показывал образа в целом, он не играл роли вместо самого актера, он показывал, играл схему, канву, рисунок роли. Ставя «Эрика XIV», он показал мне таким образом рисунок роли самого Эрика на протяжении целого акта пьесы, затратив на это не более двух минут. После его показа мне стал ясен весь акт во всех деталях, хотя их Вахтангов и не коснулся. Он дал мне основной, волевой каркас, на котором я мог распределить потом детали и частности роли. У него была особая способность показывать. Два несравнимых между собой психологических состояния переживает человек, если он только показывает или если выполняет сам. У человека показывающего есть известная уверенность, есть легкость и нет той ответственности, которая лежит на человеке делающем. Благодаря этому показывать всегда легче, чем делать самому, и показ почти всегда удается. Вахтангов владел психологией показа в совершенстве. Однажды, играя со мной на бильярде, он демонстрировал мне свою удивительную способность. Мы оба играли неважно и довольно редко клали в лузы наши шары. Но вот Вахтангов сказал:

— Теперь я буду тебе показывать, как нужно играть на бильярде! — и, перебив психологию, он с легкостью и мастерством положил подряд три или четыре шара. Затем он прекратил эксперимент и продолжал игру по-прежнему, изредка попадая шарами в цель.

Благодаря этой удивительной способности Вахтангова на его репетициях очень мало разговаривали. Вся работа протекала в показах, в демонстрировании образов и т.д. Он прекрасно понимал, что если актер много говорит о своей роли, то это значит, что актер ленится и оттягивает момент настоящей репетиции. Актеры и режиссеры должны выработать особый рабочий язык. Они не имеют права рассуждать друг с другом в процессе работы. Они должны научиться воплощать свои мысли и чувства в образах и перебрасываться этими образами, заменяя ими длинные, скучные и бесполезно умные разговоры о роли, о пьесе и пр. Я твердо верю, что такое время настанет, когда актеры поймут, что их муки и терзания, связанные с их профессией, происходят в

большинстве случаев от их нехудожественных методов при разработке художественных произведений.

Наконец, у Вахтангова было и еще одно удивительное качество: сидя на репетиции в зрительном зале, он всегда чувствовал зал как бы наполненным публикой. И все, что происходило перед ним на сцене, преломлялось для него через впечатление воображаемых зрителей, наполнявших зал. Он ставил пьесу для публики, и потому его постановки были всегда так убедительны и понятны. Он не страдал той режиссерской болезнью, которая так распространена в наши дни и которая побуждает режиссера ставить спектакль исключительно для себя самого.

Режиссеры, страдающие этой болезнью, лишены чувства публики и почти всегда подходят к своему искусству чисто интеллектуально. Они страдают особой формой умственного эгоизма.

Чехов. Т. 1. С. 74-76.

НА ГЕНЕРАЛЬНЫХ РЕПЕТИЦИЯХ «ЭРИКА XIV»

Евгений Вахтангов:

Сегодня у нас первая генеральная репетиция, и, конечно, сегодня у нас будет много недочетов. Вот мы и позвали на эту репетицию наших близких друзей, которые простят нам эти недочеты.

Публикуется впервые.
Тетрадь. 1919-1921 гг. Автограф.
Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 18/Р.

Михаил Чехов:

Но вот настал день закрытой генеральной репетиции «Эрика». Вахтангов с несколькими товарищами сидел в зрительном зале. Раздвинулся занавес, и начался первый акт. Вахтангов не сделал мне ни одного замечания. Второй и третий акты прошли также без замечаний. Редкий случай! Я плохо понимал, что происходило на сцене. Это была первая репетиция в костюмах и гримах. Такие репетиции называются обыкновенно «адовыми». Они отличаются тем, что актеры теряют всякое самообладание, затрачивают массу ненужных сил, волнуются, нервничают и плохо играют. По окончании репетиции я поинтересовался мнением Вахтангова, но, странным образом, не мог его узнать. И только после следующей репетиции мне сказали, что по окончании предыдущей репетиции Вахтангов, совершенно убитый, сидел в зрительном зале. Его убила моя игра. Она была до такой степени плоха, что Вахтангов стал думать об отмене «Эрика». Было решено дать мне еще одну репетицию. Я провел ее удачнее первой, и мне открыли смысл таинственного молчания и убийственного замысла Вахтангова. Когда перед постановкой «Эрика» в нашем художественном совете распределялись роли этой пьесы, то Вахтангов закрыл мне ладонями уши и сказал громко, чтобы я мог услышать: «Я прошу дать мне возможность дублировать Чехова в роли Эрика». Ему очень хотелось сыграть эту роль, для него были шиты костюмы, но болезнь его не позволила ему осуществить желание. Играть он любил, но играл очень мало. Репетировал он всегда интереснее, чем играл. Я помню одну из репетиций «Сверчка на печи», когда Вахтангов репетировал роль Текльтона с таким вдохновением, какого я никогда не видел в нем потом, в течение всего длинного ряда спектаклей. Может

быть, он был тогда в самочувствии режиссера, показывавшего, как нужно играть Текльтона?

Чехов. Т. 1. С. 94–95.

О.Л. ЛЕОНИДОВ — Е.Б. ВАХТАНГОВУ

18 марта 1921 г.¹

Стрелами неумолимых молний проникала жуткая судьба «крестьянского» короля Эрика. И эти стрелы неумолимого серебра — на стенах его замка, на ларце с короной, на его шпаге. Проникая его, не в себя ли направляет он неумолимое острие стрелы? Его обреченность и в глазах его, — о глазах Чехова надо писать целую книгу, — и в траурных сочетаниях черного бархата с жемчужной застежкой и в тяжелых, давящих его складках парчи и горноста. Костюм Эрика — это тема для больших толков о достижениях режиссерского гения. (Помнишь шалыпинские платки в «Годунове»²?)

Что самое ценное в этом спектакле?

Его изумительная современность. Современность в теме пьесы: предначертанное самым существом ее крушение королевской власти (будь она в руках Эрика, или Иоанна, или Карла), ложь и тщета всего придворного и безмолвие или бессмысленный «vivat» народа. Этот «vivat» еще ярче, чем пушкинское «народ безмолвствует», потому что — готовились крикнуть «vivat» Эрику, а пришлось крикнуть Иоанну. И крикнули.

Современность в своеобразном сценическом футуризме, из которого взято все только сугубо театральное и отмечено все, что есть футуризм для футуризма, а не для искусства.

Современность в рафинированной стилизованности гримов и костюмов: веришь, что Эрик был именно таким, что так одевались в Швеции в его дни...

Чехов — Эрик кому-то напомнил Певцова — Павла³. Но у Певцова был трафарет (таким он, вероятно, стал бы играть и Наполеона, и еще какого-нибудь императора, может быть, Нерона). У Чехова глубоко трагическая маска, целиком оправданная внутренним трагизмом и безвыходностью положения. Кровь на его власти, рубин — знак крови — на руке его.

И глаза. Обаятельнейшие глаза.

Образ королевы-мачехи — это также величайшее достижение: акцент (так говорили у нас при дворе), фигура, воротник...

И еще мистический образ — палач-капрал, который верно служит Эрику и так же, вероятно, будет служить Иоанну. Иоанн еще не сидел на троне, а палач уже здесь, он уже трогает спину его кровавыми руками.

Два-три недочета. Пустячных.

1) Грим Дейкун. Полнота скрыта, но искривлены зубы. И лицу придан еврейский тип.

2) Очень слаб, не в тоне спектакля Новский. Это для другого театра. Для другого спектакля.

3) Нет театральности в фигуре отца Карин. Он не преломлен сквозь этот спектакль рафинированной стилизованности. А, может быть, это и нужно, чтобы показать два мира. Тот и этот.

4) Дейкун говорит: «Ради самого Христа». А, по-моему, надо «Ради самого Христа».

Я рад, Женя, что сейчас негде писать о театре — рад потому, что вместо казенной рецензии смог просто сказать тебе, творцу этого поразительного здания,

только то, что взволновало меня и что укладывается в рамки случайного письма и «под впечатлением».

Твой Олег

Автограф.
Вахтанговский альбом. Л. 13–16.
Архив семьи Симоновых.

КОММЕНТАРИИ:

- 1 Судя по тому, что открытые генеральные репетиции «Эрика XIV» в Первой студии состоялись 19, 21, 25 и 26 марта 1921 г., О.Л. Леонидов присутствовал на одной из закрытых генеральных репетиций.
- 2 Заглавная партия в опере М.П. Мусоргского «Борис Годунов» была впервые исполнена Ф.И. Шаляпиным в 1898 г. и оставалась в его репертуаре вплоть до 1937 г. Исполнение, отмеченное не только вокальными достоинствами, но и драматической игрой, в том числе и с реквизитом, стало одним из высочайших достижений творчества Ф.И. Шаляпина и мирового оперного искусства в целом.
- 3 Роль Павла в пьесе Д.С. Мережковского «Павел I» (Московский драматический театр. Премьера — 26 сентября 1918 г.) стала одной из вершин в творческой биографии И.Н. Певцова. Критик И. Джонсон писал: «Ему удаются и моменты взрывов жестокой, не помнящей себя вспыльчивости, и маниакального величия, и удручающей, давящей властности, не дающих окружающим хоть минуту свободно вздохнуть... Не удаются ему моменты слащаво-сентиментальные, вроде фразы во сне в последней картине: "Саша! мальчик мой!" — но они не удалась и автору, у которого тоже отдают дешевой мелодрамой» (Театр и искусство. 1918. № 6. С. 3). Действительно, чеховский Эрик давал основания для параллелей и аналогий. Но Михаил Чехов, остро ощущая контрасты разорванного сознания, творил «не раздерганный, а целый образ, в котором светится любовь, а припадки злобы и гнева — только отражение душевной муки» (Венгерова З. Эрик XIV // Накануне. Берлин. 1922. № 102. 9 августа. С. 5). Актер избегал эффектной игры гулких антитез и проводил «роль в нюансах, в загадочно легких переходах от бешенства к нежности, от гнева к ласке» (там же). Чеховского персонажа было невозможно определить как характер, единственная формула, в которую он укладывался, — «человек страдающий». Подробнее см.: Иванов. 2003. С. 464–478.

«ЭРИК XIV»¹

22 марта 1921 г.

Эрик... Бедный Эрик! Он пылкий поэт. Острый математик, четкий художник, необузданный фантазер — обречен быть королем. Честолюбие короля зовет его протянуть руку через море к Елизавете Английской, сердце которой «занято графом Лейстером». И рядом ищущая выхода мятежная душа художника приводит его в таверну «Сизого голубя», где он встречает дочь простого солдата, сердце которой занято прапорщиком Максом. 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 виселище», и делает своим советником, ибо «он друг, он брат, он хороший человек». Разослав приглашения всей придворной знати на свадебную церемонию, он лично приглашает и солдата Монса с его бедными родственниками. Знать отказывается, и он велит созвать нищих с водосточной канавы и уличных развратниц из кабака.

Совсем, как Евангельский царь.

Но вот он бьет их ногами и клеймит «сволочью». Когда же Юлленшерн хочет остановить чрезмерно разгулявшийся народ, он — милостивый — не позволяет трогать «этих детей». Пусть они веселятся. Он, женатый, задумывается: «На ком же мне жениться?» Он просит Персона быть советником в государственных делах, ставит его всесильным прокуратором, но если Персон даст ему почувствовать вожжи, он «сбросит его». Он, смирившийся, венчается с дочерью солдата, он счастлив и тут же, сейчас же после венца, пришедший в ярость от поступка дворян, кричит ей, распростершей к нему успокаивающие руки: «убирайся в ад!». «Надо поступать не в ущерб закону и праву», «я не хочу убивать с тех пор, как со мной мои дети», «война всегда бесчеловечна», «что говорит по этому случаю закон», — вот его слова на каждом шагу его странной жизни. И сейчас же без колебаний он подкупает, предлагает убийство, зовет палача, даже, отстранив его, сам берет меч, идет убивать и убивает. Обвиняя дворян в измене, он созывает Совет государственных членов и передает ему дело. Персон добивается обвинения дворян. А Эрик уже оповестил страну о том, что он помиловал их.

Эрик — человек, родившийся для несчастья.

Эрик создает, чтобы разрушить.

Между омертвевшим миром бледнолицых и бескровных придворных и миром живых и простых людей мечется он, страстно жаждущий покоя, и нет ему, обреченному, места. Смерть и жизнь зажали его в тиски неумолимого.

Он, настроенный раздавать дары, отказывается от польской принцессы и разрешает свататься к ней брату Иоанну. И через несколько минут велит догнать Иоанна, схватить его живым или мертвым, «отрубить ему руки и ноги, если будет сопротивляться».

То гневный, то нежный, то высокомерный, то простой, то кроткий, то протестующий, то покорный, верящий в Бога и в сатану, то безрассудно несправедливый, то безрассудно милостивый, то гениальный, сообразительный, то беспомощный до улыбки, 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 идет на трон.

Но за троном стоит уже красный палач. Королевская власть, в существе своем несущая противоречие себе, рано или поздно погибнет. Обречена и она.

Стрелы в короне, стрелы на мече, стрелы на одеждах, на лицах, на стенах.

Студия Художественного театра, остановившись на пьесе Стриндберга (интерес к которому в Германии вырос «до культа», по сообщению «Культуры театра»), поставила себе задачей дать театральное представление, в котором внутреннее содержание оправдало бы форму, далекую от исторической правды. Преломление всех положений пьесы — внешних и внутренних — шло от современности.

И тема пьесы, и манера игры (мир мертвый — придворные — монументальность, статуарность, лаконичность; мир живой — Монс, Карин, Макс — темперамент и детали), и отвлеченный от всех существующих манер стиль декораций и костюмов — все продиктовано чувством современности.

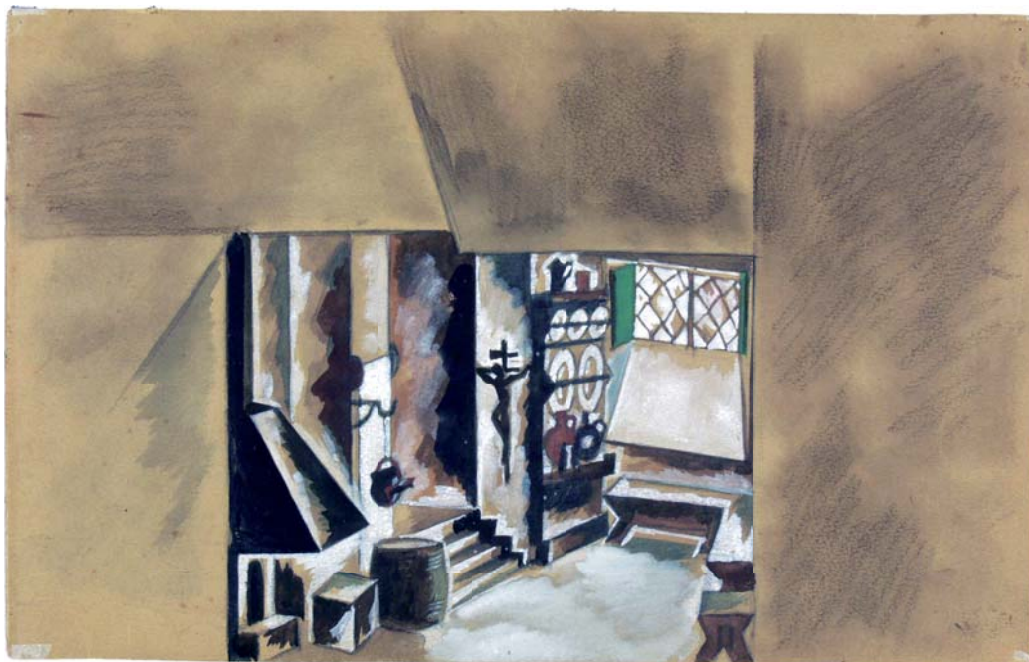


И.И. Нивинский. Эскиз декорации. 2-й акт. Музей Театра им. Евг. Вахтангова



И.И. Нивинский. Эскиз декорации. 3-й акт. ГЦТМ им. А.А. Бахрушина

«Эрик XIV» А. Стринберга. Первая студия. 1921 г.



И.И. Нивинский. Эскиз декорации. Комната Персона.
ГЦТМ им. А.А. Бахрушина



И.И. Нивинский. Эскиз декорации. 2-й акт.
ГЦТМ им. А.А. Бахрушина



И.И. Нивинский. Эскиз костюма Эрика. 1-й акт.
ГЦТМ им. А.А. Бахрушина



И.И. Нивинский. Эскиз костюма Эрика. Финал. Музей Театра
им. Евг. Вахтангова



И.И. Нивинский. Эскиз костюма Вдовствующей королевы. Музей
театра им. Евг. Вахтангова



И.И. Нивинский. Эскиз костюма Персона. ГЦТМ им. А.А. Бахрушина



И.И. Нивинский. Эскиз костюма Карен. ГЦТМ им. А.А. Бахрушина



И.И. Нивинский. Эскиз костюма Педера. ГЦТМ им. А.А. Бахрушина



И.И. Нивинский. Эскиз костюма Стуре. ГЦТМ им. А.А. Бахрушина



И.И. Нивинский. Эскиз костюма Придворного. ГЦТМ им. А.А. Бахрушина



И.И. Нивинский. Эскиз костюма
Камеристки. ГЦТМ им. А.А. Бахрушина



И.И. Нивинский. Эскиз костюма
Лакея. ГЦТМ им. А.А. Бахрушина



И.И. Нивинский. Эскиз костюма
матери Персона.
ГЦТМ им. А.А. Бахрушина



И.И. Нивинский. Эскиз костюма
Агды. ГЦТМ им. А.А. Бахрушина



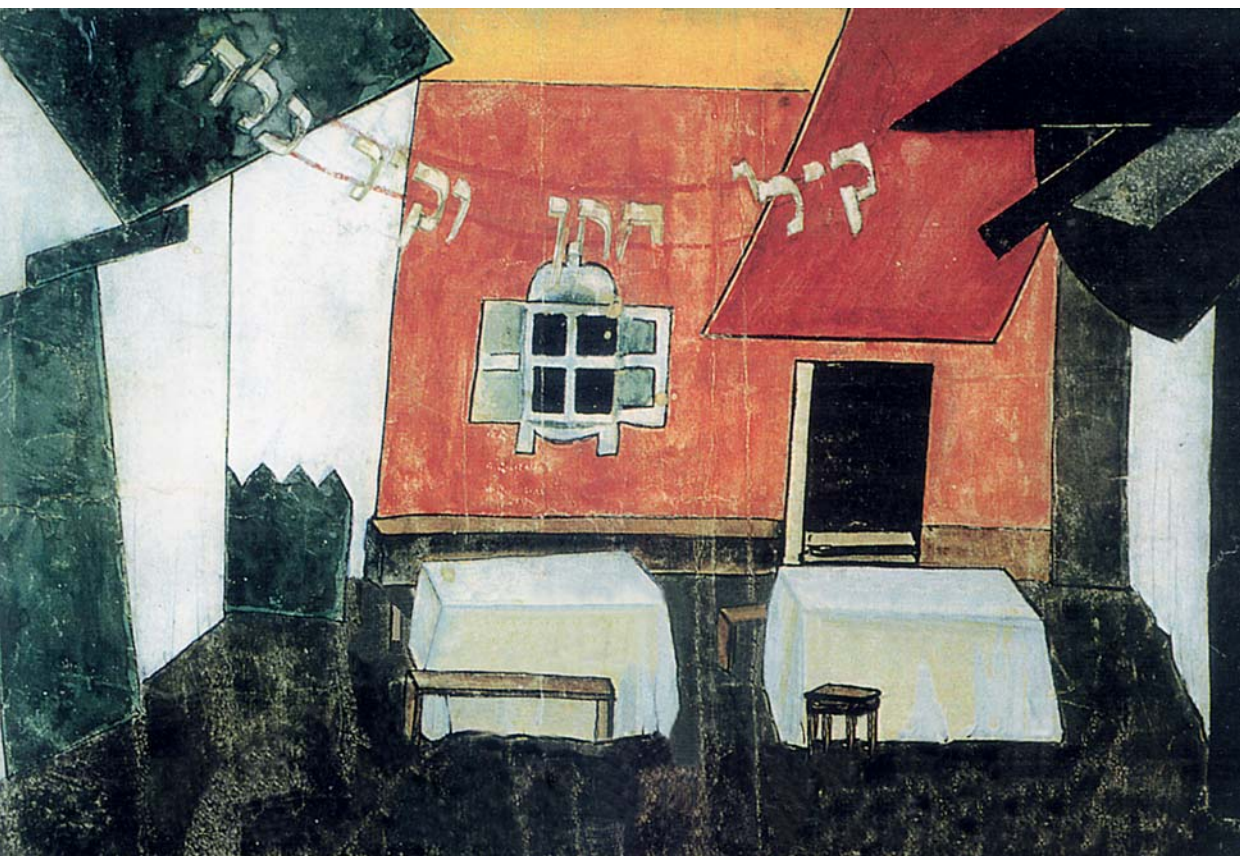
И.И. Нивинский.
Эскиз костюма Макса. Музей
театра им. Евг. Вахтангова



И.И. Нивинский. Эскиз костюма
Мужчины (народ).
ГЦТМ им. А.А. Бахрушина



И.И. Нивинский. Эскиз костюма
Женщины (народ).
ГЦТМ им. А.А. Бахрушина



Н.И. Альтман. «Гадибук». Эскиз декорации 2-го акта.
Местонахождение подлинника в настоящее время неизвестно.
Републикуется по: Иванов Владислав. Видение «Габимь» //
Арт-Престиж. М., 1997. № 1-2. С. 115.



Н.И. Альтман. Эскиз костюма Леа (1-й акт). Авторская копия. ГЦТМ им. А.А. Бахрушина



Н.И. Альтман. Эскиз костюма Леа (2-й акт). Авторская копия. ГЦТМ им. А.А. Бахрушина



Н.И. Альтман.
Эскиз костюма Батлана.
ГЦТМ им. А.А. Бахрушина



Н.И. Альтман.
Эскиз костюма Дрейзл.
ГЦТМ им. А.А. Бахрушина



Н.И. Альтман.
Эскиз костюма Далфана.
ГЦТМ им. А.А. Бахрушина



Н.И. Альтман.
Эскиз костюма Яхне.
ГЦТМ им. А.А. Бахрушина



Н.И. Альтман.
Эскиз костюма Бабче.
ГЦТМ им. А.А. Бахрушина



Н.И. Альтман.
Эскиз костюма Шолема.
ГЦТМ им. А.А. Бахрушина



Н.И. Альтман.
Эскиз костюма Берчика.
ГЦТМ им. А.А. Бахрушина



Н.И. Альтман.
Эскиз костюма Рафаэля.
ГЦТМ им. А.А. Бахрушина



Н.И. Альтман.
Эскиз костюма Мнухи.
ГЦТМ им. А.А. Бахрушина



Н.И. Альтман. Эскиз костюмов
родственниц. Авторская копия.
ГЦТМ им. А.А. Бахрушина



Н.И. Альтман. Эскиз костюма
Цадика. Авторская копия.
ГЦТМ им. А.А. Бахрушина



Н.И. Альтман. Эскиз костюма
Юного хасида. Авторская копия.
ГЦТМ им. А.А. Бахрушина



Н.И. Альтман. Эскиз костюма
Хасида. Авторская копия.
ГЦТМ им. А.А. Бахрушина



И.И. Нивинский. Эскиз декорации. ГЦТМ им. А.А. Бахрушина



И.И. Нивинский. Эскиз декораций к 1-й картине. ГЦТМ им. А.А. Бахрушина

«Принцесса Турандот» К. Гоцци. Третья студия. 1922 г.



И.И. Нивинский. Эскиз декораций ко 2 и 7-й картинам.
ГЦТМ им. А.А. Бахрушина



И.И. Нивинский. Эскиз декорации к 3-й картине. ГЦТМ им. А.А. Бахрушина



И.И. Нивинский. Эскиз декорации к 4-й картине (сцена ареста).
ГЦТМ им. А.А. Бахрушина



И.И. Нивинский. Эскиз декорации к 5-й картине. ГЦТМ им. А.А. Бахрушина

«Принцесса Турандот» К. Гоцци. Третья студия. 1922 г.



И.И. Нивинский. Эскиз костюма
Тимура. ГЦТМ им. А.А. Бахрушина



И.И. Нивинский. Эскиз костюма
Альтуома. ГЦТМ им. А.А. Бахрушина



И.И. Нивинский.
Эскиз костюма Цанни.
ГЦТМ им. А.А. Бахрушина.
Неосуществленный.
«Сделать один на
пробу. Е. Вахтангов.
16 декабря 1921 г.»



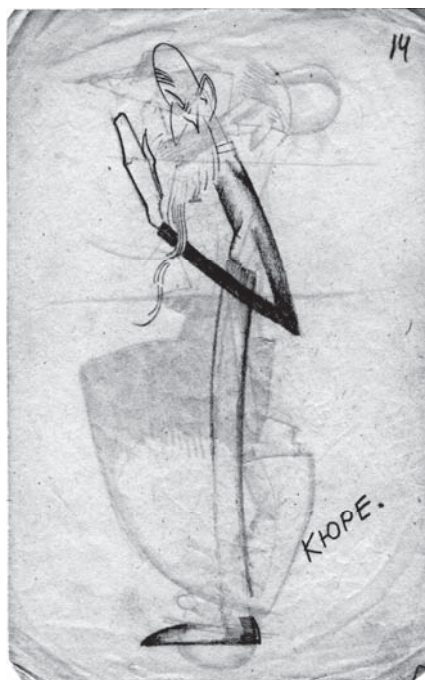
И.И. Нивинский. Эскиз костюма Бараха.
Неосуществленный вариант.
ГЦТМ им. А.А. Бахрушина



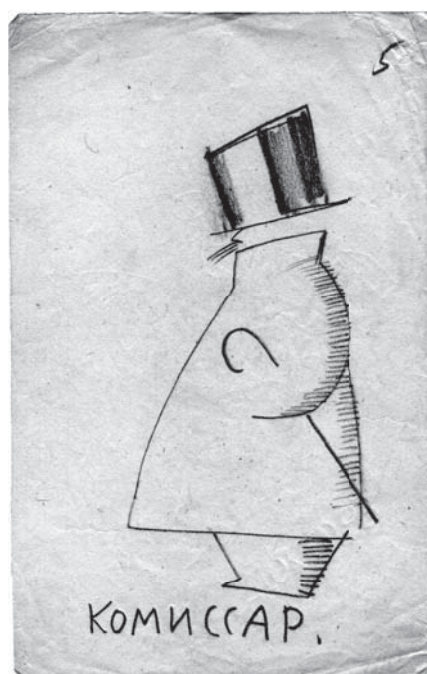
И.И. Нивинский. Эскиз костюма
Мудреца. ГЦТМ им. А.А. Бахрушина



И.И. Нивинский. Эскиз
костюма Труффальдино.
ГЦТМ им. А.А. Бахрушина



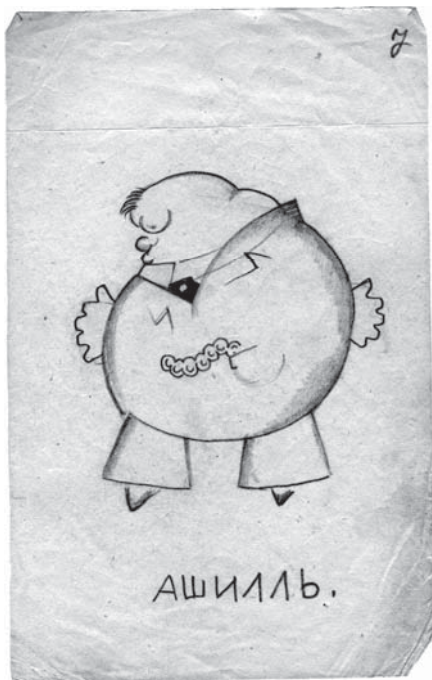
Рисунки Ю.А. Завадского ко 2-й редакции спектакля
«Чудо святого Антония» М. Метерлинка. РГАЛИ



Рисунки Ю.А. Завадского ко 2-й редакции спектакля
«Чудо святого Антония» М. Метерлинка. РГАЛИ



Рисунок Ю.А. Завадского ко 2-й редакции спектакля
«Чудо святого Антония» М. Метерлинка. РГАЛИ



Рисунки Ю.А. Завадского ко 2-й редакции спектакля
«Чудо святого Антония» М. Метерлинка. РГАЛИ



Рисунок Ю.А. Завадского ко 2-й редакции спектакля
«Чудо святого Антония» М. Метерлинка. РГАЛИ



Антоний — Ю.А. Завадский



Антоний — Л.П. Русланов



Полицейский комиссар —
Л.М. Шихматов



г-н Гюстав — О.Н. Басов



Родственница —
Е.В. Ляуданская



Жозеф, лакей — Р.Н. Симонов



м-ль Ортанс — К.Г. Семенова



Виржини — К.И. Котлубай



Кюре — Б.В. Щукин



Доктор — Б.Е. Захава



Сцены из спектакля



Сцены из спектакля



Сцена из спектакля. «Чудо святого Антония» М. Метерлинка.
Третья студия. 2-я редакция. 1921 г.



Открытие Третьей студии. 13 ноября 1921 г.
В центре Е.Б. Вахтангов и К.С. Станиславский.



Эрик — М.А. Чехов

«Эрик XIV» А. Стриндберга. Первая студия. 1921 г.



Вдовствующая королева —
С.Г. Бирман



Персон — Б.М. Сушкевич



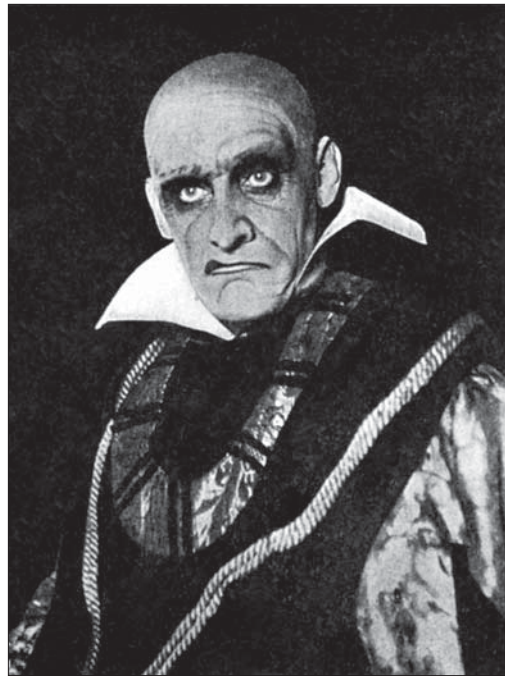
Герцог Иоанн — Б.М. Афонин



Нильс Юлленшерн — В.А. Подгорный



Герцог Карл — А.М. Жилинский



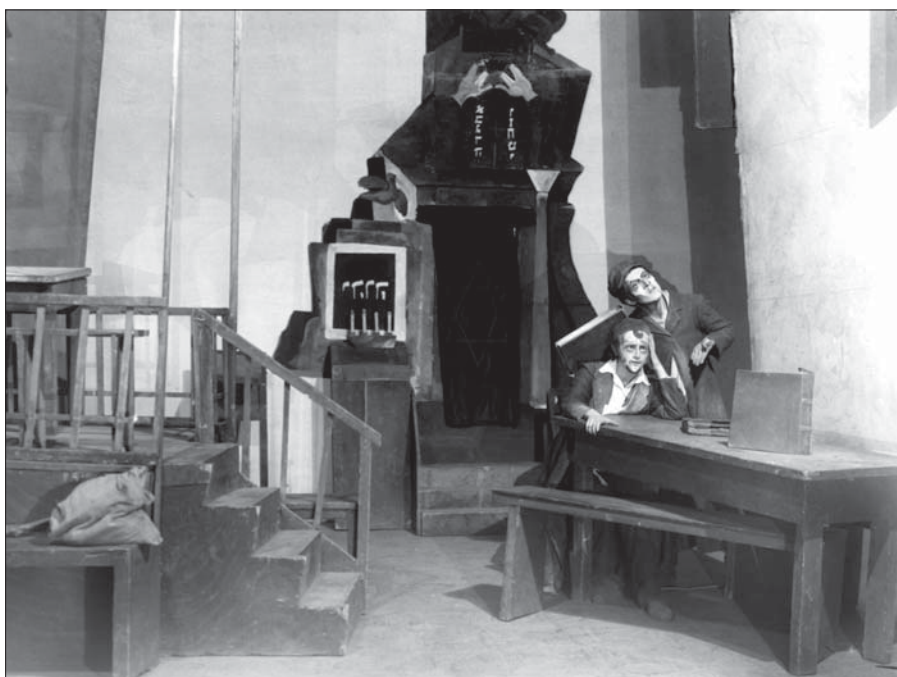
Санте Стурэ — И.П. Новский



Мать Персона — Н.Н. Бромлей



Сцена 1-го акта



Ханан — М. Элиас, Гених — В. Цемах



Леа — Х. Ровина



Сцены из 1-го акта



Финал 1-го акта



Сцена из 2-го акта



Сцена из 2-го акта



Сцена из 2-го акта



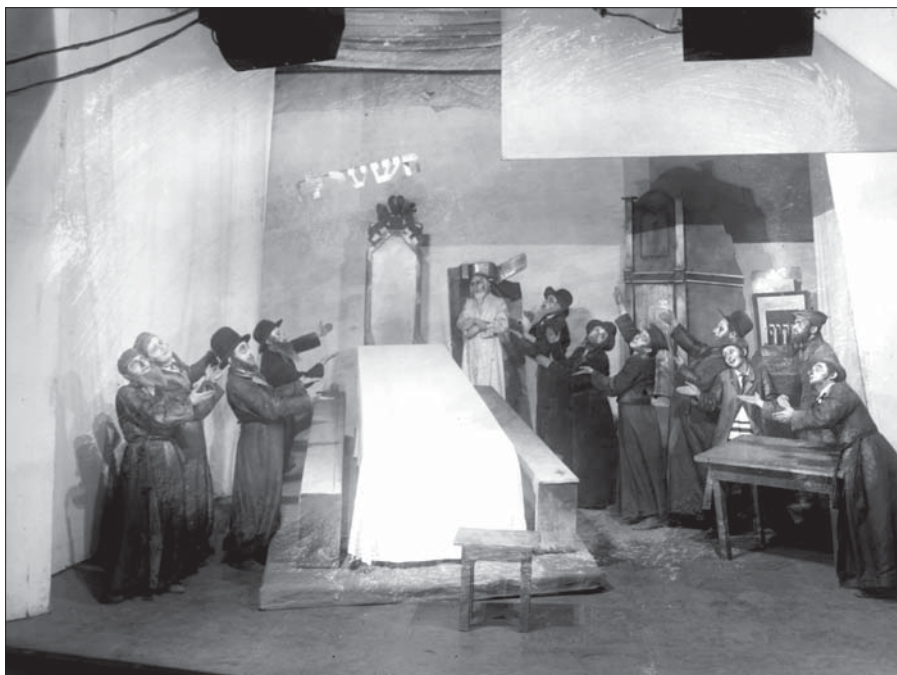
Сцена из 2-го акта



Сцена из 2-го акта



Финал 2-го акта



Сцена из 3-го акта



Сцена из 3-го акта



Сцена из 3-го акта



Сцена из 3-го акта



Финальная сцена



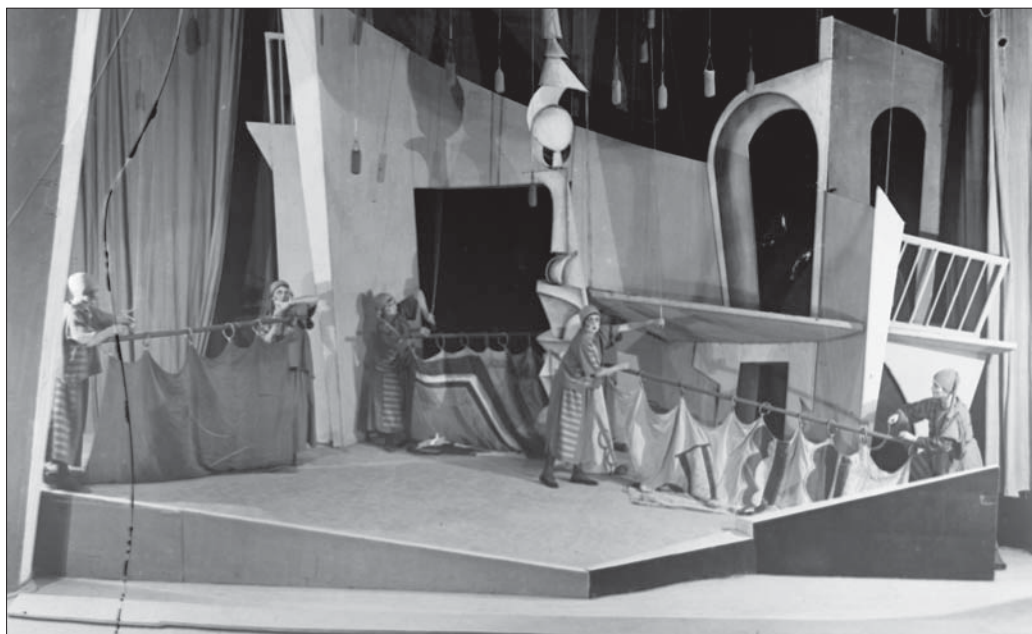
Маски: Тарталья — Б.В. Щукин, Бригелла — О.Ф. Глазунов, Панталоне — И.М. Кудрявцев, Труффальдино — Р.Н. Симонов



Парад актеров



Актеры одеваются



Установка декораций 1-й картины слугами просцениума

«Принцесса Турандот» К. Гоцци. Третья студия. 1922 г.



Тарталя — Б.В. Щукин



Бригелла — О.Ф. Глазунов



Труффальдино — Р.Н. Симонов



Турандот — Ц.Л. Мансурова



Турандот — Ц.Л. Мансурова



Принц Калаф — Ю.А. Завадский



Адельма — А.А. Орочко



Панталоне — И.М. Кудрявцев



Альтоум — О.Н. Басов



Зелима — А.И. Ремизова



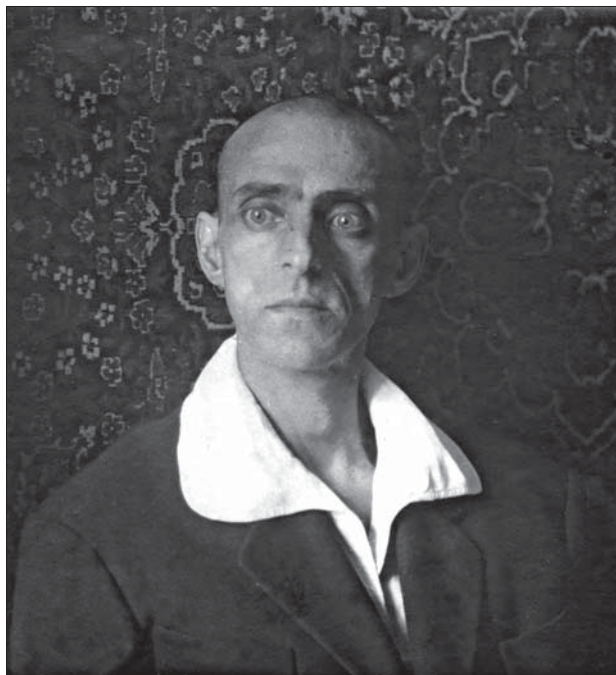
Скирина — Е.В. Ляуданская



Тимур — Б.Е. Захава



Прощание с публикой



Е.Б. Вахтангов. Весна 1922 г.



Е.Б. Вахтангов в гробу



Отпевание



На кладбище

Это опыт Студии в поисках сценических театральных форм для сценического содержания искусства переживания. До сих пор Студия, верная учению Станиславского, упорно добивалась мастерства переживания. Теперь, верная учению К.С. Станиславского, ищущему выразительных форм и указавшему средства (дыхание, звук, слово, фраза, мысль, жест, тело, ритмичность, ритм — все в особом, театральном смысле, имеющем внутреннее, от самой природы идущее обоснование), теперь Студия вступает в период искания театральных форм.

Это первый опыт. Опыт, к которому направили наши дни — дни Революции.

Автограф. Вахтанговский альбом. Л. 19-29.

Архив семьи Симоновых.

Впервые опубликовано: Культура театра. М., 1921. № 4. 5 апреля. С. 48-49.

КОММЕНТАРИИ:

- 1 Премьера «Эрика XIV» А. Стриндберга состоялась 29 марта 1921 г. Художник И.И. Нивинский. Музыка Н.Н. Рахманова. Парики и прически Н.А. Алексеева. Действующие лица и исполнители: Эрик XIV — М.А. Чехов; Вдовствующая королева — С.Г. Бирман; Иеран Персон — Б.М. Сушкевич; мать Иерана — Н.Н. Бромлей; Агда, его невеста — Е.В. Измайлова; герцог Иоанн — Г.В. Серов; герцог Карл — Б.М. Афонин; Нильс Юлленшерн — В.А. Подгорный; Сванте Стурэ — И.П. Новский; Нильс Стурэ — М.В. Лобаков; Эрик Стурэ — Б.В. Бибиков; Монс, солдат — А.П. Бондырев; Карин, его дочь — Л.И. Дейкун; Макс, прапорщик — С.В. Попов; Педер Веламсон — В.В. Готовцев; Нигтельс, придворный ювелир — А.И. Благодрахов; Камеристка — В.Е. Куинджи; 1-й придворный лакей — С.И. Серебренников; 2-й придворный лакей — Б.В. Бибиков; придворные: И.К. Алексеев, Н.П. Денисов, В.П. Ключарев, А.Д. Скуковский и М.И. Цибульский; народ — ученики студий Е.Б. Вахтангова и М.А. Чехова.

НА РЕПЕТИЦИЯХ «ПРИНЦЕССЫ ТУРАНДОТ»

[Без подписи:]

В самом начале работы над «Турандот» стало ясно, что спектакль требует музыкального сопровождения. Весной 1921 года был приглашен в студию Е.Д. Эспозито, давший очень много материала для постановки как Евгению Богратионовичу, так и всей Студии, но как раз не в области музыки. Е.Д. Эспозито прекрасно знает дух старого итальянского театра; он с самого детства своего неоднократно бывал зрителем театральных представлений еще сохранившихся бродячих трупп итальянских комедиантов; а кроме того, Е.Д. Эспозито — жизнерадостный, экспансивный итальянец, исполненный добродушного юмора и мягкой, веселой иронии, — сам являлся как бы живым носителем того духа, которым надлежало насквозь пропитать задуманный спектакль. Все интуитивные догадки Вахтангова подтверждались живым свидетельством Е.Д. Эспозито, сыгравшего для Студии роль живого камертона итальянской *Commedia dell'arte*. Однако музыку для «Турандот» Е.Д. Эспозито не нашел. Его смущали требования Евгения Богратионовича, хотевшего, в соответствии с общим планом спектакля, создать совсем особый, импровизированный оркестр, состоящий из самых неожиданных инструментов, но с тем, чтобы музыка для него была написана серьезным, образованным музыкантом с соблюдением всех требований современной музыкальной науки. Е.Д. Эспозито же не мог выйти из рамок обычного струнного оркестра и принужден был отказаться от поставленной задачи.

«Принцесса Турандот». С. 22-23.

ВСЕХСВЯТСКИЕ ЗАПИСИ

26 марта 1921 г.

Всехсвятский санаторий

Бытовой театр должен умереть. «Характерные» актеры больше не нужны. Все, имеющие способность к характерности, должны почувствовать трагизм (даже комик) любой характерной роли и должны научиться выявлять себя гротескно¹.

Гротеск — трагический, комический.

Думаю о Мейерхольде.

Какой гениальный режиссер, самый большой из доселе бывших и существующих. Каждая его постановка — это новый театр. Каждая его постановка могла бы дать целое направление.

Конечно, Станиславский как режиссер меньше Мейерхольда. У Станиславского нет лица. Все постановки Станиславского банальны. Первый период постановок Станиславского — подражание мейнингенцам. Второй — чеховский театр (принцип мейнингенцев перенесен на внутреннюю сущность ролей — переживания) — тот же натурализм.

Все натуралисты равны друг другу, и постановку одного можно принять за постановку другого.

Мейерхольд самобытен. В тех работах, где он, ощущая подлинную театральность, не опирается на авторитет книг, где он интуитивно, а не путем реконструкции исторических планов и форм театра ищет эти планы и формы у себя, — он не сравним со Станиславским — он почти гениален, даже думаю, что он гениален. Почему же, почему жизнь дала разные вершины тому и другому. Я знаю, что история поставит Мейерхольда выше Станиславского, ибо Станиславский дал театр на два десятка лет русскому обществу (да и то только части — буржуазии и интеллигенции), Мейерхольд дал корни театрам будущего. Будущее и воздаст ему. Мейерхольд выше Рейнхардта², выше Фукса³, выше Крэга⁴ и Алппиа⁵. Театр Станиславского уже умер и никогда больше не возродится.

Я радуюсь этому.

Странно, но мне сейчас неприятно вспоминать даже «Трех сестер»⁶ и «Вишневый сад»⁷.

«Юлий Цезарь»⁸ — так меня ошеломивший — сейчас мне противен.

Наверное, это потому, что и я так могу поставить, и любой, кто прошел хоть немного школу натурализма.

Любой, — даже не режиссер — любой обыватель, у которого хватит увлечения сидеть над иллюстрациями и Готтенротом.

Немирович-Данченко — он никогда и не был режиссером. Он не владел ни формой, ни красками. У него нет чувства ритма и пластичности. Он жил за счет фантазии Станиславского. Он — недоразумение как режиссер. Значение его в русском театре — поставщик литературы. Он предложил Ибсена, Чехова.

И Немирович, и Станиславский знают, благодаря громадной практике, актера.

Мейерхольд совсем не знает.

Мейерхольд не умеет вызвать в актере нужную эмоцию, нужный ритм, необходимую театральность.

Это умеют сделать Немирович и Станиславский — вернее, Немирович умеет только разобрать роль и пьесу психологически и вызвать у актера то или другое

переживание. А Станиславский, плохо разбираясь в психологии, строит ее интуитивно (иногда гораздо выше и тоньше, чем Немирович). Идеально знает актера — с головы до ног, от кишок до кожи, от мысли до духа.

Станиславский совсем не владеет театральной формой в благородном значении этого слова. Он мастер на образы и неожиданные приспособления действующих лиц. Но совсем не мастер форм театрального представления, поэтому он и омерзил театр, убрав кричащий занавес, убрав выходы актеров, убрав оркестр, убрав всякую театральность. Надо было не убирать, а облагородить, сделав жалко-театральное его, Станиславского, дней — подлинным и возвышенным театральным днем расцвета театра — скажем, античного.

Стиль modern — пошлость. Придет время, когда внутренний стиль убранства Художественного театра будет звучать пошлостью.

А разве залы Версаля, разве античные террасы греческих и римских театров когда-нибудь будут восприняты как пошлость?

Зал Большого оперного театра — богатый и театральный, весь разукрашенный бархатом и золотом — разве будет когда-нибудь в глазах будущих людей пошлостью? Никогда.

А особняк Морозова на Воздвиженке, особняк Рябушинских, особняки купцов, построивших свои дворцы без чувства аристократизма, — пошлость, ибо это претензия. Такая же претензия и внутреннее убранство Художественного театра — это намеренная скромность купцов. Мы, дескать, не кричим. Посмотрите, как у нас скромно. У нас стиль модерн. Их скромность кричит нескромно. «Нескромность» Большого театра скромно молчит.

Личность Константина Сергеевича, его беззаветное увлечение и чистота создают к нему безграничное уважение. Я не знаю ни одного человека, который относился бы к нему без почтения. Но почему он один? Почему работать с ним никому, кроме совсем, совсем молодых, неинтересно и неувлекательно?⁹ (Кстати — «Драма жизни»¹⁰, «Жизнь человека»¹¹, «Синяя птица»¹² — это работа К.С. в сотрудничестве с Сулержицким. Здесь больше от Сулержицкого. Они — не лицо Станиславского).

Таиров, безусловно, талантливый человек. Абсолютно не знает актера. Ему необходимы ученики Художественного театра. Он никогда не создаст театра вечности. Он тоже буржуазен, как и Станиславский. Но у него есть чувство формы, правда, банальной и крикливой. Ему недоступен дух человека — глубоко трагическое и глубоко комическое ему недоступно. Его театр тоже пошлость (всякая мода — пошлость, пока она не прошла). Художественный театр хоть можно взять под стеклянный колпак и показывать, как музейную вещь. А Камерный, ежегодно меняющий моду, естественно, останется пошлостью. Малый театр — старомодный. Он мил, как всякая бабушка в чепце и в строгом платье из черного стекла и в прюнелевых туфлях, когда уже носят трико, высокие ботинки и короткую шелковую рубашку с карманами. Его наивная убежденность в святости своей миссии — пробуждать добрые чувства современников — вменится под музейным колпаком по праву: грех снять с умершей бабушки ее прюнель и надеть ей в гроб высокие башмаки. Камерный театр когда-нибудь станет противной и выряженной, подмалеванной и разодетой по последней моде старой кокошкой¹³.

Все театры ближайшего будущего будут построены в основном так, как давно предчувствовал Мейерхольд. Мейерхольд гениален. И мне больно, что этого никто не знает. Даже его ученики — (бездарные, кстати сказать) все эти Бебутовы и Бассалыги.

Я никогда ему не подражал и подражать не буду. В своих мучительных попытках выбраться из пут Станиславского — я сам, за год до того, как Станиславский стал говорить о ритме и пластичности, дошел до чувства ритма, познал, что такое выразительная пластика, что такое внимание публики, что такое сценизм, скульптурность, статуарность, динамика, жест, театральность, сценическая площадка и проч., и проч. Сегодня перечел книгу Мейерхольда «О театре» и... обомлел. Те же мысли и слова, только прекрасно и понятно сказанные. Я не умею так говорить, не знаю столько, но чувствую, что интуиция у меня лучше, чем у Мейерхольда. Ему нужно изучать эпоху, чтобы понять ее дух, — я по двум-трем пустым намекам почему-то ясно и ярко чувствую этот дух и всегда почти безошибочно могу рассказать даже детали жизни века, общества, касты, привычки, законы, одежду и проч.

У Мейерхольда поразительное чувство пьесы. Он быстро разрешает ее в том или другом плане. И план всегда таков, что им можно разрешить ряд однородных пьес. Станиславский до сих пор почувствовал только одну пьесу — «Чайку» — и в ее плане разрешал и все другие пьесы Чехова и Тургенева, (боже мой!) Гоголя и (еще раз, боже мой!) Островского и Грибоедова. Больше ничего Станиславский не знает. Больше ничему у Станиславского научиться нельзя. Болеславский¹⁴ был прав, когда сказал в прошлом году ошеломившие меня слова: «Станиславский мне ничего больше дать не может, поеду к Крэгу». Кстати, Крэг тоже ничего не сможет дать. Ширмы «Гамлета»¹⁵ — это его квинтэссенция, его экстракт, завершение его плана. За вечным же заветом, который Крэг давно высказал — «Творите все интуитивно» — к Крэгу ездить незачем. Болеславскому особенно, ибо интуиции научиться нельзя, а у Болеславского по этой части полная атрофия. Он пошлость и в «Гибели «Надежды», и в «Каликах» (все лучшее в этой пьесе сделано интуицией Станиславского), и особенный блеск его антихудожественности это — «Балладина» и «Рваный плащ». У Сушкевича в «Разбойниках»¹⁶ была обычная трафаретная старомодная театральность без претензий, и в этом смысле — в смысле театральности — «Разбойники» неизмеримо выше «Рваного плаща», хотя, на первый взгляд, нам всем раньше казалось иначе.

Пусть умрет натурализм в театре!

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.

Я хочу поставить «Пир во время чумы»¹⁷ и «Свадьбу» Чехова в один спектакль. В «Свадьбе» есть «Пир во время чумы». [Эти, зачумленные уже, не знают, что чума прошла, что человечество раскрепощается, что не нужно генералов на свадьбу. — *Зачеркнуто.*]

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.

Устал.

Тетрадь. 1919-1921 гг. Автограф.
Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 18/Р.

Впервые полностью было опубликовано:

Евгений Вахтангов. Всехсвятские записи / Публ., вст. заметка и прим. К.Л. Рудницкого // Театр. 1987. № 12. С. 149-151.

КОММЕНТАРИИ:

- 1 Запись «Бытовой театр должен умереть», сделанная накануне премьеры «Эрика XIV», вызвана неудовлетворенностью спектаклем. В нем, противопоставляя «мир мертвых», решенный в приемах гротеска и стилизации, и «мир живых», решенный через «темперамент и детали», режиссер не избежал опасностей прозаического бытового театра. Спектакль «казался и на самом деле был эклектичен. Но его недостатки несущественны в сравнении с тем, что оформлял в нем Вахтангов» (Марков. Т. 1. С. 391). Статичное распределение контрастов, когда мертвое равно мертвому, а живое — живому преодолевалось в игре Михаила Чехова (см.: Иванов. 2003. С. 466–469).
- 2 Макс Рейнхардт — один из реформаторов немецкой и европейской сцены. Экспериментатор в области театральной формы, стремился к разнообразию стилей и приемов, что давало основания упрекать его в эклектизме, придавал большое значение единству ритма в спектакле, особенно в массовых сценах, виртуозно использовал декорации, свет, шумы, музыку. Экспериментировал с размерами и типами сценических площадок. Ставил спектакли и на камерных сценах, объединенных со зрительным залом, и на традиционной сцене-коробке, и на арене цирка, и на городских площадях. Пытался возродить античные и средневековые массовые действия. В своем интервью по поводу берлинских гастролей «Габимы» (1926) в связи с «Гадибуком» заметил: «Танец нищих со всеми его фантазиями воспринимается как пляска ведьм, существ, не принадлежащих к этому миру. Лишь абсолютная преданность искусству позволяет добиться такого уровня исполнения» (цит. по: Иванов. С. 94).
- 3 Георг Фукс — создатель Мюнхенского Художественного театра, историю и теоретическое содержание которого изложил в книге «Революция театра» (1909, рус. пер. — СПб., 1911). Автор выдвигал требование тотальной реформы сценического искусства, начиная с театрального здания и широко трактованной «рельефной сцены», оглядываясь на античные образцы, сближал актерское искусство с искусством танца, акцентировал значение ритма, призывал освободиться от диктата литературы ради возрождения «праздничных действий».
- 4 Эдвард Гордон Крэг — английский режиссер, художник и теоретик театра. Его книга «Искусство театра» (1911, рус. пер. — СПб., 1912) стала первым осмыслением эпохи режиссерского театра. Репутацию одного из главных авторитетов в театре XX века ему принесли идеи, манифесты и грандиозные замыслы, своего рода «бумажный театр». Крэг утверждал понимание актера как «сверхмарионетки» по аналогии с ницшевским «сверхчеловеком» и выдвинул новое понимание сценического пространства, освобожденного от декоративных и описательных функций. Посетив лондонские гастроли «Габимы» (15 ноября — 13 декабря 1937 г.), выступил со статьей, где подчеркнул достоинства труппы, связанные для него, прежде всего, с именем Вахтангова: «Какова цель “Габимы”? Идти собственной дорогой к новому театру и не смотреть ни направо, ни налево, не слушать пустой болтовни в Лондоне и Париже от множества любителей и профессионалов, режиссеров и критиков, которые общаются в том кругу, из которого не смогут вырваться, потому что никогда не захотят... Поэтому они и пытаются очернить любое благодатное развитие. Это первое, что непосредственно касается “Габимы”». Что такое еще “Габима”? Это группа актеров, которая защищает свой союз, чтит память своего замечательного руководителя Вахтангова и даже, несмотря на то, что он уже давно не с ними, помнит, что он говорил и чему учил их, и следует его заветам и учению. Что такое “Габима” кроме этого? Это группа людей, которая хорошо знает, что такое ансамбль, а ансамбль означает совместную работу всей группы. Групповая совмест-

ная работа всегда очень ценна, но группа, которая должна тянуть общий плуг, не может состоять из одного или двух козлов, кошки, собаки и осла. Все должны быть быками или все лошадьми, если вы хотите ансамбля за плугом. А в театре все должны непременно быть талантливыми актерами — не любителями и не энтузиастами, шокирующими на сцене публику, а людьми целеустремленными, чья цель добиваться высокой художественности совместными усилиями — годом раньше, годом позже, много лет. “Табима” состоит из таких людей и держит высокую марку вот уже долгие двадцать лет» (цит. по: Иванов. С. 112–113).

- 5 Адольф Апшиа — швейцарский художник и теоретик театра. Стремился найти театральную форму, адекватную вагнеровской идее музыкальной драмы, требовал, чтобы оформление спектакля было подчинено интересам актера, которого должны окружать не иллюзорные живописные холсты, а подлинно трехмерное пространство. Подчиняя сценическое оформление спектакля раскрытию душевного состояния персонажа, Апшиа требовал отказа от бытовой и исторической детализации, призывал к предельной обобщенности, абстрактности и условности декорации, считал, что цветовой или световой штрих способен в большей мере раскрыть эмоциональное содержание образа, чем бытовые детали. Не доверяя слову в театре, он надеялся на соединение музыки с пространственной образностью сцены. В понимании актера сблизился с Эмилем Жаком-Далькрозом, что привело к их сотрудничеству в Хеллеррау, где разрабатывались «гипнотические возможности» сценического искусства, на смену идее романтического героя раннего Апшиа пришла «толпа», «масса», а в качестве организующего начала культивировался ритм (см.: *Бобылева А.Л.* Творчество Адольфа Апшиа (1862–1928) в контексте художественных исканий рубежа веков. М., 1994).
- 6 Премьера «Трех сестер» А.П. Чехова в постановке К.С. Станиславского, В.В. Лужского, Вл.И. Немировича-Данченко состоялась 31 января 1901 г.
- 7 Премьера «Вишневого сада» А.П. Чехова в постановке К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко состоялась 17 января 1904 г.
- Неприязненное отношение Вахтангова к спектаклям по пьесам Чехова находится во взаимосвязи с его отходом от той жизнеподобной эстетики, когда зрители приходили не в Художественный театр, а в дом к Прозоровым. Но дело не только в возникших эстетических несогласиях. Сами чеховские коллизии на фоне революционных потрясений кажутся мелкими. Достаточно вспомнить слова Станиславского из письма Немировичу-Данченко (октябрь 1922 г.): «Когда играем прощание с Машей в “Трех сестрах”, — мне становится конфузно. После пережитого невозможно плакать над тем, что офицер уезжает, а его дама остается. Чехов не радуется. Напротив. Не хочется его играть» (Станиславский. Т. 9. С. 59).
- 8 Премьера «Юлия Цезаря» В. Шекспира в постановке Вл.И. Немировича-Данченко и Г.С. Бурджалова состоялась 2 октября 1903 г. Спектакль принадлежал к «историко-бытовой линии» Художественного театра. Грандиозные исторически-достоверные картины античного Рима возобладали над поэтическими особенностями шекспировской трагедии и надолго поставили вопрос о том, насколько шекспировские пьесы в художественных средствах МХТ.
- 9 Работа К.С. Станиславского в области создаваемой им «системы» порой вызывала со стороны основного состава Художественного театра недоверчивое и ревнивое отношение. Это вынуждало его проводить свои опыты с молодежью театра, создавать студии. Сам К.С. Станиславский по этому поводу писал: «Со мной работали неохотно, тянулись к другим. Между мной и труппой выросла стена. Целые годы я был в

холодных отношениях с артистами, запырался в своей уборной, упрекал их в косности, рутине, неблагодарности, в неверности и измене и с еще большим ожесточением продолжал свои искания. <...> Артистам было трудно работать со мной, а мне — с ними.

Не добившись желаемых результатов у своих сверстников-артистов, я с Л.А. Сулержицким обратился к молодежи <...>» (Станиславский. Т. 1. С. 429–430).

10 Премьера «Драмы жизни» К. Гамсуна в постановке К.С. Станиславского и Л.А. Сулержицкого состоялась 8 февраля 1907 г.

11 Премьера «Жизни человека» Л.Н. Андреева в постановке К.С. Станиславского и Л.А. Сулержицкого состоялась 12 декабря 1907 г.

12 Премьера «Синей птицы» М. Метерлинка в постановке К.С. Станиславского и Л.А. Сулержицкого состоялась 30 сентября 1908 г.

Вряд ли Вахтангов прав, отдавая Л.А. Сулержицкому пальму первенства в работе над «Драмой жизни», «Жизнью человека» и «Синей птицей» и недооценивая принципиальность исканий Станиславского в области «хорошей условности» и «театра ирреального» (см.: Станиславский. Т. 1. С. 383–405).

13 А.Я. Таиров, создатель и руководитель Камерного театра (1914–1949), ведя полемику с «натуралистическим театром», отождествляемым им с искусством МХТ, в то же время выдвигал аргументы против «условного театра» Мейерхольда. Испытывая воздействие Таирова, Вахтангов с недоверием и раздражением относился к прямой и самодостаточной красоте его спектаклей. Несомненно его неприятие искусства, боящегося показаться некрасивым, уклоняющегося от неснимаемых противоречий, заключенных в самой природе вещей. Неизвестно, на основании каких спектаклей Таирова Вахтангов сделал свои выводы. Так, премьера «Федры» (8 февраля 1922 г.), наиболее глубокого и совершенного создания Таирова, способного если не поколебать, то смягчить непримиримость Вахтангова, тогда еще не состоялась. Для создателя «Гадибука» была приемлема только красота, прошедшая через крайнюю степень отрицания, через все ступени ее разрушения. В «Гадибуке» безобразное, доведенное до максимальных проявлений, вспыхивало новой красотой, способной пластически объективировать хаос. Николай Волков, писавший о «красоте безобразного», схватил существо вахтанговского метода. Тем не менее, критики отмечали влияние Камерного театра. Так, Юрий Анненков писал о том, что Первая студия «упала в объятия Таирова»: «Декорации к “Эрику” с барочно-футуристической лепной орнаментикой точно взяты напрокат у Жоржа Якулова» (Жизнь искусства. 1921. № 752–754. 15–17 июня. С. 1). А Юрий Соболев корил Вахтангова за робость в смене ориентиров: «Несомненно, нечто было взято от тех декоративных построений, которые вместе с футуристами и их эпигонами пришли на ту сцену, на подмостках которой были сыграны “Саломея” и “Король-Арлекин”, “Фамира-кифарэд” и “Обмен” <...> Это “нечто” было в условности декорации, в ее построениях, намекающих, правда, робко на кубы, в попытке изломать плоскость подмостков и разрешить проблему сценической площадки» (Вестник театра. 1921. № 87–88. С. 11).

14 Р.В. Болеславский, один из основателей Первой студии, поставил ее первый спектакль «Гибель “Надежды”» Г. Гейрманса (премьера — 15 января 1913 г.) и «Калики переходящие» В.М. Волькенштейна (премьера — 22 декабря 1914 г.). Работа завершалась без Болеславского, покинувшего Россию (премьера — 16 февраля 1920 г.). В БДТ (Петроград) поставил «Рваный плащ» С. Бенелли (премьера — 20 сентября 1919 г.).

15 «Гамлет» В. Шекспира в постановке Э.Г. Крэга и К.С. Станиславского (МХТ, премьера — 23 декабря 1911 г.) при всем несовершенстве стал значительным событием ев-

Последние два сезона

ропейского театрального модернизма. Сценография, состоявшая из золотых ширм и кубов, изобретенных Крэгом, была призвана не обозначать место действия, но передавать внутреннее состояние Гамлета.

- 16 Б.М. Сушкевич поставил «Разбойников» Ф. Шиллера в БДТ (Петроград). Премьера — 12 сентября 1919 г.
- 17 Весной 1921 г. «Пир во время чумы» значился в репертуарных планах наряду с «Принцессой Турандот». См.: Третья студия МХАТ // Культура театра. 1921. № 3. 10 марта. С. 54. Там же писалось о будущем участии Мейерхольда в работе Третьей студии: «Выразил желание ставить пьесу в Третьей студии Вс.Э. Мейерхольд и предложил пьесу испанского драматурга Гирсо де Молина».

О ТАИРОВЕ

Валентина Вагрина:

<...> Тогда была модна книга «Записки режиссера» Таирова. Евгений Богратионович говорил, что я подписываюсь под всем, что говорит Таиров, но отнюдь не под тем, что он делает. <...>

Публикуется впервые.
Стенограмма вечера воспоминаний,
посвященного Е.Б. Вахтангову. 22 мая 1937 г.
Маш. текст.
Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 2370/МК.

Наде Бромлей

Скажите, Надя, разве можно
О Вас сказав,
Забуть про пудру?
И разве было б не сапожно,
Ей в рифму «златокудру»
Дав,
Забуть про кудри
На Вашем мудром лбе.
И кудри в пудре,
И с каждым утром
Перламутром играет нос.
А вот донос,
(И Вам он мил):
Открыл я,
Что и архангел Михаил
Напудрил крылья.

Е.В.

Публикуется впервые.
Тетрадь. 1919–1921 гг. Автограф.
Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 18/Р.

ДЕСЯТИЛЕТНИЙ ЮБИЛЕЙ РАБОТЫ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕАТРЕ

[7 апреля 1921 г.]

[Евгений Вахтангов:]

В течение 10 лет Вашей сценической деятельности Вы сыграли:

- 1) Гитариста в «Живом труппе» (незабываемый образ).
- 2) Нищего в «Федоре Иоанновиче» (невиданный образ).
- 3) Офицера в «Горе от ума» (блестящий образ).
- 4) Гурмана в «Ставрогине» (хлесткий образ).
- 5) Еврея в «Вишневом саде» (выдающийся образ).
- 6) Посыльного в «Лапах жизни» (красочный образ).
- 7) Придворного в «Гамлете» (яркий образ).
- 8) Женскую роль Королевы в «Гамлете» (нежный образ).
- 9) Сахар в «Синей птице» (утонченный образ).
- 10) Крафт — «Мысль» (тонко-психологический образ).
- 11) Доктор в Мольере (стильный образ).
- 12) Текльтон — «Сверчок» (своеобразный образ).
- 13) Фрэзер — [«Потоп»] (образ, достойный Чехова).
- 14) Дантье — «Гибель [“Надежды”]».
- 15) Нордлинга в «Потопе».
- 16) Шуца в «Двенадцатой ночи» (изящный образ).
- 17) [Пастуха Филона] в «Балладине» (поэтический образ).

Никогда я не чувствовал себя так неудобно в Студии, как сегодня.

Я бродил один.

От меня отшатывались, как от зачумленного.

Я зашел в дамскую уборную.

— Уходите, уходите, — замахали на меня девушки.

Зашел в столовую.

Чехов с учениками шепчутся.

Нагнулись с карандашом над бумагой:

— Женя, уйди, голубчик.

Направился в мужскую уборную.

Подгорный с Ключаревым шепчутся.

Наклонились над бумагой с карандашом.

— Вы, извините, чуть нам мешаете, — делово, на хорошей дикции сказал

Подгорный.

Ушел. Сел в нашем фойе.

Чебан трудолюбиво шлунит карандаш и тяжело водит по бумаге.

— Уйди, голубчик Евгений, — пробасил он дружелюбно.

Поднялся вверх. Едва вошел на верхнюю площадку, на меня напустились Готовцев и Бондырев:

— Нельзя. Сюда нельзя.

Спустился.

Пошел в среднее фойе. 10 голосов и 20 рук.

— Уходите, уходите, сюда нельзя, — кричат барбизонцы¹.

Ушел.

Сел за рояль.

Пришли Гиацинтова с М.Г. Бирман:

- Женичка, уйди, милый, на минутку.
- Куда же уйду?
- Наверх иди.

Пошел на сцену. Афонин гонит.

- Нельзя на сцену.

Стал в передней. Проходит Дейкун.

- Что ж вы, Женя, стоите? Возьмите стул.

Поставила мне кресло в передней, у входной двери, за портьерой.

Так и просидел.

Подошел Чехов. Выдвинул портьеру. Поцеловал в лысину.

Через некоторое время заглянул Сушкевич:

- Сидишь? Сиди, сиди.

Сижу.

Смотрю вниз, на лестницу. Идет Пыжова.

Несет в двух руках сверток. Две лилии. Отворяю ей дверь.

Проходит, не взглянув.

Проходит Асланов:

- Позвольте поцеловать Вас. Неофициально. Растите большой, большой.

Поцеловал... Ушел.

Пробегает Гиацинтова:

- Ах, Женя, все ты везде попадаешься.

Соскучился. Пошел опять в наше фойе. Проходит Бромлей с Сушкевичем:

- Ну, здесь нельзя. Здесь Вахтангов. Уйдите...

Шевченко:

- Женя сидит несчастный.

Автограф.

Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 36/Р.

Впервые опубликовано: Вахтангов. 1939. С. 236–240.

КОММЕНТАРИИ:

7 апреля 1921 г. Е.Б. Вахтангов праздновал десятилетний юбилей своей сценической деятельности, отсчитываемой со дня поступления в Художественный театр. По этому поводу в Первой студии был устроен вечер, состоявший из всякого рода шуточных «номеров» и приветствий. Документ открывают шутки самого Вахтангова и записи, сделанные им после этого вечера.

- 1 «Барбизонцами» называли группу французских художников XIX в. Покинув шумные и душные города, они основали общину вольных художников, уединившись в деревне Барбизон близ Парижа, — отсюда и название. «Барбизонцы» отвергали официальные правила изображения исторических, мифологических и героических пейзажей, открывали для себя сельскую природу. «Барбизонцами» называлась одна из группировок внутри Студии, которую организовал актер А.П. Бондырев. В нее также входил актер и режиссер А.Д. Дикий.

НЕСКОЛЬКО БИОГРАФИЧЕСКИХ СТРОК ИЗ ЖИЗНИ Е.Б. ВАХТАНГОВА¹

[7 апреля 1921 г.]

Карл-Амалия-Багратион-Мари-Евгений Вахтангов (род. в 1887 г., умер в 1936 г.) происходит из старинного рода, своей кровью и мужеством защищавшего родные

аулы в непроходимых гористых ущельях Северного Кавказа и отбивавшегося от аннексионистских планов русского правительства. Но чего не мог сделать меч покорителя Кавказа генерала Ермолова (род. в 1811 г., умер в 1878 г.), того добился сам отец нынешнего юбиляра, изменив всем старинным родовым традициям и женившись на русской. К сожалению, судьба не даровала отцу маленького Евгения потомства. Ранним апрельским утром 1889 г., собрав вокруг себя свою единственную жену, отец будущего юбиляра отошел в вечность. Его последними словами, точно предугадывающими высшее назначение своего сына, были: да будет он гением для Ев. Да будет он Евгением.

С этого момента судьба маленького Евгения была решена: он решил сделать сиротой.

Невесело протекало детство маленького Жени: книги на древнеармянском языке, талмуд и железка — вот три элемента, из которых сложилась жизнь будущего юбиляра. Сам по себе он был стройным кудрявым мальчиком, очень похожим на своего однофамильца Сережу Вахтангова, с привлекательной внешностью и изысканными манерами. Это про него писал впоследствии великий Пушкин (род. в 1793 г., умер в 1837 г.):

Он по-грузински совершенно
Мог изъясняться и писал,
Легко лезгинку танцевал и т.д.

Но однажды родители будущего юбиляра решили провести лето в окрестностях Москвы. Вид величавого Эльбруса, так поэтично воспетого Лермонтовым (род. в 1806 г., умер в 1841 г.), произвел на маленького Женю неизгладимое впечатление. С этого момента судьба будущего юбиляра была решена: он решил сделаться артистом. Грустно протекала артистическая молодость молодого Евгения. Выхода и входы в Художественном театре. Единственным выходом из постоянных выходов было заняться системой. Но какой системой. Над этим ломал свою стройную голову маленький Женя и после долгих и мучительных колебаний решил жениться. С этого момента судьба будущего юбиляра была решена: он решил стать отцом.

В этот наиболее плодovitый период его жизни судьба как будто на момент улыбнулась ему, и известный книгоиздатель того времени А.К.Т. (родился в 1831 г., умер в 1908 г.) издал несколько томов его сочинений. Сюда вошли: «Между покером и девяткой», детективный роман в 2 ч., где будущий историк найдет много автобиографических черт будущего юбиляра, затем система как таковая, бичующая закулисные нравы, и «Цезарь и Клеопатра» Шоу.

Но однажды родители маленького Евгения решили повести его в Студию. Изгладимое впечатление произвел на него художник Студии, так поэтично описанный великим поэтом:

Либо артист, либо художник,
Ходячих выше облаков,
Философ, пьяница, безбожник,
Либо Узунов, Либо-ков².

С этого момента судьба маленького Евгения была решена: вместе со своим товарищем по виленской гимназии Борей Сушкевичем они решили основать Студию. Но события, разыгравшиеся в эти годы (см. Каутский. Революция и мест-

ком) помешали дальнейшему развитию гениального юноши. Все историки того времени почти единогласно свидетельствуют о том неподобающем месте, которое судьба отвела маленькому Евгению в стенах Студии — зачастую видали его в различных санаториях, с томиком Бомарше в одном кармане и стаканом молока в другом. А один очевидец (род. в 1877 г., умер в 1943 г.) передает, что замечал часто маленького Евгения в очереди за повидлой.

Политические убеждения почтенного юбиляра сложились к этому времени довольно прочно. Весной 1921 г. он поставил в левом направлении «Эрика». С этого момента судьба маститого юбиляра была решена: он решил сделаться левым эсэриком.

Так жил и работал нынешний юбиляр.

Н.П. Асланов

Публикуется впервые.

Автограф.

Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 60/Р.

КОММЕНТАРИИ:

- 1 Шуточная биография была сочинена Н.П. Аслановым к десятилетию работы Вахтангова в Художественном театре. В капустнической манере автор наделяет Е.Б. Вахтангова, А.П. Ермолова, А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова произвольными датами рождения, иногда проявляя чуть больше почтения к датам смерти.
- 2 Асланов обыгрывает фамилию художника и актера Первой студии М.В. Лобакова.

Надежда Бромлей:

«Кто этот молодой человек»

Немирович-Данченко

Темны истории страницы —
Евгений! Помните тот час,
Когда вы скромно среди нас
Играли Сахар в «Синей птице»?
Неслышно жребий Ваш ковался,
Незримо студий реял знак,
И в Ваших снах не извивался
Футуристический зигзаг.
С тоской душа еще не зналась,
Забота не знобила кровь —
И долговременной казалась
Голубоглазая любовь.
В студийном списке дел амурных
В дни Вашей пламенной весны
Четыре пары глаз лазурных
На Ваше имя внесены.
Но что бы злые ни шептали,
Скажу растроганно до слез:
Всегда, всегда в делах морали
Он был знаток и виртуоз.
Не раз печалась и ревнуя,
Ему кидали мы упрек:
Ах, Женя, Женя — не могу я —

Последние два сезона

Опять в Мансуровском урок!
Все клевета и наважденье
И бред фантазии шальной —
Ах! Было наше учрежденье
Ему законною женой.
В местах иных почти заочно
Он древо знаний насаждал
И, как Мария, непорочно
Иные студии рождал.
О чем вы думаете, люди —
Лишь посоветуйтесь со мной:
Он мир, разодранный войной,
Объединил союзом студий!
Внесет в Европу гений женин
И дисциплину и уют,
И разыграют, как этюд,
Всемирный мир Ллойд Джордж и Ленин.
Блистательный и новый берег
К себе теперь его зовет —
И руку Жене подает
У перевоза бедный Эрик.
Там все раздолье и обилье,
Там молнии сжигают тьму —
И все «Архангелы» ему
Сулят свой меч, венец и крылья.

Автограф.

СПбГМТиМИ. Фонд Бромлей-Сушкевича. ГИК № 12696/73.

С купюрой было опубликовано

в ст.: *Бромлей Надежда*. Путь искателя // Вахтангов. 1959. С. 329-330.

Л.Я. Гуревич — Е.Б. ВАХТАНГОВУ

7 апреля 1921 г.

Глубокоуважаемый Евгений Богратионович,

Сегодня, говорят, исполнилось десять лет со времени начала Вашей сценической деятельности. Я приветствую Вас в этот день, потому что слежу за Вашей деятельностью во всех отделах ее с величайшим сочувствием, с величайшим интересом, с радостью и верою. Встречаться, говорить с Вами не приходится, писать о Вас как об артисте, режиссере и руководителе своей Студии мешают обстоятельства исторического момента, но когда же нибудь удастся мне все-таки, я надеюсь, высказать мое отношение к Вашей работе, к Вашим художественным принципам, к Вашим новейшим исканиям. Тогда Вы почувствуете, что и во мне любовь к сценическому искусству, при всей внешней бездейственности, не была это время пассивной, — [много] работала, оформляя какое-то неудовлетворение всем достигнутым ранее, и [с] трепетом, [и с] восторгом, видя, что любимые мною художники — немногие наиболее значительные — духовно тоже не успокаиваются, ищут совершенного, строгого мастерства...

Последние два сезона

Недавно я смотрела Вашу постановку «Эрика». Хотелось бы послать Вам, посмотрев постановку еще раз, подобие рецензии на нее. Сегодня не могу сделать этого по многим причинам. Но одно хочется сказать: я почувствовала в этой постановке, в Вашем режиссерском создании, нечто художественно-современное, в лучшем смысле слова. Это было первое и единственное впечатление в этом смысле за много лет, и я аплодирую Вам с величайшей горячностью, а ночью не могла спать от волнения. Для того, кто остро чувствует современность в жизни и не может жить без искусства, живое проявление современного искусства есть событие почти потрясающее.

Будьте здоровы, Евгений Богратионович. Это пожелание — не слова с моей стороны. Я так верую в Ваше дальнейшее, так жду его.

Искренно преданная Вам

Любовь Гуревич

Публикуется впервые.
Автограф.
Вахтанговский альбом.
Архив семьи Симоновых.

Из Протокола заседания Правления Третьей студии

9 и 11 апреля 1921 г.

Вопросы:

1) Заявление Евгения Богратионовича.

Постановлено:

1) По поводу заявления Евгения Богратионовича о том, что он не придет в Студию до тех пор, пока ему не будет дана гарантия в том, что впредь не будет происходить опаздываний на репетиции «Жоржа Дандена», принято: исполнитель, опоздавший по неуважительной причине или хотя бы по уважительной, но без предупреждения, лишается порученной ему роли.

Примечание:

Уважительной причиной опоздания считается исключительно болезнь.

Настоящее постановление немедленно сообщить Евгению Богратионовичу.

(В обсуждении вышеуказанного постановления принимали участие, кроме членов Правления, также и исполнители «Жоржа Дандена».)

Публикуется впервые.
Автограф.
Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 2331/Р-1.

Б.Е. ЗАХАВА — Е.Б. ВАХТАНГОВУ

11 апреля 1921 г.

Дорогой Евгений Богратионович!

Мною созвано заседание Правления, на которое приглашены были участники «Дандена». Постановлено: исполнитель, опоздавший на репетицию без уважительной причины, или хотя бы и по уважительной причине, но без предупреждения, лишается роли.

В обсуждении вопроса принимали участие не только члены Правления, но и все участники «Дандена». Полагаю, что настроение, создавшееся в результате

заседания, обеспечит необходимую дисциплину. Постановлено еще назначать репетиции «Дандена» самостоятельно (без Ксении Ивановны [Котлубай]) для проверки текста, так как исполнители жалуются, что текст очень трудный для заучивания, если заучивать его без партнеров.

Кроме того, мне хочется сказать Вам, дорогой Евгений Богратионович, еще несколько слов от себя. Вы знаете, что Правление работает в таких условиях (ремонт!)¹, которые отсутствуют в других театрах и студиях. Мы не только живем, но строимся и организуемся. Поэтому не удивительно, что бывают некоторые упущения то в той, то в другой области. Не говоря уже о том, что не накладывает только тот, кто ничего не делает, мы могли бы определенно сказать, что наши упущения, главным образом, объясняются перегруженностью работой Правления. Я могу сказать совершенно уверенно, что Правление держит те обещания, которые оно Вам дало, постольку поскольку это вообще в человеческих силах. Всякое указание или напоминание с Вашей стороны ценно и необходимо и является помощью, так как мы не боги и многое можем проглядеть, но когда это указание и напоминание окрашено тоном упрека, то оно болью отдается в сердцах тех людей, которые целиком отдали себя делу строительства Студии.

На последнем заседании Правления на повестку был поставлен вопрос о ремонте и все вопросы, поднятые Вами. 4 часа ушло на обсуждение вопроса о ремонте. На сегодняшнем заседании опять поставлен вопрос о ремонте. В результате двухчасового обсуждения создан новый план и аппарат, который, как мы надеемся, обеспечит благополучное окончание этого дела. На «Воздушные замки»² объявлен перерыв и назначено продолжение заседания на 10 ½ часов с намерением не расходиться до тех пор, пока не будет исчерпана вся очень длинная повестка.

Если Вы дадите нам несколько дней, то я убежден, что мы уничтожим все изъяны, какие только имеются в жизни Студии.

Дорогой Евгений Богратионович! Мне хотелось бы, чтобы Вы знали хорошо, что Правление далеко не бездельничает и не бездельничало ни одного дня с момента своего образования. Ваш упрек, сделанный в присутствии Студии, может сделать больно каждому из нас и тем нарушит внутренний покой у людей, которым этот покой необходим для тяжелой и ответственной работы.

Всегда Ваш Бор. Захава

Публикуется впервые.

Автограф.

Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 131/Р.

КОММЕНТАРИИ:

- 1 В особняке на Арбате, полученном Студией, шел ремонт и перестройка жилого помещения под театр.
- 2 Водевиль «Воздушные замки» ставила С.Г. Бирман.

М. ЭЛИАС — Е.Б. ВАХТАНГОВУ

11 апреля [1921 г.]

Дорогой мой великий Учитель!

Я не могу после такой тяжелой, упорной, преданной работы¹ не благодарить Вас из глубины моего искреннего сердца. Мне очень больно, что Вы так мало добились. Я не знаю, почему я так бездарна и неуклюжа, когда Вы работаете со мной.

Последние два сезона

Ведь на самом-то деле это не так. Я отчаиваюсь, но где-то в глубине души таится тихая надежда, что я все это преодолю. Но если добьюсь чего-нибудь, то только благодаря моему великому, талантливому и любимому учителю. Вернувшись домой сегодня утром, я долго рыдала, но слезами не поможешь. Я все время боялась, что когда я в первый раз пойду на сцену, ничего у меня не получится. Так, сидя на месте, кажется, что роль готова.

Простите, дорогой Евгений Богратионович, что после репетиции не подошла к Вам, чтобы поблагодарить, я чувствовала себя очень виноватой перед Вами. Ругайте, родной учитель, еще больше, я с радостью принимаю все.

С уважением *Мириам Элиас*

Публикуется впервые.

Автограф.

Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 277/Р.

КОММЕНТАРИИ:

1 В спектакле Вахтангова «Гадибук» С. Ан-ского Элиас репетировала роль Ханана.

СНЯТИЕ «ЖОРЖА ДАНДЕНА»

Леонид Шихматов:

Вахтангов снял спектакль [«Жорж Данден»] после первого показа. Причиной явилось то, что Евгений Богратионович, искавший в каждом спектакле живую современную мысль, не мог примириться с отвлеченной стилизацией «под фарфор» и, несмотря на то, что спектакль прошел слаженно и хорошо и что Басов превосходно играл Дандена, рассматривал такую постановку как возвращение к старому в искусстве.

Шихматов. С. 80.

Е.Б. ВАХТАНГОВ — Н.Н. БРОМЛЕЙ

Пасха 1921 г.

Х.В.

Гений Надежда!

Три раза целую по обычаю и поздравляю, поздравляю, поздравляю.

Радуюсь, радуюсь.

Надо создать театр Бромлей.

Ваш *Вахтангов*

Публикуется впервые.

Автограф.

СПбГМТиМИ. Фонд Бромлей-Сушкевича. ГИК 12696/11.

ПРОТОКОЛЫ ЗАСЕДАНИЙ МАЛОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО СОВЕТА ПЕРВОЙ СТУДИИ

3 мая 1921 г.

Отсутствуют — В.В. Готовцев и М.А. Чехов (заняты в «Ревизоре»).

Вопрос об очереди работ.

Последние два сезона

Решено: «Гамлет» и «Смерть Тарелкина» репетируются параллельно.
Сервантеса репетирует К.С., вызывая исполнителей, свободных от «Гамлета» и «Тарелкина».

«Архангел Михаил» — в третью очередь.

Е.В.

Публикуется впервые.

Автограф.

Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 1972/Р.

5 мая 1921 г.

Отсутствуют — В.В. Готовцев и М.А. Чехов (заняты в «Ревизоре»).

Вопрос о назначении режиссеров на пьесы будущего сезона.

Спектакль Сервантеса в распоряжении К.С.

«Тарелкин» поручается Б.М. Сушкевичу.

«Гамлет» — Е.Б. Вахтангову.

«Архангел Михаил» — Б.М. Сушкевичу.

Намечали исполнителей.

Е.В.

Публикуется впервые.

Автограф.

Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 1972/Р.

7 мая 1921 г.

Отсутствуют — В.В. Готовцев и М.А. Чехов (на «Ревизоре»).

Распределяются роли в «Гамлете» и «Тарелкине».

Окончательное утверждение назначено на 9 мая.

Е.В.

Публикуется впервые.

Автограф.

Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 1972/Р.

9 мая 1921 г.

Отсутствуют — В.В. Готовцев и М.А. Чехов (на «Ревизоре»).

Роли в «Гамлете»

Гамлет — Хмара

Король — Гейрот

Полоний — Подгорный

Горацио — Лмбаков

Гильденстерн — Алексеев

Розенкранц — Попов

Озрик — (Дикий?)

Фортинбрас — Миронов

Тень — Чебан

Лаэрт — Прудкин

1-й актер — Вырубов

Последние два сезона

2-й актер — Куинджи
Вольгиманд — Цибульский
Корнелий — Денисов
Королева — Бромлей
Священник — Новский
Франциск — Благодрагов
Бернардо — Ключарев
Марцелл — Скуковский
Могильщик 1-й — Бондырев
Могильщик 2-й — В. Попов
Офелия — Дурасова

«Тарелкин»

Тарелкин — Чехов
Варравин — Дикий
Расплюев — Готовцев и Бондырев
Ох — Чебан

Е.В.

Публикуется впервые.
Автограф.
Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 1972/Р.

12 мая 1921 г.

Отсутствуют — В.В. Готовцев и М.А. Чехов (на «Ревизоре»);
Выслушивается доклад о беседе с К.С.
Окончательно утверждается состав «Гамлета».
Предложено пригласить на роль Расплюева И.М. Москвина с тем, что он репетирует, когда угодно. Студийные исполнители те же.

Публикуется впервые.
Автограф.
Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 1972/Р.

ЗАМЕТКИ НА РЕЖИССЕРСКОМ ЭКЗЕМПЛЯРЕ «ГАМЛЕТА»

1921 г.

Есть переводы:

Вронченко — 1828 (точный)
Полевого — 1837 г.
Кетчера — 1842 прозой
Кронеберга — 1844
Загуляева — 1861
Данилевского — 1878 прозой с немецкого
Маклакова — 1880
Соколовского — 1883
Месковского — 1889
Гнедича — 1891
Каншина — 1894

Аверкиева — 1895

К.Р. — 1899

Россова 1907

Статьи о «Гамлете»

Белинского (Мочалов и Каратыгин)¹

Тургенева — «Гамлет и Дон Кихот»²

Львова — ...³

Тимофеева — Гамлет, принц Датский⁴

Ярославцева о личности Гамлета⁵

Спасович — Шекспировский Гамлет⁶

Махалова — Фантазии на темы Гамлета⁷

В книгах К.Р. много выдержек из различных статей.

При распределении ролей...

«Когда нет материи, чтобы сшить новое платье, то осматриваешь гардероб: как из старых костюмов скомбинировать новый». Н. Бромлей.

Публикуется впервые.

Автограф.

Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 1442/Б.

КОММЕНТАРИИ:

- 1 Статьи В.Г. Белинского «И мое мнение об игре г. Каратыгина» (1935) и «“Гамлет” Шекспира. Мочалов в роли Гамлета» (1838) стали одним из ключевых событий в утверждении русского театрального романтизма.
- 2 В своей речи «Гамлет и Дон Кихот», произнесенной 10 января 1860 г. и опубликованной затем в журнале «Современник» (1860. № 1), И.С. Тургенев говорил о том, что «почти каждый из нас сбивается либо на Дон Кихота, либо на Гамлета. Правда, в наше время Гамлетов стало гораздо более, чем Дон Кихотов; но и Дон Кихоты не перевелись». Социально-психологические типы, обозначенные Тургеневым именами Гамлета и Дон Кихота, получили художественное воплощение во многих произведениях писателя от «Гамлета Щигровского уезда» до «Нови».
- 3 См.: *Львов А.* Гамлет и Дон Кихот и мнение о них И.С. Тургенева, СПб., 1863.
- 4 См.: *Тимофеев К.А.* Гамлет, принц Датский. Критико-эстетические очерки. СПб., 1862.
- 5 См.: *Ярославцев А.К.* О личности Гамлета в Шекспировой трагедии. СПб., 1865.
- 6 См.: *Спасович В.Д.* Шекспировский Гамлет // *Спасович В.Д.* Сочинения. Т. 1. СПб., 1889. С. 93–125.
- 7 См.: *Махалов С.Д.* Фантазия на трагедию «Гамлет» Шекспира (Культурно-исторические очерки). М., 1900.

РЕЖИССЕРСКИЕ НАБРОСКИ К ПОСТАНОВКЕ «ГАМЛЕТА»

1921 г.

Специальный занавес.

Перед началом I-го акта исполнитель Гамлета — Хмара должен выйти перед этим занавесом и сказать:

Сегодня мы — труппа Студии — представим трагедию Шекспира «Гамлет». Поставлена трагедия таким-то, художник — такой-то, музыка — такого-то. Роль Гамлета играю я.

Это чтобы подчеркнуть, что мы играем, представляем, а не есть.

Публикуется впервые.
Автограф.
Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 1779/Р.

НА ПУТИ К «ГАМЛЕТУ»

Юрий Завадский:

К «Гамлету» Евгений Богратионович подходил не с точки зрения того, какую идею он будет открывать здесь. Он шел иначе. Он даже сделал текст, сохранил все сцены, сделав их почти схематичными по тексту, почти пантомимными. Роль Гамлета он сохранил от первого до последнего слова. Что касается решения, у него были разные колебания: то ему казалось, что нужно решать в стиле французского театра, на блеске техническом, но при всех условиях актера. Последние дни он думал о более глубоком философском подходе. Он стал увлекаться сущностью темы «Гамлета».

Публикуется впервые.
Стенограмма беседы с Ю.А. Завадским. 27 мая 1939 г.
Правленный маш. текст.
РГАЛИ. Ф. 2740. Оп. 1. Ед. хр. 56. Л. 124.

Борис Сушкевич:

Он мечтал играть Гамлета. Он говорил о постановке «Гамлета». Он говорил, что создал текст, что какие-то картины последнего акта идут у него в первом акте, что все передвинуто. Он говорил, что мечтает о том, чтобы каждый человек имел свою декорационную деталь и при появлении каких-то людей на сцене появлялись бы новые куски декорации. Режиссер должен сделать спектакль так, чтобы все в нем имело великолепную законченную композицию, должен быть один лейтмотив в музыке, в свете, одна декорационная деталь у каждого персонажа. Вахтангов говорил о фантастическом реализме, о реализме, рожденном фантазией художника.

Вахтангов. 1959. С. 371.

НА ЭКЗАМЕНАХ В МУЗЫКАЛЬНОЙ СТУДИИ

Решение об организации Музыкальной студии (Комическая опера) было принято летом 1919 г. В ее состав вошли сотрудники МХТ и его хористы, в спектаклях также участвовали актеры основной труппы. 26 мая 1921 г. состоялись экзамены, которые для одних были вступительными, а для тех, кто уже числился в составе Музыкальной студии, — контрольными.

Вахтангов входил в экзаменационную комиссию. Ниже помещен список экзаменовавшихся с его пометками.

26 мая 1921 г.

Рошет. «Евгений Онегин» (Гремин). Дикция хорошая. Фразировка не отделана. «Она явилась и зажгла»: 2-я часть не отделана. Нет мысли.

Полозова. «У врат обители святой» Метнера. По мысли не отделано. Нет кусков. В романсе Чайковского может хорошо. Боится темперамента. Слушается себя.

Курский. «Запевка» Балакирева. Вещь совсем не сделана. Дикция неясная. Фраза совсем не отделана. Еще не знает, что значит петь. Только берет ноты.

Федоров. «Мельник» Даргомыжского. Обычно. Поет без себя. Совсем не сработано. Нет общей мысли, образа (что он делает).

Дурасова. «Не пой, красавица...» Рахманинова. Мне нравится голос. Надо убежденней. Можно сделать очень хорошо. Трактовка чуть европейская. Верхи сегодня рвутся — не на голос.

Сперанский. «Борис». Сплошное «г», «х».

Пермяков. «О дай мне забвенья, родная». Голос мне нравится.

Горюнов. Все ровно. Педантично. По-ученически. Не одухотворено. Голос может быть лучше.

Дьячкова. «Кабы знала я» Чайковского. Слоги поет ударные. Толкование банальное. Можно сделать хорошо — есть темперамент. 3-я часть — падение — лучше (последняя фраза звуково не вышла).

Рахманов. «Светик Савишина» Мусоргского. Что значит гласная, не знает. Вещь не сделана. Можно тоньше. В общем хорошо. Надо довести до легкости импровизации.

Ситникова. «Я жду тебя» Рахманинова. Не понимаю, с чем она ждет. Мне кажется, она ждет восторженно. Голос нравится — убедительный.

Садовская. «Ах, когда б я прежде знала». Ничего не сделано. Обычно.

Звигунов. «Средь шумного бала» Чайковского. Трафаретно. Картинничает. Миндаль. «Майская ночь» — голос хороший. Эстрадно. Нет индивидуальности. Маска.

Гундобина. «Дитяtko! Милость Господня с тобой!» Пасхалова. По-моему, неудачный выбор. Надо дать умирание. Дитя передается почему-то злобно. Неверно автор написал. Последнюю фразу ребенка надо взять на октаву ниже.

Саблукова. «Примирение» Чайковского. Вещь не сделана. Нет непрерывности.

Преваль. «Пленившись розой, соловей...» Римского-Корсакова. Очень хорошо. По-моему, надо сделать больше восторга. Немного по-европейски.

Камерницкий. «Бурный поток» Шуберта («Приют»). Дает меньше, чем может. Не умеет еще. Есть боязнь за него — вот-вот сорвется.

Белякова. «Он лишь страдал» Грига. Надо рассказывать и иметь отношение (сочувствовать, ирония). А я не понял, о чем пела (нарочито сдержанное лицо). «Грусть» Шопена. Замечательная вещь. Надо найти форму. Можно сделать изумительно.

Ягодкин. «Сирена». Хороший голос. Напряженно драматизирует.

Преваль. Ария «Чио-Чио-Сан» Пуччини. Надо найти отношение к тем, кому рассказывает.

Корнев. «Ни слова, о, друг мой» Чайковского. Сыро.

Попов. Вальс Архангельского. Голос хороший.

Кошиц. Умеет петь.

Цитринник. «Уймись, волнения страсти». Содержательно. Акцент. Сентиментально.

Иванова. «Забыть так скоро» Чайковского. Есть в голосе приятное.

Обухов. Тенор. «Мы сидели у заснувшей реки» Чайковского. Обычно. Эстрадно.

Горбунова. «Не зажигай огня». Поет ударные ноты.

Казаков. «Узник» Гречанинова. Дикция. Школы не чувствуется. Ординарно.

Левков. «Ночь» Чайковского. Дикция («За што желанный»)

Сокольская. «Погасло дневное светило» Чайковского. Не показательно.

Крынкин. Бородин. Резонер.

Полякова. Хорошо.

Левина. Дикция: «ж». Умеет петь.

Белостоцкий. Приятно.

Толстова. Хороший голос.

Публикуется впервые.

Местонахождение подлинника не установлено.

Приводится по: Вахтангов Е.Б. Записки. Письма. Статьи /

Под ред. Б.Е. Захавы. Маш. текст. 1934.

РГАЛИ. Ф. 3034. Оп. 2. Ед. хр. 97. Л. 42-45.

К.Г. СЕМЕНОВА — Е.Б. ВАХТАНГОВУ

11 июля 1921 г.

Мой дорогой, мой обожаемый учитель!

Я не успела проститься с Вами, а, как все старые девы, я сентиментальна, и мне хотелось сказать Вам последнее прости на эти два месяца¹, которые не буду видеть Вас, и сказать спасибо за этот год, который заставил меня еще больше обожать обожаемого.

Быть может, я не сумела проявить того, что приобрела за этот год, но сама для себя знаю, что приобрела много и как-то по-иному, сознательно, по-взрослому, так что это уже не уйдет от меня.

На Волге хорошо необычайно; покойно, администрация наша нас ласкает и кормит, поскольку хватает сил и сил больше чем [нрзб.]. Есть маленькие неустройства в нашей жизни, но это, наверное, потому, что усталые все и жить вместе не умеем. Верю, что все это образуется. Покой, который от Волги идет, заставит всех успокоиться, не злобиться, не говорить лишнего, а время и опыт исправят, научат, как не нужно делать и как нужно.

Наган Осипович хороший сейчас, за все эти дни я ни разу не говорила с ним зло, и это не от меня, а скорее от него. Надежда Михайловна, по-моему, уже слегка поправилась, по крайней мере выглядит значительно лучше, чем в Москве. Сергей ни на минуту не сходит с парохода, только лодка может ему его заменить. Сушу презирает и наши спектакли тоже.

Всего Вам хорошего.

Обожающая Вас

Ксения Семенова

Очень боюсь растолстеть, буду брать у Сергея уроки гимнастики, а то у Вас будет еще одна лишняя отговорка не давать актрисе Семеновой ролей драматических. Лежать же на одре m-lle Ортанс не в силах больше — душно, атмосферы греческой хочется. Наш пароходный санаторий столько энергии накопит в нас за лето, что придется призадуматься, куда ее нужно будет зимой деть.

Публикуется впервые.

Автограф.

Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 223/Р.

КОММЕНТАРИИ:

1 В начале июля 1921 г. Третья студия выехала на гастроли в Нижний Новгород и Пермь, которые продлились два месяца. По Волге студийцы путешествовали на пароходе.

Е.Б. ВАХТАНГОВ — К.Я. МИРОНОВУ, Б.М. КОРОЛЕВУ, Н.М. ГОРЧАКОВУ

13 июля 1921 г.

В письмах, которые я получил, о Вас хорошо, тепло и с благодарностью отзываются. Мне кажется, что я достаточно хорошо знаю Вас, чтобы, не будучи с Вами, видеть, как Вы работаете. Мне хочется ободрить Вас, если Вам трудно. Если Вас ободрит моя благодарность, мое напоминание, что Вы делаете не только дело поездки, но дело большой человеческой важности, что Вы помогаете мне строить Ваше же будущее, то цель этой короткой записки оправдана.

Помогите тем, которые не умеют. Помогите, прощая их немудрость. Особенно помогите тем, которые не умеют оценить Вас, поддержать Вас и которые не открыты чувству благодарности. Это у них от преувеличенной любви к самим себе. Право же, они достойны снисходительной улыбки. Ведь это же так очаровательно: вы подумайте, сидит человек на своих тючках и чемоданчиках, ничего не делает, перешептывается по адресу «администрации», обижен на весь мир за невнимание к его персоне. Вы ведь не виноваты, что есть на свете клопы, которые кусают этих расчетливых материалистов. Не виноваты. Ну вот. А это они от клопов брюзжат, поверьте. А по сущности они смешные, эти маленькие эгоисты.

Будьте мудрыми, обнимаю вас сердечно.

Е. Вахтангов

Автограф.
Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 65/Р.
Впервые опубликовано: Вахтангов. 1939. С. 240.

Е.Б. ВАХТАНГОВ — Н.М. ВАХТАНГОВОЙ

13 июля 1921 г.

Дорогие Надя и Сережа,

Ну, я рад за Вас. Очень рад. Всегда, всю жизнь я хотел устраивать Вам хорошо, ни над чем не задумываясь. Когда это удастся, я рад безмерно. Отдыхайте хорошо. Будь беспечен, мой мальчик. Пока есть — есть. Когда не будет — ты будешь понимать, что нет, и научишься быть довольным. Дома все благополучно. Вчера — 12-го, вторник, я с оказией приехал в 12 часов ночи домой. Бабушка здорова. Покормила меня. Я лег спать. Утром сбегал на рынок, купил мыла и всякой мелочи, пришли Юра Завадский (он завтра едет в «Габай»), Тауберт, Натан Осипович [Тураев]. Сделали все студийные дела, в 6 час. Карен устроила мне автомобиль, и я уехал обратно. Пишу сейчас в санатории. Завтра есть оказия. Через Карен перешлю Натану Осиповичу в Третью студию. Пишу 1) Семенову, 2) Николаю Михайловичу, 3) тройке администрации, 4) на доску, 5) Вам.

В санатории мне, правда, очень одиноко и тюрьмоподобно, но мне кажется — это необходимо: я должен отдохнуть от людей и непременно приготовить и себя,

и «Эрика», [и] «Архангела», и «Гамлета», и «Турандот». Если б я поехал с Вами, я, конечно, ничего бы не сделал.

Кормят меня здесь изумительно. Готовят отдельно. Подают через каждые два часа — 10, 12, 2, 4, 6, 8, 10. Семь раз в день. Утром кофе, белый хлеб, икра, 12 — омлет, в 2 — обед мясной из трех блюд, в 4 — какао, 6 — всегда воздушный пирог, в 8 — ужин из трех блюд без мяса, в 10 — простокваша и 2 яйца. Каждый день бутылка пива и бутылка нарзану. Жаль, плохая погода — до сих пор ежедневно дождь и ветер. Холодно. Говорят, с завтрашнего дня погода должна перемениться. Сейчас ½ 3-го ночи. Ветер. И на перемену не похоже. Натан Осипович сказал мне, что ты сказала, будто должен прислать тебе денег. Думаю, что это ты так сказала. Если, в самом деле, нужно будет лишнее, то бери у Натана Осиповича. Я ему сейчас напишу. Те 500 [тысяч рублей] я разрешил ему подождать. Сказал ему, что дал тебе 500, что с его 250-ю у тебя всего 750. Пока этого хватит, а потом недели через две-три он должен дать и остальные 500. Если Вам не хватит, бери, сколько надо, у Натана Осиповича. Только непременно привези побольше муки. Остальное неважно. Добудем здесь. Может, и крупы какой-нибудь из купленного Студией — поставлю условие, чтоб были даны четыре пайка. Написал домой. Предложил маме и Нине приехать в начале сентября, если они хотят. Первая студия уехала 8-го. Здесь остались только Готовцев, Хмара, Смышляев. Даже Баракчеев уехал, хотя жена должна жить. Николая Николаевича [Рахманова?], говорят, выпускают на поруки и пошлют куда-то на железную дорогу работать по исправлению пути. Я внес (отдельно сегодня маме) 75 тысяч в домком. Наум Лазаревич [Цемах] до сих пор не уплатил мне. Считаю за ним 1 миллион, который я ему одолжил, 400 за репетиции, 500 за 2 акта. Эти деньги распределю так: бабушке на август — 500, сейчас я ей дал 530 на июль), на Кавказ — 250, хочу купить черные башмаки — рублей 250. Вот миллион. У меня есть 250. Этого вполне хватит до 1 сентября. Сплю очень много. Врач говорит, что это естественно. Чувствую себя физически хорошо. В душе — добр к Студии, чуть еще ленив к своим занятиям, избегаю людей. Обнимаю Вас. Будьте радостны. Привет студийцам. Пусть пишет, кто хочет.

Женя

Спасибо тебе за письмо, мальчик мой. Получены оба письма, и мамино и следующее твое. Бабушка пишет отдельно. Пиши ей.

Женя

Публикуется впервые.
Автограф.
Семейный архив Вахтанговых.

КОММЕНТАРИИ:

1 «Габай» — санаторий в Серебряном бору (Москва)

Е.Б. ВАХТАНГОВ — Н.М. ГОРЧАКОВУ

[13 июля 1921 г.]

Дорогой Николай Михайлович,

Спасибо Вам за Ваше обстоятельное, хорошее письмо.

То, о чем Вы беспокоитесь, не может погибнуть, ибо Студия Вахтангова во мне

и дело ее будущего не зависит от тех, кто ничего не делает. Пусть те люди, которые не названы Вами, не беспокоят Вас, как не беспокоят они меня. Вы перечтите их по пальцам. Вы увидите, что их мало — тех, кто не поддерживает нас. Остальные или помогают активно, как умеют, или подчиняются доверчиво и безропотно — это тоже поддержка. Если Вы — сделайте это, ложась сегодня спать, — подсчитаете, сколько числом тех, кто не умеют быть чуткими и благодарными — Вы успокоитесь, дорогой Николай Михайлович. Их так мало, что они не могут помешать нам. Взрыва не будет. Поверьте моей опытности. Я слишком хорошо знаю, когда его надо опасаться.

Сейчас я спокоен и тверд. Тех, кто не сумеют выдержать нагрузки в форме, достойной нашей Студии, в Студии с осени не будет. «Будем сейчас снисходительны. Будем добры безмерно. Это необходимо, чтобы быть безмерно требовательными при подсчете итогов лета», — так я напишу всем.

Обнимаю Вас. Прощаю Вам Ваши накладки прошлого, настоящего, если они есть, и будущего до 1-го сентября.

Е. Вахтангов

Автограф.
РГАЛИ. Ф. 2959. Оп. 1. Ед. хр. 409. Л. 6.
Впервые опубликовано: Вахтангов. 1939. С. 242-243.

Е.Б. ВАХТАНГОВ — Студии и ШКОЛЕ

На доску

13 июля 1921 г.
Всехсвятское

Студия и Школа!

Не ради сентиментальной красоты обращаюсь я к Вам вторично, — к этому побуждает меня дело, дело нашего будущего.

Тем, которые брюзжат, тем, которые недостаточно добродушны, кто требует от других больше, чем они могут дать, кто нетерпелив, кто не умеет учитывать обстоятельства и умерять пыл своих требований; кто оценивает жизнь через призму собственных удобств — тем говорю я — помогите мне, поступитесь своим самолюбием, своим благополучием. Давайте будем безмерно добрыми сейчас, чтобы осенью иметь право быть безмерно требовательными. Я готов прощать Вам сейчас каждый Ваш немудрый и нечуткий шаг, чтобы осенью, когда придет день подсчета итогов лета, сказать тому, кто не помог мне: «Шаг за шагом я прощал Вам от всего сердца и не победил Вашего упрямого себялюбия. Идите своей дорогой. Теперь я не хочу помогать Вам жить в радостях Театра. Я не хочу и не могу с Вами работать».

Я сделаю это. А сейчас я добр. Сижу, можно сказать, в тюрьме, занят своими «Эриком», «Гамлетом», «Турандот» и «Архангелом», скучаю по Вас и знаю, что люблю Вас.

Е. Вахтангов

[На обратной стороне листа:]

Центральный орган вместе с Евгением Богратионовичем в заседании своем 20-го сентября с. г. подвел итоги летней поездки.

Последние два сезона

В связи с этим вызываются к Евгению Богратионовичу:

1. Бакихин
2. Кудрявцев
3. Толчанов
4. Лобашков

Автограф.
Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 1343/Р-2.
Впервые опубликовано: Вахтангов. 1939. С. 243.

Е.Б. ВАХТАНГОВ — К.Г. СЕМЕНОВОЙ

13-е, не пугайтесь, июля,
1900, не пугайтесь, 21-го года

Божественная Семенова,

Глазами, полными слез умиленности, пробежал я по куриным строкам Вашего почерка, ценил Ваше обожающее сердце и еще раз возлюбил Вас, безмернобезалаберную. Каждый кусочек сахара, расщепленный Вашими трогательными щипчиками на тысячу экономически выверенных и удобозапикиваемых кусочков, каждая, от щедрости Вашей излишнеположенная чайника (для придания крепости и напитку и Вами обожаемому Учителю), каждый кусочек довольносыроватого хлеба, усыхающий с каждым убывающим днем нашей рачительнопраздничнойбудничной жизни, каждое эклероподобное пирожное, за которым слетала в визавийную кондитерскую быстроногая и проворнорукая студийка Маша, каждый взгляд Ваших широконедоумевающих красивых глаз, легконасловонатанаослезляющихся, каждое Ваше ласковое обращение ко мне, Вашего Таланта недостойному Учителю — зачтется Вам здесь на земле мною, в небесаневерующим. Лиловою печатью поцелуя грешных уст своих ставлю точку письма к любимой ученице, своей обожаемой Семеновой, архангелхранительнице моей.

Известный знаменитый режиссер

Вахтангов

Публикуется впервые.
Автограф.
Музей Театра им. Евг. Вахтангова. Без номера.

П.Г. АНТОКОЛЬСКИЙ — Е.Б. ВАХТАНГОВУ

18 июля 1921 г.

Дорогой Евгений Богратионович.

Сейчас я пишу Вам только потому, что пишут все и совестно отставать от компании; а вообще для этого дела, писания Вам, жду минуты, когда смогу снабдить письмо существенным приложением — генеральной репетицией Пролога. Сейчас в Нижнем — по всяким обстоятельствам — я жил удивительно скверно, и это время совершенно не годилось для какой бы то ни было работы. А теперь, надеюсь, будет по-другому.

Мы здесь живем чудесно — может быть, так больше никогда в жизни не придется жить. А о том, что я опять в Студии, я еще и не привык вспоминать без упо-

Последние два сезона

ения и страха за то, во что выльется это «снова». Читал как-то в Нижнем местным поэтам свои стихи. Это было очень торжественно и приятно мне.

Будьте здоровы, дорогой Евгений Богратионович.

Ваш Павел Антокольский

Публикуется впервые.

Автограф.

Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 57/Р.

Д.М. РЕМЕЗОВА — Е.Б. ВАХТАНГОВУ

18 июля 1921 г.

Ташкент

Здравствуйтесь, родной Женя!

Думаю и хочу верить, что Вы все такой же милый и порядочный, какой был 18 лет тому назад, несмотря на теперешнее свое положение. Так как я ни на секунду не порывала с театром, то все время следила за Вами и с материнской гордостью имею право сказать, что тут и моя крупица есть.

Думая о Вас, как о прежнем Жене, рисуя себе Вас, как прежнего, я имею дерзость обратиться к Вам не то с просьбой, не то с ходатайством, а вернее, просто обратить особенное внимание на подателя сего письма. Парень симпатичнейший, беззаветно любит сцену; поэт и очень недурной; был здесь, в Ташкенте, в студии; теперь задумал перекочевать в Москву и мечтает попасть к Вахтангову. Я, помня Женю, предложила замолвить слово в память прошлого. О себе скажу: живу с Валею (дочь), у которой есть муж и двое детей; я сама служу в Государственной показательной драме, пользуюсь успехом. От Бориса ни строчки не получаю. А Жорж неизвестно где — вот уже 4 года.

Ну, будьте здоровы, матерински целую Вас.

Д. Ремезова

Публикуется впервые.

Автограф.

Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 214/Р.

К.И. КОТЛУБАЙ — Е.Б. ВАХТАНГОВУ

18 июля 1921 г.

Нижний Новгород

Дорогой Евгений Богратионович!

Отделенная от Вас расстоянием, я отношусь к Вам с пафосом и не стыжусь его, хотя и не умею его выразить. Хочу называть Вас Учителем. Хочу говорить о поклонении моем красоте в Вас, о гордости, переполняющей меня, за Ваше сегодня и за Ваше завтра.

За обедом во время чтения Вашего письма в Студии была такая особенная глубокая тишина. Замолкло последнее слово, а тишина еще продолжалась напряженная, еще более напряженная и жуткая.

Лица Ваших учеников, пишущих к Вам, преображенные, склоняются к бумаге и взволнованно ищут выражения для своих серьезных чувств.

Когда на дискуссии об «Антонии» (Вам писали, наверно, об этом) произносились Ваше имя с таким уважением и знанием того, что Вы делаете, было так странно и естественно, гордо и просто. Вся лучшая часть народа нижегородского знает Вас прекрасно и очень чутко улавливает новое Ваше. Говорили очень хорошо и верно.

Устроили вечер для Ваших учеников. Пригласили Антокольского читать стихи. Это было в прекрасном музее. В части музейного зала между двумя витринами, рядом с бюстом Павла I стоял наш Павлик, сам покойный, как Павел, и читал прекрасные стихи о Павле, о революции, «На рождение ребенка» и другие. Стихи звучали торжественно, еще по-новому. Павлик был в ударе и произвел на устроителей, их гостей и на нас большое впечатление. Нас принимали тепло и трогательно. Устроили нам чай.

Павлик постепенно приходит в себя, здоровеет, и глаза начинают блестеть по-прежнему и по-новому.

Как хорошо, что Вы его приняли в Студию, и он опять с нами.

Я предвкушаю много радостного от него: работа по «Турандот», помощь, которую он мне обещает в «Маскараде», его непосредственное влияние как талантливого человека на студийцев. Последние меня очень волнуют, и мы с Павликом обдумывали, как раскачать обывательщину, прочно засевшую в современный быт Студии. Это очень трудная задача, особенно потому, что по своему развитию, культуре и воспитанию большинство, почти все, молодые студийцы и не очень молодые, представляют довольно мрачный пейзаж.

Жду, когда Павлик перезнакомится со всеми, и надеюсь, что радостная, настоящая духовная жизнь вечно горящего Павлика заинтригует и, может быть, увлечет.

Много, много бы хотелось Вам сказать, Большой Учитель Театра и Жизни, о мыслях, об учениках, об огорчениях, о надеждах, о своих грехах и слабости.

Напишите, что Вам не скучно слушать, что ничего, если не так.

Сын Ваш без усталости живет.

Наверно, не хватает ему времени ни на что: то гребет, то ловит рыбу, то купается, живет бодро и хорошо. Надежда Михайловна хорошо поправляется.

Отдыхайте, здоровейте, об этом думает каждый из нас.

Преданная Вам

Ксения Котлубай

Буду ждать Ваших Слов.

Забыла попросить: пожалуйста, передайте письмо моей матери — она тоже во Всехсвятском, и Анастасии Кондратьевне.

Скоро еще напишу.

Автограф.

Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 143/Р.

Впервые опубликовано: Вахтангов. 1984. С. 361-362.

Е.Б. ВАХТАНГОВ — ТРЕТЬЕЙ СТУДИИ

Июль 1921 г.

Студия и Школа!

Вы знаете, как я отношусь к корпоративной дисциплине. Вы знаете, что я не могу и не смогу хорошо работать, если у нас неблагополучно или будет неблагополучно в этом смысле.

Последние два сезона

Мы строим будущее. Строить будущее — это строить каждый сегодняшний день так, чтобы о нем не было дурных воспоминаний.

Вы празднично прожили осень и зиму.

Сделайте Ваше лето нарядным.

Пусть слабости каждого преломятся через добродушие и юмор каждого. У кого нет последних — пусть приобретут. Вот мой привет Вам и напутствие.

Доверяю Студию ее Центральному Органу и Правлению.

Благодарю Студию и Школу за внимание ко мне и заботы необычайные.

Е. Вахтангов

Автограф.

Музей Театра им. Евг. Вахтангова. Без номера.

Впервые опубликовано: Вахтанговец. М., 1936. № 6. 29 мая. С. 3.

КОММЕНТАРИИ:

Вахтангов обращается к студийцам, которые плыли по Волге на пароходе. В коридоре первого класса была установлена репертуарная доска для извещений и расписаний, на которой было вывешено письмо Вахтангова.

ЗАМЕТКИ НА РЕЖИССЕРСКОМ ЭКЗЕМПЛЯРЕ «АРХАНГЕЛА МИХАИЛА»

Лето 1921 г.

Всехсвятское

Из чего слагается трагифарс

Из элементов тоски и непосредственности, легкомысленного отношения к фактам.

Наивность.

Это не чудачество.

Люсиль (толпа) — она необычайно проста.

У Пьера — от фарса к трагедии.

По существу — трагическая фигура.

Фарс — краски.

Актер должен верить в свое отчаяние, упоение, смех.

Никто не думает (кроме Керри).

Нет момента без жадности. Кровь.

Автограф.

Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 1447/Р.

Впервые опубликовано: Вахтангов. 1984. С. 365.

Е.Б. ВАХТАНГОВ — Н.М. ВАХТАНГОВОЙ

2 августа 1921 г.

Дорогие Надя и Сережа,

Сейчас я лежу в клинике на [Девичьем поле] в хирургической у Мартынова. Было плохо. Что?

В этом-то дело — сущие пустяки. Прикусил язык, а перед этим хирург Жирмунский удалил мне зуб и проделал все очень грязно. Очевидно заразил. Язык распух и занял всю полость рта, как пробкой. Страшным усилием воли, мерными,

Последние два сезона

спокойными вздохами продержался я так пять дней. Вчера опухоль начала спадать. Сегодня я уже могу глотать. Завтра пролежу здесь, а послезавтра еду обратно в санаторий. Кругом испугались больше, чем я сам. Даже так — я был совершенно спокоен. Ну, ты знаешь, как на всех этих операциях.

Ну вот.

Осталось до 1 сентября мало. Я еще не чувствую, что отдохнул. В весе потерял, а не набил. Поэтому в санатории надо особенно уметь увеличить вес.

Все это последствия переутомления.

Вот оно, наконец, случилось.

За Вас я рад. Меня посетила бабушка и приносит мне еды. Наум Лазаревич [Цемах] до сих пор не имеет денег, чтобы уплатить мне даже те мои 100 тысяч, которые я ему одолжил. Мне его ужасно жалко. Он должен быть у меня сегодня.

Горюнов очень мил. Оказывается, он-то главным образом и помог мне с переездом, каретой скорой помощи и пр.

Поблаговари его и ты теперь.

Очень важно, чтобы ты привезла, сколько бы там ни стоило, белой муки возможно больше. Именно мука, а ничего другого.

А то будет трудно.

Ну, не беспокойся обо мне.

Все, слава богам, прошло.

Спасибо тебе, мальчик, за письма. Береги себя.

Писать неудобно. Лежа. Ждет Горюнов. Всех помню. Скажи, что я отвечу, как оправлюсь.

Целую. Берегитесь, ради бога.

Женя

Публикуется впервые.

Автограф.

Семейный архив Вахтанговых.

К.С. СТАНИСЛАВСКИЙ — Е.Б. ВАХТАНГОВУ

[Между 2 и 11 августа 1921 г.
Покровское-Стрешнево]

Милый, дорогой, любимый Евгений Богратионович,

Перед самым отъездом из Москвы узнал о вашей болезни. Думал звонить ежедневно, отсюда в клинике, но телефон испорчен, и соединения с Москвой нет. Поэтому живем здесь и волнуемся. Сейчас зашла сестра из Всехсвятского санатория и сказала, что вам лучше. Дай Бог, чтоб это было так. Пока не поправят телефон, — буду искать всяких новостей о вас.

Верьте, что мы все вас очень любим, очень дорожим и ждем вашего возвращения.

Да хранит Вас Господь.

Сердечно любящий Вас

К. Станиславский

Я только третий день отдыхаю, так как мой сезон в этом году только что кончился, а 15 августа, говорят, начнется опять. За это время я поставил три оперных

спектакля¹ — и если прибавить к этой работе «Ревизор»² и «Сказку»³ + возобновление 3 старых пьес⁴, то выйдет, что я недаром ем советский хлеб и могу отдохнуть.

Ваш Станиславский

Автограф.

Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 231/Р.

Впервые опубликовано: Станиславский. Т. 9. С. 36–37.

КОММЕНТАРИИ:

- 1 В сезон 1920/21 гг. в Студии Большого театра под руководством Станиславского были подготовлены программы из произведений Н.А. Римского-Корсакова (пролог к «Псковитянке» и «Сказке о царе Салтане», сцены из «Ночи перед Рождеством» и «Садко»), а также П.И. Чайковского (три первых картины из «Евгения Онегина» и инсценированные романсы) и опера Ж. Массне «Вертер».
- 2 Премьера «Ревизора» в Художественном театре состоялась 8 октября 1921 г.
- 3 Станиславский принимал участие в подготовке спектакля «Сказка об Иване-дураке и его братьях» во Второй студии. Премьера состоялась 22 марта 1922 г.
- 4 В сезоне 1920/21 гг. Станиславский возобновил Тургеневский спектакль, «Синюю птицу» М. Метерлинка и «Царя Федора Иоанновича» А.К. Толстого.

К ГЕНЕРАЛЬНОЙ РЕПЕТИЦИИ «ГАДИБУКА»

[До 8 августа 1921 г.]

[Черновые наброски]¹

Пьеса Ан-ского написана по-русски. Переведена им же на разговорный еврейский язык. По предложению «Габимы» переведена большим еврейским поэтом Бяликом на древнееврейский. Написана натуралистически, пьеса бытовая.

С этой стороны для сценического разрешения предстояла трудность. Надо было разрешить либо натуралистически, либо реалистически. Ни то, ни другое не могло быть принято, ибо время, в которое мы живем, требует форм, звучащих в современности, а ни то, ни другое, как нам казалось, сейчас не будет живым. Хотелось дать театральное представление (насыщенное темпераментом), сохранив сущность бытовых положений.

Тогда я попробовал форму, которую я назвал бы театральным реализмом. В основу сценической игры положено настоящее органическое внимание актеров друг к другу и настоящее переживание по школе Художественного театра, то есть то, чему я учился у Константина Сергеевича. Средства же выразить это внимание и переживание искались мною в теперешней жизни, в сегодняшнем дне.

Сотрудниками в работе были художник Н.И. Альтман, Ю.Д. Энгель, который писал музыку, в танцах помогал Л.А. Лащилин, в гримах — Ю.А. Завадский и М.Г. Фалеев. Вся «Габима» во главе с Н.Л. Цемахом беспримерно внимательно помогала мне в специальных вопросах (давала справки по вопросам специального характера).

С о д е р ж а н и е

Леа и Ханан любят друг друга.

Буду опускать то, что понятно и без разъяснений.

В порядке театральных кусков.

I акт идет так:

1. Действие в синагоге. Багланы.

Легенды. Прохожий. Ханан.

— Как его зовут?

Эль Ханан.

«Странно». Ушел. Исчезает и снова появляется.

Разговор о Ханане.

Устали. Пора спать. Хорошо бы поесть-попить.

Служка синагоги Меир сообщает, что скоро богатый купец Сендер выдает замуж единственную дочь Леа. Вот тогда поедят и попьют хорошо. Заговорили о Сендере. Три раза Сендер расстраивал свадьбу Леа. Наконец, в четвертый раз состоится.

2. Женщина. Деньги.

Идут читать псалмы.

3. Ханан — Энах — друзья.

С Хананом творится что-то неладное. Он слишком занят таинственными занятиями Каббалой. Они изнуряют его.

Путь Энаха — положительный — Талмуд.

Путь Ханана — опасный — Каббала.

Энах убеждает Ханана отказаться от этого пути и указывает примеры гибели людей, избравших его.

Ханан выражает восторг перед Каббалой.

Все создано богом. Сатана создал грех. Но сатану создал бог. Значит и в грехе есть искра божества, надо только очистить грех от скверны. Самый большой грех — стремление к женщине. Но если очистить этот грех, то получится «Песнь Песней», создание исключительное по красоте и чистоте.

То, что поет Ханан, есть «Песнь Песней».

Энах подавлен.

4. Приход Леа с няней и подругой.

Я пришла посмотреть завесы на кивот.

Ей надо сшить в память умершей матери.

Встреча с Хананом. Единственная фраза.

5. Ханан — Энах.

Энах отрекся от Ханана. Происходит разрыв.

Ханан упоен встречей.

6. Батланы собираются немножко попить на деньги, оставленные женщинами.

7. Ашер с новостью.

Свадьба Леа расстроилась. Разошлись из-за приданого. Новость ошеломляет. В четвертый раз.

Ханан произносит фразу «Изув ницахта ани» — «Я снова победил».

Это он силой действия Каббалы, призвав на помощь духов, каждый раз расстраивает свадьбу.

8. Приход Сендера с родственниками. Батланы выражают сожаление о расстроившейся свадьбе.

Сендер сообщает, что так действительно было, разошлись из-за приданого, но в последний момент все уладилось. Свадьба состоится. Посылают Ашера за вином в дом Сендера.

9. Значит, все действия Ханана были напрасны. Он справляется в мистической книжке Разиеля.

Последние два сезона

Вдруг слышит музыку из II акта. Провидит, что случится. Его последняя фраза «Я победил».

10. Сендер и багланы в ожидании вина садятся весело провести время.

11. Финальная фраза Прохожего означает — Он сражен.

II акт

Х а н а н у м е р

1. Свадьба. Выдана за богатого жениха.

Танец в честь отца невесты Сендера.

Леа устала.

2. Прохожий. Иногда бывает так, что души умерших раньше времени входят в тело живущих и в этом находят совершенство.

3. Играет марш — пошли встретить жениха.

Леа с няней идут на кладбище пригласить на свадьбу мать.

Отец благословляет дочь. Поручает ей сказать, что ее завет он выполнил, воспитал ее и вот выдает за хорошего богатого человека.

Леа просит разрешения пригласить Ханана.

4. Приезжает жених с отцом и учителем.

Родители уходят совещаться о приданом. Ученик и учитель остаются вдвоем.

Жених не видел еще невесты. Какая она — эта чужая девушка. Ему страшно. Учитель же боится, чтобы он не забыл своей речи. Уходя, повторяет речь.

5. Сцена нищих. Они недовольны. Высматривают угощение и злорадствуют.

6. Сендер беспокоится. Леа долго не идет. Пришли.

7. Скоро придет жених. В нее вселился Дибук.

Полностью публикуется впервые. Автограф.

Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 3112/Р.

Частично опубликовано: Вахтангов. 1984. С. 389.

КОММЕНТАРИИ

1 Эти наброски, очевидно, относятся к августу 1921 г., когда публике были показаны два акта «Габибука». На этот показ появилась рецензия С. Марголина (Студия «Габима». «Агибук» Ан-ского (С. Раппопорта) // Вестник театра. 1921. № 93-94. 15 августа. С. 21).

Е.Б. ВАХТАНГОВ — С.Г. БИРМАН

8 августа 1921 г.

Дорогая Симочка,

Ваша записка в «Габиме»¹ тронула меня до слез. Так и понимаете, буквально. Я верю Вам. Верю и благодарю. И я хочу, чтоб все было хорошо.

Я хочу, чтоб на будущий год все были дружные и внимательные, и снисходительные к недостаткам друг друга, и чрезмерно требовательны друг к другу и в этике театральной, и особенно там, где мы встречаемся, — на сцене и репетициях.

Я жажду, именно жажду работать до безграничной усталости. Мне чудятся новые театральные перспективы.

Мне кажется, что в «Гамлете» я опять найду новую форму. И мне важно, особенно важно, чтобы Студия бережно отнеслась даже к ошибкам и отходам в сторону, ибо без этого ничего не найдешь.

Пока мы шли по проторенной Художественным театром дорожке, мы шли покойненько и удобненько и не имели никакого понятия, что значит поставить

и играть пьесу. Мы из одного и того же теста делали то бублик, то кренделек, то пышечку, то рогульку, — а вкус был все один и тот же. Шли мы по этой дорожке и дошли до роскошного кладбища. Теперь мы знаем, что нам делать.

Не презирая стариков, наоборот, еще больше их уважая, мы должны делать теперь свое дело.

И будем.

И надо быть дружными, делово дружными.

Без сантименту и самолюбий.

Отдавать в жертву общему свое частное.

И я готов помогать жить в нашем театре всем, и Лиде [Дейкун], и Соне [Гиацинтовой], и Маруче [Успенской], и Анночке [Поповой], и Вам.

Нам надо обновить старый репертуар новой формой, новыми, современными принципами театральной игры. И, если хватит у меня здоровья, — я вместе с теми, кто захочет мне помогать, берусь переставить заново все пьесы так, чтоб они звучали современно. Без посягательств на образы.

Отдыхайте. Вам предстоит трудное. Я думаю, что Вы в будущем году будете заняты настоящей режиссерской работой.

Поклонитесь от меня всем девушкам и всем мальчикам — стареньким и новеньким.

Я был очень болен. Заражение крови и отек гортани. Более или менее подробно о болезни я написал Борису Михайловичу [Сушкевичу]. Сейчас я скелетоподобен и слаб, и без голоса. 8 дней лежал в жару и ничего не ел, не пил.

Обнимаю Вас, дорогая, хорошо, хорошо. И благодарю за Вашу такую теплую, человеческую записку. Кланяюсь Вам низко.

Ваш Женя

Если есть в столовой доска, повесьте прилагаемую записку.

Автограф.

Музей МХАТ. Архив Вахтангова. № 72226.

Впервые опубликовано: Вахтангов. 1959. С. 192-193.

КОММЕНТАРИИ:

- 1 Записка С.Г. Бирман, написанная после показа первых двух актов «Гадибука» С. Анского в «Габиме», не сохранилась.

Е.Б. ВАХТАНГОВ — В.А. ЩЕГЛОВУ

8 августа 1921 г.

Киев

Мне очень жаль, т. Щеглов, что я ничем не могу развеять иллюзий Ваших и никак не могу помочь Вам определить линию Вашего поведения.

До 1-го сентября я никакого конкретного ответа Вам дать не могу. Если хотите, могу еще больше расшатать Вашу неопределенность.

Вы мне понравились, ничего не имею, чтоб Вы у меня работали, вернее — начали работать — а там увидим, но правительство говорит нам какие-то новые слова, мы ничего не можем сообразить, на каких основаниях мы будем существовать будущий сезон.

У нас не закончен ремонт театрального зала, нам неизвестны источники доходов и расходов.

Последние два сезона

Все это удерживает меня сказать Вам что-либо ясное. Если имеете возможность и хотите рискнуть — то подождите до 1-го сентября. А 1-го опять мне напишите по адресу: Арбат, 26, Третья студия Художественного театра. Мне.

Если наши условия позволяют Вам быть у нас на сносном положении, я буду рад помочь Вам поработать. Вот, пока все.

Е. Вахтангов

Публикуется впервые.
Автограф.
Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 1581/Р.

Е.Б. ВАХТАНГОВ — К.С. СТАНИСЛАВСКОМУ

11 августа 1921 г.

Дорогой и любимый Константин Сергеевич,

Я так несказанно благодарен Вам за письмо ко мне и за Ваше внимание к моему здоровью. Теперь я совсем поправился и уже опять в санатории. Разумеется, похудел и ослаб, но это скоро восстановится. Было местное заражение крови и отек горла. Организм победил и то, и другое. Так неожиданно это случилось, и так хорошо все кончилось.

Желаю Вам, от всей души желаю отдохнуть после такого трудного сезона.

Дай Бог Вам здоровья, дай Бог Вам сил.

Кланяюсь Вам низко.

Прошу передать привет Марии Петровне [Лилиной].

Любящий Вас и преданный Вам до конца

Е. Вахтангов

Нет ни бумаги, ни чернил — простите, Константин Сергеевич.

Сейчас мне сообщили, что умер Блок.

Автограф.
Музей МХАТ. К.С. № 7506.
Впервые опубликовано: Вахтангов. 1959. С. 193–194.

Е.Б. ВАХТАНГОВ — Н.О. ТУРАЕВУ

13 августа 1921 г.

Всехсвятское

Дорогой Натан Осипович,

Неожиданно увезли меня, и я пишу в санатории. С оказией посылаю письма Карен, чтобы она доставила в Третью студию. Довезите. Я посылаю три конверта:

1) Над. Мих. [Вахтанговой], 2) Горчакову, 3) Семеновой. В конверте Горчакову есть письмо мое на доску. Прошу кого-нибудь из Правления писать мне о ходе дел. Передайте Студии и Школе, что я буду рад каждому письму и постараюсь ответить.

Недели через две-три, смотря по надобности, выдайте Надежде Михайловне 500 [тысяч руб.] в счет «Турандот». Она даст Вам мою расписку. В будущем, если вдруг понадобятся ей деньги, — я думаю, что этого не случится, — помогите мне и выдайте, что можно, на покупки. У меня нет ровно ничего. Из того, что даст мне Наум Лазаревич [Цемах], я должен дать Матрене Гавриловне [Байцуровой], по-

слать на Кавказ (ибо приезжают жить в Москву мои мать и сестра) и купить себе башмаки. А у меня сейчас только 250 тыс. ровно.

Устройте так, чтобы Студия привезла себе в общий котел муки и круп, чтобы каждый член Студии привез и себе частный паек.

Что касается меня, то я, чтоб мне хорошо работать, должен быть обеспечен этой самой мукой и крупами в размере семейного пайка на четверых. Это не соображения АКТЕО-ские¹, а соображения художника, собирающегося расточать себя и денно и нощно беспечно. А для этого Вы должны помочь мне обеспечить тех, перед которыми долг мой материальный — первый.

Целую Вас. Прощаю Вам Ваши слабости, простите и Вы мне.

Помогайте мудростью немудрым. Посмеивайтесь в ус над эгоистами из АКТЕО. Осенью мы, если они не победят себя, сочтемся с ними. Верю Вам и люблю.

Ваш Е. Вахтангов

Автограф.

Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 62/Р.

Впервые опубликовано: Вахтангов. 1939. С. 240–241.

КОММЕНТАРИИ:

1 АКТЕО — отдел академических театров Наркомпроса.

К.И. Котлубай — Е.Б. ВАХТАНГОВУ

30 августа [1921 г.]

Спасибо за весточку¹, дорогой, единственный Евгений Богратионович. Я счастлива, что Вы здоровы и быстро поправляетесь. Но что за наказание — почему опять Вас преследует болезнь? Что это значит? И не болезнь простая, как у всех, а такая мучительная, неожиданная, смертельно-опасная? Оттого, что я верю в Ваше Большое Призвание в жизни — искусстве — верю, что Вам дано пройти свой собственный, особый от всех других художников путь, я склонна все события Вашей жизни оценивать как необходимость, как очищение, как подготовку, как жертву. Еще больше меня в этом держит Ваше поведение — например, уверенность в том, что Вы не умрете, большущее терпение, с которым Вы переносите страдания, и другие вещи.

Дорогой мой учитель! Желаю Вам в наступающем году — очень знаменательном для Вас, вероятно, — здоровья и сил для осуществления Воли Художника — Мастера — Искателя Новых Смелых Путьей.

Извините меня за слова неумышленные, может быть, так чувствую — плохо нахожу слова.

Радостно хочу помогать Вам. Жду года с волнением.

Все мы отдохнули, накопили энергию, соскучились о Вас и о дружной работе в Студии.

Ваша преданная ученица

Ксения Котлубай

Автограф.

Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 144/Р.

Впервые опубликовано: Вахтангов. 1984. С. 364.

КОММЕНТАРИИ:

1 Письмо Е.Б. Вахтангова («весточка») не сохранилось.

«УЛИЦА СТУЧИТСЯ В ДВЕРИ ТЕАТРА»

Анатолий Горюнов:

Театр летом возвратился после первой поездки на Волгу и Каму. Многие молодые актеры, игравшие центральные роли, почувствовали себя настоящими артистами и стали играть с некоторой небрежностью. Появилась актерская самоуверенность. Евгений Богратионович устроил большую репетицию — «прогон», чтобы посмотреть, в каком состоянии находится спектакль «Свадьба». И после этого устроил всем огромный разнос. С невероятным темпераментом, с непередаваемой страстностью он обрушился на состав, всячески унижая актеров в собственных глазах, развенчивая актерский апломб и «престиж». Он громил, говорил разные грозные вещи об искусстве, о творчестве, о ремесле, говорил, что все сделанное до сих пор этими актерами совершенно смехотворно мало, что чванство ведет к гибели.

Он говорил тогда, указывая на Арбат, что сейчас поднялись толщи народа, что улица стучится в двери театра, что улица таит в себе огромные возможности. <...> Он говорил, что улица, т.е. народ, сметет без следа таких вот зазнавшихся актеров. Когда он кончил, все сидели, еще трепетавшие. Конечно, он не хотел никого обидеть, но он был беспощаден в желании сбить то, что считал вредным и наносным. И громил он, не желая оскорбить ученика, а только желая сделать его лучше.

Беседы о Вахтангове. С. 172-173.

СМЕРТЬ ОТЦА. ПРИЕЗД МАТЕРИ И СЕСТЕР

Надежда Вахтангова:

<...> весной 1921 г. Евгений Богратионович получил письмо отца, в котором он писал, что положение их тяжелое, что он не может прокормить мать и сестру Евгения Богратионовича. О себе он не писал, из скромности, наверное. Евгений Богратионович сейчас же ответил ему, что он приглашает их всех, стал им посылать регулярно деньги, стал помогать им, и вот тут-то началась деловая переписка Евгения Богратионовича с отцом о переезде семьи в Москву. В сентябре 1921 г. старик умер, умер почти неожиданно, заболел желудком, а в ноябре мать Евгения Богратионовича и его сестра — Нина Богратионовна — переехали к нам в Москву. Евгений Богратионович хотел их устроить от нас отдельно, но вскоре сам заболел, вскоре после его смерти умерла его мать. В доме у нас осталась и до сих пор живет сестра Евгения Богратионовича.

Публикуется впервые.

Стенограмма беседы с Н.М. Вахтанговой. 3 июля 1939 г.

Правленный маш. текст.

РГАЛИ. Ф. 2740. Оп. 1. Ед. хр. 57. Л. 105-106.

РЕПЕТИЦИИ «СВАДЬБЫ»

Борис Захава:

Закончив работу над «Чудом святого Антония», Вахтангов принялся за переработку чеховской «Свадьбы».

Здесь он использовал прием, намеченный им давно, — еще в работе над «Куклой Инфанты» П. Антокольского: он предложил актерам отправляться от куклы. Однако в нынешнем подходе была существенная разница по сравнению с преж-

ним. Если в «Кукле Инфанты» он хотел показать живую игрушку, то здесь он хочет в живом человеке раскрыть его мертвую сущность, — там марионетка действовала в качестве человека, здесь человек в качестве марионетки.

В результате этой переработки чеховская комедия зазвучала странно и необычно: забавное происшествие повернулось своей изнанкой и обнаружило свою бессмысленно-уродливую, и потому трагическую, сущность, — зритель смеялся, но ему в конце концов становилось жутко от собственного смеха, и смех замирал на устах: комическое оборачивалось трагическим, смешное становилось страшным.

Захава. 1927. С. 130.

Борис Захава:

Перед тем как перейти к «Турандот», Евгений Богратионович закончил работу над «Свадьбой»¹, причем в основу постановки легли, в сущности, те же приемы, которые были найдены во втором варианте «Чуда святого Антония», только здесь они проявились в более резкой форме. Были переделаны гримы, костюмы; были перестроены образы, всему придавались предельная четкость и лаконичность. Я даже сказал бы, что во втором варианте «Свадьбы» (этого не было в «Чуде святого Антония») действующие лица выглядели несколько куклообразными. Может быть, до зрителя это и не доходило, но в своей работе Евгений Богратионович шел именно таким путем, он предложил нам считать, что мы играем кукол. Мы даже проделывали ряд упражнений, независимо от пьесы и ее текста, где мы пробовали играть оживших кукол. <...> На одном из первых спектаклей присутствовал М.А. Чехов и после спектакля сказал, что, несмотря на то, что публика много смеялась, он сам ни разу не засмеялся и, когда кончилось представление, впал в необычайно мрачное состояние... <...> это было то, чего добивался Вахтангов. Он хотел, чтобы до поры до времени было смешно, а в какой-то момент смех застыл на лице зрителя, и все почувствовали, что здесь дело вовсе не в водевильных положениях, что это не просто шутка. Очень интересно был трактован момент, когда оскорбленный в своем человеческом достоинстве «генерал» кричал на фоне грустно играющей музыки (вначале эта мелодия звучала очень весело и бравурно, теперь же она шла в замедленном темпе); было очень сильно, когда на фоне этой печальной музыки «генерал» (его играл Басов) кричал: «Человек!» Следовала пауза. После паузы он кричал еще раз: «Челове-е-е-к!», и это звучало как голос человеческого отчаяния, как мольба о помощи. И зритель понимал, что речь идет уже не о лакее, слово «человек» здесь поворачивалось в своем смысловом значении. «Генерал» медленно уходил, грустно-грустно продолжала играть музыка, неподвижно стояли застывшие люди-куклы, рыдала Змеюкина. Так кончалась пьеса.

Беседы о Вахтангове. С. 76-77.

КОММЕНТАРИИ

- 1 Премьера второй редакции «Свадьбы» состоялась в сентябре 1921 г. Действующие лица и исполнители: Жигалов — Б.В. Шукин; Настасья Тимофеевна, его жена — Т.М. Шухмина; Дашенька, их дочь — М.Ф. Некрасова; Апломбов, ее жених — И.М. Кудрявцев, Змеюкина, акушерка — Е.В. Ляуданская; Ять, телеграфист — И.Н. Лобашков; Дымба, грек-кондитер — Р.Н. Симонов; Нюнин, шафер — А.Д. Козловский; Шафер-дирижер — Н.М. Горчаков; Ревунов-Караулов — О.Н. Басов; Мозговой, моряк — О.Ф. Глазунов, Бабельмандебский — В.В. Баляхин; гости и родственники: К.Я. Миرون, Кольцов, Е.Ф. Иванова, Дмитриева, Т.В. Берви, Дорохина, Сергеева, А.И. Ремизова, В.А. Попова, Э.В. Карен.

О. ТРОФИМОВА — Е.Б. ВАХТАНГОВУ

[Сентябрь–октябрь 1921 г.]
Нижний Новгород, Гоголевская, 5

Евгений Богратионович, милый!

Вы помните, или, вернее, можете ли вспомнить Фиму. Ну, если сможете дочитать терпеливо письмо до конца, хочется думать, что вспомните! У меня еще до сих пор хранятся Ваши письма из Парижа, Москвы и Новгорода-Северского! Так вот это я, воскресшая, пишу Вам из Нижнего Новгорода, где распиная себя уже второй год в крестных муках одинокой жизни и тщетного желания вернуться в Москву.

Сейчас спектакли Третьей студии изранили вконец сердце, правда, наполнив его также благодарной радостью и восторгом от тех достижений, которые открылись! Мне даже не хочется говорить о той скорби остатков человеческой души, которая была у большинства выходящих из театра после «Чуда святого Антония», о себе я уже и не говорю, у меня волосы шевелились от ужаса перед этим человеческим мраком, который с такой силой и яркостью был вывернут наружу. За это время я пережила тоже много эволюций — и криков Мейерхольда¹, и споров Юрия Соболева², и много другого, что ранило душу и заставляло болеть ее, когда так нечистоплотно подходили к Художественному театру. И вот теперь я вижу такое огромно-новое в работе Вашей Студии, такую силу, что хочется кричать, что Художественный театр не только не умер, а живет и растет и оживляет все свои теории! В «Чеховском вечере» мне вспомнился Ваш экзаменный водевиль, помните, с Наумовой, как много тогда клалось сил на то, чего теперь с такой изумительной легкостью вы добились, — этот живой реквизит, все предметы у Вас живут и действуют...

Случайно зацепленный стул в «Свадьбе» открывает мне целое откровение...

Простите, что пишу нескладно, но так давно не писала и переполнилась вся давно небывалой радостью, что пишу плохо. Спасибо Вам за нее!

Я не жду письма от Вас, но все же надеюсь. Я бываю часто в Москве, но не захожу к Вам, боясь показаться чужой. Я-то ведь не такая же.

До свидания. Храни Вас Бог!

Ваша *Ольга Трофимова*

Публикуется впервые.

Автограф.

Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 248/Р.

КОММЕНТАРИИ:

- 1 Возможно, имеются в виду устные выступления Мейерхольда с резкими нападками на Художественный театр. Не исключено, что Трофимова имеет в виду выступление Вс.Э. Мейерхольда, В.М. Бебутова «Одиночество Станиславского» (Вестник театра. 1921. № 89-90. 1 мая. С. 2-3).
- 2 Ю.В. Соболев продолжал мейерхольдовскую тему противопоставления Вахтангова традиции Художественного театра, требуя более существенного ее преодоления (Вестник театра. М., 1921. № 87-88. 5 апреля. С. 11-12). А в следующей статье извнялся, что в своей рецензии на «Эрика XIV» недостаточно акцентировал этот разрыв (Вестник театра. 1921. № 91-92. 15 июня. С. 12).

НА РЕПЕТИЦИЯХ «ПРИНЦЕССЫ ТУРАНДОТ»

[Без подписи:]

К концу сезона 1920–21 годов были вчерне закончены на малой сцене Студии 1, 3, 4 и 6 картины и заключен договор с художником.

По окончании сезона Евгений Богратионович отправился на отдых в санаторий, а Студия уехала на гастроли по Волге и Каме.

По возвращении своем из гастрольной поездки, осенью 1921 года, Студия уже застала законченными эскизы для декораций, которые создавались Игн. Нивинским в течение всего лета при участии самого Евгения Богратионовича, с которым Игн. Нивинский поддерживал постоянную связь.

Снова началась работа. Евгений Богратионович бросил новый лозунг в Студию: ритм, меньше обращаться со своим телом, меньше обращаться с театральными аксессуарами. Начали учиться обращаться с костюмами, с материями, с предметами бутафории. Все это под музыку, непременно в ритме. Совершенно исключительным мастером в этой области был сам Евгений Богратионович. Чувство необычайного восторга и удивления охватывало того, кто видел, как мертвый кусок цветной материи становился живым в жилистых, ловких, мягких и подвижных руках Евгения Богратионовича; подброшенный им кверху, он летел в воздухе, описывая самые неожиданные фигуры, летел именно таким образом, что сразу обнаруживалось все заключенное в ткани богатство материала, красок и движений; пойманная им на лету материя начинала извиваться в руках, точно живое существо, как будто не руки и не пальцы двигали ею, а сама она стремилась вырваться из плена захвативших ее рук. Так умел Евгений Богратионович простую ткань, всего лишь кусок обыкновенной материи, подчинить своей творческой воле, оживить могуществом своего мастерства.

Цельными часами добивался Евгений Богратионович от своих учеников, казалось бы, простого умения поднять с пола кусок материи, затратив на это минимум потребной энергии, т.е. точно и в то же время произвольно учитывая вес той или иной ткани. Целые часы проводила Студия в упражнениях, научаясь «брать» и «класть» предметы: легко, свободно и бесшумно взять предмет (например, стул) и так же легко, свободно и бесшумно поставить его на место, и именно на то место, на которое нужно. Так выработывалась театральная ловкость, точность и экономия движений, верный глазомер, чувство предмета.

Евгений Богратионович добивался, чтобы на сцене не было мертвых вещей в моменты игры. Везде должны быть живые души и живая жизнь, ибо все мертвое воскресает от первых театральных прикосновений: любую ткань можно обратить в театральный костюм и любой предмет — в театральную бутафорию, и наоборот: любой театральный костюм можно сделать бездушным и любой предмет бутафории превратить в мертвую вещь.

Наметив основные принципы тех упражнений, которыми должны заниматься исполнители «Турандот», Евгений Богратионович передает руководство ритмическими занятиями Р.Н. Симонову, оказавшемуся наиболее способным учеником в этой области на уроках самого Евгения Богратионовича.

Пока Евгений Богратионович руководил упражнениями и восстанавливал заделанные в прошлом сезоне сцены, К.И. Котлубай подготавливала вчерне еще не тронутые сцены 2-й и 7-й картин.

«Принцесса Турандот». С. 24–26.

АДЕЛЬМА С «ТРАГИЧЕСКИМ БАНТОМ»

Анна Орочко:

Мы долго уговаривали Евгения Богратионовича взять для постановки эту сказку. Сначала он взял, а потом отказался от нее, — говорил, что после революции никого не может интересовать, как какая-то принцесса не хочет выходить замуж. Затем он прочел книгу об итальянских актерах и после этого пришел к нам и говорит: давайте попробуем, интересно показать технику игры. Возьмем текст Гоцци, а не Шиллера. И тогда разыгралась его фантазия, и в один вечер он нарисовал весь план постановки.

От меня он требовал играть Адельму так. Сначала я играла просто, что влюблена, умоляю богиню любви, чтобы она даровала мне Калафа. Однажды на репетиции он мне говорит: «А богиня любви в зрительном зале». Я начала говорить в зал монолог. Вахтангов зажег свет и сказал: «А ну еще раз». Я говорю, что мне очень трудно, я все вижу. Тогда он мне говорит: «Вот я и есть богиня любви, мне и молитесь, от меня зависит, будет у вас Калаф или нет. Расскажите мне, зритель, об этом». Сначала было трудно. Евгений Богратионович очень сердился, требовал.

Он говорил мне, что Адельму играет жена директора. Ходит огромными шагами, навязывает трагические банты на себя и на кинжалы. Комедийная женщина. Она странствующая актриса, у нее грязные туфли, подвязанные веревками. Так как она играет только трагические роли, то говорит низким голосом, вынимает кинжал, когда надо и не надо. А потом он сказал: «Теперь эта смешная актриса ваш монолог говорит... Начинайте».

Беседы о Вахтангове. С. 103–104.

Е.Б. ВАХТАНГОВ — Н.Н. БРОМЛЕЙ

30 сентября 1921 г.

Целую руку, писавшую «Архангела Михаила».

Автора никогда нет дома. Даже в день его ангела, или как это называется.

Привет Б.М.

Ваш Вахтангов

Публикуется впервые.

Местонахождение подлинника не установлено.

Приводится по: Вахтангов Е.Б. Записки. Письма. Статьи /

Под ред. Б.Е. Захавы. Маш. текст. 1934.

РГАЛИ. Ф. 3034. Оп. 2. Ед. хр. 97. Л. 51.

Е.Б. ВАХТАНГОВ — Н.Н. БРОМЛЕЙ

[30 сентября 1921 г.]

Петербург, Фонтанка, 24, кв. 5.

Н.Н. Бромлей, которая именинница

Надя, чудесная,

В последнее время я чувствую к Вам особую нежность и умиляюсь восторженно — мне радостно, что Вы такая талантливая писательница. Я знаю, что Ваша пьеса — событие. И в области театральной формы и в области театральной литературы.

Поздравляю Вас с Вашим праздником.
Простите бумагу и карандаш.

Е. Вахтангов

Автограф.
СПбГМТиМИ. Фонд Бромлей-Сушкевича. ГИК № 12588/18.
Впервые опубликовано: Вахтангов. 1939. С. 244.

А. АНДРЕЕВ — Е.Б. ВАХТАНГОВУ

[Октябрь 1921 г.]

Глубокоуважаемый Евгений Богратионович.

Не имею абсолютно никаких известий от Вас. Я посылал «Жизнь искусства» до тех пор, пока она не эволюционировала в шаблоннейший советский орган. Тогда я прекратил высылку, считая, что подобная пресса Вас интересовать не может. У меня возникла идея издавать свой журнал, безусловно аполитичный, посвященный искусству и литературе. В настоящее время, надо Вам сказать, я состою директором Петербургского Театрального Агентства. От его имени и пойдет этот журнал. Структура его будет несложна: статьи, документы и материалы русской театральной эмиграции и советской действительности, хроника заграничная, петербургская и московская. И вот для последней я бы очень просил Вас взять на себя труд писать журналу изредка о московских событиях, памятуя Ваше обещание корреспондировать в «Жизнь искусства». Это же обещание и дало мне смелость поставить Вас на плакат, как московского корреспондента журнала. Особенно полно будет представлена в журнале заграница. У меня есть согласие корреспондировать из Парижа и Берлина, всегда под рукой вся свежая пресса.

С нетерпением ожидая Вашего ответа, остаюсь готовым к услугам

Александр Андреев

Публикуется впервые.
Автограф.

Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 54/Р.

ЗАМЕТКИ НА РЕЖИССЕРСКОМ ЭКЗЕМПЛЯРЕ
«АРХАНГЕЛА МИХАИЛА»

Первая репетиция, 13 октября [1921 г.]
(беседа)

Тембр голоса.
Рот.
Акцент.
Ритм.
Тело.
Глаз.
Гримаса.
Темп.
Обертон.

Градус.
Апостроф.
Мотив.

В прологе — пьян.
Циничен.
Бесстрашен, как пьяный.
Не издеваться, а чувствовать себя правым.
Верить в свою фантазию Жуавильскую.
Погиб, но забыл, что погиб, — заливают вином.
Жадность.
Он осаждаем видениями.
Вздохмачен.
Свистит.
Суставы грузны.
Опух.

Пьер — глубоко моральное существо, иначе он не мог бы так пасть.
Его не прельщает Содом.

Пролог

Бред.
Бунт.
Статуя.
На единоборство.

Автограф.
Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 1447/Р.
Впервые опубликовано: Вахтангов. 1984. С. 365–366.

ЗАМЕТКИ НА РЕЖИССЕРСКОМ ЭКЗЕМПЛЯРЕ «АРХАНГЕЛА МИХАИЛА»

Миша, нарисуй лицо Пьера, как сегодня, 19 октября 1921 года оно тебе представляется.

Совсем ничего нет. Прости. [Рукой М.А. Чехова.]

Публикуется впервые.
Автограф.
Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 1447/Р.

ПОСТАНОВЛЕНИЕ ЦЕНТРАЛЬНОГО ОРГАНА ПЕРВОЙ СТУДИИ О ЗАГРУЖЕННОСТИ Е.Б. ВАХТАНГОВА

[Октябрь 1921 г.]

Так как в ближайшие дни очень трудно собрать Центральный орган (репетиции «Нахлебника»¹ в Театре, «Архангела Михаила» в Студии и т.д.), прошу членов Центрального органа принять или не принять следующее постановление.

Б. Сушкевич

Принимая во внимание надорванность Е.Б. Вахтангова, происходящую главным образом из-за перегруженности работой в многочисленных студиях на стороне, Центральный орган постановил:

1) запретить Е.Б. Вахтангову работать вне Первой студии, за исключением Третьей студии, которая является лабораторией, необходимой и по существу связанной с Первой студией;

2) предложить Правлению в ближайшие дни рассмотреть вопрос о материальном обеспечении Е.Б. Вахтангову, чтобы тем самым дать ему возможность посвятить себя исключительно Первой студии.

[двенадцать подписей членов Центрального органа в графе «Да»]

Публикуется впервые.
Маш. текст, подписанный Б.М. Сушкевичем и
12 членами Центрального органа.
Музей МХАТ. К.С. № 13628.

КОММЕНТАРИИ:

1 Премьера новой редакции Тургеневского спектакля («Нахлебник» и «Провинциалка») состоялась 31 января 1922 г.

Е.Б. ВАХТАНГОВ — А.В. ЛУНАЧАРСКОМУ

20 октября 1921 г.

Глубокоуважаемый Анатолий Васильевич,

Простите мне дерзость моего обращения, — я не решился бы на него, если бы не острота положения Третьей студии — мы можем погибнуть: вот уже пятый месяц Студия ничего не получает ни в счет долга, ни в счет сметы.

Дело, с таким трудом налаженное, может развалиться со дня на день. Мы заканчиваем «Турандот». Сегодня я начал «Гамлета» (Завадский), Михаил Александрович Чехов пришел ко мне в Студию ставить «Марию Магдалину» Метерлинка (Е.Г. Сухачева). Начаты работы над «Женигьбой» Гоголя. Полным ходом идут работы всех трех курсов Школы. Все сбились с ног, заканчивая ремонт зрительного зала. Принята к постановке пьеса В. Каменского «Лестница на небо». Заказаны декорации к «Чуду святого Антония».

Но силы надорваны. Все продают все, что у них есть, вплоть до книг. Преподавателям платить нечего. Рабочие уходят. Декорации задержаны. Труппа живет ужасно. Мы не можем сделать ни одного шага, даже маленького, ибо он связан с расходами. Необходима скорая помощь — хотя бы 100 миллионов. Совершенно необходимо начать сезон в своем помещении, которое уже почти готово. Главное — нельзя дать погибнуть такому дисциплинированному, страстно увлеченному строительством, художественно воспитанному, крепко сплоченному организму.

Придите к нам, глубокоуважаемый Анатолий Васильевич, и Вы в полчаса убедитесь, что я не преувеличиваю ни опасности, ни ценности Студии.

Помогите нам. Мы строим новое, мне думается, нужное, важное и большое для государства дело. Помогите нам.

С глубоким к Вам уважением

Евг. Вахтангов

Автограф.
ГАРФ. Ф. 2306. Оп. 1. Д. 591. Л. 288.
Впервые опубликовано: Вахтангов. 1984. С. 374–375.

СВОЕ ТЕАТРАЛЬНОЕ ЗДАНИЕ

Леонид Шихматов:

<...> великолепные залы особняка были предназначены для фойе. Зритель входил в большой, отделанный мрамором подъезд, поднимался по мраморной лестнице, украшенной статуями, приводившей к мраморной колоннаде, дверь из которой вела в зрительный зал и в очень большое, так называемое красное фойе, отделанное красным деревом в славянском стиле, с высокими, массивными, покрытыми художественной резьбой дверями. Огромные диваны, стоявшие по стенам, были также резные. По другую сторону зрительного зала было голубое фойе, отделанное знаменитым мебельщиком Фишером в стиле библиотеки Ватикана и сплошь покрытое толстым голубым ковром. Голубые гобелены, резные камин и диваны оттеняли прелесть отделки.

Шихматов. С. 113.

А. АНДРЕЕВ — Е.Б. ВАХТАНГОВУ

21 октября [1921 г.]
Петроград, Васильевский остров,
Пучков пер., 16, кв. 6

Уважаемый Евгений Богратионович.

В Петрограде завтра (22-го) должен выйти первый номер новой театральной газеты «Вестник театра и искусства». Напоминаю Вам о Вашем любезном обещании писать о московской театральной жизни, обещаю в свою очередь по получении ответа от Вас высылать Вам газету. Принцип нашей газеты — возможно меньше слов, чтобы ими сказать об очень многом. Газета будет жить по-старому, существуя лишь на объявления, подписку и розницу. Все материальные расчеты за Ваше сотрудничество и т.д., если Вы ничего не имеете против, — через меня.

Готовый к услугам *Александр Андреев*

Публикуется впервые.

Автограф.

Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 55/Р.

В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕАТРЕ

27 октября 1921 г.

В целях реформы Художественного театра путем слияния всех групп МХАТ, в задачах приблизиться к этому через так называемые «пантеонные» спектакли, образован высший идейно и художественно руководящий орган — ДИРЕКЦИЯ МХАТ в составе:

Вл.И. Немирович-Данченко,
К.С. Станиславский,
И.М. Москвин,
В.В. Лужский,
Н.А. Подгорный,
Б.М. Сушкевич,
Е.Б. Вахтангов,

Последние два сезона

М.А. Чехов,
Секретарь П.А. Подобед.

Для практического же осуществления всех постановлений означенной Дирекции образовано ПРАВЛЕНИЕ МХАТ в составе:

Н.А. Подгорный,
Д.И. Юстинов,
С.А. Трушников,
В.В. Готовцев,
П.А. Подобед.

При этом во всех вопросах, связанных со Студиями, Правление должно приглашать на свои заседания с правом решающего голоса представителей Студий:

И.Я. Судакова,
Л.М. Русланова,
К.М. Бабанина,
Б.Л. Израилевского.

Дирекция МХАТ
Верно:
Секретарь Дирекции *Подобед*

Публикуется впервые.
Подписанный маш. текст.
Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 341/МК.

О. ТРОФИМОВА — Е.Б. ВАХТАНГОВУ

30 октября 1921 г.
Нижний Новгород,
Гоголевская, 5

Дорогой Евгений Богратионович!

Второй радостью после Третьей студии было Ваше письмо, радость в том, что, значит, я ничего не потеряла из того, что составляло мое имущество, значит, я еще богата в современном убожестве. Хотела сама приехать в Москву, хотелось много увидеть и поговорить долго, по-старому «выплакать на плече» все обиды и горечи, которые принижают меня, потому, что же я могу одна поделаться!..

Еще маленькая возможность была — работа с молодежью, все, что знала, им отдала, все, что созрело в уме и что кажется мне ценным, — кое-как поделилась и этим, но все это бедно и грустно, так как ничего нет для этого, да и то приходит к концу, так как просто не хотят платить денег! Одним словом — это все одна печаль.

Одним словом, когда я приеду, а я все-таки удеру отсюда, то буду ходить на все Ваши постановки, напитаюсь радостью, чтобы после мочь их гордо презирать, всех моих обидчиков. А их здесь хоть пруд пруди.

Где-то еще хуже, под Нижним в деревне живет Редина, помните, увидала меня, так плакала от радости.

Но она в театре ничего не сделала, ушла совсем в личную жизнь и только тихо вздыхает. Но со мной разделаться не так-то просто, потому что у меня есть твердая вера во временность моего изгнания в это театральное мещанство, что цветет здесь махровым цветом! Потому-то я и не сдаюсь, потому-то и держусь —

Последние два сезона

потому что знаю твердо, что пройдет все это, отметется... Сейчас еще немного держит меня страх материальный, но и это пройдет, знаю, что скоро с котомочкой за плечами приду к знакомым местам на поклонение!..

Мне очень жаль, что мои школьники придут к Вам без меня, мне хотелось бы приобщить их к Москве. Одна среди них есть Трусова, самая маленькая, но настоящая! Вообще же, они все очень хорошие, чистые и, слава Богу, далекие от Нижегородского театра!

Ну, хранит Вас Господь!

Будьте счастливы, спокойны и не забудьте, пожалуйста, меня.

Любящая Вас *Фима*

Напишите мне.

P.S. Если возможно, помогите моим детям увидеть, что можно в Студиях, может быть, даже работу, это для них будет праздник!

Ну, еще раз кланяюсь Вам низко и люблю Вас по-старому.

Публикуется впервые.

Автограф.

Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 247/Р.

О ЗАРПЛАТЕ

Леонид Шихматов:

Мне вспоминается еще один случай, происшедший позднее, вероятно, в 1921 году, незадолго до открытия театрального помещения Студии. На заседании «Центрального органа» (так назывался тогда Художественный совет Студии) стоял вопрос о зарплате Вахтангова. Член правления, ведавший финансовыми делами, Н.О. Тураев назвал сумму зарплаты. Евгений Богратионович подумал и резко ответил: «Нет, не согласен!». При нашем отношении к нему мы готовы были санкционировать любую сумму, какую он назовет. Но меня, помню, удивило, что Вахтангов стал «торговаться».

— Я буду получать у вас ровно столько, сколько получаю в Первой студии! — сказал он и назвал цифру... вдвое меньшую, чем ему предлагали.

Шихматов. С. 73.

ПРАВЛЕНИЕ ДОМА ПЕЧАТИ — Е.Б. ВАХТАНГОВУ

[На бланке Дома Печати]

8 ноября 1921 г.

Уважаемый товарищ Вахтангов!

Правление Дома Печати просит Вас принять участие в дискуссии по докладу товарищей Аксенова, Бебутова и Мейерхольда на тему «Нужен ли Большой театр?», имеющей быть в четверг, 10 ноября в 8 часов 30 минут вечера.

Просьба при входе предъявить данную повестку.

С товарищеским приветом

Секретарь Правления *Руднева*

Публикуется впервые.

Подписанный маш. текст.

Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 108/Р.

Е.Б. ВАХТАНГОВ — Л.В. СОБИНОВУ

[До 13 ноября 1921 г.]

Глубокоуважаемый и дорогой Леонид Витальевич.

Не откажите выслушать моих учеников — молодых актеров. Дело важное и серьезное.

Третья студия Художественного театра начинает свое официальное существование в своем новом помещении на Арбате¹. Нам нужен праздник. Нам нужна помощь. Мы почти погибаем. У нас нет ничего. Вы можете сделать праздник. Этим Вы окажете помощь.

Мы не забудем ее. Может быть, мы когда-нибудь пригодимся Вам. Как было бы прекрасно, если бы и Вы стали в число дорогих и почетных друзей молодой студии.

Всегда искренно уважающий Вас

Е. Вахтангов

Автограф.

РГАЛИ. Ф. 864. Оп. 1. Ед. хр. 435.

Впервые опубликовано: Леонид Витальевич Собинов:
В 2 т. / Сост. К.Н. Кириленко. Т. 2. М., 1970. С. 127.

Е.Б. ВАХТАНГОВ — Н.О. ТУРАЕВУ

[До 13 ноября 1921 г.]

Дорогой Натан Осипович,

Я все никак не могу придти к Вам. Ежедневно справляюсь. Очень о Вас беспокоюсь. Очень по Вас скучаю. За Студию не волнуйтесь. Все идет хорошо.

Целую Вас.

Ваш Е. Вахтангов

Автограф.

Музей Театра им. Евг. Вахтангова. Без номера.

КОММЕНТАРИИ:

Н.О. Тураев находился в больнице.

Е.Б. ВАХТАНГОВ — Н.О. ТУРАЕВУ

13 ноября 1921 г.

Натану Осиповичу!

Дорогой наш, праздник прошел хорошо¹. Немножко долго. Всюду было очень приятно — и в зрительном зале, и в фойе, и в артистической. Светло. Тепло. Уютно. Играли трусливо и перегруженно. По публике. Так ей и надо. Буфетчик сделал отличные дела и ликует больше всех.

Целую Вас крепко.

Ваш Е. Вахтангов

Публикуется впервые.

Автограф.

Музей Театра им. Евг. Вахтангова. Без номера.

КОММЕНТАРИИ:

Запись Вахтангова из общего письма студийцев Н.О. Тураеву, находившемуся в больнице.

Большая сцена в новом здании Третьей студии (Арбат, 26) открылась 13 ноября 1921 г. спектаклем «Чудо святого Антония» и концертом, в котором К.С. Станиславский прочитал «Пророка» и отрывок из «Скупого рыцаря», М.А. Чехов выступил с отрывком из «Ревизора» и рассказом «Торжество победителя», а Вахтангов — с рассказом Мопассана «Бродяга». Кроме того участвовали певица Зоя Лодий и пианистка Надежда Голубовская.

Январскую премьеру второй редакции «Чуда святого Антония» критики «проспали». Первое критическое упоминание появилось только в июне 1921 г. и было включено в обзорно-проблемную статью Ю. Соболева «МХТ и его Студии»: «Так после “Эрика” довелось мне видеть пьесу Метерлинка в Третьей студии, где эта глубокая и тонкая сатира, углубленная до каких-то мистических прозрений, поставлена в чрезвычайно яркой, резкой и убедительно театральной форме гротеска, что в свою очередь свидетельствует не только о новом фазисе во внутреннем развитии самой Студии, но и о несомненном ее отрыве от того обычного психологизма в реальной оболочке, под знаком, которого жил Художественный театр» (Вестник театра. 1921. № 91-92. 15 июня. С. 12). Судя по хлынувшим рецензиям, спектакль, показанный 13 ноября 1921 г., которым Студия открыла большую сцену нового здания на Арбате, стал настоящей премьерой для театральной Москвы.

Отзывы были положительны, хотя отдельные сомнения частного и общего характера звучали.

Вахтангов собирал газетные вырезки, подчеркивая те или иные места. Приведем фрагменты некоторых рецензий из его альбома. Л.Я. Гуревич акцентировала преемственность работы Третьей студии и традиции Художественного театра, но Вахтангов подчеркнул иное: «Не случайно эта вещь, стоящая почти особняком в репертуаре Метерлинка, поставлена именно Третьей студией МХТ. У руководителя этой Студии, Е.Б. Вахтангова, есть вкус к остроте художественного рисунка на сцене, к художественно оправданным карикатурным изломам. Не порывая с лучшими традициями МХТ, заботясь о том, чтобы молодые актеры подходили к своей творческой задаче изнутри, воссоздавая в собственной душе все характерные для данной роли чувствования, он требует от них внешнего мастерства, ищет четких, иногда резких контуров для намеченных сценических фигур...» (Театральное обозрение. М., 1921. № 3. С. 6). Больше всего пометок он сделал в рецензии Я. Тугендхольда, которая называлась «Возрождение Метерлинка»: «И, несомненно, замысел талантливого режиссера был весьма интересен: пользуясь мотивом траура в семье родственников мадмуазель Ортанс, он превращает всех действующих лиц в черные сатирически-подчеркнутые силуэты, четко контрастирующие с белозной фона, мебели, венков, даже свечей на стенах. С другой стороны, чтобы еще больше подчеркнуть сатирический характер пьесы, режиссер сообщает действующим лицам схематизированные стадно-однородные движения. <...> Но то, что дал Вахтангов, — это своеобразная попытка “гофманизировать” и осовременить Метерлинка, и в качестве таковой она интересна. Во всяком случае, ученик перерос учителя. Вахтангов сделал большой шаг вперед по сравнению с Художественным театром и его традицией. Вспомним “Потопа”, в сущности, такую же “сагиру”, — но как перегруженную натурализмом!» (Экран. М., 1921. № 9. 22-24 ноября. С. 5). В той же газете был помещен еще один отзыв: «Оживленные, воплощенные на сцене кошмары Гойи, до жути выявившие в своих личинах, в своих интонациях, в своих жестах — то человеческое, слишком человеческое,

которое контрастирует у Метерлинка с божественно детским христианского святого и неграмотной служанки. <...> И этот контраст, эти “свиные рыла” родственников, столь странно чуждые и столь странно близкие, оставляют неизгладимое впечатление. Достижение Вахтангова огромно. <...> Не нужен заключительный уход Антония в публику. Это — трюк, досадное пятно. Что означают, наконец, спасательные круги вместо венков, приносимые покойнице?» (Экран. М., 1921. № 8. 18–20 ноября. С. 5). В другой рецензии отмечалась стилевая эклектичность, которая в «Эрике XIV» была доведена до формулы и преодолена в «Гадибуке» и «Принцессе Турандот»: «если это гротеск, то отчего гротескны погребальные венки, священник и мадмуазель Ортанс, а просто “бытовы” и реальные Гюстав (между прочим, прекрасно обрисованный артистом Басовым), Виржини (г-жа Котлубай), отчего прекрасно сыгранный артистом Б.Е. Захавой доктор так уморительно шаржирован?» (Газетная вырезка. Без указания выходных данных).

Е.Б. ВАХТАНГОВ — И.М. ТОЛЧАНОВУ

13 ноября 1921 г.

Ну, вот Вы и победили¹.

Е. Вахтангов

Публикуется впервые.
Музей Театра им. Евг. Вахтангова. Без номера.

КОММЕНТАРИИ:

1 См. записку И.М. Толчанову от 29 января 1921 г. (наст. изд., т. 2, с. 433).

ИЗ АЛЬБОМА АФИШ И ПРОГРАММ

28 ноября 1921 г. Москва. Программа концерта, устраиваемого в пользу 5-й Опытной-Показательной школы (бывшая гимназия Попова). Чтение — Е.Б. Вахтангов.
Музей Театра им. Евг. Вахтангова.

АРБАТ — ГОРОД ИСКУССТВА

Мария Синельникова:

Он мечтал о том, чтобы Арбат стал городом искусства. Он мечтал о том, что на Арбате, где будет стоять наш театр, будут построены мастерские художника, студии музыканта. Все лучшее должно быть собрано в театре.

Евгений Богратионович мечтал о театре как о некоем городе, где должны жить замечательные люди, отдавшие себя безвозвратно искусству, которое не должно знать компромиссов, искусству высокому и требовательному.

Беседы о Вахтангове. С. 163.

Е.Б. ВАХТАНГОВ — Н.Н. БРОМЛЕЙ

[Осень 1921 г.]

Товарищу Бромлей [на конверте]

Обязательный, я, по слову Вашему, нежная Надя, прочел пьесу внимательно, с отменным удовольствием. Автор талантлив, пьеса интересная¹, написана чудесно, особенно первые 3 акта. Возвращение домой героя — лишнее, т.е. картина эта

лишняя. Ее надо выбросить. Последний акт слаб — у героя нет нужного, к концу пьесы и к концу жизни, напряжения. Жаль, что нельзя сказать «пьеса нужна Студии». Жаль, что пьесу возьмут другие театры — любой. Вы должны подействовать на автора своим очарованием и склонить его написать пьесу тяжелую, в миллион пудов, чтоб люди ходили, а земля тряслась бы и чтоб слова говорили крупные, крупные — Вы хорошо знаете Уолта Уитмена²..

Я скоро появлюсь среди Вас и буду смущать Вас всех неясными бреднями. Берегитесь.

Мне попалась книжка журнала, где были Ваши стихи — чудесные — о скупой весне, которая долго не идет. Я теперь каждый раз, когда беру какой-нибудь журнал, смотрю в оглавление — нет ли здесь чего-нибудь нашей Бромлей. Что касается Вашего предложения прислать к новому Новому году стихи, то это предложение я должен отнести к разряду язвительных: я никогда стихов не писал. Рифмованные куплеты мои стиля папиросно-конфетно-этикетного, исполняющиеся как по заказу, так и по вольному побуждению, ко всяким торжественным дням нашей праздничнолюбивой Студии, я давно перестал изготавливать и по причине моего уязвленного состояния здоровья и по причине скинутая Вами семи покрывал скромности, коими Вы, прелестная поэтесса-писательница, прикрывали свою лежественную непорочность Парнасскую.

Вот этот рифмомерный ком
Стихом назвать я не посмею.
Умею я писать стихом,
Стихов писать я не умею.

Поклонитесь в прозе БЭЭМу [Б.М. Сушкевичу] и, не говоря ему ни слова, примите от меня нежный поцелуй. (На кончике моего носа остался изящный слой пудры. Ах, зачем до сих пор у меня такой длинный нос.)

Е. Вахтангов

Публикуется впервые.
Автограф.

СПбГМТиМИ. Фонд Бромлей-Сушкевича. ГИК 12588/16.

КОММЕНТАРИИ:

- 1 Скорее всего, речь идет о пьесе Н.Н. Бромлей «Легенда о Симоне-аббате».
- 2 В творчестве Уитмена идеи об очищающей человека близости к природе приняли космический характер. Любой человек и любая вещь восприняты священными на фоне бесконечной во времени и пространстве эволюции Вселенной. Чувство родства со всеми людьми и всеми явлениями мира выражено посредством преобразования лирического героя в других людей и неодушевленные предметы.

Студия «Культур-Лига» — Е.Б. ВАХТАНГОВУ

18 декабря 1921 г.

Глубокоуважаемый Евгений Богратионович!

Коллегия Театра-Студии «Культур-Лига» настоящим сообщает Вам, что Студия 11 сего месяца прибыла в Москву.

Занятия начнутся в ближайшие дни.

Вопрос о времени начала Вашей работы — на основании переговоров Ваших с членом коллегии Эфраимом Боруховичем Лойтером — будет выяснен при посещении Вас на днях нашим представителем.

Примите уверения в искреннем уважении.

Члены коллегии Э.Б. Лойтер¹, [Вторая подпись нрзб.]

Публикуется впервые.

Автограф.

Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 284/Р.

КОММЕНТАРИИ:

Студия «Культур-Лига» была организована в 1919 г. в Киеве. В 1921 г. переехала в Москву для театральной учебы. В 1925 г. студия была реорганизована в Государственный еврейский театр (Украина) с базой в Харькове. Директором и художественным руководителем стал Э.Б. Лойтер.

- 1 Э.Б. Лойтер вспоминал: «Осенью 1921 года Вахтангов дал согласие работать в еврейской театральной студии “Культур-Лига”, которая собиралась тогда переехать из Киева в Москву, и в январе 1922 года приступил к работе. На протяжении января 1922 года он дал пять уроков. “Я буду учить вас играть, но учить вас ставить спектакли должен Мейерхольд”. <...> Вахтангов признался, что он очень хотел, чтобы наша Студия была “нейтральной” территорией, где он и Мейерхольд могли бы одновременно вести систематическую работу по воспитанию молодых актеров и режиссеров» (Лойтер Э. Подвижник в искусстве // Вахтангов. 1984. С. 382, 383). В студии «Культур-Лига» преподавали также ученики Вахтангова: Б.В. Щукин, Р.Н. Симонов, Л.А. Волков, А.М. Азарин.

УЛЬТИМАТУМ

Анна Орочко:

Когда к нему приходили новые ученики, Евгений Богратионович никогда не мог отказаться от занятий с ними. В то время он очень увлекался «Габимой», а мы считали, что Вахтангов наш, и очень ревновали. Потом к нему еще пришла «Культур-Лига». Тогда мы устроили страшный скандал, поставили ему ультиматум. Он на нас рассердился и сказал: «А все-таки я с этими людьми заниматься буду», ушел и не приходил к нам несколько дней.

Беседы о Вахтангове. С. 104.

Е.Б. ВАХТАНГОВ — Б.Е. ЗАХАВЕ

Декабрь 1921 г.

Борис Евгеньевич!

Прошу Вас повесить на доску следующий текст:

«Поздравляю Елизавету Георгиевну [Алексееву] и Николая Михайловича [Горчакова]. Обещаю внести на ближайшее заседание ЦО вопрос о снятии с Елизаветы Георгиевны наказания ради такого торжественного дня¹ и о возвращении ей “Любки”²».

Е. Вахтангов

Публикуется впервые.

Автограф.

Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 2949/Р-38.

КОММЕНТАРИИ:

- 1 Ученица Третьей студии Е.Г. Алексеева за дисциплинарный проступок была наказана снятием с роли. В день ее свадьбы Вахтангов снял с нее это наказание.
- 2 Любка — персонаж рассказа А.П. Чехова «Воры», в котором Алексеева играла в очередь с Н.П. Русиновой и Н.В. Тихомировой.

Е.Б. ВАХТАНГОВ — Н.Н. БРОМЛЕЙ

[Декабрь] 1921 г.

Воспаленной Бромлей.

Madame, я готов прощать Вам все Ваши слабости, но глупости — нет. Принимать обливания горячей водой в холодной ванне — не принято. Это стоит Вам встречи Нового года в новом платье. Будьте осторожны с этими платьями и прическами — они всячески стараются, чтоб не появились новые платья и прически, т.е. постараются, чтоб третьей пьесы не было.

Целую Ваши простуженные пальцы.

Е. Вахтангов

Публикуется впервые.

Автограф.

СПбГМТиМИ. Фонд Бромлей-Сушкевича. ГИК № 12696/10.

С.В. ГИАЦИНТОВА — Н.Н. БРОМЛЕЙ

5 декабря 1921 г.

Надя!

Я ушла, Вам ничего не сказав, а сейчас выяснилось, дойдя до дому (путь у меня длинный, и на размышления время есть), что сказать нужно многое и даже не могу отложить до завтра. Прежде всего, о пьесе — я слушала очень, очень внимательно и очень, очень серьезно¹. Мне нравится то, что есть интересная фабула, мне нравятся роли, меня тронул, благодарно тронул конец. Это лучше, чем «Архангел Михаил», по-моему. Некоторые вещи за нагроможденностью от меня ускользнули, и вообще, надо самой прочесть. Но, не правда ли, как плоско звучат мои слова? И я сама не знаю, как сказать. Потому что после жениных слов, от которых хотелось кричать, всякие слова обесценены. Надя! Это так ужасно, и как Вы не видите, что это такое. Вы талантливая, умная — это я не [изрекаю] слова, я говорю то, что думаю, а он делает из Вас божка. А я думаю, я знаю, что все мы по мере сил и способностей должны служить одному Богу, только Богу. А когда Женя из самого себя делает отдельного божка, из Вас другого божка — он [нрзб.], губит и себя, и Вас. И совершенно невольно из-за того, что божки обособлены, искусство тоже делается какое-то отдельное, в это искусство не допускается почти никто, только сами Вы и безмолвные рабы. Я умоляю Вас, Надя, не верить, что Вы гений. Это так физически больно было слушать, что Христос не смог, оплошал, а Вы смогли. Ведь в этих словах не дерзновение, а просто так проглядели Христа. Как только человек становится божком, он теряет половину, прежде всего потому, что слепнет. Не ослепните, Христа ради, а пишите пьесы, потому что Вы талантливы. Да, как я слышу, звучит: «Скажите, да что она понимает, да как она смеет одобрять или не одобрять?!» А я Вам говорю, смею, смею. Я слишком серьезно и правдиво к Вам

Последние два сезона

отношусь, чтобы не сметь, именно к Вам, Надя. Я, как чаша, налита до краев (Ваше выражение) одним сознанием — важностью жизни. Вокруг нас и смерть, и жизнь, и любовь, и Бог — и все так просто, так серьезно, так близко, я так понимаю, что я умру, что я не хочу и не могу и не буду лгать, даже самой себе. И вам я хочу сказать, потому что я Вами дорожу, я смотрю объективно — поймите, верьте — ведь не из мелочности я говорю, да и что мне с Вами делить? Мне выгодно, чтобы Вы были талантливы. Вот я хочу сказать — не поддавайтесь, не будьте божком [нрзб.] и помогите в этом и Жене. Ведь у него талант, как коростой зарос со всех сторон. И все-таки и через коросту выползает. Так если бы не было у него стены между ним и людьми, им и Богом, он мог бы стать удивительным. Ведь самим собою он долго не будет напиваться. Боюсь, что говорю очень нелепо и очень непонятно. Ну, да все равно, вы поймете, надеюсь. Я спешу сказать потому, что у меня все горит в душе, потому что я хочу сама понять. Я все-таки, наверное, уйду со сцены — мне так безумно тяжело, я так не хочу быть слепой, а сцена слепит. И вот, если мы с Вами расстанемся, когда-нибудь вспомните слова, сказанные мною в состоянии экстаза, в котором я сейчас нахожусь. А если мы с Вами будем вместе, я по мере своих слабых сил буду бороться за то, что мне дорого в каждом одаренном человеке — чтобы он не был божком.

С. Гуацинтова

Публикуется впервые.

Автограф.

СПбГМТиМИ. Фонд Бромлей-Сушкевича. ГИК № 2696/25.

КОММЕНТАРИИ:

- 1 5 декабря 1921 г. в Первой студии состоялась читка пьесы Н.Н. Бромлей «Легенда о Симоне-аббате».

«Я — ГЕНИАЛЬНЫЙ ЧЕЛОВЕК»

Борис Сушкевич:

И что в нем было самое обаятельное — его скромность. Он понимал, что он такое, но до смешного наивно старался, чтобы его в этом убеждали <...>. Человек редко про себя говорит, что он гениален. Он же говорил: «Я — гениальный человек», и вместе с тем чувствовалось, что ему это очень трудно, он хочет, чтобы ему говорили: «Да, Женя, ты гениален, работай, делай и т.д.».

Публикуется впервые.

Из стенограммы заседания,
посвященного памяти Е.Б. Вахтангова. 29 мая 1932 г.

Маш. текст.

СПбГМТиМИ. Фонд Бромлей-Сушкевича. ГИК № 2696/25. Л. 30.

ЗАМЕТКИ НА РЕЖИССЕРСКОМ ЭКЗЕМПЛЯРЕ «АРХАНГЕЛА МИХАИЛА»

7 декабря [1921 г.]

Надо тяжелее, старше.

Надо до конца ни одной вульгарной интонации. До конца благороден.

Моя цель — реабилитировать ад (Н. Б[ромлей]).

Народ требует чудес, эксплуататор красоты (Н. Б[ромлей]).

Пьер и Анн созвучны.

Она любит его таким, каким он был в молодости. Для него: трагично.

Творческий дух человека выше религиозного, социального.

Автограф.

Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 1447/Р.

Впервые опубликовано: Вахтангов. 1984. С. 365–366.

Е.Б. ВАХТАНГОВ — Н.Н. БРОМЛЕЙ

[Декабрь 1921 г.]

Хорошо, Надя, я буду скромным.

(«Я буду скромн, буду тих»¹)

Мне больно и стыдно, что кругом люди так рассудочны, что боятся преувеличить².

Я знаю, что я не преувеличиваю. Мне радостно видеть большое и хочется, чтоб этой радостью жили и другие.

Когда же я вижу, что до них эта радость не доходит, я чрезмерно огорчаюсь их благоразумием. Легко уходить в одиночество, когда есть горе, и почти невозможно радоваться в одиночестве — вот почему я недостаточно скромн.

Простите мне мою патетику — она лишает Вас Сим и Маруч, но зато единит Бирман и Дикого.

Утешаюсь союзом этих душ.

Е. Вахтангов

Видите, я из скромности не написал — «любящий Вас».

Автограф.

СПбГМТиМИ. Фонд Бромлей-Сушкевича. ГИК 12588/22.

Впервые опубликовано: Вахтангов. 1939. С. 244.

КОММЕНТАРИИ:

- 1 Цитата из «Архангела Михаила». По свидетельству Н.М. Вахтанговой, в частной беседе Н.Н. Бромлей сказала Е.Б. Вахтангову, что он «нескромн» и «преувеличивает» достоинства ее пьесы «Легенда о Симоне-аббате».
- 2 Пьеса Н.Н. Бромлей «Легенда о Симоне-аббате» была прочитана Первой студии, но успеха не имела. Вахтангов же в своем выступлении ее оценил высоко. В отдельных случаях неприятие было обусловлено не только эстетически, но и идейно. Так, позже, возвращаясь к теме постановки, М.А. Чехов писал Б.М. Сушкевичу: «...никогда и ни при каких условиях я как художник не смогу принять “Аббата”. <...> Очень жалею, что искреннее мое желание найти с Вами точку соприкосновения в этой не раз затрагивавшейся нами теме не удалось осуществить» (Чехов. Т. 2. С. 393). Возможно, именно розенкрейцерство, ставшее духовной почвой пьесы, и было главной причиной расхождения Чехова с Бромлей и Сушкевичем, а значит и с Вахтанговым, пьесу горячо поддерживавшим.

Н.Н. БРОМЛЕЙ — НЕИЗВЕСТНОМУ ЛИЦУ

[После 6 декабря 1921 г.]

Вахтангов, который знал пьесу и хотел сам ее ставить за пару дней, в мои именины прислал мне нежное поздравление с выражением восторга и уверенности

в том, что эта пьеса событие. Читая Пролог, он его совершенно погубил — [нрзб.] Пролог прочел по складам, путая ударения и перевирая стих. Надо тебе сказать, что наши актеры — волки, зубоскалящие, равнодушные волки, и ты должна вообразить меня в роли пророка в этом волчьем отечестве. После Пролога Борис [Сушкевич] потребовал, чтобы читала я; у меня был бронхит с температурой; я проглотила кодеин и взялась за дело. Моя пьеса — кривой курбет — значит через голову и обратно, футуристы погладили бы меня по головке, если бы не отсутствие автомобилей и электричества в моей пьесе и свободных стихов. Ах, если бы, если бы осуществить; если бы я могла прочесть ровно в тысячу раз лучше, но все-таки, все-таки я прочла очень хорошо, и два дня я выслушивала похвалы, милый друг, только восторг, только признание необычайности еще чего-то стоит в этой ледяной, полярной жизни. И еще большая любовь, которая превращает вот эту комнату с одним окном и знаменитым буфетом в маленькую Месопотамию. На другой день Вахтангов, встретившись со мной в коридоре, поклонился мне в землю. Чтобы начать постановку, надо окончить одну из двух начатых в сентябре; Вахтангов думает, что это будет в январе, — не знаю. Сам он очень болен — и должен играть большую роль, ставит Борис. Я играю тоже. У меня испортилось сердце, болит каждый вечер; для сервантесовских интермедий учусь испанским танцам — 3 раза в неделю. К 10 утра быть в театре, потом репетиции и пр. Может быть, весной мы уедем в Сибирь — все, все странно и непривычно. Я выучилась печь оладьи на керосине, это немножко легче испанских танцев, — хорошо еще, что я стала тонкой и легковесной. Моя маленькая роль в «Эрике XIV» идет хорошо.

Я хочу скорее начать большую сногшибательную, смешную роль в моей пьесе. Когда это будет?! Друг мой, Катюша, когда же я увижу твою пушистую мордочку? Ты моя сногшибательная женщина! Мой муж уже приготовился ревновать к тебе и не согласен признавать твоих выдающихся качеств. Он кланяется тебе, это непочтительное животное. Поцелуй Вавилона, насколько он образован теперь? И твою черноглазую дочь.

Целую тебя.

Надя

Публикуется впервые.

Автограф.

СПбГМТиМИ. Фонд Бромлей-Сушкевича. НВМ № 770/1.

План постановки «Плодов просвещения»¹

10 декабря 1921 г.

Надо предложить К.С. [Станиславскому]

Пролог

Открывается занавес.

На сцене часть нижнего фойе Художественного театра. Длинный стол, который обычно ставится для репетиций.

За столом и по скамьям вдоль стен сидят все исполнители «Плодов просвещения», так, как они есть, т.е. без грима и в обычных простых костюмах (мне думается, лучше, если даже сохранить будничные костюмы, в котором мы видим обычно наших актеров на репетициях).

Кроме исполнителей, могут быть и лица, не занятые в постановке. Эти каждый раз могут быть новые — кто случайно присутствует в театре. Может быть, даже и не актеры, а рабочие, администрация. Иногда, когда это можно, и друзья Л.Н. [Толстого] — Чертков, Горбунов и др. И они могут говорить.

Может быть и Вл.И. [Немирович-Данченко].

На первых представлениях даже желательно, чтобы был Владимир Иванович [Немирович-Данченко].

На первом представлении может быть весь состав Художественного театра, т.е. все группы — студии, рабочие, оркестр и т.д.

В центральном месте за столом сиди(я)т К.С. (и Вл.И.).

К.С. дает общий короткий звонок и начинает речь к собравшимся. Он говорит:

Все очень кратко, популярно и чеканно.

1. О современном искусстве театра.

2. О требованиях к актеру.

3. О современном зрителе.

4. О задачах Художественного театра.

5. О том, почему ставятся «Плоды».

6. Идея пьесы.

7. О том, что он видит только одну современную форму для «Плодов», которую он, исходя из только что изложенных требований к актеру — выразительности, и внутренней и внешней, — предложит потом.

Все очень кратко, популярно и чеканно.

Затем Вл.И. или кто-нибудь другой скажет на тему, которая в данный момент (момент исполнения пьесы) волнует Художественный театр или театр вообще.

Затем Вл. Мих. Михайлов кратко расскажет историю первого представления «Плодов»². Говорит о том, что Л.Н. написал эту пьесу для своих друзей и гостей, пожелавших поставить спектакль.

Во время рассказа могут быть реплики — вопросы любого из присутствующих.

Затем К.С.:

«Вот все, о чем здесь говорилось, и определяет план постановки. Предположим, что спектакль идет в одной из комнат или террас Ясной Поляны. Мы дадим копию, натуралистическую копию этой комнаты или террасы. Предположим, что мы приготовили эту пьесу здесь, в репетиционном помещении Художественного театра, и, скажем, захотели бы показать ее Л.Н. Предположим, он жив, а приехать не может, потому что нездоров.

Мы едем в Ясную Поляну. Не берем ни грима, ни костюмов, ни обстановки. В нашем распоряжении вещи и мебель Ясной Поляны. Простыни, ковры, платки, табуретки, кадки с цветами — вот скромные средства, обычные в домашнем спектакле, которыми мы располагаем. (Для реквизита и обстановки, верхней одежды, т.е. шуб, шляп и прочего, надо взять вещи — копии с вещей Л.Н., а еще лучше — его вещи.)»

Затем К.С. идет к рампе — в зрительный зал дается свет. Занавес закрывается.

К.С. говорит публике приблизительно так:

«Вот такое заседание было у нас до репетиции «Плодов просвещения» такого числа. Мы долго и много работали. Сегодня мы даем представление (такие-то исполнители).

Благоговейное отношение к памяти великого человека не оставляло нас.

Последние два сезона

И вы, пришедшие сегодня в театр, вспомните его действительно.

Сделайте его живым.

Пусть он будет сейчас с вами, в зрительном зале. Пусть спектакль идет как бы в его присутствии в Ясной Поляне.

Переносите себя на часы, когда идет действие, туда, где жил Л.Н. столько-то лет и откуда бежал, чтобы умереть. Смейтесь, когда захочется смеяться, ибо и Л.Н. тоже смеялся бы, ибо, смеясь, с улыбкой, написал он эту пьесу».

К.С. уходит за занавес.

За занавесом уже дан поворот сцены — стоит комната и терраса Ясной Поляны, уже приготовленные для спектакля.

В зале убирается свет.

Дается занавес, и пьеса начинается.

Без гримов и без костюмов. Все актеры со своим лицом. Одеты так, как оделись бы, если б сегодня ехать к Л.Н.

На одной из стен может быть портрет Л.Н.

После первого акта дается занавес.

На сцене переставляют в том же павильоне вещи на второй акт и т.д.

(Может, это делается один раз на публике самими актерами.)

В последнем действии, при последних словах пьесы, на сцену выходит К.С. и направляется к рампе.

Занавес за ним закрывается, и он, оставшись перед занавесом, говорит:

«Представление окончено. Следующий спектакль такого-то».

Как некогда делали в императорских театрах, когда первый актер объявлял со сцены афишу.

Таким образом, мне думается, будет достигнуто:

- 1) Современность в постановке.
- 2) Оправданы натуралистические декорации.
- 3) Оправдан натурализм обстановки и вещей.
- 4) Спектаклю сообщен торжественный характер.
- 5) Выполнено желание не загромождать мастерство актера гримом, париком и костюмом.
- 6) Создана атмосфера величия спектакля в зрительном зале и на сцене.
- 7) Все, даже маленькие, роли вырастают для актера до страшно значительных и ответственных.
- 8) Из комедии сделана мистерия.

Е. Вахтангов

Автограф.

Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 1967/Р.

Впервые опубликовано: Вахтангов. 1939. С. 234–236.

КОММЕНТАРИИ:

- 1 18 октября 1921 года К.С. Станиславский начал репетировать в Художественном театре «Плоды просвещения» Л.Н. Толстого. Репетиции продолжались до 17 мая 1922 года и были прекращены в связи с отъездом театра на гастроли в Америку. План записан Е.Б. Вахтанговым в отдельной тетрадке. К.С. Станиславскому план не был предложен и остался неосуществленным.
- 2 «Плоды просвещения» были представлены впервые 30 декабря 1889 г. в доме Л.Н. Толстого в Ясной Поляне любителями — родственниками и знакомыми Л.Н. Толстого.

Роль 3-го мужика исполнял В.М. Лопатин, впоследствии актер МХТ, по сцене В.М. Михайлов.

ВООБРАЖЕНИЕ И ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТЬ

Юрий Завадский:

Евгений Богратионович был человеком стихийной одаренности и стихийной одержимости. Его чутье, его интуиция восполняли в нем начитанность и отсутствующую культуру. Он не был человеком образованным в обычном, широком смысле этого слова. Но он умел поглощать книги, он умел читать, он умел продолжить в своем воображении прочитанное так, чтобы на основе его воссоздать действительность. Его воображение было созидающим.

Как ученый на основе отдельного мелкого признака, какой-либо кости ископаемого чудовища, восстанавливает весь облик его, так Вахтангов мог на основе небольшой прочитанной статьи восстановить целостную картину исторической действительности. Так у него было во время работы над «Турандот» с освоением истории итальянского театра и особенностей комедии дель арте. Казалось, что каждая прочитанная строка, обдуманная мысль рождали у него ассоциации для логического продолжения, которое приводило к закономерным, обязательным и всегда верным выводам.

Беседы о Вахтангове. С. 92.

Дживелегов рассказывал о том, что Евгений Богратионович прочел одну книжку об итальянском театре и, читая, он продолжил ее своим воображением. Перед ним возникали образы, действительность итальянская, он видел этот театр, он видел, как он живет. Раз так, то, следовательно, так должно быть, как бы восстанавливая. Когда он рассказал об этом Дживелегову, тот был потрясен. Евгений Богратионович уже имел верное в деталях представление об итальянском театре. Евгений Богратионович читал немного, но он умел читать. У нас не умеют так читать, у нас накапливают прочитанные страницы, а он за страницами прочитывал большой смысл, образы, все это накапливалось, как знание.

Публикуется впервые.

Стенограмма беседы с Ю.А. Завадским. 27 мая 1939 г.

Правленный маш. текст.

РГАЛИ. Ф. 2740. Оп. 1. Ед. хр. 56. Л. 125.

«ТРАГИЧЕСКИЙ ГРУЗ» И «АПЕЛЬСИН»

Леонид Шихматов:

Мастерство актера театра комедии дель арте, как он показывал, заключалось в способности мгновенного переключения из одного состояния в другое. Если актер должен зарыдать, то его мастерство в том, чтобы слезы были искренними и оправданными. Никакого представления, изображения чувств допустить нельзя. <...>

Евгений Богратионович искал самочувствие актера, который легко и искренне отдаваясь охватившему его чувству, играет сильную трагическую сцену, а, отыграв, мгновенно, так же легко сбрасывает с себя трагический груз этой сцены, садится отдохнуть и наблюдает за игрой товарищей, с удовольствием поедая брошенный ему апельсин.

Шихматов. С. 116.

«ПРОДОЛЖАЙТЕ ИНЕРЦИЮ ВЕЩИ»

Цецилия Мансурова:

Я сказала, что считаю одним из серьезных препятствий то, что у меня некрасивые руки. Он положил свои руки на стол: «Вот видите, какие у меня некрасивые руки, а это меня не смутило. Дело не в форме рук, а в том, чтобы они жили, и в том, чтобы их не стесняться. Если движение будет творчески обосновано, если мысль и темперамент не застрянут в локте, в кисти, если воля будет как бы излучаться из движения руки, из пальцев, то и руки становятся прекрасными. И некрасивое лицо становится красивым».

Это произвело на меня большое впечатление. Я была очень рада, что он так говорит, потому что мне и самой так казалось. Евгений Богратионович всегда говорил о необходимости уметь обращаться на сцене с вещами. Он изумительно показывал, как брать графин, как взять стул, чтобы это играло, чтобы это была театральная вещь.

«Не преодолевайте инерцию вещи, — говорил нам Евгений Богратионович, когда мы начали работать над “Турандот”. — Когда вы берете материю, пусть она оживает в ваших руках». Он часто употреблял выражение: «Продолжайте инерцию вещи, а не преодолевайте ее».

Беседы о Вахтангове. С. 177-178.

НА РЕПЕТИЦИЯХ «ПРИНЦЕССЫ ТУРАНДОТ»

[Без подписи:]

В середине декабря 1921 года была закончена постройка площадки «Турандот» на большой сцене. На эту сцену и переносится весь опыт предварительных занятий на малой сцене. Рождается новый лозунг: учиться «ходу по площадке». Площадка наклонная, по ней нельзя ходить, как по ровному полу, нужно научиться ходить по ней и стоять на ней так, чтобы максимально использовать ее наклон для возможно более выразительной лепки своего тела. Отсюда рождаются новые упражнения: войти на площадку, соскочить с площадки, пройти по площадке сверху вниз или снизу вверх, остановиться, пробежать и т.п.

Когда начали репетировать сцену загадок, то родилась мысль о том, чтобы заменить имеющиеся в тексте загадки Турандот другими, придав им большую остроту через привнесение в них некоторого современного или даже злободневного элемента. Евгению Богратионовичу показалось, что хорошо было бы, если бы зритель вместе с Калафом старался разгадать загаданную принцессой загадку и радовался остроумию и неожиданности разгадки. Так, Евгений Богратионович предлагал сочинить загадки примерно на такие темы: «Константин Сергеевич Станиславский» или «Московский Художественный театр» и т.п. Однако опыт скоро показал, что этого делать не следует, так как зритель в этой сцене должен волноваться участием Калафа и ходом интриги, а вовсе не содержанием самих загадок. Совсем не важно, какая загадка, важно — отгадает Калаф или нет. Злободневные же загадки отвлекали бы зрителя от главного в этой сцене — от самой сказки, и развлекали бы его настолько, что потом трудно было бы снова заставить его интересоваться ходом самого действия. В результате ограничились тем, что заменили третью гоццевскую загадку («Венецианский лев») одной из шиллеровских загадок («Радуга»), так как загадка Гоцци слишком уж мало понятна для зрителя не-итальянца.

В связи с вопросом о загадках, а также по поводу характера импровизационного текста масок возник общий вопрос о возможности и границах привнесения в спектакль современно-злободневного элемента. Этот вопрос был разрешен Евгением Богратионовичем, в конце концов, следующим образом: современность спектакля должна проявиться не в злободневности текста, не в остротах на современные темы, а в том, что самая *форма спектакля* будет соответствовать духу времени. Современность Евгений Богратионович противопоставил злободневности. Современность спектакля — это та задача, которую должно достигнуть; злободневность — это то, чего следует избегать. Элемент злободневности в шутках и остротах масок Евгений Богратионович допускал крайне осторожно: только в том случае, если это вовсе не рассчитано на дешевый эффект, и только то, что уж очень тонко, совсем не грубо, совсем «чуть-чуть».

Под Новый год вся пьеса целиком сдается Евгению Богратионовичу в присутствии Студии, школы Студии и приглашенных на встречу Нового года гостей, в том числе М.А. Чехова. Показ затягивается до 8 часов утра. Эта новогодняя репетиция очень помогла найти импровизационное самочувствие и сильно двинула вперед работу над пьесой, особенно благодаря тому, что в пьесу был вставлен ряд специально к Новому году приуроченных трюков, новогодних шуток и острот на студийную злобу дня и т.п. Масками был составлен специальный новогодний текст. Именно тогда Ю.А. Завадским была придумана пантомима слуг, пародирующая фабулу пьесы, которая потом вошла в спектакль в качестве интермедии между 5-й и 6-й картинами. На этой репетиции Скирина появлялась в спальне Калафа с пишущей машинкой под мышкой вместо пера и чернильницы; Калафу в той же сцене снились мудрецы, ухаживающие за рабынями, персонажи из чеховской «Свадьбы» и окрик фельдшера, потерявшего свою лошадь, из чеховских «Воров»; убежать из Пекина Калаф собирался со множеством тюков и чемоданов, и т.п. Все эти трюки впоследствии были отменены, но, тем не менее, они сыграли большую роль, развязав актеров, и именно на этих трюках и шутках было найдено то верное самочувствие актерское, которое двинуло дальнейшую работу несравненно более быстрым темпом, чем она шла до этого времени.

«Принцесса Турандот». С. 26–27.

ЗАМЕЧАНИЯ Е.Б. ВАХТАНГОВА НА РЕПЕТИЦИИ «ПРИНЦЕССЫ ТУРАНДОТ»

23 декабря [1921 г.]

Репетируется II акт

Мотив китайского Альтоумского марша не нравится.

Во время декрета музыка *pianissimo*. Вся картина идет неинтересно.

С момента разгадки последней загадки все идет под музыку (может быть, галоп).

С балкончика Труффальдино может сзывать слуг.

Не умеют играть народных сцен.

Не сретован текст.

Статья о Сулержицком в «Театральном обозрении» и портрет¹.

Почему так неинтересен Диван?

Половину беру на себя, а другая половина?

Надо устроить отдельную сцену мудрецов — пантомиму.

Нехорошо звучит «Вторая студия» со сцены.

Мудрецы затягивают неприятные паузы.

Триумф Калафа после третьей разгадки. Качают. Несут к Альтоуму. Поручается Симонову.

Труффальдино может загадать загадку публике после того, как все уйдут со сцены.

Мне скучно. Что ж делать.

До тех пор, пока буду такой, будут такими репетиции.

Актеры должны владеть телом (ритм), голосом, словом, иначе они не нужны здесь. Надо спешить.

Сейчас пьеса Шкляра² не нужна; она понадобится (Н. Бромлей) через два года. Можно ее взять без обязательства.

Боюсь, что «Турандот» будет вечеринкой.

Надо поднять мастерство (Басов), тогда оправдано.

Запись К. Котлубай

Публикуется впервые.

Автограф.

Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 148/Р.

КОММЕНТАРИИ:

- 1 Видимо, ошибка в записи К.И. Котлубай. Статья о Сулержицком отсутствует в «Театральном обозрении» за 1921 г. В № 7 (начало декабря) на обложке помещен рисунок «Евг. Вахтангов — Текльтон». В том же номере опубликована статья Н. Волкова «Три студии» (с. 4–5), в которой Сулержицкий не упоминается.
- 2 Возможно, имеется в виду пьеса Н.Г. Шкляра «Мыльные пузыри (Огнеголовый)». Романтическое представление о Тонио Огнеголовом, сыне комедианта Джакопо, об его судьбе, жизни, выдуманных им представлениях, о постигшей его любви, о его смерти, и о тяжбе его с богом, которая осталась неразрешенной и до сего дня» (М., 1922), которая перекликается с «Архангелом Михаилом» Н.Н. Бромлей.

ИГРА С АКСЕССУАРАМИ

Леонид Шихматов:

Шли упражнения по игре с аксессуарамии. Студийцы под руководством Симонова, которому Вахтангов поручил вести занятия, тренировались в прыжках на покатуую площадку. Надо было мягко и беззвучно прыгнуть на носок и плавно поставить ступню. Затем учились разбрасывать материю и так ловить ее, чтобы складки мягко и красиво ложились на руку.

Шихматов. С. 117.

«ПУЧИНА ИМПРОВИЗАЦИИ»

Рубен Симонов:

Нам, исполнителям масок, Вахтангов дал задание: «Выходите на сцену, говорите о чем угодно, развлекайте нас». Первые минуты нам казались часами жгучего стыда и полной беспомощности на сцене. Начать импровизировать, на ходу находить сценические отношения со своим партнером, заражать зрителя своей веселостью, своим импровизационным самочувствием было чрезвычайно трудно. Требовалось много времени, чтобы мы потеряли связывавшее нас смущение и контроль над собой и кинулись в пучину импровизации. Через час мы начали

Последние два сезона

развлекать зрителя, услышали дружный прием зала, и по окончании репетиции Вахтангов нас даже похвалил. Позже, когда я попытался анализировать, что я делал, я не мог восстановить ни текста, ни своего поведения. Каждая репетиция начиналась с того же самого тягостного самочувствия, т.е. с полного отсутствия импровизационного самочувствия, и через какое-то время оно приходило.

Беседы о Вахтангове. С. 192–193.

Е.Б. ВАХТАНГОВ — С.Е. ВАХТАНГОВУ

[Январь 1922 г.]

Сергею, известному декламатору и тещу произведений Тургенева¹.

Сын!

Посылаю тебе томик Пушкина. Так как я достал его с трудом, то обойдись с ним милостиво: не замарай, не растряс и, прочтя, верни мне свеженьким!

«Арапа Петра Великого» не разрезал, потому что тебе пока неинтересно его прочесть. Ну, наслаждайся.

Целую тебя и поздравляю с успехом на эстраде. Наврал-таки.

Целуй бабушку.

Твой Женя

Автограф.

Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 383/Р.

Впервые опубликовано: Вахтангов. 1939. С. 244–245.

КОММЕНТАРИИ:

- 1 Сергей Вахтангов, ученик 8-й группы, читал на школьном вечере стихотворение в прозе И.С. Тургенева.

Вс.Э. МЕЙЕРХОЛЬД — Е.Б. ВАХТАНГОВУ

3 января 1922 г.

23 ч. 25 м.

Любимый collega.

В Вашем тихом кабинете беседовал (и отдыхал) с солдатами Вашей Армии.

Хорошие прожил минуты, жаль только — Вас не было. Очень хочется повидаваться. Скоро ли Вы покажете нам «Турандот»? Скоро ли поговорите со студентами ГВЫРМа? Вас очень ждут солдаты моей Армии. Привет!

В. Мейерхольд

Оставляю место Секретарю моему:

Ждем Вас в ГВЫРМ все очень.

З. Райх

Автограф.

Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 189/Р.

Опубликовано впервые: Вахтанговец. 1936. № 6. 29 мая. С. 4.

КОММЕНТАРИИ:

- 3 января 1922 г. Вс.Э. Мейерхольд и З.Н. Райх без предупреждения зашли в Третью студию МХТ и, не застав Вахтангова, оставили письмо.

Из Протокола заседания Центрального органа Первой студии

9 января 1922 г.

<...>

3) По организационному вопросу.

После двух лет работы настоящего Правления, после двухлетней диктатуры власти Студии, наступил момент, когда необходимо реконструировать власть в Студии, внести новое в конституцию Студии. Студия в своей жизни стоит сейчас на перепутье, в силу причин внутренних и внешних. Это есть факт, и с этим фактом необходимо считаться. Центральный орган прекрасно это учел и в большинстве своем решил уйти из него, чтоб как-нибудь и чем-нибудь сдвинуть Студию с опасного пути. Старое Правление, со своей стороны, учло это обстоятельство и решило поступить так, чтоб жизнь Студии не приостановилась бы, а вошла в нормальную деловую колею. Первое, что было сделано оставшейся группой бывших членов Центрального органа — это пересмотреть самих себя, выяснить причины такого состояния Студии, пересмотреть список, оценить настоящий критический момент, найти психологические предпосылки ненормальной жизни Студии и, наконец, установить мудрый выход из создавшегося положения. <...> Путем обмена мнений выяснились следующие основные положения, объединяющие всех членов Центрального органа:

Центральный орган — основа и фундамент Студии с точки зрения дела, это, так сказать, лицо Студии. В его компетенции все вопросы жизни Студии — как то: поездки, финансовые вопросы, вопросы этики, вопросы репертуара и т.д.

Создается он сессиями, т.к. Центральный орган — учреждение громоздкое. Он, так сказать, ставит вехи в жизни Студии. Для исполнения его воли и постановлений Центральный орган создает эластичный творящий аппарат:

I. Художественный совет, так сказать, режиссерская коллегия

и

II. Административно-хозяйственный совет, т.е. Правление.

Эти два органа связаны третьим, так сказать, «междуведомственным» органом. Этот орган является и представительным органом или же Дирекцией.

Публикуется впервые.

Автограф.

СПбГМТиМИ. Фонд Бромлей-Сушкевича. ГИК № 770/1.

КОММЕНТАРИИ:

К проблеме реформирования организационно-творческой структуры Первой студии, поставленной на заседании от 9 января 1922 г., Центральный орган вернулся на заседании 11 января, когда были сформулированы задачи Художественного совета и проведены выборы (наст. изд., т. 2, с. 531).

Н.И. АЛЬТМАН — Е.Б. ВАХТАНГОВУ

11 января 1922 г.

Дорогой Евгений Богратионович,

ЦК «Культур-Лиги» (в ведении которой находится Киевская студия) просит тебя сказать, когда ты можешь поговорить с нами (мною, Грановским и

Литваковым) относительно Киевской студии и куда дать тебе знать о месте собрания.

Твой Нат. Альтман

Публикуется впервые.

Автограф.

Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 61/Р.

ВАХТАНГОВ И МЕЙЕРХОЛЬД:
ПОПЫТКА ВСТРЕЧИ В СТУДИИ «КУЛЬТУР-ЛИГА»

Эфраим Лойтер:

Осенью 1921 года Вахтангов дал согласие работать в еврейской театральной студии «Культур-Лига», которая собиралась тогда переехать из Киева в Москву, и в январе 1922 года приступил к работе. <...>

Вахтангов говорил, что первое время у нас в Студии он посвятит главным образом просмотру этюдов, которые студийцы приготовят под руководством его помощников. Анализ и корректуру этих этюдов он использует как конкретный материал для своих бесед о «системе» Станиславского (при этом он добавил: «Как я, Вахтангов, ее понимаю»).

С какой искренней простотой, с какой поражающей скромностью великий режиссер Вахтангов, который через несколько месяцев потрясет театральный мир своими спектаклями «Принцесса Турандот» и «Гадибук», сказал:

— Я буду учить вас играть, но учить вас ставить спектакли должен Мейерхольд.

Прищуриив глаза, он задумался. Вдруг стал быстро, энергично выписывать что-то в воздухе указательным пальцем и тут же вслух прочел «написанное». Оказывается, он написал латинскими буквами «V + M». Указывая на «написанное», Вахтангов медленно сказал:

— Вэ плюс Эм — Вахтангов плюс Мейерхольд... Мне кажется, что таким должен быть путь вашего молодого театра.

Вахтангов признался, что он очень бы хотел, чтобы наша Студия была «нейтральной территорией», где он и Мейерхольд могли бы одновременно вести систематическую работу по воспитанию молодых актеров и режиссеров. Нетрудно было сразу представить себе, какие творческие просторы откроются перед нашей Студией, если оба выдающихся мастера советского театра будут у нас работать. Взволнованный этими перспективами, я горячо поблагодарил Вахтангова за его глубоко и широко обдуманные планы работы Студии и заверил его, что Студия будет счастлива осуществить его замысел. Так и было! Всеволод Эмильевич Мейерхольд также согласился работать у нас. Тепло и душевно он говорил о долгожданной возможности систематически работать вместе с Вахтанговым и об их творческой встрече на «нейтральной территории».

После встречи с Мейерхольдом я поспешил сообщить Вахтангову, что он согласился работать у нас и очень рад предложению о «нейтральной территории». Вахтангов сорвался с места, хлопнул в ладоши и после небольшой паузы сказал:

— Теперь дело у нас пойдет!

У меня создалось впечатление, что эти слова были обращены не ко мне, что не о нашей Студии говорил Вахтангов, видимо, он ответил своим мыслям об удачном завершении чего-то давно задуманного.

Я познакомил его с предложением Мейерхольда о занятиях по движению. Вахтангова особенно заинтересовал «тренаж по движению», связанный с курсом Мейерхольда по биомеханике, и он выразил желание побывать раз-другой на уроках.

Когда я сейчас просматриваю свои тетради, в которых подробно записывал уроки Вахтангова, Мейерхольда и педагогов — помощников Вахтангова, меня поражает, с какой точностью он выполнил свое обещание. Он говорил, что до премьер «Гадибука» и «Принцессы Турандот» он будет давать только один урок в неделю, правда, многочасовой. В течение января Вахтангов действительно дал пять уроков. <...>

Свой третий урок Вахтангов назначил на 15 января и предложил попросить Мейерхольда прочесть вступительную лекцию в тот же день вслед за его (Вахтангова) уроком.

— Мы здесь у вас встретимся, побеседуем немного и я сам представлю Мейерхольда студийцам, — сказал Вахтангов.

Мейерхольд был очень доволен предложением и обещал прийти точно к концу урока Вахтангова. С каким радостным чувством Студия ждала дня и часа встречи двух великих мастеров советской сцены на своей «нейтральной территории».

Но... встреча не состоялась!

15 января, незадолго до назначенного часа, Вахтангов сообщил, что вынужден перенести свой урок на 16 января. Он просил сейчас же предупредить Мейерхольда и вместе с глубокими извинениями передать просьбу отложить свой первый урок на завтра. Как мы ни старались найти Мейерхольда и предупредить его — напрасно! Он явился точно в назначенное время. Узнав, что Вахтангова нет, он на несколько секунд застыл в задумчивой позе, а потом вынул из кармана листок бумаги, вероятно, расписание его репетиций в театре и лекций в руководимых им Государственных высших режиссерских мастерских (ГВЫРМ), долго рассматривал его и, наконец, сказал:

— Да, жаль! Завтра никак не могу. Успеете заранее это передать Евгению Богратионовичу?

Мейерхольд надеялся, что ему и Вахтангову снова удастся назначить свои занятия на один и тот же день. Случилось же так, что ближайший урок Мейерхольда состоялся в феврале, а 29 января Вахтангов провел в нашей Студии свой последний урок.

<...> Однажды Вахтангов предложил ответить на вопрос: что такое роль, которую актер играет? Ответы, а их было немало, по сути сводились к одному: роль — это кого я играю в спектакле. Вахтангов возражал, говорил, что это, в лучшем случае, лишь частичный ответ на вопрос.

Раньше всего, роль — это что я делаю в спектакле. Играть значит действовать. Нельзя играть чувства (печаль, радость, тоску и т.д.) и их внешнее выражение (плач, смех и т.д.). Сценическое чувство — результат действия. Когда мы говорим о чувстве как результате действия, мы не думаем, что чувство возникает после действия или в конце действия. Чувство возникает во время действия. Процесс действия одновременно и процесс чувств.

После небольшой паузы Вахтангов обратился с вопросом:

— Какое, по вашему мнению, сквозное действие Гамлета?

И посыпались ответы:

— Гамлет пронесит сквозь всю пьесу свои страдания из-за господствующей несправедливости.

— Исполнитель должен показать Гамлета как «выразителя мировой скорби».

— Гамлет наивно ищет правды в окружающем его мире лжи и ханжества.

Как же смущены были все, кто пытался в таком немного выпяченном стиле ответить на вопрос Вахтангова, когда он несколькими простыми словами объяснил:

— Сквозное действие Гамлета — отомстить за смерть отца.

Заметив, что у некоторых это вызвало недоумение, он предложил всем продумать его определение сквозного действия Гамлета (лучше всего с пьесой «Гамлет» в руках), поделиться своими мыслями на одном из ближайших уроков и перешел к другой теме.

Вахтангов. 1984. С. 382–385.

Из Протокола заседания Центрального органа
Первой студии

11 января 1922 г.

Начало в 1 ч. 30 мин.

Председатель Б.М. Сушкевич

Секретарь С.И. Хачатуров

Порядок дня:

<...>

2) Центральный орган — принимает план Художественного совета, разрабатывает общий план жизни Студии, общее руководство жизнью Студии, прием новых актеров в Студию. <...>

Художественный совет — центр тяжести жизни Студии. Вся художественная жизнь должна быть сосредоточена в Художественном совете. Это лаборатория, где творится художественное лицо Студии. Он ведет художественную жизнь Студии. Ему принадлежит распределение ролей, дублеров, режиссерский план, назначение режиссера, «вывод» новых режиссеров, приглашение художников, инициатива в плане работ, пересмотр наличного состава Студии и т.д.

3) Выборы Художественного совета

- | | |
|--------------------------------|---------------|
| 1. Е.Б. Вахтангов — 17 голосов | } единогласно |
| 2. Б.М. Сушкевич — 17 голосов | |
| 3. М.А. Чехов — 17 голосов | |
| 4. А.И. Чебан — 17 голосов | |
| 5. Н.Н. Бромлей — 16 голосов | |
| 6. С.Г. Бирман — 14 голосов | |
| 7. В.А. Подгорный — 14 голосов | |
| 8. А.А. Гейрот — 12 голосов | |
| 9. В.В. Готовцев — 12 голосов | |

Этот список из 9 человек ставится вновь на голосование и принимается единогласно. Центральный орган дает Художественному совету право кооптации, как из среды Студии, так и извне.

Председателем Художественного совета и заведующим Художественной частью единогласно избирается Е.Б. Вахтангов.

Публикуется впервые.

Автограф.

СПбГМТиМИ. Фонд Бромлей-Сушкевича. ГИК № 770/1.

Е.Б. ВАХТАНГОВ — Н.Д. ВОЛКОВУ

13 января 1922 г.

Многоуважаемый Николай Дмитриевич.

Ни состояние моего здоровья (у меня открылась язва желудка), ни спешка с выпуском в мир двух постановок, ни прочая обстановка моей жизни — ничто из этих знаков скорби — не позволяет мне быть аккуратным: я вынужден отказаться от Вашего предложения — написать о К.С. Станиславском.

Когда минут все несчастья, я, может быть, сам предложу свои услуги, если не будет поздно.

Благодарю за честь и прошу простить меня: я знаю, что подвел Вас. Но посмотрите на меня — я сложился пополам — и Вы поверите мне.

С уважением

Е. Вахтангов

Автограф.

Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 1989/Р.
Впервые опубликовано: Вахтангов. 1939. С. 246.

НА РЕПЕТИЦИЯХ «ГАДИБУКА»

Александр Карев:

Их было много, таких репетиций. В моей памяти они сливаются в одну. Это работа громадного творческого запала. Там не было тишины и покоя. Там гений Вахтангова в одну минуту зачеркивал труд длинных, вдохновенных ночей и в течение последней минуты поздней ночи создавал знаменитый второй акт «Гадibuка». Там острый профиль Вахтангова мелькает среди танцующих нищих, выбираясь из толпы страшных калек, изуродованных жизнью, выбираясь, как утопающий из тины. Это Евгений Богратионович показывает невесте — Ровиной ее линию в танце. Там из маленькой ложи слышен грозный окрик Евгения Богратионовича актеру: «Вы не чувствуете мелодику речи пьесы Ан-ского. Вы говорите на нижегородском наречии». И снова бешеный танец нищих, наступающих на обезумевшую невесту, одетую в длинное белое платье. Она стоит среди них, защищаясь длинными белыми руками, в ужасе, ничего не понимая, только ощущая ненависть этих отверженных жизнью неудачников.

Эти танцы поставил балетмейстер Большого театра Л.А. Лащилин. В них чувствовалось знание фольклора, но то были обычные народные танцы. «Мне нужны не еврейские танцы, мне нужен танец нищих на свадьбе у богатого купца». Евгений Богратионович показывает каждому исполнителю его танец: «Вы — хромой, вам неудобно танцевать. Танцуйте, танцуйте. Вы слепой, вы ничего не видите, вы не умеете танцевать, вы не должны танцевать. И все же танцуйте, танцуйте. Мне нужен танец-протест, танец-крик». В этой пляске нищих Вахтангов раскрыл социальную идею пьесы.

Уже поздно. Из ложи внезапно раздается звонкий, веселый голос Евгения Богратионовича: «Стоп!!» Все замерло на сцене. «Руки — это глаза тела, — провозглашает Евгений Богратионович. — Пройдите в зрительный зал». Начинается беседа о руках. Это долгая, волнующая беседа о национальной форме, рожденной содержанием.

Евгений Богратионович болел язвой желудка; он долго лежал в больнице. Рядом с ним на койке лежал счетовод еврей. Беспокойный Вахтангов не мог ничего не делать. Длинные дни в ожидании операции, он коротал в изучении древнееврейского языка. Так, отдельных слов. Еврей-сосед помогал ему в этом. Стол — шулхан, стул — кисей, печь — танур, лошадь — сус. Проходило несколько дней. И сосед, хитро улыбаясь, спрашивал Евгения Богратионовича: «Как стол?» «Шулхан», — отвечает Евгений Богратионович. «Как стул?» — «Кисей». «Как печь?» — «Танур». — «Как лошадь?» — Пауза, длинная пауза. Евгений Богратионович забыл. Еврей-сосед приподнимается, садится на кровати и ждет. Евгений Богратионович молчит. Еврей-сосед, раздвигая ладони в разные стороны, чуть улыбаясь, тихо, ласково подсказывает: «Сус, сус!»

Вот в этом жесте раздвинутых в стороны ладоней Евгений Богратионович уловил внешний стиль «Гадибука». Это легло в основу национальной формы спектакля, как «Во поле березонька стояла» легла в основу Четвертой симфонии Чайковского.

Руки — это глаза тела! Евгений Богратионович в большом творческом подъеме. Мы в зрительном зале. Стройный, легкий, он быстро по трем-четырем ступеням спускается на сцену. Он на сцене один. Он вспоминает знаменитый портрет Репина — Толстой. Толстой стоит в своей длинной рубахе, повязанной поясом. Руки заткнуты за пояс. Так прожил он жизнь, связанный по рукам. Форма об этом рассказала: традициями своего класса он связан по рукам. Мечтал о правде, о справедливости. И, уже подходя к концу своего жизненного пути, он рванул руками этот проклятый пояс. (Евгений Богратионович показывает, как Толстой освобождает свои руки.) Рванул — и умер. <...>

Иногда, сидя за столом в маленьком фойе, он говорил: «Давайте поговорим, какие руки у вас, играющего Прохожего? Как вы ходите? Какой характер рук и походки подсказывает вам ваша фантазия? Любите, лелейте ваш образ, любите его нутро и любите, очень, очень любите форму, несущую ваше содержание. Мы мало любим форму». Он упорно, звуком напирал на «о» и «р» — форму. «Войдите в комнату; мешок за плечами, палка в руках. Вы — Прохожий. Подымите немного правое плечо, выдвиньте его вперед. Идите, идите. Вы — Прохожий. Не отрывайтесь от того, чем он живет, что он принимает, чего он не выносит. Идите, идите. Вот так я ищу. Дальше ищите сами.

Вы — голодная нищая. Какие руки у нее? Как жадно хватает она скрюченными ревматическими пальцами все, что попадает ей в руки. Она уже давно разучилась мягко держать, она все хватает и судорожно держит.

Вы — богатый купец, выдающий за муж свою дочь. Сколько довольства в вашей груди, в вашем животе, в открытых ладонях спокойных рук, которые говорят — у нас так много всего, мы так много нахватили. Поэтому выпятите немного грудь, живот, а руки впереди тела, открытые, пухлые, довольные. Это форма вашего купца. Отрицательный образ художник любит, как свое создание, он любит оттачивать его форму для богатейшего содержания. Вероятно, как любой образ несет свою форму, любой автор в моей постановке должен нести свой стиль». Так учил он. <...>

Часто репетиция останавливалась словами: «Я не понимаю, что вы говорите. Я не понимаю, что вы делаете». Это говорил режиссер, который не знал языка, но требовал от актера такой действенной линии слова, чтобы было понятно даже не знающему языка.

«Гадибук» имел громадный успех. Первые генеральные репетиции просмотрела вся театральная общественность Москвы. На последней генеральной мы ждали артистов Художественного театра. Я говорю, мы ждали. Ждали с трепетом, волнуясь. Окрыленные успехом первых репетиций, тем не менее ждали с большой тревогой. Так ждали мы. Но как ждал он, наш учитель! Он пришел рано, мы еще не садились за грим. За кулисами стояла абсолютная тишина. Почти никаких разговоров. Сосредоточенный, молчаливый, папиросу за папиросой курит Евгений Богратионович. Постепенно заполняется зрительный зал. Медленно гаснет свет. Но из МХАТ пришел только один В.В. Лужский. Спектакль прошел блестяще. Публика встретила Евгения Богратионовича овациями. Овации в зрительном зале, овации в фойе, овации за кулисами. Евгений Богратионович прошел в зрительный зал, провожать гостей. Василий Васильевич очень тепло позддравил и расцеловал его. Однако ни успех спектакля, ни высокая похвала В.В. Лужского в этот день не создали праздника Студии. Учитель был грустный.

Разгримировались. Убрали декорации, и все собрались на сцене. В глубине, справа, за серой полотняной кулисой, которую мы подняли кверху, топится обмазанная глиной кирпичная печь, сложенная для обогрева зрительного зала и сцены (паровое отопление не работало). Горит дежурная лампочка. Зал в темноте. Перед печкой, освещенный веселым пылающим огнем, сидит Евгений Богратионович. Мы вокруг него — кто стоит, кто сидит. Евгений Богратионович рассказывает о своих беседах со зрителями, с Василием Васильевичем — восторги, восторги! Закончил он свой рассказ следующими словами (я цитирую точно): «Но МХАТ не пришел. Ну что ж, я им еще вмажу!»

Мы молчим, трещат дрова в печке, весело играет огонь на бледном лице Евгения Богратионовича, он еще раз тихо повторяет: «Я им еще вмажу!»

Вахтангов. 1959. С. 417–421.

Моше Галеви:

Во время работы над третьим актом возникли жестокие разногласия между Вахтанговым и Цемахом, репетировавшим роль цадика. Вахтангов говорил, что он не может всерьез принять «чудеса», творимые цадиком, и вообще смешно давать этой теме серьезное звучание во время революции. Поэтому он склонялся выразить в гротеске хасидские суеверия, включая веру в чудесную силу цадика. Цемах же старался доказать Вахтангову, что нельзя делать пародию на хасидскую традицию, чистую и красивую, особенно в пьесе, основанной на хасидской легенде. В конце концов, Вахтангов нашел золотую середину между этими двумя концепциями и сумел в третьем акте выразить и романтическую сторону хасидизма, и ту его сторону, которая относится к суевериям.

Галеви. С. 55. Пер. Б.А. Ентина

Михаил Чехов:

Он просил меня однажды прийти на закрытую генеральную репетицию «Гадибука» в «Габиме». В зрительном зале никого, кроме нас, не было. Во время репетиции я несколько раз выражал ему свои восторги, говоря, что понимаю происходящее, несмотря на незнание языка. Он оставался равнодушным к моим похвалам и молча ждал окончания репетиции. Когда последний занавес опустился, он вызвал актеров так, как они были, в гримах и костюмах, в зрительный зал и при всех спросил меня, все ли я понял из того, что происходило на сцене. Я сказал, что только немногие места остались мне непонятными из-за незнания древнеев-

рейского языка. Он просил меня сказать, какие именно сцены остались для меня непонятными. Я перечислил их, и Вахтангов, обратившись к актерам, сказал:

— То, что Чехов не понял в спектакле, зависело не от языка, но от того, что вы плохо играли. Хорошая игра должна быть понятна всем, независимо от языка. Мы будем репетировать снова все сцены, названные Чеховым.

Он репетировал до глубокой ночи и достиг поразительных результатов. Я сам был изумлен, как много может сделать одна игра, если актер перестает надеяться на смысловое содержание текста, данного автором, и ищет средств выразительности в своей актерской душе.

Чехов. Т. 1. С. 142.

Е.Б. ВАХТАНГОВ — В.С.Э. МЕЙЕРХОЛЬДУ

17 января 1922 г.

Дорогой, любимый Мастер!

Неизменно благодарный Вам за все, что Вы делаете в театре, я благодарен Вам и за каждый момент, когда Вы касаетесь и нас, восторженно Вас любящих.

Мне жаль, что я не встретил Вас тогда¹, — давно уже хочу посмотреть на Вас. Знаю, Вы сердитесь на меня: но я болен, очень болен, но я хожу сгорбившись, но у меня мутные глаза. И вот еще — сдаю 23-го «Дибук» (приглашения и Вам, и Бебутову, и Аксенову пришлю), а 30-го «Турандот». С утра до утра, хилый, работаю.

Вам не понравится ни то, ни другое: в первом нет определенности, второе не достойно Вашего внимания, потому что слишком субъективно. Это откровенное признание Третьей студии: «Вот чем мы пока занимаемся. Ругайте нас, если не можете подождать следующих шагов».

Простите меня, Большой. Когда-нибудь — дайте чуть отдохну — я испущю мою вину.

Скажите солдатам своей армии, что я болен чрезвычайно (снова открылась язва желудка и припадки без конца).

Обнимаю Вас нежно, если позволите. Хотел бы услышать, что Вы снимаете с меня чувство вины.

Любящий Вас *Е. Вахтангов*

Автограф.

РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 3138.

Опубликовано впервые: Вахтангов. 1939. С. 247.

КОММЕНТАРИИ:

На машинописной копии письма Вахтангова, хранящейся в Музее Театра им. Евг. Вахтангова (№ 2380/11), сделана приписка: «Ошибка нет. Я сам проверил по подлиннику. В.С. Мейерхольд. 20.I.36»).

1 Вахтангов отвечает на записку В.С.Э. Мейерхольда и З.Н. Райх от 3 января 1922 г.

Е.Б. ВАХТАНГОВ — К.С. СТАНИСЛАВСКОМУ¹

[До 21 января 1922 г.]

Глубокоуважаемый Константин Сергеевич.

Я чувствую себя плохо. Очень простужен. Боюсь прийти на занятия — буду совсем неработоспособен. Тороплюсь известить Вас, чтоб Вам не пришлось ждать.

О следующем дне я справлюсь вовремя.

Любящий Вас *Е. Вахтангов*

Публикуется впервые.
Автограф.
Музей МХАТ. К.С. № 7507.

КОММЕНТАРИИ:

- 1 По-видимому, речь идет о встрече с К.С. Станиславским для работы над «Моцартом и Сальери».

Е.Б. ВАХТАНГОВ — К.С. СТАНИСЛАВСКОМУ

21 января 1922 г.

Дорогой Константин Сергеевич,

Я совсем расхворался, так что последние дни даже лежу. Вот почему не ищу Вас для «Моцарта», вот почему не могу прийти к Вам поговорить о «соединении», вот почему не могу быть сегодня на заседании Дирекции. Сейчас надо сдать «Дибук» (23-го в понедельник) и «Турандот» (предполагаю 30-го), и тогда я лягу отдохнуть в санаторий.

Несколько раз мне передавали, что Вы обвиняете меня и Мишу Чехова в сепаратизме. Дорогой Константин Сергеевич, это ошибка. Пусть мои товарищи по Студии скажут, как горячо я защищаю проект соединения ради пантеонных спектаклей. Миша немного путает с Третьей студией. Это его увлечение. Третья студия — это маленькая лаборатория, и она никому мешать не может, и никаких планов, о которых говорит Миша, у нее нет, это просто мелькнуло как-то у Миши и теперь прошло совсем.

Любящий Вас *Е. Вахтангов*

Автограф.
Музей МХАТ. К.С. № 7508.
Впервые опубликовано: Вахтангов. 1959. С. 199.

К.С. СТАНИСЛАВСКИЙ — Е.Б. ВАХТАНГОВУ

[23 января 1922 г.]

Дорогой Евгений Богратионович!

Я в большой грусти: не могу быть на спектакле¹, так как захворал: температура, доктора не выпускают из дому.

Желаю успеха и удовлетворения.

Давай Вам Бог!

Ваш *К. Станиславский*

Автограф.
Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 232/Р.
Впервые опубликовано: Вахтангов. 1984. С. 388.

КОММЕНТАРИИ:

- 1 Письма Станиславского и Вахтангова от 23 января 1922 г. написаны в связи с генеральной репетицией «Гадибука».

Е.Б. ВАХТАНГОВ — К.С. СТАНИСЛАВСКОМУ

23 января 1922 г.

Дорогой Константин Сергеевич!

Я огорчен Вашим письмом безмерно. Вы — единственный человек, которому я хотел показать эту работу: об этом знают и здесь — в «Габиме», и в Третьей студии.

Разрешите, когда Вам станет лучше, побеспокоить Вас еще раз.

Как жаль, как жаль.

Благодарю Вас за Ваше письмо.

Любящий и преданный Вам *Е. Вахтангов*

Автограф.

Музей МХАТ. К.С. № 7509.

Впервые опубликовано: Вахтангов. 1959. С. 200.

Е.Б. ВАХТАНГОВ — «ГАБИМЕ»

29 января 1922 г.

День генеральной репетиции «Гадидука»¹

Я сделал свое дело, дорогие. До свиданья. Может, встретимся. Где вы теперь?

Е. Вахтангов

Автограф.

Театральный архив и музей им. Исраэля Гура

при Иерусалимском университете. Ц/00084.

Впервые опубликовано: Иванов. С. 87.

КОММЕНТАРИИ:

В этой, казалось бы, простой записке на каждое слово падает уже нездешний отсвет. Трудно предположить, что в день генеральной репетиции Вахтангов не знал, где находятся габимовцы. Да и само слово «теперь» переадресует вопрос к другому времени. А вполне нейтральная фраза «Может, встретимся» в предсмертном контексте вообще выводит нас за пределы времени. Перед нами не бытовая запись, а экзистенциальное послание человека, заглянувшего за край жизни.

- 1 Премьера спектакля «Гадидук» С. Ан-ского в театре-студии «Габима» состоялась 31 января 1922 г. Декорации и костюмы — Н.И. Альтмана. Музыка — Ю.Д. Энгеля. Танцы — Л.А. Лащилина. Грим — М.Г. Фалеева и Ю.А. Завадского. Парики — М.Г. Фалеева. Действующие лица и исполнители: 1-й батлан — Д. Варди; 2-й батлан — Н. Цемах или Б. Шнайдер; 3-й батлан — М. Галеви; Прохожий — А. Пруткин; Меир, синагогальный служака — Б. Чемеринский; Ханан, ешиботник — М. Элиас; Энах, ешиботник — В. Цемах; Ашер, ешиботник — И. Виньяр; Плачущая женщина — Л. Пудалова или Н. Виньяр; Сендер, купец в Бринице — М. Гнесин; Леа, его дочь — Х. Ровина или Ш. Авивит; Фрида, няня Леи — Т. Юделевич; Гитель, подруга Леи — Х. Иоэлит; Нищие: Элька, убогая разумом — Л. Пудалова; Двоя, безрукая — Н. Виньяр; Бабче, лягушка — Х. Гендлер; Яхна, незаконнорожденная — Ш. Цемах; Ривча, цыганка — Л. Элишева; Мнуха, чахоточная — Х. Падуит; Дрейзл, полоумная — Х.-Е. Гробер или Э. Бонгарт; Зундл, горбун — И. Виньяр; Рафаэль, слепой кантонист — А. Мескин; Берчик, хромой — Ш. Брук; Далфан («голяк») — Е. Райкин Бен-Ари; Шолем, глухой ста-

рик — Г. Бен-Хаим; Багья, подруга Леи — Л. Пудалова; Менаше, жених Леи — Р. Цви; Нахман, отец его — Д. Иткин; Мендл, его учитель — Ш. Бенно; 1-я родственница Сендера — И. Говинская; 2-я родственница Сендера — Т. Робинс; 3-я родственница Сендера — Э. Бонгарт или Х. Эйдельман; Родственник Сендера — Ц. Фридланд; раби Азриэль, цадик в Мирополе — Н. Цемах или Д. Варди; Михаэль, его служка — Д. Варди или Ц. Фридланд; раби Шамшон, раввин в Мирополе — М. Галеви; 1-й духовный судья там же — Ш. Бенно; 2-й духовный судья там же — Ш. Брук; хасиды: Ц. Фридланд, Б. Чемеринский, Е. Райкин Бен-Ари, Б. Шнайдер, В. Цемах, А. Мескин, Р. Цви, Ш. Брук, Г. Бен-Хаим, Х. Иоэлит.

Наиболее полно разброс критических мнений о спектакле был представлен в диспуте, который произошел во время петроградских гастролей «Габимь» в мае — июне 1923 г. Хотя он был посвящен «Турандот» и «Гадибуку», внимание участников сосредоточилось на последнем спектакле. Отчет о дискуссии, составленный и прокомментированный Ицхаком Норманом, был опубликован в петроградской газете «Последние новости» (1923. № 30. 16 июля): «Тему диспута надо признать удачной и своевременной. Эти две изумительные по глубине интуиции и техническому мастерству постановки “Турандот” и “Гадибук” — не только наиболее завершенные Евг. Вахтанговым работы, но и наиболее театральные.

Чарует нас не то только, что вот явился сценический деятель, который, наконец, порвал с идеологией грубо-реалистического театра — таких и без него было не мало (Евреинов, Мейерхольд, Радлов), увлекает тот стихийный, широчайший размах театральной фантазии Вахтангова, тот почти нечеловеческий экстаз, которым он преобразил драматическое действие в какое-то новое солнце каких-то новых театральных небес.

И именно потому, что почти гениальный Вахтангов дал нам столь разные постановки: “Гадибук” — портрет истосковавшейся, устремленной еврейской души и “Турандот” — души западноевропейской культуры — тема диспута вполне современна. <...>

Первым выступил А.Л. Вольнский, который, собственно, “Турандот” и не коснулся; он прочел большую свою статью о театре “Габима”. Нужно отметить, что это почти первая серьезная попытка глубокого и всестороннего анализа спектакля “Гадибук” со стороны всех его элементов: драматургии, режиссерской постановки, художественной и музыкальной композиции и исполнения. Но методы, которыми А.Л. пользовался, и некоторые выводы чрезвычайно рискованны.

А.Л. пытался подойти к оценке “Гадибука” с национальной, в лучшем смысле этого слова, точки зрения. Этот путь, конечно, правильный, ибо там, где национальное совершенно, прогрессивно, там оно сливается с социальным, — оно адекватно ему и становится универсальным. Таково и творчество “Габимь”. Но Вольнского опьяняет до романтического транса не только театральное совершенство, но и национальное видение. — То робко брезжащее национально-мистическое чувство, которое теплилось в молодости где-то в тайниках его души и которое впоследствии захлестнула европейская цивилизация, — то чувство, которого у нас, молодых, современных евреев, уже нет, — он так порывисто защищает и громоздит хаотические груды, веруя в своем энтузиазме, что все это действительно так.

Вольнский указал, что “Габима” настоящий театр, которого давно уже не было и о котором он слабо только мечтал. “Гадибук” — это сложный и богатый, строгий и стройный, еврейский и в то же время универсальный спектакль. Все сцены изумительны по емкости и цельности, каждая линия — музыка и каждая складка — гар-

мония. Он очень восторженно отзывался об исполнении артистов (Авивит, Варди, Гнесин, Пруткин, Ровина, Цемах, Чемеринский). “Табима” — победа современного театра, в котором мы имеем высочайшее достижение мелодики.

В общей положительной оценке как артистов, так и всего спектакля А.Л., несомненно, прав, и на этом сошлись не только диспутанты и публика, но и 12000 зрителей. Но, когда А.Л., детализируя свои мысли, указывает, что только I и III акты выдержаны в еврейском духе, ритме и стиле, но отнюдь не картина нищих с их уродливыми “хамитическими” лицами “фавнов” и “сатиров” (во II акте), — то здесь он впадает в методологическую абстракцию.

Волинский подчеркнул, что действие это происходит во второй четверти XIX в., когда еще не было такого дифференцированного и открытого злорадства со стороны нищих по отношению к имущим классам. Нам важно выяснить одно, что среди еврейства в ту эпоху, несомненно, было социальное неравенство, которое и вызвало известное недовольство или озлобление, хотя бы пассивное. И поскольку это так, этот вопрос сводится исключительно к формам театрального воплощения этой идеи. <...>

Брянцев вкратце указал, что он не отрицает всей значимости спектакля “Гадибук”, но в то время, как “Турандот” подействовала как солнце, ласкающее, теплое, — от “Гадибука” у него осталось впечатление трагически праздной красоты, торжественных и пышных похорон.

Пумпянский останавливался главным образом на работе Вахтангова и подчеркнул, что это новое театральное искусство, которое проявил Вахтангов в “Гадибуке” и “Турандот”, публика целиком приняла, не пугаясь “левизны”, ибо все довершено до гениальности — и грим, и пластика. “Гадибук” — театральная симфония, какое-то демоническое торжество разума над сценическим материалом. I и III акты минорные, II — мажорный, полный света и контрастов. В этой постановке найдена схема для каждой роли, голос для каждого амплуа, — каждый нищий имеет свой ритмический рисунок. Исчезло различие между бытом и условностью. Благодаря индукции и творческому рационализму, Вахтангов сквозь усложненное искусство дал самый легкий, динамичный спектакль.

Гайдебуров — “Табима” это первый национальный театр, который пошел по настоящему пути и творческую работу которого мы должны приветствовать.

В пространной речи Раппопорт пытается доказать, что “Турандот” и “Гадибук” не левые постановки. Прочитав целую лекцию об элементах театра, он указал, что его “нормальное” зрение не видит значимости этих постановок, о которых так много говорили. Единственный театр, который воплощает современность, — это театр Мейерхольда, и только последний дает ключ к пониманию нового театра.

В очень красивую и живую форму облек свою речь Всеволодский, который сказал, что обе постановки — интересные театральные события, но вполне обычные. Но в то время, как в “Турандот” нет гармонии всех театральные элементов, чем-то дешевым, альковным дышит она, — “Гадибук” — вполне законченная система. Он подчеркнул, что впервые в своей жизни он был так захвачен действием. Не понимая языка и не зная содержания пьесы, но благодаря вдохновению исполнителей к нему шел могучий электрический ток, от которого он заразился и все понял.

Переходы от речитатива к музыке, ритмика и динамика, религиозный экстаз и какая-то потусторонняя фактура спектакля, пафос бесконечности, в котором преломляется и пафос современности, весь музыкальный порыв этого спектакля держат зрителя до конца в напряженном состоянии. Заканчивая, он сказал, что путь театра лежит через театр “Табима”».

Если большинство участников диспута увидело в «Гадибуке» путь к возрождению еврейского театра, то Александр Кугель в этом диспуте стал закадровым оппонентом: «Не отнимая многих достоинств представления “Гадибука” и воздавая должное прекрасной, четкой, самоотверженной работе артистов, я позволю себе лишь заметить, — и именно в связи со столь чаемым культурно-национальным еврейским возрождением — что с театральной точки зрения в “Гадибуке” гораздо больше Вахтангова, чем Израиля, и больше преданий и традиций Станиславского, чем заветов еврейской эстетики и психологии. Вообще, не вдаваясь в излишние тонкости и детали, спросим: можно ли соединить в художественное органическое целое: а) произведение бытового, жанрового характера, б) автора, никогда не бывшего ни символистом, ни неоромантиком, а уж всего менее экстремистом какого-либо оттенка, в) язык величавой, седой древности, г) ритуал и песнопение, освященные тысячелетиями и д) — вот тут-то и есть заковка! — те театральные методы и подходы, которые зародил Московский Художественный театр и впоследствии развили, усложнили и усовершенствовали сыны Авраама (Станиславского), Исаака (Мейерхольда) и Якова (Немировича-Данченко)? Для меня это не спорный, а вполне бесспорный вопрос: нет, не соединимо. Театры á la Станиславский и сыны его могут быть всюду, и да размножатся, аки песок на берегу морском, так как, по-видимому, они очень нравятся. Но если еврейский театр, да еще на языке Пятикнижия, имеет в виду создать нечто свое, единственное в вертограде человечества, то иерусалимский театр по-московски есть *contradictio in adjecto*»* (Жизнь искусства. 1923. № 24. 19 июня. С. 8).

У «Гадибука» была великая судьба. Во время гастролей по Европе и США (1926–1929; 1937) его восторженными поклонниками стали Альберт Эйнштейн и Гордон Крэг, Макс Рейнхардт и Мартин Бубер, Тайрон Гатри и Артур Шницлер, Бруно Вальтер и Томас Манн, Франц Верфель и Альфред Деблин. Открытием и потрясением спектакль стал для ведущих театральных критиков Франции и Германии. В результате этих гастролей «Габима» не вернулась в Москву и обосновалась в Палестине. Спектакль-невозвращенец оказался вычеркнут из истории советского театра. Так сложилась парадоксальная ситуация. На протяжении многих лет Вахтангов был развернут к России «Принцессой Турандот». Тогда как в историю мирового театра режиссер вошел, прежде всего, как создатель «Гадибука».

Ю.А. ЗАВАДСКИЙ О «ГАДИБУКЕ»

К этой работе Евгения Богратионовича я имел близкое отношение, так как он попросил меня помочь ему с гримами. Спектакль был оформлен талантливейшим художником Натаном Альтманом, оформлен смело, с решительным отказом от натуралистического правдоподобия, даже с некоторым смещением форм и линий в декорациях и костюмах, что, естественно, требовало и особого решения гримов. Натуралистически реалистические гримы тут не годились. Я применил гримировальную палитру, состоящую из чистых цветов, и рисовал на лицах, как на бумаге или на холсте.

Работа над гримами дала мне возможность бывать на репетициях Вахтангова. Помню, как он нашел один удивительный прием для роли Прохожего, которого играл А.М. Карев. Прохожий — это олицетворение народной мудрости, это человек, вечно куда-то стремящийся, находящийся в вечном движении, в вечных поисках истины. Вахтангов мучительно искал, как сценически передать непре-

* Противоречие между определяемым словом и определением (лат.)

рывное движение. Прохожий на сцене ведет диалог с партнером, останавливается, стоит, и что-то главное в образе теряется; он уже не «вечное движение». И вдруг Вахтангов находит! Он показывает Кареву эту полуостановку, застывшее движение. Человек как бы остановился лишь на секунду, но не прекратил своего стремления вперед. Так и кажется, что он движется дальше — одна его нога и вытянутая рука с посохом и все тело его устремлены вперед, вторая нога полусогнута в движении. Если заснять его позу, то можно подумать, что это мгновенный снимок, сделанный во время спектакля. В таком застывшем движении была найдена форма, которая давала актеру возможность вести диалог, не прерывая своего стремления вперед, сохраняя образ вечно куда-то идущего Прохожего.

Спектакль «Гадибук» обладал поразительной силой воздействия. Как глубоко Вахтангов воспринял и сумел передать самую сущность, поэтическую силу этой еврейской легенды, воплощенной в драматической форме! Спектакль играли на древнееврейском языке, которого Вахтангов, конечно, не знал, но он сумел объединить всех исполнителей вокруг основной темы пьесы, насытить весь спектакль в целом, весь коллектив, каждого исполнителя самой маленькой роли тревожной, страстной, протестующей поэзией. Он нашел чеканный режиссерский рисунок, спаял в одно целое все элементы театрального представления — текст, музыку, оформление, актеров. И спектакль в буквальном смысле слова потрясал даже тех, кто почти ничего в нем не понимали или приходили совсем не подготовленными к его восприятию. Казалось, что вы погружаетесь в какой-то странный сон, пусть непонятный, но тревожащий, волнующий, переворачивавший вам сердце! Будто вы прикоснулись к тайнам земного существования, поднялись в сферы доселе вам неведомых переживаний, столкнулись со страшными демоническими силами зла, невидимо заселяющими горестную человеческую жизнь...

Вахтангов сдавал спектакль по частям. Он пригласил своих первых зрителей, в том числе и нас, мансуровцев, посмотреть сначала первый акт, затем второй, потом всю пьесу целиком.

Это было грандиозно, и хотя спектакль игрался в крохотном помещении театра «Габима», казалось, что силой искусства вы вырваны за пределы времени и пространства¹. Вы буквально забывали, где вы и что с вами происходит. И, когда вы просыпались, вы понимали: да, это был изумительный театр! И колдовство искусства несколько не влияло на ваши гражданские чувства. Не думаю, чтобы нашелся хоть один зритель, которого могла опьянить, отравить «мистика» «Гадибука».

Когда я сегодня думаю об уроках этого спектакля, то мне кажется, что основным его достоинством была идейно-художественная целостность, которой сумел достичь в нем Вахтангов. Впечатления постепенно накапливались, все время подхватывались и развивались, ничем не разрушались, не отвлекались, не забывались. Как часто бывает, что талантливые, хорошие сами по себе декорации рассказывают не о том, о чем говорит текст и исполнение. Проблема целостного, комплексного, сложного искусства театра в «Гадибуке» была решена Вахтанговым с поразительной мощью. И в основе этого достижения лежала та подлинная студийность, которой Вахтангов сумел объединить всех участников спектакля. Студийность совсем не сентиментальная, а вполне зрелая и принципиальная, увлекшая этих фанатиков, актеров студии «Габима», во главе с их руководителем Н. Цемахом, этих замечательных актеров — крохотного, почти карлика, Д. Варди, игравшего в очередь с Н. Цемахом роль цадика, удивительных актрис Х. Ровину и М. Элиас. В жизни Ровина была скорее некрасива, довольно бесцветна. Но

как хороша, как прекрасна была она в роли Леи, вся прозрачная, с изумительно тонкими, божественными руками, с излучающим свет восковым лицом. Хороша была и Элиас, игравшая юношу Ханана. Верилось, что это действительно юноша. Ее огромные темные глаза были полны страстной одержимостью. Было ли все это действительно так совершенно? Может быть, если мы увидели бы спектакль «Гадибук» сегодня, он не произвел бы на нас такого впечатления? Но тогда он, мало сказать, ошеломлял — он покорял, потрясал, уничтожал...

Вахтангов. 1959. С. 295–297.

КОММЕНТАРИИ:

- 1 Воздействие, которое оказывал «Гадибук», уносящий зрителя «за пределы времени и пространства», поразительно по сходству с состояниями, достигаемыми с помощью психотехники экстаза в католической традиции и медитации в восточной. Преобладание страшных сил в глазах строгих носителей этих традиций свидетельствует о недостаточной просветленности и «продвинутости». Но темные экстазы Вахтангова были неподдельны. Функция такого искусства не в «отражении действительности», но в приобщении к универсальному становлению, все разрушающему и все порождающему. Здесь ритуал осуществляет себя как «окно» в другое измерение. В таком театре никакой итог не может быть окончательным. Это и позволило Павлу Маркову сделать вывод о «преодолении трагедии» в «Гадибуке».

ПРОЩАНИЕ С «ГАБИМОЙ»

Давид Варди:

Он боялся, что не сумеет закончить свои спектакли: «Гадибук» в «Габиме» и «Принцессу Турандот» в Третьей студии. Чувство юмора не покидало его, и в моменты приступа болей он обращался к небесам и просил Бога:

— Пожалуйста, Господи, дай мне хотя бы закончить работу. Не беспокойся, я приду и пробуду с тобой столько, пока тебе не надоест.

В день премьеры «Гадибука» Вахтангов не смог быть в театре из-за обострения болезни. Наша радость была омрачена. Через несколько дней произошла странная вещь.

После спектакля вдруг за кулисами появился Вахтангов, ведя за собой Анатолия Луначарского, наркома просвещения.

Вахтангов был бледен, как смерть. Луначарский раздал нам комплименты и обещал похвалить нас на совещании Совнаркома.

Война Евсекции против «Габимы»¹ была тогда в самом разгаре. Вахтангов поблагодарил Луначарского и вкратце рассказал ему о нашей Студии и ее планах. Луначарский вышел, Вахтангов — за ним. Вдруг Вахтангов вернулся и попросил нас подойти к нему. Мы окружили его. Он обратился ко мне как бы в шутку:

— Позволит ли мне цадик сидеть на его стуле?

— Я, Азриель, цадик из Мирополя, даю тебе полное право сидеть на моем стуле, — ответил я так же.

Он сел на стул цадика, прикрыл глаза ладонью правой руки и сказал:

— Поскольку я сижу на этом священном стуле, я должен прочитать отрывок из Торы.

И он удачно сымпровизировал на тему моей роли.

— А теперь поднимите занавес, потушите свет в зале и поднимайтесь на сцену! — скомандовал он.

Мы сделали все, что он сказал.

— Друзья! — сказал он, — я ухожу. Эта тайна известна и вам, и мне. Хотя я еще молод, мне исполнилось тридцать девять лет. Но Всевышний хочет этого, и я должен повиноваться, как хороший солдат. У меня нет выбора. Наверное, старик там наверху заскучал и надеется, что я его развлеку. Вы свидетели, я боролся с ним, пока он не дал мне закончить этот спектакль. И как говорит Ханан в «Гадибуке»: «Я снова победил!». Но ненадолго. Я расстанусь с вами. Дорогие, прощайте. Если я понадобится вам, то я приду. Даже если я не буду здесь, вы почувствуете меня.

В зале послышались всхлипы. Мы стояли, сгрудившись вокруг него, как будто чувствовали, что это наши последние часы с нашим великим учителем.

Он спустился со стула, прошел через зал, подошел к порогу, и мы вслед за ним. Он стоял и называл наши имена. Один из нас подошел к нему, Вахтангов положил руку ему на плечо и сказал:

— Твой успех в спектакле не должен сводить тебя с ума. Знай меру. Ты любишь хвастаться и хвалиться перед всеми. Прекращай это. Учись и не говори про себя, что добился цели. Если ты не прислушаешься ко мне, то собьешься с пути.

Одна актриса подошла к нему в слезах и положила голову ему на плечо. Он погладил ее и сказал утешительно:

— Не плачь. Я ненавижу сентименты. Ты знаешь это. Держись. Ты играла свою роль с верой. Добейся успеха.

Другому актеру, протянувшему ему руку, он сказал:

— Ты сумел раскрыть маленькую роль. Твое отношение к сцене образцово.

И всем нам он сказал:

— Запомните мои слова: «Если хотите походить на меня — оставайтесь верными себе».

Он обнял почти каждого из нас. Мы столпились вокруг него в узком проходе возле выходной двери. Долго мы стояли молча. Потом послышался тихий плач. Потом вдруг он резко двинулся, как будто откликаясь на чей-то зов, быстро открыл дверь, сказал «Шалом» и исчез.

Варди. С. 172–174. Пер. Б.А. Ентина.

КОММЕНТАРИИ:

- 1 Имеется в виду борьба Центрального бюро Евсекций при ЦК РКП(б) против «Габимы», играющей на «клерикальном», «контрреволюционном» языке. Подробнее см. вступительный текст к выступлению Вахтангова на диспуте о «Габиме» 13 марта 1920 г. (наст. изд., т. 2, с. 402).

НА РЕПЕТИЦИЯХ «ПРИНЦЕССЫ ТУРАНДОТ»

[Без подписи:]

После Нового года репетиции Евгения Богратионовича временно прекратились, так как Евгений Богратионович должен был всецело отдать свои силы Студии «Габима», где в это время уже завершалась работа над «Гадибуком». После сдачи «Гадибука» Евгений Богратионович уехал на 10 дней в санаторий. Однако на этот раз десятидневный отдых не вызвал обычного улучшения в здоровье Евгения Богратионовича: он вернулся из санатория еще более больным, чем уехал. Тем не менее, он тотчас же снова приступил к работе.

«Принцесса Турандот». С. 27–28.

«Если бы знать, что там»

[После 1922 г.]

Анна Орочко:

«Эх-х — если бы знать, что там».

Через искусство хотел проникнуть в эту тайну и сгорал на огне этого проникновения.

Смерти не боялся ничуть — любил с любопытством говорить о том, как его будут хоронить — и говорил об этом именно с любопытством...

Знал, что умирает, и это знание скрывал от всех, прятал его в молчании по этому вопросу — так же как прятал свое знание о Божественном.

Публикуется впервые.

Орочко А.А. Записи. Автограф.

ГЦТМ им. А.А. Бахрушина. Ф. 473. Ед. хр. 21. Л. 1.

Е.Б. ВАХТАНГОВ — Н.П. ЯНОВСКОМУ

[Январь 1922 г.]

Милый Николай Павлович!

Вот мои дни:

С 2 час. — «Архангел Михаил» до 4 ½ .

5 час. — занятия с К.С.¹ до 8 — 7 ½ .

8 час. — или Третья студия, или «Габима», или играю.

После спектакля репетирую там же.

Ложусь ежедневно в 6–7 часов утра (до 1 часа).

Видите, дорогой, я не имею ни минуты, и это буквально. Верьте, что очень хочу видеть Вас. Скорей, скорей поправляйтесь. Обнимаю Вас сердечно. Пусть Вера Васильевна² простит мне — как выпадет ½ часа, я приду представиться ей.

Ваш Е. Вахтангов

Автограф.

Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 2947/Р-38.

Впервые опубликовано: Вахтангов. 1939. С. 246.

КОММЕНТАРИИ:

1 Е.Б. Вахтангов занимался с К.С. Станиславским «Моцартом и Сальери». Таких занятий, судя по письму Станиславского, было всего два: «Работал, мучился с Вахтанговым. Его не признавали, выгоняли из театра, а под конец поманили, и там он давал уроки, обещал режиссировать; в “Габиме” работал по ночам, а для меня во всю жизнь нашел только 2 вечера, чтобы вместе поработать над Сальери» (Станиславский. Т. 9. С. 54).

В беседе с Н.Н. Чушкиным 24 мая 1935 г. Станиславский рассказывал, что «в последний период жизни Вахтангова они встречались в совместной работе над “Моцартом и Сальери”, где “режиссировали друг друга”, и их занятия не являлись репетициями, а, по его словам, “походили на беседы и споры по вопросам искусства”. Станиславский также сказал, что в этих совместных занятиях “Вахтангов многое признал неверным в своей работе”. Но ряд критических замечаний, сделанных Вахтанговым в адрес Художественного театра, было справедливо, в основном они относились к прошлому МХТ, и сам Станиславский к этому времени многое пересмотрел в своем искусстве. На этих

беседах Вахтангов предлагал Станиславскому играть Пушкина “современно”, в манере “трагического гротеска”. Отголоском этих споров и явился, по-видимому, известный документ “Из последнего разговора с Е.Б. Вахтанговым”, продиктованный Константином Сергеевичем доктору Ю.Н. Чистякову в 1929–1930 гг.» (Цит. по: Виноградская. Т. 3. С. 184).

2 Жена Н.П. Яновского.

ИЗ ПОСЛЕДНЕГО РАЗГОВОРА С Е.Б. ВАХТАНГОВЫМ

[Зима 1921/22 гг.]

К.С. Станиславский:

Вы говорите, что Пушкина надо играть в XX веке совсем иначе, исчерпывающе, как он и написан. Иначе созданные им образы измельчают до простого частного исторического лица бытового типа. И поэтому Пушкин может быть представлен только как трагический, а Мольер — как трагикомический гротеск. Вы хотите эту высшую степень нашего искусства, к которой, поверьте мне, я всю жизнь стремился, совершенно так же, как и вы и другие новаторы, вы хотите такие совершенные художественные создания называть гротеском. На это я вам отвечу: «Пускай называется!» Не все ли равно. Разве дело в названии? Но только с этой точки зрения мы теперь и будем смотреть на гротеск. Теперь вас спрошу: видали ли вы когда-нибудь такой гротеск в вашей жизни? Я видел один, и то не совершенно идеальный, но лучший, какой может дать человек. Это Отелло Сальвини. Я видел и комический гротеск, или, вернее, актеров, способных его создать. Это покойный старик Василий Игнатьевич Живокини или покойный Варламов. Они просто выходили на сцену и говорили: «Здравствуйте!» — но нередко в этом был всеисчерпывающий комизм данной минуты. Это был не Варламов, выходящий на сцену, и, может быть, не добродушие русского народа вообще, это были секунды и минуты всечеловеческого добродушия. Кто же может отрицать такой гротеск?! Я подписываюсь под ним без малейшего сомнения. Меня интригует, когда начинают говорить о том, что это сверхсознательное совершенное создание истинного художника, которое вам угодно называть гротеском, могут создавать ваши ученики, ничем себя не проявившие, ничего исключительного в своей природе не таящие, абсолютно никакой техники не имеющие, ни одним боком к искусству не примыкающие, не умеющие говорить так, чтобы чувствовалась внутренняя суть фразы или слова, идущая из тех глубин, которые могут выражать общечеловеческие мысли и чувства, ученики, которые не умеют внутренне ощущать своего тела, которые получили лишь внешнюю развязность от уроков танцев и пластики, эти очаровательные «щенята», с еще слипшимися глазами, лепечут о гротеске.

Нет, это заблуждение! Просто-напросто вы набрали себе крыс для исследования и производите над ними опыты с помощью своей интуиции, опыты, не обоснованные ни практикой, ни знанием, опыты талантливого человека, которые придут так же случайно, как и уйдут. Вы даже не пытаетесь, что так необходимо именно для гротеска, изучать подход к сверхсознательному (где скрыт гротеск) через сознательное.

Шутка сказать, гротеск! Неужели он так выродился, упростился, опошлится и унизился до внешней утрировки без внутреннего оправдания?

Нет, настоящий гротеск — это внешнее, наиболее яркое, смелое оправдание огромного, всеисчерпывающего до преувеличенности внутреннего содержания.

Надо не только почувствовать и пережить человеческие страсти во всех их составных всеисчерпывающих элементах, — надо еще сгустить их и сделать выявление их наиболее наглядным, неотразимым по выразительности, дерзким и смелым, граничащим с шаржем. Гротеск не может быть непонятен, с вопросительным знаком. Гротеск до наглости определен и ясен. Беда, если в созданном вами гротеске зритель будет спрашивать: «Скажите, пожалуйста, а что означают две кривые брови и черный треугольник на щеке у Скупого рыцаря или Сальери Пушкина?» Беда, если вам придется объяснять после этого: «А это, видите ли, художник хотел изобразить острый глаз. А так как симметрия успокаивает, то он и ввел сдвиг...» и т.д. Здесь могила всякого гротеска. Он умирает, а на его месте рождается простой ребус, совершенно такой же глупый и наивный, какие задают своим читателям иллюстрированные журналы. Какое мне дело, сколько бровей и носов у актера?! Пусть у него будет четыре брови, два носа, дюжина глаз, пусть. Раз что они оправданы, раз что внутреннее содержание актера так велико, что ему не хватает двух бровей, одного носа, двух глаз для выявления созданного внутри беспредельного духовного содержания. Но если четыре брови не вызваны необходимостью, если они остаются неоправданными, гротеск только умаляет, а вовсе не раздувает ту маленькую сущность, ради которой «синица зажгла море». Раздувать то, чего нет, раздувать пустоту — такое занятие напоминает мне делание мыльных пузырей. Когда форма больше и сильнее сущности, последняя неизбежно должна быть раздавлена и незамечена в огромном раздутом пространстве чрезмерно великой для него формы. Это грудной ребенок в шинели огромного гренадера. Вот если сущность будет больше формы, тогда — гротеск... Но стоит ли заботиться и волноваться о том, чего, к сожалению, на самом деле почти нет, что является редчайшим исключением в нашем искусстве?! В самом деле, часто ли приходилось вам видеть сценическое создание, в котором было бы всеобъемлющее, исчерпывающее содержание, повелительно нуждающееся для своего выражения в утрированной, раздутой форме гротеска? Все равно где: в драме, в комедии или в фарсе? Наоборот, как часто приходится видеть большую, как мыльный пузырь, раздутую форму внешнего придуманного гротеска при полном, как у мыльного пузыря, отсутствии внутреннего содержания. Поймите же, ведь это пирог без начинки, бутылка без вина, тело без души, или, вот как поют в оперетке:

Без женщины мужчина
Что без паров машина,
Что без прицела — пистолет
И без клапана — кларнет!

Таков и ваш гротеск без создающего его изнутри духовного побуждения и содержания. Такой гротеск — кривлянье. Увы! Увы! Где тот артист, который может, который смеет пойти до гротеска? (Мечтать о нем никому не возбраняется.) То, что художник-футурист и написал четыре брови, еще не оправдывает гротеск актера.

Никто не мешает художнику расписывать эти брови на бумаге. Но на наших физиономиях?! Ему следует прежде спросить позволения. Пусть сам артист ему скажет: «Я готов. Валите дюжину бровей!» Но четыре брови на моем лице для того, чтобы художник пожал лавры?! Нет! Протестую! Пусть не марает нашего лица. Неужели он не найдет ничего другого для этого! Я ни минуты не сомне-

ваюсь в том, что большой художник, рисующий несколько бровей, делает это не зря. Он дошел до этого большими страданиями, через мучения и разочарования прежних достижений, которые перестали удовлетворять его все стремящиеся вперед фантазию и требования. Но разве наше искусство актера ушло уже так далеко, что мы можем идти в ногу с современным художником левого толка? Когда мы не прошли даже первых из ступеней, пройденных искусством живописи. Когда мы в нем не дошли даже до настоящего реализма, могущего встать наравне с «передвижниками». Такого новатора-актера я прежде попрошу сыграть мне роль с двумя бровями, и, если их окажется недостаточно по его игре, тогда уж будем говорить о третьей. Но пусть он, будучи еще щенком, не умеющим ползать, не морочит меня, прошедшего все горнила искусства. Я сумею отличить настоящий гротеск от шарлатанского шутовского костюма, который надет лишь для того, чтобы скрыть пустую душу и никуда не годное тело ремесленника-шарлатана.

Не мешало бы обратиться с тем же и к некоторым художникам, которые приходят к нам в театр писать большие полотна, быть может, потому, что не всегда им удаются маленькие. Одному из таких юнцов-художников я предложил нарисовать мне просто человека с двумя бровями и одним носом с картинки, случайно попавшей мне под руку, которую мне нужно было запомнить для какого-то грима. Он не сумел этого сделать. Я сделал это лучше него. Едва ли следует поощрять таких неучей, как и неучей-актеров, учиться прятаться за ширмы футуризма, чтобы скрывать свою безграмотность или просто бездарность.

Полностью публикуется впервые.

Запись Ю.Н. Чистякова с поправками К.С. Станиславского. 1929–1930.

Музей МХАТ. К.С. № 1126.

С купюрами впервые опубликовано: К.С. Станиславский.

Статьи. Речи. Беседы. Письма. М., 1953. С. 255–258.

КОММЕНТАРИИ:

Публикаторы датируют разговор К.С. Станиславского с Е.Б. Вахтанговым зимой 1921/22 г., когда они встречались в совместной работе над «Моцартом и Сальери». См. выше, комментарий № 1 к письму Вахтангова Н.П. Яновскому. Более поздняя запись, сделанная под диктовку Станиславского, является не только отголоском тех споров, но и их продолжением в новых предлагаемых обстоятельствах, когда определился общий поворот к реализму. Документ не только пропитан незаживающей обидой учителя на бунтующего и неблагодарного ученика, но и имеет более широкое значение, ибо позволяет судить о том, сколь разно представляли Станиславский и Вахтангов гротеск, даже когда говорили об одном, например, о его универсальности.

Из монолога Станиславского остается неясным, в каких спектаклях Вахтангова гротеск был «кривлянием» и каких студийцев он определял как подопытных «крыс» и «щенят с еще слипшимися глазами». Еще недавно, после просмотра «Чуда святого Антония» и «Свадьбы» Вахтанговская студия была включена в семью Художественного театра как Третья студия. В «Габиме» Станиславский так и не увидел «Гадибук», а Вечер студийных работ (1918) никакого касательства к гротеску не имел. Казалось бы, тема «кривых бровей» отсылает к «Эрику XIV», но трудно представить, чтобы Станиславский участников Первой студии, с которыми одно время связывал надежды на обновление Художественного театра, определял как «никакой техники не имеющих, ни одним боком к искусству не примыкающих».

Е.Б. ВАХТАНГОВ — Э.Б. ЛОЙТЕРУ

30 января 1922 г.

Дорогой Эфраим Борухович!

1-го утром я буду в санатории.

В воскресенье в 1 час дня буду у Вас. Если есть возможность — расплатитесь со мной в этот день, потому что мне нужно оставить дома на две недели денег, и я собираю все, что можно. Удержите с меня полностью 1 миллион 460 тысяч за продукты.

С Симоновым¹ переговорю сегодня.

Волкова ловите сами и сведите его со мной.

Готовый к услугам *Е. Вахтангов*

Публикуется впервые.

Автограф.

Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 1990/Р.

КОММЕНТАРИИ:

- 1 В студии «Культур-Лига» преподавали ученики Вахтангова Р.Н. Симонов и Л.А. Волков, а также Б.В. Щукин и А.М. Азарин.

НА РЕПЕТИЦИИ «ПРИНЦЕССЫ ТУРАНДОТ»

[9 февраля 1922 г.]

Николай Горчаков:

Евгений Богратионович говорит о том, что он видит постановку «Турандот» в формах итальянской комедии масок.

Если раскроется занавес и зритель увидит на сцене комнату во дворце хана Альтоума, а актер будет входить не на сцену, а в комнату, убранную в китайском стиле с возможно более близким приближением к действительности, то будет скучно и неинтересно. Это постановка в формах мещанской драмы, в формах натуралистического театра.

В итальянской комедии актер входит не в комнату, а на сцену. Он приходит на сцену не для того, чтобы «быть», а для того, чтобы «играть» это театральное представление.

В обычном театре актер «представляет» только потому, что он не умеет «быть», и поэтому в своем представлении он только пользуется трафаретом раз навсегда установленных штампов. Если мы предложим этим актерам: «А ну-ка сыграйте по-нашему, по школе переживания!» — они не сумеют. Мы же можем сыграть «Турандот» по нашей школе переживания, мы умеем на сцене «быть» образом. Поэтому мы имеем право прибегнуть и к формам театра представления, раз этого требует характер пьесы. Не от немоги, не от бессилия и не для ломания мы это делаем, а потому что этого требует соответствующий характеру пьесы план постановки, которую мы хотим осуществить в формах итальянской комедии: мы делаем это сознательно.

Зритель не должен верить в реальную действительность того, что происходит на сцене. Как только актер начинает относиться к происходящему на сцене, как к реальной действительности, актер должен своим обращением к публике или другим каким-нибудь способом дать почувствовать зрителю, что это только представление. Для этого мы должны «быть» актерами, «играющими» пьесу.

Тогда получится то, что нужно, получится сказка, получится веселый спектакль. Тогда зрителю не будет страшно смотреть на головы казненных женихов, пьеса будет идти под дружный смех зрителей, и слова Калафа: «Иль Турандот, иль смерть!» вызовут у зрителей улыбку и одобрение: «Молодчина!».

Эту пьесу нужно играть так, как играют дети. Костюмы должны быть самые несложные: может быть, это просто плащи, которые превращаются в нужные костюмы. Это ничего, что из-под костюма будут видны обычные брюки и башмаки актера. Это заметно только в первый момент, а через секунду зритель уже перестает обращать на это внимание: он к этому привыкнет, как мы привыкаем к тому, как на наших показах и репетициях исполнители импровизируют костюмы из того несложного материала, который окажется под рукой. Совсем лишнее было бы шить настоящие китайские костюмы, которые потребовали бы громадного количества дорогих материалов. Это не только не увеличило бы сказочности представления, но как раз наоборот, совсем уничтожило бы сказку, убило бы наивность представления, придав постановке бытовой реалистический характер.

Евгений Богратионович в общих чертах рисует план постановки следующим образом.

Занавес открыт с самого начала. На сцене устроен помост, который и будет служить той сценической площадкой, на которой развернется представление. Играет оркестр, помещенный позади зрителя, в ложах. Актеры в своих костюмах (может быть изобретен особый костюм актера Третьей студии) выходят на сцену и приветствуют зрителя. Происходит нечто вроде парада. Потом объявляется начало представления, и актеры тут же на глазах публики переодеваются и гримируются. Театральные служители обставляют сценическую площадку для того, чтобы играть. Все это совершается под музыку и в ритме. Может быть, в это время жонглеры развлекают зрителя своим искусством.

Музыка должна быть веселой: по всей вероятности, здесь нужна итальянская народная музыка, а вовсе не китайская, которая непременно потребовалась бы при постановке пьесы в формах натуралистического театра. Потом начинается само представление. Актеры остаются на сцене на глазах у зрителя, входят, когда это нужно, на сценическую площадку для того, чтобы играть.

При этом мы должны добиться того, чтобы зритель с напряженным вниманием следил за происходящим на сценической площадке, а ко всему прочему относился бы, как к обычной обстановке театрального представления, т.е. не обращал бы на это внимания.

Играть свои роли актеры должны в форме импровизации. Это значит, что заученный актером авторский текст должен звучать так, как если бы это была свободная импровизация. Он должен литься из уст актера легко и свободно. Легкость — это главное требование, которое будет предъявляться к исполнителям. Это может быть достигнуто только большой работой. Импровизированная игра явится результатом многих репетиций.

Большое количество репетиций потребуется на то, чтобы срепетировать переодевание и перестановку декораций под музыку на глазах у зрителя. Зритель должен получить такое впечатление, как будто здесь нет ничего заученного, нарочитого, как будто это все тут же на месте импровизируется.

Публикуется впервые.
Запись Н.М. Горчакова. Маш. текст.
РГАЛИ. Ф. 2959. Оп. 1. Ед. хр. 409. Л. 3.

ТРЕБОВАНИЯ К ПАРАДУ

Николай Горчаков:

<...> Его требования к этому параду мне передал на отдельной записке один из самых преданных делу Студии Вахтангова актеров, К.Я. Миронов.

Он сам вел записи репетиций Вахтангова, знал, что я занимаюсь тем же, и, как настоящий товарищ, сделал мне второй экземпляр списка требований Вахтангова к каждому участнику парада.

Вот эти требования:

1. Предельная собранность.
2. Полная уверенность в себе как актере, творце, художнике. Отсюда — чувство собственного достоинства при полнейшей скромности.
3. Никакого «прибеднения» и ничего показного. Я ваш слуга, и я горд, бесконечно горд тем, что я слуга народа.
4. Четкость и чистота всего: мысли, слова, дикции, голоса, движения.
5. Полная собранность на сцене. Ничего постороннего, лишнего: переступить, скажем, с ноги на ногу — преступление; перепутать свое место с соседом — еще больший грех; сделавший это обрекает себя на духовное самоубийство (должен оставить Студию на неделю). Переглядываться с товарищем там, где это запрещено, — грубое нарушение наших правил и должно расцениваться как акт публичной распущенности. Нарушить линию — сознаться в своей бездарности.
6. Нарушить ритм и симметрию — убить в себе художника.
7. За парад отвечаю (и караю!) я, Вахтангов!

Горчаков. С. 154.

Боли

Анна Орочко:

В последнее время, когда Евгений Богратионович репетировал «Турандот», он был очень нездоров. У него бывали такие боли, что он часто даже не мог подняться и идти показывать на сцене. Он корчился, и видно было, как темнеет лицо под кожей. При нем всегда была коробочка, он постоянно принимал соду. Бывало, что-нибудь не получается на сцене, Вахтангов мучается, мучается, ему очень трудно, потом сбрасывает с себя доху и выходит на сцену очень легко, как будто никаких болей у него нет... Я никогда не видела его на сцене больным, страдающим. Он выходил приподнятый и легко сходил со сцены. А потом, когда садился на свое место, весь съеживался от боли.

В таком состоянии он играл «Потоп». Я знала, что если его лицо заливают темная волна, значит ему очень плохо. Как-то я сидела в первом ряду и видела, что у него страшные боли. Играя Фрэзера, он вдруг ложился на сцене, и публика воспринимала это как естественное в образе. Все же он доиграл до конца. Но когда занавес закрылся, на сцене раздался удар, — это Вахтангов упал в обморок. Был один спектакль, когда следующий акт вместо него играл Чехов.

Беседы о Вахтангове. С. 105.

ПОСЛЕДНИЙ РАЗ НА СЦЕНЕ

Михаил Чехов:

Однажды я шел с ним из Третьей студии. Он возвращался домой, не окончив репетиции. Он медленно шел, согнувшись от боли. Впрочем, он никогда не жаловался на свои физические мучения. И на этот раз, кажется, уговаривал меня идти домой и не провожать его. Но вид у него был скверный, походка неуверенная, и я проводил его до самого дома.

— Мишечка, как мне хочется жить! — говорил он мне в последнее время. — Посмотри, вот камни, растения, я чувствую их по-новому, по-особенному, я хочу их видеть, чувствовать, хочу жить среди них!

Но мысли о смерти у него, по-видимому, не было. Он просто хотел жить. С каждым днем он менялся все больше и больше. Лицо его желтело, и характерная худоба быстро проступала на шее около ушей и заостряла плечи. Он подходил к зеркалу, глядел на себя и... не видел признаков близкой смерти.

— Смотри, — говорил он, — видишь, каким сильным выгляжу я. Руки! Мышцы! А ноги какие сильные! Видишь?..

Мне было мучительно в такие минуты.

— Дай мне руку, — он брал мою руку и заставлял прощупывать большую раковую опухоль в области желудка, — чувствуешь возвышение? Это шрам, оставшийся от операции. Так бывает. Ведь бывает? Правда?..

Я соглашался.

В Студии шел «Потоп». Вахтангов играл Фрэзера. Игра его была больше чем великолепна. Все его партнеры буквально любовались им. Но все думали про себя, что это последний спектакль с Вахтанговым. Так и было — он играл в последний раз¹. Почему он играл так великолепно? Потому что отстаивал свою жизнь. Снова жизнь, чувство жизни создало творческое состояние. Неужели все мы, художники, только тогда способны почувствовать жизнь, когда она в опасности или когда угасает совсем?

Чехов. Т. 1. С. 98–99.

КОММЕНТАРИИ:

1 Последнее представление «Потопа» с участием Вахтангова состоялось 14 февраля 1922 г.

ПОСЛЕДНЯЯ РЕПЕТИЦИЯ В ПЕРВОЙ СТУДИИ

Лидия Дейкун:

Об «Архангеле Михаиле». Это была его последняя репетиция. Я была в театре, хотя и не была занята. Мы знали, что он с репетиции пойдет на консилиум, и страшно волновались. <...> Ему было трудно репетировать. Репетировал он в пальто. Его все время знобило. У него была сцена, когда мэтр Пьер подходит к епископу (играл Подгорный) и просит, чтобы тот его благословил, и тот ему отвечает: «Иди, мертвец, дабы тебе вкусить восстание из мертвых». Это была последняя фраза, которую он услышал как актер на сцене. Потом он поехал на консилиум. Консилиум определил его положение очень серьезным, и мы его больше не увидели.

Публикуется впервые.

Стенограмма беседы с Л.И. Дейкун. 18 мая 1939 г.

Правленый маш. текст.

РГАЛИ. Ф. 2740. Оп. 1. Ед. хр. 56. Л. 25.

Консилиум

Надежда Вахтангова:

13 февраля 1922 года Евгений Богратионович в последний раз играл в Первой студии в «Потопе» совершенно больным. После этого был созван консилиум врачей. Было выяснено, что Вахтангов безнадежно болен и жить ему осталось недолго. Решили, что он должен лежать дома и нужно обставить его последние дни возможно лучше. Решили ничего ему об этом не говорить, хотели не говорить и мне. Но был доктор, наш друг, который предупредил меня. Евгений Богратионович вскоре заболел воспалением легких и совсем слег. Шли последние репетиции «Турандот». В жару, с высокой температурой он выезжал на репетиции.

Беседы о Вахтангове. С. 119.

Леонид Шихматов:

О результатах консилиума Евгений Богратионович рассказывал так:

— Странно, что они у меня ничего не нашли, ведь вот же опухоль, я ее прощупываю, а они не могут найти. Рассматривают фотографии на стенах и ничего не находят.

После консилиума нам, старшим ученикам, сообщили, что у Евгения Богратионовича рак, операцию уже делать нельзя и дни его сочтены. Евгений Богратионович как будто это чувствовал и торопился с окончанием работы, не обращая внимания на свое ужасное состояние.

Шихматов. С. 118.

МЫСЛЬ, ВЫРАЖЕННАЯ В ТЕМБРЕ ГОЛОСА

Борис Захава:

Помню, что готовясь играть в «Архангеле Михаиле», Евгений Богратионович находил чрезвычайно интересные вещи, касающиеся искусства речи на сцене. Он много говорил нам о значении тембра голоса в искусстве актера. У актера часто бывает бесцветный тембр на сцене, несмотря на богатство интонаций. Часто актер весь текст говорит на одном и том же голосовом тембре. Вахтангов практически, на тексте своей роли из «Архангела Михаила», демонстрировал нам, как в связи с изменением мысли меняется и тембр голоса, как мысль, помимо интонации, находит свое выражение и в тембре.

Беседы о Вахтангове. С. 84–85.

Л.Я. Гуревич — Е.Б. ВАХТАНГОВУ

16 февраля 1922 г., ночью

Глубокоуважаемый Евгений Богратионович,

Пишу Вам лично, потому что не надеюсь в ближайшее время написать о Вашей постановке в «Габиме» для печати¹. Начавшие было возникать свободные органы печати уже хиреют.

Мне сейчас не найти слов, которые передали бы мое впечатление, потому что я очень утомлена, но боюсь, что если не напишу Вам сегодня, жизнь затрет эту потребность — писать письма еще гораздо труднее, чем писать для печати.

Когда-то, когда я впервые до самой глубины почувствовала Рембрандта, я испытала нечто похожее на то, что пережила сегодня вечером. Мне не хочется говорить Вам в глаза самых «больших» слов из тех, которые отчетливо звучат в моей

душе. Но даже по сравнению с «Эриком» я была поражена художественной зрелостью того таланта, который проявил себя в этой постановке. Я не знаю артистов, участвующих в пьесе; среди них, бесспорно, есть даровитые люди. Но вместе с тем ясно чувствуется, что в данном случае мы имеем дело не столько с коллективным творчеством, сколько с работой одного большого художника, для которого и самые эти дарования были лишь пластичным материалом. И достигнутый эффект изумителен: я знаю пьесу Ан-ского, он читал мне ее в 1918 году; трагедией я бы ее не назвала; она не производит впечатление трагедии и на сцене; но режиссерская лепка ее имеет характер истинно трагический — такой, какого я еще не видела на русской сцене. Не знаю, ясно ли, что я хочу этим сказать. Трагически зазвучал самый материал, из которого Ан-ский создавал свою пьесу, — весь этот быт еврейский, представленный здесь, в сценической постановке, вне бытовой плоскости, в очертаниях сгущенно-характерных, захватывающих не бытовую эмпирику, а таинственные сущности явлений. Я не знаю еврейского быта, но ясно чувствую, что эти лица, эти жесты, эти звуки, эти пляски до жути верны какой-то большой правде о еврейском народе, — не той внешней правде, которую может схватить простым глазом наблюдательный реалист, а той, которая может отразиться лишь в проникновенной художественной фантазии. Тут найдено и дано в чеканной законченности некое целое, — то, чего не дает нам жизнь, воспринимаемая всегда в фрагментах. И поразительно, что всякая частность, всякий единичный эпизод постановки тоже отражает в себе это целое.

Для печати я отметила бы ряд таких частных. В письме к Вам, которое нужно кончать хотя бы уже потому, что Вам некогда читать длинных писем, скажу только, что короткая, как мгновение, сцена встречи Ханана и Леи в первом акте достигает такой силы художественной выразительности, что в ней одной заключена уже вся драма, с ее корнями в прошлом и ее раскрытием в будущем. Ничего больше и не нужно для внутреннего оправдания дальнейших событий. Нерасторжимая связь двух человеческих душ — в ее особой окраске, определенной индивидуальностями, в ее национальном тембре, во всем аромате ее лилейного целомудрия — дана в этой сцене, которую нельзя было бы даже описать словами, потому что она представляет собою чудо художественно найденной простоты.

Хочется еще многое сказать, но довольно. Одно только: «Габиме» нужно было бы поехать с этой постановкой в Европу.

С глубокой радостью узнала я сегодня, что врачи сказали в общем ободряющее слово о Вашей болезни. Если бы Вы могли побереечь себя. Ведь нам так нужно подлинное искусство, так важно, так спасительно среди непреодолимых трудностей жизни чувствовать, что и в наши дни такое искусство живет, движется вперед, раскрывает в себе новые глубины.

Искренно преданная Вам

Любовь Гуревич

Публикуется впервые.
Подписанный маш. текст.
Вахтанговский альбом. Л. 61–62.
Семейный архив Симоновых.

КОММЕНТАРИИ:

- 1 Опасения Гуревич насчет возможности печатного высказывания оправдались. Ей удалось отрецензировать только второй акт «Гадибука», вошедший в состав «поми-

нального вечера» (29 ноября 1922 г.), в статье «Письма из Москвы. Искусство РСФСР» (Еженедельник Петроградских государственных академических театров. Пг., 1922. № 15-16. 24-31 декабря. С. 29-31).

НА РЕПЕТИЦИЯХ «ПРИНЦЕССЫ ТУРАНДОТ»

[Без подписи:]

Время перерыва в работе самого Вахтангова, т.е. весь январь, уходит преимущественно на монтировочные работы, которыми руководит Н.М. Горчаков, причем все мягкие декорации, которыми украшается площадка, шьются и вышиваются руками учениц Студии. Работа кипит вовсю: и днем, и ночью с иглками в руках выполняют студийки трудную и кропотливую работу под руководством Игн. Нивинского. Когда все декорации готовы, «цанни» начинают обучаться быстрым перестановкам под музыку, точно заучивая каждое свое движение, ибо здесь малейшая ошибка может испортить все дело: пропущенный музыкальный такт ничем не наверстаешь. С «цанни» занимаются Р.Н. Симонов и Б.Е. Захава. Одновременно с этим ведется энергичная работа с масками под руководством Ю.А. Завадского.

Вернувшись в феврале из санатория, Евгений Богратионович с головой уходит в работу: все, что было сделано за время его отсутствия, не исключая малейших подробностей в монтировке пьесы, проверяется, исправляется, дополняется и утверждается самим Евгением Богратионовичем: отдельные сцены с актерами теперь отделяются, отшлифовываются, точно фиксируются *mise en scène*’ы, принимается музыкальная композиция Н.И. Сизова и А.Д. Козловского и т.д., и т.д.

20-го февраля назначается смотр всех костюмов.

22-го февраля устанавливается свет первой половины пьесы.

Попутно ищется форма «парада», которым должен открыться спектакль.

Первоначально предполагалось, что актеры до открытия занавеса будут находиться не на сцене, а в публике: они встречают приходящих в театр зрителей, беседуют со своими знакомыми, ведут себя так, как будто им вовсе не предстоит сегодня играть. Но вот зазвучал марш, и все актеры из зрительного зала направляются на сцену; быстро выстроившись на просцениуме, приветствуют публику, раскрывают занавес, одевают под музыку свои маскировки, и представление начинается. Впоследствии этот проект был заменен такой формой парада, которая не выводит его за пределы сцены.

Весь спектакль был собран Евгением Богратионовичем в одно целое и завершен в течение 10 дней, с 13-го по 22-е февраля.

Репетиции Евгения Богратионовича начинались между 10-ю и 12-ю часами вечера и длились нередко до самого утра. Вахтангов делил свои ночи между «Гадibuком» и «Принцессой Турандот», так как обе пьесы работали одновременно. Дни же его были заняты в Первой студии.

Ночи вахтанговских репетиций навсегда останутся в памяти его учеников как наиболее счастливые часы их жизни, правда, чем дальше, тем все чаще и чаще прерывавшиеся обострившимся недугом Евгения Богратионовича. Все чаще принужден бывал Евгений Богратионович прекращать репетицию, чтобы отлежаться хоть немного на кожаном диване в своем студийном кабинете, с тем, чтобы снова и с новой энергией приняться за работу, пока боль и усталость не скажут окончательно: «на сегодня — довольно».

24-го февраля была поставлена последняя точка: последняя репетиция «Турандот» — последняя репетиция в жизни Вахтангова — в ночь с 23-го на 24-е февраля 1922 года.

Евгений Богратионович начал репетицию с установки света для 2-й половины пьесы. Работа над светом затянулась далеко за полночь. Евгению Богратионовичу плохо, у него температура 39°, он сидит в меховой шубе, голова его обернута мокрым полотенцем. От непрерывного мигания света на сцене болят глаза, но Евгений Богратионович неутомим и настойчив: *он должен сегодня кончить*. Был уже 4-й час ночи, когда установка света была закончена и раздалась команда: «Вся пьеса — от начала до конца». Всю пьесу «проговорили» в костюмах, гримах, с оркестром, с перестановками декораций. Окончив репетицию, Евгений Богратионович отправился в свой кабинет, лег на диван и долго не мог собраться с силами, чтобы ехать домой. Когда уже совсем рассвело, Евгения Богратионовича отвезли на извозчике к нему на квартиру в Денежном переулке.

Больше Евгений Богратионович с постели не вставал и в Третьей Студии не появлялся.

«Принцесса Турандот». С. 28-29.

Последняя репетиция «Принцессы Турандот»

Анна Орочко:

Ко дню последней репетиции «Турандот» у Вахтангова уже началось воспаление легких, и он сидел с замотанной полотенцем головой. Он искал свет. Мы стояли на сцене в костюмах и гриме и уже падали от усталости. Был третий час ночи. Совершенно больной, он сказал: «А теперь все с начала до конца. Я от актеров ничего не требую, я только хочу видеть свет. Только проговорите текст». Все ахнули. Он говорит: «Ничего, ничего, соберитесь». У него температура была уже 40. И мы проговорили всю «Турандот» с начала до конца. Это было последний раз, когда он ее видел. Помню, он острил тогда: «Те, кто далеко живут, уже собираются на спектакль, а мы только снимаем грим».

Утром все разошлись по домам, а Вахтангов захотел остаться в театре. Он один был в зале и громко, во весь голос, кричал от боли, потому что знал — все равно никого нет. Никто не услышит. Затем взял первого попавшегося извозчика и приехал домой. Когда сходил с пролетки, извозчик ему сказал: «Эх, барин, плохи твои дела». Это была последняя его репетиция.

Беседы о Вахтангове. С. 105-106.

Надежда Вахтангова:

В последний день, когда Вахтангов был в Студии, он позвонил мне, что останется там ночевать, так как репетиция кончилась в четыре часа утра. До девяти я ждала его дома. Потом вышла навстречу и тут на углу Глазовского и Плотникова переулка встретила сани с Евгением Богратионовичем. Он был совершенно больной. Я почти на ходу села в сани, отвезла его домой, уложила в постель, и с тех пор Евгений Богратионович больше не вставал.

27 февраля Евгению Богратионовичу было особенно худо, но он потребовал, чтобы я непременно пошла на спектакль «Принцесса Турандот». Когда читали письмо Евгения Богратионовича, обращенное к его учителям, ученикам и товарищам, весь зал рыдал. Я пробыла весь спектакль, приехала домой, ночью пришлось

вызвать врача, так как Евгению Богратионовичу было плохо с сердцем. Когда врач уходил от Евгения Богратионовича, он сказал: «Кризис миновал. Как жаль, что Евгений Богратионович не умер сегодня, потому что начинается его ужасное мученье». Так и случилось. Воспаление легких прошло, но обострилась его основная болезнь.

Беседы о Вахтангове. С. 219.

«СПЕЦИФИЧЕСКОЕ АКТЕРСКОЕ СОСТОЯНИЕ»

Леонид Волков:

Замечательной была моя последняя беседа с Вахтанговым, когда он уже не выходил из дому, перед генеральной репетицией «Турандот». Он мне сказал, что в этой работе его увлекает специфическое актерское состояние, вот такое: мы с вами сидим в первом ряду и смотрим спектакль, но я тоже играю этот спектакль. И, пока я свободен, я делюсь с вами впечатлениями, как со своим знакомым, а потом я говорю: мой выход, сейчас я тебе сыграю. И я выхожу из первого ряда, влезаю на сцену и начинаю играть все — горе и радость, а этот мой приятель мне верит... А потом кончаю, подсаживаюсь к нему и говорю: ну как, хорошо? <...>

Евгений Богратионович говорил, что именно этот принцип его увлекает в «Турандот». И потом я увидел на спектакле, как актеры выходят в собственной одежде и меняют костюмы на публике. По существу это то же, что перейти рампу. Это все, что нужно, — мне верят, и кулисы не нужны. Помирить себя с этой условностью? Нет, не помирить, а именно из этого противоречия сделать новую правду — вот в чем моя творческая радость. Он говорил — вот в этом сущность актерского мастерства.

Беседы о Вахтангове. С. 71-72.

«ОСТАЛАСЬ ОДНА СОСРЕДОТОЧЕННОСТЬ»

Юрий Завадский:

Почему я сказал о первом своем впечатлении от встречи с Евгением Богратионовичем¹, потому что оно страшно разнится с тем, чем стал Вахтангов. Он как бы себя сделал и как бы переродился. Я не знаю более резкой разницы. Он немножко постарел, совершенно преобразился, совершенно иная природа. Все, что было, превратилось в свою противоположность. У него были некрасивые руки, страшно сухая и в то же время мягкая ладонь, немножко жилистые пальцы. Вначале он был вихрастый, а потом, наоборот, совершенно голая голова, орлиный нос, весь обостренный, высушенные сухие руки. Он стал носить френч, сапоги, уничтожил весь шик. Все это ушло куда-то, и осталась одна сосредоточенность. <...>

Я думаю, это объясняется не только его болезнью. Это просто его чутье художника, как бы борьба с собственным материалом, как бы творчество самого себя. Он был человеком страстным, волевым. Воля имеет две стороны: воля как нечто сдерживающее, и воля как безудержность. Он был безудержным, фанатичным. Это был человек громадной воли.

— Он стал резче с людьми?

— Суше, циничнее. Потом у него было чувство уязвленности в конце своей жизни. Когда он умирал и стал бредить в последние часы, у него была мания величия, ему казалось, что он какой-то король, какие-то послы мерещились. Ви-

димо, это где-то подготавливалось в подсознании. По сути, он был непризнан, т.е. он был признан не в меру его возможностей. Вы помните, как «Турандот» была встречена? Какие гнусные выпады были, что это — Гоцци на Арбате. Кто-то писал, не упоминая даже имени Вахтангова.

Публикуется впервые.
Стенограмма беседы с Ю.А. Завадским. 27 мая 1939 г.
Правленный маш. текст.
РГАЛИ. Ф. 2740. Оп. 1. Ед. хр. 56. Л. 122-123.

КОММЕНТАРИИ:

1 Ср. описание первой встречи Ю.А. Завадского с Е.Б. Вахтанговым (наст. изд., т. 1, с. 330).

ИНТЕРМЕДИИ «ПРИНЦЕССЫ ТУРАНДОТ»

После I картины

[Интермедия Бригеллы и Труффальдино]

Труффальдино. Эй, слуги, торопитесь превратить улицу в зал заседаний. Сейчас должен собраться весь Диван. Сюда поставить трон императору. Сюда — трон принцессе Турандот. Здесь сядут мудрецы. А здесь — рабыни Турандот. Торопитесь. Живо.

(Входит Бригелла.)

Бригелла. Эй, Труффальдино, здравствуй.

Труффальдино. Здравствуй, Бригелла.

Бригелла. Что у вас здесь творится? Что за уборка здесь идет?

Труффальдино. А вот спешно готовим зал заседаний. Появился новый [смелчак. — *Зачеркнуто*] принц, который хочет, чтоб ему отрубили голову.

Бригелла. Что?

Труффальдино. Голову.

Бригелла. Нет трех часов, как одного казнили, уж другой?

Труффальдино. Что?

Бригелла. Н. т. ч. к. д. к. у. др.

Труффальдино. Подожди, я ничего не слышу. Этот китайский оркестр раздражает меня. [Позор, а не оркестр. Что скажут [маэстро] Бакалейников и Сахновский?] Дайте, пожалуйста, занавес. Иди сюда. [На рампе] Позор, а не оркестр. Что скажут Б. и С.

Бригелла. А дирижер у вас есть?

Труффальдино. А как же. Целых два.

Бригелла. Это нехорошо. Теперь надо играть без дирижера.

Труффальдино. В данном случае намерение оркестра играть с двумя дирижерами вызвано отнюдь не дешевым желанием поразить публику, а исканием новых путей в исполнении симфонической музыки.

В будущем мы думаем постепенно увеличивать число дирижеров. Возможно, что принцип одновременного дирижирования пяти и более дирижеров даст в области интерпретации музыкального произведения новые тончайшие оттенки.

Бригелла. Вопрос в том, осуществимо ли на деле такое коллективное творчество, и сумеет ли оркестр оценить по достоинству толкования одного и того же места разными дирижерами.

Труффальдино. До сих [пор] оркестр представлял собой одно живое тело, и функция головы в этом теле принадлежала дирижеру. Мы находим, что одна го-

лова хорошо, две — лучше, три — еще лучше, четыре — еще, еще лучше, пять — еще, еще, еще лучше.

Бригелла. Ну, довольно. Кстати, насчет головы... Неужели вам не надоело рубить головы? Нет 3 часов, как одного из Самарканда князя казнили, уже другой...

Труффальдино. Никто не неволит этих принцев. Они добровольно несут свои головы. Не так-то просто разгадать загадки моей принцессы. Нужно быть без головы, чтоб идти на риск потерять голову.

Бригелла. И ты рад чудовищ... [нрзб.]

Труффальдино. А как же! Во! При каждом снятии головы я получаю от принцессы хороший подарок. Во-вторых, в ознаменование своей радости победы принцесса устраивает пир в серале, и мне недурно живется.

Бригелла. Безбожные и низкие расчеты. Принцессе пора выйти замуж [и] положить конец этому безобразию.

Труффальдино. Принцесса права, что не хочет выходить замуж. Это довольно надоедливая и нескромная штука — брак. Ей и так хорошо живется: у нас много красивых рабынь, которые развлекают ее танцами, пением и декламацией. Пению они обучаются у [нрзб. Коргановой] по рекомендации Хмары, танцам у Айседоры Дункан, декламацию проходят по Волконскому.

Зачем же ей выходить замуж? Отец не жалеет средств, одевает ее и рабынь у Ламановой. Можешь прочесть об этом в программах, а если не веришь, можешь спросить у самой Надежды Петровны, кстати (если) она здесь. И вообще, я против браков, хотя бы потому, что от них рождаются такие Бригеллы, как ты.

Бригелла. Во-первых, я джентльмен и не позволю дурно отзываться о моих родителях, а во-вторых, если бы твоя мать не вышла замуж, ты сам не появился бы на свет.

Труффальдино. Все это бесстыдная клевета. Моя мать никогда замужем не была, однако, я великолепным образом родился.

Бригелла. Да как же так?

Труффальдино. А так, как умел, так и родился. (Родился же Абрам Эфрос.)

Бригелла. Каким же образом?

Труффальдино. А меня тетя родила. Из жалости. Ну, довольно. Я с тобой заболтался. Пора начинать вторую картину. Занавес!

«Турандот», 2-я картина

[Сцена масок и Калафа (арест)]

Панталоне. Ваше Высочество, Жизнь Вы моя, солнце [нрзб.], радость без берегов. Вы видели там, на горе второпях воткнутые головы торчат. Вы имейте в виду, что Вашу голову воткнут туда же, если Вы не разгадаете загадки. Принцесса злая девица, что ничему не удивится. Она Вам три такие загадки завернет, что сам черт не разберет... Тр. Тр... Простите, Ваше Высочество, кажется, звонил телефон?

Слушаю. Да, это я, секретарь Его Величества. Кто говорит? А... Игнацио... Тарталья, ты знаешь, кто звонит... Игнацио.

Тарталья. Кажется, Игнат Нивинский.

Панталоне. Игнат Нивинский, это мой друг из Венеции... Слушаю... Слушаю... Сейчас вторая... Много. Здесь. Здесь. Тоже здесь. Нет, его нет. Тоже нет... А он во втором ряду. Аплодисменты у нас разрешаются и во время действия. Нет, еще не было... Прости, мне сейчас некогда, надо отговаривать принца. Позвони в четвертой... Закажи гроб.

Простите, Ваше Высочество.... так вот, Ваше Высочество, шел бы ты с миром. Стоишь ты, как цветочек. Работать надо.

[Калаф] ...иль смерть...

Панталоне. Как угодно. Я Вас предупредил и «фарабанста», как говорит Вася Каменский.

Тарталья. Заладил: Турандот, Турандот. Ваше Высочество, я его сейчас гипнозом пройму. Ладно, чешется... Нет? А у тебя, Панталоне... чешется... Ничего, я тебе потом расчесу. Ну, хорошо, скажу я вам. Во-первых, это не то, что это сами. Верно. Панталоне... Я говорю Турандот-Турандот, а головы-головы. Ведь остаться без головы для жизни нет неудобства. Вот, посмотри на Бригеллу. Ну, что хорошего...

Засим-с... Я не понимаю, почему лезут на стену из-за Турандот. Ведь есть и другие... Принцесса Брамбилла... Принцесса Долларов... Принцесса Греза... Ты пойми, я из-за любви к тебе с такой свободой выражаюсь...

[Калаф] ...иль смерть!

Тарталья. Ну, как знаешь. Я молчу. М. З. А. С. [нрзб].

Панталоне. Бригелла! Бригелла!

Бригелла. Я здесь...

Панталоне. Не видел [нрзб.]?

Бригелла. Нет.

Панталоне. Император дал приказ, чтобы вы с двумя тысячами солдат охраняли покои принца и до завтрашнего утра никого к нему не впускали. Император очень беспокоится за принца, велит выполнить его приказ в точности... Понял?

Бригелла. Будет исполнено.

Панталоне. А вот и он сам. Ну, [нрзб]. А мы Вас искали, искали.

(Здороваются. Крик.)

Тарталья. Ну и погубили же Вы Ваше Высочество. А счастье было так близко, так возможно. На кой же черт Вы все эти глупости натворили?

Панталоне. Ну, ладно, ладно, что сделано, то сделано. Вы, Ваше Высочество, даже не подозреваете, в каких Вы водах плаваете.

Если б мы не смотрели за Вами в оба, Вы бы, наверное, сели бы на мель. Эй, вы, [нрзб.], потрудитесь убраться отсюда.

А Вам, Ваше Высочество, приказано удалиться в апартаменты, специально для Вас приготовленные. Бригелла, ты должен будешь охранять Его Высочество с двумя тысячами солдат. Никого не впускать, [нрзб.]. Таков приказ Императора.

Бригелла. Будет исполнено.

Панталоне. А с Императором что делается, елки зеленые... Он в вас влюблен. И если завтра Вы не сделаетесь его зятем, то я не ручаюсь, как бы он не помер.

Тарталья. Да... Наделали дел...

Панталоне *(телефон)*. Но, Ваше Высочество, кажется, звонит телефон. Слушаю... я... 4-я... пока ничего... Да, во время действия допускаются... [нрзб.] Спасибо. Покажи еще парочку.

Я вас понимаю, я сам был молод... как кисель. Так вот видите, я Вас хорошо понимаю, я сам все это испытал. Ничего, ничего... Теперь только вот есть одна опасность, если у Вас до завтра кто-нибудь выведает Ваше имя...

Панталоне. Да. Да. Ваше Высочество... ввиду создавшегося вопроса Вы никому его не открывайте...

Последние два сезона

Труффальдино и Евнух
(диалог. Тарабарский язык).

Панталоне... Труффальдино... кого ищет.

Тарталья. Не скрою от Вас, Ваше Высочество, что я лопаюсь из любопытства узнать Ваше имя. Если Вы мне его сказали [бы], то, поверьте, что оно бы во мне и застряло.

Калаф. [нрзб.] нет. Завтра все узнают.

Тарталья. Брависсимо, через [нрзб.]

Панталоне. Ваше Высочество, если Вы [нрзб.] на ушко шепнете мне Ваше имя, то смею Вас уверить, что оно в одно ухо влетит, из другого вылетит! Удостоите подарить.

Калаф. Царю!

Панталоне. Bravo. Bravo. [нрзб.] За Ваше дело.

Бригелла (*в сторону*).

Тарталья. Смотри, Бригелла, смотри в оба. Тут голова требуется.

Бригелла (*в сторону*).

(Прощаются.)

Арест Труффальдино (*шум за сценой*).

Ты, Гасан, тебя-то мне и надо. По приказанию Принцессы Турандот я должен отвести тебя в гарем. Ты чувствуешь, какая это милость. Проникнуть в гарем ни один муж не может. Да муху, если она случается залетит, осматривают, и если она оказывается мужского пола, то сажают на кол... А это кто? Кто этот старик? И эта женщина? Это подозрительно. Ваши бумаги? У вас их нет, я так и знал. Ваше имя? Откуда вы прибыли? Связать всех вместе. Отвести в гарем. Ага! Понимаю! (*диалог с [нрзб.]*). Связать всех вместе. Отвести в гарем. Живо. Торопитесь. Скорее. Быстрее за мной.

Монолог Труффальдино

1. Купи корень Мандрагоры. Свойства корня.
 2. Разворачивай. О ядовитости. Боюсь, что его что-то не видно. Успокоил.
 3. Подкладывай и жду эффекта.
 4. Что-то ([нрзб.]
 5. Сворачиваю. Надо сообщить, тут и заработать.
- [Нрзб. — 5 строк]

Публикуется впервые.
Тетрадь. 1919-1921. Автограф.
Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 18/Р.

«Турандот» должна меняться

Юрий Завадский:

Евгений Богратионович задумал «Турандот» как спектакль, который должен был бы через год или раньше измениться не только по линии масок, но и по линии всего постановочного плана. Он считал, что это учебный спектакль, это спектакль упражнений, спектакль, который должен все время учитывать выростающие актерские возможности, с одной стороны, а с другой стороны, необходимость у публики. Иначе говоря, он предполагал, что если мы не будем играть

«Турандот», мы не сможем играть настоящую вещь. Он говорил: «Давайте покажем. Кругом холод, голод, давайте блеснем, а через некоторое время мы будем играть простых рабочих, и черт знает, какие будут страсти. Вы будете способны их играть».

Публикуется впервые.
Стенограмма беседы с Ю.А. Завадским. 27 мая 1939 г.
Правленный маш. текст.
РГАЛИ. Ф. 2740. Оп. 1. Ед. хр. 56. Л. 124.

Е.Б. ВАХТАНГОВ — К.С. СТАНИСЛАВСКОМУ

[27 февраля 1922 г.]

Дорогой и любимый Константин Сергеевич,

Пишу лежа, в температуре. Чуть понизилась — 38,8. Виоградов определил небольшое воспаление левого легкого.

Потом, я так благодарю Вас и Марию Петровну [Лилину] за профессора Федорова. Мне он очень понравился, и когда терапевт делает свое дело, то обещал взяться за меня. Всем остальным врачам (Муратов, Шервинский, наш Фельдман, Блюменталь) я сегодня же отказал, очень изнурили их визиты.

Я был очень огорчен тогда, что Вам нельзя было посмотреть «Дибук» в «Габиме». Сегодня — «Турандот». Я почти убежден, что Вам не понравится. Если даже об этом Вы пришлете мне две маленькие строки, я буду и тронут и признателен.

А если Вы за кулисами подарите им 10 минут — это останется навсегда в памяти. Они молоды, они только начинают. Но они скромны — я знаю.

Как только поправлюсь, я приду к Вам. Надо мне лично рассеять то недоброе, которое так упрямо и настойчиво старается кто-то бросить между нами. А Вы самый дорогой на свете человек для меня.

Если Мария Петровна удостоила прийти на «Турандот», не откажите передать ей мою почтительную благодарность и привет.

Как всегда, как всегда вечно и неизменно любящий Вас

Евг. Вахтангов

Автограф.
Музей МХАТ. К.С. № 7510.
Впервые опубликовано: Вахтангов. 1959. С. 200–201.

ОБРАЩЕНИЕ К ПУБЛИКЕ ГЕНЕРАЛЬНОЙ РЕПЕТИЦИИ «ПРИНЦЕССЫ ТУРАНДОТ»

27 февраля 1922 г.

Евгений Вахтангов:

Учителя наши, старшие и младшие товарищи! Вы должны поверить нам, что форма сегодняшнего спектакля — единственно возможная для Третьей студии. Эта форма — не только форма для сказки «Турандот», но и для любой сказки Гоцци. Мы искали для Гоцци современную форму, выражающую Третью студию в ее сегодняшнем театральном этапе.

Форма потребовала не только рассказа содержания сказки, но и сценических приемов, может быть, для зрителей не заметных, но совершенно необходимых для школы актера.

Любая пьеса — предлог образовать в Студии на полгода специальные, необходимые для данной формы, занятия.

Мы еще только начинаем. Мы не имеем права предлагать вниманию зрителей спектакля в исполнении великолепных актеров, ибо еще не сложились такие актеры. Для того чтобы сложились мастера сцены, — требуются годы. И вот мы делаем отбор людей, мы ищем сценические законы, впитываем все, что дает Константин Сергеевич [Станиславский], и даже не мечтаем еще о спектакле театральном. До тех пор, пока мы не составили труппы из воспитанных по нашему лабораторному способу мастеров, мы будем показывать лабораторные работы.

Сейчас мы ищем современные формы Островского, Гоголя и Достоевского. Три пьесы этих писателей — только предлог искать форму, а следовательно, искать средства ее выразить. Также и «Гамлет», которого мы взяли в работу, — такой предлог. Мы знаем, что «Гамлета» нам не сыграть, но мы также хорошо знаем, что работа над «Гамлетом» увлечет Студию и даст ей много такого, о чем она сейчас не знает.

Теперь позвольте представить исполнителей: принцессу Турандот играет Мансурова, окончившая в нынешнем году школу Студии. Это ее первое выступление на публике. Она никогда не играла. Ход пьесы требует, чтобы лицо ее было пока прикрыто маской.

Принца Калафа играет Завадский. Он уже играл в «Чуде святого Антония».

Адельму — соперницу Турандот — Орочко. Это тоже ее первая роль, если не считать школьных работ.

Зелиму — подружку Турандот — играет Ремизова, ученица III курса нашей школы.

Бараха — воспитателя Калафа — Толчанов.

Тимура — отца Калафа — Захава.

Альгоума — царя китайского, отца Турандот — Басов.

Скирину — мать Зелимы — Ляуданская.

Измаила — Миронов.

Оркестр образован из студийных сил. Другой оркестр был бы дорог и не нужен. Здесь всякие инструменты, вплоть до гребенок.

Форма спектакля не требует серьезной музыки, и потому она построена Н.И. Сизовым и А.Д. Козловским так, чтобы быть в гармонии со всем остальным.

За правильность оркестровки ручаемся. И больше ни за что.

Текст по нашему заказу перевел Осоргин. Декорации шились ученицами школы под руководством художника Игнатия Нивинского, которому помогал Подольский. Платя — из простых материалов, отпущенных государством на склад Студии, — работы Ламановой. Подкладочные шелка дешевых сортов, байка, дерюжка — вот с чем приходилось оперировать Надежде Петровне. Фраки работы... Об этом лучше не говорить. Я кончил.

Автограф.

Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 148/Р.

Впервые опубликовано: «Принцесса Турандот». С. 30–31.

КОММЕНТАРИИ:

Премьера «Принцессы Турандот» состоялась 28 февраля 1922 г. Постановка Е.Б. Вахтангова. Режиссеры: К.И. Котлубай, Ю.А. Завадский, Б.Е. Захава. Художник И.И. Нивинский. Композиторы Н.И. Сизов, А.Д. Козловский. Действующие лица и исполнители: Альгоум, китайский император — О.Н. Басов; Турандот, принцесса, его

дочь — Ц.Л. Мансурова; Адельма, рабыня, татарская княжна — А.А. Орочко; Зелима, рабыня — А.И. Ремизова; Скирина, мать Зелимы — Е.В. Ляуданская; Тимур, астраханский хан — Б.Е. Захава; Калаф, сын Тимура — Ю.А. Завадский; Барак, воспитатель Калафа — И.М. Толчанов; Измаил — К.Я. Миронов; Панталоне, секретарь Альтоума — И.М. Кудрявцев; Тарталья, канцлер — Б.В. Шукин; Труффальдино, начальник евнухов — Р.Н. Симонов; Бригелла, начальник стражи — О.Ф. Глазунов; мудрецы: В.В. Балихин, А.В. Жильцов, Л.П. Русланов, В.В. Куза, И.М. Рапопорт, Б.М. Королев; цанни, слуги просцениума: В.Д. Бендина, З.К. Бажанова, Т.В. Берви, В.К. Львова, Е.Ф. Иванова, А.М. Наль, Н.В. Тихомирова; рабыни Турандот: Е.Г. Алексеева, Н.П. Русина, Э.В. Карен, М.Д. Синельникова, В.Ф. Тумская, Н.И. Слостенина, Т.М. Шухмина, А.Ф. Мильнер; рабы Турандот: В.В. Куза, Б.В. Бибиков, В.Н. Белянкин, Б.М. Королев. Отзывы на спектакль были обильны и разнообразны. Но голоса оппонентов «Принцессы Турандот» звучали одиноко. Так, Оскар Блюм, чаще всего подписывавшийся Тимоном (читай Тимоном Афинским), а на этот раз обозначивший себя только инициалами (О.Б.), увидел в спектакле «манifestацию дурного вкуса». Но к чести его нужно сказать, что только он один углядел в этом сценическом празднике «меланхолию»: «Над всем этим — все-таки веяние смерти» (Театральная Москва. 1922. № 30. 7-12 марта. С. 11).

С. Марголин отмечал связь игрового начала и подлинности чувств: «Как бы мастерски красиво здесь ни облачались в карнавальные шали и как бы ритмично ни играли ими в воздухе, насыщая игрой красок все вокруг себя, как бы четко и быстро ни подвешивали к цирковым блокам прихотливые занавесы, все это только прелюд к чему-то большему. Все страсти — какими лишь живут на земле — извлекаются из сердца и подбрасываются ввысь вместе с театральными плащами. Ведь вы все догадались, что здесь карнавал красок — лишь хитрая завеса карнавала страстей. Любовь Калафа, месть и гнев Адельмы, любопытство Зелимы, лихоимство Бригеллы, капризное лукавство принцессы Турандот — словом, — все страсти — играют в искусных руках актеров-жонглеров, летят, останавливаются в своем полете... О, какое это трудное и царственное искусство!» (Экран. 1922. № 23. 1-7 марта. С. 4).

С. Мстиславский сосредоточился на том новом, что принес Вахтангов в технику актерской игры, и писал о том, что в старом театре «актер стремился перевоплотиться в то лицо, которое он изображал, стремился закрыть свое лицо, свою личность маской роли, личностью пьесы. <...> Но есть и иной путь, путь образный: перевоплощение актером созданного драматургом в себя: не перевоплощение себя в Отелло, но перевоплощение Отелло в себя. Путь, на котором актер остается всегда собою, какую бы роль он ни играл, т.е. остается доподлинно свободной — творящей личностью» (Экран. 1922. № 24-25. 14-20 марта. С. 5).

С. Радлов считал нужным напомнить о мейерхольдовских истоках русского дельтартизма: «Можно смело утверждать, что все основные принципы постановки были созданы и выработаны Вс.Э. Мейерхольдом в период его студии и изложены в журнале «Любовь к трем апельсинам» (1914-1916). Оттуда пошло распространившееся по всей России пристрастие к итальянской народной комедии с ее полуцирковыми выходами комиков, импровизированными разговорами с публикой, пародией на речь трагических актеров. Оттуда выпрыгнули и «слуги просцениума», своеобразные прислужники театра, которые на глазах у публики сменяют примитивные декорации, подчеркивая, что все на сцене происходящее — не реально, не жизненно, не “всамделишно”, а лишь театральная игра, нарядная сказка, условное и шутивное преломление жизни. Я считал себя обязанным упомянуть прежде всего Мейерхольда как духовного отца

этого спектакля. Это тем более значительно, что ведь такое театральнейшее представление возникло в студии Станиславского вразрез со всеми предписаниями его театра. Но это не мешает мне признать блестящие достоинства также и исполнителя этого, чужого в сущности замысла. Так рано умерший режиссер Вахтангов выказал себя здесь большим и очень изобретательным мастером. <...> Дурная сторона этого спектакля в его крайней эстетичности, нарочитой наивности, слащавости, щеголеватости, крайней не современности. <...> Преследуемая все время условность, легкость, нарочность игры порой исчезали. Вместо совершенно отвлеченных синтетических комических типов (подобных клоунам в цирке!) мы видели цельные и правдоподобные характеры. Только характер канцлера Тартальи был заменен искусно и убедительно поданным характером актера, играющего “в канцлера Тарталью”. Крепкий психологический стержень от этой замены не поколебался» (Красная газета. Вечерний выпуск. 1923. № 95. 28 апреля. С. 2). Пеня на психологизм, критик не нашел объяснения тому, что позволило Вахтангову мейерхольдовские лабораторные опыты превратить в театр для людей.

Многие критики трактовали «Принцессу Турандот» как веху на пути русского театра от аналитического периода, когда преобладало разъятие театрального искусства на «первоэлементы», к синтезу: «Слава об этой совершенно исключительной постановке “Принцессы Турандот” оказалась совсем не преувеличенной, как это часто случается. Постановка, действительно, поразительная, построенная на движении, на музыке, на принципах старинной и знаменитой “комедии дель арте” <...> Здесь и пантомима, здесь и цирк, здесь и “отсебятины” актеров, но здесь же и первоклассное мастерство москвичей, мастерство, равного которому мы не видели никогда и нигде! И вот это мастерство, где стерлась грань между импровизацией и заученной ролью, где переплетаются жутко-острое с гротескно-веселым, где спектакль слагается из всех частей театра, стремясь к единству, к синтезу его и является, очевидно, той переходной формой, к которой устремляются, видимо, все, таков создавший “Турандот” Вахтангов, таков изысканный Таиров, таков Мейерхольд, возглавляющий левый фронт нашего театра...» (Петроградская правда. 1923. № 94. 29 апреля. С. 5).

Наиболее глубоким и, можно сказать, системным пониманием спектакля отмечена статья П.А. Маркова: «Все проблемы формального порядка, которые так яростно обсуждались и воплощались современным театром, в спектакле “Турандот” явились каждая как отдельная, отнюдь не доминирующая часть; происходило некоторое снижение и умаление больших проблем современной театральности; рассматриваемые в отдельности и казавшиеся сложными и запутанными, на представлении “Турандот” они явились в довольно полном соединении и существенном сочетании и показались не столь запутанными и не столь сложными, но вполне разрешимыми сценически. Оправдание же они несли в иных — отнюдь не формальных — свойствах спектакля. <...>

Играя, смеясь и радуясь, ломал Вахтангов театральные формы и вновь складывал их в необычных сочетаниях; то была не только “игра в театр” — зоркость взгляда, торжество победителя, усмешка веселой мудрости, узнавшей значение и ценность подчиненного ему театрального мира. Синтез, который внес Вахтангов, убил яд первоначального аналитического подхода. <...>

Ирония “Турандот” была методом спектакля, оформляющим моментом, но не основной стихией его; она была необходима, чтобы сделать доступным, сохранить и передать миф о любви Калафа и Турандот — он выросал нетронутым под острием иронических усмешек; таково было свойство Вахтангова — режиссера и художника:

Последние два сезона

о самом настоящем и самом глубоком говорить словами лукавыми, ускользающими и насмешливыми; но лукавые слова скрывали веру сердца, песнь любви, твердость знания, древние преходящие, но неизбежно волнующие чувства, что вновь зазвучали среди голоса тревог и забот.

Было бы легко, но неверно представить в качестве существа актерского исполнения “Турандот” — возрождение игры как игры, простой “игры в театр”. <...> Актер был утверждён как творческое начало спектакля; он играл одновременно и образ и свое отношение к нему. Свобода творческого субъективизма и утверждение личного освещения образа — согласно своим чувствованиям и духовным ощущениям — стали правом актера. <...> холодом большого искусства отмечен спектакль; <...> этот холод — печать мудрости и знания Вахтангова» (Марков. Т. 3. С. 80–83, 85).

СТАНИСЛАВСКИЙ: ТЕЛЕФОНОГРАММА

27 февраля 1922 г.

Около телефона стоят старики Художественного театра и просят передать, что все восхищены, восторжены. Этот спектакль — праздник для всего коллектива Художественного театра. Ради искусства мы требуем, чтобы он себя берег. Беру с него честное слово перед всем МХТ, товарищами и питомцами. Я должен ему рассказать о финале спектакля — был взрыв радости. Открыли занавес. Раздались восклицания: «Не хотим расходиться». Мы сидели, занавес был раскрыт, потребовали оркестр. Была длинная пауза, пока выносили цимбалы и другие инструменты, все ждали и радовались. Прослушали марш оркестра. Хотели устроить общение свободное зала и сцены, но пожалели исполнителей. В жизни МХТ таких побед наперечет. Я горжусь таким учеником, если он мой ученик. Скажите ему, чтобы он завернулся в одеяло, как в тогу, и заснул сном победителя.

Станиславский

Маш. текст.

Архив семьи Симоновых. Вахтанговский альбом. Л. 87.
Впервые опубликовано: Вахтанговец. 1936. № 6. 29 мая. С. 4.

Запись К.С. Станиславского в Книге почетных гостей

27 февраля 1922 г.

Меня заставляют писать в 3 часа ночи, после показанного спектакля «Турандот». Впечатление слишком большое, радостное; возбуждение артиста мешает бездарному литератору, который сидит во мне.

Поздравляю — молодцы!!!

Но самый большой молодец — наш милый Евгений Богратионович. Вы говорите, что он мой ученик! С радостью принимаю это название его учителя, для того чтобы иметь возможность гордиться им.

Ему дай Бог здоровья и мудрости в сохранении его.

А вам...?!

Отец говорил мне: учись быть богатым (это было давно, не во времена Советской России).

Я вам завещаю:

Учитесь быть известными (если судьба судила вам эту роскошь). Это наука — трудная. Спасибо.

Любящий Вас *Станиславский*

Автограф.
Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 100/Р-14.
Впервые опубликовано: Вахтанговец. 1936. № 14. 22 ноября. С. 5.

Н.Н. БРОМЛЕЙ — Е.Б. ВАХТАНГОВУ

[27 февраля 1922 г.]

Женичка,

Поздравляю Вас, дорогой, с сегодняшним триумфом. Целую Вас, великий мой мэтр. Об «Архангеле Михаиле» напишу подробно после. Все ваши желания будут исполнены¹.

Жму Ваши гениальные руки.

Ваша *Надя Бромлей*

Публикуется впервые.
Автограф.
Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 252/Р.

КОММЕНТАРИИ:

- 1 Позже Б.М. Сушкевич вспоминал: «[Вахтангов] оказывал очень сильное влияние на постановку. Я считаю, что одной из моих ошибок (я признаю, что сделал большую режиссерскую ошибку под влиянием Вахтангова) было то, что пьеса, написанная как средневековая, игралась во фраках. Вахтангов же хотел представить так, как это, по его мнению, могло быть в будущем. При этом герой ходит с мечом и все время этим мечом размахивает. Это была явно средневековая тема, но оттого, что она была сделана в современных костюмах, она явно потеряла и упустила зрителя. А самое главное произошло от смены исполнителя: когда Вахтангов заболел и не было надежды на его выздоровление, роль мэтра Пьера начал играть Чехов, принципиально не принимавший установки пьесы. Последний монолог о том, что художник может сотворить чудо, Чехов играл, как монолог отчаяния, так что то, ради чего шла пьеса, было искажено исполнителем» (СПбТБ ОРиРК. Р 3/546. Л. 10об., 11).

Е.Б. ВАХТАНГОВ — А.В. ЛУНАЧАРСКОМУ

28 февраля 1922 г.

Дорогой и многоуважаемый Анатолий Васильевич,

То, что теперь станет для Первой студии обычным, до «Эрика XIV» Первая студия и не мыслила, то есть никаких новых форм и приемов. Нужно было решительно, быстро, почти иронически сломать все предрассудки, которые выползли бы во всей своей театральной безыскусственной наивности, если бы «Эрик» ставился, как «Балладина», «12-я ночь», «Потоп» и пр. Я Вам показал тогда свою работу. Вы не досмотрели до конца пьесы. Уехали. Мне было жаль, что Анатолию Васильевичу так и не удастся оценить значение этого спектакля. Безо всяких революционных слов из банальнейших патриотических фраз я, шутя, сделал революционное зрелище.

Последние два сезона

Затем «Чудо святого Антония», вторую работу за этот период, пришлось показать вам в условиях школы.

Следующая работа — «Дибук» в «Габиме». Об этой работе так мне и не удалось узнать Вашей оценки, потому что Вы должны были прийти во второй раз, но Вы, кажется, не пришли, а если и пришли, то меня не известили.

Сегодня сдаю последнюю мою работу, «Принцессу Турандот» Гоцци. И, конечно, мне не везет. Я надолго заболел воспалением легких — дойдет ли до меня Ваше мнение?

Если Вам, писателю, поэту, драматургу, чтецу, понятно мое режиссерское желание иметь от Вас хоть строчек пять, Вы напишете мне. А то я так много работаю и не знаю, как принимает меня Анатолий Васильевич, принимает ли вообще, считается ли с моим новым в каждой новой моей постановке.

Диктую, у меня температура, сам не могу написать ни одного слова.

С большим уважением к Вам

Е. Вахтангов

Записано Н.М. Вахтанговой под диктовку Е.Б. Вахтангова.

ГАРФ. Ф. 2306. Оп. 1. Ед. хр. 696. Л. 302-303об.

Впервые опубликовано: *Аброскина И.И.* Создатель революционного зрелища (Письмо Е.Б. Вахтангова к А.В. Луначарскому) // Встречи с прошлым / Отв. ред. Н.Б. Волкова. Вып. 2. М., 1976. С. 189-190.

А.В. ЛУНАЧАРСКИЙ — Е.Б. ВАХТАНГОВУ

28 февраля 1922 г.

Дорогой, дорогой Евгений Богратионович,

Странно я сейчас себя чувствую. В душе разбужен Вами такой безоблачный, легкокрылый, певучий праздник... и рядом с ним 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, многообещающи и волнующи. Дайте мне немного подумать. Об Вас не хочется писать наскоро. Но напишу «Вахтангов». Не этюд, конечно, а впечатления от всего, что Вы мне, широко даря публику, подарили. Выздоровливайте! Крепко жму руку. Поздравляю с успехом. Жду от Вас большого, исключительного.

Ваш Луначарский

Автограф.

Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 182/Р.

Впервые опубликовано: Вахтанговец. М., 1937. № 4 (20). 20 февраля. С. 3.

Е.Б. ВАХТАНГОВ — Н.Н. БРОМЛЕЙ

[Март 1922 г.]

Наденька,

Врач сказал, что у меня определилось воспаление левого легкого. Что это очень скоро пройдет. Представьте себе, что я, не играя, могу, скажем, репетировать, ну, скажем, с двух часов. Что тогда?

Потом, осторожненько, можно несколько репетиций с 12 час. дня. Что тогда? Зачем же репетировать Чехову?

Клянусь Вам, что, если б сегодня была репетиция, — я бы удовлетворил Вас значительно.

Пожалуйста, отнимите у Миши надежду, тем более, что он сам это видит. А то ведь очень и очень нехорошо. Черкните мне два слова: как обстоят дела с репетициями «Архангела» и что сейчас делается.

Посылаю Вам два рисунка Сергея [С.Е. Вахтангова] для «Архангела» в толпу¹. Разумеется, только принципиальные.

Ваш Евгений

Как трудно писать в температуре.

Автограф.
СПбГМТиМИ. Фонд Бромлей-Сушкевича. Без номера.
Впервые опубликовано: Вахтангов. 1939. С. 249.

КОММЕНТАРИИ:

1 В письме имеется один рисунок головы.

К.И. Котлубай — Е.Б. ВАХТАНГОВУ¹

[Март 1922 г.]

Евгений Богратионович!

Очень хорошо! Играли не так хорошо, как иногда. Все могут лучше. Мешало волнение, и все шупали, пробовали. И все-таки хорошо и даже приятно, что играли на четыре, а могут на пять. Принимали хорошо! Довольны нами очень, очень. Все хорошо! Будьте спокойны.

Ксения Ивановна

Автограф.
Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 146/Р.
Впервые опубликовано: Вахтанговец. 1937. № 4 (20). 20 февраля. С. 2.

Дорогой, сердце мое, Евгений Богратионович!

С покорностью переношу заслуженное наказание, благодарю за него. Только знайте, что думаем о Вас ежеминутно. Обожаю самую мысль о Вас.

Спектакль сегодня бодрый, хороший. Был Гейрот, пришел за кулисы к нам. Сказал, что снова восхищен, что исполнители выросли, что ему не верится, что он в Москве, что он обо всем забывает и еще в том же духе. Кланяется Вам...

Покойной ночи и доброго утра.

Ксения К.

Автограф.
Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 147/Р.
Впервые опубликовано: Вахтангов. 1984. С. 424.

КОММЕНТАРИИ:

1 В двух письмах (март 1922 г.) К.И. Котлубай пишет о первых спектаклях «Принцессы Турандот».

О.Л. ЛЕОНИДОВ — Е.Б. ВАХТАНГОВУ

3 марта 1922 г.

Дорогой Женя,

Если тебе медицина разрешает легкое, ни к чему не обязывающее чтение, то прочитай мое письмо.

Дело в следующем.

На протяжении последних лет я привык ко всяким ошеломлениям достаточ- но и научился я реагировать на них не менее ошеломляюще.

Но есть ошеломления, которые не переплюнешь.

Пока что у меня их два:

«Гадибук» и «Турандот».

Пока еще «Гадибук» был один, я «мог бороться» и даже написал большую статью о нем, часть которой прочел в телефон Надежде Михайловне.

Я предназначал эту статью для сборника помощи голодающим, куда меня, среди других, пригласили участвовать.

Однако статья была готова, переписана, отшлифована, вымыта во многих во- дах, а я все не посылал ее.

Посмотрел «Турандот» и статью разорвал.

Ибо понял, что ни о «Гадибуке», ни о «Турандот» писать я не в силах.

Нет у меня ни слов, ни красок, ни знания ремесла, достаточных для отобра- жения хотя бы частицы этих величайших достижений театра.

Не говорю «русского» или «еврейского», потому что не могу Шекспира назвать ан- гличанином, «Дон Кихота» — испанским романом, а Вахтангова — русским режиссером.

Два эти зрелища, два эти момента эпохи так грандиозны, так безумно рево- люционны, что их не охватить, на них не откликнуться.

Всякий охват, всякий отклик будет мелок, пошл и дилетантски субъективен.

Октябрьская революция разворачивается пятый год, а что написали о ней на- стоящего, достойного ее?

Что я могу сказать о «Гадибуке»?

Это гениально в своей театральности, в придании жутким маскам подлин- ной (театральной) жизни, в использовании всех достижений живописи, скульпту- ры, слова, музыки, жеста, в их заостренных преломлениях. Это гениально в своем интернационализме и всеобъемлющей космичности.

Что я могу сказать о «Турандот»?

Полное ошеломление. Прыжок через Камерный театр, который только трам- плин к грандиозному театру актера, к актеру — наивысшей ценности сцены, небрежно надевающему маски и столь же небрежно меняющему их, но остающему- ся актером в любом обличье.

Обе постановки — полное овладение сценой, возведение условности в культ, в безусловное.

Но разве этим сказано все? Или частица всего?

Такое суждение напоминает мне суждение людей, которые от Октябрьской революции восприняли только расстрелы или только часы на Спасских воротах, отбивающие «Интернационал».

Так писать о Вахтангове — пошло, неумно и неуважительно.

А чтобы написать настоящее сейчас, надо быть Вахтанговым. Точно так же, как чтобы написать и сказать настоящее о 1917–1922 гг., надо быть Лениным.

Или ждать, пока это станет перспективой. Когда на это можно будет глядеть в бинокль.

Пусть профессионалы говорят свои очередные умные вещи о новых достижениях режиссера Московского Художественного театра Вахтангова. Пусть пишут о «Турандот» или «Гадибуке» такими же словами, какими пишут о «Мадам Сан-Жен» или «Портрете Дориана Грея». Я немного искреннее их по отношению к тебе и позволю себе роскошь пока ограничиться этим письмом.

Твой Олег

Подписанный маш. текст.
Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 173/МК.
Впервые опубликовано: Вахтангов. 1984. С. 424–425.

Вс.Э. МЕЙЕРХОЛЬД — Е.Б. ВАХТАНГОВУ

6 марта 1922 г.

Дорогой, горячо любимый друг,

К себе устремите силы Вашей воли, те, которыми Вы так чудесно правите, когда осуществляете на сцене Ваши необычайные превосходные замыслы. К себе устремите эти силы с тем, чтобы побороть недуги, приковавшие Вас к постели в те дни, когда Ваше имя у всех на устах в связи с постановкой «Турандот», имевшей совершенно исключительный успех. Если Вы возьмете себя крепко в руки, Ваша болезнь мгновенно будет ликвидирована. Не надо падать духом. Помните, Вы нужны Театру как сила, не так-то часто приходящая. Я видел I-й акт «Турандот». Этого достаточно, чтобы судить, что Вы дали. Я не мог быть дольше. Но я досмотрю непременно.

Психически я потерял равновесие. Меня нервирует публика зрительного зала. Не могу я с нею вместе смотреть то, что мне нравится; может быть, оттого, что и им это нравится.

Ну, друг, будьте здоровы!

Буду заходить к Вам.

Любящий Вас В. Мейерхольд

Публикуется впервые.
Автограф.
Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 190/Р.

В.Г. ЛИДИН — Е.Б. ВАХТАНГОВУ

10 марта 1922 г.

Многоуважаемый Евгений Богратионович!

Позвольте мне, с Вами не будучи лично знакомым, послать эти несколько строк искреннего привета и сказать Вам о Вас, как Вас понимаю. Режиссера Вахтангова я знаю давно, но подлинный его образ, для меня убедительный всячески, развертывается с «Эрика». Я не театральный критик и ощущаю театр как человек, требующий от него созвучного звучания. Такая созвучность была для меня в «Эрике», о котором в свое время я Вам написал несколько слов¹, — такая же созвучность прозвучала для меня в «Принцессе Турандот», спектакле исключительном,

как в смысле театрального зрелища, так и в богатстве режиссерского замысла.

У нас часто говорят о театрализации, о сломанной площадке, о ритме, но, да простит меня создатель, на меня разит от всей этой ученой изысканности такой теоретикой и головным мастерством.

«Принцесса Турандот» — спектакль синтетический, в лучшем и подлинном смысле этого слова. Он вобрал в себя лучшие соки новых и классических веяний и претворил их в органическое театральное зрелище. Я только зритель и жду от театра зрелища, которое меня обольщало бы или отвращало бы, но с полным вовлечением меня как зрителя в круг спектакля. В «Турандот» найден именно этот магический круг, в котором замыкается актер, режиссер и зритель. Режиссерский рисунок легок, очарователен, он беспретенциозно привлекает зрителя, и в этом главное обольщение спектакля. Мне не удалось, к сожалению, посмотреть «Гадибук», и говорить поэтому о сосредоточенном росте режиссера Вахтангова я не могу в полной мере, но то, что он дает в «Турандот», — есть именно образец многосторонности его творчества, а всякое подлинное творчество должно быть многосторонне и синтетически насыщено. Я бы мог еще многое сказать о спектакле, но это вышло бы за пределы письма, но если когда-нибудь судьба толкнет меня к театральной теме, то первая будет «О творчестве Вахтангова», самое замечательное в котором, на мой взгляд, то, что Мишка слушает да ест, то есть делает свое органическое творческое дело.

Этим позвольте еще раз поблагодарить Вас за радость, которую мне доставил спектакль, и пожелать Вам скорейшего выздоровления. Автор имеет лишь тривиальную возможность послать Вам одну из своих книг — пользуется ею и посылает вместе с этим письмом новую книгу старых своих рассказов. (Новые лежат в столе 2 года и ждут свободы слова.)

Вл. Лидин.

Автограф.

Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 176/Р.

Впервые опубликовано: Вахтангов. 1984. С. 425–426.

КОММЕНТАРИИ:

1 Письмо не сохранилось.

Е.Б. ВАХТАНГОВ — Н.О. ТУРАЕВУ

[Без даты]

Дорогой Натан Осипович!

Если в 1-ю голову готовится Л.П. Русланов на Тимура — то это потому, что Л.П. идет по готовому: под Бориса Евгеньевича.

Вы же имеете индивидуальный образ. Если дать Вам играть так, как он у Вас складывался вначале, то у Вас получится трагический образ — не в плане постановки. Надо этот трагический образ проработать местами иронией (план постановки, а сами Вы этого не сделаете). Значит, Вам надо работать с кем-нибудь (К.И., Б.Е., Юра). И искать. Чтоб усвоить — нужно время. А времени не было. Это нельзя сделать за 2–3–4 дня. А образ, уже найденный с Б.Е., можно в 2–3–4 дня. Вот поэтому на спешную замену и готовился Л.П.

Готовьте, ежедневно репетируйте, ищите. Найдя юмор, репетируйте в гриме и костюме. У Вас выйдет чудесный и верный (в плане постановки) образ.

Не огорчайтесь. Надо верить руководителю.

Ваш Е. Вахтангов

Публикуется впервые.
Автограф.
Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 56/Р.

Из Дневника Н.Н. БРОМЛЕЙ

12 марта 1922 г.

Женя умирает. Книга «Архангела» на стуле рядом с постелью.

13 марта 1922 г.

Женя Вахтангов должен умереть. Строим «Архангела», и времени мало. И без Жени. Репетиция была полумертвой. Женю надо спасать — мэтр Пьер выморочная роль — издалека идет его отголосок, а на сцене мелькает его маленький фантом (М. Чехов).

Местонахождение подлинника не установлено.
Приводится по: *Надежда Бромлей. Путь искателя // Вахтангов. 1959. С. 327.*

О.Л. ЛЕОНИДОВ — Н.М. ВАХТАНГОВОЙ

14 марта 1922 г.

Надежда Михайловна,

Скажите Жене, что вчера в Доме Печати пели (с огромным успехом) частушки:

Меня милый не берет
На принцессу Турандот,
Отрицает, мол, принцесс —
Исторический процесс.

О.Л.

Автограф.
Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 174/Р.
Впервые опубликовано: Вахтанговец, 1937. № 4 (20). 20 февраля. С. 3.

В.Н. ЯХОНТОВ, С.И. ВЛАДИМИРСКИЙ — Е.Б. ВАХТАНГОВУ

22 марта 1922 г.

Дорогой Евгений Богратионович!

Год тому назад, когда Вы только что начинали работать над «Турандот» и когда на ночных репетициях Вы так изумительно обретали какую-то неведомую прекрасную театральную новизну, мы чувствовали, что каждое Ваше слово рождает в нашей душе радостный, творческий отклик. Тогда же мы и начали работать над «Снегурочкой»¹. Это время останется для нас самым светлым, потому что, работая над «Снегурочкой» утром, мы ночью имели возможность слушать Вас и следить, как с каждой репетицией зреет Ваш гениальный творческий замысел.

Больше всего мы боялись оскорбить Вас, когда стали осуществлять «Снегурочку» в форме балагана. Но раз загоревшись этой идеей, мы продолжали идти все дальше и дальше, зажигаясь огнем Вашей фантазии и обаянием Вашей бесконечно-прекрасной выдумки.

И Вы помните, дорогой Евгений Богратионович, наш прошлогодний весенний показ. Это нельзя было назвать никаким мастерством, это нельзя было назвать нашей собственной работой, потому что мы рассказали Вам неумело и по-детски то, что мы подслушали и подсмотрели на Ваших репетициях. Потому это было так принято и Вами, и Студией.

Что бы ни случилось с нами в будущем, эти четыре часа ночи будут всегда жить в нашем сердце и ободрять нас в наших неудачах. Но, конечно, это нельзя было назвать никаким, ни даже очень поверхностным мастерством. Мы это очень хорошо понимали и стали понимать еще лучше, когда увидали «Турандот». Правда, почти все, кто смотрел «Снегурочку» на единственном ее публичном показе, унесли с собой большую радость, но это произошло оттого только, что тогда она была наивной и простой, как праздничная детская игрушка. Вы помните, Евгений Богратионович, что между первым показом «Снегурочки» и показом ее на школьном исполнительном вечере мы показали ее по Вашему желанию, когда Студия праздновала сотое представление «Чуда», и показали неудачно, и лишний раз доказали тем самым, что мастера мы весьма плохие и еще не умеем, когда нужно, по-актерски собраться.

Год кончился, и снова встретились мы в Студии уже перед Рождеством. Вас мы видели очень редко и больше уже не слыхали. А работать нам хотелось мучительно, потому что мы как-то очень ясно почувствовали, что времени прошло много, а мы ни на один шаг не пошли вперед. И вот с этой мыслью мы снова стали репетировать «Снегурочку», но поняли сразу, что только и делаем, что добросовестно и точно реставрируем прошлогоднюю форму. Мы чувствовали, что делаем ошибку, и хотели даже вплести в «Снегурочку» намеки на «Турандот», но потом решили этого не делать (нам показалось, что это разобьет ее цельность), а ввели только еще две сцены: сцену с Бобылем и сцену с Мизгирем. И во время показа так бездарно наиграли прошлогоднюю наивность, что всем было тяжело и несносно на нас смотреть. Самим же нам было тяжело и стыдно.

Теперь, когда мы можем говорить об этом спокойно, нам представляется, что «Снегурочка» будет жить в нас всегда и каждый раз отражать или нашу творческую пытливость, или нашу творческую немощь. Эту немощь отразила она последний раз, но мы знаем и верим, что если творчески мы будем расти и развиваться, вырастет и разовьется вместе с нами и наша «Снегурочка». Но мы также хорошо знаем, что до тех пор наши работы будут кустарными и детскими, пока мы не научимся актерскому мастерству и будем уметь организовывать свой актерский материал. И нам кажется, что этому надо начать учиться теперь же и не пропускать так месяцы и дни, как мы это делали до сих пор. И мы думаем, что этому мастерству мы сможем скорее, чем в другой школе, научиться в школе Всеволода Эмильевича².

Мы помним, как Вы, Евгений Богратионович, на некоторых репетициях «Турандот» «бились» с теми учениками, которые были очень молоды и неопытны. Мы помним, как Вы иногда не могли сделать того, что Вам хотелось сделать, именно потому, что перед Вами были ученики, а не актеры-мастера.

Мы это почувствовали и поняли, что мы просто не имеем права отнимать у Вас время и заставлять Вас заниматься скучной и томительной работой. Пускай

Вы улыбнетесь сейчас, но так мы любим Вас и так мы дорожим Вашим огромным, изумительным талантом. Мы идем учиться, и нам нелегко сейчас, дорогой Евгений Богратионович, и мы бы унесли бы в своем сердце большую печаль, если бы не были убеждены, что через два года Вы примете нас к себе уже какими-то мастерами — в этом мы уверены. И потому нам и печально, и радостно вместе.

Нам печально оттого, что про себя мы знаем, что суждено еще долго нам скитаться по разным дорогам, разыскивая наш родной и забытый балаган. А радостно оттого, что не видим мы конца своему пути и что не раз еще на неведомом перекрестке повстречаем мы маяк, заложенный Вашей чудесной творческой волей.

Благодарим Вас за все, что Вы дали нам, обнимаем Вас и желаем скорее, скорее поправиться.

Горячо любящие Вас

В. Яхонтов
С. Владимирский

Публикуется впервые.
Автограф.

Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 271/Р.

КОММЕНТАРИИ:

- 1 В «Снегурочке» А.Н. Островского, которую ставил С.И. Владимирский в приемах балагана как школьную работу, В.Д. Бендина играла Снегурочку, а В.Н. Яхонтов играл Мороза, Весну, Леля, Лешего, Бобыля. Спектакль был закрыт Вахтанговым. По мнению Яхонтова, это случилось потому, что «"Принцесса Турандот" еще не вышла на публику. А "Снегурочка" раскрывала секрет постановки раньше, чем это было нужно» (Яхонтов В.Н. Театр одного актера. М., 1958. С. 80). Суждение Вахтангова по этому поводу выявить не удалось.
- 2 Переход к Мейерхольду, о котором говорится в письме, был осуществлен уже после смерти Вахтангова. С 1924 по 1926 г. Яхонтов был актером ГосТИМа.

Е.Б. ВАХТАНГОВ — В.В. КАМЕНСКОМУ

[1] апреля 1922 г.

Дорогой Василий Васильевич!

Приветствую вас.

Лежу немощный и потому не могу прийти обнять вас.

Гениев-аристократов духа принято определять по признаку самобытности, они или совсем не должны иметь предков, или иметь их очень мало.

Гений вбирает жизнь бессознательно и бессознательно же проявляет себя.

Ступенью ниже стоит талант.

У него может быть много предков, но, проявляя себя бессознательно, [он] вбирает жизнь сознанием.

Я не знал и не знаю таких людей, как Вы.

Таких, которые жили бы так, как живете Вы, и делали бы то, что делаете Вы.

Поэтому... Поэтому при баллотировке¹ считайте и мой голос.

Я поднимаю руку.

Обнимаю Вас.

Ваш Е. Вахтангов

P.S. Привет Николаю Николаевичу [Евреינוву]. Очень хотел бы Вас обоих видеть у себя, я еще надеюсь, что Вы придете.

Местонахождение подлинника не установлено.
Приводится по: Вахтангов Е.Б. Записки. Письма. Статьи /
Под ред. Б.Е. Захавы. Маш. текст. 1934.
РГАЛИ. Ф. 3034. Оп. 2. Ед. хр. 97. Л. 60–61.

КОММЕНТАРИИ:

1 2 апреля 1922 г. в помещении Камерного театра состоялось Утро поэтов под названием «Экзамен на гения». Письмо Вахтангова к Каменскому написано в связи с этим экзаменом.

Е.Б. ВАХТАНГОВ — Н.А. ПОПОВУ

4 апреля 1922 г.

Многоуважаемый Николай Александрович!

С большой благодарностью возвращаю Вам журнал «Любовь к трем апельсинам», который Вы так любезно мне предоставили¹.

Посылаю с сыном, ибо я сам все еще лежу после крупозного воспаления легких.

Пользуюсь случаем приветствовать Вас.

С уважением

Евг. Вахтангов

Автограф.
РГАЛИ. Ф. 837. Оп. 1. Ед. хр. 83.
Впервые опубликовано: Вахтангов. 1939. С. 250.

КОММЕНТАРИИ:

Е.Б. Вахтангов брал у Н.А. Попова журнал «Любовь к трем апельсинам» для своего сына Сергея, принимавшего участие в школьной постановке одноименной сказки К. Гоцци.

ЗАПИСЬ ВЛ.И. НЕМИРОВИЧА-ДАНЧЕНКО В КНИГЕ ПОЧЕТНЫХ ГОСТЕЙ

7 апреля 1922 г.

В эту зиму 1921–1922 годов, в апреле 1922-го, нет возможности смотреть новый спектакль без запросов, накопившихся за последние годы. Что тут нового? Не в смысле трюка, а в плоскости новейших театральных проблем? Какой здесь отзвук или отражение той громадной кузницы, в которой театральная идеология и практика, и техника куют новое искусство? В которой дерутся, дружатся, нервничают, любят друг друга и ненавидят? В которой сталкиваются в искрящемся бою температуры всевозможных красок. В которой, того и гляди, тяжелый молот обратит в сажу лучшее, что достигнуто гениями прошлого, или наоборот ослабнут, устанут молодые мускулы, завянут горячие устремления новой правды.

И вот простая, непосредственная радость «Принцессы Турандот» крепнет и глубже охватывает память, когда спектакль дает на эти вопросы решительный, твердый ответ. Да, создатель этого спектакля знает, что в старом надо смести, а что незбылемо. И знает как! Да, тут благородная и смелая рука действует по воле интуиции, великолепно нащупывающей пути завтрашнего театра. В чем-то этот

МАСТЕР еще откажется от призрачной новизны, а в чем-то еще более 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.

Вл. Немирович-Данченко

Автограф.
Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 100/1435-Р.
Впервые опубликовано: Вахтангов. 1959. С. 218.

Вл.И. НЕМИРОВИЧ-ДАНЧЕНКО: НАДПИСЬ НА ФОТОПОРТРЕТЕ

7 апреля 1922 г.

Евгению Богратионовичу Вахтангову.

В ночь после «Принцессы Турандот».

Благодарный за высокую художественную радость, за чудесные достижения, за благородную смелость при разрешении новейших театральных проблем, за украшение имени Художественного театра.

Вл. Немирович-Данченко

Автограф.
Музей Театра им. Евг. Вахтангова.
Впервые опубликовано: Вахтангов. 1939. С. 250.

Е.Б. ВАХТАНГОВ — Вл.И. НЕМИРОВИЧУ-ДАНЧЕНКО

8 апреля 1922 г.

Дорогой Владимир Иванович!

Вчера после каждого акта «Турандот» мне звонили по телефону и сообщали, как Вы принимаете спектакль. После Вашей беседы с учениками ночью четверо из них пришли ко мне и подробно рассказали мне, что Вы говорили. Я был взволнован вместе со Студией чрезвычайно.

Сейчас приносят от Вас сверток. Карточка. Ваша карточка с такой надписью...

Что я могу сказать! Мне жалко, что я очень слаб и болен и не могу сейчас же приехать к Вам и благодарить Вас за радость, мне жаль, что мне трудно писать и я не могу собрать мысли, чтобы сказать все, чем я сейчас полон.

В январе прошлого года исполнилось ровно 10 лет самому большому событию моей жизни: я был принят Вами в Художественный театр. «Что Вы хотите нам дать и что хотите получить от нас?» — спросили Вы при первом разговоре. «Я хочу учиться», — ответил я.

И с того дня до сих пор я учусь. У Вас и Константина Сергеевича [Станиславского]. Вы не знаете, с какой жадностью я впитывал все, что Вы говорили на репетициях «Гамлета»¹, «Мысли»², «Росмерсхольма»³, на общих беседах. Я научился понимать разницу в чувствованиях театра Вами и К.С. Научился соединять Ваше и К.С. Вы раскрыли для меня понятия «театрально», «мастерство актера». Я видел, что, помимо «переживания» (Вам этот термин не нравился), Вы требовали от актера и еще кое-чего. Я научился понимать, что значит «говорить о чувстве» на сцене и что значит чувствовать. И многому, многому, о чем я однажды очень кратко говорил Вам.

Благодарность моя глубока и невыразима. Ваша надпись на карточке — для меня акт признания, и не может быть для меня большей радости, ибо в искусстве признание — единственное, чего добивается художник.

Быть признанным Вами и К.С., если бы даже другие и не признавали, вершина достижения. У меня сейчас страх перед будущим: а вдруг следующей своей работой я не оправдаю того, что мне подарено!

Благодарю, благодарю за все, что Вы, сами не зная, может быть, сделали для меня, за то, что Вы дали мне в эти дни такую радость.

Хочу, чтобы Вы взяли на себя труд посмотреть в «Габиме» «Дибук». Эта работа стоила мне здоровья. Надо было театрально и современно разрешить быт на сцене — во-первых, а, во-вторых, надо было «делать актеров». Всю пьесу, все роли, до мельчайших подробностей, вплоть до жеста, интонаций, тембра голоса, мне пришлось играть самому. Пришлось делать каждую фразу, так как состав «Габимы» в актерском смысле, в смысле мастерства очень был слаб. Надо было организовать специальные отдельные занятия. Не ругайте меня, если Вам не понравится: это опыт, это искание формы, это нащупывание, это материал для будущих работ, если мне суждено еще работать.

Простите за большое письмо. Я очень волнуюсь и сдерживаю себя. Вчерашний день — один из самых больших праздников моей жизни, я его никогда не забуду, дорогой Владимир Иванович.

С чувством величайшей благодарности кланяюсь Вам низко. Прошу передать доброй Екатерине Николаевне [Немирович-Данченко], так сердечно и тепло обласкавшей меня, мой почтительный привет.

С уважением к Вам, глубоким и искренним

Евг. Вахтангов

Прошу простить мне карандаш — лежу, а чернилами писать лежа — не удалось.

Е.В.

Автограф.
Музей МХАТ. Н.-Д. № 3511.

Впервые опубликовано: Красная новь. М., 1928. Кн. 10. С. 217.

КОММЕНТАРИИ:

- 1 См. Беседы о «Гамлете», записанные Е.Б. Вахтанговым, от 23 марта, 3 и 10 августа 1911 г. (наст. изд., т. 1, с. 234–239, 261–264, 265–270).
- 2 Премьера «Мысли» Л.Н. Андреева в постановке Вл.И. Немировича-Данченко состоялась 17 марта 1914 г. Вахтангов сыграл роль Крафта.
- 3 С участиями репетиций «Росмерсхольма» в Первой студии Немирович-Данченко провел несколько бесед. См. письмо Е.Б. Вахтангова Вл.И. Немировичу-Данченко от 17 января 1919 г. (наст. изд., т. 1, с. 487).

Е.Б. ВАХТАНГОВ — Л.П. РУСЛАНОВУ

10 апреля 1922 г.

Лев Петрович,

прошу исполнить мою просьбу и ходатайство: дайте Федору Алексеевичу какой-нибудь недорогой, простой материал (1 аршин 6 вершков) на брюки. Се-

кретно от служащих. Он сохранит в тайне. Ему надо быть приличным, тем более у вешалки. Я посмотрел его брюки — проношены до конца. Сделайте это доброе дело. Он стоит его.

Евг. Вахтангов

Автограф.
Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 46/Р.
Впервые опубликовано: Вахтанговец. М., 1936. № 6. 29 мая. С. 3.

КОММЕНТАРИИ:

Из Всехсвятского санатория Вахтангов вывез пожилого рабочего, которого звали Федор Алексеевич, и определил в вахтеры.

«СПЕКТАКЛЬ НА УЗОРАХ»

Леонид Шихматов:

Однажды Евгений Богратионович сказал:

— Вот я лежу, все время смотрю на узор занавески и думаю, хорошо было бы поставить спектакль на узорах. Актерская игра — как узор, декорация — как узор. Вот, встану, попробую.

Шихматов. С. 118-119.

ДВЕ БЕСЕДЫ Е.Б. ВАХТАНГОВА С УЧЕНИКАМИ

10 апреля 1922 г.

Е.Б. Вахтангов: Мейерхольд под театральностью понимает такое зрелище, в котором зритель ни на секунду не забывает, что он находится в театре, ни на секунду не перестает ощущать актера как мастера, играющего свою роль. Константин Сергеевич [Станиславский] требовал, чтобы зритель забыл, что он в театре, чтобы он почувствовал себя в той атмосфере и в той среде, в которой живут персонажи пьесы. Он радовался, что зритель ездит в Художественный театр на «Трех сестер» не как в театр, а как в гости к семье Прозоровых. Это он считал высшим достижением театра. Константин Сергеевич говорил так: «Как только зритель сел на свое место и открылся занавес, — то уж тут мы его забираем, мы заставляем его забыть, что он в театре. Мы забираем его к себе, в свою обстановку, в свою атмосферу, в ту среду, которая сейчас на сцене». У нас же, в нашем понятии театра, мы забираем зрителей в среду актеров, которые делают свое театральное дело. Константин Сергеевич хотел убрать театральную пошлость, хотел разом с нею покончить. И все, что напоминало о старых театрах хотя бы немножко, он клеймил словом «театрально», и слово «театрально» стало в Художественном театре ругательным. Правда, все, что он ругал, на самом деле было пошло, но, увлекаясь изгнанием пошлости, Константин Сергеевич убрал вместе с нею и настоящую, нужную театральность, а настоящая театральность в том и состоит, чтобы подносить театральные произведения театрально. Что требуется для того, чтобы спектакль был театральным?

Во-первых, такое выполнение, такое актерское разрешение, при котором зритель все время чувствовал бы мастерство актера. Когда мастерит талант, когда сценическое разрешение находится в руках настоящего мастера, — тогда оно звучит театрально. Но когда бездарный актер начинает подражать талантливому мастеру, не внося ничего своего, то это звучит театральной пошлостью.

Так, например, обстояло дело с пафосом. Когда талантливый мастер, чувствуя свою роль, передает ее с театральным пафосом, зритель это понимает, и пафос актера зажигает его. Но когда бездарный актер начинает ему подражать (по форме, разумеется) без внутреннего горения, то это на зрителя не действует, и актер его не заражает. Особенно, если бездарный актер во время своего исполнения еще любит себя самим. То, что в театре должен быть расписной занавес, должен быть оркестр, должны быть капельдинеры, — непременно одетые в нарядную театральную форму, — то, что в театре должны быть эффектные декорации, эффектные актеры, умеющие носить костюмы, показывающие свой голос, свой темперамент, то, что в театре должны быть аплодисменты, — все это несомненно, потому что все это элементы настоящей театральности. Но когда все это продельвается бездарно, когда по театру ходят бездарно одетые капельдинеры, когда сидит плохонький оркестр, когда бездарный актер старается показать темперамент, которого у него нет, выставляет напоказ свой бездарный костюм, то все это звучит театральной пошлостью. Константин Сергеевич на все это обрушился, стал все это изгонять, стал искать правду. Это искание правды привело его к правде переживания, т.е. он стал требовать настоящего, натурального переживания на сцене, забывая при этом, что переживание актера должно быть передано в зрительный зал посредством театральных средств. И сам Константин Сергеевич вынужден был пользоваться театральными средствами. Вы ведь знаете, что постановки всех чеховских пьес без закулисного языка, без звуков сверчка, оркестра, шума улицы, крика разносчиков, боя часов на сцене не проходят. А это все театральные средства, найденные для чеховских пьес.

К.И. Котлубай: А что такое настроение? Разве это не есть театральное достижение?

Е.Б. Вахтангов: Нет, никаких настроений в театре не должно быть. В театре должна быть одна радость и никаких настроений. Театральных настроений вообще не существует. Когда вы смотрите натуралистическую картину, разве у вас «настроение»? Она на вас производит впечатление своим содержанием, но вы забываете в это время мастерство. Я помню впечатление, которое произвела на меня картина Репина «Иоанн Грозный, убивающий своего сына»¹. Я часами стоял около нее; я боялся подойти к этой картине, но я оценивал ее только со стороны ее содержания. Кровь, глаза Иоанна, особенно глаза этого убитого. Но сейчас я смотрю на эту картину, и она вызывает во мне отвращение. Но я хочу продолжать.

Константин Сергеевич рассказывал однажды о работе над одной из чеховских пьес: «Сидим мы у буфета расстроенные, полумрак, очень грустные. Ничего не выходит. Вдруг слышим — что-то скребет. Мышь. Стали слушать молча, почувствовали, что наступило нужное настроение».

И тут я вдруг понял. Я понял, что секрет успеха чеховских пьес в Художественном театре в верно найденных театральных средствах.

Из всех режиссеров русских единственный, кто чувствовал театральность, — это Мейерхольд. Мейерхольд делал то же самое, что и Станиславский. Он тоже убирал театральную пошлость, но делал это при помощи театральных средств.

Условный театр был необходим для того, чтобы сломать, уничтожить театральную пошлость. Через убирание театральной пошлости условными средствами Мейерхольд пришел к настоящему театру.

Константин Сергеевич, увлекаясь настоящей правдой, принес на сцену натуралистическую правду. Он искал театральную правду в жизненной правде.

Мейерхольд же пришел через условный театр, который он сейчас отрицает, к настоящему театру. Но, увлекаясь театральностью правдой, Мейерхольд убрал правду чувств, а правда чувств должна быть и в театре Мейерхольда, и в театре Станиславского.

Станиславский, увлекаясь правдой вообще, внес на сцену жизненную правду, а Мейерхольд, убирая со сцены жизненную правду, в своем увлечении убрал и театральную правду чувств. И в театре, и в жизни чувство одно, а средства или способы подать эти чувства — разные. Куропатка одна и та же и дома, и в ресторане. Но в ресторане она так подана и так приготовлена, что это звучит театрально, дома же она домашняя, не театральная. Константин Сергеевич подавал правду правдой, воду подавал водой, куропатку куропаткой. А Мейерхольд убрал правду совсем, т.е. оставил блюдо, оставил способ приготовления, но готовил он не куропатку, а бумагу. И получилось картонное чувство. Мейерхольд был мастером, подавал по-мастерски, ресторано, но кушать это было нельзя. Но ломка театральности средствами условного театра привела Мейерхольда к... театральности, к формуле: зритель ни на одну секунду не должен забывать, что он в театре. Константин Сергеевич через свою ломку пришел к формуле: зритель должен забыть, что он в театре.

Совершенное произведение искусства вечно. Произведением же искусства называется такое произведение, в котором найдена гармония содержания, формы и материала. Константин Сергеевич нашел только гармонию с настроениями русского общества того времени, но не все, что современно, — вечно. Но то, что вечно, — всегда современно.

Когда началась революция, мы почувствовали, что в искусстве не должно быть так, как раньше. Мы еще не знали формы настоящей, той, которая должна быть, и поэтому она у нас в «Антонии» получилась какая-то переходная. Следующим этапом будет искание формы вечной. В пьесах Чехова жизненные средства совпали с театральными. Сейчас театральные средства, которые мы употребляем в «Антонии», — «клеимить буржуа» — совпали с требованиями жизни, с требованиями современности. Но это время пройдет. Когда исчезнет нужда и всякое понятие о нужде, не будет никакой надобности клеимить буржуазию. Таким образом, средства, которые мы выбрали, перестанут тогда быть театральными. Надо найти настоящее театральное средство. Надо найти вечную маску.

Станиславский явился тогда, когда подлинная театральность умерла. Он начал строить живого человека, у которого билось живое сердце и была настоящая кровь. Этот человек стал жить в жизни и ушел из театра, потому что театр стал жизнью. Теперь настало время возвращать театр в театр.

Почему же Малый театр в тупике? Малый театр в тупике потому, что он не угадывает совсем современности, пользуется средствами старинной театральности, средствами, которые изгонял Станиславский. В то время, как один хоронил, а другой воскрешал, оживлял, — Малый театр продолжал жить своей жизнью, не чувствуя, что происходит в атмосфере театра.

11 апреля 1922 г.

Е.Б. Вахтангов: Господа, говорите, задавайте вопросы.

Б.Е. Захава: Я думаю, что сегодня надо говорить о театральности, настоящей театральности.

Е.Б. Вахтангов: Хорошо. Я ищу в театре современных способов разрешить

спектакль в форме, которая звучала бы театрально. Возьмем, например, быт. Я попробую его разрешить, но не так, как он разрешался Художественным театром, т.е. бытом же на сцене, правдой жизни. Я хочу найти острую форму, такую, которая была бы театрально, была бы художественным произведением. Тот способ разрешения быта, который давал Художественный театр, не рождает художественного произведения, потому что там нет творчества. Там есть только тонкий, умелый, острый результат наблюдений над жизнью.

То, что я делаю, мне хочется назвать «фантастическим реализмом». Вам, Ксения Ивановна, это не нравится? Почему?

К.И. Котлубай: Мне не нравится потому, что Вахтангов должен вернуть на сцену слова в их настоящем, единственном значении. То, что вы хотите назвать «фантастическим реализмом», для меня есть просто реализм. Мне не хочется, чтобы вы тем или иным термином называли свои искания.

Е.Б. Вахтангов: Мне сейчас не хочется говорить. Попробуйте вы сами указать разницу между натурализмом и реализмом.

Б.Е. Захава: По-моему, натурализм точно воспроизводит то, что художник-натуралист наблюдает в действительности. Натурализм — это фотография. Художник же реалист извлекает из действительной жизни то, что его взору представляется наиболее важным, наиболее существенным. Он откидывает мелочи, выбирает типичное, важное. Но в процессе своего творчества он все время оперирует с тем же материалом, с которым оперирует и действительность. Такое искусство существует, и его не надо смешивать ни с натурализмом, ни с тем, чего ищет Евгений Богратионович.

Е.Б. Вахтангов: Я мог бы назвать то, что ищу, не фантастическим, а театральным реализмом, но это хуже: в театре все должно быть театрально. Это само собой разумеется.

К.И. Котлубай: Я убеждена, что есть какое-нибудь хорошо сформулированное определение реализма. Вы, Борис Евгеньевич, говорите, что художник-реалист отличает важное от неважного; для меня это совершенно неверно. Для меня реализм в искусстве и в театре в частности — это способность художника сотворить, создать заново то, что он получает от того материала, которым он вдохновлен. Материал дает мастеру-реалисту определенное впечатление, определенную идею, которую затем он создает, творит средствами, ему одному известными, в его специфическом искусстве.

Е.Б. Вахтангов: Значит, вы хотите сказать, что Борис Евгеньевич дал неверное определение реализма. Вы думаете, что реализм есть новое творчество средствами, совершенно не похожими на впечатления, которыми питался художник. Давайте пример. Что такое «Жизнь человека» Андреева на сцене Художественного театра?

К.И. Котлубай: С моей точки зрения, это не истинный реализм, и вот почему: это есть попытка перенести на сцену символическое содержание пьесы теми же символическими средствами, которые даны у автора. Это не есть создание заново символической пьесы на сцене. Все, что написано у Андреева, перенесено на сцену в чистом своем виде.

Е.Б. Вахтангов: Это неверно. Все фигуры, которые там действуют, все они созданы режиссером, не Андреевым, а режиссером. Андреев не писал, что такой-то толстый и говорит так-то. Андреев написал текст. А художник-актер делает фигуру, одевает ее так, как он чувствует, дает ему определенное (в данном случае

схематическое) движение, ищет, как он ходит, как говорит, как сидит и т.д. «Жизнь человека» и «Драма жизни» — фантастический реализм.

Б.Е. Захава: А «На дне», вы как считаете, — натурализм?

Е.Б. Вахтангов: Конечно, это чистый натурализм. Театр неверно разрешил Горького. По-моему, он романтик, а театр не романтически разрешил его, а натуралистически.

Ксения Ивановна, вы говорите, что мы ищем реализм. Вот вам пример: во второй сцене «Дибук» (в свадьбе) понадобилось вставить сцену, которая оправдала бы промежуток сценического времени. Нужно было, чтобы зритель поверил, что оркестр успел дойти до жениха, а то получалось, что оркестр только что ушел и сейчас же возвратился. Для этого я вставил сцену двух девушек, которые наблюдали за оркестром, причем эти девушки проделывали чеховские вещи — вскакивали на скамеечки, смотрели, хлопали в ладоши. Создалась чудесная сцена. Эта сценка всем актерам очень нравилась. Они сами почувствовали, что здесь есть что-то чеховское. Однако эту сценку пришлось выбросить, потому что она по способу разрешения резко расходилась со всей пьесой. Сейчас даже существует термин — «дибуковский способ».

«Турандот» — что такое?

К.И. Котлубай: Это — истинный реализм.

Е.Б. Вахтангов: Это — фантастический реализм. Укажите мне представление, похожее на «Турандот». Пожалуй, «Балаганчик» Блока у Мейерхольда. Но там актеры не играли актеров, а в этом вся штука. Там было только внешнее изображение театра, т.е. кулисы стояли кулисами, стояла суфлерская будка. Но все это указано автором. Актеры же были теми лицами, которых изобразил автор.

Актерское представление можно найти в старине у Шекспира, в мольеровском театре. Сейчас только отдельные большие актеры: Дузе, Шаляпин, Сальвини, играя, показывают, что они играют.

Реализм берет из жизни не все, а то, что ему нужно для воспроизведения данной сцены, т.е. он ставит на сцену только вещи, которые играют. Но он берет жизненную правду, дает настоящее чувство. Иногда дает и мелочи, тогда получается натурализм, потому что мелочи — это фотография. «Пушкинский спектакль» в Художественном театре — реализм. Видели вы, чтобы там или, например, в «Федоре» были мелочи?

А между тем, в «Федоре» боярин тоже может дать какие-нибудь мелкие детали, и тогда это будет быт, т.е. натурализм. Автором пьесы мелочи иногда и не предусмотрены, но режиссер-натуралист их вводит: раз вы пришли с улицы, где идет снег, то режиссер-натуралист непременно заставит вас в передней отряхиваться, разговаривать и т.п.

Можно поставить пьесу реалистически и способом фантастического реализма. И самый сильный будет последний, потому что он и есть изваяние, доступное пониманию всех народов.

Оперу пытаются разрешить натуралистически или, в лучшем случае, реалистически. Я бы разрешил ее так, как бессознательно разрешают талантливые певцы. Никогда нельзя обмануть зрителя. Певец должен подчеркивать: я пою и для того выхожу на авансцену. Константин Сергеевич ставит оперу реалистически. Он не допустит, чтобы певец вышел на рампу.

Сейчас у нас в «Антонии» смешаны условность внешней декорации, реализм и фантастический реализм. Натурализма в исполнении нет совсем. Для фанта-

стического реализма громадное значение имеют формы и средства разрешения. Средства должны быть театральны. Очень трудно найти форму, гармонирующую с содержанием и подающуюся верными средствами. Если взять мрамор и отделять его деревянными молоточками — из этого ничего не выйдет. Чтобы быть разбитым, мрамор требует соответствующего инструмента.

Когда Лужский берет пьесу, то он начинает размышлять: на чем бы ее поставить? Разрешу-ка я ее «севским фарфором». Это можно сделать, разумеется. Но здесь нет гармонии между содержанием, средствами и формой. «Анго» не разрешена, потому что сам род произведения — оперетта — требует опереточных средств. Здесь ни при чем «гравюра». Значит, не найдена форма. И не выдержана даже гравюра: гравюра начинается тогда, когда кончается акт. Гравюра есть нечто неподвижное и очень серьезное, даже если сюжет будет легкомысленным. Главное же в том, что оперетта разрешена драматическими средствами, не опереточными.

Почему «Турандот» принимается? Потому что угадана гармония. Третья студия играет 22 января 1922 г. итальянскую сказку Гоцци. Средства современны и театральны. Содержание и форма гармоничны, как аккорд. Это фантастический реализм, это новое направление в театре.

В Художественном театре «Драма жизни» и «Жизнь человека» были разрешены способом фантастического реализма. Но «Жизнь человека» было бы сейчас неприятно смотреть, потому что она разрешена театральными средствами того времени, т.е. эпохи декаданса.

Почему «Жизнь человека» не принимается? То было угадано буржуазными вкусами. «Жизнь человека» это все равно, что особняк Рябушинского. После того как установится порядок, тишина, клеймить буржуа станет несовременным, и «Антоний» потребует иного угла зрения в смысле театрального разрешения.

К.И. Котлубай: Произведения искусства, перешедшие века, реалистичны. Реализм существовал в каждом искусстве. В театре его не было потому, что не были найдены средства для того, чтобы сценические произведения доходили как реализм. То, что называлось реализмом в театре, для меня есть компромиссная форма, ничего не выражающая по существу.

Е.Б. Вахтангов: Вот эта компромиссная форма и называется реализмом в театре, а то, что я ищу, я буду называть фантастическим реализмом.

Натурализм в театре можно научиться, натурализм безличен. Реализму тоже можно научиться.

В театре не должно быть ни натурализма, ни реализма, а должен быть фантастический реализм. 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.

Правленный маш. текст.
Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 151/447 МК.
Впервые опубликовано: Красная новь. М., 1928. Кн. 10. С. 214–222.

КОММЕНТАРИИ:

Беседы с К.И. Котлубай и Б.Е. Захавой происходили на дому у Вахтангова во время его последней болезни.

- 1 Точное название картины И.Е. Репина — «Иван Грозный и его сын Иван 16 ноября 1581 г.».

В.А. Лифшиц — Е.Б. Вахтангову

12 апреля 1922 г.
Харьков

Глубокоуважаемый Евгений Богратионович!

Для Вас, может быть, покажется странным наше обращение к Вам, но Ваш замечательный доклад о «Габиме» оставил такое неизгладимое впечатление, что всякий раз при упоминании о «Габиме» невольно вспоминаем и Вас, глубокоуважаемый Е.Б., и нам кажется, что наше (членов общества «Гарбут» и поклонников «Габимы») знакомство с Вами еще больше сблизило нас с «Габимой», и благодаря Вашему любезному вмешательству нам скорее удастся осуществить нашу давнишнюю мечту — приглашение «Габимы» в Харьков.

Я написал об этом г. Цемаху и просил его ответить на некоторые вопросы, касающиеся этого плана, и, главное, о принципиальном согласии и возможности приезда на 10 (приблизительно) спектаклей. Мы остановились на Новом театре (на Харьковской набережной), вмещающем около 1000 с лишним человек и находящемся в еврейском центре. Так как Вы уже знаете Харьков и знакомы с условиями жизни здесь (хотя и при другой власти), Вы сумеете дать г. Цемаху очень ценные сведения и полезные указания. Наша покорнейшая просьба — быть на нашей стороне при обсуждении этого вопроса в «Габиме».

Надо ли говорить, что мы в данном случае не имеем в виду материальных выгод; мы желаем, с одной стороны, поддержать «Габиму», а с другой — показать Харькову настоящий художественный театр на еврейском языке — языке преследуемом и гонимом.

Извиняюсь за беспокойство. Буду очень благодарен, если ответите на это письмо и скажете нам Ваше мнение о нашей затее.

С глубоким уважением

В.А. Лифшиц

Мой адрес:

Харьков. Вознесенская площадь, д. 6, кв. 9.

Вольфу Абрамовичу Лифшицу

Публикуется впервые.

Автограф.

Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 177/Р.

ПРОЩАНИЕ СО ВТОРОЙ СТУДИЕЙ

Борис Вершилов:

В конце апреля 1922 года делегация Второй студии МХАТ отправилась проведать Евгения Богратионовича, а в сущности — проститься с ним.

Нас было шестеро: Н.П. Баталов, А.М. Азарин, И.Я. Судаков, Л.А. Волков, Е.В. Калужский и я. Надежда Михайловна Вахтангова встретила нас и попросила обождать в первой комнате. Евгений Богратионович лежал во второй, столовой. Через несколько минут дверь открылась, и раздалось: «Входите!»

Кровать Вахтангова стояла перпендикулярно к стене, разрезая комнату как бы пополам. Вахтангов лежал лицом к нам. В памяти запечатлелась бритая голова и огромные блестящие глаза. Он приветствовал каждого входящего слабым жестом левой руки, которую держал, как козырек, над глазами.

Мы расселись вокруг кровати на заранее приготовленные стулья. Наступило молчание. Вахтангов охватил руками голову и, предупреждая расспросы о состоянии здоровья, начал хриплым, бестембровым голосом, прерываемым коротким дыханием: «Вот, братцы, до чего дошел! Не могу ни пить, ни есть; адские боли, нет сна. Врачи ничего не понимают, не могут определить болезнь. Никакого лечения. Ослабел, потерял голос; ни ходить, ни сидеть, ни лежать!..» Пауза, тяжелый вздох, а затем, как бы заключая свой грустный отчет: «Но ничего! Выкручусь!» И вслед за этим: «Ну, рассказывайте о себе! Что нового? Слышал, что “Сказка” прошла хорошо. Вы (обращаясь к Баталову) имели большой успех. Поздравляю. Я все думаю о будущем театра. Теперь актеры должны замечательно играть!.. Необходимо только облечь переживания в выразительную форму. Она в каждом спектакле, для каждой пьесы должна быть найдена заново. Вот, в “Гадибуке” меня увлекли руки...» И тут же Вахтангов стал показывать, забыв про болезнь, как руки выражали каждое место роли, мысль, слово, действие, как они стали принципом постановки. «Раньше, когда говорили о “принципе постановки”, то имели в виду декорации: в сукнах, в ширмах, в павильонах, в конструкциях и т.д. Сейчас под принципом постановки надо понимать форму спектакля, форму актерской игры».

Тут вступил в разговор Судаков: «Евгений Богратионович! Вот я ставлю “Грозу” Островского. Что вы мне посоветуете?» Мы стали тихонько дергать его за пиджак: как тебе, дескать, не стыдно обращаться к больному, страдающему человеку!.. Но Вахтангов был как будто рад этому вопросу. «Островский!.. Россия!.. Волга!.. — говорил он. — Это прежде всего особая мелодия, музыка речи. Люди говорят, точно поют. Плавно, как течет сама Волга. Широко, раздольно!..»

Вахтангов. 1959. С. 394–395.

Н.Н. БРОМЛЕЙ — Е.Б. ВАХТАНГОВУ

[Весна 1922 г.]

Дорогое дитя мое, мэтр!

Пишу Вам, как видите, кровью¹. Обещаю 13 пьес и по две роли для Вашего Превосходительства в каждой, грациознейше преклоняю колени и пр.

В понедельник я должна знать о состоянии Ваших вну-трен-нос-тей. Мне мало того, что ясновидящая с Николо-Ямской успокоила меня на этот счет сегодня утром. Требую решимости. Нежно целую Ваши ослиные ушки. Люблю Вас и соскучилась. По моим картам тоже все хорошо, но желаю [нрзб]. Точно.

Придете на мужа черного к нам, он страх как любезен.

Женичка, Вы видите, как пожелтела моя кровь из-за Вас.

Ваша Н.Н. Бромлей

Публикуется впервые.

Автограф.

Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 73/Р.

КОММЕНТАРИИ:

1 Письмо написано красным карандашом.

В.А. ЗАВАДСКАЯ — Е.Б. ВАХТАНГОВУ

[Весна 1922 г.]

Евгений Богратионович,

Когда я была больна, я получала от Вас письма — и я благословляла свою болезнь. Теперь Вы больны — а я ничего, ничего не могу для Вас сделать? Мне так хочется прийти к Вам, и я не знаю, можно ли это?

Один раз написали мне «дайте мне Ваши руки»¹. Вот, я приду к Вам и возьму Вашу руку и буду держать ее в своих руках и в первый раз в жизни мы будем вместе. Хоть один раз быть с Вами! Хоть несколько минут быть с Вами! Скажите, можно?

Вера Завадская

А если и на это письмо, как на свое последнее письмо², я не получу никакого ответа?

Публикуется впервые.

Автограф.

Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 251/Р.

КОММЕНТАРИИ:

1 См. письмо Вахтангова Завадской от 4 июня 1919 г. (наст. изд., т. 2, с. 294).

2 Письмо не сохранилось.

МЭТРА ПЬЕРА ИГРАЕТ ЧЕХОВ

Надежда Вахтангова:

Евгений Богратионович переживал ужасные муки, но просил не нарушать домашнего режима. Профессор В.Н. Виноградов, который вел его лечение, больше других завоевал его внимание и любовь, потому что он вел себя у нас так, как будто в доме все здоровые люди. Евгения Богратионовича раздражало, если ходили на цыпочках, если говорили тихо, а В.Н. Виноградов приходил не как врач, — он учитывал психику больного, — он шел бодрыми, крепкими шагами. Вахтангов говорил: «Это врач!» <...>

Евгений Богратионович не заметил, что режим в доме все-таки наступил новый. Кухня стала нашей приемной. Ход в нашу квартиру мы открыли по черной лестнице. Все собрания наши и разговоры происходили на кухне. Там был народ весь день и всю ночь. В те дни шли спектакли «Турандот» и «Гадибук», и после каждого спектакля участники — Захава, Котлубай, Завадский, Миронов, Шихматов — все шли к нам. Из «Габимы» приходили непременно Цемах, Ровина, Элиас. От Первой студии среди дня после репетиций всегда бывал Б.М. Сушкевич. Евгений Богратионович не подозревал, что около него плачут женщины и рыдают мужчины.

Когда Евгений Богратионович заболел, он попросил перевести его из кабинета, где ему было одиноко, в наши комнаты. Его устроили в столовой, — окно выходило на улицу, было больше света. Евгений Богратионович очень следил за тем, чтобы самому быть всегда нарядным. К нему ходил постоянно парикмахер. Это была особенность Евгения Богратионовича, он всегда был чисто выбрит всю свою жизнь и во время болезни он никогда не был небрит или не причесан, или не в порядке. <...>

Была весна, ему носили цветы, он всегда был наряден, и чтобы сделать обстановку всю праздничной, я сама с утра одевалась, я меняла свои туалеты, чтобы Евгений Богратионович видел, что жизнь идет своим нормальным путем.

Евгений Богратионович каждый вечер с нетерпением ждал окончания спектакля. Во время антрактов ему звонили, как идет спектакль, а после приходили к нему. Он всю жизнь был очень гостеприимен и теперь, больной, любил устраивать возле себя чай. В комнате у него стоял стол с подарками, которые ему приносили. Здесь были и цветы, и фрукты, и конфеты, и вино. Евгений Богратионович любил во время чая сказать: «А ну-ка, дай что-нибудь с нашего царского стола». <...>

Самым большим страданием для Евгения Богратионовича в этот период болезни было то, что он не репетирует своей роли, что роль в «Михаиле Архангеле» репетирует Чехов. Поэтому он очень интересовался репетициями и хитрил с Н.Н. Бромлей, чтобы затянуть их на сентябрь и не выпускать этого спектакля в мае. Он надеялся, что в сентябре сам сыграет. Но 24 мая состоялась генеральная репетиция. Евгений Богратионович потребовал, чтобы я поехала и искренно ему рассказала, понравился ли мне Чехов или не понравился. Но мне Чехов, кстати, не понравился, поэтому мне легко было говорить с Евгением Богратионовичем.

Беседы о Вахтангове. С. 219-221.

К.С. СТАНИСЛАВСКИЙ: НАДПИСЬ НА ФОТОПОРТРЕТЕ

18 апреля 1922 г.

Дорогому и любимому Е.Б. Вахтангову
от благодарного К. Станиславского.

Одному из славных, оставшемуся на своем посту спасать свое искусство и русский театр.

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 школу и воспитавшему много учеников; вдохновителю многих коллективов. Талантивому режиссеру и артисту, создателю новых принципов революционного искусства.

Надежде русского искусства, будущему руководителю русского театра.

Автограф.
Музей Театра им. Евг. Вахтангова.
Вахтангов. 1959. С. 234.

СТАНИСЛАВСКИЙ: «ВОСТОРГИ» И «СРЫВЫ»

Юрий Завадский:

Почему Станиславский сначала принял «Турандот», а потом не принял? Он был прав по-своему, но он не знал, чего хотел Вахтангов. Потом «Турандот» стала страшным злом театра, люди не играют, а притворяются. Станиславский мне непрерывно говорил: «Эй, Турандот», это потому что Чацкого я играл просто. Потом он негодовал, что Вахтангов такой спектакль выпустил. Невольный грех на душе Вахтангова лежит, которого он не заслужил, потому что он никогда этого не хотел.

Публикуется впервые.
Стенограмма беседы с Ю.А. Завадским. 27 мая 1939 г.
Правленный маш. текст.
РГАЛИ. Ф. 2740. Оп. 1. Ед. хр. 56. Л. 124.

Софья Гиацинтова:

Станиславский очень ценил Вахтангова и очень хвалил. Но после восторгов бывали и срывы. Так было, например, с «Турандот». Сначала Константин Сергеевич расхвалил ее. А потом как-то я ехала с ним на извозчике после спектакля «Турандот», и вдруг Станиславский начал говорить раздраженно, непримиримо. Он сказал, что Вахтангов зарвавшийся гимназист. Он говорил так, будто хотел его изничтожить.

Публикуется впервые.
Стенограмма беседы с С.В. Гиацинтовой. 27 июня 1939 г.
Правленный маш. текст.
РГАЛИ. Ф. 2740. Оп. 1. Ед. хр. 56. Л. 43.

КОММЕНТАРИИ:

- 1 Традиционная коллизия ученика и учителя во взаимоотношениях Станиславского и Вахтангова была доведена до трагического накала. Напряжение не ослабло и после смерти Вахтангова. Н.Н. Чушкин вспоминал о беседе со Станиславским, состоявшейся 24 мая 1935 г.: «С изумившей меня резкостью заговорил он о Вахтангове, упрекая его в отступничестве, и было видно, что чувство личной, незаслуженной обиды жило в нем. Не веря своим ушам, услышал я жестокие слова, сказанные им о Вахтангове (“Это было как удар ножа в спину, в самые трудные, тяжелые годы нашей жизни, когда на нас нападали все, хоронили живых!”), вызвавшие у меня активный протест. “А вы не знаете разве, что он писал о нас, считая, что Художественный театр — только натурализм, перечеркнутая страница истории, писал, что “Станиславский омерзачил театр” и надо скорее освободиться от его “пут”, разорвать с его методом, идти на выучку к Мейерхольду!” — с раздражением произнес он. И я понял, в чем дело. Станиславский ссылался на отдельные фразы из записей Вахтангова, сделанных весной 1921 г. во Всехсвятском санатории. Эти вырванные из контекста фразы особенно часто в те годы появлялись в печати, и критики в поисках очередной сенсации тенденциозно использовали их, чтоб отделить Вахтангова от Станиславского, противопоставить их друг другу, провозгласив вахтанговский метод наиболее передовым, прогрессивным, что есть в советском театре. Константин Сергеевич знал эти записи лишь в отрывках (текст их полностью не опубликован и в наши дни), не мог сопоставить с последующими вахтанговскими высказываниями в дневниках и письмах, поэтому подлинное отношение Вахтангова к своему учителю оказывалось искаженным. Отдельные опубликованные в печати тенденциозно выхваченные формулировки Вахтангова воспринимались Станиславским как оскорбительно несправедливые, тем более что некоторые люди, близко стоявшие к нему, всячески раздували эту рознь» (Чушкин. С. 424). В своем дневнике Чушкин тогда же записал: «Я спросил, как относится он к последним, самым значительным режиссерским созданиям Вахтангова? По мнению Станиславского, Вахтангов “не умел ставить трагедию”. “Эрика XIV” К.С. не принял за “вывих”, нарочитую внешнюю искривленность, “изломы”, которые вскоре стали характерными для “гротеска МХАТа 2-го”, особенно наглядно проявившиеся в “Тамлете”. Постановку “Тадибука”, которую многие считают наиболее совершенной работой Вахтангова, вершиной его режиссерского творчества, Станиславский не видел, но, “судя по рассказам компетентных лиц”, считал, что мистический пафос, трагическая экспрессия, гротескность внешней формы в данном случае, по-видимому, исходили в основном не столько от режиссера, сколько от творческой специфики студии “Табима”, от национальной стихии еврейского народа, своеобразия его национального быта. Что же касается “Принцессы Турандот”, то, признавая режиссерскую

работу блестящей, удачно использующей много ценных упражнений по технике актера (импровизация, игра с вещами, музыкальность движений, танец и т. д.), Станиславский высказал и ряд замечаний критического характера. Он считал, что этот экспериментальный и, как он называл, “учебный, тренировочный” спектакль надо было постоянно освежать новыми импровизациями, новыми задачами, вводом новых исполнителей, а не канонизировать, превращать в своего рода “театральный манифест”, что было ошибкой и отрицательно сказалось на некоторых актерах, которые в итоге “совершенно отурандотились и погибли совсем”. Станиславский сказал мне, что он любил Вахтангова как актера за прекрасную характерность, тонкость, ум, и дал высокую оценку такой его постановке, как “Потоп” в Первой студии» (цит. по: Виноградская. Т. 4. С. 332–333).

Н.П. ШИЛОВЦЕВА — Е.Б. ВАХТАНГОВУ

Апрель 1922 г.

Единственный на всем свете Евгений Богратионович!

Тысячи раз я пыталась подойти к Вам и поздравить Вас и Студию в радостные дни — и я не смела приставать к Вам с приветами после того, как сама же вместе со знаменитой нашей группой совершила подлость по отношению к Вам и Студии. Волновало все это меня бесконечно, и больше я уже не хочу молчать потому, что Вам принадлежит все самое чистое, самое отвлеченное и самое романтическое, что есть в моей душе. Когда я была около Вас, я была глупая, молодая и мало знавала то, что я получала. Конечно, я всегда твердо знала, что мне и всем студийцам выпало большое и редкое счастье: слушать и знать Вас, и что Вы и наша родная Мансуровская студия — это одно, а вся остальная жизнь — это совсем другое. Но когда я осталась одна, без Студии и брошенная своими друзьями, за которыми я ушла, оставив Вас и Студию, — вот тут-то я совершенно естественно осознала все. Но я почувствовала, что тонуть в проруби (в которую ввергли меня мои товарищи) мне не стоит, потому что бог дал мне твердую волю и способность хотеть, а Вы и Студия научили меня знать и любить то «самое главное», ради чего люди приходят в мир.

Прийти и просить у Вас и у Студии прощения я не умею, так как себе я сама ничего не прощаю. Я теперь хочу только одного: сделать себя достойной Вас и Студии, а, может быть, даже и нужной. Понимать Вас я не только не разучилась, а научилась еще больше в своем одиночестве. «Турандот» и «Гадибук» — мне так понятны и так много дали радости, как никогда не был близок хотя бы даже и «Росмерсхольм». «Турандот», «Гадибук» — это не просто большое творчество, а это обостренная какая-то романтика режиссерского и актерского творчества, и я чувствую ее тем острее и больше, чем больше сама погибаю в несказанной актерской пошлости.

Родной Евгений Богратионович, можно ли мне, даже и после нашего предательства, думать, что я Ваша ученица?

Только, ради бога, не примите то, что я говорю, за самоуничтожение или хныканье о самой себе. Наоборот, я чувствую сейчас себя и актрисой, и человеком — но совершившим подлость. И за это я потеряла то, чего я больше никогда в жизни не найду.

У меня больше Студии нет, и с какой ненавистью я смотрю иногда на тех, кто имеет ее сейчас и кто достоин ее ничуть не больше, чем я. А Студия это Вы, мой единственный учитель и самый светлый человек в моей жизни.

И еще, не подумайте только, что я на что-то напрашиваюсь, хотя бы на Студию. Я ничего не хочу сказать больше.

Нат. Шиловцева

Автограф.
Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 268/Р.
Впервые опубликовано: Вахтангов. 1984. С. 437-438.

К.А. КОРОВИН — Е.Б. ВАХТАНГОВУ

[Май 1922 г.]
Москва

Дорогой Евгений Богратионович!

Вы так замечательно поставили «Принцессу Турандот», что у меня возникла потребность запечатлеть Ваш образ на полотне. Дайте возможность мне получить от Вас два сеанса, чтобы написать Вас¹. И если Ваша болезнь лишит Вас возможности сидеть в кресле, то я готов написать Вас в постели.

Жму Вашу руку.

Вас любящий и уважающий

Константин Коровин

Автограф.
Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 142/Р.
Впервые опубликован: Вахтангов. 1984. С. 438.

КОММЕНТАРИИ:

- 1 В Музее Театра им. Евг. Вахтангова хранится неоконченный портрет Вахтангова, написанный Коровиным.

К.А. КОРОВИН — Е.Б. ВАХТАНГОВУ

Май 1922 г.

Дорогой Евгений Богратионович!

Прошу подателю сего передать для меня эскиз Вашего портрета. Желаю Вам скорейшего выздоровления. Простите, что утомил Вас позированием. Поклон мой уважаемой супруге Вашей.

Вас любящий и уважающий

Константин Коровин

Публикуется впервые.
Автограф.
Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 141/Р.

В.Н. ЯХОНТОВ — ТРЕТЬЕЙ СТУДИИ

19 мая 1922 г.

Не как к официальным лицам, представляющим Центральный орган Студии, обращаюсь я сейчас к Вам, а просто как к таким людям, как и я, которые могут же на несколько мгновений забыть, что они в Центральном органе, и посмотреть на эти «скверные анекдоты», приключившиеся со мной в Студии, с другой, с че-

ловческой точки зрения. Мне слишком памятливы слова Евгения Богратионовича, что театру нет дела до личной жизни актера и что то обстоятельство, что жизнь наложила кому-то на лицо скорбную морщину, прежде всего, не нужно и не интересно для театра. И если бы вот сейчас я был убежден, что Вы думаете про себя: «какое нам дело до вашей жизни, Вы интересуете нас исключительно как пригодный или непригодный для Студии актерский материал», если бы, повторяю, я был убежден, что Вы сейчас так думаете, я бы не стал писать Вам это письмо.

Но я пишу — и Вы простите меня за это — потому что мне легче писать и потому еще, что немыслимо мне больше так метаться по улицам и так нигде, решительно нигде, не находить себе места. Одиноко и тоскливо мне сейчас. Я ни одной минуты не хочу оправдывать себя, напротив, я чувствую и знаю, что виноват перед Студией во многом, и что не только виноват за свои две нелепые и глупые выходки — они Вам известны, но виноват гораздо глубже в том, что Ксения Ивановна называет «плевками» и «хлопаньем дверью», виноват перед самим Евгением Богратионовичем, и больно отозвались во мне слова Ксении Ивановны, что я словно лягаю и хочу ударить человека, у которого просто нет сил за себя заступиться.

Среди всех других обвинений — это самое тяжелое, оно доводит меня до отчаяния. В один из моих припадков, когда я бился на земле, — это мне потом говорили люди, бывшие около меня, — я иступленно выкрикивал имя Евгения Богратионовича и просил его простить меня.

Теперь я этого не помню, а, вероятно, оно так и было, потому что в припадке вырывалось в крике самое больное и самое глубокое. Это было временное заболевание, я лечился, и больше припадки эти не повторяются.

Может быть, мне не следовало бы говорить Вам об этом, но я хочу быть правдивым и искренним до конца.

Вам известно, что мы вместе с Владимирским месяц тому назад хотели уйти к Мейерхольду. Мы написали письмо Евгению Богратионовичу, которое, не меняя в нем ни слова, я приложил к моему письму. Сейчас мы можем относиться к этому письму критически и совершенно основательно думать, что мастерству-то ведь при желании где угодно можно научиться, а не только у Мейерхольда, и что плохо наше дело, если мы без Евгения Богратионовича шагу ступить не можем. Но тогда мы были уверены, что как мы пишем, все так и есть — одно только главное положение остается неизменным до сих пор: мы хотели научиться организовать свой актерский материал, чтобы прийти опять в Студию к Евгению Богратионовичу уже относительными мастерами.

Повторяю, что можно много обвинять меня, Владимирского и нас обоих вместе, но нужно помнить слова Евгения Богратионовича, что оба мы пытливы. Мы можем сбиться с настоящего пути, можем совершенно заблудиться, но мы никогда не захотим остановиться на одном месте. Но вот случилось так, что мы остановились, и как только это ясно ощутили, так сейчас же и заматались.

— Будем работать в Студии?

— Нет. Идем к Мейерхольду.

Пришли к Мейерхольду.

— Нет, плохо у них: крик, шум, улица.

— Идем обратно. Давай работать.

— Не могу.

— Почему?

- Студия не примет нашей работы.
- Почему?
- Мы не студийцы.
- Это что такое?
- Это такое чувство, что в мире есть только моя Третья студия, и больше ничего нет.
- Можем ли так чувствовать?
- Нет.
- Тогда мы должны уйти из Студии.
- Да.
- Куда?
- Не знаю.
- Студия — театр? — Да.
- «Рогоносец» — театр? — Нет.
- Давай бросим критиковать.

Константин Сергеевич мне говорил: не дело прийти и сказать: это плохо, и это плохо, и это плохо, а дело прийти и сказать: да, плохо, а вот это хорошо и это тоже хорошо.

- Верно. Давай бросим!
- Давай!
- Разве Студия вправе говорить, что второй курс не проявил индивидуальности?
- Нет, не вправе.
- Мы обвиним их. — Да!
- Обвинительную речь писать?
- Да.
- Приговор? — Приговор.
- Смертный? — Самый смертный.

Потом опять серьезно.

- Попробуем поднять культурный уровень школы, будем устраивать беседы, показательные вечера, устроим мастерскую сказок.
- Хорошо. Но ведь нас теперь в Студии не оставят?
- Нет.
- Все против нас? — Все.
- Вправе? — Вправе.
- А «Лестница на небо»?!
- Да.

Я пишу так, как есть, так, как мы разговариваем. Это не должно Вас оскорбить уже по одному тому, что мы сами — Вы видите — сами смеемся над собой. «Лестница на небо» — я не смеюсь, а ведь вправду и буквально, если бы я уже получил эту роль, если бы я почувствовал себя в работе, — это было бы настоящим моим спасением, настоящей лестницей, по которой я вскарабкался бы вверх из этого низкого места, куда я как-то незаметно и ненароком скатился. Тут столкнулись во мне самые причудливые ощущения. Но о них я не буду говорить. И сейчас я кончу. Мне кажется, что я сказал все, что нужно и должно было нам сказать, и сказал яснее, чем думал — и это, может быть, так и надо. Если Вы поняли меня, то Вы поймете и нашу с Владимирским просьбу дать нам возможность показать свои работы: «Нос» Гоголя и «Балаганчик» Блока осенью.

Последние два сезона

Если же Вы признаете, что пребывание наше в Студии недопустимо с точки зрения студийной этики и дисциплины (мы чувствуем себя очень виновными с этой стороны), нам будет очень больно и очень тяжело.

Владимир Яхонтов

Публикуется впервые.

Автограф.

Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 272/Р.

Е.Б. ВАХТАНГОВ — Н.М. ГОРЧАКОВУ

19 мая 1922 г.

Дорогой Николай Михайлович!

От многих лиц Центрального органа слышал похвалы Вашей работе со слугами просцениума¹. Благодарю Вас не только за внимание и любовь, которые Вы проявили к работе, но и за качество ее, украсившее спектакль «Турандот». Это большая помощь мне.

Евг. Вахтангов

Маш. текст.

РГАЛИ. Ф. 2959. Оп. 1. Ед. хр. 409. Л. 10.

Впервые опубликовано: Вахтангов. 1939. С. 253.

КОММЕНТАРИИ:

- 1 По заданиям Е.Б. Вахтангова его ученики вели вспомогательную работу по «Принцессе Турандот». Н.М. Горчаков занимался со слугами просцениума (цанни). Письмо было написано по поводу его работы со вторым составом цанни и, по распоряжению Вахтангова, вывешено на доску в Студии.

ПРОЩАНИЕ С «ГАМЛЕТОМ»

Борис Захава:

Когда Евгений Богратионович уже лежал в постели, сравнительно незадолго до смерти, у нас произошел с ним разговор о ближайших работах, о репертуаре. Вахтангов заявил, что он отказывается от мысли ставить «Гамлета» у нас в Студии. Я чрезвычайно изумился. Спрашиваю: почему? Он ответил, что не может сейчас найти для «Гамлета» иной формы, чем та, которая уже найдена и использована в «Принцессе Турандот», что он как раз в последние дни об этом много думал, и вот у него сложилось такое убеждение. Я пытался ему возражать, но разговор был чем-то прерван, и Вахтангов больше к нему не возвращался.

Беседы о Вахтангове. С. 78–79.

П.А. ПОДОБЕД — Е.Б. ВАХТАНГОВУ

20 мая 1922 г.

Многоуважаемый и дорогой Евгений Богратионович.

Константину Сергеевичу страшно хотелось достать для Вас французского чернослива.

Искали всюду все это время.

И не нашли.
Хотим думать, что «пока не нашли».
Сейчас же Константин Сергеевич посылает Вам вот этот.
Кушайте на здоровье.
Крепко жму Вашу руку.
Все просят послать Вам свои нежные приветы.

Ваш П. Подобед

Публикуется впервые.
Подписанный маш. текст.
Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 342/МК.

Е.Б. ВАХТАНГОВ — Б.М. СУШКЕВИЧУ¹

24 мая 1922 г.

Дорогой Борис Михайлович!

Обнимаю Вас и через Вас посылаю привет мужской части труппы.

Сознаю важность сегодняшнего дня. Волнуюсь хорошим волнением за Студию, за пьесу, за каждого исполнителя и так мучительно хочу победы сейчас. Если это будет сегодня — то произойдет чудо, но в «завтрашней» победе я убежден.

«Архангел Михаил» — это явление на театре, явление первичное. Едва ли люди умеют сразу разбираться в таких случаях, что все актеры играют прекрасно, — это я слышу давно, — и если не сразу дойдут форма и содержание пьесы, то это естественно.

Дай бог Студии, дай бог всем вам. Обнимаю. Люблю. Жму руку каждому. Это первый бой. Каков бы ни был исход — кроме победы, он не показателен. Смелее, смелее, дорогие, близкие, родные.

Любящий Вас *Евг. Вахтангов*

P.S. Цветы мои скромные поручите Клавдии Андреевне [Воробьевой].

Автограф.
СПбГМТиМИ. Фонд Бромлей-Сушкевича. ГИК № 12588/17.
Впервые опубликовано: Эрмитаж. М., 1922. № 5. 13–19 июня. С. 11.

КОММЕНТАРИИ:

- 1 Письмо Вахтангова связано с генеральной репетицией «Архангела Михаила» Н.Н. Бромлей, которая состоялась 24 мая 1922 г. Режиссер Б.М. Сушкевич.

Н.Н. БРОМЛЕЙ — Е.Б. ВАХТАНГОВУ

[24 мая 1922 г.]

Женичка, миленький, дорогой, обнимаю Вас, спасибо за привет, письмо, за Вашу любовь к «Архангелу»¹, которая безмерно мне дорога и которую рано или поздно мы оправдаем, за пирог, за цветы, за Вас самого во всем этом. Спектакль приняли и говорят хорошее и значительное. Завтра приедем с Борисом [Сушкевичем], расскажем.

Целую еще, еще спасибо, люблю Вас ужасно.

Ваша *Надя Бромлей*

Публикуется впервые.
Автограф.
Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 75/Р.

КОММЕНТАРИИ:

- 1 Н.Н. Бромлей отвечает на письмо Е.Б. Вахтангова от 24 мая 1922 г., адресованное Б.М. Сушкевичу, уже после генеральной репетиции «Архангела Михаила».

ПРЕДСМЕРТНЫЕ ДНИ

Надежда Вахтангова:

После 24 мая Вахтангов стал чувствовать себя все хуже и хуже, ему уже изменяла память, ему было трудно говорить, но все-таки он требовал, чтобы его лечили. Бывали моменты, когда он говорил: «Ведь меня не лечат», и, чтобы создать иллюзию, что его лечат, к нему ездили врачи разных специальностей. Константин Сергеевич прислал к нему хирурга Федорова, он приезжал два раза только для того, чтобы побеседовать, для того, чтобы ему сказать: «Немножко поправитесь, и я вам сам сделаю операцию, и вы будете здоровы». <...> Герцен говорил: «Хотите, я вам сейчас сделаю операцию?», но тут сам Евгений Богратионович помогал ему и говорил: «Нет, я слаб сейчас для операции. Дайте поправлюсь». К нему ездил доктор Художественного театра Фельдман, его лечил Блюменталь. Когда мы подсчитали, сколько врачей посещало Евгения Богратионовича, их оказалось тринадцать человек. Но постоянным врачом был Виноградов, которому Евгений Богратионович говорил: «Подождите, поправлюсь, тогда уж я вас угощу». <...>

Мне казалось, что Евгений Богратионович должен умереть 27-го, это была суббота. Об этом я предупреждала наших, так все были в таком состоянии, что ждали его смерти. Но 27-го он не умер. 29 мая утром я увидела, что Евгений Богратионович слабеет. Тут я предупредила наших, что жду конца сегодня. Поэтому наш театр в этот день не играл, в то время, когда все театры играли в пользу голодающих на Волге. <...> В семь часов я позвонила в театр, вызвала Захаву и сказала, что Евгению Богратионовичу очень плохо. Пришли Захава, Мансурова, Орочко, Миронов, Котлубай, Некрасова и многие другие. Потихоньку, незаметно, один за другим, входили в комнату Евгения Богратионовича. Ближние садились на кресла, дальние стояли за креслами, потом стояли у стен. Собралось человек тридцать.

Публикуется впервые.
Стенограмма беседы с *Н.М. Вахтанговой*.
3 июля 1939 г.
Правленный маш. текст.
РГАЛИ. Ф. 2740. Оп. 1. Ед. хр. 57. Л. 107-108.

Цецилия Мансурова:

Он начал бредить, стал говорить, что люди мечены какими-то цветами. Цвет обозначает интенсивность этого человека и талант. Потом он вспоминал великих покойников: Толстого, Пушкина. Говорил: «Подождите! Должен прийти Толстой», «Черти, подождите!» Я долго с ним сидела и была как безумная. Потом, помню, ему захотелось пить. У него стояло шампанское на столе. Я обрадовалась, что могу чем-то услужить. Налила шампанского в длинный бокал и подала. Евгений Богратионович лежал на высоких подушках. Со страшной силой он отодвинул меня так, что я пролила часть шампанского на него, и сказал, стиснув зубы: «Я сам». Он не мог выдержать, что он сам не может взять.

Он взял бокал с огромным напряжением, как мог, откинулся от подушки и победоносно посмотрел на меня.

Публикуется впервые.
Стенограмма беседы с *Ц.Л. Мансуровой*. 1 июля 1938 г.
Правленный маш. текст.
РГАЛИ. Ф. 2740. Оп. 1. Ед. хр. 57. Л. 72.

Борис Захава:

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 двигаясь дальше, прежде чем не одержана окончательная победа над очередной согласной, Евгений Богратионович произносит несколько слов.

А за несколько дней до смерти, когда физические страдания превышали меру, и Евгений Богратионович не мог принудить себя не стонать, он стоны свои облекал в музыкальную форму и даже находил в себе силу придавать этому своеобразному пению шуточный характер.

Такова была сила той могучей страсти к преодолению, которая жила в Вахтангове. Она не покинула его и в последний его час. Ученики Вахтангова были свидетелями его страстной борьбы со смертью. Но эта борьба не была беспомощной борьбой человека, одержимого страхом смерти и судорожно цепляющегося за жизнь. Вахтангов и здесь остался верен самому себе как художнику. Он боролся, как борется мастер со своим материалом, обретая огромную радость в каждом маленьком преодолении. В этот предсмертный свой час Евгений Богратионович как бы давал последний урок своим ученикам. Он учил их искусству умирать.

Стенограмма Утра, посвященного
памяти Е.Б. Вахтангова. 29 мая 1932 г.
Маш. текст.
Музей Театра им. Евг. Вахтангова. № 1857/2. Л. 24–25.

Давид Варди:

Однажды я пришел навестить Вахтангова вместе с двумя артистами «Габимы». Он услышал наши голоса и начал умолять жену, чтобы она позволила нам подойти к нему. Она ответила отказом, но он продолжал уговаривать ее, и, в конце концов, она сдалась. Мы на цыпочках вошли в комнату и около часа простояли возле двери. Мы не узнали его. Он был небрит, кожа на лице казалась пергаментной, глаза были неподвижны. Он дал нам знак приблизиться. Мы подошли. Слезы душили меня, и я не мог произнести ни звука. Раздался его слабый голос:

— Па-пи-ро-са.

Жена взяла сигарету и вставила ему в рот. Не успела она выйти из комнаты, как сигарета упала. Один из нас поднял ее и вернул на место. Он не выдержал и разразился слезами, и мы за ним.

Но вот ему полегчало. Глаза его заблестели. С трудом он выговорил:

— Ну, как у вас? Как ты сейчас произносишь эту фразу? А как такой-то? Исправил грим? А как ты? Сумел избавиться от излишнего напряжения на сцене?

Прикрывает такой-то такого-то в первом акте? Была ли дополнительная репетиция такого-то отрывка второго акта?

Счастливая улыбка появилась на его лице. Он снова мог говорить о театре. Он хотел сказать все в эти последние минуты:

— Ну, смотрите, вот мой конец. Все время я учил вас и требовал ритма и темпа в игре, и вот я сам теряю ритм жизни. Помните, как я вас учил: тот, кто не обладает верным ритмом на сцене, все равно как мертв. И вот я теряю его... Он предал меня. Ведь даже машина, которая теряет ритм и портится, представляет угрозу для окружающих, живой человек не тот...

Глаза его снова подернулись пеленой. Он устал. Слабой извиняющей улыбкой он дал нам понять, что пришло время уходить. Мы тихо вышли из комнаты.

На следующий вечер все студии Художественного театра, в том числе и «Габиму», постигло известие, что наш учитель скончался.

Варди. С. 174–175. Пер. Б.А. Ентина.

Анна Орочко:

В последние дни от морфия он забыл, что был актером. Он считал, что он какой-то политический деятель. Он говорил: разве можно быть сейчас актером? Когда мы приходили, он помнил, что мы — его ученики, но об актерстве не было ни слова.

В последний момент, когда мы пришли к нему и стояли вокруг него, чувствовалось, что у него нет сил больше бороться.

Ему становилось совсем, совсем плохо. Но он возвращал себя к сознанию и вдруг спрашивал: «Который час? Пять. Ах, пять... вечера?..» Потом смотрел на каждого из нас: «Ах, Захава... узнаю...» Ему было приятно, что он еще видит и понимает. Не давал себе умирать. Спрашивал: «Кто это шумит?» И сам с торжеством объяснял. «Проехала телега... Ага, понимаю...» И внимательно, внимательно на каждого смотрел. На всех, на всех посмотрел и потом стих.

Беседы о Вахтангове. С. 107.

Надежда Бромлей:

Сейчас я могу говорить только об этих предсмертных его днях, и театр был невелик, и зрителей пускали поодиночке — это было зрелище его медленной смерти. Дух сильного творил свою смерть в гордой кротости, мудрости и легкости нечеловеческой. Умирая, он пел, шутил со спокойным величием и великой свободой, похожей на веселость, соединяя в рассказах предсмертную действительность с предсмертным видением.

Вахтангов нашел свою новую форму того, что называлось смертью, и на наших глазах уничтожалось ее мертвое содержание.

Его дух, родивший мелодический вой «Песни песней» диббука: как бы сочетание тембров — мистического человека—льва—овна—орла, — дух, родивший тайну того, как играть игру жизни в «Турандот», — этот дух на наших глазах уничтожил самое трагедию смерти.

Умиравший Евгений Вахтангов, легкий, чистый, царственный, стал олицетворенным пророчеством искусства будущего, потерявшего в нем своего вождя — искусства многокрылого и многозвучного в своей легкости, творимого из глубин духа. В великолепии этой земной кончины Творящий искусство и Творящий поступки жизни сочетались в одно, и стала очевидностью древняя мечта о преображении земли через искусство.

Лишь этот последний дар своею огромностью смирил физический ужас потери и переставил все вещи в душе, как новую игру на шахматном поле.

Внезапно стало возможным легко в благодарном опьянении пройти за ним его последний путь, когда на подушке гроба утомленно и беспомощно пошатывалась голова завоевателя.

Бромлей Н. Предсмертные дни Вахтангова // Эрмитаж. М., 1922. № 5. 13-19 июня. С. 10.

СМЕРТЬ

Надежда Вахтангова:

От семи до без пяти минут десять Евгений Богратионович находился в состоянии предсмертной агонии. Иногда он терял сознание, иногда сознание приходило к нему. Тогда он разговаривал. Без пяти десять Евгений Богратионович умер на глазах у всех. Умер красиво, величаво.

Сейчас же по телефону было дано знать во все театры о том, что умер Евгений Богратионович, и после спектакля, после 12-ти часов ночи к Евгению Богратионовичу стали приходиться его товарищи, знакомые, ученики. <...> Около него сидели Завадский, Элиас, Цемах, лежала Библия, и по очереди габимовцы и Завадский читали Библию. <...>

Привезли гроб. Евгения Богратионовича надо было положить в гроб. Нужно было надеть на него туфли, но туфли оказались велики, тогда я надела на него туфли из «Турандот», которые мне за несколько дней дали из Театра, чтобы не беспокоить Евгения Богратионовича. В три часа ровно Евгения Богратионовича на руках ученики его вынесли из дома, по Никольскому переулку, через Кривоарбатский, его понесли в Студию. Впереди шел Константин Сергеевич. Был ветреный день, волосы К.С. развевались, все очень быстро шло. (Потому что К.С. шел очень быстро.) Гроб несли очень быстро, и все мы почти бежали. Это было незабываемо оттого, что шел Константин Сергеевич, за ним несли тело Евгения Богратионовича. Вечером в Студии состоялась гражданская панихида. Очень торжественно пел хор Юхова, играл оркестр из театра Немировича-Данченко, были актеры Художественного театра, которые только что вернулись из заграничной поездки, среди них О.Л. Книшпер-Чехова, Москвин, Качалов. Ночью перед похоронами Евгения Богратионовича у нас в Студии шел большой спор. Евгений Богратионович очень просил после смерти сердце его проколоть, потому что боялся, как бы не ожить в могиле. Когда мы обратились к врачу, врач-хирург наотрез отказался. Потом снимали маску с Евгения Богратионовича. Всю ночь провели с Евгением Богратионовичем, а на следующий день его похоронили. Тело Евгения Богратионовича несли на руках от Студии до Ново-Девичьего кладбища. Вокруг гроба была образована большая цепь из актеров Художественного театра, Первой и Второй студий, Студии Вахтангова и Габимы. Я шла с сыном за гробом, возле меня поочередно сменялись актеры. Со мной шли Чехов, Завадский, Чебан. Иногда я видела, что гроб Евгения Богратионовича несли девушки. Константин Сергеевич уехал на кладбище вперед. Он не шел с процессией, поэтому он встретил нас у ворот кладбища. Он взял меня под руку и повел меня за гробом Евгения Богратионовича. Евгения Богратионовича отпевали в церкви. Отпевание было длинное, торжественное.

Когда тело Евгения Богратионовича опустили в могилу и насыпали холм земли, актеры Студии Евгения Богратионовича предложили Константину Сер-

геевичу поехать вместе. Константин Сергеевич отказался и просил оставить его одного на могиле. Константин Сергеевич остался один.

Члены Центрального органа Студии все вернулись в квартиру Евгения Богратионовича. Здесь мы уже просидели долго, до поздней ночи. Когда вернулась с кладбища моя родственница, она сказала, что оставалась на кладбище до тех пор, пока не ушел Константин Сергеевич. Он оставался там один, как об этом он просил.

Полностью публикуется впервые.

Стенограмма беседы с *Н.М. Вахтанговой*. 3 июля 1939 г.

Правленный маш. текст.

РГАЛИ. Ф. 2740. Оп. 1. Ед. хр. 57. Л. 108-109.

С купюрами опубликовано: Вахтанговец, 1937. № 4 (20). 20 февраля. С. 4.

Давид Варди:

Его смерть повергла всех в угнетенное состояние духа, хотя и было известно, что болезнь его безнадежна. Всю ночь стекались люди в его дом, в Денежный переулок на Арбате. Когда я вошел туда, я увидел его учеников и друзей, стелящих его постель и целующих его в холодный лоб. Руки были скрещены на груди. На устах застыла ироническая, как будто чуть довольная улыбка. Закончились страшные мучения последних его дней.

На маленьком столике в углу комнаты лежала Псалтырь. Время от времени кто-то из учеников подходил к столику и читал какой-нибудь псалом на распев своего народа. И мы, студийцы «Габимь», сделали это. Некая тайная гордость наполнила мое сердце: молитвы Псалмопевца наследовали все народы, потому что великая, высшая вера принадлежит всем. Я вспомнил, как во время одной из своих бесед в «Габиме» Станиславский сказал: «Вера объединяет весь мир, она принесет мир народам».

Вошел хмурый и сутулившийся Всеволод Мейерхольд, внешне очень похожий на Вахтангова, подошел к покойному, поцеловал его в лоб и встал молча лицом к стене. В последние годы они сблизились с Вахтанговым, который увлекся театральной теорией Мейерхольда. Всю ночь приходили люди прощаться с Вахтанговым. Квартира была полна народу, но в ней царил полная тишина. Со стен на нас смотрели разные фотографии Вахтангова. На одной из них он был в матроске, плыл в лодке с друзьями во время летних каникул, лицо было весело и как будто говорило: «Мы будем жить вечно». Жестокая действительность изменила его лицо.

На следующий день состоялись многолюдные похороны. Хриплые голоса священников резко раздавались в воздухе: «Упокой, Господи, душу раба твоего, Евгения», и белая лошадь, везущая катафалк, кивает головой, как будто отвечает: «Аминь». В конце жизни Вахтангов часто посмеивался над священниками и даже поставил им надгробие в спектакле «Чудо святого Антония». Но родственники покойного из лучших чувств привели к нему священников после смерти.

Мне запомнился один эпизод. В зале Вахтанговской студии шел молебен, оплакивающий покойного, на котором присутствовал старик Станиславский. Вдруг он посмотрел на гроб, стоящий в центре зала, подошел своими огромными шагами к его изголовью и с величайшей осторожностью поправил голову покойного, склонившуюся набок. Станиславский вернулся на место, и голова Вахтангова вновь склонилась набок, в свое прежнее положение, как будто он сам хотел этого...

Я подумал: в этом есть своя символика. В конце дней своих Вахтангов отклонился от пути своего учителя. И когда тот хотел вернуть его на свою тропу, Вахтангов остался верен себе.

Варди. С. 175–176. Пер. Б.А. Ентина.

ПОСМЕРТНОЕ

Всеволод Мейерхольд:

В 1916 году умер Сулержицкий. Тогда я писал (20.XII.1916): «Студии при Художественном театре, руководимые вечно молодым Станиславским, должны облететь в глубокий траур, потеряв такого энергичного бунтаря, как Сулержицкий, скованного смертью в ночь с 17 на 18 декабря 1916 года»¹.

Проходит всего пять с половиной лет, и вот Станиславский теряет второго своего помощника — Е.Б. Вахтангова.

Станиславский правильно определяет образ Вахтангова: «Вождь».

«Режиссера подготовить не так трудно, но как найти вождя».

Свойства вождя имел Сулержицкий, вождем был и Вахтангов.

Загляните в особняк на углу Арбата и Николопесковского переулка. Посмотрите, как живет и работает Третья студия МХТ.

То, что здесь организовано, — дело рук именно вождя. Здесь точно крепость, всегда готовая к осадному положению.

Сосредоточенная деловитость — строго распределены роли всех занятых обслуживанием технического аппарата.

Сношения — с телеграфной лаконичностью. Каждый квадратный аршин площади так подставлен солдатам армии, что он и вынуждает к работе, и располагает к ней.

Каждый час отмечен своей необходимостью. Вот лагерь отдыхает, вот он харчует, вот он учится, вот он сражается.

Бой давать приходилось часто. В составе так называемой Ассоциации академических театров Третья студия МХТ, с вождем Вахтанговым во главе, должна, конечно, считаться единицей с особыми боевыми задачами.

Когда-то считавшийся левифланговым Камерный театр, конечно, считался таковым лишь по недоразумению.

Последние работы Вахтангова показали нам, что именно здесь — и в Третьей студии МХТ, и в «Габиме», где он работал, — производились те новые опыты, которые действительно помогали искусству театра продвигаться вперед.

Камерный театр с его нестилизацией только разжигал и всегда лишь разбазаривал достижения первых шагов условного театра.

И недаром бежали от него Фореггер, Фердинандов и Вадим Шершеневич².

Первый — для создания уличного театра во вкусе французских бродячих театров средневековья, ради укрепления здоровых традиций балагана, второй и третий бежали от таировского дилетантизма, от звонкой пошлятины, от пресловутой «наготы на сцене», от псевдоакробатических кривляний, от декларации о «неореализме», от сладеньких жестиков, от чувствительных завываний, бежали, чтобы в самостоятельных трудах начать укрепление научных основ театра.

Фореггер, Фердинандов, В. Шершеневич — здоровые люди. Здоровым людям не место в «лаборатории», изготавливающей специи для извращения вкуса...

Ради здорового искусства, на поиски научной базы для культивирования здоровых начал большого, нового театрального искусства будущего только кажутся идущими «враздробь» эти сильные люди.

Левый фланг занят этими «вождями». Вахтангов, конечно, был с нами, не мог не быть с нами.

Пусть черты эпигонства искривили первые пути этого большого человека, которого мы опустили в могилу 31 мая.

Если взять только одно «Чудо святого Антония» в трактовке Вахтангова, мы увидим, как много сделал этот мастер для того, чтобы дать театру то, чего ему не доставало. Неореализм был выкован тут так просто и ярко, главное — так здорово, так по-нашему.

«Праздник мира», «Потоп», «Росмерсхольм» — это были только «пробы пера», и даже «Эрик XIV» — это еще только попытки.

Но вот уже и «Чудо святого Антония», и «Гадибук», и «Принцесса Турандот» — ступени вверх.

Но и это только преддверие.

Он приготовил себя, чтобы начать, и... умер.

Невольно вспоминается другая такая же бестактная, такая же не ко времени пришедшая смерть, сбросившая в могилу Скрябина. Вся его короткая жизнь была лишь «предварительное действие».

«Предварительным действием» будем считать и все то, что оставил нам в наследство покойный Вахтангов.

Эрмитаж. М., 1922. № 4. 7-12 июня. С. 3.

КОММЕНТАРИИ:

- 1 *Мейерхольд Вс.Э.* Сулержицкий // *Мейерхольд Вс.Э.* Статьи. Письма. Речи. Беседы: В 2 ч. / Сост., ред. текстов и коммент. А.В. Февральского. Ч. 1. М., 1968. С. 295.
- 2 Н.М. Фореггер служил в Камерном театре (1916-1918), в 1918 организовал в Москве «Театр Четырех масок», где впервые попробовал себя как театральный режиссер, в 1920 г. создал Мастерскую Фореггера (Мастфор), просуществовавшую до 1924 г. В 1922 г. Мастфор вошел в состав Театра ГИТИС. Б.А. Фердинандов — актер и художник Камерного театра (1916-1921). В.Г. Шершеневич — заведующий литературной частью Камерного театра (1919-1921). Вместе Фердинандов и Шершеневич организовали «Опытно-Героический театр», который летом 1922 г. вошел в состав Театра ГИТИС, возглавляемый Мейерхольдом.

Владимир Яхонтов:

<...> Вахтангов и МХТ. Мы были бы счастливы сказать, что между ними была такая же большая пропасть, как между пролетариатом и интеллигенцией. К сожалению, мы этого сказать не можем. Отвратительное же в своей сущности слово «принимать революцию» (слово чисто интеллигентского изобретения), к счастью, также к нему неприменимо. Это приняли ее сменовеховцы, это приняла ее (ничего не поделаешь) та интеллигенция, которая первого мая в Петрограде принимала шефство над Красной Армией (на шестом году революции). Это делают вид, что принимают ее, кое-кто из возвращающихся в СССР эмигрантов. Это принимает ее и молится о «богохранимой державе российской» живая церковь.

Вахтангов же еще до октябрьской революции записывал в своем дневнике, что самая заветная мечта его представить на театре мятежный дух народа, что

нужно творить не для народа, а вместе с ним, и много еще думал он о вселенском, интернациональном театре. <...>

Но вот проходят 19, 20, 21 г. Что это? Разве не тот же дух, только не мятежный (неорганизованный), а революционный (организованный)?

Шелестят у Мейерхольда в «Зорях» красные знамена. Красная армия гонит Деникина и Колчака. <...>

Где Вахтангов? Все бегут. «Россия гибнет», разговаривают вполголоса, на коленях вымаливают командировки и пропуска за границу, бегут, бегут, как от чумы.

Где Вахтангов? Почему он не на фабрике, почему он не на площади, почему он не с рабочими, почему ему не попробовать сейчас творить вместе с народом?

Где он? Он в Мансуровском переулке. Он строит свою собственную Студию из материала контрреволюционного (арбатская, наполовину аристократическая, а то и просто княжеской породы молодежь). Вахтангов лепит прекрасную, гневную агитационную картину «Чудо святого Антония».

О, ирония! Но все-таки как жаль, что Вахтангов не с народом лепит ее, а с аристократами из арбатских особняков. Как жаль!

Мы помним в то же время смышляевского «Мексиканца» в Пролеткульте. Мы помним, как это было прекрасно и как замечательно, мастерски играли тогда рабочие в этом спектакле!

Но «Антоний» все же безумно ироническая, дьявольская издевка Вахтангова и над своими учениками, и над тем классом, против которого восстал в эти дни русский пролетариат.

Но и только. Потом мятежный дух народа как бы рассеялся и вместо него возникла изумительная «Турандот», такая эстетская (и в этом в большой мере вина И. Нивинского), фраки, такие чуждые и враждебные пролетариату, и мистический туман «Гадибука» в «Габиме», которая так далека от мировой революции, от вселенского, интернационального театра, и, в сущности, еще такая сугубая ответственность своего собственного буржуазно-сионистского зрителя.

А именно, почему «мятежный дух народа» кажется некоторым прекрасным только из прекрасного далека? И почему после открытия своей собственной (на вывеске Студии МХТ) Студии Вахтангов забыл о мятежном духе народа в то время и в те дни, когда он мог бы бескорыстно, без всякой пользы для себя принести большую пользу советской республике, если бы взял для своих постановок вещь революционного содержания, т.е. если бы осуществил свою идею на деле. <...>

И прежде всего, и опять-таки Вахтангов наследник своих родных. И в частности своего учителя Станиславского (европеизированного рогожского купца, в котором внешне от купца ничего не осталось, внутренне же, в голове, в мыслях, сказала рогожская родословная, когда пальцем о палец не ударил он для революции хамоватых большевиков). И в первую голову от своего учителя (в области своего искусства человека изумительной щедрости и совершенного отсутствия каких бы то ни было собственнических интересов) унаследовал Вахтангов начало собственности (то, экономическое, купеческое, рогожских фабрикантов), унаследовал «систему» Станиславского, систему интеллигентского, психологического переживания) — откуда, кстати сказать, слова — это во мне от Бога, свыше, это тайна художника, это бессознательный процесс, и все, что во мне растет, растет бессознательно, а кое-что дальше и ниже — в подсознании (?) и т.д., затем унаследовал практическую смекалку коммерсанта, организатора своего дела (своей Студии — Третьей студии МХТ), унаследовал большой талант и религиозное отно-

шение к традициям, которым Вахтангов сшил черные фраки и [нрзб.] традиция МХТ защищала у него в дни раздетой, голой, вшивой, подыхающей от голода большевистской России в черном фраке и лакированных туфлях.

Думаю, что сюда примешивалась и горькая ирония [нрзб.] Вахтангова над этими фраками, а может быть, такая же горькая ирония и над всей этой революцией в театре и над всем тем, что дурно пахнет Пролеткультом.

И возводил Вахтангов в эти дни свое собственное здание, своей индивидуальной воли для самого себя. <...>

Язычник Вахтангов для меня корнями своими в старом мире, дореволюционном. До этой революции Евгений Богратионович слишком любил, чтобы все и всё кругом его было «comme il faut». Это сколок от мира Стаховичей, только, конечно, [очень незначительный. — *Зачеркнуто*] уж очень демократизировавшийся. <...>

И когда после «Турандот» и «Гадибука» писали в журналах о современности, хотелось громко крикнуть тем, кто писал: «Граждане! Современностью называется сейчас голод Поволжья и все ужасы его, а не эти чистенькие прачки и не этот мистический бред!»

Публикуется впервые.
Автограф. Черновик. 14-18 июля 1923 г.
РГАЛИ. Ф. 2440. Оп. 1. Ед. хр. 39.

ДЕНЬ ВАХТАНГОВА

I.

29 ноября [1922 г.] в помещении Третьей студии МХТ состоялась гражданская панихида по Е.Б. Вахтангову в память полугодщины дня его кончины (29 мая 1922 г.). Собрались ученики и друзья Евгения Богратионовича. И то, что говорили они о своем учителе, вожде и друге, было живым и волнующим свидетельством неумирающей к нему любви. Это было залогом содружественного творчества во имя тех высоких целей искусства, которыми жил Вахтангов.

Ряд воспоминаний о нем открыл глубоко взволнованной речью нарком по просвещению А.В. Луначарский, который отметил две особенно замечательные в художественной натуре Евгения Богратионовича черты: его огромное разнообразие как режиссера, которому было органически чуждо сектантство и вместе с тем был неприемлем консерватизм; он творил во имя нового, но это творчество не замыкалось в двух-трех найденных словах, в двух-трех выдуманных нотах, на чем играют те, которые хотят быть новыми во что бы то ни стало; новизна Вахтангова питалась иными истоками — истоками широкой человечности, откликающейся на все яркое, смелое, талантливое в искусстве.

И другая основная черта его природы — в том неотразимом влиянии, которое он оказывал на своих учеников, благоговейно, с чувством подлинно религиозной любви к нему относящихся. Вот эта любовь Студии к Вахтангову и должна стать стальным обручем, который не позволит расплыться тому чудесному делу, основоположником которого был Евгений Богратионович.

Пусть на его могиле будет заложен нерукотворный памятник, воздвигнутый не наподобие красивого, но бездушного камня, — но по типу дерева, пышно и мощно растущего ввысь. И подобно тому, как раскрыл сам Вахтангов своим творчеством внутреннюю сущность жизни, так пусть и Студия, воздвигающая продолжением дела, начатого ее учителем, нерукотворный ему памятник, —

укрепится в сознании, что жизнь побеждает смерть, ибо такие, как Вахтангов — бессмертны.

Руководитель театра-студии «Габима» Н.Л. Цемах произнес потрясающую по внутренней силе и пламенности темперамента речь, посвященную той работе, которую вел в «Габиме» Вахтангов.

— Бледнеют слова, меркнут мысли, — начал он. Это не смерть, не горестное сознание утраты, это катастрофа в наших домах. Осиротела Первая студия, в трауре Третья, но «Габима» осиротела вдвойне, но «Габима» вдвойне в трауре.

И когда произошла его встреча с «Габимой» — это было встречей потомков Платона — с потомками пророка Исаи. Две культуры, два мироощущения — столкнулись, но между ними не оказалось стен, — они слились. И вот началась совместная работа. Начались в «Габиме» ночи Вахтангова. Обреченный на гибель, он торопился творить. Не потому ли дни короткой жизни превратил он в опаляющие ночи творчества!

Для «Габимы» имя Вахтангова будет начертано вечными, неистлевающими письменами. И мы будем произносить его не только на языке Пушкина и Толстого, но и на языке Библии и Бялика. Мы прочтем буквы, его слагающие, не только слева — направо, но и справа — налево.

В виде чудесного заключения к этой речи артистка «Габимы» Элиас пропела тот самый отрывок из «Песни Песней», который проходит лейтмотивом в «Гадибукке» и который так любил слушать Евгений Богратионович.

От имени Второй студии поделился некоторыми воспоминаниями о Вахтангове Е.В. Калужский, рассказавший о том лете (в 1919 г.), которое Вторая студия провела в Пензенской губернии под станцией Рузаевка с Евгением Богратионовичем. Это были чудесные дни отдыха, но отдыха, посвященного творчеству: готовилась под руководством Вахтангова «Сказка об Иване» и репетировался «Потоп». Об улыбке, о ласке, о чудесной человеческой легкости, о милом юморе, о непосредственности забавной шутки говорил Калужский; говорил о том, как этот, умеющий быть и в гневе прекрасным, суровый и жестокий, но всегда в требовательности своей справедливый учитель, мог и умел шутить, мог и умел смеяться. Он был «королем духа».

От Первой студии выступил Б.М. Сушкевич, отметивший, что Вахтангов по самому складу своего режиссерского дара был режиссером студий, студий-лабораторий. Но ведь само искусство, едва только переходит оно из лаборатории в театр, — не может уже создать атмосферы религиозного к себе отношения. Потому что Вахтангов, вечно испытывающий жажду сгорания, мог творить в юных учреждениях, которые не перестали быть еще лабораториями; потому что в той самой Первой студии, которой был он зачинателем, еще за полтора года до ее фактического основания (работая в кружке по изучению «системы» Станиславского), — в этой самой Студии вел он борьбу с театром во имя Студии.

Режиссер Вахтангов испытывал всегда трагедию неудовлетворенности от сознания, что свое творчество он роздал другим, ибо — он ради режиссуры убивал в себе актера. И только три образа актерского творчества дал он: Текльтон, Фрэзер и Шут (в «Двенадцатой ночи») да еще мало кому известный образ Пьера (в «Архангеле Михаиле»). Б.Е. Захава, который должен был говорить от лица Третьей студии, заявил, что он не может, не смеет, не должен говорить. Ибо, как может Третья студия, Студия Вахтангова, — говорить о нем, — о нем, который для Студии был не только учитель и вождь: «мы сами плод его творчества, мы создание его рук».

Миссия наша — сохранить Вахтангова живым — вопреки его смерти. *И это он повелел. Не мочь, а главное, — не сметь говорить о нем...*

Последнее слово взял П.Г. Антокольский, который отметил, что Вахтангов учился у Революции, которой дышал он полной грудью.

И был единственный, кто в самые суровые годы отважился на подвиг театрального творчества. Революция подготовила в нем внутренний взрыв. Это отголосок того гула, который идет в «Потопе», звучит в «Эрике», когда шагает бедный безумный король по своему королевству мертвых... И этот «Потоп» вышиб двери синагоги и разорвал горло юноши, поющего «Песнь Песней». И разрядилось кипение подземных внутренних потоков лирической темой в наивной напевности «Турандот». Искусство делается из камня и крови. Вот чему учил Вахтангов, который так чудесно верил в музыку, в сердце актера и не верил в свою смерть...

II.

Вечером в Московском Художественном театре был дан:

«Спектакль памяти режиссера МХТ Е.Б. Вахтангова».

Вступительное к нему слово произнес *Вл.И. Немирович-Данченко*, с замечательной четкостью и ясностью обрисовавший художественную природу Вахтангова-режиссера.

Он начал с выражения благодарности от имени МХТ и Первой и Третьей студий всем, посетившим театр в вечер памяти *Вахтангова*.

Он сказал далее, что хотя полугодовой день кончины не является сам по себе такую датую, которая служит поводом для чествования памяти покойного, но, в силу того, что Студии были лишены возможности тогда же, в мае, когда скончался Евгений Богратионович, устроить спектакль, ему посвященный, — МХТ и Студии сочли возможным и нужным выступить теперь, именно в этот полугодовой день.

Мне бы хотелось, — продолжал *Вл.И. Немирович-Данченко*, — вскрыть, что такое режиссер Вахтангов, и чем был он для Художественного театра.

Что такое вообще режиссер? Он не только постановщик, как называют его те, которые этим определением исключают из понятия о режиссере все остальные элементы, слагающие подлинную природу и сущность режиссуры. Но режиссер не только тот, кто дает внешнюю форму и тон спектаклю. Нет. Режиссер, в том смысле слова, которое создано впервые именно в Художественном театре, — это вдохновитель всех частей, являющих спектакль. Даже больше: это создатель актерских образов, и он же — зеркало для актерского творчества. Это и учитель, и друг, и помощник, и царь, и организатор всего спектакля.

Такие режиссеры очень редки. А еще более редки те, кто дает толчок, кто приобщает театр к новому движению. Ведь сдвиг и в искусстве совершается вообще не часто. Но *таким режиссером* и был покойный Вахтангов.

Вахтангов вырос из Художественного театра.

Каким же был Художественный театр, когда пришел к нему Евгений Богратионович?

Это было в тот период, когда наш театр, сыграв Чехова, уже мог ясно показать, в чем состояло его искусство.

Оно было в жизненности на сцене, в том, что эта жизнь, изображаемая на сцене, казалась правдоподобной, и главное, в том, что она была показана в атмосфере мечты о более красивой, более свободной жизни.

И здесь — в Художественном театре, Вахтангов учился его основному закону: закону внутреннего оправдания.

Такой закон говорит, что ничто не может быть сделано на сцене только лишь по техническим соображениям или в силу актерских требований красоты. Напротив: этот закон убеждает в том, что каждый шаг актера должен быть *внутренне оправдан*. Это «внутреннее оправдание» было названо плохим словом «переживание»...

Вот этот закон внутреннего оправдания сохранил для себя Вахтангов на всю жизнь. Он руководствовался им даже при всех своеобразных трюках, которые он так искусно изобретал. И «Турандот» — последняя работа Вахтангова — работа, построенная на остроумных комбинациях таких трюков, несколько этому основному закону, воспринятому Вахтанговым от корней Художественного театра, не противоречит.

Но в своей работе Художественный театр, всячески укрепляя закон внутреннего оправдания, должен был прибегать к различным приемам, — даже в создании как бы закулисной этики и к внедрению строгой дисциплины, — и естественно впадать в крайности.

Наверное, мы тяжелили искусство. А Вахтангов это «отяжеление» отбрасывал. Ведь у него было природное органическое свойство во все вносить красивую легкость. Таким он пришел к нам еще учеником, таким он был тогда, — с легкостью распеваяющий шансонетки и умеющий почти анекдотически говорить о вещах, в сущности, трагических. Но эта легкость не свидетельствовала о легкомыслии. Нет — она была в умении передачи легкости. Вот почему начал он бороться с тяжеловесностью Художественного театра, хотя и был самым пламенным приверженцем «системы» Станиславского, навсегда оставшимся лучшим ее передатчиком.

Но он долго никогда ни на чем не задерживался — отбрасывал то, что казалось ему ненужным для нового театра, о котором он мечтал и который он создавал.

И потом еще: с очень ранних пор, с первых его режиссерских опытов сказалась в нем одна черта, по которой можно было распознать в нем подлинного режиссера. Это обнаруженное им уже в «Празднике примирения» и в «Росмерсхольме», пьесах, им поставленных, умение доводить спектакль до конца.

В гауптмановской драме он отдал дань почти натуралистическим принципам, но уже Бренделя в ибсеновском «Росмерсхольме» он сыграл с такой удивительной легкостью, что были отчетливо ощутимы те формы трагедии, которые он набрасывал для нового театра.

И вот «Эрик XIV» стал спектаклем, в котором впервые оформление пьесы нашло себя вне стен Художественного театра.

Но и в трагедии Стриндберга, и в глубоко мистической постановке «Гадибука», и в самой своей легкой и изящной работе — в «Турандот» — сохранил Вахтангов одну из существеннейших традиций Художественного театра: убеждение, что подход к пьесе должен быть свободен. Ни одна пьеса не должна быть своей постановкой похожей на другую. Но в каждой должен быть проявлен такой режиссерский подход, который наиболее данному произведению соответствует.

Вот таким режиссером и был Вахтангов.

Корнями своими выросший из Художественного театра, он с удивительной чуткостью ловил черты нового театра и умел их синтезировать, сочетая их с тем лучшим, что было в Художественном театре. Новый же театр предугадывался им

настолько ярко, что Художественный театр явственно ощущает, что именно Вахтангов оказал сильный сдвиг в его искусстве.

Россия, — закончил Вл.И. Немирович-Данченко, — богата и нефтью, и лесом, и хлопком, и сыром. Тем, из-за чего могут вести с нею войны. Но не в меньшей, а, может быть, и в еще большей мере богата она сокровищами искусства, из-за которых не может быть войн, но которые в грядущем увенчают объединенное братство народов.

Одни из создателей подобных ценностей украшают историю театра, другие совершают его сдвиги. Но таких мало. За десять — двадцать лет найдется один, который такой сдвиг произведет.

Вот почему и был для Художественного театра такой огромной величиной режиссер Вахтангов...

Почтим память его вставанием.

И под звуки торжественно-скорбных труб похоронного марша из «Гамлета» поднялись зрители этого спектакля, явившего лучшие образцы вахтанговского творчества: первый акт «Эрика», второй «Гадибука», последний «Турандот».

Три работы, в которых с разных сторон раскрывается мастерство режиссера, сохранившего, по счастливому выражению Немировича-Данченко, не только закон внутреннего оправдания, но и прекрасную традицию свободного подхода к искусству.

Разные в таких разных созданиях драматургии,

как — стриндберговская трагедия, где суровая правда историзма сочетается с глубиной человеческого сострадания;

как — мистическое предание о «Дибук», в котором таинственное и сокровенное погружение в загадочность «миров иных» познается постижением тысяче-вековой мудрости, и где древняя «Песнь Песней» и в современности звучит гимном торжествующей любви;

как — лукавая сказка Карло Гоцци о «Принцессе Турандот», показанная пленительной игрой в театр и оваянная чуть иронической улыбкой, отвечающей на наивность ласково шаловливой музыки, лиричностью своею преображающей сценические подмостки в царство китайского богдыхана.

Разноликий: суровый и скорбный в повести о бедном короле; постигший всю глубину человеческого духа в поэме, в которой он, «потомок Платона», так безраздельно слит с «потомками пророка Исая»; улыбкой, шуткой, мелодией, сыгранной на гребешках, утверждающий вечную жизнь, торжествующую над смертью, и в забавной игре масок показавший мудрое лицо человеческое.

Таким прошел перед нами режиссер Вахтангов в день и в вечер, посвященные его памяти.

Юрий Соболев

Театр и музыка. М., 1922. № 10. 5 декабря. С. 160-163.

~ АННОТИРОВАННЫЙ УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН* ~

- Абрамович Шолом Яков (псевд. Менделе Мойхер-Сфорим; 1836–1917) — еврейский писатель. Писал на иврите и идиш **II**: 383, 384, 393
- Аброскина Ирина Ивановна (р. 1930) — архивист **I**: 20 **II**: 567
- Аванесов Варлаам Александрович (Мартиров-сов/Мартирисян Сурен Карпович; 1884–1930) — советский государственный деятель, секретарь ВЦИК (1917–1918), с марта 1919 — член Коллегии ВЧК **II**: 257
- Аверкиев Дмитрий Васильевич (1836–1905) — драматург, прозаик, театральный критик, публицист, переводчик **II**: 483
- Авивит (наст. фам. Лихтенштейн) Сусанна (Шошана) (1901–1988) — актриса «Габимы» с 1917 по 1923 г. Роли: Юлька («Старшая сестра»), Хана («Горит»), Леа («Гадибук», второй состав) **II**: 385, 387, 388, 390, 398–400, 537, 539
- Адам де ла Аль (также известен под прозвищем Аррасский горбун; 1238–1286) — французский поэт и композитор, трувер **I**: 109
- Адашев (наст. фам. Платонов) Александр Иванович (1871–1934) — актер, педагог, режиссер. С 1898 по 1913 г. — актер МХТ. Организатор театральной школы — Курсы драмы Адашева **I**: 17, 162, 163, 173, 174, 178, 185, 191, 192, 193, 197, 200, 202, 207, 215, 225, 239, 242, 275, 375, 378, 420, 447 **II**: 422
- Адельгейм, братья, Роберт Львович (1860–1934) и Рафаил Львович (1861–1938) — актеры-гастролеры. Разъезжали по городам России, периодически выступали в Москве и Петербурге. Играли в основном классический репертуар. В пьесе Г.Г. Ге «Казнь» Роберт играл Годду, а Рафаил — Викентия Львовича **I**: 29, 109, 110
- Азарий Михайлович — см. Азарин А.М.
- Азарин (наст. фам. Мессерер) Азарий Михайлович (1897–1937) — актер. Ученик Вахтангова по Мансуровской студии (с 1918 г.). В 1919 г. репетировал роль Отца в «Сказке об Иване-дураке». В 1920 г. перешел во Вторую студию. Роли: Клиент, Фрэзер («Потоп», Народный дом; Вторая студия). С 1925 по 1936 г. — в труппе МХАТ Второго **II**: 233, 283, 300, 301, 316, 317, 321, 338, 339, 516, 548, 584
- Азерская (урожд. Платоновская) Елизавета Григорьевна (1868–1946) — артистка оперы (меццо-сопрано). С 1897 по 1918 г. — солистка Большого театра. В опере «Кармен» исполняла заглавную партию **I**: 70, 109
- Айхенвальд Юлий Исаевич (1872–1928) — литературный критик **II**: 39, 41, 84
- Аксельрод Павел Борисович (Борух-Пинхус Иоселевич; 1849/1850–1928) — российский социал-демократ **I**: 208
- Аксенов Иван Александрович (1884–1934) — поэт, драматург, переводчик и критик. С начала 1920-х гг. — ближайший сподвижник Вс.Э. Мейерхольда, первый ректор Высших Театральных мастерских

* В Именной указатель не внесены случайные знакомые, персонал больниц, за исключением лечащих врачей.

- (ГВЫТМ-ГВЫРМ, 1922-1923 гг.); один из авторов (вместе с Мейерхольдом и В.М. Бебутовым) брошюры «Амплуа актера» (1922), переводчик «Великодушного роноосца» Ф. Кроммелинка II: 511, 535
- Алеева Евдокия Андреевна (1898-1973) — актриса. Ученица Вахтангова по Мансуровской и Третьей студиям (с 1913 г.). Роли: Катя («Усадьба Ланиных»), Жена («Длинный язык»), Виржини («Чудо святого Антония», 1-я редакция), Нина («Страничка романа»), Горничная («Женская чепуха»). С 1924 по 1959 г. — в труппе МХАТ II: 21, 22, 45, 60, 71, 94, 131, 136, 137, 141, 149, 151, 152, 154-157, 161, 162, 166, 171-173, 189, 198-202, 210, 221, 231, 238, 239, 250, 251, 254, 255, 257, 259, 273, 286, 294, 326, 327, 339, 418
- Александр II Николаевич (1818-1881) — император всероссийский. Вошел в русскую историю как реформатор. В связи с отменой крепостного права по манифесту 19 февраля 1861 г. удостоен особого эпитета в русской дореволюционной историографии — Освободитель. Погиб в результате террористического акта, организованного партией «Народная воля» I: 198, 236
- Александр III Александрович (1845-1894) — император всероссийский, царь польский и великий князь финляндский с марта 1881 г. Проводил политику сворачивания реформ своего отца Александра II I: 208, 266, 270, 422
- Александр Иванович — см. Адашев А.И.
- Александров В. — см. Крылов В.А.
- Александров Владимир Александрович (1856 — после 1918) — драматург. На любительской сцене Вахтангов сыграл фабриканта Юматова в его пьесе «В новой семье» I: 119, 164
- Александров Николай Григорьевич (1870-1930) — актер МХАТ со дня его основания, помощник режиссера, один из основателей и педагогов частной Школы драматического искусства («Школы трех Николаев» — Н.Г. Александрова, Н.О. Массалитинова и Н.А. Подгорного), в 1916 г. преобразованной во Вторую студию МХТ I: 163, 173, 348, 349, 355, 356, 372, 373 II: 88
- Александрова (урожд. Гейман) Нина Георгиевна (1885-1964) — музыкальный деятель, педагог. В 1907-1909 гг. изучала музыкально-педагогическую систему Э. Жака-Далькроза. С 1909 г. — преподаватель ритмики в музыкальных учебных заведениях Москвы
- Александрова Анна Николаевна (1883-1933) — жена Н.Г. Александрова I: 356
- Александрова (по мужу Сулержицкая) Мария Николаевна (1905-1987) — художница, дочь Н.Г. Александрова, жена Д.Л. Сулержицкого I: 348, 354, 355
- Александрова Маруся — см. Александрова М.Н.
- Алексеев Владимир Васильевич (1892-1919) — ученик Вахтангова по Мансуровской студии (1914-1919). Роли: Бир («Потоп», Народный дом) II: 59, 66, 71, 88, 136, 141, 149, 151, 152, 154, 157, 161-163, 166, 167, 171, 180, 184, 199, 208-210, 216, 226, 232, 233, 252, 253, 257, 273, 283, 286, 294, 330
- Алексеев Игорь Константинович (1894-1974) — сын К.С. Станиславского. Сотрудник труппы МХТ и Первой студии (1918-1922). Роли: Придворный («Эрик XIV») I: 248, 347, 348, 374, 501 II: 465, 481
- Алексеева — см. Соколова З.С.
- Алексеева — см. Строганская И.С.
- Алексеева Елизавета Георгиевна (1901-1972) — актриса. Ученица Вахтангова по Третьей студии (с 1920 г.). Затем в Театре им. Евг. Вахтангова. Роли: Любка («Ворь»), Рабыня («Принцесса Турандот») II: 412, 516, 517, 563
- Алексеева-Фальк Кира Константиновна (1891-1977) — художник, дочь К.С. Станиславского, жена Р.Р. Фалька I: 248, 374
- Алексей Дмитриевич — см. Попов А.Д.
- Алексинский Григорий Алексеевич (1879-1967) — общественный и политический деятель, публицист. Депутат II Государственной думы, был самым популярным оратором большевистского крыла социал-демократической фракции I: 208

- Алехин Александр Александрович (1892–1946) — шахматист, выступавший за Российскую империю, Советскую Россию и Францию, четвертый чемпион мира по шахматам. Брат Алексея и Варвары Алехиных **I**: 275
- Алехин Алексей Александрович (1888–1939) — шахматист, брат Александра и Варвары Алехиных **I**: 275
- Алехина Варвара Александровна (1889–1944) — актриса кино, сестра Александра и Алексея Алехиных **I**: 275, 287, 294, 296, 298, 303, 328
- Альперович Евгений Маркович (1888–1938) — инженер, революционер, советский общественный деятель **I**: 465
- Альтман Натан Исаевич (1889–1970) — живописец, скульптор, график, театральный художник. Оформил спектакль Вахтангова «Гадибук» С. Ан-ского в «Габиме» **I**: 291 **II**: 405, 406, 495, 528, 537, 540
- Альтман Нелли Эммануиловна (р. 1925) — театровед **I**: 19
- Амфитеатров Александр Валентинович (1862–1923) — фельетонист и беллетрист. На любительской сцене Вахтангов поставил его пьесу «Чертушка», где сыграл роль князя Радунского **I**: 119
- Анатолий Васильевич — см. Луначарский А.В.
Анатолий Отгович — см. Гунст А.О.
- Андреев А. — журналист **II**: 506, 509
- Андреев Леонид Николаевич (1871–1919) — писатель и драматург. Умер в эмиграции. На любительской сцене Вахтангов выступал с прологом из его пьесы «Анатэма», а в пьесе «Мысль» сыграл роль Крафта (МХТ) **I**: 140, 142, 175, 176, 372, 422 **II**: 20, 92, 224, 234, 471, 577, 581
- Андреева (урожд. Юрковская, по первому мужу Желябужская) Мария Федоровна (1868–1953) — актриса, общественная деятельница. В труппе МХТ с 1898 по 1906 г. (с перерывом на сезон 1904/05) Гражданская жена М. Горького **I**: 364, 502, 504
- Аничков Евгений Васильевич (1866–1937) — историк литературы, критик, фольклорист, прозаик **I**: 467
- Аничкова-Иванова В.Ф. — антрепренер **I**: 57
- Анненков Юрий Павлович (1889–1974) — русский и французский живописец и график, художник театра и кино, литератор **II**: 471
- Ан-ский С. (наст. фам. Раппопорт Семен Акимович; 1863–1920) — политический деятель, член партии эсеров, писатель, драматург, фольклорист, публицист, автор пьесы «Между двух миров. Дибук», поставленной Вахтанговым в «Габиме» под названием «Гадибук» **II**: 384, 385, 396, 397, 480, 495, 497, 498, 532, 537, 553
- Антокольский Павел Григорьевич (1896–1978) — поэт, режиссер. С 1914 г. — в Мансуровской студии. Автор пьес «Кукла Инфанты» и «Обручение во сне», которые репетировали в Мансуровской студии. До 1934 г. работал в Театре им. Евг. Вахтангова. Роли: Кюре («Чудо святого Антония», 1-я редакция) **I**: 16, 469 **II**: 60, 68, 71, 72, 75, 76, 88, 90, 93, 95, 99, 108, 111, 136, 137, 140, 141, 149–151, 157, 162, 164, 166, 180, 184, 198, 200–202, 206, 210, 217, 218, 221, 229, 231, 236–238, 254, 259, 262–265, 271–273, 283, 284, 286, 291, 294, 310, 317, 415, 490, 492, 501, 605
- Антонов Николай Александрович (1892–1965) — актер. Ученик Вахтангова по Мамоновской студии (1918/19) и Студии Вахтангова. Участвовал в спектаклях Народного театра у Каменного моста (1918), репетировал роль Ивана-дурака в «Сказке об Иване-дураке» (лето 1919 г.). С 1919 по 1922 г. — во Второй студии МХАТ; с 1922 г. — в Первой студии, затем в МХАТ Втором, где оставался вплоть до закрытия театра. С 1937 по 1958 г. — в МХАТ. Муж Е.А. Алеевой **II**: 128, 283, 293, 300, 316, 317, 339
- Анучин Дмитрий Николаевич (1843–1923) — антрополог, географ, этнограф и археолог, профессор Московского университета (1884). После революции участвовал в работах Госплана **I**: 206
- Аполлонская (урожд. Стравинская) Инна Александровна (1876–1970) — актриса, режиссер, писательница **I**: 458, 461

- Аппиа Адольф (1862–1928) — музыкант, художник, теоретик театра **II**: 466, 470
- Апраксина Е.И. — участница Студенческой драматической студии. Роли: Дама в пенсне («Усадьба Ланиных») **II**: 45
- Аптекарева Любовь Борисовна (1892–1937) — концертирующая пианистка, затем аккомпаниатор в Большом театре **I**: 109
- Аракчеевская Наталья Михайловна — ученица Вахтангова по Мансуровской студии (1918–1920) **II**: 180, 209, 283
- Арапов Анатолий Афанасьевич (1876–1949) — живописец, театральный художник **I**: 357
- Арбатов (наст. фам. Архипов) Николай Николаевич (1869–1926) — режиссер и театральный педагог. Был актером и режиссером Общества искусства и литературы, которым руководил К.С. Станиславский. Впоследствии работал режиссером в Театре В.Ф. Комиссаржевской. В 1908–1915 гг. был главным режиссером Театра Литературно-Художественного общества **I**: 140
- Аристофан (444 г. до н.э. — между 387 и 380 гг. до н.э.) — древнегреческий комедиограф, «отец комедии» **I**: 450
- Аркадына А.А. — см. Головина А.А.
- Арнольдини — артист-имитатор **I**: 143
- Артем (наст. фам. Артемьев) Александр Родионович (1842–1914) — актер. В труппе Художественного театра с основания до конца жизни **II**: 74
- Арто Антонен (1895–1948) — французский поэт, актер и режиссер, автор одного из самых значимых в XX веке театральных манифестов «Театр жестокости» **I**: 14
- Арцыбашев Михаил Петрович (1878–1927) — прозаик, драматург **II**: 41
- Асланов Николай Петрович (1877–1949) — актер. Племянник Вл.И. Немировича-Данченко. На сцене с 1904 г. В труппе МХТ и его студий с 1916 по 1921 г. и с 1943 по 1944 г. **II**: 474, 476
- Ассинг Анатолий Анатольевич — владелец фотоателье, любитель-театрал, организатор спектаклей в Новгороде-Северском. В спектаклях Вахтангова сыграл: фон Штеккер («Зиночка»), Мортен Хиль («Доктор Штокман»), Иванов («Иван Мироныч»), Гиллинг («У царских врат») **I**: 231, 233, 246, 254
- Ассинг Мария Анатольевна **I**: 254, 255
- Ассинг Ольга Анатольевна **I**: 254, 255
- Астрова Мария Михайловна — ученица Вахтангова по Курсам драмы Халютиной (1914–1915) и Мансуровской студии (1915–1916) **II**: 109
- Аткинсон Вильям (1862–1932) — американский адвокат, коммерсант, издатель, писатель, а также оккультист. Известен под литературными псевдонимами Терон Дюмонт, Рамачарака и другими. Популяризатор йоги в западном мире **II**: 93, 95
- Ауштров Рубен Георгиевич — сотрудник МХТ (1909–1912) **I**: 278
- Ауэр Леопольд Семенович (1845–1930) — венгерский, российский скрипач и педагог. Преподавал в Санкт-Петербургской консерватории с 1868 по 1918 г. Эмигрировал в США **I**: 159, 359
- Афонин Борис Макарович (1888–1955) — актер и педагог. В МХАТ работал в 1909–1913, 1916–1922 гг. Основная деятельность протекала в Первой студии, затем в МХАТ Втором. Роли: герцог Карл, герцог Иоанн («Эрик XIV»). Преподавал в московском Пролеткульте, в Московской консерватории и Театре транспорта, различных кружках и студиях **I**: 259, 260, 511, 514, 516 **II**: 465, 474
- Аш Шолом (1880–1957) — еврейский писатель, драматург. Его одноактная пьеса «Старшая сестра» была включена Вахтанговым в Вечер студийных работ («Габима», 1918) **II**: 386, 387, 390, 396, 399, 403
- Б.Е. — см. Захава Б.Е.
- Б.М. — см. Сушкевич Б.М.
- Баевы — знакомые Вахтангова. Возможно, братья Георгий Васильевич и Измаил Васильевич. Георгий (Гапшо) Васильевич (1869–1939) — общественный деятель дореволюционной Осетии, адвокат, администратор, публицист, просветитель, издатель, критик, собиратель фольклора, с 1911 по 1920 г. — городской голова

- Владикавказа, организатор осетинского книгоиздания **I**: 281
- Бажанова Зоя Константиновна (1902–1972) — ученица Вахтангова по Третьей студии (с 1919 г.). Роли: Цанни («Принцесса Турандот»). Впоследствии — в Театре им. Евг. Вахтангова (до 1948 г.) **II**: 563
- Баженов Сергей А. — учащийся Курсов драмы Адашева. В спектаклях Вахтангова сыграл: Ложбинов («Как они бросили курить»), Директор театра («Самсон и Далила»), Бунгинов («На лоне природы») **I**: 173–175, 184, 200
- Базилевский (по сцене Болтин) Владимир Платонович (1886–1932) — актер. В труппе МХТ и в Первой студии — с 1908 по 1915 г. **I**: 332, 333, 334, 394 **II**: 87
- Байрон Джордж Гордон (1788–1824) — английский поэт, драматург. Вахтангов разработывал постановочный план его мистерии «Каин» **I**: 472, 474, 486 **II**: 314
- Байцурова Матрена Гавриловна — мать Н.М. Вахтанговой **II**: 299, 330, 487, 488, 494, 499
- Бакалейников Владимир Романович (1885–1953) — российско-американский альтист, дирижер и композитор. Дирижер Музыкальной студии МХАТ (1920–1927). С 1927 г. жил и работал в США **II**: 557
- Бакланов (наст. фам. Баккис) Георгий Андреевич (1880–1938) — певец (баритон), с 1905 по 1909 г. — артист Большого театра. В опере «Риголетто» исполнял заглавную партию, в «Кармен» — партию Эскамильо **I**: 108, 109
- Бакланова Ольга Владимировна (1893–1974) — актриса. В МХАТ и его студиях с 1912 по 1925 г. Роли: Слепая Берта («Сверчок на печи»), Оливия («Двенадцатая ночь»), Лицци («Потоп»). После 1926 г. жила за рубежом. Выступала на сцене, снималась в кино. Умерла в Швейцарии **I**: 380, 381, 385, 389, 392, 405, 408, 419, 425, 440
- Бакшеев (наст. фам. Баринов) Петр Алексеевич (1886–1929) — актер. В труппе МХТ с 1911 г. Принял участие в зарубежных гастрольях МХАТ, но по их окончании не попал в переформированную труппу. Последние годы играл в Театре Корша. Покончил с собой **I**: 380, 394, 397, 419
- Балабанов Евгений М. — ученик Вахтангова по Курсам драмы Халотиной (1914–1915), затем в Мансуровской студии (1915–1916) **I**: 450, 451
- Балакирев Милий Алексеевич (1836–1910) — композитор, пианист, дирижер **II**: 485
- Балиев (наст. фам. Балян) Никита Федорович (1877/1886–1936) — театральный деятель, актер и режиссер. С 1906 по 1912 г. — актер МХТ; с 1908 г. — организатор и руководитель артистического кабаре (впоследствии театр миниатюр «Летучая мышь»). Эмигрировал в 1920 г. Возродил «Летучую мышь» и гастролировал в Европе и США **I**: 173, 274, 281, 289, 319, 320, 354, 400
- Балина (наст. фам. Балюнас) Вера Михайловна (1904–1978) — актриса, режиссер, педагог, ученица Вахтангова по Мансуровской и Третьей студиям **II**: 209
- Балихин Владимир Васильевич (1899–1953) — ученик Вахтангова по Студии Гунста (с 1918 г.). С 1920 г. в Третьей студии. Роли: Ергунов («Воры»), Ипат («Воздушные замки»), Бабельмандебский («Свадьба», 1-я и 2-я редакции), Гость («Чудо святого Антония», 2-я редакция), Мудрец («Принцесса Турандот»). В Театре им. Евг. Вахтангова был помрежем, электротехником, рабочим сцены, заведующим постановочной частью и членом Правления театра **II**: 316, 333, 363, 364, 375, 376, 412, 432, 490, 502, 563
- Балтрушайтис Юргис Казимирович (1873–1944) — русский и литовский поэт. Один из наиболее активных деятелей ТЕО, сотрудник репертуарной и историко-теоретической секций. С 1919 г. — заведующий театрально-музыкальной секцией Моссовета **II**: 187, 247, 258, 262, 322, 323, 402
- Бальмонт Константин Дмитриевич (1867–1942) — поэт-символист, переводчик, эссеист **I**: 202 **II**: 54, 308, 310
- Баракчеев Сергей Александрович (1883–1983) — режиссер, педагог. Работал в

- Первой студии МХТ в качестве помощника режиссера **I: 392, 445, 447, 462, 478 II: 258, 459, 488**
- Барановская Вера Всеволодовна (1885–1935) — актриса. С 1903 по 1915 г. в труппе МХТ. Преподавала декламацию в Третьей студии. С 1928 г. — в эмиграции **II: 436**
- Баратов (наст. фам. Бреннер) Павел Григорьевич (1874–1951) — актер. Выступал в МХТ (1898–1901). В 1901 г. перешел в театр Л.Б. Яворской, затем в Театр ЛХО (1904–1908). Осенью 1909 г. с группой петербургских артистов под руководством Н.Н. Арбатова гастролировал в Москве. В спектакле «Большой человек» И.И. Кольшко играл Ишимова **I: 140**
- Баратов Леонид Васильевич (1895–1964) — актер, режиссер. С 1918 г. — актер Студии Вахтангова, с 1920 по 1922 г. — Второй студии. Роли: Гиггинс («Потоп», Народный дом), Чарли («Потоп», гастролы Второй студии). Впоследствии — режиссер оперы **II: 233, 283, 294, 301**
- Барсов Елпидифор Васильевич (1836–1917) — историк, археолог, исследователь русского фольклора и древнерусской письменности **I: 481**
- Барсуков Степан Данилович (1872–?) — артист оперы (лирико-драматический тенор). С 1902 по 1912 г. — солист Большого театра. В опере «Марта» исполнял партию Лионеля **I: 67**
- Бартновская — учащаяся Курсов драмы Адашева **I: 181, 191**
- Бартошевич Алексей Вадимович (р. 1939) — шекспировед, театровед **I: 18**
- Барцал Антон Иванович (1847–1927) — артист оперы (тенор), режиссер и педагог по вокалу. По национальности чех. С 1870 г. жил в России. В 1903 г. получил звание заслуженного артиста императорских театров **I: 111**
- Барышников Алексей Федорович — ученик Вахтангова по Михайловскому драматическому кружку (1912–1914), где сыграл Георгия Претурова («Сильные и слабые») и Студии Вахтангова (1918–1919) **II: 198, 199, 202, 204, 206, 209, 219**
- Басманов (наст. фам. Зейферт) Дмитрий Ильич — актер, антрепренер. Работал в провинции **I: 189**
- Басов Осип Николаевич (1892–1934) — ученик Вахтангова по Мамоновской студии (1918/19). Перешел в Мансуровскую студию (1919). Роли: г-н Гюстав («Чудо святого Антония», 2-я редакция), Актер («Потоп», Народный дом), Ревунов-Караулов («Свадьба», 2-я редакция), Альтоум («Принцесса Турандот») **II: 283, 297, 316, 326, 327, 409, 412, 417, 431, 432, 435, 480, 502, 514, 526, 562**
- Бассальго Дмитрий Николаевич (1884–1969) — деятель театра. Ответственный руководитель Мастерской коммунистической драмы (Масткомдрама), членами которой являлись также Вс.Э. Мейерхольд, В.М. Бебутов (1920–1921) **II: 467**
- Баг Зинаида Алексеевна — ученица Вахтангова по Мансуровской студии (1915–1918). Роли: Нина («Страничка романа») **II: 71, 89, 93, 131, 136**
- Батакина-Земель Анна Эрнестовна — ученица Вахтангова по Студии Гунста (с 1919 г.) **II: 365**
- Баталов Николай Петрович (1897–1937) — актер Второй студии и МХТ с 1916 г. Роли: Гиггинс («Потоп», гастролы Второй студии) **II: 293, 301, 584, 585**
- Баги Гастон (1885–1952) — французский режиссер, актер **I: 14**
- Бах Иоганн Себастьян (1685–1750) — немецкий композитор и органист **I: 35**
- Бахер Ю. — писатель **I: 225**
- Бебутов Валерий Михайлович (1885–1961) — режиссер. Работал помощником режиссера в МХТ (1911–1918). Принимал участие в Первой студии (1913–1918). Начав самостоятельную режиссерскую работу, избрал позицию антагониста МХТ. В 1918 г. сотрудничал с Ф.Ф. Комиссаржевским (Театр ХПСРО), затем с Вс.Э. Мейерхольдом принимал участие в создании Театра РСФСР-1 и работе ГВЫРМ. Совместно с Мейерхольдом и Аксеновым выпустил брошюру «Амплуа актера» (1922) **I: 277, 278, 280, 281, 286 II: 467, 503, 511, 535**

- Бebutova Мария Леонтьевна (1887–1973) — актриса МХАТ с 1907 по 1930 г. **I: 380**
- Бедрут-Падрют Маритта Адольфовна — ученица Вахтангова по Курсам драмы Халютиной (1914–1915). Роли: Малиновка («Малиновка»). Затем в Мансуровской студии (1915–1916) **II: 109**
- Бек Джулиан (1925–1985) — американский актер, режиссер, поэт и художник. В 1947 г. вместе с Джудит Малина основал театр-коммуны («Living Theatre»), которым руководил до конца жизни **II: 291**
- Белинский Виссарион Григорьевич (1811–1848) — литературный критик, публицист **II: 483**
- Беловидов С.А. — учитель истории во Владикавказской гимназии **I: 23**
- Белостоцкий Борис Викентьевич — артист Музыкальной студии (с 1920 г.) и Музыкального театра им. Вл.И. Немировича-Данченко (с 1926 г.) **II: 486**
- Белый Андрей (наст. имя Бугаев Борис Николаевич; 1880–1934) — писатель, поэт, один из ведущих деятелей русского символизма **I: 467 II: 54**
- Бельский Дмитрий Васильевич (?–1921) — товарищ Вахтангова по Смоленско-вяземскому землячеству московских высших учебных заведений, учащийся Петровской сельскохозяйственной академии **I: 208–214**
- Белякова Лидия Степановна (1896–?) — артистка и режиссер Музыкальной студии (с 1920 г.) и Музыкального театра им. Вл.И. Немировича-Данченко (с 1926 г.) **II: 485**
- Белянкин Валерий Николаевич (1899–?) — ученик Вахтангова по Студии Гунста (с 1919 г.), затем в Третьей студии (до 1924 г.). Роли: Нюнин («Свадьба», 1-я редакция), Раб («Принцесса Турандот»). Сезон 1924/25 гг. в МХАТ **II: 320, 326, 328, 333, 378, 563**
- Беляшевская — жена Беляшевского Н.Ф. **I: 352, 404**
- Беляшевский Володя — сын Беляшевского Н.Ф. **I: 348**
- Беляшевский Коля — сын Беляшевского Н.Ф. **I: 348**
- Беляшевский Николай Федотович (1864–1926) — археолог, основатель Киевского городского исторического музея **I: 352, 404 II: 42**
- Бемберг Герман (1861–1931) — аргентинский композитор **I: 202**
- Бемэ-Окаева Елена Густавовна — ученица Вахтангова по Курсам драмы Халютиной (1914–1915) и Мансуровской студии (1915–1916) **II: 109, 110**
- Бен Иегуда (наст. фам. Перельман) Элизер (1858–1922) — филолог, педагог, журналист, общественный деятель. Пионер возрождения иврита как разговорного языка **II: 384**
- Бенавенте (наст. фам. Бенавенто-и-Мартинес) Хасинто (1866–1954) — испанский драматург **I: 379, 385**
- Бендина Вера Дмитриевна (1898–1974) — актриса. Училась в школе при Третьей студии (1921–1924). Роли: Цанни («Принцесса Турандот»). С 1924 по 1964 г. — в труппе МХАТ **II: 563, 574**
- Бенелли Сем (1877–1949) — итальянский драматург и поэт **II: 471**
- Бенуа Александр Николаевич (1870–1960) — художник, художественный критик, историк искусства, режиссер. Один из создателей художественной группы «Мир искусства» **I: 346, 362, 454**
- Бенуа Леонтий Николаевич (1856–1928) — архитектор, брат А.Н. Бенуа. Член-основатель (1903) и почетный председатель Общества архитекторов-художников **II: 344**
- Бен-Хаим (наст. фам. Гуревич) Герш (Цви) Хаймович (1898–1957) — актер «Габимы» с 1920 г. Роли: Шолем, Хасид («Гадибук») **II: 538**
- Бен-Цион Симха (наст. фам. Олтэр Гутман; также известен как Симхе-Алтер Гутман; 1870–1932) — еврейский писатель и журналист. Писал на иврите и идиш. Автор эпических поэм и исторических романов на библейские темы **II: 384**
- Берви Татьяна Васильевна — ученица Вахтангова по Мансуровской и Третьей студии (1915–1924). Роли: Нина («Страничка романа»), Гостья («Чудо святого Антония»,

- 1-я редакция), Гостыя («Свадьба», 1-я и 2-я редакции), Цанни («Принцесса Турандот») II: 141, 171, 189, 199, 208–210, 231, 286, 292, 323, 333, 415, 502, 563
- Бергер Юхан Хеннинг (1872–1924) — шведский писатель, драматург. Его пьеса «Потоп» была поставлена Вахтанговым в Первой студии (1915), в Народном театре силами Студии Вахтангова (1918) и во Второй студии (гастроли в Симбирске, 1919). В спектакле Первой студии Вахтангов сыграл роль Фрэзера I: 201, 418, 421 II: 198, 233, 301, 375
- Бергсон Анри (1859–1941) — французский философ, представитель интуитивизма и философии жизни II: 246
- Бергстрем Яльмар (1868–1914) — датский писатель, драматург. Его наиболее известные пьесы написаны под влиянием Ибсена. На любительской сцене Вахтангов поставил его пьесу «Карен Борнеман» под названием «Голос крови» I: 121, 164, 170
- Беринг Морис (1874–1945) — английский драматург I: 289, 291
- Беркович Ицхак Дов (1885–1967) — еврейский писатель. Писал на иврите и на идиш II: 386, 390, 396
- Бернар Сара (1844–1923) — французская актриса. Гастролировала в России (1881, 1892, 1908/09) I: 202, 241 II: 49
- Бернардацци Александр Александрович (1871–после 1921) — архитектор, автор построек в Санкт-Петербурге, Екатеринбургe, Перми, Харбине. Один из создателей литературно-художественного кафе «Бродячая собака» I: 366
- Берсенеv (наст. фам. Павлищев) Иван Николаевич (1889–1951) — актер и режиссер. С 1911 г. служил в МХТ. С 1922 по 1936 г. в Первой студии и МХАТ Втором I: 265 II: 227, 228
- Бертело Пьер Эжен Марселен (1827–1907) — французский химик I: 208
- Бертонов Иегошуа-Зееv Лейбович (Евсей Львович) (1879–1971) — актер, режиссер. В 1912 г. примкнул к «Габиме», когда та была еще любительской группой. После финансового краха театра покинул его и вернулся в 1922 г. Оставался в нем до конца жизни II: 380
- Бернштейн-Коган Яков Матвеевич (1859–1929) — еврейский общественный деятель, один из основателей и лидеров сионистского движения в России II: 384
- Бескин Эммануил Мартынович (1877–1940) — театральный критик I: 409
- Бетховен Людвиг ван (1770–1827) — немецкий композитор, дирижер и пианист I: 501
- Бибиков Борис Викторович (1900–1986) — ученик Вахтангова по Первой и Третьей студиям. Роли: Эрик Стурэ, 2-й придворный лакей («Эрик XIV»), Раб («Принцесса Турандот») II: 465, 563
- Бизе Жорж (1838–1875) — французский композитор I: 501
- Бирман Мария Германовна (1895–1933) — пианистка, работала в Первой студии, сестра С.Г. Бирман (1920–1921) II: 474
- Бирман Серафима Германовна (1890–1976) — актриса и режиссер. В 1911 г. окончила вместе с Вахтанговым Курсы драмы Адашева и была принята в содружники МХТ. С 1913 г. актриса Первой студии. Роли: Иванова («Зиночка»), Петра («Доктор Штокман»), Марикка («Огни Ивановой ночи»), Соседка («Сосед и соседка»), Фрейлен Христензен («Самсон и Далила»), Софья Ивановна («Иван Мироныч»), Августа («Праздник мира»), Вдовствующая королева («Эрик XIV»). В 1920 г. работала в Третьей студии МХТ в качестве педагога. Работала в МХАТ Втором до его закрытия. Автор воспоминаний о Вахтангове (Вахтангов. 1959. С. 306–321) I: 171, 174, 175, 191, 192, 242, 246, 248, 249, 252–257, 259, 261, 278–280, 282, 292, 293, 333, 338, 340, 341, 348, 361, 362, 365, 372, 400, 402, 403, 411, 432, 448, 466, 484, 488, 509, 514, 518 II: 345, 347, 358, 361, 436, 457, 458, 465, 479, 497, 498, 519, 531
- Благовещенский — знакомый Вахтангова I: 214
- Благодраков Аркадий Иванович (1898–1975) — актер, режиссер, педагог. С 1919 г. — в Первой студии, в МХАТ Втором с его открытия до ликвидации театра. Роли: Нигельс («Эрик XIV») I: 163 II: 294, 465, 482

- Блиндер Наум Самойлович (1889–1965) — российский-американский скрипач и музыкальный педагог. Преподавал в Московской консерватории (1920–1927). В 1927 г. эмигрировал и поселился в Сан-Франциско **I: 401**
- Блок Александр Александрович (1880–1921) — поэт, драматург **I: 19, 185, 296, 346, 347, 420, 440, 467 II: 54, 146, 499, 582, 592**
- Блон Франц фон (1861–1945) — немецкий композитор и дирижер. Завоевал известность как автор маршей **I: 35**
- Блюм Оскар Вениаминович (1886/7–после 1927) — публицист, театральный критик **II: 563**
- Блюменталь — врач **II: 561, 595**
- Блюменталь Наум Львович — врач-анестезиолог, принимал участие во второй операции Вахтангова **I: 486**
- Боборыкин Петр Дмитриевич (1836–1921) — писатель, драматург, театральный критик **I: 481**
- Бобылева Анна Леонидовна (1966–2009) — историк театра **II: 470**
- Богданов (наст. фам. Малиновский) Александр Александрович (1873–1928) — деятель РСДРП, философ. Выдвинул концепцию построения «чистой» пролетарской культуры, считая, что задачи пролетариата неразрешимы при сохранении старой культуры в целом. Его идеи легли в основу деятельности Пролеткульта **I: 481**
- Богданович (псевд. Владимиров) Александр Владимирович (1874–1950) — артист оперы (лирический тенор). С 1906 по 1936 г. солист Большого театра. В опере «Лакме» исполнял партию Хаджи **I: 140**
- Богословская Ольга Владимировна — актриса. В труппе МХАТ с 1907 по 1913 г. и с 1925 по 1928 г. С 1913 г. — в труппе «Летучей мыши» **I: 109**
- Богословский Евгений Васильевич (1874–1941) — пианист, музыковед, организатор любительского кружка мандолинистов в Москве **I: 214 II: 91**
- Бодлер Шарль Пьер (1821–1867) — французский поэт **II: 41**
- Бойнов М.И. — участник Студенческой драматической студии. Роли: Слуга («Усадьба Ланиных») **II: 45**
- Болеславский (наст. фам. Стржезницкий) Ричард Валентинович (1887/89–1937) — актер, режиссер и педагог. В МХТ с 1908 по 1919 г. Среди ролей — Лаэрт в «Гамлете» (1911), работа над которым выявила его актерский кризис. Выход из него Болеславский искал в режиссуре и педагогике, став одним из основателей Первой студии (1913–1920). Инициатор первого спектакля «Гибель “Надежды”». Роли: Вильгельм («Праздник мира»), Бир, О’Нэйль («Потоп»). В Первой студии поставил «Калики перехожие» (1914), репетировал «Балладину». В БДТ поставил «Рванный плащ» (1919). В 1920 г. эмигрировал из Советской России **I: 215, 265, 266, 270–272, 280, 340, 342–346, 348, 354, 361, 362, 365, 375, 380, 381, 389, 390, 392, 394, 396–398, 400, 407, 412, 445, 447, 448, 471, 476, 488, 493, 504, 511, 514–517 II: 143, 193, 205, 468, 471**
- Бомарше Пьер-Огюстен Карон де (1732–1799) — французский драматург и публицист **II: 476**
- Бонавич Антон Петрович (1878/80–1933) — певец (бас-баритон, позже драматический тенор). С 1905 по 1921 г. — артист Большого театра. В опере «Пиковая дама» исполнял партию Германа **I: 108**
- Бонгарт Эсфирь — актриса «Габимы». Роли: Дрейзл, 3-я родственница Сендера («Гаддибук») **II: 537, 538**
- Бондарев — см. Бондырев А.П.
- Бондырев (Бондарев) Алексей Павлович (1882–1939/57) — актер. Учился на Курсах драмы Адашева, затем в МХТ и Первой студии с 1908 по 1924 г. В спектаклях Вахтангова сыграл: Березовский («Зиночка»), Георг Гартвид («Огни Ивановой ночи»), Ваня, пастух («Ночное»), Петер Штокман («Доктор Штокман»), Пырков («Иван Мироныч»), Чучельник («У царских врат»), Гиггинс («Потоп»), Солдат Монс («Эрик XIV»). Во время гастролей МХАТ 1922–1924 гг. остался за границей **I: 254**

- 255, 257, 408, 417, 425, 433, 447, 495, 516, 518
II: 465, 473, 474, 482
- Бор. Мих. — см. Сушкевич Б.М.
- Борис — см. Ремезов Б.В.
- Борис Евгеньевич — см. Захава Б.Е.
- Борис Михайлович — см. Сушкевич Б.М.
- Борисова Анна Александровна (?–1919) —
 ученица Вахтангова по Студенческой
 драматической студии. Роли: Жена
 («Соль супружества») **II:** 59, 71, 72, 94, 99,
 136, 137, 164
- Бородин Александр Порфирьевич (1833–
 1887) — композитор **II:** 486
- Брага Гаэтано (1829–1907) — итальянский вио-
 лончелист и композитор **I:** 35
- Брат — см. Завадский В.А.
- Браудес Реувен Ашер (1851–1902) — еврейский
 писатель. Писал на иврите **II:** 384
- Брегман — участник первоначального мо-
 сковского состава «Габимы» (1917) **II:**
 385, 386
- Бреннер Иосеф Хаим (1881–1921) — еврейский
 писатель. Основоположник экзистенци-
 алистского направления в литературе
 на иврите **II:** 384
- Бродская Галина Юрьевна (1939–2006) — теа-
 тровед **II:** 272
- Брокер Генрих Афанасьевич — владелец пар-
 фюмерной фабрики в Москве **I:** 485
- Бромлей Надежда Николаевна (1889–1966) —
 актриса, режиссер, писательница и дра-
 матург. Сотрудница труппы МХТ (1908–
 1913), актриса Первой студии и МХАТ
 Второго (1918–1933). Роли: мать Персона
 («Эрик XIV»). В трагифарсе Бромлей
 «Архангел Михаил» Вахтангов готовил
 главную роль — мастера Пьера (Первая
 студия). В сезон 1932/33 г. Бромлей и
 Сушкевич покинули МХАТ Второй,
 переехав в Ленинград. Автор воспоми-
 наний о Вахтангове (Вахтангов. 1959. С.
 322–330) **I:** 409, 417, 418, 425, 447, 480–482,
 504, 514, 516 **II:** 230, 231, 276, 345, 346, 348,
 349, 355, 356, 358, 359–361, 424, 465, 472, 474,
 476, 480, 482, 483, 505, 514, 515, 517–519, 526,
 528, 531, 566, 567, 572, 585, 587, 594, 595, 597
- Брук Питер (р. 1925) — английский режиссер
 и теоретик театра **I:** 14
- Брук Семен (Шломо) Израилевич (1899–1983) —
 актер «Габимы» с 1920 г. Роли: Берчик,
 2-й духовный судья, Хасид («Гадибук»)
II: 537, 538
- Бруссер Анна Марковна (р. 1963) — педагог по
 сценической речи, внучка Л.М. Шихма-
 това и В.К. Львовой **I:** 18
- Брюсов Валерий Яковлевич (1873–1924) —
 поэт, прозаик, драматург, переводчик **I:**
 233 **II:** 385
- Брянцев Александр Александрович (1883–
 1961) — режиссер **II:** 539
- Бубер Мартин (Мардохай) (1878–1965) — ев-
 рейский религиозный философ **II:** 540
- Будда Гаутама (563 до н.э.–483 до н.э.) — духов-
 ный учитель, легендарный основатель
 буддизма **II:** 420
- Будищев Алексей Николаевич (1867–1916) —
 поэт, прозаик, драматург. Его рассказ
 «Малиновка» был поставлен Вахтанго-
 вым с учащимися Курсов драмы Халю-
 тиной **II:** 88
- Булгаков Лев Николаевич (1888–1948) — актер.
 В труппе МХАТ с 1911 по 1924 г. Участник
 спектаклей Первой студии. Остался в США
 после американских гастролей МХАТ. Вы-
 ступал на сцене, преподавал **I:** 278, 280,
 282–285, 332, 380, 397, 447 **II:** 276, 338
- Бурджалов (наст. фам. Бурджальян) Георгий
 Семенович (1869–1924) — актер, режис-
 сер. В МХАТ — с его основания и до
 конца жизни. Был руководителем Чет-
 вертой студии (1921) **I:** 233, 353, 354, 374,
 400 **II:** 470
- Бурлюк Давид Давидович (1882–1967) — поэт,
 художник, один из основоположников
 русского футуризма **II:** 277
- Бурнашев Михаил Николаевич (1882–1928) —
 режиссер «Старинного театра», действи-
 тельный член Императорского археоло-
 гического института. После революции
 стал священником **I:** 109
- Бутова Надежда Сергеевна (1878–1921) — ак-
 триса, педагог. В труппе МХТ с 1900 г. и
 до конца жизни **I:** 265, 266, 270, 271, 421
- Буханов Н.П. — актер-любитель, участник
 Михайловского кружка. В спектаклях
 Вахтангова сыграл: Назарын («Силь-

- ные и слабые»), Рене («Святая ложь») I: 368, 369
- Быкова (урожд. Проскуракова) Александра Федоровна (1863–?) — либеральный публицист, просветитель. Автор популярных очерков по политической истории I: 115
- Бьернсон Бьернстерне Мартинус (1832–1910) — норвежский писатель, драматург I: 274
- Былик Хаим-Нахман (1873–1934) — еврейский поэт. В его переводе шла пьеса С. Анского «Между двух миров. Дибук», поставленная Вахтанговым в «Габиме» под названием «Гадибук» II: 383, 384, 393, 495, 604
- Вагнер Рихард (1813–1883) — немецкий композитор, драматург, теоретик искусства I: 15 II: 266, 270
- Вагрина Валентина Григорьевна (1906–1987) — актриса. Ученица Вахтангова по Третьей студии (с 1921 г.). Затем в Театре им. Евг. Вахтангова до 1978 г., за исключением тех лет (1937–1946), когда была репрессирована как «жена врага народа» II: 472
- Ваккенродер Вильгельм Генрих (1773–1798) — немецкий писатель-романтик II: 253
- Валентинов Валентин (наст. фам. Соболевский Валентин Петрович; 1871–1929) — либреттист, композитор, режиссер, антрепренер I: 288
- Валерианов В.К. — см. Улович В.К.
- Вальда, Вальдося — см. Глеб-Кошанская В.И.
- Вальтенберг Эрнест Федорович — сотрудник МХТ (1908–1912) I: 278, 282, 284
- Вальтер (наст. фам. Шлезингер) Бруно (1876–1962) — немецкий дирижер II: 540
- Ван-Риль Маринус (1883–?) — один из великих борцов начала XX века I: 182, 185
- Ванька — см. Калатозов И.Г.
- Варвара Александровна, В.А. — см. АLEXИНА В.А.
- Варвара Владимировна, В.Вл. — см. СОКОЛОВА (ЗАЛЕСКАЯ) В.В.
- Варди Давид (1893–1973) — актер «Габимы» с 1917 по 1923 г. и с 1938 г. Роли: Шломо-Давид («Напасть»), рабби Азриэль, 1-й батлан, Михаэль («Гадибук») I: 18, 19 II: 385, 388, 390, 403, 407, 537–539, 541, 542, 596, 599
- Варламов Константин Александрович (1848/49–1915) — актер. В Александринском театре с 1875 и до конца жизни. В апреле 1907 г. гастролировал на сцене Театра Корша со сборной труппой. В пьесе «Борцы» М.И. Чайковского играл роль Галкина I: 73 II: 545
- Варнеке Борис Васильевич (1878–1944) — историк театра I: 481
- Васильев Николай Осипович (Иосифович; 1864–1914) — актер Малого театра, снимался в кино I: 329
- Васильева — учащаяся Курсов драмы Халютиной II: 85
- Васко да Гама (1460–1524) — португальский путешественник, открывший Индию I: 354
- Васнецов Виктор Михайлович (1848–1926) — художник, мастер исторических и фольклорных сюжетов II: 413
- Вахтангов Багратион Сергеевич (?–1921) — отец Е.Б. Вахтангова, владелец табачной фабрики во Владикавказе I: 22, 23, 65, 71, 72, 260, 358, 377 II: 501
- Вахтангов Евгений Сергеевич (р. 1942) — художник, педагог. Внук Е.Б. Вахтангова I: 18, 304
- Вахтангов Сергей Евгеньевич (1907–1987) — архитектор, сын Е.Б. Вахтангова I: 109, 112, 115, 260, 302, 304, 312, 313, 358, 375, 377, 421, 445, 450, 466 II: 168, 176, 186, 192, 245, 295, 330, 475, 486, 487, 492, 493, 527, 568, 575, 598
- Вахтангова (урожд. Байцурова) Надежда Михайловна (1885–1968) — жена Е.Б. Вахтангова. Познакомилась с ним (тогда учеником седьмого класса Владикавказской гимназии) в 1901 г. В августе 1902 г. Вахтангов поставил чеховские водевили «Медведь» и «Предложение», в которых Надежда Михайловна играла Вдовушку и Надю. Впоследствии участвовала во многих спектаклях Вахтангова, поставленных во Владикавказском городском театре и в Грозненском городском театре. Автор воспоминаний о Вахтангове (Вахтангов. 1959. С. 331–343) I: 19, 22, 27–29, 59, 63–65, 67–73, 115, 260, 301, 302, 304, 310–312,

- 315, 358, 375, 376 **II**: 43, 138, 168, 186, 192, 206, 245, 246, 295, 298, 299, 330, 342, 352, 367, 399, 410, 486, 487, 492, 493, 499, 501, 519, 552, 555, 567, 569, 572, 584, 586, 590, 595, 596, 598
- Вахтангова (по мужу Козловская-Вахтангова) Софья Богратионовна (?-1923) — сестра Е.Б. Вахтангова. По профессии учительница, участвовала в революционном движении. В 1908 г. вышла замуж за крупного деятеля РСДРП М.Ю. Козловского. После революции была сотрудницей Полевого штаба Реввоенсовета республики, затем МЧК и ВЧК-ГПУ **I**: 71, 358
- Вахтангова (урожд. Лебедева) Ольга Васильевна — мать Е.Б. Вахтангова, дочь владельца табачной фабрики в Тифлисе **I**: 22, 65, 71, 72, 110 **II**: 500, 501, 527
- Вахтангова Нина Богратионовна (1887-1967) — сестра Е.Б. Вахтангова **I**: 71 **II**: 257, 488, 500, 501
- Введенская (по мужу Пешкова) Надежда Алексеевна (?-1971) — участница Третьей студии, жена М.А. Пешкова **II**: 415
- Ведма Александра Антоновна — ученица Вахтангова по Мансуровской студии (1914-1915) **II**: 60, 95, 97, 99, 100
- Вейзель (Вессели) Нафтали Герц (1725-1805) — еврейский поэт и филолог, жил в Германии. Один из основоположников еврейского Просвещения (Гаскалы). Один из инициаторов возрождения иврита как разговорного и литературного языка **II**: 384
- Веков Николай Дмитриевич (1870-конец 1930-х) — артист оперы (баритон). В 1900-1904 гг. выступал в труппе Московской частной русской оперы, позднее (до 1911) в опере С.И. Зимина. В операх «Евгений Онегин» и «Демон» исполнял заглавные партии **I**: 70, 73
- Великанова-Рамазанова Софья Николаевна (1862-после 1929) — артистка оперы (лирико-драматическое сопрано) и драмы, педагог. С 1885 по 1888 г. — солистка Мариинского театра. Позднее оставила оперную сцену. С 1900 по 1911 г. выступала в Малом театре. Преподавала дикцию и декламацию в Московском Филармо-
- ническом училище. В Студии Гунста преподавала технику речи **II**: 362, 374
- Венгерова Зинаида Афанасьевна (1867-1941) — критик, переводчик **II**: 463
- Вендровская Любовь Давыдовна (1903-1993) — редактор-составитель книги: Вахтангов, 1939; Вахтангов, 1959; Вахтангов, 1984 **I**: 19, 20
- Вера — см. Соловьева В.В.
- Вера Васильевна — см. Яновская В.В.
- Вера Васильевна — см. Соловьева В.В.
- Вера Михайловна — жена Б.К. Пронина **I**: 363
- Вербицкий Всеволод Алексеевич (1896-1951) — актер. Окончил «Школу трех Николаев», участник и директор Второй студии. В МХАТ с 1916 по 1950 г. **II**: 301
- Верина-Шпринц Анастасия Абрамовна (1886-1948) — актриса-любительница. В спектаклях Вахтангова сыграла: Варвара Ивановна Претурова («Сильные и слабые»), г-жа Фабри («Отметка в поведении»), Квашня («На дне»), Ирина Семеновна («Рабыни веселья»), Матрена («Чертушка») **I**: 144
- Верн Жюль (1828-1905) — французский писатель-фантаст **I**: 354 **II**: 68
- Вертинский Александр Николаевич (1889-1957) — эстрадный артист, композитор, поэт и певец **II**: 92
- Верфель Франц (1890-1945) — австрийский писатель **II**: 540
- Верхарн Эмиль (1855-1916) — бельгийский поэт-символист, драматург **I**: 331 **II**: 279, 448, 452
- Вершилов (наст. фам. Вестерман) Борис Ильич (1893-1957) — режиссер, педагог. Один из инициаторов и организаторов Студенческой драматической студии. Ученик Вахтангова по Мансуровской студии. Роли: Николай Николаевич («Усадьба Ланиных»), Муж («Длинный язык»), Бригадир («Чудо святого Антония», 1-я редакция), Он («Женская чепуха»), Сэр Джоффри («При открытых дверях»), Стрэттон («Потоп», Вторая студия). В 1919 г. перешел во Вторую студию. Затем в МХАТ (1924-1930, 1944-1949). Ставил в «Габиме» и других еврейских театрах.

- Автор воспоминаний о Вахтангове (Вахтангов. 1959. С. 372–395) **II**: 18, 31, 45, 58–62, 73, 92, 94, 95, 110, 111, 136, 137, 140, 141, 147, 149–151, 154–158, 161–166, 180, 183, 189, 197, 198, 200–202, 206, 207, 210, 218, 221, 226, 232, 235–238, 256, 257, 259, 265, 273, 283, 286, 294, 301, 310, 311, 336, 339, 415, 584
- Веснин Александр Александрович (1883–1959) – архитектор, художник театра, теоретик конструктивизма **II**: 452
- Веспуччи Америго (1454–1512) – флорентийский путешественник, по имени которого названа Америка **II**: 354
- Вибер Евгений Карлович (1890–после 1937) – актер. Принимал участие во Второй студии, затем служил в Камерном театре. В 1930-е г. эмигрировал в Германию **II**: 301
- Вивекананда Свами (Нарендранатх Датт; 1863–1902) – индийский мыслитель, религиозный реформатор и общественный деятель; ученик Рамакришны. Крупнейший представитель йоги **II**: 95
- Вигилев Евгений Дмитриевич – ученик Вахтангова по Мансуровской студии (1918–1919). Роли: Гость («Чудо святого Антония», 1-я редакция), Стрэттон («Потоп», спектакль Народного театра). Впоследствии стал танцовщиком и хореографом, в частности участвовал в спектаклях Камерного балета К.Я. Голейзовского **II**: 141, 199, 200, 202, 205, 207, 209, 231, 233, 244, 252, 262, 265, 273, 283, 286, 292, 294
- Викентьева М.И. – участница Третьей студии до 1918 г. С 1919 по 1922 г. – в МХАТ **II**: 180, 209, 231
- Вилар Жан (1912–1971) – французский театральный актер и режиссер, создатель Авиньонского театрального фестиваля. С 1951 по 1963 г. возглавлял Национальный народный театр (ТНР) **I**: 14
- Виленкин Виталий Яковлевич (1910–1997) – историк Художественного театра, педагог, мемуарист **I**: 20, 488
- Вильнер Владимир Бертольдович (1885–1952) – режиссер театра и кино **I**: 519
- Виноградов Владимир Николаевич (1882–1964) – крупный терапевт, впоследствии академик АМН СССР (1944) **II**: 586, 595
- Виноградов Иван Ильич – директор Владикавказской мужской гимназии **I**: 39, 63, 64
- Виноградская Ирина Николаевна (1920–2006) – театровед, историк Художественного театра **I**: 19, 207, 287 **II**: 545, 589
- Винчи Леонардо да (1452–1519) – итальянский живописец, скульптор, архитектор и ученый (анатом, математик, физик, естествоиспытатель), яркий представитель типа «универсального человека» – идеала итальянского Ренессанса **II**: 39, 253
- Виньяр Илья (Эли, Элиаху) Абрамович (1889–1949) – актер «Габимь» с 1917 по 1932 г. Брат Н.А. Виньяр Роли: Ашер, Зундл («Гадибук») **II**: 386, 388, 390, 396, 455, 537
- Виньяр-Качур Надежда (Нехама) Абрамовна (1895–1963) – актриса «Габимь» с 1918 по 1932 г. Сестра И.А. Виньяра. Роли: Двояк, Плачущая женщина («Гадибук») **II**: 537
- Вишневский (наст. фам. Вишневецкий) Александр Леонидович (1861–1943) – актер. В МХТ с основания и до конца жизни. В «Хозяйке гостиницы» («Трактирщица») К. Гольдони (1914) играл графа д'Альбафьорита **I**: 235, 291, 300, 382, 394, 395 **II**: 277
- Владимир Васильевич – см. Готовцев В.В.
- Владимир Иванович, Вл.Ив. – см. Немирович-Данченко Вл.И.
- Владимиров Владимир Андреевич – ученик Вахтангова по Мансуровской студии (1917–1918). Роли: Жозеф («Чудо святого Антония», 1-я редакция), Ять («Свадьба», 2-я редакция) **II**: 199, 202, 205, 209, 211, 222, 230, 231
- Владимирский Сергей Иванович (1902–1961) – киносценарист, режиссер. Ученик Вахтангова по Третьей студии **II**: 572, 574, 591
- Вогак Константин Андреевич (1887–1938) – литератор, сотрудник журнала «Любовь к трем апельсинам» **II**: 84
- Волжский А.М. – участник Студенческой драматической студии. Роли: 2-й кадет («Усадьба Ланиных») **II**: 45
- Волков (наст. фам. Зимнюков) Леонид Андреевич (1893–1976) – режиссер. Уче-

- ник Вахтангова по Студенческой драматической и Мансуровской студиям (с 1913 г.). Роли: Форгунатов («Усадьба Ланиных»), Селестен («В гавани»), Егор Власыч («Егеръ»), Жозеф, Доктор, Кюре («Чудо святого Антония», 1-я редакция), Сержант («Когда взойдет месяц»), Фрэнк («Потоп», Народный дом). С 1921 по 1927 г. в Первой студии и МХАТ Втором. Был введен в «Потоп», где сыграл Нордлинга и Чарли **I: 446 II: 21, 23, 44, 58–60, 71, 72, 76, 77, 94, 99, 100, 128–130, 136, 137, 141, 140, 149, 152, 156, 157, 163, 164, 166, 167, 180–182, 187, 197–202, 204, 206, 210, 211, 218, 221, 226, 230, 233, 235–239, 244, 245, 252, 254, 259, 266, 273, 283, 286, 294, 298, 339, 341, 346, 347, 355, 364, 365, 516, 548, 556, 584**
- Волков Николай Дмитриевич (1894–1965) — театральный критик. После смерти Вахтангова выпустил брошюру «Вахтангов» (М., 1922) **II: 471, 532**
- Волкова Наталья Борисовна (р. 1924) — архивист **II: 567**
- Волконский Сергей Михайлович, князь (1860–1937) — театральный деятель, критик, теоретик, педагог. Преподавал в Студии Гунста, «Габиме», Третьей студии и др. Пропагандист теорий Дельсарта и Далькроза **I: 293, 353, 481 II: 350, 376, 377, 402, 436, 440, 443, 558**
- Володя — см. Завадский В.А.
- Володя — см. Москвин В.И.
- Волховский Феликс Вадимович (1846–1914) — политический деятель, революционер, эсер, литератор **I: 115**
- Волынский Аким Львович (наст. имя Флексер Хайм Лейбович; 1865–1926) — литературный и театральный критик, искусствовед, историк культуры **II: 538, 539**
- Волькенштейн Владимир Михайлович (1883–1974) — драматург, теоретик драмы. В 1913–1921 гг. заведовал литературной частью Первой студии **I: 277, 280, 281, 283, 285, 286, 354, 381, 394, 395, 409, 445, 447, 514, 517 II: 402, 471**
- Вольман Евгений Маркович (1883–1943) — микробиолог. Родился в Минске. Продолжил медицинское образование во Франции. С 1910 г. работал в Пастеровском институте. Погиб в Освенциме **I: 208**
- Вольтер Франсуа-Мари (1694–1778) — французский писатель и философ **I: 208, 212**
- Воробьева Клавдия Андреевна — актриса МХАТ с 1908 по 1922 г. **I: 354 II: 594**
- Воронов Сергей Николаевич (1882–1938) — актер и режиссер. В МХТ с 1909 по 1915 г. Работал в провинции как режиссер **I: 173–175, 225, 252**
- Вронченко Михаил Павлович (1801/02–1855) — переводчик **II: 482**
- Врубель Михаил Александрович (1856–1910) — живописец и театральный художник **I: 185 II: 413**
- Всеволодский-Гернгросс Всеволод Николаевич (1882–1962) — театровед **II: 539**
- Вторая И.П. — сотрудница МХТ и актриса Первой студии с 1911 по 1913 г. **I: 278, 280, 332, 333**
- Вырубов Александр Александрович (1882–1962) — актер. В труппе МХТ и Первой студии. Роли: Бир («Потоп», ввод). С 1922 г. в эмиграции **I: 470, 511, 514, 516 II: 276, 481**
- Гайдебуров Павел Павлович (1877–1960) — актер и режиссер. Основатель и руководитель «Общедоступного театра при Народном доме Паниной» (1903), впоследствии: «Общедоступный передвижной театр» **I: 274 II: 539**
- Гайдн Франц Йозеф (1732–1809) — австрийский композитор, представитель венской классической школы **I: 288**
- Галеви (наст. фам. Гуревич) Моисей Вульфович (1895–1974) — актер, режиссер, педагог. В труппе «Габимы» с 1918 по 1923 г. Роли: 3-й баглан и раби Шамшона («Гадибук») **I: 18, 19 II: 386, 388, 390, 394, 534, 537, 538**
- Гальперин Михаил Петрович (1882–1944) — драматург-либреттист и переводчик **I: 439**
- Гамовецкая Мария Николаевна (1869–1935?) — концертирующая скрипачка школы Ауэра. Окончила петербургскую консерваторию в 1889 г. В течение 22 лет с успехом

- гастролировала по России и Европе. Профессор Петербургской-Ленинградской консерватории **I: 359**
- Гамсун (Педерсен) Кнут (1859–1952) — норвежский писатель. Его пьесу «У врат царства» Вахтангов ставил на любительской сцене и с учащимися Курсов драмы Адашева, где сыграл роль Ивара Карено **I: 121, 142, 145, 185, 197, 200, 211, 251, 255, 294, 380 II: 471**
- Гар Валентина Георгиевна — дочь Г.Л. Гара **II: 364**
- Гар Георгий Лукич (Лукьянович) (1870–е–после 1948) — хирург. С 1919 по 1921 г. работал в санатории «Захарьино», где делал вторую операцию Вахтангову, а во время первой был ассистентом **I: 486 II: 245, 258, 259, 364**
- Гаррик Дэвид (1717–1779) — английский актер, театральный деятель, реформатор сцены. Прославился шекспировскими ролями (Гамлет, Макбет и др.), которые исполнял в реалистической манере **I: 481**
- Гатри Тайрон (1900–1971) — английский режиссер **II: 540**
- Гауптман Герхард (1862–1946) — немецкий писатель и драматург. Его пьесу «Праздник мира» Вахтангов поставил на любительской сцене и сыграл роль Вильгельма, а затем выбрал для режиссерского дебюта в Первой студии. Пьесу «Огни Ивановой ночи» поставил с учащимися Курсов драмы Адашева и сыграл роль управляющего Плева (Новгород-Северский) **I: 68, 121, 151, 170, 193, 294, 298, 365, 380, 420, 502 II: 314**
- Ге Григорий Григорьевич (1868–1942) — актер, драматург. На любительской сцене Вахтангов сыграл роль Евгения Львовича в его пьесе «Казнь» **I: 72**
- Геббель Фридрих Кристиан (1813–1863) — немецкий драматург **I: 163**
- Гейберг (Хейберг) Иохан Людвиг (1791–1860) — датский поэт, драматург, театральный критик **I: 445**
- Гейерманс (Хейерманс) Герман (1864–1924) — голландский писатель и драматург. Его пьесу «Всех скорбящих» Вахтангов ставил на любительской сцене **I: 121, 150, 379, 397, 398 II: 471**
- Гейне Генрих (1797–1856) — немецкий поэт, публицист и критик **I: 336**
- Гейрот Александр Александрович (1882–1947) — актер, педагог. С 1913 г. в МХТ, Первой студии и в МХАТ Втором. Роли: Бир («Потоп»), Эрик XIV («Эрик XIV», ввод). Оставался в МХАТ Втором до 1935 г. В 1936 г. был вновь принят в МХАТ **I: 380, 381, 389, 390, 396, 406, 407, 408, 425, 440, 470 II: 20, 21, 276, 481, 531, 568**
- Гельцер Екатерина Васильевна (1876–1962) — артистка балета Большого театра (1894–1896, 1898–1935), Мариинского театра (1896–1898) **II: 455**
- Гельцер Таня — племянница Е.В. Гельцер **I: 348**
- Гендлер Хана Григорьевна (1901–1987) — актриса «Габимы» с 1919 по 1965 г. Роли: Бабче («Гадибук») **II: 386, 388, 390, 537**
- Гешнер Фелиция Лазаревна — ученица Вахтангова по Мансуровской студии (1916–1918). Роли: Гувернантка («Страничка романа») **II: 152**
- Гераклит Эфесский (544 до н.э.–483 до н.э.) — древнегреческий философ-досократик. Основатель первоначальной формы диалектики. Гераклит был известен как Мрачный или Темный **II: 40**
- Гердер Иоганн Готфрид (1744–1803) — немецкий историк культуры, создатель исторического понимания искусства, считавший своей задачей «все рассматривать с точки зрения духа своего времени», критик, поэт **II: 385**
- Гермашев (Бубело) Михаил Маркианович (1867–1930) — художник **I: 504**
- Герцен Петр Александрович (1871–1947) — хирург, один из основоположников онкологии в СССР. Внук А.И. Герцена **II: 595**
- Гершуни Григорий Андреевич (1870–1908) — революционер, член партии эсеров **I: 209**
- Гете Иоганн Вольфганг фон (1749–1832) — поэт, писатель, драматург, философ, естествоиспытатель **II: 337**
- Гзовская Ольга Владимировна (1883–1962) — актриса. С 1905 г. в Малом театре. В спек-

- такле «Много шума из ничего» играла Беатриче, в «Празднике жизни» — Теа. С 1910 по 1917 г. в МХТ. В дальнейшем выступала в спектаклях МХАТ «на разовых» **I:** 73, 108, 265–268, 270–272, 400, 402, 447, 488, 490 **II:** 277, 310
- Гиацинтова Софья Владимировна (1895–1982) — актриса и режиссер. В 1910 г. поступила в МХТ. Вошла в состав Первой студии при ее создании и оставалась в МХАТ Втором до его закрытия. Роли: Ида («Праздник мира»). В 1920 г. работала в Третьей студии в качестве преподавательницы **I:** 19, 259, 278–280, 282–284, 293, 340–342, 361–363, 365, 447, 485, 514, 516 **II:** 360, 474, 498, 517, 588
- Гибшман Константин Эдуардович (1884–1942/43) — актер, драматург, эстрадный конферансье **I:** 366
- Гинсбург Михаил Ильич — ученик Вахтангова по Студии Гунста (с 1918 г.) **II:** 350, 351, 358
- Гинцбург Мордехе Арон (1795–1846) — историк, педагог, литератор. Один из ведущих представителей еврейского Просвещения (Гаскалы) **II:** 384
- Гишпиус (Мережковская) Зинаида Николаевна (1869–1945) — поэт, беллетрист, драматург и литературный критик **II:** 233, 272
- Глаголев Л. — секретарь Владикавказской управы
- Глаголь (Голоушев) Сергей Сергеевич (1855–1920) — художественный и театральный критик, художник. Преподавал на Курсах драмы Адашева, в Студии Гунста и в «Габиме» **I:** 163, 408 **II:** 169, 344, 346, 352, 362, 366, 390, 391
- Глазек О.Ф. — см. Глазунов О.Ф.
- Глазунов (Глазек) Освальд Федорович (1891–1947) — актер и режиссер театра. Ученик Вахтангова по Мамоновской студии (с осени 1918 г.). В 1919 г. перешел в Студию Вахтангова. Роли: Жюльен («Узкие башмаки»), Сержант («Когда светит месяц»), Стрэттон («Потоп», Народный дом), г-н Ашиль («Чудо святого Антония», 1-я редакция), Мозговой («Свадьба», 2-я редакция), Бригадир, г-н Ашиль («Чудо святого Антония», 2-я редакция), Бригелла («Принцесса Турандот»). Впоследствии — в Театре им. Евг. Вахтангова **II:** 283, 296, 316, 317, 320, 321, 326, 328, 412, 418, 427, 432, 502, 563
- Глеб-Кошанская Вальда И. — учащаяся Курсов драмы Адашева. Роли: Зиночка («Зиночка»), Труда («Огни Ивановой ночи»), Екатерина Ивановна («№ 13-й»), Эйлиф («Доктор Штокман»), Гадася («Грех»), Лаура («Самсон и Далила»), Ольга («Иван Мироныч»), Ингеборг («У царских врат») **I:** 171, 189, 246, 254, 255
- Глюк Кристоф Виллибальд (1714–1787) — немецкий композитор **I:** 288
- Гнедич Петр Петрович (1855–1925) — писатель, драматург, переводчик, историк искусства, театральный деятель **I:** 65, 199 **II:** 482
- Гнесин Менахэм Натанович (1882–1952) — актер «Габимы» с 1917 по 1923 г. и с 1928 г. до конца жизни. Один из основателей театра. Роли: Юдель («Старшая сестра»), Шварц («Солнце! Солнце!»), Сендер («Гадибук») **I:** 18, 19 **II:** 381, 382, 385, 386, 388, 390, 392, 393, 398, 537, 539
- Говинская Инна Марковна (1894–1957) — актриса «Габимы» с 1920 г. Роли: 1-я родственница Сендера («Гадибук») **II:** 538
- Гоголь Николай Васильевич (1809–1852) — писатель, драматург. На любительской сцене Вахтангов сыграл роли Агафьи Тихоновны и Степана в пьесе «Женитьба», а также Плюшкина в сценах из «Мертвых душ» **I:** 142, 226, 242, 283 **II:** 88, 142, 155, 166, 331, 334, 335, 383, 468, 508, 562, 592
- Гойя-и-Лусьентес Франсиско Хосе де (1746–1828) — испанский художник, гравер **II:** 41, 337, 513
- Голицын Михаил Васильевич, князь (1882–1939) — актер-любитель, полицмейстер в Новгороде-Северском. В спектаклях Вахтангова под псевдонимом М.В. Ниццолог сыграл: Прыцов («Зиночка»), Биллинг («Доктор Штокман») **I:** 255, 257, 258
- Голлидэй Софья Евгеньевна (1894–1934) — актриса. С 1916 г. — сотрудница Второй студии. Входила в состав Студии Вахтангова (с осени 1918 г.). Цветаева посвятила

- ей цикл «Стихи к Сонечке», прозаическую «Повесть о Сонечке» и специально для нее написала роли в пьесах «Фортуна», «Приключение», «Каменный ангел», «Феникс». В сезоне 1918/19 г. репетировала Инфанту в пьесе П.Г. Антокольского «Кукла Инфанта» **II: 163, 252**
- Голляк — см. Жилинский А.М.
- Головина (урожд. Свириденко) Александра Аркадьевна (1887-?) — актриса. В спектаклях Вахтангова на любительской сцене под псевдонимом Аркадьина сыграла: Наташа («В бегах»), Лида («В новой семье»), Дина («В городе») **I: 72**
- Голосов Михаил Иванович (1890-?) — ученик Вахтангова по Студии Гунста (с 1918 г.). Затем в Третьей студии. Роли: Мерик («Ворь»), Мозговой («Свадьба», 1-я редакция). С 1944 по 1951 г. — в труппе МХАТ **II: 316, 323, 333, 364, 375, 378**
- Голубкина Анна Семеновна (1864–1927) — скульптор **II: 344**
- Голубовская Надежда Иосифовна (1891–1975) — пианистка, клавесинистка, педагог **II: 513**
- Гольденвейзер Лев Владимирович (1883–1957) — драматург, киносценарист, прозаик, переводчик. С 1916 по 1919 г. (вплоть до ареста) — сотрудник административно-хозяйственной части МХТ, помощник режиссера, а затем заведующий сценой Второй студии (1916–1919) **II: 311**
- Гольдони Карло (1707–1793) — итальянский драматург **I: 362 II: 84, 443**
- Гольцев Сергей Иванович (1896–1918) — ученик Вахтангова по Мансуровской студии (до 1917 г.) **II: 171**
- Гонсиоровский Вацлав (1869–1939) — польский писатель **I: 225**
- Гончаров Иван Александрович (1812–1891) — писатель **I: 115, 304, 310**
- Горбунов-Посадов Иван Иванович (1864–1958) — литератор, педагог. Один из близких друзей и последователей Л.Н. Толстого **II: 521**
- Гордон Иегуда Лейб (1830–1892) — еврейский поэт. Писал преимущественно на иврите, но также на русском языке и на идиш. Темы для творчества часто черпал в библейской истории. Его слова «Будь евреем в шатре своем и человеком, выходя из него» стали девизом еврейских просветителей XIX века **II: 384**
- Горев (наст. фам. Васильев) Федор Петрович (1850–1910) — актер. Выступал в провинции, в Александринском и Малом театрах. А.П. Чехов писал, что Гореву удается «иногда, в некоторых пьесах возвышаться до такого нервного подъема, на какой не способен ни один русский актер» **I: 379**
- Горев Аполлон Федорович (1887–1912) — актер. Сын Ф.П. Горева. В труппе МХТ с 1906 г. В «Ревизоре» играл Хлестакова **I: 140**
- Горин-Горяинов (наст. фам. Горяинов) Борис Анатольевич (1883–1944) — актер. На сцене с 1904 г. Выступал в разных труппах, в том числе в Театре Корша. С 1911 г. и до конца жизни в Александринском театре. Ролью графа да Жювени в пьесе Г. де Кайяве и Р. де Флера «Любовь — сила» дебютировал в Театре Корша 16 августа 1908 г. **I: 140**
- Горнфельд Аркадий Георгиевич (1867–1941) — литературовед, критик, переводчик, публицист **I: 467**
- Городенская Татьяна Ивановна (1895-?) — ученица Вахтангова по Студии Гунста (с 1918 г.) и Студии Вахтангова. Роли: Таперша («Свадьба», 1-я редакция) **II: 316, 333, 364**
- Городецкий — участник Студии Гунста **II: 375**
- Горский Александр Алексеевич (1871–1924) — артист балета, балетмейстер, педагог. С 1902 по 1924 г. — балетмейстер Большого театра. Стремился преодолеть многие условности академического балета XIX в. и, прежде всего, раздельное существование танца и пантомимы. Испытал влияние Московского Художественного театра **I: 171**
- Горский Иван Иванович — сотрудник МХТ в 1917–1918 гг. **I: 448**
- Горчаков (наст. фам. Дитерихс) Николай Михайлович (1898–1958) — режиссер и педа-

- го. Ученик Вахтангова по Третьей студии, где работал с 1920 по 1924 г. Роли: Жакино («Ушат»), Шафер-дирижер («Свадьба», 2-я редакция). По заданию Вахтангова вел вспомогательную работу над «Принцессой Турандот». С 1924 г. — в МХАТ, куда пришел вместе со своими учениками из школы Третьей студии. Автор книги «Режиссерские уроки Вахтангова» (М., 1957) **I**: 19 **II**: 333, 337, 409, 412, 431–433, 435, 436, 444, 449, 451, 487–489, 499, 502, 516, 548, 550, 554, 593
- Горькая — см. Пешкова Е.П.
- Горький Максим (наст. имя Пешков Алексей Максимович; 1868–1936) — писатель, драматург, общественный деятель. В пьесе «Дачники» Вахтангов играл Власа на любительской сцене, а рассказ «Мальва» репетировал в Мансуровской студии **I**: 29, 72, 119, 192, 199, 218, 219, 300, 310, 331, 363, 364, 398 **II**: 59, 92, 158, 169, 171, 314, 412, 447, 582
- Горюнов (наст. фам. Бендель) Анатолий Иосифович (1902–1951) — актер. С 1920 г. в Студии Вахтангова, а с 1926 г. — в Театре им. Евг. Вахтангова. Роли: Полицейский («Чудо святого Антония», 2-я редакция) **II**: 485, 494, 501
- Готовцев Владимир Васильевич (1885–1976) — актер и режиссер. По окончании Курсов драмы Адашева был принят в сотрудники МХТ (1908). С 1912 г. принимает деятельное участие в создании Первой студии. С 1913 г. актер Первой студии. Роли: Гиггинс и Нордлинг («Потоп»), Педер Веламсон («Эрик XIV»). Также выполнял обязанности помощника режиссера, заведовал постановочной и административно-художественной частью. С 1924 г. и до закрытия театра — актер МХАТ Второго. С 1936 г. снова в труппе МХАТ **I**: 206, 361, 366, 380, 395, 409, 437, 447, 477, 502, 509–511, 515 **II**: 457, 465, 473, 480–482, 488, 510, 531
- Готовцева (урожд. Смирнова) Евгения Сергеевна (1889–?) — жена В.В. Готовцева **I**: 447
- Готтенрот Фридрих (1840–1917) — немецкий историк материальной культуры **II**: 466
- Гофман Эрнст Теодор Амадей (1776–1822) — немецкий писатель, композитор, художник романтического направления. Первоначально Эрнст Теодор Вильгельм, но как поклонник Моцарта изменил имя в 1805 г. **II**: 20, 253, 452
- Гофмансталь Гуго фон (1874–1929) — австрийский писатель, поэт, драматург. Автор модернистских обработок трагедий Софокла, Еврипида, драм Кальдерона, комедий Мольера, много лет сотрудничал с режиссером Максом Рейнгардтом **II**: 175
- Гоцци Карло, граф (1720–1806) — итальянский драматург. Его пьеса «Принцесса Турандот» была поставлена Вахтанговым в Третьей студии **II**: 79, 163, 314, 411, 437, 440, 443–446, 456, 505, 524, 557, 561, 567, 575, 583, 607
- Грановский (наст. фам. Азарх) Алексей Михайлович (1890–1937) — режиссер. Основатель и руководитель Государственного еврейского театра (1919–1928). После 1928 г. в эмиграции **II**: 404, 528
- Грассо Джованни (1873–1930) — итальянский актер **I**: 180, 382
- Грачева М.Н. — сотрудница Второй студии **II**: 294, 309
- Грегори Изабелла-Августа (1852–1932) — ирландская писательница, драматург, автор пьесы «Когда светит месяц», поставленной Вахтанговым **II**: 193, 313
- Гремиславский Иван Яковлевич (1886–1954) — театральный художник. В МХТ с 1913 г. Оформил «Праздник мира», поставленный Вахтанговым в Первой студии. В 1926 г. возглавил постановочную часть МХАТ **I**: 341, 445
- Гречанинов Александр Тихонович (1864–1956) — композитор, ученик Римского-Корсакова, более всего известный своими хоровыми произведениями и обработками народных песен **I**: 439 **II**: 486
- Грибоедов Александр Сергеевич (1795–1829) — драматург. В спектакле «Горе от ума» (МХТ) Вахтангов играл Гостя на балу **II**: 468
- Грибунин Владимир Федорович (1873–1933) — актер. Был принят в МХТ еще до его от-

- крытия и оставался в нем до конца жизни I: 355, 372 II: 53, 190
- Григ Эдвард Хагеруп (1843–1907) — норвежский композитор, музыкальный деятель, пианист, дирижер I: 501 II: 32, 485
- Григорьев Аполлон Александрович (1822–1864) — критик I: 481
- Грильпарцер Франц (1791–1872) — австрийский поэт и драматург I: 163
- Гринберг Захар (1889–1949) — член РКП(б) с 1917 по 1922 г. Один из видных деятелей Наркомпроса II: 402
- Гринберг Хаим (1889–1953) — сионистский деятель, журналист. В Москве редактировал еженедельник «Рассвет», закрытый в 1921 г. II: 392
- Гриневская Софья Федоровна — дочь Гриневского Ф.А. I: 465
- Гриневский Александр Александрович (1858–1922) — администратор санатория «Гребнево», брат врача Ф.А. Гриневского I: 465
- Гриневский Федор Александрович (1860–1932) — русский и польский врач, общественный деятель. Троюродный брат писателя Александра Грина. Пользовался большой популярностью как частнопрактикующий врач (его пациентами были Савва Морозов, актеры МХТ, Вс.Э. Мейерхольд). В 1904 г. организовал в Москве на Поварской улице санаторий для больных внутренними и нервными болезнями, а в 1913 г. купил имение Гребнево, где разместил загородный филиал санатория, которым заведовал до 1920 г., когда уехал в Польшу I: 465, 466, 469
- Гришич Алексей Львович (1891–1983) — режиссер, ученик Вс.Э. Мейерхольда I: 293 II: 85
- Грифцов Борис Александрович (1885–1950) — искусствовед, литературовед и переводчик. Преподавал историко-теоретические дисциплины на Курсах драмы Халютинной (1914–1915) II: 86–88
- Гриша — см. Хмара Г.М.
- Гробер Хая-Елена Самуиловна (1898–1978) — актриса «Габимы» с 1917 по 1927 г. Роли: Шпринца («Старшая сестра»), Плачущая женщина («Гадибук») II: 537
- Гротовский Ежи (1933–1999) — польский театральный режиссер, педагог, теоретик театра. В 1965 г. основал Театр-Лабораторию во Вроцлаве. Развивал и воплощал концепцию «Бедного театра» (так называлась его книга-манифест, 1968). В 1984 создал Центр театрального эксперимента в Понтедере (Италия) I: 14 II: 291
- Грызунов Иван Васильевич (1879–1919) — артист оперы (лирический баритон). С 1904 по 1908 г. и с 1909 по 1915 г. — солист Большого театра. В опере «Евгений Онегин» исполнял заглавную партию, в «Травиате» — партию Жоржа Жермона I: 140
- Гудкова Виолетта Владимировна (р. 1949) — театровед
- Гулидова Людмила Макаровна — ученица Вахтангова по Мамоновской студии (1918/19), затем входила в группу воспитанников Студии Вахтангова II: 259, 261, 262, 324, 325
- Гундобина Елизавета Ивановна (1890–после 1958) — артистка вокальной части МХТ с 1918 г. Затем в Музыкальном театре им. Вл.И. Немировича-Данченко (с 1926 г.) и Музыкальном театре им. К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко (1941–1949). Актриса на небольшие роли, в основном пела в ансамбле. С 1949 по 1958 г. — сторож в театре II: 485
- Гунст (урожд. Робер-Нику) Матильда Цезаревна (1880–1952) — жена А.О. Гунста II: 375, 376
- Гунст Анатолий Оттович (1859–1919) — архитектор, общественный деятель, актер. Окончил Московское училище живописи, ваяния и зодчества (1882). С 1882 г. преподаватель старшего класса в реальном училище К.К. Мазинга. В 1886 г. основал Классы изящных искусств. С 1896 г. — участковый архитектор Московской городской управы. В 1901 г. основал Московское художественно-фотографическое общество, в 1913 г. —

- Общество «Московский драматический салон», а в 1916 г. — «Лигу любителей сценического искусства». С 1917 г. актер Малого театра. Осенью 1917 г. открыл Драматическую студию А.О. Гунста, которая после его смерти частично вошла в Студию Вахтангова I: 486 II: 192, 193, 316, 317, 324, 326, 344–346, 348–351, 354–356, 358–371, 373–377, 423, 432
- Гунст Евгений Анагольевич (1901–1993) — переводчик, редактор, педагог, ученик Вахтангова по Студии Гунста (с 1918), сын А.О. Гунста II: 375, 376
- Гурвич Р.А. — организатор «хлебных» спектаклей в 1918–1919 гг. II: 277
- Гуревич Любовь Яковлевна (1866–1940) — критик, писатель, историк театра. Автор рецензий на спектакли Вахтангова I: 346, 365 II: 337, 477, 513, 552
- Гуревич М. — см. Галевы М.
- Гурьев Аркадий — учащийся Курсов драмы Адашева I: 182
- Гусев Александр Яковлевич (?–1917) — актер и режиссер. Товарищ Вахтангова по Курсам драмы Адашева. Роли: Магницкий («Зиночка»), Фогель («Огни Ивановой ночи»), Федоров («№ 13-й»), Аслаксен («Доктор Штокман»), Слуга («Грех»), Директор театра («Самсон и Далила»), Соловьев («Иван Мироныч»), Бондезен, журналист («У царских врат») I: 185, 246, 249, 254, 255, 257
- Гуцков Карл (1811–1878) — немецкий писатель, драматург, общественный деятель I: 29
- Гучков Николай Иванович (1860–1935) — предприниматель, политик, общественный деятель городского самоуправления и организатор городского хозяйства Москвы. Выборный городской голова Москвы в 1905–1912 гг. I: 206
- Гюго Виктор (1802–1885) — французский писатель, поэт и драматург I: 208, 267
- Далькроз — см. Жак-Далькроз Э.
- Дальский (наст. фам. Неелов) Мамонт Викторович (1865–1918) — актер. С 1890 по 1900 г. в Александринском театре. Затем гастролер. Прославился в трагическом репертуаре I: 27
- Данилевский Григорий Петрович (1829–1890) — прозаик, автор исторических романов, переводчик II: 482
- Данилова — актриса-любительница. Принимала участие в спектаклях Вахтангова на любительской сцене. Роли: Христина («Забавы») I: 145
- Д’Аннунцио Габриэль (1863–1928) — итальянский писатель. Его пьесу «Франческа да Римини» Вахтангов репетировал с учащимися Курсов драмы Халютиной и Адашева I: 171, 294, 303 II: 108
- Данте Алигьери (полное имя Дуранте дельи Алигьери; 1265–1321) — итальянский поэт I: 331
- Даргомыжский Александр Сергеевич (1813–1869) — композитор II: 485
- Дарский (наст. фам. Бобраков) Александр Алексеевич — сотрудник МХТ I: 141, 142
- Дворецкая Клавдия Ивановна — участница Студенческой драматической студии. Роли: Горничная («Усадьба Ланиных») II: 45
- Деблин Альфред (1878–1957) — немецкий писатель II: 540
- Дейкарханова Тамара Христофоровна (1889–1980) — актриса. В МХТ с 1907 по 1911 г. Затем в труппе «Летучей мыши». С 1922 г. играла, преподавала, репетиторствовала в США I: 400
- Дейкун (по мужу Благодярова) Лидия Ивановна (1889–1980) — актриса, режиссер, педагог. В 1910 г. окончила Курсы драмы Адашева и была принята в число сотрудников МХТ. В спектаклях Вахтангова сыграла: Мария Сидоровна («Зиночка»), Вецкальнене («Огни Ивановой ночи»), Дуния («Ночное»), Фру Штокман («Доктор Штокман»), Дагмар («Самсон и Далила»), Вера Павловна («Иван Мироныч»). С 1913 г. актриса Первой студии, затем МХАТ Второго. Роли: г-жа Шольц («Праздник мира») и Карин («Эрик XIV»). Оставалась актрисой и режиссером МХАТ Второго вплоть до его закрытия. Преподавала в ГИТИСе и Училище им.

- М.С. Щепкина **I:** 162, 163, 171, 191, 193, 198, 199, 203, 206, 253–256, 259–261, 278–280, 282, 283, 293, 305, 311, 313, 314, 340, 347, 372–375, 377, 378, 340–342, 361, 362, 365, 372, 373, 376, 377, 447, 484, 516, 518 **II:** 457, 459, 462, 465, 474, 498, 551
- Дейч Лев Григорьевич (1855–1941) — деятель российского и международного социалистического движения, один из лидеров меньшевизма **I:** 208
- Делевский Ю. — см. Юделевский Я.Л.
- Дементьев Александр Иванович — учитель греческого языка Владикавказской мужской гимназии **I:** 40
- Демина Екатерина Ивановна — режиссер, педагог. Ученица Вахтангова по Мансуровской студии (1918–1920). Роли: Гостья («Чудо святого Антония», 1-я редакция) **II:** 141, 199, 200, 207, 209, 222
- Деникин Антон Иванович (1872–1947) — военачальник, герой Русско-японской и Первой мировой войн, один из главных руководителей (1918–1920) Белого движения в годы Гражданской войны **II:** 602
- Денисов Николай Петрович — актер МХТ и Первой студии (1917–1922). Роли: Придворный («Эрик XIV») **II:** 465, 482
- Державин Гавриил Романович (1743–1816) — поэт **II:** 385
- Джанаев-Хетагуров А. — владелец фотоателье во Владикавказе **I:** 53
- Джеймс Уильям (1842–1910) — американский философ и психолог, один из основателей и ведущий представитель прагматизма и функционализма **I:** 15, 441
- Дживелегов Алексей Карпович (1875–1952) — историк и искусствовед, знаток итальянского Возрождения и комедии дель арте **II:** 523
- Джонс Сидни (1861–1946) — английский композитор, автор 10 оперетт, большая часть которых написана на экзотические сюжеты. Среди них оперетта «Сан-Той», поставленная силами Артистического кружка во Владикавказе и отрецензированная Вахтанговым в газете «Терек» **I:** 144
- Джонсон (наст. фам. Иванов) Иван Васильевич (1867–1920) — театральный критик. Автор рецензий на спектакли Вахтангова **I:** 395 **II:** 46, 463
- Дидро Дени (1713–1784) — французский философ, драматург, романист. Свои взгляды на актерское искусство сформулировал в трактате «Парадокс об актере» **I:** 481
- Дикий Алексей Денисович (1889–1955) — актер и режиссер. Учился на Курсах драмы Халютиной. С 1910 г. в МХТ и в Первой студии. Роли: Фрэзер («Потоп», ввод), герцог Иоанн («Эрик XIV») **I:** 16, 259, 341, 471, 504, 509, 516 **II:** 233, 311, 474, 481, 482, 519
- Диккенс Чарльз (1812–1870) — английский писатель. В инсценировке его повести «Сверчок на печи», сделанной Б.М. Сушкевичем, Вахтангов сыграл роль Текльтона. Другие сочинения Диккенса («Колокола», «Тяжелые времена», «Одержимый») намечались Вахтанговым к постановке **I:** 16, 394, 435, 445 **II:** 59, 143, 180, 375, 434
- Дмитриев Владимир Владимирович (1900–1948) — театральный художник **II:** 452
- Дмитриева Елена Ивановна (1878–?) — ученица Вахтангова по Третьей студии. Роли: Родственница («Свадьба», 2-я редакция) **II:** 502
- Дмитриевский Виталий Николаевич (р. 1933) — театровед **I:** 18
- Добужинский Мстислав Валерианович (1875–1957) — художник. Работал в МХТ, где им были оформлены спектакли: «Месяц в деревне», «Нахлебник», «Провинциалка», «Где тонко, там и рвется», «Село Степанчиково» и др. **I:** 454
- Долицкий Менахэм-Мендл (1858–1931) — еврейский поэт, прозаик **II:** 384
- Донской Лаврентий Дмитриевич (1858–1917) — певец (лирико-драматический тенор). С 1883 по 1904 г. — артист Большого театра. В опере «Пиковая дама» исполнял партию Германа **I:** 67
- Дора Марковна — см. Ремезова Д.М.
- Дорохина — ученица Вахтангова по Третьей студии. Роли: Родственница («Свадьба», 2-я редакция) **II:** 323, 502
- Достоевский Федор Михайлович (1821–1881) —

- писатель. Его повесть «Дядюшкин сон» одно время входила в репертуарные планы Вахтангова I: 115, 185, 205, 206, 361, 451 II: 156, 562
- Дризен Николай Васильевич, барон (1868–1935) — театральный деятель. Вместе с Н.Н. Евреиновым основал «Старинный театр», который просуществовал два сезона — 1907/08 и 1911/12 гг. I: 15, 109, 110
- Дубынина Валерия Дмитриевна — ученица Вахтангова по Мансуровской студии II: 58, 60
- Дуван Тамара Исааковна — актриса Второй студии. Дочь И.Е. Дувана I: 400, 403
- Дуван-Торцов Исаак Ездрович (1873–1939) — актер и театральный предприниматель. В МХТ и Первой студии с 1912 по 1914 г. После революции в эмиграции I: 327, 338, 353, 400, 403, 404
- Дузе Элеонора (1858–1924) — итальянская актриса I: 218, 241, 382, 428 II: 50, 582
- Дункан Айседора (1876–1927) — американская танцовщица, одна из основоположниц танца модерн I: 179, 199, 337 II: 88, 558
- Дункан Элизабет (1873–1948) — танцовщица, педагог. Обучала танцу по системе А. Дункан II: 88
- Дурасова Мария Александровна (1891–1974) — актриса. Окончила Курсы драмы Адашева в 1912 г. и тогда же поступила в МХТ. При создании Первой студии сразу же вошла в нее. После преобразования студии в МХАТ Второй оставалась в нем до его ликвидации. Затем актриса МХАТ I: 380, 418, 419, 514, 516 II: 482, 485
- Дурново — учащаяся Курсов драмы Адашева I: 178, 180
- Дурново — учащийся Курсов драмы Адашева I: 178, 180
- Духовский Сергей Иванович (1887–1962) — педагог. В начале 1920-х гг. — член коллегии МОНО II: 402
- Дымов Осип (наст. имя Перельман Иосиф Исидорович; 1878–1959) — драматург и прозаик. На любительской сцене Вахтангов поставил его пьесу «Слушай, Израиль!», где сыграл роль Эндмана I: 73, 94, 95, 165 II: 57, 380
- Дьяченко Виктор Антонович (1818–1876) — писатель, драматург I: 53
- Дюваль Пьер-Луи (1811–1870) — французский мясник, создатель сети дешевых «бульонных», продолженной его сыном и внуком I: 208, 209, 214
- Дюма Александр (Дюма-сын) (1824–1895) — французский писатель, драматург I: 53
- Дюрер Альбрехт (1471–1528) — немецкий живописец и график II: 253
- Дядя Коля — см. Беляшевский Н.Ф.
- Евдокимова Харитина Ксенофоновна — ученица Вахтангова по Студенческой драматической студии (1913–1914). Роли: Мария Александровна («Усадьба Ланиных») II: 32, 36, 37, 45
- Евдоха — см. Беляшевская
- Евреинов Николай Николаевич (1879–1953) — режиссер, драматург, театральный философ. Вместе с бароном Н.В. Дризенем основал «Старинный театр», который просуществовал два сезона. Первый сезон (1907/08) был посвящен театральным формам Средневековья и Возрождения, второй (1911/12) — испанскому театру эпохи Возрождения. С 1910 г. вплоть до революции — режиссер театра «Кривое зеркало», где поставил свыше ста спектаклей. Автор многочисленных книг-манифестов. Умер в Париже I: 15, 109, 110, 481 II: 62, 538, 575
- Егоров Владимир Евгеньевич (1878–1960) — художник. С 1906 по 1911 г. работал в МХТ, оформил спектакли: «Синяя птица», «Росмерсхольм», «Жизнь человека», «Miserere», «Драма жизни». В 1911 г. вместе с Л.А. Сулержицким и Вахтанговым ездил в Париж, где работал над постановкой «Синей птицы» в театре Режан I: 207, 208, 210, 211 II: 223
- Егорова Анна Павловна (1896–?) — ученица Вахтангова по Студии Гунста (с 1918 г.) II: 316, 364, 375, 376, 377
- Езерский Федор Венедиктович (1836–1916) — экономист, теоретик и практик бухгалтерского дела. Создатель самых массовых бухгалтерских курсов в России I: 200, 207

- Екатерина Николаевна — см. Немирович-Данченко Е.Н.
- Елагина Е.В. — см. Шик-Елагина Е.В.
- Елизавета Федоровна (1864–1918), принцесса Гессен-Дармштадтская; в супружестве (за российским великим князем Сергеем Александровичем) великая княгиня дома Романовых. Основательница Марфо-Мариинской обители в Москве. Причислена к лику святых Русской православной церкви в 1992 г. **I: 264**
- Елина — см. Корнакова Е.И.
- Ельницкая Татьяна Моисеевна (1909–2006) — историк театра **II: 303**
- Ентин Борис Абрамович (р. 1967) — театровед **I: 18 II: 382, 387, 388, 393, 398, 403, 404, 407, 534, 543, 597, 600**
- Еременко (урожд. Языкова) Надежда Дмитриевна (1888–после 1951) — актриса, педагог. На любительской сцене выступала под псевдонимом Райская. В спектаклях Вахтангова сыграла: Варвара Александровна («В бегах»), Соня («В городе»). Работала в МХАТ Втором (1932–1936), затем в Театре им. МОПС и в Московском театре Ленинского комсомола. Автор воспоминаний о Вахтангове (Вахангов. 1959. С. 344–351) **I: 72**
- Ермак (Ермак Тимофеевич Алёнин; 1532?–1585) — казачий атаман, завоеватель Сибири, присоединивший ее к Российскому государству **I: 354**
- Ермолов Алексей Петрович (1772–1861) — военачальник и государственный деятель, герой Кавказской войны **II: 475, 476**
- Ермолова Мария Николаевна (1853–1928) — актриса Малого театра. В пьесе «Без вины виноватые» играла Кручинину, в пьесе «Майорша» — Феодосию Игнатьевну **I: 67, 109, 140, 241, 295, 386 II: 21, 344**
- Ершов Владимир Львович (1896–1964) — актер. В труппе МХАТ с 1916 г. и до конца жизни **I: 470**
- Ефимов К.Г. — сотрудник МХТ (1911–1912) **I: 278, 282, 283**
- Ефремова Мария Александровна — актриса. В МХТ и Первой студии с 1909 по 1918 г. **I: 348, 400, 402, 403**
- Жаботинский Владимир Евгеньевич (наст. имя. Вольф Евнович; 1880–1940) — писатель, поэт, публицист, журналист, переводчик, лидер правого сионизма **II: 383**
- Жак-Далькроз Эмиль (1865–1950) — швейцарский композитор и педагог. Исследовал влияние музыкального ритма на формирование психики. Разработал систему обучения (ритмики), которая нашла многочисленных последователей **I: 337, 481 II: 470**
- Жанна — см. Лесли Ж.П.
- Жариков Петр Павлович (1888–?) — сотрудник МХТ и Первой студии (1911–1913). С 1918 г. — в московском Камерном театре. Затем работал в провинции. С 1928 г. — в труппе Русского театра в Баку **I: 278, 282, 284, 285, 332**
- Железнов Владимир Яковлевич (1869–1933) — экономист. Его «Полиэкономия», по свидетельству современников, «была настольной книгой студенчества» **I: 29**
- Жена — см. Вахтангова Н.М.
- Жеребцов Петр — соученик Вахтангова по Владикавказской гимназии **I: 23**
- Живокини Василий Игнатьевич (1805–1874) — знаменитый комик-буфф Малого театра, актер преимущественно комедии, водевиля, оперетты. Искусство Живокини своими корнями восходило к традициям народного театра, итальянской комедии масок **II: 545**
- Жиделева Лидия Петровна (1896–1980) — ученица Вахтангова по Студии Гунста (с 1918 г.), впоследствии — актриса МХАТ Второго, где проработала до 1930 г. **II: 316, 320, 363, 371, 375, 378**
- Жилинский (наст. фам. Голляк) Андрей Матвеевич (1893–1948) — актер, режиссер, педагог. В 1918–1922 сотрудник МХТ (участвовал в массовках и эпизодах). Основная деятельность связана с Первой студией и МХАТ Вторым (1913–1929). В 1929 г. принял литовское гражданство и выехал из СССР **I: 470, 514, 516**
- Жильцов Алексей Васильевич (1895–1972) — актер. Ученик Вахтангова по Студии Гунста (с 1919 г.), откуда перешел в Тре-

- тью студию (1920–1924). Роли: Ревунов-Караулов («Свадьба», 1-я редакция), Мудрец («Принцесса Турандот»). Вступил в труппу МХАТ в 1924 г., где оставался до конца жизни **II**: 333, 378, 563
- Жирмунский Роман Маркович (наст. имя Рубин Мордухович) — хирург, директор частной лечебницы в Москве **II**: 493
- Жихарев Степан Петрович (1787–1860) — писатель, драматург, переводчик и мемуарист **I**: 481
- Журавлева Зинаида Алексеевна — сотрудница МХТ и актриса Первой студии с 1911 по 1914 г. **I**: 278, 280, 332
- Завадская (урожд. Михайлова) Евгения Иосифовна (1873–1959) — актриса-любительница, мать Ю.А. Завадского. Вместе со своей сестрой организовала Михайловский театальный кружок. Играла в спектаклях Вахтангова: Евгения Александровна («Сильные и слабые»), Жанна («Святая ложь») **I**: 329, 330 **II**: 170, 196, 329
- Завадская Вера Александровна (1895–1930) — киноактриса, сестра Ю.А. Завадского. Ученица Вахтангова по Михайловскому кружку (1912–1914), где сыграла Дарью Владимировну («Пустоцвет», 1913) и Мансуровской студии (1916–1919). По гимназии соученица М.И. Цветаевой, которая посвятила ей пространный фрагмент «Повести о Сонечке» и стихотворение «Хвала времени» (1923). Вероятно, вскоре после смерти Вахтангова уехала из России. Жила во Франции и Англии, где находились ее мать и брат Владимир. После смерти брата (1928) вместе с матерью вернулась в Россию. Умерла в Ялте **I**: 330 **II**: 136, 170, 179, 194, 294, 329, 330, 586
- Завадский Владимир Александрович (1896–1928) — младший брат Ю.А. и В.А. Завадских. В годы Гражданской войны — в рядах Добровольческой армии, затем банковский служащий в Лондоне **II**: 170, 171, 196
- Завадский Юрий Александрович (1894–1977) — актер и режиссер. Ученик Вахтангова по Михайловскому кружку (1912–1914) и Мансуровской студии (1915–1918). Актер, режиссер и художник Студии Вахтангова и Третьей студии (1918–1924). Роли: Антоний («Чудо святого Антония», 1-я и 2-я редакции), Калаф («Принцесса Турандот»). Был художником по гриму в спектакле Вахтангова «Гадибук» в «Габиме» (1922). Вел режиссерскую работу в постановках Вахтангова «Чудо святого Антония» (2-я редакция) и «Принцесса Турандот». Автор воспоминаний о Вахтангове (Вахтангов. 1959. С. 278–305) **I**: 14, 16, 329, 330, 469, 518 **II**: 111, 133, 136, 137, 141, 157, 163, 170, 180, 184, 186, 196–198, 200–202, 206, 210, 218, 221–223, 225, 226, 230, 231, 235–238, 252, 254, 259, 263–265, 271–273, 283, 284, 286, 291, 294, 295, 298, 329–331, 342, 346, 353, 355, 362, 363, 409, 412, 417–419, 424, 432, 452–454, 484, 487, 495, 508, 523, 525, 537, 540, 554, 556, 557, 560, 562, 563, 571, 586, 587, 598
- Заварзин Леонид Иванович — ученик Вахтангова по Курсам драмы Халютиной (1914–1915) и Мансуровской студии (1915–1916) **II**: 109, 130
- Завьялова А.П. — ученица Вахтангова по Мансуровской студии (1919) **II**: 317, 375
- Загорский Михаил Борисович (1885–1951) — театальный критик, автор рецензий на спектакли Вахтангова **II**: 391, 399
- Загрядская Нина Николаевна — ученица Вахтангова по Мансуровской студии (1914–1917). Роли: Зина («Страничка романа») **II**: 71, 93, 99, 100
- Загуляев Михаил Андреевич (1834–1900) — писатель, публицист, переводчик **II**: 482
- Зайцев Борис Константинович (1881–1972) — писатель, драматург, публицист. Автор пьесы «Усадьба Ланиных», поставленной Вахтанговым в Студенческой драматической студии **I**: 16, 370, 379, 380 **II**: 19, 21, 23, 26–28, 32, 35–37, 42, 46, 77, 88, 91, 132, 133, 138, 140, 440
- Зайцева (урожд. Орешникова, по первому мужу Смирнова) Вера Алексеевна (1878–1965) — жена Б.К. Зайцева с 1912 г., дочь

- хранителя Императорского Российского исторического музея А.В. Орешникова **II: 37**
- Зак Зинаида (Злата) Наумовна — ученица Вахтангова по Студии Гунста (с 1918 г.) **II: 351**
- Закушняк Александр Яковлевич (1879–1930) — мастер художественного слова, драматический артист **I: 331, 332**
- Залесский Иван Львович — участник Студенческой драматической студии. Роли: Молодой помещик («Усадьба Ланиных») **II: 45**
- Замирайло Виктор Дмитриевич (1868–1939) — график, живописец, театральный художник, участник объединения «Мир искусства» **I: 331, 332**
- Заньковецкая Марья Константиновна (Адамовская; 1860–1934) — украинская актриса **I: 379**
- Запорожец Анна Кузьминична (1891–1942) — актриса. Ученица Вахтангова по Третьей студии (с 1920 г.). Затем в труппе Театра им. Евг. Вахтангова **II: 412**
- Засулич Вера Ивановна (1849–1919) — деятель русского социал-демократического движения **I: 384**
- Захава Борис Евгеньевич (1896–1976) — актер, режиссер, педагог. Ученик Вахтангова по Мансуровской студии. Роли: студент Евгений («Усадьба Ланиных»), Абогин («Враги»), Доктор («Страдальцы»), Селестен («Гавань»), Чарли («Потоп», Народный дом), Муж («Соль супружества»), г-н Гюстав («Чудо святого Антония», 1-я редакция), Доктор («Чудо святого Антония», 2-я редакция), Мозговой, Апломбов, Грек («Свадьба», 1-я редакция), Тимур и Альгоум («Принцесса Турандот»). Вел режиссерскую работу в постановке Вахтангова «Принцесса Турандот». С 1925 по 1976 г. руководил Школой-студией Вахтангова (с 1939 г. — Театральное училище им. Бориса Щукина, с 2002 г. — Театральный институт им. Бориса Щукина). Автор книг «Вахтангов и его студия» (1-е изд., М., 1927; 2-е изд., М., 1930), «Современники» (М., 1969) **I: 14, 19, 109, 489 II: 21, 22, 38, 41–46, 58, 71–73, 94, 99, 115, 136, 137, 141, 147, 149, 154–159, 161–167, 173, 174, 177, 178, 180, 186, 188, 193, 197, 198, 200–202, 206, 207, 210, 218, 220–222, 231, 233, 238, 239, 241, 243, 245, 250–252, 254–257, 259, 273, 281–283, 286, 288, 291, 294, 298, 301, 316–318, 321, 324, 326, 328, 329, 331, 332, 340, 361, 363, 368, 376, 409, 412, 415, 417, 419, 426, 428, 431–436, 441, 444, 478, 486, 501, 502, 505, 514, 516, 552, 554, 562, 563, 571, 575, 580, 581, 583, 586, 593, 595–597, 604**
- Захава Лидия Ивановна — мать Б.Е. Захавы **II: 41**
- Захава Татьяна Борисовна (р. 1949) — актриса, дочь Б.Е. Захавы **I: 18**
- Званцев Николай Николаевич (1870–1923) — актер, режиссер. Выпускник Московской консерватории по классу пения. В МХТ с 1903 по 1911 г. и с 1921 по 1923 г. Сочинял песенки для мхатовских капустников, для «Легучей мыши», славился остроумными экспромтами **I: 366 II: 92**
- Зверева (по мужу Поливанова) Зоя Владимировна (1880–1956) — слушательница Высших женских курсов в Петербурге, организатор литературных вечеров в пользу ссыльных. В спектакле Вахтангова на любительской сцене играла: Дерман («Педагоги») **I: 346, 347, 420**
- Звигунов Иван Васильевич (1887–?) — артист Музыкальной студии (с 1920 г.) и Музыкального театра им. Вл.И. Немировича-Данченко (с 1926 г.) **II: 485**
- Зданевич (наст. фам. Мрозовский) Владимир Семенович (?–1942) — журналист, ученик Вахтангова по Мансуровской студии (1914–1915) **II: 59, 95, 96**
- Зеланд Дмитрий Александрович (?–1922) — актер. Учился на Курсах драмы Адашева. В МХТ и Первой студии с 1914 по 1921 г. Роли: Слуга Теклыгона («Сверчок на печи»), Фрэнсер («Потоп», ввод) **I: 198, 199, 348, 377, 381, 385, 393, 395, 408, 425, 433, 448, 503, 505 II: 227**
- Зелов Николай Степанович (р. 1939) — архивист **I: 69**
- Зернов Митя — актер-любитель **I: 275, 276**
- Зернов Михаил Степанович (1857–1938) — врач, муж Марковой (Зерновой) А.М. **I: 275**

- Зимин Сергей Иванович (1875–1942) — московский театральный антрепренер, с 1904 по 1917 г. возглавлял частный оперный театр (Опера Зимина) **I**: 218
- Зимнюков Л.А. — см. Волков Л.А.
- Зина — см. Клапина З.В.
- Златин Моисей Маркович (1882–1952) — дирижер, педагог. До 1917 г. главный дирижер Оперы Зимина, руководил собственной театральной школой. Один из основателей клуба «Алатр» **I**: 246, 247, 277, 281 **II**: 91, 92
- Знаменский Николай Антонович (1884–1921) — актер. С 1907 г. в МХТ. Участвовал в спектаклях Первой студии. Погиб в результате несчастного случая на сцене **I**: 265, 270, 470
- Зограф Николай Георгиевич (1909–1968) — историк театра. Автор монографии «Вахтангов» (М.; Л., 1939) **I**: 493
- Зон А.П. — антрепренер **I**: 359
- Зудерман Герман (1857–1928) — немецкий драматург **I**: 163, 250, 254, 493 **II**: 88
- Зуева Анастасия Платоновна (1896–1986) — актриса. Училась в «Школе трех Николаев», преобразованной во Вторую студию, вместе с которой влилась в МХАТ в 1924 г., где служила до конца жизни **II**: 294
- Зуева Лидия Игнатьевна (1896–1938) — актриса. С 1916 г. во Второй студии, с 1925 по 1938 г. — актриса МХАТ **II**: 294, 309
- Зуева-Евсеева А.П. — см. Зуева А.П. **II**: 294
- Зускин Вениамин Львович (1899–1952) — актер ГОСЕТа **II**: 407
- И.И.** — см. Нивинский И.И.
- Ибсен Генрих (1828–1906) — норвежский драматург. На любительской сцене Вахтангов поставил «Привидения»; с учащимися Курсов драмы Адашева — «Доктора Штокмана», где сыграл главную роль; «Росмерсхольм» — в Первой студии, где сыграл Бренделя **I**: 121, 152, 185, 250, 255, 294, 380, 461, 468 **II**: 41, 291, 314, 320, 450, 466
- Иван Михайлович, Иван Михалыч — см. Москвин И.М.
- Иванов Алексей Васильевич — главный врач в санатории «Захарыно» **II**: 245
- Иванов Владислав Васильевич (р. 1948) — театровед, исследователь творчества Вахтангова **II**: 403, 432, 463, 469, 470, 537
- Иванов Вячеслав Иванович (1866–1949) — поэт, теоретик символизма, драматург, общественный деятель. В начале 20-х гг. принимал активное участие в работе историко-театрального отдела Наркомпроса **II**: 269
- Иванов Лев Львович (1862–1927) — драматург. Его комедия «Сердце — загадка» была поставлена Вахтанговым на любительской сцене **I**: 111
- Иванова Екатерина Филипповна (1899–?) — ученица Вахтангова по Студии Гунста (с 1918 г.) и Третьей студии. Роли: Гимназистка и Родственница («Свадьба», 1-я и 2-я редакция), Цанни («Принцесса Турандот») **II**: 333, 363, 375, 502, 563
- Иванова Марина Сергеевна (р. 1933) — историк театра, педагог **I**: 20
- Иванова Софья Александровна — ученица Вахтангова по Курсам драмы Халютинной (1914–1915) и Мансуровской студии (1915–1916) **II**: 109, 131, 132
- Ивановский Павел Петрович (1866–1929) — режиссер. Начинал в театре М.В. Лендовского (1886). Работал в провинции, с 1910 г. в Болгарии. Следовал репертуару и эстетике МХТ. После революции — организатор рабочих и красноармейских драмкружков и режиссер Замоскворецкого театра в Москве **I**: 248
- Иволгина Елена Сергеевна — ученица Вахтангова по Мамоновской студии (1918/19), Студии Гунста (1919) и Студии Вахтангова (1919–1920) **II**: 324, 325
- Игнатов Илья Николаевич (1856–1921) — литературный и театральный критик, публицист **I**: 481
- Игнатьева Екатерина Петровна — управляющая больницей, в которой Вахтангов лежал осенью 1918 г. **I**: 476, 479 **II**: 193, 194, 197–201, 205, 206, 393
- Игорь — см. Алексеев И.К.
- Игумнова Татьяна Сергеевна (1890–1983) — актриса, писательница, драматург. Ученица Вахтангова по Мансуровской студии

- (1913–1915). Роли: Мария Александровна и Барышня («Усадьба Ланиных»), Жена («Страдалцы»). О своем участии в Мансуровской студии написала воспоминания «История моей мечты» (Творчество. Харьков. 1919. № 1, 2). В 1969 г. опубликовала роман «Шаги времени», в центре которого театральная студия Вахтангова (в романе — Вартанова) **I: 19 II: 32, 36, 37, 45, 58, 59, 63, 77, 90, 108, 111, 136, 141, 146, 155, 156, 178, 179**
- Измайлова Елизавета Владимировна (1894–?) — актриса Первой студии с 1919 г. Затем в труппе МХАТ Второго до закрытия. Роли: Агда («Эрик XIV»), Лицци («Потоп») **II: 465**
- Израилевский Борис Львович (1886–1969) — скрипач, дирижер. С 1903 г. в МХТ как дирижер и солист, с 1908 по 1953 г. — заведующий музыкальной частью **I: 369 II: 510**
- Иисус Христос **I: 14, 32, 234, 235, 237, 239, 419, 509 II: 142, 268, 274, 306, 420, 421, 517**
- Ильин Иван Александрович (1882–1954) — философ, двоюродный брат Л.Я. Гуревич, педагог Первой студии **I: 383, 384**
- Имбер Нафтали Герц (1856–1909) — еврейский поэт, автор текста «Ха-Тиквы» — гимна сионистского движения, а с 1948 г. государственного гимна Израиля **II: 384**
- Иноземцев Петр Осипович — артист оперы (тенор). С 1896 по 1900 г. выступал в Московской частной русской опере С.И. Мамонтова, затем в Товриществе русской частной оперы (театр Солодовникова), где исполнял в числе прочих партию Ленского в опере «Евгений Онегин» **I: 67**
- Иоанн Богослов — один из двенадцати апостолов, автор Евангелия от Иоанна, Книги Откровения и трех посланий, вошедших в Новый Завет **II: 40**
- Иоанн Васильевич (прозвание Иван IV Грозный) (1530–1584) — великий князь Московский и всея Руси (с 1533), первый царь всея Руси (с 1547). Достоверность предания о том, что Иоанн Грозный убил своего сына, которое легло в основу картины И.Е. Репина, оспаривается некоторыми современными историками **II: 579**
- Иоэлит (по мужу Варди) Хава (1894–1978) — актриса «Габимы» с 1919 по 1923 г. Роли: Гитель и Хасид («Гадибук») **II: 537, 538**
- Ишполит, Ишполит Петрович — товарищ Вахтангова по Московскому университету **I: 83, 119**
- Ирвинг Генри (наст. имя Джон Генри Бродрибб; 1838–1905) — английский актер **I: 481**
- Истрин Владимир Павлович (1885–1957) — актер. С 1916 г. во Второй студии и МХТ. Роли: Стрэттон («Потоп», гастроли Второй студии) **II: 301**
- Иткин Давид Борисович (1892–?) — актер «Габимы» с 1919 по 1927 г. Роли: Нахман («Гадибук») **II: 538**
- К.И. — см. Семенова К.И.
- К.Р., Романов Константин Константинович, великий князь (1858–1915) — поэт, переводчик, драматург **II: 483**
- Каблуков Иван Алексеевич (1857–1942) — физик, химик. С 1903 г. профессор Московского университета **I: 172**
- Кавальери Лина (1874–1944) — итальянская певица (сопрано). С 1901 г. неоднократно гастролировала в Петербурге **I: 53**
- Кадетов Кондрат В. — служащий в Мансуровской студии **II: 207, 211, 212**
- Казаков Федор Ильич (1890–?) — актер **II: 486**
- Казаров Георгий Богданович (1889/90–?) — актер-любитель, сотрудник газеты «Терек» (Владикавказ). В спектаклях Вахтангова на любительской сцене сыграл: Войницкий («Дядя Ваня»), Ганс Вейринг («Забавы»), Кречетов («Зиночка») **I: 142, 144, 162, 191, 201**
- Кайяве Гастон-Арман де (1869–1915) — французский драматург **II: 57**
- Какоулина Елизавета Михайловна — ученица Вахтангова по Курсам драмы Халютинной (1914–1915). Роли: Микетт («Микетт и ее матушка»), Она («Соль супружества»). Затем в Мансуровской студии (1915–1916) **II: 110**
- Калатозов Иван Гаврилович — двоюродный брат Вахтангова; управляющий на фа-

- брике его отца **I**: 65, 209, 211, 212, 302, 304, 310, 311
- Каледорский Евгений В. — участник Второй студии **II**: 409
- Калло Жак (1592–1635) — французский гравёр и рисовальщик, мастер офорта, работавший в стиле маньеризм **II**: 82, 253
- Калужский Евгений Васильевич (1896–1966) — актер, заведующий труппой и репертуарной конторой МХАТ. Сын В.В. Лужского, одного из основателей МХАТ. С 1915 г. учился в «Школе трех Николаев». В МХАТ и Второй студии с 1916 по 1952 г. Роли: Бир, Нордлинг («Потоп», гастроли Второй студии). Автор воспоминаний о Вахтангове (Вахтангов. 1959. С. 408–416) **II**: 126, 224, 293, 294, 299, 301, 584, 604
- Кальдерон Педро де ла Барка (1600–1681) — испанский драматург и поэт. Его пьесу «Поклонение Кресту» Вахтангов собирался ставить сначала в Первой студии, затем в Третьей **I**: 16, 296, 517
- Каменев (наст. фам. Розенфельд) Лев Борисович (1883–1936) — партийно-государственный деятель. Член ЦК РКП(б) (1917–1927) и Политбюро (с 1919 г.), председатель Моссовета (1918–1922) **II**: 257, 432
- Каменева (наст. фам. Розенфельд, урожд. Бронштейн) Ольга Давыдовна (1883–1941) — заведующая ТЕО Наркомпроса по июль 1919 г., позже заведовала художественно-просветительским подотделом МОНО, сестра Л.Д. Троцкого и жена Л.Б. Каменева **I**: 489 **II**: 187, 257, 262, 272, 280–285, 293, 316
- Каменский **I**: 218, 224
- Каменский Василий Васильевич (1884–1961) — поэт-футурист, драматург, один из первых русских авиаторов **II**: 277, 508, 558, 574, 575
- Камерницкий Дмитрий Владимирович (1897–1972) — артист и режиссер Музыкальной студии (с 1920 г.) и Музыкального театра им. Вл.И. Немировича-Данченко (с 1926 г.) **II**: 485
- Каншин Павел Алексеевич — переводчик **II**: 482
- Каптерева Галина Павловна (1918–?) — редактор-составитель (вместе с Л.Д. Вендровской) книги: Вахтангов. 1984 **I**: 19
- Карабанов А.П. — литератор **I**: 481
- Каратыгин Василий Андреевич (1802–1853) — актер-трагик **II**: 483
- Кардовский Дмитрий Николаевич (1866–1943) — художник, педагог **II**: 344
- Карев А. — см. Пруткин А.М.
- Карен Эри Васильевна — ученица Вахтангова по Мансуровской и Третьей студиям, где оставалась до 1924 г. Роли: Гостья («Свадьба», 1-я и 2-я редакции), Родственница («Чудо святого Антония», 1-я редакция), Рабыня («Принцесса Турандот») **II**: 333, 487, 499, 502, 563
- Каржевин Николай Владимирович (?–1947) — артист оперы (лирико-драматический тенор). В опере «Скоморох» (театр «Эрмитаж») исполнял партию Якова **I**: 140
- Карпов Евтихий Павлович (1857–1926) — драматург, режиссер **I**: 65
- Карцев Александр Викторович (1882–1963) — актер, педагог. С 1901 по 1912 г. артист балета Большого театра. В труппе МХТ с 1907 по 1911 г. Затем работал в Малом театре. На Курсах драмы Адашева преподавал танцы **I**: 183
- Касторская Екатерина Алексеевна — актриса. Ученица Вахтангова по Студенческой драматической и Мансуровской студиям (1913–1918). Роли: Соня («Усадьба Ланиных»), Пелагея («Егеря»), Гостья («Чудо святого Антония», 1-я редакция) **II**: 21, 45, 58, 71, 72, 76, 94, 115, 137, 141, 151, 155, 156, 166, 180, 188, 189, 196, 198, 200, 201, 205, 206, 210, 215–219, 223, 231, 238, 239, 250, 254–256, 259, 265, 273, 286, 294
- Каутский Карл (1854–1938) — один из лидеров и теоретиков германской социал-демократии и II-го Интернационала **II**: 475
- Кацнельсон Ицхак (1885–1944) — еврейский писатель и драматург. Его одноактная пьеса «Солнце! Солнце!» была включена Вахтанговым в Вечер студийных работ («Габима»). Погиб в Освенциме **II**: 386, 390, 396
- Качалов (наст. фам. Шверубович) Василий Иванович (1875–1948) — актер. С 1900 г. и

- до конца жизни служил в МХАТ. В спектакле «Юлий Цезарь» играл заглавную роль **I**: 67, 68, 142, 163, 172-174, 180, 185, 200-202, 205, 224, 225, 234, 256, 262, 263, 265-267, 269, 270, 278, 363, 364, 418, 432, 470, 504 **II**: 39, 56, 74, 97, 276, 277, 598
- Качалов Дима (Шверубович Вадим Васильевич; 1901-1981) — сын В.И. Качалова. Был в детстве и отрочестве любимым воспитанником Л.А. Сулержицкого. В последующие годы прошел путь от помрежа и сотрудника постановочной части до заведующего постановочной частью МХАТ **I**: 348
- Кегель Юлия Николаевна — ученица Вахангова по Студенческой драматической студии (1914-1916) **II**: 18
- Кемпер Мария Николаевна (1888-после 1957) — актриса. Окончила Курсы драмы Адашева (1910), в МХТ и Первой студии с 1909 по 1924 г., затем в МХАТ Втором до его закрытия **I**: 359, 380, 511
- Керенский Александр Федорович (1881-1970) — государственный и политический деятель. В 1917 г. — премьер-министр Временного правительства **I**: 476 **II**: 169, 193
- Керженцев (наст. фам. Лебедев) Платон Михайлович (1881-1940) — советский публицист, государственный деятель **II**: 193
- Кетчер Николай Христофорович (1806-1886) — литератор, переводчик **II**: 482
- Кин Эдмунд (1787-1833) — английский актер-трагик **I**: 352
- Кира — см. Алексеева-Фальк К.К.
- Кириленко Ксения Николаевна (1922-2002) — архивист **II**: 512
- Киселева Александра Сергеевна — ученица Вахангова по Курсам драмы Халютинной и Мансуровской студии (1914-1916) **II**: 110, 130
- Кланг Борис Иванович — ученик Вахангова по Мансуровской студии **II**: 317
- Клапина Зинаида Васильевна (1885-?) — курсистка, знакомая Вахангова по Смоленско-Вяземскому землячеству московских учебных заведений, член партии эсеров. Играла Степаниду в студенческом любительском спектакле «Не так живи, как хочется» (Вязьма, 1906), где ее партнером был Вахангов (Петр). За участие в революционном движении была арестована, в числе 13 женщин бежала из Новинской тюрьмы в Москве. Жила в эмиграции в Париже **I**: 208-210
- Клара Абрамовна — см. Коварская К.А.
- Клаузнер Иосиф (1874-1958) — один из инициаторов возрождения ивритской культуры, литературовед, историк, лингвист, сионистский деятель **II**: 383, 384
- Клодель Поль (1868-1955) — французский поэт, драматург, эссеист **II**: 452
- Ключарев Виктор Павлович (1898-1956) — актер, режиссер, педагог. С 1919 г. в Первой студии, затем в МХАТ Втором до 1927 г. Роли: герцог Карл, Нигтельс, Придворный («Эрик XIV») **II**: 465, 473, 482
- Ключевский Василий Осипович (1841-1911) — историк. С 1871 по 1906 г. преподавал в Московском университете, сначала в качестве приват-доцента, а с 1882 г. профессора. Одновременно он читал лекции по русской гражданской истории в Московской духовной академии (Сергиев Посад) **I**: 206 **II**: 173
- Кнебель Мария Осиповна (Иосифовна; 1898-1985) — актриса, режиссер, педагог **I**: 20
- Книппер-Чехова Ольга Леонардовна (1868-1959) — актриса, одна из основателей МХТ, жена А.П. Чехова с 1901 г. Роли: Ребекка («Росмерсхольм») **I**: 271, 273, 291, 394, 431-453, 468, 484 **II**: 96, 97, 190, 277, 598
- Кобахидзе Юлия — знакомая Вахангова по Владикавказу **I**: 35
- Коваленко Георгий Федорович (р. 1940) — искусствовед, театровед, редактор **I**: 19
- Коваленская Нина Григорьевна (1888-1993) — актриса. В Александринском театре (1909-1919), за редкими исключениями, играла главные роли. После 1919 г. в эмиграции **II**: 41, 42
- Коварская Клара Абрамовна — костюмер в Третьей студии, затем во многих других театрах **I**: 469 **II**: 264, 265

- Коган Петр Семенович (1872–1932) — историк литературы, критик **II**: 402
- Коган Ш. — см. Кон Ш.
- Коган Як. — см. Бернштейн-Коган Я.М.
- Козловский Александр Дмитриевич (1892–1940) — актер и режиссер. Ученик Вахтангова по киностудии, откуда в 1920 г. перешел в Мансуровскую студию. Роли: Нюнин и Лакей («Свадьба», 2-я редакция), родственник («Чудо святого Антония», 2-я редакция). Совместно с Н.И. Сизовым им написана музыка к «Принцессе Турандот». Впоследствии — актер и режиссер Театра им. Евг. Вахтангова **II**: 257, 412, 415, 432, 502, 554, 562
- Козловский Мечислав Юльевич (1876–1927) — юрист, участник российского, польского и литовского революционного движения. Присяжный поверенный, адвокат. Один из авторов первых законов Советской власти. В 1918–1920 гг. — председатель Малого Совнаркома. Был женат вторым браком на Софье Вахтанговой, сестре Е.Б. Вахтангова **II**: 257
- Коклен Бенуа-Констан или Коклен-старший (1841–1909) — французский актер и теоретик театра. Автор двух трактатов по теории театрального искусства, в которых манифестировал преимущество «искусства представления». На критике его воззрений Станиславский оттачивал свои аргументы в защиту «искусства переживания» **I**: 241, 263, 426 **II**: 48, 49
- Кокольский Михаил Иванович — один из основателей Студенческой драматической студии **II**: 18, 59
- Кокоша — см. Петров Н.В.
- Коллин Николай Федорович (1878–1973) — актер. В труппе МХТ с 1911 по 1920 г. Один из первых учеников Станиславского, вошедших в Первую студию. Эмигрировал из России в 1920 г. Работал в США **I**: 278, 280, 282, 284, 329, 332, 333, 367, 373, 378, 380, 398, 409, 421, 437–439, 446, 447, 482, 485, 502, 514, 516 **II**: 309
- Колтыпин Алексей Алексеевич — ученик Вахтангова по школе Халютиной. Роли: Он («Накануне нового года»), Он («Соль сужества»). Затем в Мансуровской студии (1914–1915) **II**: 110, 111
- Колумб Христофор (1451–1506) — испанский мореплаватель и открыватель новых земель. Прославился открытием Америки (1492) **I**: 354
- Колчак Александр Васильевич (1874–1920) — политический деятель, вице-адмирал, полярный исследователь и ученый-океанограф, вождь и руководитель Белого движения в общероссийском масштабе **II**: 602
- Колышко Иосиф (Иосиф-Адам Ярослав) Иосифович (псевд. Серенький; 1861–1938) — литератор, драматург. В его пьесе «Большой человек» под именем Ишимова был представлен С.Ю. Витте как блестящий государственный деятель **I**: 140
- Кольцов — ученик Вахтангова по Третьей студии. Роли: Гимназист и Гость («Свадьба», 1-я и 2-я редакции) **II**: 333, 432, 502
- Коля — см. Рахманов Н.Н.
- Колязин Владимир Федорович (р. 1945) — театровед, германист **II**: 405
- Комиссаржевская Вера Федоровна (1864–1910) — актриса. Вахтангов в качестве сотрудника участвовал в спектаклях театра В.Ф. Комиссаржевской во время его гастролей в Москве в 1909 г. **I**: 140, 163, 185, 476 **II**: 85
- Комиссаржевский Федор Федорович (1882–1954) — режиссер, теоретик театра. Сын оперного певца Ф.П. Комиссаржевского, брат В.Ф. Комиссаржевской **I**: 476, 490, 491, 492 **II**: 21, 140, 181, 278
- Кон (Коган, Коэн) Шломо — актер «Габимы» с 1917 г. Роли: Давид («Горит») **II**: 385, 386, 388, 390
- Кондрат — см. Кадетов К.В.
- Кондрагович Иван Васильевич — инспектор Владикавказской мужской гимназии **I**: 42, 64
- Кони Анатолий Федорович (1844–1927) — юрист, судья, государственный и общественный деятель, литератор, выдающийся судебный оратор **I**: 295
- Коновалов Алексей — студент Петровской сельскохозяйственной академии, один

- из организаторов Студенческой драматической студии II: 18
- Константиныч — актер-любитель. Принимал участие в спектаклях Вахтангова. Роли: Бубнов («На дне»), Ковчегов («Чертушка») I: 144
- Коонен Алиса Георгиевна (1889–1974) — актриса. С 1905 по 1913 г. служила в МХТ, а с 1914 по 1949 г. в Камерном театре. Владела широким творческим диапазоном: от трагической Федры до Жирофле-Жирофля в одноименной оперетте I: 265, 270, 272, 280, 353, 354
- Копо Жак (1879–1949) — французский театральный актер и режиссер. Один из основоположников современной французской режиссуры II: 291
- Коралли-Торцов (Каралли-Торцов) Алексей Михайлович — провинциальный антрепренер, отец балерины В.А. Коралли (Каралли) I: 189
- Корганова — см. Терьян-Корганова Е.И.
- Корнев Евгений Вячеславович (1899–?) — артист оперы в Музыкальной студии (с 1920 г.), Музыкальном театре им. Вл.И. Немировича-Данченко (с 1926 г.), Музыкальном театре им. К.С. Станиславского и Вл. Немировича-Данченко (с 1941 г.) II: 485
- Коренева Лидия Михайловна (1885–1982) — актриса. В труппе МХАТ с 1904 по 1958 г. I: 308, 439, 447 II: 436
- Корепанов Юрий Михайлович (1891–1925) — актер и театральный администратор. Ученик Вахтангова по Мансуровской студии с 1914 г. Роли: Ланин («Усадьба Ланиных») I: 506, 507 II: 45, 134, 136, 137
- Корещенко Арсений Николаевич (1870–1921) — композитор I: 111
- Корнакова (Карнакова) Екатерина Ивановна (Елина, по мужу Бриннер; 1895–1956) — актриса. Ученица «Школы трех Николаев», с 1916 г. актриса Второй студии. С 1918 по 1931 г. — актриса Первой студии, затем, с перерывами, МХАТ Второго. Жена А.Д. Дикого I: 509, 510, 513–515 II: 294
- Корнелиева Вера (наст. имя Билибина Вера Корнилиевна) — драматург. Ее воедиль
- «Под веткой душистой сирени» Вахтангов использовал для занятий в Мансуровской студии и на Курсах драмы Халютининой II: 88
- Коробкова Валентина Васильевна — ученица Вахтангова по Курсам драмы Халютининой и Мансуровской студии (1915–1916) II: 110, 112, 114, 115
- Коробьин Л.А. — сотрудник МХТ (1911–1913) I: 277–280, 282
- Коровин Константин Алексеевич (1861–1939) — живописец и театральный художник II: 92, 413, 590
- Королев Борис Мефодьевич (1888–1966) — актер, театральный деятель. Ученик Вахтангова по Мансуровской и Третьей студиям (1918–1922). Затем в труппе Театра им. Евг. Вахтангова (1921–1943) и заместитель ректора Театрального училища им. Бориса Щукина (1945–59). Покончил собой II: 326, 432, 487, 563
- Королев Владимир Данилович (1885–1966) — режиссер, актер. Окончил Курсы драмы Адашева. В спектаклях Вахтангова сыграл: Кречетов («Зиночка»), Гофке («Огни Ивановой ночи»), Лундберг («Самсон и Далила»), Сильвестр («На лоне природы»), Григорьев, музыкант («№ 13-й»), Мариам («Грех»), Сергей Борисович («Иван Мироныч»), Иервен («У царских врат»). В МХТ и Первой студии с 1911 по 1917 г. I: 254–256, 278, 280, 282, 298, 332, 333
- Корш Федор Адамович (1852–1923) — антрепренер, драматург, переводчик. В 1882 г. открыл московский частный театр, который просуществовал 35 лет I: 218, 405, 428 II: 244
- Косарская Е.Н. — сотрудница МХТ (1910–1913) I: 278, 280
- Костаньян (Кастаньян) Аркадий (Аршак) Семенович (1866–после 1919) — артист оперы (лирико-драматический тенор) и антрепренер. Выступал в основном в провинции. В 1903 г. — в Театре Солодовникова. В операх «Паяцы» и «Сельская честь» исполнял соответственно партии Канио и Турриды I: 67

- Котлубай (урожд. Шпитальская) Ксения Ивановна (1890–1931) — актриса и режиссер. Одна из инициаторов создания Студенческой драматической студии. Ученица Вахтангова по Мансуровской и Третьей студиям (1914–1922). Роли: Ксения («Усадьба Ланиных»), Флоретта («Спичка между двух огней»), м-ль Органс («Чудо святого Антония», 1-я редакция), Виржини («Чудо святого Антония», 2-я редакция). Некоторое время выступала под псевдонимом Ланина. Вела режиссерскую работу с актерами в постановке «Принцессы Турандот». С 1922 г. режиссер МХАТ и Музыкального театра им. Вл.И. Немировича-Данченко **II**: 18–20, 22, 31, 32, 35, 42, 45, 58–60, 71, 76–78, 92–94, 99, 108, 136, 137, 141, 149, 158, 175, 180, 186, 197–201, 204, 206, 210, 218, 226, 227, 230, 238, 239, 250, 251, 254–256, 259, 286, 291, 294, 298, 316, 317, 321, 325, 326, 328, 334, 336, 337, 376, 377, 412, 418, 432, 441, 479, 491, 500, 504, 514, 526, 562, 568, 571, 579, 581, 582, 583, 586, 591, 595
- Когольник — декоратор, художник **II**: 450
- Красинская (Корвин-Красинская) Татьяна Александровна — ученица Вахтангова по Студии Гунста **II**: 378
- Красковская (урожд. Пинчук) Татьяна Васильевна (1887–1943) — актриса. Ученица школы МХТ и сотрудница театра в 1901–1904 гг. Вступив в труппу МХТ в 1911 г., оставалась в ней до конца жизни **I**: 332, 354, 372, 374, 447
- Краснопольская (по мужу Массалитинова) Екатерина Филимоновна (1898–1980) — актриса, педагог. С 1916 по 1919 г. во Второй студии. В 1919 г. вместе с мужем Н.О. Массалитиновым вошла в Качаловскую группу. В 1922 г. осталась за границей. Впоследствии стала деятелем болгарского театра **II**: 225
- Крепс Л.М. — см. Шихматов Л.М.
- Кригер-Богдановская Надежда Ниловна (1874–1947) — актриса, драматург. Ее пьесу «Квартира в стиле модерн» Вахтангов поставил на любительской сцене **I**: 140
- Кристин Эмилия Ивановна (1874–1957) — артистка оперы (лирико-колоратурное сопрано). В 1899–1903 гг. — солистка Большого театра, в 1906 г. — Оперы Зимина. В опере «Риголетто» исполняла партию Джильды **I**: 73
- Кронеберг Андрей Иванович (1814–1855) — переводчик и критик **II**: 482
- Кроткова Татьяна Михайловна — ученица Вахтангова по Студенческой драматической и Мансуровской студиям (1913–1915). Роли: Сиделка («Усадьба Ланиных») **II**: 45, 58, 59, 92–94, 99, 111
- Кротов Вениамин Дмитриевич (1899–?) — администратор Второй студии. Затем заведовал Музеем МХАТ Второго, работал секретарем литературной части московского Театра Оперетты **II**: 409, 415
- Круассе Фрэнсис де (1877–1937) — французский драматург. На любительской сцене Вахтангов поставил его пьесу «Святая ложь», написанную в соавторстве с А. Тарридом **I**: 330, 339
- Крушинский Виктор Феофилович (1878–1937) — завсегдатай «Бродячей собаки», казначей Общества Интимного театра **I**: 366
- Крыленко Николай Васильевич (1885–1938) — советский государственный и партийный деятель. С мая 1918 г. — председатель Революционного (Верховного) трибунала. Репрессирован **II**: 276
- Крылов Виктор Александрович (псевд. Виктор Александров; 1838–1908) — драматург. На любительской сцене Вахтангов сыграл роль Саввушки в его комедии «На хлебах из милости», петербургского чиновника Хлостина в комедии «Летние грезы» **I**: 63, 67
- Крымова Наталья Анатольевна (1930–2003) — театральный критик, театровед **I**: 20
- Крынкин Александр Сергеевич (1892–1967) — артист-вокалист и хормейстер, сын знаменитого ресторатора. С 1914 по 1936 г. — в МХАТ и МХАТ Втором. С 1942 по 1947 г. — главный хормейстер в Музыкальном театре им. К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко. С 1946 по

- 1967 г. работал в кукольном театре С.В. Образцова II: 486
- Крэг Эдвард Гордон (1872–1966) — английский режиссер, художник и теоретик театра I: 233, 235, 237, 239, 246, 262, 264, 331, 454 II: 80, 466, 468, 469, 471, 472, 540
- Крюгер Кронид Августович — врач Старо-Екатерининской больницы (Москва). До революции — дежурный врач императорских театров. Совладелец санатория «Крюгер и Сатаров» I: 448 II: 176, 383
- Кс. Ив. — см.: Котлубай К.И.
- Ксения Георгиевна — см. Семенова К.Г.
- Кублицкая-Пиоттух (урожд. Бекетова, в первом браке Блок) Александра Андреевна (1860–1923) — переводчица и детская писательница, мать А.А. Блока I: 440, 441
- Кугель Александр Рафаилович (1864–1928) — критик, театральный деятель, редактор журнала «Театр и искусство» II: 540
- Кудрявцев Василий Алексеевич (1887–?) — ученик Вахтангова по Студии Гунста (с 1918 г.) II: 363, 364
- Кудрявцев Иван Матвеевич (1901–1924) — актер. Ученик Вахтангова по Мансуровской и Третьей студиям. Роли: Скапен («Проделки Неринь»), Второй полицейский («Когда светит месяц»), Фрэзер («Потоп», Народный дом), Апломбов («Свадьба», 2-я редакция), Гость («Чудо святого Антония», 2-я редакция), Панталоне («Принцесса Турандот») II: 323, 364, 432, 490, 502, 563
- Куза Василий Васильевич (1902–1941) — ученик Вахтангова по Третьей студии. Роли: Мудрец, Раб («Принцесса Турандот»). Впоследствии — в Театре им. Евг. Вахтангова II: 563
- Куза-Покассовская Олимпиада Илларионовна (1877–?) — артистка оперы (лирико-драматическое сопрано). С 1903 по 1905 г. — солистка Большого театра. В опере «Галька» исполняла заглавную партию I: 68
- Кузмин Михаил Алексеевич (1872–1936) — поэт, переводчик, прозаик, композитор I: 362
- Кузьма (Козьма) Минин (полное имя Кузьма Минич Захарьев Сухорукий; ?–1616) — русский национальный герой, организатор и один из руководителей Земского ополчения (1611–1612) в период борьбы русского народа против польской и шведской интервенции I: 198, 354
- Куинджи Валентина Ефимовна (1899–1969) — актриса кино и преподавательница драматического искусства. Жена М.В. Либанкова. В 1918 г. была ученицей Вахтангова по Мансуровской студии, затем перешла в Первую студию и продолжила работу в МХАТ Втором до 1927 г. Роли: Агда и Камеристка («Эрик XIV») I: 488, 493 II: 200, 204, 205, 209, 211, 219, 222, 230, 465, 482
- Кулинский Николай Николаевич — сотрудник МХТ и Первой студии (1911–1913) I: 278, 280, 282, 332, 333
- Кулишер А.М. — сотрудница МХТ и Первой студии с 1911 по 1913 г. I: 278, 332, 333, 354
- Куприевич Зинаида — ученица Вахтангова по Студии Гунста II: 363
- Куприн Александр Иванович (1870–1938) — писатель. На любительской сцене Вахтангов поставил его пьесу «На покое» (написана в соавторстве с А.И. Свириным), где сыграл актера Стаканыча I: 119
- Кушцова Ольга Николаевна (р. 1956) — театровед I: 18
- Курина (по мужу Бао) Вера Казимировна (1896–?) — ученица Вахтангова по Курсам драмы Халютиной (1914–1915), Мансуровской студии (1915). Роли: Жоржина («Спичка между двух огней») II: 78, 87, 94, 96, 97, 99, 342
- Курский Анатолий Моисеевич (1898–1973) — театральный администратор Музыкальной студии (с 1920 г.), позже помощник директора Музыкального театра им. Вл.И. Немировича-Данченко II: 485
- Кусевичкий Сергей Александрович (1874–1951) — русский и американский дирижер II: 92
- Л. Ант. — см. Сулержицкий Л.А.
- Лаврентьева Софья Ивановна — педагог по вокалу на Курсах драмы Адашева. С 1906 по 1908 г. в труппе МХТ I: 163, 180

- Лазарев Иван Васильевич (1877–1929) — актер. В МХТ с 1902 по 1903 г. и с 1909 по 1920 г., а также в Первой студии. Роли: Нордлинг («Потоп»), Кроль («Росмерсхольм») **I**: 378, 380, 381, 408, 409, 425, 448, 452, 454, 458, 482, 489, 505, 515 **II**: 76, 77, 140, 234, 341
- Ламанова (по мужу Каютова) Надежда Петровна (1861–1941) — художник-модельер. Художник по костюмам в спектакле Вахтангова «Принцесса Турандот» **II**: 442, 451, 558, 562
- Ланг Свен (1868–1930) — датский драматург и критик. На любительской сцене Вахтангов сыграл роль Петера Крумбаха в его трагикомедии «Самсон и Далила» **I**: 193, 245, 250
- Ланина К.И. — см. Котлубай К.И.
- Ланской (наст. фам. Неелов) Сергей Викторович (после 1865–не ранее 1927) — провинциальный актер, брат М.В. Дальского **I**: 27
- Лао-цзы (VI–IV века до н.э.) — древнекитайский философ, основоположник даосизма, одной из мировых религий **II**: 420
- Лапуховский Валентин Александрович — ученик Вахтангова по Студии Гунста **II**: 354, 364, 365
- Лапшин Глеб Сергеевич — ученик Вахтангова по Мансуровской студии **II**: 58, 71
- Ларгин Петр Сергеевич (1893–1946) — актер, ученик Курсов драмы Халюгиной (1914). Ученик Вахтангова по Мансуровской студии (1915–1918). Роли: Егор Власыч («Егерь»), Муж («Страдальцы»). С 1924 г. в труппе МХАТ **II**: 130, 136, 155, 156, 166, 167, 188, 189, 208, 209, 231, 283
- Лачинов Владимир Павлович (1865–после апреля 1929) — филолог, переводчик, драматический артист, теоретик театрального искусства, театральный критик **II**: 79
- Лащилин Лев Александрович (1888–1955) — артист балета, балетмейстер. Был хореографом спектакля «Гадибук» **II**: Л.А. 495, 532, 537
- Лебедев Петр Васильевич — дядя Е.Б. Вахтангова **I**: 65, 66
- Лебедева Вера Ивановна — родственница Вахтанговых **I**: 71, 72
- Лебедева Наталья Михайловна — крестная мать Е.Б. Вахтангова **I**: 22
- Лебединцев Михаил Михайлович — секретарь Московского кружка любителей сценического искусства **I**: 319, 320
- Леблан Ж. — см. Метерлинк Ж.
- Левинсон Исаак Бер (1788–1860) — еврейский писатель, деятель еврейского Просвещения (Гаскалы) **II**: 384
- Лезерсон В.К. — см. Львова В.К.
- Ленепве Жюль Эжен (1819–1898) — французский художник **I**: 214
- Ленин (Ульянов) Владимир Ильич (1870–1924) — основатель советского государства **I**: 208, 210, 214 **II**: 432, 477, 569
- Ленский (наст. фам. Вервициотти) Александр Павлович (1847–1908) — актер, режиссер, педагог. С 1876 г. и до конца жизни работал в Малом театре. В «Горе от ума» играл роль Фамусова, в «Борьбе за престол» — Епископа Николаса, в «Много шума из ничего» — Леонато **I**: 70, 73, 108, 241
- Лентовский Михаил Валентинович (1843–1906) — артист драматического театра и оперетты, режиссер и антрепренер **I**: 109
- Леонид Миронович — см. Леонидов Л.М.
- Леонидов (наст. фам. Вольфензон) Леонид Миронович (1873–1941) — актер. С 1903 г. и до конца жизни в МХАТ. Роли: Брендель («Росмерсхольм») **I**: 163, 200, 271, 273, 443, 452, 454, 465, 468, 470, 472, 474 **II**: 20, 92, 390
- Леонидов (наст. фам. Шиманский) Олег Леонидович (1893–1951) — литератор, поэт, сценарист, автор газетных статей о Вахтангове **I**: 472–474, 508 **II**: 191, 193, 389, 391, 462, 463, 569, 572
- Леонтьев Петр Иванович (1883–1951) — актер и театра и кино. В разные годы — актер Камерного театра, провинциальных антреприз, Театра бывш. Корш, Театра МОСПС, Театра им. Горького (Ростовна-Дону), БДТ, Малого театра. С 1917 по 1918 г. — комендант и режиссер Военного театра Московского военного округа **I**: 445 **II**: 168, 169

- Леопольд Антонович — см. Сулержицкий Л.А.
- Лермонтов Михаил Юрьевич (1814–1841) — поэт, драматург **I**: 310 **II**: 69, 475, 476
- Лесли Жанна Платоновна (1882–1930) — ученица Курсов драмы Адашева **I**: 162, 163, 190, 191, 192, 259
- Лешковская (наст. фам. Ляшковская) Елена Константиновна (1864–1925) — актриса. С 1888 г. в труппе Малого театра. В «Пустоцвете» играла роль Дарьи Владимировны **I**: 67 **II**: 21
- Либакон Михаил Вадимович (1889–1953) — художник и актер. В Первой студии и МХАТ Втором с 1913 по 1929 г. Им были оформлены постановки Вахтангова «Праздник мира», «Потоп» (вместе с П.Г. Узуновым) и «Росмерсхольм». Роли: Нильс Стурэ («Эрик XIV»). В последующие годы работал как театральным художником преимущественно в провинции **I**: 348, 398, 400, 403, 404, 416, 432, 438, 445, 468, 511, 514 **II**: 23, 30, 465, 475, 476
- Лида — см. Дейкун Л.И.
- Лидин Владимир Германович (1894–1979) — писатель **II**: 570
- Ликиардопуло Михаил Федорович (1883–1925) — переводчик, журналист. С 1910 по 1917 г. — секретарь дирекции МХТ **I**: 353, 354
- Лилина (урожд. Перевощикова, по мужу Алексеева) Мария Петровна (1866–1943) — актриса. Одна из основателей МХТ. Жена К.С. Станиславского **I**: 233, 400 **II**: 499, 561
- Лиля — см. Шик-Елагина Е.В.
- Лист Ференц (Франц) (1811–1886) — венгерский композитор, пианист, педагог, дирижер, публицист **I**: 501
- Литваков Моисей (Моше) Ильич (псевд. Лиров; 1875–1938) — публицист, литературный критик, один из активных членов ЦБ Евсекций. В начале 1920-х гг. — заведующий литературной частью ГОСЕТ, затем член правления театра. Редактор газеты «Дер Эмес» **II**: 402, 529
- Литовцева (урожд. Левестам) Нина Николаевна (1871–1956) — актриса, режиссер, педагог, жена В.И. Качалова, педагог Второй студии **II**: 224, 234
- Лифшиц Вольф Абрамович — харьковский культурный работник **II**: 584
- Лихтенфельд Исаак — студент Московского университета, член партии эсеров **I**: 120
- Лихтенштейн — см. Авивит Ш.
- Ллойд Джордж Дэвид (1863–1945) — британский политический деятель, премьер-министр Великобритании от Либеральной партии (1916–1922) **II**: 477
- Лобашков Владимир Николаевич (1899–?) — ученик Вахтангова по Студии Гунста (с 1918 г.). Брат И.Н. Лобашкова **II**: 363, 364, 375, 377
- Лобашков Иван Николаевич (1887–1942) — ученик Вахтангова по Студии Гунста; в 1919 г. перешел в Мансуровскую студию. Роли: Хирин («Юбилей»), Ять («Свадьба», 1-я и 2-я редакции), Жозеф («Чудо святого Антония», 2-я редакция), Мудрец («Принцесса Турандот»). Впоследствии — актер Театра им. Евг. Вахтангова. Брат В.Н. Лобашкова **II**: 316, 333, 363, 365, 371, 375, 376, 412, 418, 432, 490, 502
- Логвинович Леонид Иванович (1889–?) — брат матери Б.Е. Захавы, журналист, член Всероссийского литературного общества. В 1910-е гг. — студент Санкт-Петербургского политехнического института. Погиб в годы репрессий **II**: 38, 39, 41
- Логинова С.Г. (1849/50–1928) — артистка оперы, педагог по вокалу Музыкально-драматического училища Московского Филармонического общества **I**: 109
- Лодий Зоя Петровна (1886–1957) — камерная певица (лирическое сопрано), педагог **II**: 513
- Лойтер Эфраим Барухович (1889–1963) — еврейский режиссер, педагог, театральным деятелем. Был одним из руководителей и режиссером еврейской театральной студии при киевской Культур-лиге (Киев–Москва, 1919–1924). Обучался в Москве режиссуре у Вахтангова и Вс.Э. Мейерхольда **II**: 516, 529, 548
- Локкарт Роберт Гамильтон Брюс (1887–1970) — британский дипломат, тайный агент, журналист, писатель. С января по сен-

- тябрь 1918 г. глава специальной британской миссии при Советском правительстве. В сентябре 1918 г. был арестован, а в октябре выслан из Советской России за участие в «заговоре трех послов», он же — «заговор Локкарта» **II: 276**
- Лондон Джек (наст. имя Чейни Джон Гриффит; 1876–1916) — американский писатель **II: 75, 452**
- Лопатин В.М. — см. Михайлов В.М.
- Лопатин Сергей Геннадиевич (1888–?) — ученик Вахтангова по Мансуровской студии (1918–1920). Роли: Нордлинг («Потоп», Народный дом). С 1925 по 1930 г. — в труппе МХАТ **II: 200, 202, 205, 209, 211, 219, 222, 230, 231, 233**
- Лопе де Вега Карпьо Феликс (1562–1635) — испанский драматург **II: 314**
- Лубенин Дмитрий Михайлович (1863–1932) — сторож, служил в МХАТ с 1900 г. до конца жизни **I: 439**
- Лужский (наст. фам. Калужский) Василий Васильевич (1869–1931) — актер и режиссер. Один из основателей МХТ. Работал в качестве режиссера во Второй и Музыкальной студиях. Автор воспоминаний о Вахтангове (Вахтангов. 1959. С. 362–364) **I: 163, 173, 183–185, 206, 233, 242, 263, 265, 270, 291, 361, 408, 437 II: 20, 187, 227, 277, 427, 432, 470, 509, 534, 583**
- Лузанов Донат Матвеевич (1888–1944) — актер, чтец. Сотрудник МХТ и актер Первой студии с 1911 по 1914 г. Впоследствии выступал на эстраде как чтец **I: 278, 280, 282, 332, 333**
- Лукомский Георгий Крескентьевич (1884–1952) — историк искусства и художник **I: 481**
- Лукьянов Сергей Михайлович (1855–1935) — ученый-эпидемиолог и государственный деятель. В 1902 г. назначен товарищем министра народного просвещения, в 1906 г. — членом Государственного совета. С 1909 по 1911 г. занимал пост обер-прокурора Святейшего Синода **I: 68**
- Лукьяновский Н.П. — см. Яновский Н.П.
- Луначарский Анатолий Васильевич (1875–1933) — критик, публицист, драматург, общественный деятель. Глава Наркомпроса с 1917 по 1929 г. **I: 467, 507 II: 178, 340, 387, 402, 403, 508, 542, 566, 567, 603**
- Луццатто Самуил Давид (1800–1865) — итальянский еврейский философ, поэт и филолог. Комментатор Библии и исследователь раввинистической литературы. Критиковал Каббалу и отвергал любые попытки религиозных реформ в иудаизме **II: 384**
- Львов (наст. фам. Розенфельд или Розенштейн) Яков Львович (1886–1939) — журналист, театральный критик **I: 274, 409**
- Львов А. — автор брошюры «“Тамлет” и “Дон Кихот” и мнение о них И.С. Тургенева» (СПб., 1862, переиздание — 1863) **II: 483**
- Львова (наст. фам. Лезерсон) Вера Константиновна (1898–1985) — актриса, педагог. Ученица Вахтангова по Мансуровской (с 1915 г.) и Третьей студиям. Роли: Зина («Страничка романа»), Татьяна Алексеевна («Юбилей»), Родственница («Чудо святого Антония», 2-я редакция), Цанни («Принцесса Турандот»). В последующие годы — в Театре им. Евг. Вахтангова **I: 18, 505 II: 175, 180, 189, 207–209, 215, 231, 266, 286, 309, 316, 321, 326, 328, 415, 427, 563**
- Львович И.Л. — см. Залесский И.Л.
- Любимов Юрий Петрович (р. 1917) — режиссер, актер и педагог, создатель московского Театра драмы и комедии на Таганке **I: 14**
- Любовь Васильевна — см. Москвина Л.В.
- Людовик XVI (1754–1793) — король Франции из династии Бурбонов. Был низложен, предан суду и казнен на гильотине **I: 354**
- Люлли Жан Багист (1632–1687) — французский композитор, скрипач, танцор, дирижер и педагог итальянского происхождения **I: 288**
- Люце (урожд. Вермель) Вера Владимировна (1880–1977) — артистка оперы (лирико-колоратурное сопрано). С 1907 по 1913г. — солистка Оперы Зимина. В опере «Травиата» исполняла партию Виолетты **I: 140**
- Ляуданская Елизавета Владимировна (1896–1940) — актриса. Ученица Вахтангова сначала по Мамоновской (1918/19), а

- затем по Вахтанговской и Третьей студиям. Роли: Луиза («Узкие башмаки»), Родственница («Чудо святого Антония», 2-я редакция), Змеюкина («Свадьба», 1-я и 2-я редакции), Скирина («Принцесса Турандот»). В последующие годы — в Театре им. Евг. Вахтангова II: 296, 297, 316, 326, 328, 333, 432, 502, 562, 563
- Мазз Яков (1859–1924) — главный раввин Москвы, общественный деятель, публицист II: 380, 392, 402
- Майзель Зундель Моисеевич (1896–1978) — музыкант II: 277
- Майков Аполлон Николаевич (1821–1897) — поэт, театральный деятель. На любительской сцене Вахтангов сыграл роль эпикурейца Люция в его драматической поэме «Три смерти» I: 72, 111
- Маклаков Николай Васильевич (1811–1882) — писатель, врач, переводчик II: 482
- Максимов Владимир Васильевич (1880–1937) — актер театра и кино. Работал в МХТ, Малом театре, БДТ и др. II: 19, 21
- Малевская Мария Константиновна — ученица Вахтангова по Курсам драмы Халютинной и Мансуровской студии (1914–1916). Роли: леди Торшинстер («При открытых дверях») I: 505 II: 110, 156, 330
- Маликова А.К. — ученица Вахтангова по Мансуровской студии (1914–1915) II: 58, 59, 71, 72, 95, 96
- Малина Джудит (р. 1926) — американская актриса, театральный режиссер. В 1947 г. вместе с Джулианом Бекон основала театр-коммуну «Living Theater» II: 291
- Малинин Константин Николаевич (1882–?) — заместитель председателя Центротра и одновременно (до октября 1919 г.) заведующий театрально-музыкальной секцией МОНО I: 476 II: 193
- Малиновская Елена Константиновна (1875–1942) — общественный и театральный деятель. С 1918 г. — управляющая московскими государственными театрами, с 1920 г. — академическими театрами. Одновременно в 1919–1920 гг. — член дирекции Большого театра, а в 1920–1924 гг. — его директор I: 477 II: 257, 432
- Малишевская Александра Захаровна — ученица Вахтангова по Студии Гунста II: 363, 365
- Малявин Филипп Андреевич (1869–1940) — живописец, создавший знаменитую серию «цветущих русских баб» I: 402
- Мамина — см. Семенова К.Г.
- Мамонтов И.С. — водевиллист. На любительской сцене Вахтангов сыграл роль капитана Добрякова в водевиле «Визит его превосходительства» I: 24
- Мамонтов Савва Иванович (1841–1918) — театральный предприниматель и меценат. К деятельности организованной им Московской русской частной оперы (1885–1888; 1896–1899) привлек крупных художников К.А. и С.А. Коровиных, М.А. Врубеля, В.Д. Поленова, В.М. и А.М. Васнецовых I: 68 II: 413
- Мамочка — см. Завадская Е.И.
- Манн Томас (1875–1955) — немецкий писатель I: 331 II: 296, 540
- Мансурова (наст. фам. Воллерштейн) Цецилия Львовна (1896–1976) — актриса. Ученица Вахтангова по Мансуровской студии с 1919 г. Роли: Лицци («Потоп», Народный дом), участница массовой сцены («Чудо святого Антония», 2-я редакция), Турандот («Принцесса Турандот»). Впоследствии — в Театре им. Евг. Вахтангова. Автор воспоминаний о Вахтангове (Вахтангов. 1959. С. 402–408) II: 208, 412, 413, 524, 562, 563, 595
- Мануйлов Александр Аполлонович (1861–1929) — экономист, член ЦК партии кадетов, ректор Московского университета (1905–1911). Стронник сохранения университетской автономии. Возглавлял Университет в период революционных событий и последовавшей за ними реакции. Весной 1917 г. министр просвещения Временного правительства, редактор газеты «Русские ведомости». После революции преподавал в советских вузах, с 1924 г. член правления Госбанка I: 206
- Маня — см. Александрова М.Н.

- Мапу Авраам (1807-1867) — еврейский писатель. Писал на иврите **II**: 384
- Марголин Самуил Акимович (1893-1953) — театральный критик. Посещал занятия Третьей студии в 1921 г. Автор многочисленных статей о Вахтангове **II**: 497, 563
- Марджанов (наст. фам. Марджанишвили) Константин Александрович (1873-1933) — режиссер, деятель русского и грузинского театра **I**: 171, 245, 246, 289, 318, 353 **II**: 21, 369, 370
- Мария Петровна — см. Лилина М.П.
- Мария Федоровна — см. Андреева М.Ф.
- Марк (по мужу Лебедева) Евгения Владимировна (1892?-1968) — актриса. Училась на Курсах драмы Адашева. В МХТ и Первой студии с 1910 по 1920 г. Умерла в эмиграции **I**: 190, 191, 278, 332, 338, 380
- Марков Павел Александрович (1897-1980) — театральный критик, историк театра, педагог. Автор статей о Вахтангове **I**: 19, 20, 468 **II**: 469, 542, 564, 565
- Маркова (по мужу Зернова) Александра Михайловна (1865-1924) — артистка оперы (лирико-драматическое сопрано). С 1892 по 1912 г. солистка Большого театра **I**: 275
- Маркс Карл Генрих (1818-1883) — немецкий экономист и политический деятель. Основатель теории научного социализма, основоположник марксизма **I**: 29, 122
- Мартов (наст. фам. Цедербаум) Юлий Осипович (1873-1923) — российский политический деятель, публицист, участник революционного движения, основатель меньшевизма **I**: 208
- Мартынов Алексей Васильевич (1868-1934) — хирург, профессор Первого московского медицинского института **II**: 493
- Маруся — см. Александрова М.Н.
- Маруча, Маручча — см. Успенская М.А.
- Массалиитинов Николай Осипович (1880-1961) — актер, режиссер, педагог. С 1907 по 1919 г. актер МХТ. Принимал участие в работах Первой студии. В 1913 г. вместе с Н.Г. Александровым и Н.А. Подгорным открыл театральную школу («Школа трех Николаев»), из которой выросла
- Вторая студия. В 1919 г. вошел в состав Качаловской группы. В 1922 г. остался за границей. Впоследствии стал деятелем болгарского театра **I**: 173, 262, 264-266, 270, 271, 347, 348, 357, 372, 373, 395, 421, 470 **II**: 85, 87, 88, 225
- Массне Жюль Эмиль Фредерик (1842-1912) — французский композитор **II**: 495
- Матрена Гавриловна — см. Байцурова М.Г.
- Махалов (псевд. Разумовский) Сергей Дмитриевич (1864-1942) — драматург, критик **II**: 483
- Мегикис Евгения Михайловна — ученица Вахтангова по Курсам драмы Халюгиной и Мансуровской студии (1914-1916) **II**: 110
- Медем Георгий Петрович, барон фон (1858-1911) — московский градоначальник (16 июля — 30 декабря 1905). За участие в подавлении декабрьского вооруженного восстания получил чин генерал-лейтенанта (1906). Переведен в Петербург в Отдельный корпус жандармов с повышением в должности **II**: 276
- Мейербер Джакомо (Якоб Либман Бер) (1791-1864) — немецкий и французский композитор **I**: 35
- Мейерхольд Всеволод Эмильевич (1874-1940) — актер, режиссер, реформатор театра **I**: 15, 16, 19, 20, 110, 293, 296, 331, 397, 398, 462, 469 **II**: 21, 54, 64, 78, 82, 83, 85, 416, 417, 425, 434, 448, 452, 456, 466-468, 471, 472, 503, 511, 516, 527, 529, 530, 535, 538-540, 563, 564, 570, 573, 574, 578-580, 582, 588, 591, 599-602
- Мейчик Марк Наумович (1880-1950) — пианист, педагог **I**: 109, 203
- Меклер Леви — драматург **II**: 393
- Мель Макс (1882-1971) — австрийский поэт **I**: 331
- Менделе Мойхер-Сфорим — см. Абрамович Ш.Я.
- Мендельсон Моисей (1729-1786) — философ, литератор, идеолог еврейского Просвещения (Гаскалы). В своих книгах пытался найти для евреев в диаспоре третий путь между местечковой замкнутостью и ассимиляцией **II**: 384
- Мендес Давид Франко (1713-1792) — еврейский драматург. Писал на иврите **II**: 384

- Мережковский Дмитрий Сергеевич (1865–1941) — писатель, поэт, критик, переводчик, историк, религиозный философ, общественный деятель **I: 162, 467 II: 463**
- Мескин Арон Мовшевич (1898–1974) — актер «Габимы» с 1919 г. Роли: Рафаэль, Хасид («Гадибук») **II: 537, 538**
- Месковский Алексей Антонович — переводчик **II: 482**
- Метерлинк (урожд. Леблан) Жоржет (1873–1941) — французская актриса, жена писателя М. Метерлинка **I: 209, 215**
- Метерлинк Морис (1862–1949) — бельгийский писатель. Его пьеса «Чудо святого Антония» была поставлена Вахтанговым в своей студии (1918, 1921) **I: 57, 171, 207, 293, 437 II: 85, 140–143, 151, 152, 165, 223, 306–308, 313, 471, 495, 508, 513, 514**
- Метнер Николай Карлович (1879–1951) — композитор и пианист **II: 484**
- Микеланджело Буонарроти (1475–1564) — итальянский скульптор, живописец, архитектор, поэт, мыслитель **II: 253**
- Мильнер Анна Федоровна (1902–1928) — ученица Вахтангова по Третьей студии (с 1921 г.). Роли: Рабыня («Принцесса Турандот»). Впоследствии в Театре им. Евг. Вахтангова **II: 563**
- Минц Израиль Борисович (1901–1989) — общественный деятель, переводчик **II: 382**
- Мирбо Октав (1848–1917) — французский журналист, писатель и драматург. Его пьесу «Вор» Вахтангов поставил для Народного театра **II: 193, 313**
- Миронов Константин Яковлевич (1898–1941) — актер и режиссер. В Третьей студии с 1920 г. Роли: Гость («Свадьба», 2-я редакция), Полицейский («Чудо святого Антония», 2-я редакция), Измаил, Мудрец («Принцесса Турандот»). Впоследствии — в Театре им. Евг. Вахтангова **II: 412, 432, 481, 487, 502, 550, 562, 563, 586, 595**
- Митька — см. Бельский Д.В.
- Митя — см. Сулержицкий Д.А.
- Михаил Александрович, великий князь (1878–1918) — четвертый сын Александра III, младший брат Николая II; российский военачальник **I: 422**
- Михайлов (наст. фам. Лопатин) Владимир Михайлович (1861–1935) — актер. В декабре 1889 г. в роли 3-го мужика участвовал в спектакле «Плоды просвещения» в Ясной Поляне и так понравился Л.Н. Толстому, что тот внес дополнения в текст роли. Пожилым человеком, оставив службу по судебному ведомству, поступил в МХТ (1912) **I: 277 II: 521, 523**
- Михайлова (по мужу Смирнова) Анна Иосифовна — организатор (вместе со своей сестрой Е.И. Завадской) Михайловского драматического кружка, где с 1912 по 1914 г. преподавал и режиссировал Вахтангов. Роли: Римма («Сильные и слабые»), Саша («Пустоцвет») **I: 329, 330, 369 II: 329**
- Михайлова Ева Николаевна (1893–?) — ученица Вахтангова по Курсам драмы Халютинной и Мансуровской студии (1914–1916) **II: 85, 88, 110, 126**
- Михэлесы — знакомые Вахтангова **I: 210–212**
- Миша — см. Чехов М.А.
- Мнушкин Ариана (р. 1939) — французский режиссер театра и кино, драматург и сценарист. В 1964 г. организовала «Театр дю солей», чье противостояние театральному истеблишменту пронизывало все уровни театрального дела вплоть до организационных форм (кооператив) **II: 291**
- Мозылев Константин Григорьевич — один из учредителей Студенческой драматической студии. Роли: Гимназист («Усадьба Ланиных») **II: 18, 45**
- Моисей (XIII век до н.э.) — еврейский пророк и законодатель, основоположник иудаизма, сплотивший израильские колена в единый народ **II: 420**
- Молчанова Раиса Николаевна (1897–1980) — актриса. С 1916 по 1924 г. — во Второй студии, затем в МХТ (с перерывами). Роли: Лищи («Потоп»), гастролы Второй студии) **II: 301**
- Мольер Жан-Батист (1622–1673) — французский драматург. В спектакле МХТ «Мнимый больной» Вахтангов играл Доктора **I: 53, 261, 327 II: 84, 370, 432, 456, 545, 582**

- Монахов Николай Федорович (1875–1936) — актер. Прославился как эстрадный артист и опереточный премьер. Влечение к серьезному театру привело в Свободный театр К.М. Марджанова (1913–1914). В 1919 г. вместе М.Ф. Андреевой и М. Горьким был инициатором создания Большого драматического театра (БДТ), где до конца жизни занимал ведущее положение **I: 438, 447**
- Монахов Феликс Алексеевич (р. 1942) — театровед **II: 412**
- Мопассан Ги де (1850–1893) — французский писатель. На Курсах драмы Адашева Вахтангов играл Селестена в его рассказе «В гавани», который позднее вошел в Исполнительные вечера Мансуровской студии **I: 193, 197, 202, 242, 244, 250, 258 II: 45, 88, 151, 156, 159, 313, 513**
- Мордкин Михаил Михайлович (1880–1944) — артист балета, хореограф, педагог **I: 163, 178**
- Моро-Вотье Поль (1876–1936) — бельгийский скульптор, автор барельефа «Стена коммунаров» на кладбище Пер Лашез в Париже **I: 215**
- Морозов — участник Студии Вахтангова (1920) **II: 326, 467**
- Морозов Александр К. — актер. Сотрудник МХТ с 1914 по 1919 г. и в 1945–1946 гг. **I: 433**
- Морозов Арсений Абрамович (1873–1908) — представитель богатого купеческого рода Морозовых, двоюродный племянник Саввы Морозова **II: 467**
- Морозов Савва Тимофеевич (1862–1905) — фабрикант, пайщик и один из директоров МХТ **I: 413**
- Москвин Владимир Иванович (1904–1958) — актер, педагог. Старший сын И.М. Москвина. С 1920 г. в Третьей студии. Роли: Полицейский («Чудо святого Антония», 2-я редакция), Член юбилейной комиссии («Юбилей»), Лакей («Свадьба», 2-я редакция), Мудрец («Принцесса Турандот»). Впоследствии — актер Театра им. Евг. Вахтангова и педагог Театрального училища им. Бориса Щукина **I: 348, 355**
- Москвин Володя — см. Москвин В.И.
- Москвин Иван Михайлович (1874–1946) — актер. Один из основателей МХТ. В спектакле «Иванов» играл доктора Львова **I: 68, 163, 173, 204, 307, 347–350, 353, 386, 428 II: 92, 190, 233, 276, 390, 432, 482, 509, 598**
- Москвин Федор Иванович (1906–1941) — актер. Младший сын И.М. Москвина **I: 348**
- Москвина (урожд. Гельцер) Любовь Васильевна (1878–1955) — актриса МХТ с 1898 по 1906 г., жена И.М. Москвина, сестра балерины Е.В. Гельцер **I: 353**
- Моцарт Вольфганг Амадей (1756–1791) — австрийский композитор **I: 288**
- Мочалов Павел Степанович (1800–1848) — один из выдающихся актеров эпохи романтизма. Служил в Малом театре **I: 379 II: 483**
- Мстиславский (наст. фам. Масловский) Сергей Дмитриевич (1876–1943) — писатель **II: 563**
- Мунштейн Леонид Григорьевич (псевд. Лоло, Lolo; 1866/7–1947) — поэт, драматург, журналист. С 1908 г. постоянный автор «Летучей мыши». После революции в эмиграции. Его пародию «Росмунда» Вахтангов ставил с учащимися Курсов драмы Адашева **II: 92**
- Муралов Николай Иванович (1877–1937) — военный и государственный деятель. В 1917 г. один из организаторов солдатской секции Моссовета. В октябре 1917 г. член Московского военно-революционного комитета и революционного штаба; один из руководителей вооруженного восстания в Москве. Расстрелян **II: 177**
- Муратов Павел Павлович (1881–1950) — писатель, искусствовед. С 1922 г. в эмиграции **II: 87, 88**
- Муратов, врач **II: 561**
- Муратова Елена Павловна (1874–1921) — актриса МХТ (1901–1921). Одна из основательниц Второй студии. Преподавала в Мансуровской студии (1918) **I: 353, 354 II: 196, 219, 234, 235**
- Муромцев Сергей Андреевич (1850–1910) — юрист, правовед, профессор Московского университета, признанный авторитет в области конституционного и парламентского законодательства, один

- из основателей и лидеров кадетской партии, председатель I Государственной думы **I: 203**
- Мусоргский Модест Петрович (1839–1881) — композитор **II: 463, 485**
- Мчеделов (наст. фам. Мчеделишвили) Вахтанг Леванович (1884–1924) — режиссер, педагог. С 1904 г. сначала сотрудник и помощник режиссера, а потом режиссер МХТ. Преподавал в частной Школе драматического искусства («Школе трех Николаев»). В 1916 г. Школа была закрыта за неимением средств. В этот критический момент Мчеделов на собранные среди артистов и учеников деньги решил организовать студию, назвав ее Второй студией МХТ **I: 163, 270, 329, 353, 354, 409, 433, 515 II: 224, 233, 234, 293, 299, 401, 402**
- Мэкри Дэвид — журналист **I: 387**
- Мюрже Анри (1822–1861) — французский писатель и поэт **I: 202**
- Мюссе Альфред де (1810–1857) — французский поэт, драматург и прозаик **II: 311**
- Мясницкий (наст. фам. Барышев) Иван Ильич (1852–1911) — драматург и беллетрист. На любительской сцене Вахтангов сыграл роль лакея Василия в его комедии «Ни минуты покоя» **I: 67**
- Н.О.** — см. Тураев Н.О.
- Н.С.** — см. Рахманова Н.С.
- Надежда Михайловна — см. Вахтангова Н.М.
- Надежда Николаевна — см. Бромлей Н.Н.
- Надсон Семен Яковлевич (1862–1887) — поэт **I: 265**
- Надя, Надичка — см. Вахтангова Н.М.
- Назарова Капитолина Николаевна — ученица Вахтангова по Студии Гунста (с 1918 г.) **II: 353**
- Назарева (наст. фам. Монкашева или Манташева) Капитолина Васильевна (Валерьяновна) (1847–1900) — писательница, драматург. На любительской сцене Вахтангов сыграл адвоката Талаева в ее пьесе «Чужая» **I: 142**
- Найденов (наст. фам. Алексеев) Сергей Александрович (1868–1922) — драматург. Его пьеса «№ 13-й» была поставлена Вахтанговым на любительской сцене **I: 250, 258**
- Наль (наст. фам. Рапопорт-Орочко) Анатолий Миронович (1905–1970) — ученик Вахтангова по Третьей студии (с 1921 г.). Роли: Цанни («Принцесса Турандот»). Впоследствии — в Театре им. Евг. Вахтангова до 1949 г. **II: 563**
- Наполеон I Бонапарт (1769–1821) — французский император с 1804 по 1815 г., французский полководец и государственный деятель, заложивший основы современного французского государства **I: 208, 212 II: 380, 462**
- Наг. Ос. — см. Тураев Н.О.
- Наг. Пав. — см.: Шиловцева Н.П.
- Наумова Марина Петровна — учащаяся Курсов драмы Адашева. Роли: Мария Алексеевна («Как они бросили курить»), Дагмара («Самсон и Далила»), Соседка («Сосед и соседка») **I: 181, 197, 198, 203, 243, 245, 252**
- Нахимов Павел Степанович (1802–1855) — российский флотоводец, адмирал, герой Севастопольской обороны **I: 353**
- Невяровская Казимира Фадеевна (1893–1927) — польская актриса оперетты. В 1915 г. была интернирована русскими властями как австрийская подданная. Выступала в «Славянском базаре», «Эрмитаже», оперетте Евелинова, Никитском театре. С 1919 г. в Музыкальной студии МХТ. В 1922 году вернулась в Варшаву **I: 488**
- Недолин (наст. фам. Поперек, Попперэк) Сергей Александрович (1880–1954) — поэт, прозаик, драматург, литературный и театральный критик. Его пьесу «Зиночка» Вахтангов поставил на любительской сцене, где сыграл роль Магницкого, и с учащимися Курсов драмы Адашева, где сыграл роль Варакина **I: 121, 142–145, 250**
- Неелова Н.М. — актриса, жена С.В. Ланского **I: 27**
- Нежданова Антонина Васильевна (1873–1950) — певица (колоратурное сопрано). С 1902 г. — артистка Большого театра. В опере «Риголетто» исполняла партию Джильды, в опере «Фауст» — партию

- Маргариты, в опере «Лакме» — одной-менную партию, в опере «Травиата» — партию Виолетты **I: 73, 108, 109**
- Нежинцев Н.П. — сотрудник МХТ и актер Первой студии с 1911 по 1914 г. **I: 278, 282, 332**
- Незлобин (наст. фам. Алябьев) Константин Николаевич (1857–1930) — актер, режиссер, антрепренер. С 1909 по 1917 г. владелец театра в Москве. После революции в эмиграции **I: 178, 179, 189, 190, 289**
- Неймарк (Ноймарк) Давид (1866–1924) — философ, историк, деятель иудаизма **II: 384**
- Некрасова Мария Федоровна (1899–1983) — ученица Вахтангова по Третьей студии (с 1920 г.). Роли: Дашенька («Свадьба», 1-я и 2-я редакции), м-ль Ортанс, Виржини («Чудо святого Антония», 2-я редакция). Впоследствии — актриса Театра им. Евг. Вахтангова **II: 333, 432, 502, 595**
- Нелидов Владимир Александрович (псевд. Архелай; 1869–1926) — театральный критик, чиновник особых поручений при управляющем Московской конторы императорских театров. Муж актрисы О.В. Гзовской **II: 212, 402**
- Нелипович Василий Петрович — ученик Вахтангова по Мансуровской студии **II: 59**
- Немирович-Данченко Владимир Иванович (1858–1943) — режиссер, драматург, создатель МХТ **I: 14, 16, 111, 173, 178, 185, 206, 207, 215, 216, 233, 235, 238, 239, 252, 253, 255, 261–265, 268–270, 273, 290, 291, 306, 334, 353, 361, 368, 378, 379, 382, 396, 405, 408, 414, 421, 423, 437, 462, 463, 467, 469–472, 487, 488, 493, 496, 497, 514** **II: 85, 97, 138, 169, 321, 324, 336, 339–341, 390, 402, 408, 409, 417, 432, 438, 454, 458, 466, 467, 470, 476, 509, 521, 540, 575–577, 598, 605, 607**
- Немирович-Данченко Екатерина Николаевна (1858–1938) — жена Вл.И. Немировича-Данченко **I: 467, 469, 470** **II: 577**
- Нерон Клавдий Цезарь Август Германик (37–68) — древнеримский император **II: 462**
- Нечаев Вячеслав Петрович (р. 1935) — архивист, историк, директор Центральной научной библиотеки СТД **I: 18**
- Нивинская Эмилия Вацлавовна (1882–1955) — жена художника И.И. Нивинского **II: 413, 414, 457**
- Нивинский Игнатий Игнатьевич (1881–1933) — художник. Автор оформления «Эрика XIV» и «Принцессы Турандот» **II: 413–415, 442, 444–452, 457, 458, 465, 504, 554, 558, 562, 602**
- Никиш Артур (1855–1922) — венгерский дирижер. Часто гастролировал в России, выступал в концертах и спектаклях Большого и Мариинского театров **I: 109**
- Никодим — см. Потемкин Н.
- Николаева Мария Александровна — актриса. Ученица Вахтангова по студиям Гунста и Вахтангова (1918–1920) **II: 283, 298, 316, 324, 364, 370–375, 376**
- Николай I Павлович (1796–1855) — император всероссийский (1825–1855). Правил в духе глубокого консерватизма **I: 236**
- Николай II Александрович (1868–1918) — последний император всероссийский, царь польский и великий князь финляндский **I: 103**
- Николай Григорыч — см. Александров Н.Г.
- Николай Федорович — см. Колин Н.Ф.
- Никольский Юрий Сергеевич (1895–1962) — композитор и дирижер. С 1917 по 1919 г. — ученик Вахтангова по Мансуровской студии **II: 202, 204, 205, 209, 230, 264, 265, 273, 294**
- Никорович Игнаций (1866–1951) — польский драматург **I: 225**
- Никулин Вениамин Иванович (1866–1953) — актер, театральный деятель. Отец писателя Л.В. Никулина. С 1886 г. играл в провинции. Выступал как антрепренер с 1897 г. Организатор зарубежных гастролей «Габимь» **II: 402**
- Никулина Надежда Алексеевна (1845–1923) — актриса Малого театра (1863–1914) **I: 422**
- Нина — см. Вахтангова Н.Б.
- Нина Семеновна — см. Рахманова Н.С.
- Ницше Фридрих (1844–1900) — немецкий философ, представитель философии жизни **I: 29, 89**
- Новиков Иван Алексеевич (1879–1959) — поэт, прозаик, драматург, эссеист. Его драма «Около жизни» была поставлена Вахтанговым на любительской сцене **I: 121, 149**

- Новожилов Виктор Илларионович – ученик Вахтангова по Курсам драмы Халютинной. Роли: Лакей («Продавщица шампанского»), Дядя («Соль супружества»). Затем в Мансуровской студии (1914–1916) **II: 110, 112, 114, 115, 130**
- Новоторжский Г. (наст. имя Никитский А.А.) – юрист, правовед, сотрудник журнала «Современник», вокруг которого группировались меньшевики, «народные социалисты» и левые либералы **I: 115**
- Новский (наст. фам. Семеновский) Ишполит Петрович (1881–1960) – актер, педагог. Принимал участие в любительских спектаклях Вахтангова. Роли: Григорий («В бегах»), Вальтер Шубарт («Вечная любовь»), Бойм («В городе»). С 1920 по 1933 г. – в Первой студии и МХАТ Втором. Роли: Сванте Стурэ («Эрик XIV»). В 1933 г. вслед за Б.М. Сушкевичем перешел в ленинградский Государственный академический театр драмы (б. Александринский театр) **II: 462, 465, 482**
- Нордау Макс (наст. имя Зюдфельд Симха Меер; 1849–1923) – врач, писатель, политик. В своем самом известном произведении «Вырождение» (рус. пер. 1894, 1900) он подвергал резкой критике так называемое дегенеративное искусство и возлагал ответственность за эпоху декаданса на кумиров своего времени – Ф. Ницше, Л. Толстого, П. Верлена, О. Уайльда, прерафаэлитов и других **I: 53–55**
- Норман Ицхак – журналист **II: 382, 538**
- Носов Иван Сергеевич (?–1858) – актер. На Петербургской императорской сцене с 1820 по 1830 г. С 1826 г. работал театральным библиотекарем. Составил изданную Е.В. Барсовым «Хронику русского театра» (М., 1883). Материалы для хроники черпал из различных публикаций, произвольно дополняя и искажая их собственными домыслами **I: 481**
- Някрошос Эймунтас (р. 1952) – литовский режиссер **I: 14**
- О.Л. – см. Книшпер-Чехова О.Л.
- Обухов Сергей Иванович (1894–?) – актер **II: 485**
- Оглоблин Иван Панкратьевич (?–1901) – военный музыкант **I: 35**
- Озаровский Юрий (Георгий) Эрастович (1869–1927) – артист, режиссер, театральный деятель, актер Александринского театра с 1892 по 1915 г., преподаватель Театрального училища с 1899 г., режиссер Александринского театра с 1902 г. **II: 42**
- Олег Леонидович – см. Леонидов О.Л.
- Оленин Петр Сергеевич (1874–1922) – певец (баритон). С 1898 по 1900 г. – артист Русской частной оперы С.И. Мамонтова, артист оперной труппы Большого театра (1900–1903, 1915–1918). Режиссер Оперы Зимина с 1904 по 1915 г. С 1915 по 1918 г. – режиссер Большого театра. В опере «Скоморох» (театр «Эрмитаж») исполнял партию Кочетова **I: 140**
- Олесницкий Аким Алексеевич (1842–1907) – писатель, профессор Киевской духовной академии по кафедре еврейского языка и библейской археологии **II: 385**
- Оля – см.: Чехова О.К.
- Опочинин Евгений Николаевич (1858–1928) – прозаик, журналист, фольклорист, историк театра, коллекционер **I: 481**
- Орленев (наст. фам. Орлов) Павел Николаевич (1869–1932) – актер **I: 98, 257**
- Орлин (наст. фам. Орлов) Александр Сергеевич – сотрудник МХТ (1911–1913) **I: 278, 280, 282**
- Орлов Владимир Иванович – деятель ТЕО Наркомпроса **I: 476 II: 193**
- Орочко Анна Алексеевна (1898–1965) – актриса. Ученица Вахтангова по Мансуровской студии (с 1917 г.). Роли: Гостыя («Чудо святого Антония», 1-я редакция), Лицци («Потоп», Народный дом, гастроли Второй студии), Адельма («Принцесса Турандот»). В последующие годы в Театре им. Евг. Вахтангова **I: 16 II: 141, 158, 171, 175, 180, 184–186, 189, 190, 200, 208, 209, 214, 226, 229, 230, 232–234, 244, 259, 265, 273, 283, 286, 301, 309, 311, 316, 317, 321, 325, 328, 338, 412, 441, 453, 454, 505, 516, 544, 550, 555, 562, 563, 595, 597**

- Осоргин Михаил Августович (1878–1943) — литератор, переводчик. Автор перевода «Принцессы Турандот» К. Гоцци II: 440, 562
- Острейко Елизавета Прохоровна — ученица Вахтангова по Студенческой драматической студии (1914) II: 58, 60, 88
- Островский Александр Николаевич (1823–1886) — драматург. На любительской сцене Вахтангов сыграл роль Пелагеи Егоровны в пьесе «Бедность не порок» и роль Петра в пьесе «Не так живи, как хочется» I: 24, 70, 197, 298 II: 80, 169, 278, 331, 456, 468, 562, 585
- Остужев (наст. фам. Пожаров) Александр Алексеевич (1874–1953) — актер. С 1898 г. и до конца жизни в Малом театре. Представитель героико-романтической школы, трагик. В спектакле «Много шума из ничего» играл роль Бенедикта, во «Франческе да Римини» — Паоло Красивого I: 108, 140
- Отец — см. Вахтангов Б.С.
- Отген Елизавета Эмильевна (1896–1962) — актриса. Ученица «Школы трех Николаев», актриса МХТ, Второй и Первой студий, затем МХАТ Второго II: 276
- Павел I (Павел Петрович) (1754–1801) — император всероссийский (1796–1801), из династии Романовых, сын Петра III Федоровича и Екатерины II Алексеевны. Был убит в ходе дворцового переворота II: 463, 492
- Павлов Николай Арсеньевич — ученик Вахтангова по студиям Гунста и Вахтангова (1918–1919). Роли: Жигалов («Свадьба», 1-я редакция) II: 333, 378
- Павлов Поликарп Арсеньевич (1885–1974) — актер, театральный деятель. В МХАТ с 1908 по 1922 г. I: 470
- Пагава Акакий Нестерович (1887–1962) — режиссер, театровед, педагог. С 1909 по 1915 г. — сотрудник МХТ и помощник режиссера. В последующие годы — деятель грузинского театра I: 353
- Падуит Хана Александровна — актриса «Габимы» с 1920 по 1927 г. Роли: Мнуха («Габидибу») II: 537
- Палатник Самуил (Шмуэль) Абрамович — общественный деятель, публицист, переводчик II: 402
- Пан — товарищ Вахтангова по Московскому Университету I: 119
- Панская Е.Н. — ученица Вахтангова по Третьей студии II: 412
- Панфилова (урожд. Романенко) Нина Николаевна (р. 1940) — историк театра II: 303
- Паппе Сергей Николаевич (1900–1943) — ученик Вахтангова по Мансуровской студии (1917–1918). Роли: Иван Матвейч («Иван Матвейч») II: 180, 189, 199, 209, 230, 231
- Парнис Александр Ефимович (р. 1938) — литературовед, искусствовед I: 296, 359, 363, 366
- Пастер Луи (1822–1895) — французский ученый-микробиолог I: 208
- Пасхалов Виктор Никандрович (1841–1885) — композитор II: 485
- Пашенная Вера Николаевна (1887–1962) — актриса. В труппе Малого театра с 1907 г. и до конца жизни. В спектакле «Франческа да Римини» сыграла заглавную роль I: 140
- Певцов Илларион Николаевич (1879–1934) — актер II: 462, 463
- Пельтцер Иван Романович (1871–1959) — актер и режиссер театра и кино. С 1900 по 1910 г. — в Театре Корша. В спектакле «Дети Ванюшина» играл Алексея. Отец Т.И. Пельтцер I: 73
- Перец Ицхок-Лейбуш (Леон) (1851–1915) — еврейский писатель, драматург и публицист. Его пьеса «Горит» была включена Вахтанговым в Вечер студийных работ («Габима») II: 383, 384, 386, 390, 393
- Пермяков Николай Ефимович (1893–?) — артист оперы (тенор). С 1920 по 1949 г. в Музыкальной студии (с 1920 г.), Музыкальном театре им. Вл.И. Немировича-Данченко (с 1926 г.) и Музыкальном театре им. К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко (с 1941 г.) II: 485
- Персиц Рувим (Реувен) Львович — актер «Габимы» с 1917 по 1925 г. Роли: Давид («Горит») II: 385, 388, 389, 390, 396
- Персиянинова (наст. фам. Рябова) Наталья Львовна — драматург. На любительской

- сцене Вахтангов поставил ее пьесу «Пу-стоцвет», а с учащимися Курсов драмы Халютиной — водевиль «Благодетельница» **I: 330, 339 II: 88**
- Петерс Яков Христофорович (1886–1938) — политический и государственный деятель, один из создателей ВЧК **II: 257**
- Петипа Мариус Мариусович (1850–1919) — актер на амплуа героев-любовников и фатов. С 1875 по 1888 г. в Александринском театре. Далее работал в частных театрах, как провинции, так и Москвы. Его лучшие создания — в комедийном репертуаре, а самые значительные из них — Тартюф и Жорж Дорси в «Гувернере» **I: 53**
- Петр I Великий (1672–1725) — царь Московский из династии Романовых (с 1682 г.) и первый император всероссийский (с 1721 г.) **I: 354 II: 173**
- Петров Алексей Митрофанович — сотрудник МХТ **I: 277, 278, 280, 281, 284–286**
- Петров Николай Васильевич (1890–1964) — режиссер. Учился вместе с Вахтанговым на Курсах драмы Адашева. Автор воспоминаний о Вахтангове (Вахтангов. 1959. С. 352–361) **I: 171, 173, 178, 179, 184, 185, 188, 191, 199, 200, 242, 290, 292**
- Петрова (по мужу Званцева) Вера Николаевна (1876–1944) — артистка оперы (меццо-сопрано). С 1900 по 1904 г. — артистка Русской частной оперы, затем Оперы Зимина (сезон 1907/1908). По свидетельству критики, созданный ею образ Кармен «ознаменовал большой сдвиг в оперном искусстве» **I: 67, 73**
- Петрово-Солово Борис Михайлович (1861–1918?) — генерал-майор свиты Его Величества. Был женат на С.А. Щербатовой, сестре жены философа Е.Н. Трубецкого **I: 465**
- Петровский Андрей Павлович (1869–1933) — актер, режиссер, педагог. Работал в Москве и Петербурге (Театр Корша, Александринский театр), а также в провинциальных театрах **II: 329**
- Печорин-Цандер Лев Львович — драматург. На любительской сцене Вахтангов играл роль аптекаря Тейха в его пьесе «Пробел в жизни» **I: 27**
- Пешкова Екатерина Павловна (1876–1965) — жена М. Горького **I: 210, 212**
- Плавник Бер (1886–1955) — публицист, переводчик, общественный деятель **II: 402**
- Плеве Вячеслав Константинович фон (1846–1904) — государственный деятель. В 1902 г. был назначен министром внутренних дел и шефом Корпуса жандармов. На этом посту последовательно проводил жесткую политику в отношении оппозиционных и революционных движений. В 1904 г. был убит эсером Е.С. Созоновым **I: 214**
- Победоносцев Константин Петрович (1827–1907) — государственный деятель, ученый-правовед, писатель, переводчик, историк Церкви; действительный тайный советник. С 1880 по 1905 г. занимал пост Обер-прокурора Святейшего Синода. Член Государственного совета (с 1872). Преподавал законоведение и право будущему императору Александру III и имел на него большое влияние **I: 263**
- Подгорный Владимир Афанасьевич (1887–1944) — актер Товарищества Новой драмы Вс. Мейерхольда, Театра В.Ф. Комиссаржевской и др. театров Петербурга и Москвы, в частности «Кривого зеркала» и «Летучей мыши». С 1919 г. сотрудничал с Первой студией. В МХАТ Втором с 1924 г. Роли: Нильс Юлленшерн («Эрик XIV»), Фрэзер и Гиггинс («Потоп», вводы) **II: 465, 473, 481, 531, 551**
- Подгорный Николай Афанасьевич (1879–1947) — актер. С 1903 г. на сцене МХТ. Стал в 1913 г. одним из создателей «Школы трех Николаев», откуда вышла Вторая студия и «второе поколение» МХАТ **I: 359, 400, 514–516 II: 88, 409, 459, 509, 510**
- Подобед Порфирий Артемьевич (1886–1965) — управляющий делами МХАТ, актер и режиссер кино **II: 510, 593**
- Подольская (наст. фам. Венюкова) Елена Анатольевна (1884–?) — артистка оперы (меццо-сопрано). С 1906 по 1936 г. солист-

- ка Большого театра. Кармен была одной из лучших ее партий **I: 73**
- Подольский Рувим Петрович — художник, архитектор, реставратор **II: 562**
- Пожарский Дмитрий Михайлович, князь (1578–1642) — государственный и военный деятель. В годы польской интервенции — один из руководителей Земского ополчения, организация которого началась в Нижнем Новгороде по инициативе земского старосты Кузьмы Минина **I: 354**
- Позняков Сергей Сергеевич (псевд. Серый; 1889–1945?) — литератор-дилетант, завсегдагай «Бродячей собаки» **I: 363**
- Полевицкая Елена Александровна (1881–1973) — актриса, педагог **I: 400, 401**
- Полевой Николай Алексеевич (1796–1846) — писатель, драматург, литературный и театральный критик, журналист, историк, переводчик. Его прозаический перевод «Гамлета» Шекспира играл П.С. Мочалов **II: 482**
- Поленов Василий Дмитриевич (1844–1927) — художник, мастер исторической, пейзажной и жанровой живописи, педагог **II: 413**
- Поливанов Григорий Васильевич (1895–1952) — танцовщик Большого театра (1912–1946). Преподавал сценическое движение в Третьей студии **II: 208**
- Поливанова Татьяна Михайловна (1901–1949) — балерина. Поступала в Мансуровскую студию (1918). В начале 1920-х гг. выступала на балетной сцене. В 1925 г. ее артистическая карьера закончилась с появлением первого ребенка **II: 196**
- Полканова Мария Федоровна (р. 1950) — архивист **I: 19**
- Полозова Екатерина Николаевна (1887–1968) — актриса-любительница. В любительских спектаклях Вахтангова сыграла: Наташа («На дне») **I: 144**
- Полозова Нина Александровна (1894–?) — артистка Музыкальной студии (с 1920 г.) и Музыкального театра им. Вл.И. Немировича-Данченко (с 1926 г.) **II: 484**
- Полубинская Клавдия Дмитриевна — мать Л.С. Полубинской **I: 109, 113, 118, 141**
- Полубинская Лидия Степановна (1891–?) — знакомая Вахтангова **I: 108, 109, 112, 141**
- Полубинская Ольга Степановна — сестра Л.С. Полубинской **I: 109, 113, 141 II: 79**
- Полубинская Фатина Степановна — сестра Л.С. Полубинской **I: 141**
- Полубинский Дмитрий Степанович (1887–1944) — юрист, брат Л.С. Полубинской. Репрессирован **I: 109, 110, 113, 117, 118, 141**
- Поляков Анатолий Никитич — участник Студенческой драматической студии. Роли: 1-й кадет («Усадьба Ланиных») **II: 45**
- Полякова Елена Ивановна (1926–2007) — историк театра **I: 20**
- Полякова Мария Гавриловна (1899–?) — актриса **II: 486**
- Полянская Екатерина Павловна (1880–?) — актриса, антрепренер **I: 119, 164**
- Понс Э.Е. — учитель фехтования **I: 163**
- Попелло-Давыдов Михаил Михайлович — театральный рецензент, сотрудник дирекции Большого театра, один из учредителей клуба «Алатр». После революции в эмиграции **II: 91, 92**
- Попов Алексей Дмитриевич (1892–1961) — режиссер. С 1912 по 1918 г. — сотрудник МХТ и актер Первой студии. Роли: Дьячок («Неизлечимый»). С 1924 по 1930 г. — режиссер Театра им. Евг. Вахтангова **I: 14, 16, 380, 430, 447, 506–508 II: 145**
- Попов Владимир Александрович (1889–1968) — актер, мастер звукового оформления спектакля. В труппе МХАТ с 1908 по 1915 г. и с 1936 по 1968 г. С 1915 по 1936 г. — в Первой студии и МХАТ Втором **I: 278, 332, 399, 505, 511, 514 II: 482**
- Попов М. — композитор **I: 202, 288**
- Попов Михаил Митрофанович (1896–?) — артист оперы. В Музыкальной студии (1920) и Музыкальном театре им. Вл.И. Немировича-Данченко (с 1926 г.) **II: 485**
- Попов Николай Александрович (1871–1949) — режиссер, драматург, театральный деятель; участник Общества искусства и литературы, режиссер театра В.Ф. Комиссаржевской в Пассаже. Работал в Малом театре в 1907–1909 и 1929–1934 гг. **II: 575**

- Попов Сергей Васильевич (1891–1957) — актер. Окончил Курсы драмы Адашева (1909–1912). С 1912 по 1924 г. работал в МХАТ и в Первой студии, затем в МХАТ Втором. Роли: Нордлинг («Потоп»), Макс («Эрик XIV»). После закрытия МХАТ Второго вел педагогическую работу **I**: 380, 470, 474, 511, 514, 515 **II**: 341, 363, 365, 368, 375, 376, 465, 481
- Попова Анна Игнатьевна (1889–1959) — актриса. Училась на Курсах драмы Адашева. В МХТ с 1908 г., в Первой студии — с 1913г. Затем актриса МХАТ Второго. Роли: фрау Бухнер («Праздник мира») **I**: 259, 280, 293, 328, 340–345, 361, 365, 367, 447, 471, 514, 516 **II**: 363, 375, 498
- Попова Варвара Александровна (1899–1989) — актриса театра и кино. Ученица Вахтангова по Студии Гунста (с 1918 г.) и Мансуровской студии. Затем в Театре им. Евг. Вахтангова до 1956 г. Роли: Дальняя родственница и Гостя («Свадьба», 1-я и 2-я редакции) **II**: 316, 333, 371, 502
- Попова Екатерина Васильевна — ученица Вахтангова по Курсам драмы Халютинной и Мансуровской студии (1914–1916) **II**: 110, 111
- Порфирьева Елизавета Васильевна — актриса. В труппе МХТ и Первой студии с 1914 по 1921 г. **I**: 385
- Потемкин Никодим А. — учащийся Курсов драмы Адашева **I**: 174, 175, 178, 179, 183, 186, 187, 189, 199
- Правдин (наст. фам. Трейлебен) Осип Андреевич (1849–1921) — актер и педагог. Из обрусевших немцев. На сцене с 1869 г. С 1878 г. и до конца жизни — в труппе Малого театра. Прославился исполнением ролей так называемых «русских немцев». В спектакле «В старом Гейдельберге» играл роль Югнера **I**: 68 **II**: 21, 54, 344
- Преваль Регина Станиславовна (1889–?) — артистка Музыкальной студии (с 1920 г.) и Музыкального театра им. Вл.И. Немировича-Данченко (с 1926 г.) **II**: 485
- Превю Эжен Марсель (1862–1941) — французский писатель **II**: 77, 151, 156
- Преображенский Владимир Петрович — драматург. В его пьесе, написанной в соавторстве с С.Ф. Рассохиным, Вахтангов сыграл роль Ладнева **I**: 73
- Пржищецкий Артур Рудольфович (1875–после 1941) — врач. Репрессирован **I**: 465
- Присманова Елизавета Семеновна — участница Мамоновской студии (1918/19), затем Второй студии **II**: 309, 316, 326
- Пров — см. Садовский П.М.
- Прокопович Феофан (1681–1736) — проповедник и государственный деятель, публицист, поэт, сподвижник Петра **I** **II**: 385
- Прокофьев Владимир Николаевич (1910–1982) — театровед, исследователь «системы» Станиславского **I**: 20
- Пронин Борис Константинович (1875–1946) — режиссер, актер, театральный деятель. В 1908–1909 гг. участвовал вместе с Мейерхольдом в устройстве кабаре «Лукоморье», в организации мейерхольдовского «Дома интермедий». В 1911–1919 гг. — один из руководителей литературно-художественных кабаре «Бродячая собака» и «Привал комедиантов» **I**: 296, 299, 362, 366
- Протопопов Виктор Викторович (1869–1916) — журналист, драматург. На любительской сцене Вахтангов поставил его комедию «Рабыни веселья», где сыграл роль Шмулевича, и пьесу «Вне жизни», где сыграл роль лакея Якова **I**: 73, 140
- Протопопова (по мужу Шифманович) Ольга Сергеевна — ученица Вахтангова по Мансуровской студии (1914–1915), затем по Студии Гунста. После революции эмигрировала **II**: 58, 95, 96
- Прудкин Марк Исаакович (1898–1994) — актер. С 1918 г. — во Второй студии, затем вместе со Студией влился в МХАТ. Роли: Гиггинс («Потоп», гастроль Второй студии) **II**: 301, 481
- Пруткин Александр Михайлович (1899–1975) — актер «Габимы» с 1919 по 1928 г. Роли: Прохожий («Гадибук»). В 1928 г. покинул «Габиму», основавшуюся в Палестине, и вернулся в Москву. С приходом в МХАТ изменил фамилию на Карев. Автор вос-

- поминаний о Вахтангове (Вахтангов. 1959. С. 416–422) II: 532, 537, 539–541
- Прутков Козьма Петрович — поэт, драматург, философ. Вымышленный персонаж, «авторская маска», персонифицированный псевдоним, объединивший ряд сатирико-юмористических произведений А.К. Толстого (1817–1875) и его двоюродных братьев Жемчужниковых — Алексея Михайловича (1821–1908), Владимира Михайловича (1830–1884) и Александра Михайловича (1826–1896) I: 202, 245
- Пудалова Любовь (Авива) Михайловна (1900–1989) — актриса «Габимы» с 1920 по 1928 г. Роли: Плачущая женщина, Элька, Батья («Гадибук») II: 537, 538
- Пумпянский Лев Васильевич (1894–1940) — литературовед II: 539
- Пуччини Джакомо (1858–1924) — итальянский оперный композитор II: 485
- Пушкин Александр Сергеевич (1799–1837) — поэт, драматург, писатель. В спектакле МХТ «Каменный гость» Вахтангов сыграл роль гостя Лауры I: 219, 394 II: 39, 54, 60, 84, 171, 172, 319, 321, 322, 385, 437, 476, 527, 545, 546, 595, 604
- Пшибышевская Дагна Юль (1867–1901) — писательница-модернистка, femme fatale своего времени, жена Станислава Пшибышевского. На любительской сцене и с учащимися Курсов драмы Адашева Вахтангов поставил ее пьесу «Грех», где сыграл роль Леонида I: 121, 142, 144, 146, 197, 250
- Пшибышевский Станислав Феликс (1868–1927) — польский писатель, драматург. В спектакле учащихся Курсов драмы Адашева «Снег» Вахтангов сыграл роль Тадеуша I: 171, 247, 250, 255
- Пыжова Ольга Ивановна (1894–1972) — актриса, режиссер, педагог. С 1914 по 1927 г. — актриса Первой студии, затем МХАТ Второго. В 1920 г. преподавала в Мансуровской студии. Роли: Лищца («Потоп», ввод) I: 467, 469, 511, 516 II: 436, 474
- Пьерне Анри Констан Габриэль (1863–1937) — французский органист, композитор и дирижер I: 63
- Пьянкова Вера Ивановна — ученица Вахтангова по Студии Гунста II: 363
- Пятницкий Митрофан Ефимович (1864–1927) — музыкант, исполнитель и собиратель русских народных песен; основатель и первый художественный руководитель русского народного хора своего имени. Преподавал пение и постановку голоса в Третьей студии II: 208, 436, 443
- Рабенок (урожд. Бартельс, по первому браку Книппер, по второму Рабенок, сценический псевдоним за границей Тельс) Эли (Элла) Ивановна (1880–1944) — танцовщица, педагог II: 87, 88
- Рабинович — см. Робинс Г.Л.
- Радищева Ольга Александровна (р. 1935) — театровед, историк Художественного театра I: 206, 414
- Радлов Сергей Эрнестович (1892–1958) — режиссер, теоретик театра II: 538, 563
- Раевская — ученица Вахтангова по Мансуровской студии. Роли: Гостья («Чудо святого Антония», 1-я редакция) II: 141
- Разумовский С.Д. — см. Махалов С.Д.
- Райкин Бен-Ари Ефим Аронович (1901/2?–1968) — актер «Габимы» с 1921 по 1927 г. Роли: Далфан, Хасид («Гадибук») II: 406, 537, 538
- Райская Н.Д. — см. Еременко Н.Д.
- Райх Зинаида Николаевна (1894–1939) — актриса, жена Вс.Э. Мейерхольда II: 527, 535
- Райхцаум Александр Львович (1933–2007) — архивист II: 411
- Рамакришна Парамахамса (1836–1886) — реформатор индуизма, мистик, проповедник, один из наиболее почитаемых религиозных лидеров Индии II: 420
- Рамачарака — см. Аткинсон В.
- Рамо Жан Филипп (1683–1764) — французский композитор и теоретик музыки эпохи барокко I: 288
- Рапорт Иосиф Матвеевич (1901–1970) — ученик Вахтангова по Третьей студии (с 1920 г.). Роли: Мудрец («Принцесса Турандот»). Впоследствии в Театре им. Евг. Вахтангова II: 563
- Раппорт С. — см. Ан-ский С. II: 384

- Распопорт Виктор Романович (1889–1943) — режиссер **II**: 539
- Распутин (Новых) Григорий Ефимович (1865–1916) — крестьянин Тобольской губернии, получивший известность «пророчествами» и «исцелениями». Оказывая помощь больному гемофилией наследнику престола, приобрел неограниченное доверие императрицы Александры Федоровны и императора Николая II. Пытался удержать Николая II от войны с Германией, предсказывал великие потрясения. Убит заговорщиками, считавшими влияние Распутина гибельным для монархии **I**: 433
- Рассохин Сергей Федорович (1851–1929) — драматург, издатель литографированных текстов пьес, владелец платной театральной библиотеки. В его пьесе, написанной в соавторстве с В.П. Преображенским, Вахтангов сыграл роль Ладнева **I**: 73
- Рафаэль Санти (1483–1520) — итальянский живописец, график и архитектор, представитель флорентийской школы **I**: 270 **II**: 253
- Рахманинов Сергей Васильевич (1873–1943) — композитор, пианист, дирижер **I**: 109 **II**: 485
- Рахманов (наст. фам. Соколов) Николай Николаевич (1892–1964) — композитор, дирижер, заведующий музыкальной частью Первой студии (с 1912 г.), затем МХАТ Второго. Автор музыкального оформления «Праздника мира» и «Эрика XIV» **I**: 432, 439, 474, 501, 502, 503, 511, 514 **II**: 465, 488
- Рахманов Семен Федорович — артист Музыкальной студии (с 1920 г.) **II**: 485
- Рахманова Нина Семеновна — жена Н.Н. Рахманова **I**: 501–503
- Рибикова Александра Васильевна — актриса театра и кино. В 1913–1919 гг. актриса Первой студии **I**: 470 **II**: 96
- Ревидцов Петр Михайлович (Пейсах Моисеевич) — гастроэнтеролог **I**: 476 **II**: 193
- Режан Габриэль (наст. имя Режо Шарлотта; 1856–1920) — французская актриса, основательница театра Режан (Париж) **I**: 207, 209
- Рейнхардт Макс (1873–1943) — немецкий режиссер **I**: 331 **II**: 279, 466, 469, 540
- Рембрандт Харменс ван Рейн (1606–1669) — нидерландский художник, рисовальщик и гравер, великий мастер светотени, крупнейший представитель золотого века голландской живописи **II**: 552
- Ремезов Борис Васильевич (1883–после 1956) — друг Вахтангова по Владикавказской гимназии. В его первом режиссерском гимназическом спектакле играл Ломова («Предложение») и Смирнова («Медведь»). В спектаклях Вахтангова на любительской сцене сыграл: Роберт («Больные люди»), Голубецкий («Ни минуты покоя»), Карников («На хлебах из милости»). Впоследствии — провинциальный актер **I**: 63, 299, 300 **II**: 491
- Ремезова Дора Марковна — актриса, мать Б.В. Ремезова. В спектакле «Пробел в жизни», поставленном ею на любительской сцене, Вахтангов играл аптекаря Тейха, а Надежда Байцурова — Людмилу (1902) **I**: 27 **II**: 491
- Ремизова Александра Исааковна (1903–1989) — ученица Вахтангова по Третьей студии (с 1920 г.). Роли: Жервеза («Узкие башмаки»), Гостья («Свадьба», 2-я редакция), Родственница («Чудо святого Антония», 2-я редакция), Зелима («Принцесса Турандот»). Впоследствии — в Театре им. Евг. Вахтангова **II**: 412, 432, 502, 562, 563
- Ренан Жозеф Эрнест (1823–1882) — французский писатель, историк и филолог **II**: 385
- Репин Илья Ефимович (1844–1930) — художник **II**: 533, 579, 583
- Рерих Николай Константинович (1847–1947) — живописец, театральный художник, археолог, путешественник, общественный деятель. Оформлял спектакль «Пер Гюнт» (МХТ, 1912) **I**: 285, 346
- Ресницкая Е.Н. — актриса-любительница **I**: 293, 294
- Римский-Корсаков Николай Андреевич (1844–1908) — композитор, педагог, дирижер, музыкальный критик **II**: 485, 495

- Ричард — см. Болеславский Р.В.
- Робинс (наст. фам. Рабинович) Тамара Леоновна (1898–1965) — актриса «Габимы» с 1917 по 1965 г. Роли: 2-я родственница Сендера («Гадибук») **II**: 385, 538
- Ровина (наст. фам. Гуревич) Хана Давыдовна (1890–1980) — актриса театра «Габима» с 1917 г. Одна из основателей театра. Роли: Дебора («Старшая сестра»), Леа («Гадибук») **II**: 381, 385, 387, 388, 390, 537, 539, 541, 586
- Роден Огюст (1840–1917) — французский скульптор **I**: 208, 214
- Родионов Дмитрий Викторович (р. 1959) — театровед, директор ГЦТМ им. А.А. Бахрушина **I**: 18
- Розанов Василий Васильевич (1856–1919) — религиозный философ, литературный критик и публицист **II**: 385
- Розанов Владимир Николаевич (1872–1934) — хирург. В 1922 г. оперировал Ленина. С 1929 г. главный врач Кремлевской больницы **I**: 193, 476
- Розенблюм Л.А. — участник первоначального московского состава «Габимы» (1917) **II**: 385, 386
- Роллан Ромен (1866–1944) — французский писатель, драматург **II**: 275, 276
- Романенко Юрий Михайлович (1883–1918) — художник. Автор оформления спектакля «Усадьба Ланиных», поставленного Вахтанговым в Студенческой драматической студии **II**: 38, 45
- Росси Эрнесто (1827–1896) — итальянский актер **I**: 482
- Россов Николай Петрович (1864–1945) — актер, переводчик **II**: 483
- Ростан Эдмон (1868–1918) — французский поэт и драматург **I**: 191, 330
- Рот Александр Викторович — руководитель Московского кружка любителей сценического искусства **I**: 299, 301, 319, 320
- Рошет Андрей Антонович (1890–?) — актер и певец. В МХАТ с 1919 по 1926 г., в Музыкальном театре им. Вл.И. Немировича-Данченко с 1926 по 1932 г. **II**: 484
- Роцин-Инсаров (наст. фам. Пашенный) Николай Петрович (1861–1899) — актер **I**: 257
- Ртицева (по мужу Шиманская) Маргарита Ивановна (1884?–1938?) — артистка эстрады и театра миниатюр. Окончила Курсы драмы Халютиной. Завоевала популярность как рассказчица, имитатор и пародистка. Жена О.Л. Леонидова (Шиманского) **II**: 191–193
- Руднева — секретарь Правления Дома Печати **II**: 511
- Рудницкий Константин Лазаревич (1920–1988) — историк русского театра, театральный критик **II**: 468
- Румянцев Николай Александрович (1874–1948) — врач, актер МХТ с 1902 г., в 1909–1925 гг. заведовал административно-финансовой частью **II**: 408, 409
- Русинова Нина Павловна (1895–1986) — актриса. Ученица Вахтангова по Мансуровской студии с 1919 г. Впоследствии — актриса Театра им. Евг. Вахтангова. Роли: Любовь («Воры»), Тетка («Свадьба», 2-я редакция), Гостья («Чудо святого Антония», 2-я редакция), Рабыня («Принцесса Турандот»). Преподаватель Театрального училища им. Бориса Щукина. Жена Л.П. Русланова **II**: 324, 412, 432, 517, 563
- Русланов (наст. фам. Сергеенко) Лев Петрович (1896–1937) — актер. Ученик Вахтангова по Третьей студии с 1919 г. Роли: Бир («Потоп», Народный дом), Антоний («Чудо святого Антония», 2-я редакция), Мудрец («Принцесса Турандот») **I**: 489 **II**: 317–322, 340, 409, 412, 419, 431, 432, 435, 510, 563, 571, 577
- Русова (урожд. Линдфорс) София Федоровна (1856–1940) — педагог и общественный деятель, одна из пионерок украинского женского движения **I**: 115
- Руссо Жан-Жак (1712–1778) — французский писатель и философ **I**: 208
- Рутковская Ф.В. — актриса, драматург. На любительской сцене Вахтангов сыграл роль Штафиркина в ее пьесе «Убийство в доме номер 37» **I**: 24
- Руфин Александр Александрович — студент Московского университета, член партии эсеров **I**: 120

- Руффо Тито (1877-1953) — итальянский артист оперы (баритон). Считается одним из лучших исполнителей заглавной партии в опере «Риголетто» **I: 73, 202**
- Рыбаков Константин Николаевич (1856-1916) — актер. Сценическую деятельность начал во Владикавказе. С 1881 и до конца жизни — в труппе Малого театра. В спектакле «Король Генрих VIII» играл роль Генриха VIII, в «Сыне Жибуайе» — Марешаля, в «Плодах просвещения» — Звездинцева, в «Джентльмене» — Чечкова **I: 67, 109, 140**
- Рыков Александр Викторович (1892-1966) — театральный художник. Занимался в Студии на Бородинской у Вс.Э. Мейерхольда **II: 434**
- Рытова Евгения Владимировна — ученица Вахтангова по Мансуровской студии (1914-1915) **II: 59, 95, 96, 97**
- Рютбеф (ок. 1230-1285) — французский трувер **I: 109**
- Рябушинский Николай Павлович (1877-1951) — промышленник, меценат, издатель журнала «Золотое руно», коллекционер **II: 467, 583**
- Рязанов Петр Ефимович — нотариус во Владикавказе **I: 53**
- Сабанев Леонид Леонидович (1881-1968) — музыковед, композитор, музыкальный критик и ученый. С 1926 г. жил во Франции **II: 92**
- Сабуров Симон Федорович (1868-1929) — актер, антрепренер, владелец театра «Фарс» **I: 140, 218**
- Савицкая Маргарита Георгиевна (1868-1911) — актриса, одна из основателей МХТ **II: 70**
- Савкин — ученик Вахтангова по Студиям Гунста и Вахтангова. Роли: Шафер-дирижер («Свадьба», 1-я редакция) **II: 325, 333**
- Садовская Любовь Давыдовна (1889-1950?) — вокалистка **II: 485**
- Садовская Ольга Осиповна (1849-1919) — актриса Малого театра Принадлежала к династии Садовских, мать П.М. Садовского **II: 21, 344**
- Садовский Пров Михайлович (1874-1947) — актер и режиссер Малого театра. Принадлежал к династии Садовских. С 1944 по 1947 г. был художественным руководителем Малого театра. В «Горе от ума» играл роль Чацкого **I: 70, 348, 352, 355**
- Сакки Антонио Джованни (1708-1788) — итальянский актер комедии дель арте, изобретатель маски Труффальдино **II: 443**
- Сакович А. — актриса-любительница. В спектакле Вахтангова играла роли: Мария Васильевна Войницкая («Дядя Ваня»), Король («Росмунда») **I: 198**
- Салтыков-Щедрин Михаил Евграфович (1826-1889) — писатель **I: 281, 285, 286 II: 142, 144**
- Сальвини Томмазо (1829-1915) — итальянский актер, трагик. Автор мемуаров и теоретических статей, в которых утверждал необходимость переживания актером чувств изображаемого персонажа и оспаривал принципы так называемой школы представления, культивируемой французским актером Б.-К. Кокленом. К.С. Станиславский часто ссылался на его актерскую практику и высказывания об актерском искусстве **I: 218, 221, 229, 241, 426 II: 49, 50, 56, 100, 307, 545, 582**
- Самарова Мария Александровна (1852-1919) — актриса. В труппе МХТ со дня основания **I: 233, 439**
- Самойлов Павел Васильевич (1866-1931) — актер **I: 257, 258**
- Санин (наст. фам. Шенберг) Александр Акимович (1869-1956) — актер и режиссер. С 1888 г. актер и режиссер Общества искусства и литературы, с 1898 по 1902 г. — в МХТ. С 1902 по 1907 г. — актер и режиссер Александринского театра. В сезоне 1907/08 участвовал в постановках «Старинного театра» **I: 233**
- Сапунов Клавдий Николаевич (?-1915) — художник-декоратор, работал в МХТ (с 1902 г.) **I: 274, 291, 408**
- Сатаров Михаил Яковлевич — врач, совладелец санатория «Крюгер и Сатаров» **I: 448 II: 176**
- Сахновский Василий Григорьевич (1886-1945) — режиссер, театровед, педагог, ли-

- тератор. С 1912 г. работал в Студии Ф.Ф. Комиссаржевского **I: 320 II: 92, 402**
- Сахновский Юрий Сергеевич (1866–1930) — композитор, музыкальный критик и дирижер **II: 557**
- Сац, семья **II: 68**
- Сац (урожд. Щасная) Анна Михайловна (1877–1942) — оперная певица, жена композитора И.А. Саца. Преподавала на Курсах драмы Халютиной (1914), в Мансуровской студии (1915–1916) **I: 372, 400, 403**
- Сац Илья Александрович (1875–1912) — композитор. Ему принадлежит музыкальное решение спектаклей МХТ: «Драма жизни» и «Жизнь Человека» (1907), «Синяя птица» (1908), «Анатэма» (1909), «Miserere» (1910), «У жизни в лапах» (1911) **I: 175, 400, 437**
- Сац Наталия Ильинична (1903–1993) — режиссер, театральный деятель, основатель первого в мире драматического театра для детей и первого в мире музыкального театра для детей. Дочь композитора И.А. Саца и певицы А.А. Сац. Автор воспоминаний о Вахтангове (Вахтангов. 1959. С. 423–442) **I: 401**
- Саша — см. Гусев А.Я.
- Свирский Алексей Иванович (1865–1942) — беллетрист. Его пьесу «На покое» (в соавторстве с А.И. Куприным) Вахтангов поставил на любительской сцене и сыграл в ней актера Стаканчыча **I: 119**
- Севастьянов (Савостьянов) Василий Сергеевич (1875–1929) — артист оперы (драматический тенор) В 1901–1905 гг. — солист Большого театра. В сезоне 1902/03 принимал участие в спектаклях Товарищества русской частной оперы (театр Солодовникова). В 1907 и 1910–1911 гг. — солист Мариинского театра. В опере «Манон» исполнял партию Кавалера де Грие **I: 67**
- Северянин Игорь (наст. имя Лотарев Игорь Васильевич; 1887–1941) — поэт **I: 431**
- Седерберг Яльмар (1869–1941) — шведский писатель и журналист **I: 170**
- Семенова (урожд. Мамина) Ксения Георгиевна (1896–1950) — актриса и педагог. Ученица Вахтангова по Мансуровской и Третьей студиям (с 1913 г.). Роли: Наташа («Усадьба Ланиных»), Франсуаза («В гавани»), Пелагея («Егерь»), Змеюкина («Свадьба», 1-я редакция), м-ль Ортанс («Чудо святого Антония», 2-я редакция) **II: 21, 45, 59, 60, 71, 95, 140, 151, 156, 164, 165, 180, 198, 200–202, 210, 231, 239, 240, 246, 248, 250, 256, 258, 283–286, 330, 331, 432, 486, 487, 490, 499**
- Семенова-Волотова (урожд. Бруггер) Наталья Георгиевна (1896–1982) — актриса, педагог художественного слова. Училась на Курсах драмы Халютиной (1914), перешла в «Школу трех Николаев» (1915), затем вошла во Вторую студию, была сотрудницей МХТ **II: 85, 88, 99, 126**
- Серафима Германовна — см. Бирман С.Г.
- Сервантес Мигель де Сааведра (1547–1616) — испанский писатель **I: 518 II: 82, 481, 520**
- Сергеева — ученица Вахтангова по Третьей студии. Роли: Родственница («Свадьба», 2-я редакция) **II: 502**
- Сергей Васильевич — см. Попов С.В.
- Сергей Сергеевич — см. Глаголь С.С.
- Серебренников С.И. — актер Первой студии. Роли: 1-й придворный лакей («Эрик XIV») **II: 465**
- Серебрянникова Наталья Ивановна (1899–1976) — актриса. Начинала в Студии Гунста. С 1925 по 1935 г. — в труппе ГосТИМа. В 1940-е гг. в Московском драматическом театре на Спартаковской **II: 378**
- Сережа, Серезенька, Серезечка, Серега — см. Вахтангов С.Е.
- Серов Александр Николаевич (1820–1871) — композитор и музыкальный критик **I: 270**
- Серов Георгий (Юрий) Валентинович (1894–1929) — актер. Сын художника В.А. Серова. Ученик Вахтангова по Мансуровской студии (1915–1919). Роли: Егор Власыч («Егерь»), Иван Матвейч («Иван Матвейч»), Дядя («Соль супружества»), Бажазэ («Спичка между двух огней»), г-н Гюстав («Чудо святого Антония», 1-я редакция), Фрэзер («Потоп», Народный дом). В 1919 г. перешел в Первую студию МХТ, где сы-

- грал роль герцога Иоанна («Эрик XIV») **II: 71, 72, 74, 75, 77, 78, 89, 93, 96, 99, 115, 134, 136, 141, 149, 180, 184, 186, 198, 200–202, 206, 210, 211, 215, 221, 222, 230, 233, 235–238, 244, 250, 252, 254, 256, 258, 259, 265, 272, 273, 283, 286, 288, 294, 339, 465**
- Сидамон-Эристов Георгий Дмитриевич, князь (1865–1950?) — присяжный поверенный, масон, деятель грузинского землячества, сенатор Временного правительства, за-всегдагай «Бродячей собаки» **I: 366**
- Сизов Николай Иванович (1886–1962) — композитор. Совместно с А.Д. Козловским написал музыку к «Принцессе Турандот» **II: 554, 562**
- Сима — см. Бирман С.Г.
- Симов Виктор Андреевич (1858–1935) — театральный художник. Работал в МХТ со дня его основания, где оформил большинство постановок, начиная с первого спектакля «Царь Федор Иоаннович» и пьес А.П. Чехова **I: 206, 454**
- Симонов Григорий Давыдович — владикавказский купец, крестный отец Е.Б. Вахтангова **I: 22**
- Симонов Евгений Рубенович (1925–1994) — режиссер, сын Р.Н. Симонова **II: 183**
- Симонов Рубен Евгеньевич (р. 1953) — актер, режиссер. Внук Р.Н. Симонова **I: 18**
- Симонов Рубен Николаевич (1899–1968) — актер, режиссер. С 1919 г. в Шаляпинской студии. С 1920 — в Третьей студии. Роли: Дымба («Свадьба», 2-я редакция), Гость и Жозеф («Чудо святого Антония», 2-я редакция), Труффальдино («Принцесса Турандот»). С 1939 г. и до конца жизни руководил Театром им. Евг. Вахтангова **I: 14, 22 II: 291, 327, 332, 412, 415, 432, 435, 502, 504, 516, 526, 548, 553, 554, 563, 565**
- Синельников Николай Николаевич (1855–1939) — режиссер, актер, антрепренер **I: 519**
- Синельникова Мария Давыдовна (1899–1993) — актриса. Ученица Вахтангова по Третьей студии (с 1921 г.). Затем актриса Театра им. Евг. Вахтангова до конца жизни. Роли: Рабыня («Принцесса Турандот») **I: 519 II: 337, 455, 514, 563**
- Синягина М.С. — актриса-любительница, член семейства Синягиных. В спектаклях Вахтангова, поставленных в г. Сычевка, сыграла: Серафима («Сильные и слабые»), Милочка («Сердце-загадка»), Паула («Благодетели человечества»), Елена Николаевна («Квартира в стиле модерн») **I: 140, 277**
- Синягины — семья богатых купцов-хлеботорговцев, крупных благотворителей. Синягин Николай Козмич (1874–1912) был известным библиофилом, библиографом, коллекционером. Жили в г. Сычевка Бельского уезда Смоленской губернии, где часто отдыхал и выступал с любительскими спектаклями Вахтангов **I: 164**
- Сиротинская Ирина Павловна (р. 1932) — архивист и литературовед **II: 196**
- Скарская (урожд. Комиссаржевская) Надежда Федоровна (1896–1958) — актриса, сестра В.Ф. Комиссаржевской. Создатель (совместно с П.П. Гайдебуровым) Передвижного Общедоступного театра (1903) **I: 274**
- Склянский Эфраим Маркович (1892–1925) — советский военный деятель Гражданской войны, заместитель Л.Д. Троцкого на посту председателя Реввоенсовета РСФСР **II: 411**
- Скобелев Матвей Иванович (1885–1938) — депутат IV Государственной думы, один из лидеров социал-демократической фракции. В 1917 г. — заместитель Председателя Исполкома Петроградского Совета рабочих и солдатских депутатов, в мае — августе — министр труда Временного правительства. В 1920 г. эмигрировал из Грузии во Францию. Там содействовал установлению торговых сношений Советской России с Францией и Бельгией. С 1922 г. — член РКП(б). С 1924 г. работал в системе внешней торговли СССР. Репрессирован **II: 169**
- Скрябин Александр Николаевич (1871–1915) — композитор и пианист **I: 140 II: 601**
- Скуковский Антон Донатович (1889–?) — актер. Ученик Вахтангова по Курсам драмы Халютинной (выпуск 1915 г.). Роли:

- Ланской («Благотворительница»). С 1915 по 1922 г. сотрудник МХАТ. В те же годы участвовал в работах Первой студии. Вошел в труппу МХАТ Второго с его открытия. Роли: Клиент («Потоп»), Педер Веламсон, Придворный («Эрик XIV»). Покинул СССР и жил в Польше **I**: 511, 514 **II**: 465, 482
- Сластенина Нина Иосифовна (1889–1966) — актриса. Ученица Вахтангова по Студии Гунста (с 1918 г.), затем по школе Третьей студии. С 1924 по 1956 г. — в труппе МХТ. Роли: Рабыня («Принцесса Турандот») **I**: 316, 328, 375, 563
- Словацкий Юлиуш (1809–1849) — польский поэт-романтик и драматург **II**: 205
- Смелянский Анатолий Миронович (р. 1942) — критик и историк театра, педагог, театральный деятель **I**: 20
- Смирнов Александр Васильевич (1870–?) — артист оперы (баритон) **I**: 198, 199
- Смирнов В.А. — актер-любитель, участник Михайловского кружка **I**: 368, 369
- Смирнов Дмитрий Алексеевич (1881–1943) — певец (лирико-драматический тенор). С 1904 г. — артист Большого театра. Участвовал в сезонах Русской оперы в Париже (1908) и Лондоне (1914). После 1917 г. эмигрировал. В опере «Риголетто» исполнял партию Герцога **I**: 108
- Смирнова Анна Иосифовна — см. Михайлова А.И.
- Смирнова Н.К. — актриса-любительница. Принимала участие в спектаклях Вахтангова на любительской сцене. Роли: Христина («Забава») **I**: 145
- Смоленский (Смоленкин) Перец (1842–1885) — еврейский писатель, публицист, издатель **II**: 384
- Смышляев Валентин Сергеевич (1891–1936) — актер, режиссер. С 1913 по 1915 г. сотрудник МХТ, в труппе Первой студии (с 1915 г.). Роли: Чарли («Потоп») **I**: 380, 381, 392, 425, 447, 485, 516 **II**: 276, 277, 488
- Собинов Леонид Витальевич (1872–1934) — артист оперы (лирический тенор). С 1897 г. — артист Большого театра. В 1917–1918 и 1921 г. — директор Большого театра. В опере «Травиата» исполнял партию Альфреда **I**: 109, 199 **II**: 92, 512
- Соболев Юрий Васильевич (1887–1940) — театральный критик, автор рецензий на спектакли Вахтангова **I**: 408 **II**: 471, 503, 513, 607
- Созонов Егор Сергеевич (1879–1910) — член партии эсеров. В 1904 г. убил министра внутренних дел В.К. Плеве **I**: 209, 214
- Соколова (Залеская) Варвара Владимировна (1889–1941) — режиссер. Училась на Курсах драмы Халютиной. В 1911–1912 гг. занималась у Вахтангова в частной группе, из которой предполагалось организовать студию. В начале 1920-х гг. — режиссер Четвертой студии МХАТ. Затем режиссер Оперного театра им. К.С. Станиславского **I**: 275–277, 287, 294, 296–298, 299, 302, 303, 316
- Соколова (урожд. Алексеева, по сцене Алеева-Миртова) Зинаида Сергеевна (1865–1950) — актриса, педагог. Сестра К.С. Станиславского. В 1911 г. брала уроки у Вахтангова и Сулержицкого, в 1912 и 1913 гг. слушала лекции Станиславского, которые он читал для актеров Первой студии. В МХТ с 1912 по 1913 г. **I**: 270, 278–282, 284, 287, 333
- Соколова Вера Сергеевна (1896–1942) — актриса, режиссер. Во Второй студии и МХАТ с 1916 г. и до конца жизни **II**: 294
- Соколова Елена Александровна — актриса. В МХТ и Первой студии с 1908 по 1922 г. **I**: 380
- Соколовский Александр — врач, знакомый Вахтангова **I**: 279, 300
- Соколовский Александр Лукич (1837–1915) — переводчик **II**: 482
- Сокольская Дора Марковна (1898–?) — артистка оперетты **II**: 486
- Соловьев Владимир Николаевич (1887–1941) — режиссер, театральный критик, педагог. Ученик и соратник Вс.Э. Мейерхольда, активный участник журнала «Любовь к трем апельсинам», где опубликовал ряд статей об итальянской комедии дель арте **I**: 293 **II**: 79–82, 434
- Соловьева Вера Васильевна (1892–1986) — актриса. Основная деятельность проходи-

- ла в Первой студии (1913–1924) и МХАТ
Втором (1924–1930). В 1930 г. переехала
к мужу А.М. Жилинскому в Каунас. С
1936 г. преподавала в США **I**: 259, 280, 348,
400, 402, 403, 411, 419, 447, 470, 504
- Соловьева Инна Натановна (р. 1927) – кри-
тик и историк театра, исследователь и
публикатор творческого наследия К.С.
Станиславского и Вл.И. Немировича-
Данченко **I**: 20, 277
- Сологуб (наст. фам. Тетерников) Федор Кузь-
мич (1863–1927) – поэт, писатель, драма-
тург, публицист. На Курсах драмы Ада-
шева. Вахтангов выступал в его «Сказ-
ках» **I**: 181, 202
- Солодовников Гаврила Гаврилович (1826–
1901) – московский купец, домовладе-
лец, филантроп, владелец пассажа на
Большой Дмитровке, помещение кото-
рого сдавалось для спектаклей **I**: 68
- Соня – см. Вахтангова С.Б.
- Софокл (495–406 гг. до н.э.) – древнегреческий
драматург **II**: 174, 175, 314
- Софья Федоровна – см. Гриневская С.Ф.
- Спасович Владимир Данилович (1829–1906) –
польский публицист, критик и историк
польской литературы, общественный
деятель, русский юрист-правовед, вы-
дающийся адвокат **II**: 483
- Сперанский М.С. – артист Музыкальной сту-
дии (с 1920 г.) и Музыкального театра им.
Вл.И. Немировича-Данченко (с 1926 г.) **II**:
485
- Сталин (наст. фам. Джугашвили) Иосиф Вис-
сарионович (1879–1953) – революци-
онный и советский государственный,
партийный и военный деятель. В пору,
когда решался вопрос о судьбе «Габим-
ы», занимал пост Народного комисса-
ра по делам национальностей РСФСР
(1917–1923) **II**: 432
- Станиславский (наст. фам. Алексеев) Кон-
стантин Сергеевич (1863–1938) – актер,
режиссер, создатель МХТ **I**: 14–16, 20, 68,
142, 191, 207, 209, 215, 216, 224, 225, 231, 233,
235, 238–240, 242, 245, 246, 253–274, 276–281,
283, 284, 286, 287, 289–291, 306, 308, 317–319,
327–329, 333, 334, 339, 340, 345–347, 351, 361–
365, 367, 368, 370, 373, 382–384, 393, 395–397,
400, 401, 406–410, 413–417, 419, 422–430,
444, 445, 462, 463, 466, 470–472, 479, 483,
484–486, 488–492, 494, 497, 499, 502, 507,
508, 512, 513, 519 **II**: 18, 20, 21, 33, 35, 36, 39,
43, 47–50, 62, 67, 73–75, 92, 97, 106–108, 112,
139, 169, 174, 181, 182, 187, 190, 199, 200, 212,
223, 224, 226–229, 234, 245, 271, 276–278, 280,
291, 293, 306, 308, 309, 311, 313, 314, 324, 336,
339, 340, 341, 366, 381, 382, 387, 390, 392–395,
398, 400–404, 407–409, 415–417, 425, 431, 433,
434, 436–439, 445, 446, 448, 450, 454, 458,
459, 465–468, 470, 471, 481, 482, 494, 495, 499,
503, 509, 513, 520–522, 524, 529, 532, 535–537,
540, 544, 545, 547, 561, 562, 564, 565, 576–580,
582, 587, 588, 592–595, 598–600, 606
- Станицын (наст. фам. Гезе) Виктор Яковлевич
(1897–1976) – актер, режиссер, педагог.
Воспитанник Второй студии. С 1924 г. –
в МХАТ. Роли: Чарли («Потоп», гастроль
Второй студии) **II**: 301
- Старк Эдуард Александрович (псевд. Зигфрид;
1874–1942) – искусствовед, театральный
критик **I**: 270, 365
- Старобинец Римма Михайловна – ученица
Вахтангова по студии «Габима» (1917–
1918). Роли: Рома («Старшая сестра»),
Гольда («Солнце! Солнце!») **II**: 385, 387,
388, 390, 391, 397–399
- Старый театрал – см. Щеглов И.Л.
- Стахович Алексей Александрович (1856–
1919) – пайщик-меценат МХТ, член
его дирекции с 1907 г., актер труппы
с 1911 г. Один из основателей и актер
Второй студии. Вел в школе театра
класс манер, выправки, светского по-
ведения. Преподавал в «Габиме» **I**: 263,
267, 443, 447 **II**: 169, 207, 208, 233, 271, 272,
602
- Стахович Михаил Александрович (1819–
1858) – поэт, драматург. Его пьесе «Ноч-
ное» Вахтангов поставил с учащимися
Курсов драмы Адашева **I**: 250
- Стерлигов Владимир Васильевич (1840–
1909) – режиссер оперной труппы Боль-
шого театра с 1902 по 1908 г. **I**: 73
- Стерлигова Екатерина Владимировна – дочь
В.В. Стерлигова. Под фамилией Влади-

- мирова играла в спектаклях Студенческого кружка при Московском университете. Роли: Элька («В городе»), Христина («Забавы»), Марта Дормах («Вечная любовь»), Юлия Филипповна («Дачники») **I: 73, 76, 83, 86, 87, 89, 90, 145**
- Стефанович (урожд. Вознесенская) Евдокия Владимировна (1877–1950) — артистка оперы (меццо-сопрано). Выступала в Русской частной опере С.И. Мамонтова. С 1907 по 1912 г. — солистка Большого театра. В опере «Пиковая дама» исполняла партию Графини **I: 108**
- Столыпин Петр Аркадьевич (1862–1911) — политик, министр внутренних дел, премьер-министр России (1906–1911) **I: 263**
- Стрепетова Полина (Пелагея) Антипьевна (1850–1903) — актриса **I: 379**
- Стриндберг Август (1849–1912) — шведский писатель и драматург. Его пьеса «Эрик XIV» была поставлена Вахтанговым в Первой студии (1921) **I: 296, 331 II: 414, 415, 464, 465, 606**
- Строганская (урожд. Алексеева) Ирина Семеновна (1889–1976) — актриса, переводчик, училась на Курсах драмы Адашева в одни годы с Вахтанговым. Работала в Камерном театре. Снималась в кино **I: 172, 181, 197, 275**
- Субботин Гавриил Михайлович (1883–?) — сотрудник МХТ и участник Первой студии. Впоследствии актер и режиссер Всероссийского гастрольно-концертного объединения (ВГКО) **I: 392**
- Судаков Илья Яковлевич (1890–1969) — актер и режиссер. В 1916 г. поступил во Вторую студию. В 1924 г. вместе со Студией влился в МХАТ **II: 227, 270, 271, 301, 309, 510, 583, 585**
- Судейкин Сергей Юрьевич (1882–1946) — живописец, график, художник театра. С 1920 г. в эмиграции **I: 362**
- Судьбинин Иван Иванович (1866–1919) — актер. В спектакле петербургского Нового театра «Дни нашей жизни» играл роль Онуфрия **I: 140**
- Сулер — см. Сулержицкий Л.А.
- Сулержицкая (урожд. Польш) Ольга Ивановна (1878–1944) — пианистка-концертмейстер МХТ, Первой студии и МХАТ Второго, жена Л.А. Сулержицкого **I: 252, 253, 260, 308**
- Сулержицкий Дмитрий Леопольдович (1903–1969) — художник, старший сын Л.А. Сулержицкого **I: 252, 253, 307, 348, 355, 384, 403 II: 450**
- Сулержицкий Леопольд Антонович (1872–1916) — литератор, общественный деятель, режиссер, педагог. В МХТ с 1905 до конца жизни. Принимал участие в организации Студии на Поварской, в постановках «Драмы жизни», «Жизни человека», «Синей птицы», «Гамлета» и др. Преподавал постулаты «системы» К.С. Станиславского на Курсах драмы Адашева, а потом в Первой студии **I: 20, 178, 180, 183, 191–193, 199, 206–212, 215, 221, 233, 242, 243, 245, 246, 248, 251–255, 257–263, 267, 268, 272, 277–281, 283–287, 289, 291, 292, 305, 308, 317, 331–334, 339, 345–350, 354, 355, 358, 360, 363, 364, 367, 368, 372–375, 377, 379, 380, 384, 385, 390, 392, 393, 395, 396, 398, 400, 404–407, 409, 415, 421, 433, 434, 437, 449, 471, 473, 483, 484, 486, 489, 495, 498, 507, 512, 514, 515, 517 II: 20, 21, 91, 92, 96, 143, 159, 174, 271, 290, 403, 404, 420–422, 467, 471, 525, 526, 600, 601**
- Сунцов Петр Васильевич — артист оперы (баритон). В сезоне 1903/04 гг. — солист Товарищества русской частной оперы (театр Солодовникова). Исполнял главную партию в опере «Евгений Онегин» **I: 67**
- Сургучев Илья Дмитриевич (1881–1956) — писатель, драматург **II: 84, 85**
- Сурен — см. Хачатуров С.И.
- Сутро Альфред (1863–1933) — французский драматург. Его пьесы «При открытых дверях» и «Великосветский брак» были включены в Исполнительные вечера Мансуровской студии **II: 142, 151, 156**
- Сухачева (по мужу Фуаг) Елена Георгиевна (1892 — между 1936 и 1956) — актриса. В МХТ и Первой студии с 1914 г. Еще до открытия МХАТ Второго ушла со сцены:

- вышла замуж и уехала в Турцию **I**: 471, 511, 516 **II**: 276, 277, 508
- Сухово-Кобылин Александр Васильевич (1817–1903) — драматург, философ, переводчик. Вахтангов разрабатывал замысел постановки его пьесы «Смерть Тарелкина» **II**: 433
- Сучкова Мария Эрастовна (1897–1930) — ученица Вахтангова по Студии Гунста и Мансуровской студии (1918–1920). Роли: Гостья («Чудо святого Антония», 1-я редакция) **II**: 141, 200, 205, 209, 219, 222, 283, 325
- Сушкевич Борис Михайлович (1887–1946) — актер, режиссер. Учился в Московском университете, где в любительских спектаклях встретился с Вахтанговым. Оба были заняты в спектаклях Студенческого кружка (затем — передвижной театр, игравший в Клину и Вязьме). Роли: Суслов («Дачники»), Господин Б., Ганс Вейринг («Забавы»), Отец Гланка («В городе»), Никита Иванович («Калхас») и др. В 1908 г. поступил в МХТ, принял участие в создании Первой студии (в дальнейшем МХАТ Второго). Роли: Роберт («Праздник мира»), Стрэттон («Потоп»), Моргенсгор («Росмерсхольм»), Персон («Эрик XIV»). В постановках Сушкевича Вахтангов играл Текльтона («Сверчок на печи») и репетировал роль Мастера Пьера («Архангел Михаил»). Сушкевич был соучастником режиссерской работы Вахтангова над «Эриком XIV». После ухода из МХАТ Второго (1932) работал в Ленинграде. Автор воспоминаний о Вахтангове (Вахтангов. 1959. С. 365–371) **I**: 14, 72, 109, 119, 329, 340–343, 345, 361, 365, 380, 381, 393–395, 396, 398, 408, 409, 412, 418, 425, 440, 445, 447, 463, 464, 468, 470, 471, 476, 477, 481, 485, 488, 494, 495, 502, 504, 509, 511, 514–518 **II**: 94, 95, 169, 186, 191, 193, 231, 277, 288, 359, 408, 409, 413–415, 424, 425, 433, 457, 458, 465, 472, 474, 475, 481, 484, 498, 506–509, 515, 517–520, 528, 531, 566, 568, 586, 594, 595, 604
- Тагор Рабиндранат (1861–1941) — индийский писатель, поэт, композитор, художник, общественный деятель **II**: 352
- Таиров (наст. фам. Корнблит) Александр Яковлевич (1885–1950) — режиссер **I**: 20, 171 **II**: 21, 64, 278, 402, 448, 452, 467, 471, 472, 564
- Талаев А.Д. — ученик Вахтангова по Третьей студии **II**: 412
- Тальони Мария (1804–1884) — итальянская балерина, центральная фигура в балете эпохи романтизма **I**: 482
- Тарасенков Георгий Сильвестрович — участник Студенческой драматической студии. Роли: Михаил Федотович («Усадьба Ланиных») **II**: 45
- Тарасова Алла Константиновна (1898–1973) — актриса. Училась в «Школе трех Николаев» (1914–1916), затем во Второй студии. С 1924 г. и до конца жизни в МХАТ **I**: 470
- Тарбеев — см. Фельдман Э.
- Тарноградский А. — владелец магазина часов во Владикавказе **I**: 53
- Таррид А. — французский драматург. На любительской сцене Вахтангов поставил его пьесу «Святая ложь», написанную в соавторстве с А.Ф. де Круассе **I**: 330, 339
- Тартаковская Елена Владимировна (р. 1965) — театровед **I**: 18
- Тауберт Елена Александровна — ученица Вахтангова по Студии Гунста (1918) и Мансуровской студии (1918–1921). Роли: Жанет («Ушат»), Гостья («Свадьба», 1-я редакция). Впоследствии в Театре им. Евг. Вахтангова **II**: 324, 333, 364, 370–374, 412, 487
- Твердохлебов Тихон Николаевич — ученик Вахтангова по Студии Гунста **II**: 364
- Тверской Константин (Кузьмин-Караваев Константин Константинович; 1890–1944) — режиссер **I**: 293
- Тезавровский Владимир Васильевич (1880–1955) — актер МХТ и Первой студии с 1905 по 1918 г. **I**: 265, 348, 380, 397, 400
- Телешева Елизавета Сергеевна (1892–1943) — актриса, режиссер, педагог. Училась на Курсах драмы Адашева. С 1916 г. — актриса МХТ и Второй студии **I**: 489 **II**: 294
- Темерин Алексей Алексеевич (1889–1977) — актер, фотограф. Начинал в Студии

- Гунста, затем в Третьей студии, где оставался до 1921 г. Затем работал с Мейерхольдом вплоть до закрытия ГосТИМа (1938) **II**: 378
- Тер-Григорьянц Саркис Аветиков — студент-медик Московского университета, член партии эсеров **I**: 120
- Терновская Софья Дмитриевна — ученица Вахтангова по Курсам драмы Халютинной и Мансуровской студии (1914–1916) **II**: 110, 111, 131
- Терьян-Корганова Елена Иосифовна (1864–?) — артистка оперы (лирико-драматическое сопрано и меццо-сопрано), камерная певица и педагог. После 1917 г. жила в Париже, где преподавала в Консерватории **II**: 558
- Тетмайер (Пржерва-Тетмайер) Казимир (1865–1940) — польский поэт и романист **I**: 298
- Тетя Катя — см. Стерлигова Е.В.
- Тименчик Роман Давыдович (р. 1945) — литературовед, исследователь русской культуры начала XX в. **I**: 296, 359, 363, 366
- Тимковский Николай Иванович (1863–1922) — драматург. На любительской сцене Вахтангов поставил его пьесу «Сильные и слабые», где сыграл роль Георгия Прегурова **I**: 72, 119, 121, 150, 329, 330, 339
- Тимофеев Константин Акимович (?–1881) — педагог, поэт и писатель **II**: 483
- Тинский Яков Сергеевич (1862–1922) — актер. Осенью 1909 г. с группой петербургских актеров под руководством Н.Н. Арбатова гастролировал в Москве. В спектакле «Большой человек» играл роль Ласковского **I**: 140
- Тирсо де Молина (наст. имя Тельес Габриэль; 1571–1648) — испанский драматург, доктор богословия, монах **II**: 472
- Тихомирова Нина Васильевна (1898–1976) — актриса. Ученица Вахтангова по Студии Гунста (с 1918 г.) и Третьей студии. Роли: Любка («Ворь»), Гостя («Свадьба», 1-я редакция), Цанни («Принцесса Турандот»). В 1924 г. перешла в МХАТ **II**: 316, 333, 364, 371, 375, 377, 517, 563
- Тихонович Валентин Владимирович (1880–1951) — актер и режиссер Центральной театральной студии-мастерской ЦК Пролеткульта, режиссер Первого рабочего театра Пролеткульта. В это же время заведующий подотделом рабочекрестьянского театра в Театральном отделе Наркомпроса **II**: 281
- Толмачева **II**: 91
- Толоконникова Екатерина Сергеевна (1894–?) — ученица Вахтангова по Студиям Гунста и Вахтангова (1918–1920). Роли: Гостя («Свадьба», 1-я редакция) **II**: 316, 324, 325, 333, 364, 375, 377, 423
- Толстова Наталья Александровна (1902–1981) — одна из создательниц профессии диктора радио **II**: 486
- Толстой Алексей Константинович (1817–1875) — писатель, поэт, драматург **I**: 173 **II**: 495
- Толстой Лев Николаевич (1828–1910) — писатель, драматург, мыслитель. Вахтангов разрабатывал режиссерский план его пьесы «Плоды просвещения» **I**: 29, 115, 185, 191, 208, 210, 220, 226, 263, 449 **II**: 87, 88, 116, 117, 126, 132, 133, 139, 174, 246, 299, 302, 314, 332, 419–422, 521, 522, 533, 595, 604
- Толчан — см. Толчанов И.М.
- Толчанов (наст. фам. Толчан) Иосиф Моисеевич (1891–1981) — актер и режиссер. Один из организаторов Мамоновской студии (сезон 1918/19). Затем в составе Мамоновской студии вошел в Мансуровскую студию. Роли: Лакей, Нюнин («Свадьба», 1-я редакция), Калашников («Ворь»), Фрэзер («Потоп», Народный дом), Бригадир и Антоний («Чудо святого Антония», 2-я редакция), Барак («Принцесса Турандот»). Впоследствии в Театре им. Евг. Вахтангова **I**: 489 **II**: 280, 283, 286, 316, 320, 327, 338, 412, 432, 433, 452, 453, 490, 514, 562, 563
- Топицер Яков — участник первоначального московского состава «Габимы» (1917) **II**: 385, 386
- Трахтенберг Владимир Осипович (1861–1914) — драматург. Его пьеса «Как они бросили курить» была поставлена Вахтанговым с учащимися Курсов драмы Адашева **I**: 245

- Трепов Федор Федорович (1812–1889) — государственный и военный деятель. С 1873 по 1878 г. занимал должность Санкт-Петербургского градоначальника **I**: 384
- Третьяков (по сцене Горенский) Владимир Владимирович — сотрудник МХТ с 1907 г., с 1911 по 1924 г. — в его режиссерской части **I**: 277
- Трофимова Ольга — учащаяся Курсов драмы Адашева **II**: 503, 510
- Трубецкой Павел (Паоло) Петрович, князь (1866–1938) — художник, скульптор **I**: 208, 214, 270
- Трубин, Владимир Николаевич (1860/1/2–1930/1) — артист оперы (баритон, позднее бас), камерный певец и педагог. В опере «Фауст» исполнял партию Мефистофеля **I**: 109
- Трушников Сергей Александрович (1886–1945) — администратор. В МХТ и Первой студии с 1903 по 1931 г. **I**: 420, 439, 440 **II**: 510
- Тугенхольд Яков Александрович (1882–1928) — искусствовед, художественный критик **II**: 513
- Тумская Валерия Федоровна (1901–1964) — актриса. Ученица Вахтангова по Третьей студии (с 1920 г.). Затем в труппе Театра им. Евг. Вахтангова до 1960 г. Роли: Рабыня («Принцесса Турандот») **II**: 412, 563
- Тупинг Юрий Э. — актер-любитель. В спектаклях Вахтангова на любительской сцене сыграл: Фон-Фортенбах («Благотели человечества»), Монахов («Летние грезы») **II**: 272
- Тураев (наст. фам. Фельзенштейн) Натан Осипович (1892–1952) — актер. Один из инициаторов и организаторов Студенческой драматической студии. Ученик Вахтангова по Мансуровской и Третьей студиям. Роли: Тураев («Усадьба Ланиных»), Доктор Кириллов («Враги»), г-н Ашиль («Чудо святого Антония», 1-я и 2-я редакции), Прохожий («Когда светит месяц»), О'Нэйль («Потоп», Народный театр), Тимур («Принцесса Турандот») **I**: 489 **II**: 18–20, 22, 36, 42, 45, 58–61, 72, 93, 94, 96, 99, 108, 110, 136, 141, 149, 151, 157, 162, 164, 166, 172, 180, 185, 186, 188, 198, 200–202, 204, 206, 207, 210, 211, 215, 222, 225, 227, 229–231, 233, 235, 238, 239, 250–252, 254–257, 259, 272, 273, 281–286, 294, 296, 298, 301, 316, 317, 319, 321–328, 334, 352, 409, 410, 412, 415, 417, 431, 432, 435, 486–488, 499, 511–513, 571
- Тургенев Иван Сергеевич (1818–1883) — писатель, драматург. В его пьесе «Где тонко, там и рвется» (МХТ) Вахтангов играл Дворецкого. Повесть «Несчастливая» была сыграна учениками Вахтангова на выпускном экзамене на Курсах драмы Халютиной **I**: 115, 171, 303, 304, 306 **II**: 19, 69, 88, 225, 468, 483, 527
- Туржанский Виктор (Вячеслав Константинович; 1892–1976) — актер и кинорежиссер. В труппе МХТ и Первой студии с 1912 по 1916 г. После 1917 г. в эмиграции **I**: 381
- Тэн Ипполит Адольф (1828–1893) — французский философ и историк, родоначальник культурно-исторической школы, идеолог европейского консерватизма **I**: 115
- Тютчев Федор Иванович (1803–1873) — поэт **II**: 39
- Уайльд Оскар (1856–1900) — английский писатель, поэт, драматург **I**: 450
- Узунов Павел Григорьевич — художник. Оформил спектакль Вахтангова «Потоп» (вместе с М.В. Либаковым) **I**: 398, 419, 439, 445, 447, 501, 502, 504, 511, 514 **II**: 475
- Уитмен Уолт (1819–1892) — американский поэт, публицист **II**: 515
- Улович Валериан Константинович (1889–1929). Ученик Вахтангова по Студенческой драматической студии (1914–1915). В «Усадьбе Ланиных» играл Фортунагова под фамилией Валерианов **II**: 32, 45
- Уманец-Райская Ираида Павловна (1855–1914) — актриса, педагог. С 1882 по 1900 г. в труппе Малого театра. Оставив сцену, занималась педагогической работой **I**: 329
- Уралов Илья Матвеевич (1872–1920) — актер. С 1907 по 1911 г. служил в МХТ. В спектаклях Вахтангова, поставленных с выпускниками Курсов драмы Адашева, сыграл: Ми-

- хеич («Ночное»), Иван Мироныч («Иван Мироныч») **I**: 249, 250, 257, 258
- Урусов Александр Иванович, князь (1843–1900) — адвокат, театральный критик **I**: 482
- Урусов Сергей Дмитриевич, князь (1862–1937) — государственный и политический деятель. 6 июня 1903 г., после Кишиневского погрома, был назначен губернатором Бессарабии (Кишиневским). Правительство хотело, чтобы он водворил порядок «средствами культурными, без репрессий, без военного положения, усиленной и чрезвычайной охраны» **I**: 15, 441
- Успенская Мария Алексеевна (1887–1949) — актриса, педагог. Окончила Курсы драмы Адашева. Роли: Лаура, Горничная («Самсон и Далила»), Василиса («На лоне природы»). В труппе МХТ и Первой студии с 1911 по 1924 г. Осталась в США после американских гастролей МХАТ (1924) **I**: 177, 180, 181, 189, 278–280, 282, 283, 296, 333, 338, 396, 397, 432, 438, 448, 516 **II**: 498
- Успенский Владимир Иванович (1892–?) — актер, режиссер. Ученик Вахтангова по Студии Гунста (с 1918 г.) и Мансуровской студии. Роли: Калашников («Воры»), Апломбов («Свадьба», 1-я редакция) **I**: 489 **II**: 316, 317, 323, 324, 333, 340, 376–378, 412
- Успенский Глеб Иванович (1843–1902) — писатель **I**: 429, 445 **II**: 169
- Учелини Уго — артист эстрады, трансформатор и чревоугодник **I**: 159, 160
- Фабер** (наст. фам. Гольдшмидт) Герман (1860–?) — немецкий драматург. На любительской сцене Вахтангов поставил его пьесу «Вечная любовь», где сыграл роль Фридриха Фюринга **I**: 72, 78
- Фалеев Михаил Григорьевич (1884–1956) — художник-гример и парикмахер. Служил в МХТ с 1898 по 1955 г. Художник по гриму в спектакле «Гадибук» **II**: 495, 537
- Фальковский Федор Николаевич (1874–1942) — драматург, театральный рецензент, один из создателей Нового театра в Петербурге, в 1913 г. организовал кабаре «Пиковая дама» **I**: 359
- Февральский Александр Вильямович (1901–1984) — театровед. Публикатор наследия Вс.Э. Мейерхольда и исследователь его творчества **II**: 601
- Федор Алексеевич — вахтер Третьей студии **II**: 577, 578
- Федоров С.Ф. — артист Музыкальной студии (с 1920 г.) и Музыкального театра им. Вл.И. Немировича-Данченко (с 1926 г.) **II**: 485
- Федоров Сергей Петрович (1869–1936) — российский и советский хирург, доктор медицинских наук, профессор, основатель крупнейшей отечественной хирургической школы **II**: 561, 595
- Федорова Елена Петровна (1896–1933) — актриса МХТ и Первой студии (с 1912), затем в МХАТ Втором **I**: 341, 411, 464, 514
- Федотов Александр Александрович (1863–1909) — актер, режиссер, педагог. Сын Г.Н. Федотовой и А.Ф. Федотова. Принимал активное участие в деятельности руководимого К.С. Станиславским Общества искусства и литературы. С 1893 г. работал в Малом театре. В «Горе от ума» играл роль Репетилова **I**: 70, 108
- Федотова Гликерия Николаевна (1846–1925) — актриса. С 1863 г. в труппе Малого театра. В 1905 г. по болезни оставила сцену. В «Плодах просвещения» играла роль Звездинцевой **I**: 109
- Фельдман Александр Исидорович (1880–1960) — врач **II**: 561, 595
- Фельдман Олег Максимович (р. 1937) — историк театра **I**: 19 **II**: 303
- Фельдман Эрнест (1889–1947) — латышский актер, режиссер и педагог. В 1911 г. окончил Курсы драмы Адашева. Роли: Мейер («Самсон и Далила»), Померанский («Как они бросили курить»). В 1911–1921 гг. под псевдонимом Тарбеев выступал как актер и режиссер в театрах Незлобина, Корша, а также в провинции. С 1921 г. работал в театрах Латвии **I**: 243, 244
- Фердинандов Борис Алексеевич (1889–1959) — актер, режиссер, художник театра. В 1911–1912 гг. — сотрудник МХТ **I**: 278, 280 **II**: 600, 601

- Фессинг Леонид Александрович фон (1847–1920) — полковник в отставке; инспектор МХТ с основания театра до конца жизни **I: 353, 423, 447**
- Фет (Шеншин) Афанасий Афанасьевич (1820–1892) — поэт **II: 385**
- Фигнер Николай Николаевич (1857–1918) — певец (лирико-драматический тенор). С 1887 по 1905 г. — артист оперной труппы Мариинского театра, с 1905 по 1907 г. — в Большом театре. В опере «Евгений Онегин» исполнял партию Ленского **I: 140**
- Филиппи Феликс (1851–1921) — немецкий драматург. На любительской сцене Вахтангов поставил его пьесу «Благотетели человечества», где сыграл роли Эдуарда Мартиуса и доктора Фортенбаха **I: 72, 121, 140**
- Фихман Яков Ильич (1881–1958) — поэт, публицист, критик, издатель. Писал на иврите **II: 384**
- Фишер — владелец мебельной фабрики в Москве **II: 509**
- Флер Робер де (1872–1927) — французский драматург. Его пьесу «Любовь — сила», написанную в соавторстве с Г.А. Кайаве, Вахтангов ставил на любительской сцене **II: 57**
- Фокин Валерий Владимирович (р. 1946) — режиссер **I: 14**
- Фореггер (полн. фам. Фореггер фон Грейфентурн) Николай Михайлович (1892–1939) — режиссер, хореограф. С 1916 по 1918 г. работал в Камерном театре и театре «Кривое зеркало». В 1918 г. организовал в Москве «Театр четырех масок». В 1920 г. создал театр «Мастфор» («Мастерская Фореггера») **II: 600, 601**
- Фридланд Цви (наст. имя Славин Григорий Генрихович; 1898–1967) — актер и режиссер «Габимы» с 1920 по 1966 г. Роли: Михаэль (второй состав), Родственник Сендера, Хасид («Гадибуку») **II: 538**
- Фришман Д. — еврейский писатель **II: 384**
- Фукидид (ок. 460 г. — ок. 400 г. до н.э.) — афинский историк **I: 40**
- Фукс Георг (1886–1949) — немецкий режиссер и теоретик театра **II: 466, 469**
- Халютин Софья Васильевна (1875–1960) — актриса, педагог. В труппе МХАТ с 1898 по 1950 г. Руководила Курсами драмы, на которых преподавал Вахтангов (1911–1914) **I: 163, 245, 247, 270, 274, 275, 277, 281, 287, 320, 327–329, 370, 372, 375, 420 II: 44, 47, 85, 88, 108, 109, 110, 126**
- Ханох Г. — журналист **II: 388**
- Харченко В. — член Владикавказской управы **I: 64**
- Хатунцева Ксения Феофилактовна — ученица Вахтангова по Курсам драмы Халютинной (1914–1915) и Мансуровской студии (1915–1916) **II: 110**
- Хатунцева Неонила Феофилактовна — ученица Вахтангова по Курсам драмы Халютинной (1914–1915) и Мансуровской студии (1915–1916) **II: 110**
- Хачатуров Сурен Ильич (1889–1934) — помощник режиссера в Первой студии и МХАТ Втором. Организатор и руководитель Армянской студии в Москве (1918–1923). Брат композитора А.И. Хачатуряна **I: 381, 405, 407, 418, 438, 448, 502, 505, 512 II: 531**
- Херсонский Хрисанф Николаевич (1897–1968) — театральныи критик, автор книг «Беседы о Вахтангове» (М., 1940), «Вахтангов» (М., 1940, 1963) **I: 16, 19, 20, 109**
- Хлебников Михаил Федорович — дирижер **II: 91**
- Хлопов Николай Афанасьевич (1852–1909) — литератор, драматург. С учащимися Курсов драмы Адашева Вахтангов поставил его комедию «На лоне природы», где сыграл роль Бегичева **I: 197, 244**
- Хмара Григорий Михайлович (1882–1970) — актер, театральныи деятель. В МХТ поступил в 1910 г. вместе с А.Д. Диким и С.В. Гиацинтовой. С 1913 по 1922 г. актер Первой студии. Роли: Шольц («Праздник мира»), О'Нэйль («Потоп»), Росмер («Росмерсхольм»). Покинул Россию в начале 1920-х гг. Снимался в кино. Ставил спектакли и играл в русских театрах Парижа **I: 252, 259, 280, 340–342, 361, 365, 367, 374, 380, 381, 390, 394, 396, 397, 406, 408, 423, 425, 433, 437, 438, 447, 452–454, 461, 468, 470, 471, 474,**

- 482, 485, 506, 511, 514, 515, 516 II: 190, 191, 234, 481, 483, 488, 558
- Хмелев Николай Павлович (1901–1945) — актер. С 1919 г. во Второй студии, затем в МХАТ. Роли: Нордлинг («Потоп», гастроли Второй студии) II: 301
- Холин Николай Константинович — старший хирург Старо-Екатерининской больницы (ныне МОНИКИ), делал первую операцию Вахтангову и был ассистентом во время второй операции I: 447, 486, 490 II: 245
- Хоменко Татьяна Николаевна (1900–?) — ученица Вахтангова по Студии Гунста (с 1918 г.) II: 363
- Хохлов Константин Павлович (1885–1956) — актер и режиссер. В МХТ и Первой студии с 1908 по 1920 г. I: 511, 514, 516
- Христос — см. Иисус Христос
- Цвет Вера Семеновна (1891–1945) — актриса Второй студии МХТ (1916–1920) II: 225
- Цветаева Марина Ивановна (1892–1941) — поэт, прозаик, драматург II: 183, 184, 232
- Цви Рафаэль (наст. имя Рабинович Григорий Абрамович; 1898–1984) — актер «Габимы» с 1918 по 1924 г. Роли: Менаше, Хасид («Гадибук») II: 538
- Цемах Вениамин Лазаревич (1902–1997) — актер «Габимы» с 1919 по 1927 г. Брат Н.Л. Цемаха. Роли: Энах, Хасид («Гадибук») I: 18 II: 403, 537, 538
- Цемах Наум Лазаревич (1887–1939) — актер, режиссер, театральный деятель. Основатель и руководитель «Габимы» (до 1927 г.), в которой Вахтангов работал в качестве педагога и режиссера. Роли: Шмарья («Горит»), Азриэль, 2-й баглан («Гадибук») II: 299, 380, 381, 383, 385, 387, 388, 390–392, 394, 395, 398, 401–404, 432, 488, 494, 495, 499, 534, 537–539, 541, 584, 586, 598, 604
- Цемах Шифра Лазаревна (1898–1973) — актриса «Габимы» с 1919 по 1927 г. Сестра Н.Л. Цемаха. Роли: Яхна («Гадибук») II: 537
- Церетели Ираклий Георгиевич (1881–1959) — политический деятель России и Грузии. В мае 1917 года стал министром почт и телеграфов Временного правительства II: 169
- Цибульский Марк Ильич (?–после 1938) — актер Первой студии и МХАТ Второго. Роли: Придворный («Эрик XIV») II: 465, 482
- Цитринник И. — актер кино II: 485
- Цубербиллер Екатерина Владимировна (1899–?) — ученица Вахтангова по Студии Гунста (с 1918 г.) II: 316, 371, 375, 377, 378
- Цыбульский Николай Карлович (1879–1919?) — пианист, исполнял в «Бродячей собаке» музыку собственного сочинения и разделял с Б.К. Прониным организаторские функции I: 362, 363, 366
- Чабанов Владимир Иванович — брат А.И. Чабана I: 445, 446
- Чайковский Петр Ильич (1840–1893) — композитор, дирижер, педагог II: 484–486, 495, 533
- Чаплыгин Петр Николаевич (1896–1948) — ученик Вахтангова по Курсам драмы Халютиной (1914–1915) и Мансуровской студии (1915–1916). Работал в провинции II: 110, 130
- Чарин Андрей Иванович (1875–1919) — актер. С 1902 по 1917 г. в Театре Корша на амплу героя-любownika. Роли: Жадов, Незнамов («Доходное место», «Без вины виноватые»), Чацкий («Горе от ума»), Фердинанд («Коварство и любовь»), Глуховцев («Дни нашей жизни») и др. В «Еврейях» Е.Н. Чирикова играл Нахмана I: 140
- Чебан (наст. фам. Чабанов) Александр Иванович (1886–1954) — актер. В МХТ с 1909 г. Вошел в состав Первой студии при ее создании. Роли: Доктор («Неизлечимый»), Хозяин бара и Стрэттон («Потоп»), Монс («Эрик XIV»). Репетировал Моргенсгора («Росмерсхольм»). После закрытия МХАТ Второго был вновь принят в группу МХАТ I: 278, 280, 282, 284, 358, 380, 444, 446, 454, 463–467, 469, 505, 506, 514, 516 II: 116, 190, 191, 376, 473, 481, 482, 531, 598
- Чекрыгин Иван Иванович (1880–1942) — артист балетной труппы Мариинского театра с 1897 по 1917 г. Один из устроителей «Бродячей собаки» I: 359

- Челинцев Александр Николаевич (1874–1962) — экономист **I: 198**
- Челлини Бенвенуто (1500–1571) — итальянский скульптор, ювелир, живописец, воин и музыкант эпохи Ренессанса, автор книги «Жизнь Бенвенуто, сына маэстро Джованни Челлини, флорентийца, написанная им самим во Флоренции» **I: 449**
- Чембарская Марта Васильевна — ученица Вахтангова по Курсам драмы Халютинской (1914–1915) и Мансуровской студии (1915–1916) **II: 110**
- Чемеринский Борис (Борух) Яков-Лейбов (1898–1946) — актер и режиссер «Габимы» (с 1920 г.). Роли: Меир, Хасид («Гадибук») **II: 537–539**
- Черкасский Сергей Дмитриевич (р. 1957) — театровед **II: 74**
- Черкизов — товарищ Вахтангова по Московскому университету **I: 115**
- Черниховский Шаул (1875–1943) — еврейский поэт, писал на иврите **II: 384**
- Чернов Александр Зиновьевич (1895–1984) — ученик Вахтангова по Мансуровской студии (1916–1919). Роли: Профессор («Иван Матвейч»), Полицейский комиссар («Чудо святого Антония», 1-я редакция). Впоследствии получил медицинское образование и стал крупным кардиологом **II: 141, 149, 180, 189, 198, 200, 206, 209, 225, 226, 230, 266, 283**
- Чернова Мария О. — учащаяся Курсов драмы Адашева. В спектаклях Вахтангова сыграла: Фрейлен Христензен («Самсон и Далила»), Клиентка («Как они бросили курить») **I: 190, 199**
- Черногорский В.М. — владелец дачи в Евпатории **I: 401 II: 90**
- Черный Саша (наст. имя Гликберг Александр Михайлович; 1880–1932) — поэт, автор популярных лирико-сатирических стихотворных фельетонов **I: 202**
- Чертков Владимир Григорьевич (1854–1936) — литератор и издатель. Ближайший друг и единомышленник Л.Н. Толстого **I: 421 II: 419, 420, 521**
- Чехов Антон Павлович (1860–1904) — писатель, драматург. На любительской сцене Вахтангов поставил его пьесу «Дядя Ваня», где сыграл заглавную роль, рассказ «Злоумышленник», драматический этюд «Калхас», где сыграл роль Светловидова. Чеховские рассказы («Егерь», «Хороший конец», «Страдалец», «Анюта», «Ведьма», «Верочка», «Воры», «Враги», «Длинный язык») были основным материалом для занятий в Первой и Мансуровской студиях **I: 111, 121, 142, 145, 152, 171, 191, 205, 218, 279, 289, 295, 327, 329, 331, 332, 370, 378, 394, 484, 486 II: 19, 28, 32, 45, 52, 59, 65, 70, 73, 75, 77, 88, 90, 111, 114, 142, 151, 155, 156, 158, 159, 167–169, 171, 172, 175, 189, 231, 258, 278, 302, 304, 309, 313, 331, 334–337, 383, 422, 447, 466, 468, 470, 517, 579, 580**
- Чехов Михаил Александрович (1891–1955) — артист, режиссер, педагог. Племянник А.П. Чехова. С 1912 г. в МХТ. С 1913 г. участвовал в работе Первой студии и МХАТ Второго, который возглавлял с 1924 по 1928 г. Роли: Фрибэ («Праздник мира»), Фрэзер («Потоп») и Эрик («Эрик XIV»). Преподавал в Мансуровской студии (1916). Попытка возвращения в Третью студию (1920) оказалась недолгой. По воспоминаниям Б.М. Сушкевича, «Вахтангов часто говаривал: “Миша хочет разорить Студию. Миша хочет, чтобы его любили больше, чем меня”». После 1928 г. жил за границей. Автор воспоминаний («Путь актера», «Жизнь и встречи»), в которых многие страницы посвящены Вахтангову **I: 19, 20, 329, 340–342, 344, 351, 365, 367, 370, 371, 373, 380, 381, 385, 386, 389, 390, 391, 393, 394, 396–398, 408, 409, 417, 419, 423, 425, 431, 444, 492, 493, 495, 505, 512, 518 II: 22, 87, 88, 116, 117, 132, 133, 190, 276, 277, 311, 403, 406, 415, 456, 457, 459, 461–463, 465, 469, 473, 474, 480, 481, 482, 502, 507, 508, 510, 513, 519, 525, 531, 534–536, 550, 551, 566, 568, 572, 587, 598**
- Чехова (урожд. Зиллер) Ксения Карловна (1897–1970) — вторая жена М.А. Чехова **I: 444**
- Чехова (урожд. Книппер) Ольга Константиновна (1897–1980) — немецкая актриса

- театра и кино, первая жена М.А. Чехова
I: 431
- Чехонте — см. Чехов А.П.
- Чириков Евгений Николаевич (1864–1932) — писатель, драматург. Его пьесу «Иван Мироныч» Вахтангов поставил с учащимися Курсов драмы Адашева и сыграл роль Гимназиста I: 193, 250, 258, 330, 338
- Чистяков Юрий Николаевич — врач, лечивший Станиславского и сопровождавший его за границу в 1929–1930 гг. II: 545, 547
- Чубар — студент Московского университета, эсер. Согласно донесениям Охранного отделения, один из самых активных и радикальных деятелей студенческого движения в Московском университете (1905–1908) I: 198
- Чулков Георгий Иванович (1879–1939) — поэт, прозаик, литературный критик II: 385
- Чумина (Чюмина, по мужу Михайлова) Ольга Николаевна (1862–1909) — поэт и переводчик I: 35
- Чушкин Николай Николаевич (1906–1977) — театровед, историк Художественного театра I: 20 II: 544, 588
- Шагал** Марк Захарович (1887–1985) — российский и французский художник, график, живописец, сценограф II: 404, 405
- Шаломытова Антонина Михайловна (1884–1957) — артистка, педагог. С 1911 по 1913 г. преподавала сценическое движение на Курсах драмы Адашева. В 1915 г. работала в Студии М.М. Мордкина, с 1917 г. возглавляла ее, изменив название на «Пантомима и танец». В художественной программе студии — поиск новых принципов синтеза пантомимы и классического танца I: 163 II: 91
- Шаляпин Федор Иванович (1873–1938) — певец и артист оперы. В опере «Мефистофель» исполнял заглавную партию, а в опере «Паяцы» — партию Канио I: 53, 68, 181, 192, 199, 266, 270, 426, 428, 468, 469 II: 92, 307, 463, 582
- Шамиль (1797–1871) — предводитель кавказских горцев, в 1834 признанный имамом. Объединил горцев Западного Дагестана и Чечни, а затем и Черкесии в теократическое государство Имагат, вел борьбу против русской власти I: 354
- Шапорин Юрий (Георгий) Александрович (1887–1966) — композитор, педагог I: 293
- Шапошников Андрей Никифорович (1884–1943) — актер МХТ и Первой студии (1909–1914). Затем в МХАТ Втором I: 278, 280, 282, 332, 333
- Шарова Елена — актриса-любительница. Играла в любительских спектаклях Вахтангова. Роли: Соня («Дядя Ваня»), Мици Шлагер («Забава»), Зиночка («Зиночка»), Зина («Чертушка») I: 198, 199
- Шахалов Александр Эмильевич (1880–1935) — актер. В МХТ и Первой студии с 1915 по 1924 г. I: 505
- Швайер Адольф (1858–1922) — австрийский драматург. На любительской сцене Вахтангов сыграл роль гимназиста Феликса в его пьесе «Отметка в поведении» I: 72
- Шварц Ганс (1883–1960) — немецкий «борец-дьявол». Не смог победить только Ивана Поддубного I: 182
- Швембергер Виктор Александрович (Фридрих Карл) (1892–1970) — режиссер, драматург театра кукол. Учился в Студии Ф.Ф. Комиссаржевского, а затем в Студии Гунста. Основатель двух Московских театров кукол (1931 г. — Московского городского, 1933 г. — Московского областного) II: 363–365, 369, 370
- Швыров А.В. — литератор I: 482
- Шевченко Фаина Васильевна (1892–1971) — актриса. В 1909 г. стала сотрудницей МХТ. С 1911 по 1914 г. одновременно училась в школе МХТ. Оставалась в труппе до 1959 г. I: 374, 433, 438, 447, 470, 471, 474 II: 474
- Шекспир Вильям (1564–1616) — английский драматург. В спектакле Первой студии «Двенадцатая ночь» Вахтангов сыграл роль Шута. Собирался поставить «Отелло» в Первой студии и сыграть роль Яго. «Гамлета» он планировал ставить сначала в Первой студии, затем в Третьей I: 16, 29, 171, 184, 226, 236, 237, 241, 262 II: 41, 375, 452, 456, 470, 471, 483, 569, 582

- Шервашидзе (Чачба) Александр Константинович, князь (1867–1968) — театральный художник. С 1920 г. жил в Париже **II**: 42
- Шервинский Василий Дмитриевич (1850–1941) — терапевт, эндокринолог, основоположник советской клинической эндокринологии **II**: 561
- Шереметьева Анна Александровна (?–1950) — актриса МХАТ с 1913 г. и до конца жизни. Принимала участие в спектаклях Первой студии. Роли: фру Гельсет («Росмерсхольм») **I**: 454, 468, 470, 451
- Шершеневич Вадим Габриэлевич (1893–1942) — поэт, драматург, режиссер **I**: 275 **II**: 600, 601
- Шик (Шик-Елагина) Елена Владимировна (1895–1931). Актриса, режиссер и педагог. Ученица Вахтангова по Мансуровской и Третьей студиям (1915–1924). Роли: г-жа NN («Рассказ г-жи NN»), Гувернантка («Страничка романа»), Гостья («Чудо святого Антония», 1-я и 2-я редакции). Позднее вела режиссерскую и педагогическую работу в ленинградских театрах и учебных заведениях **II**: 71–73, 92, 93, 100, 106, 107, 111, 136, 137, 141, 151, 156–158, 163, 164, 180, 186, 197, 198, 200, 201, 210, 215, 218, 273, 286, 346, 347, 363, 432
- Шиллер Фридрих (1759–1805) — немецкий поэт, философ, историк и драматург, представитель романтического направления в литературе **I**: 29, 244 **II**: 79, 411, 412, 436, 437, 440, 444, 445, 472, 505, 524
- Шиловцева Наталья Павловна (1896–1978) — актриса и режиссер. Ученица Вахтангова по Мансуровской студии (1913–1919). Роли: Елена («Усадьба Ланиных»), Гостья («Чудо святого Антония», 1-я редакция). С 1919 по 1935 г. актриса Второй студии, Первой студии, МХАТ Второго, после закрытия которого покинула сцену. Автор воспоминаний о Вахтангове (Вахтангов. 1959. С. 396–401) **II**: 21, 32, 45, 58, 60, 71, 91, 110, 136, 137, 140, 141, 164, 166, 167, 171, 178, 180, 183, 198–201, 210, 232, 239, 240, 273, 294, 339, 589
- Шингарева Екатерина Аркадьевна (р. 1940) — архивист, историк МХАТ **I**: 18, 206
- Шихматов (наст. фам. Крепс) Леонид Моисеевич (1897–1970) — актер. Ученик Вахтангова по Мансуровской студии (с 1918 г.). Роли: Первый полицейский («Когда светит месяц»), Бир («Потоп», Народный дом), Шафер («Свадьба», 2-я редакция), Полицейский комиссар и Жозеф («Чудо святого Антония», 2-я редакция), Калаф («Принцесса Турандот»). Впоследствии — в Театре им. Евг. Вахтангова **I**: 18, 20 **II**: 199, 202, 209, 219, 222, 244, 252, 283, 298, 326, 412, 415, 417, 427, 432, 434, 480, 509, 511, 523, 526, 552, 578, 586
- Шкляр Николай Григорьевич (1878–1952) — детский писатель, драматург **II**: 526
- Школьникова — участница первоначального московского состава «Габимы» (1917) **II**: 385, 386
- Шнайдер Бенно Вениаминович (?–1977) — актер «Габимы» с 1920 по 1927 г. Роли: 2-й батлан, Мендл, 1-й духовный судья, Хасид («Гадибук») **II**: 537, 538
- Шнеур Залкинд-Залман (1887–1959) — еврейский поэт. Писал на иврите и идиш **II**: 384
- Шницлер Артур (1862–1931) — австрийский писатель, драматург. Его пьесу «Забава» Вахтангов ставил на любительской сцене и играл роль Фрица Лобгеймера **I**: 108, 111, 121, 141, 142, 144, 145, 185, 197, 199, 392 **II**: 61, 75, 88, 291, 331, 417, 540
- Шолом-Алейхем (наст. имя Рабинович Шолом Нахумович; 1859–1916) — еврейский писатель **II**: 383, 393, 405
- Шопен Фридерик (1810–1849) — польский композитор **I**: 501 **II**: 485
- Шопенгауэр Артур (1788–1860) — немецкий философ-иррационалист **I**: 29, 371
- Шор Александр Германович (1876–1942) — пианист, педагог. Вместе с двоюродным братом Д.С. Шором держал в Москве частную школу: Курсы музыки, оперы, драмы и хореографии (1910–1920-е гг.) **I**: 376, 420
- Шорр Иошуа (1814–1895) — еврейский религиозный деятель **II**: 384
- Шостакович Петр Адамович (1851–1917) — пианист, дирижер, педагог, один из организаторов Музыкально-драматического

- училища Московского филармонического общества, возглавлял его в 1883–1898 гг. **I: 111**
- Шоу Джордж Бернард (1856–1950) — английский писатель, драматург **I: 296, 467, 469, 471, 472, 481, 488, 506, 507 II: 217, 231, 314, 359, 475**
- Шофман Гершон (1880–1972) — еврейский писатель. Писал на иврите **II: 385**
- Шпитальская К.И. — см. Котлубай К.И.
- Шпитальский Николай Иванович (1894–1970) — один из инициаторов и организаторов Студенческой драматической студии. Под псевдонимом Энша играл Колю в «Усадьбе Ланиных». Состоял в Мансуровской студии до 1916 г. **II: 18, 31, 45, 58, 59, 60, 71, 72, 74, 89, 93, 95, 99, 111, 136, 164, 165**
- Штайнер (Штейнер) Рудольф (1861–1925) — австрийский философ-мистик, писатель, эзотерик, создатель духовной науки, известной как антропософия **I: 351**
- Штейнберг Яков (1887–1957) — еврейский писатель. Писал на идиш и иврите, постепенно отдавая предпочтение последнему **II: 384**
- Шуберт Франц Петер (1797–1828) — австрийский композитор **II: 485**
- Шубский Николай — журналист **I: 468**
- Шумский (наст. фам. Чесноков) Сергей Васильевич (1820–1878) — актер, с 1841 г. до конца жизни в Малом театре (с перерывом на 1847–1850 гг.), любимый ученик М.С. Щепкина **I: 237, 241 II: 303**
- Шухмина Татьяна Митрофановна (1901–1974) — ученица Вахтангова по Третьей студии (с 1919 г.). Роли: Настасья Тимофеевна («Свадьба», 1-я и 2-я редакции), Рабыня («Принцесса Турандот»). Впоследствии — в Театре им. Евг. Вахтангова (до 1956 г.) Преподавала в Театральном училище им. Бориса Щукина и в ГИТИСе **II: 333, 502, 563**
- Щавинский Владислав Антонович (1879–1951) — польский артист оперетты. В 1915 г. был интернирован русскими властями как австрийский подданный. Выступал в «Славянском базаре», «Эрмитаже», оперетте Евелинова, Никитском театре. С 1919 г. в Музыкальной студии МХТ. В 1922 г. вернулся в Варшаву **I: 488**
- Щеглов Ив. (наст. имя Леонтьев Иван Леонтьевич; 1856–1911) — литератор, автор фельетонов, юмористических рассказов и водевилей, а также книги «Натуральная школа сценического искусства» (М., 1885). На любительской сцене Вахтангов сыграл роль Михаила Петровича в его пьесе-шутке «Женская чепуха», которую потом использовал для сценических занятий в Мансуровской студии **I: 142, 482**
- Щеглов Валентин Александрович (1902–1948) — актер **II: 498**
- Щеглова Наталья Николаевна (1895–1983) — ученица Вахтангова по Курсам драмы Халютиной и по Мансуровской студии (1915–1920), жена П.Г. Антокольского. Роли: Нина («Страничка романа») **II: 110, 151, 156, 167, 180, 187, 198, 208, 209, 231, 286, 292**
- Щедрин — см. Салтыков-Щедрин М.Е.
- Щекина — актриса-любительница **I: 144**
- Щепкин Михаил Семенович (1788–1863) — артист, один из основоположников реализма в русском театре **I: 226 II: 39, 302, 303, 307**
- Щербakov Вадим Анатольевич (р. 1958) — театровед **I: 18**
- Щербачева Елизавета Петровна (1894–1951) — сотрудница МХТ и актриса Первой студии с 1911 по 1913 г. **I: 278, 332**
- Щербина Елена — актриса-любительница. В спектаклях Вахтангова, поставленных во Владикавказе, сыграла: Христина («Забава»), Лидия Ивановна («Зиночка»), Фру Элина Карено («У царских врат»), Рожан («Казнь»), Елена Андреевна («Дядя Ваня»), Раб («Росмунда») **I: 145, 376**
- Щукин Борис Васильевич (1894–1939) — актер и режиссер. Ученик Вахтангова по Мансуровской студии (с 1920 г.). Роли: Мерик («Воры»), Нордлинг («Потоп»), Дымба («Свадьба», 1-я редакция), Жигалов («Свадьба», 2-я редакция), Кюре («Чудо святого Антония», 2-я редак-

- ция), Тарталя («Принцесса Турандот»). Впоследствии — актер и режиссер Театра им. Евг. Вахтангова **I**: 413 **II**: 332, 333, 335, 411–413, 417, 432, 435, 453, 502, 516, 548, 563
- Эггерт Константин Владимирович (1883–1955) — актер, режиссер, сценарист. С 1911 по 1916 г. — сотрудник МХТ, после 1917 г. — актер и режиссер Камерного театра, Опытного-Героического, Малого театра и др. **I**: 278, 282, 447
- Эйдельман Хава Мишуламовна — актриса «Габимы» с 1920 по 1927 г. Роли: 3-я родственница Сендера («Гадибук») **II**: 538
- Эйзенштейн Сергей Михайлович (1898–1948) — режиссер театра и кино, теоретик искусства, педагог **II**: 447, 452
- Эйнштейн Альберт (1879–1955) — физик-теоретик **II**: 540
- Экземплянская Вера Константиновна (?–1921). Ученица Вахтангова по Мансуровской студии (1914–1917) **II**: 54, 59, 71, 73, 91, 93, 94, 140, 149, 164, 180, 412
- Экстер (наст. фам. Григорович) Александра Александровна (1882–1949) — русско-французский живописец, художник-авангардист (кубофутурист, супрематист), художник театра и кино **II**: 425, 452
- Элиас Мириам (1897–?) — актриса «Габимы» с 1917 по 1924 г. Роли: Хана («Напасть»), Ханан («Гадибук») **II**: 385, 388, 390, 401, 479, 480, 537, 541, 542, 586, 598, 604
- Элишева Либа (Елизавета Абрамовна) — актриса «Габимы» с 1920 по 1928 г. Роли: Ривча («Гадибук») **II**: 537
- Энгель Юрий (Йозель) Дмитриевич (1868–1927) — композитор, музыкальный критик. Собиратель еврейской народной музыки. Автор музыки к спектаклю «Гадибук» **I**: 159 **II**: 495, 537
- Энгельмейер Петр Климентьевич (1855–1942) — отечественный инженер и философ, основоположник нового раздела философских исследований, получившего название «философия техники» **I**: 331
- Энери Ирина (Сухогина Ирина Александровна, по мужу Горяинова; 1897–1980) — пианистка-вундеркинд, выступавшая с 10 лет **I**: 159
- Энша Н.И. — см. Шпитальский Н.И.
- Эржиу Е.Н. — сотрудница МХТ (1911–1912) **I**: 278–280
- Эрлих Генрих (Герш-Вольф) Моисеевич (1882–1942) — политический деятель, публицист. В 1908 г. закончил юридический факультет Московского университета. Был арестован за нелегальную деятельность. После освобождения уехал во Францию **I**: 208
- Эрнст (наст. фам. Шмидт) Отто (1862–1926) — немецкий драматург. На любительской сцене Вахтангов поставил его пьесу «Воспитатель Флакман» («Педагоги»), где сыграл заглавную роль **I**: 69
- Эртер Исаак (1792–1852) — еврейский писатель, писал на иврите **II**: 384
- Эспозито Эудженио (Евгений Доминикович; 1863—после 1935) — итальянский композитор и дирижер. По приглашению С.И. Мамонтова весной 1892 приехал в Москву, где выступил как дирижер в Итальянской опере. Работал дирижером и хормейстером в оперных и драматических театрах. В конце 1925 г. уехал в Италию **II**: 465
- Эфрос Абрам Маркович (1888–1954) — историк, критик, переводчик, заведующий художественно-декорационной частью МХАТ и Музыкального театра (1920–1926). С 1920 г. — заведующий художественной частью ГОСЕТ **II**: 383, 385, 558
- Юделевич Тмима (1892–1967) — актриса «Габимы» с 1918 по 1965 г. Роли: Фрида, Няня («Гадибук») **II**: 537
- Юделевский Яков Лазаревич (Янкель Лейзерович; партийный псевдоним Делевский Ю., литературные — Валик, Голик, Липин; 1868–1957) — участник Санкт-Петербургского террористического кружка, член заграничной партии эсеров, литератор, эмигрант **I**: 209

- Юденич Николай Николаевич (1862–1933) — военный деятель. Во время Гражданской войны возглавлял силы, действовавшие против советской власти на Северо-Западном направлении. В сентябре-октябре 1919 г. Юденич организовал поход на Петроград, окончившийся неудачей **I: 504, 511**
- Юдин Сергей Сергеевич (1891–1954) — хирург, основатель клинической школы (преимущественно в области экстренной хирургии), академик Академии медицинских наук (1944). С юности увлекался театром, был хорошо знаком с К.С. Станиславским, О.О. Садовской. С 1919 г. работал в хирургическом отделении санатория «Захарьино» **II: 245, 294**
- Южин (наст. фам. Писитько, в некоторых источниках Пиндекост) Давид Христофорович (1863–1923) — артист оперы (лирический тенор), камерный певец и антрепренер. С 1901 по 1908 г. — солист Большого театра, одновременно выступал в петербургском Мариинском театре, с 1908 по 1912 г. пел в Опере С.И. Зимина. В волшебной опере «Бронзовый конь» исполнял партию Янга, китайского князя, в опере «Травиата» — партию Альфреда **I: 67, 140**
- Южин (наст. фам. князь Сумбатов) Александр Иванович (1857–1927) — актер, драматург, театральный деятель. С 1882 г. и до конца жизни работал в Малом театре. В «Красной мантии» играл роль Музона, в «Сыне Жибуайе» — Жибуайе, в «Сильных и слабых» — Претурова **I: 67, 111, 218, 274, 289 II: 21, 344**
- Юра — см. Звадский Ю.А.
- Юркевич (по мужу Липеровская) Софья Ивановна (1892–1973) — участница Первой студии **I: 278, 332**
- Юродинская — участница Студии Гунста **II: 378**
- Юстинов **II: 510**
- Юхов Иван Иванович (1871–1943) — хоровой дирижер. Организованный им в 1900 г. коллектив преобразован в 1919 г. в Первый государственный хор (с 1925 г. хор им. М.И. Глинки), на базе которого в 1942 г. Юхов создал Республиканскую русскую хоровую капеллу (ныне им. А.А. Юрлова) **II: 598**
- Юшкевич Семен Соломонович (1868–1927) — писатель, драматург. На любительской сцене Вахтангов поставил его пьесу «В городе», где сыграл роль Гланка **I: 72, 76, 437 II: 383**
- Юшкова Ольга Сергеевна — ученица Вахтангова по Мансуровской студии (1914–1915) **II: 58, 60, 61, 66, 71, 72, 95, 131**
- Ющинский Андрей (1898–1911) — киевский школьник, в ритуальном убийстве которого обвинялся еврей Мендель Бейлис, оправданный в 1913 г. судом присяжных **I: 185**
- Яблоновский Сергей (наст. имя Потресов Сергей Викторович; 1870–1953) — журналист, критик **I: 206, 365**
- Яблочкина Александра Александровна (1866–1964) — актриса. Принадлежала к актерской династии Яблочкиных. С 1888 г. и до конца жизни в труппе Малого театра. В «Сыне Жибуайе» играла роль Фернанды **I: 67**
- Ягодкин Иван Сергеевич (1891–?) — артист оперы. С 1919 в Музыкальной студии и Музыкальном театре им. Вл.И. Немировича-Данченко **II: 485**
- Языков Александр Васильевич — участник Студенческой драматической студии. Роли: Распорядитель («Усадьба Ланиных») **II: 45**
- Языкова — см. Еременко Н.Д.
- Яйцева Евдокия Андреевна — ученица Вахтангова по Мансуровской студии (1914–1915) **II: 58, 76**
- Яковлев Сергей Георгиевич — сотрудник МХТ и актер Первой студии с 1909 по 1913 г. **I: 278, 280, 282, 332, 333**
- Яковлева (по мужу Шапорина) Любовь Васильевна (1885–1967) — художник, деятель кукольного театра, жена композитора Ю.А. Шапорина **I: 362**
- Яковлева Ольга Бенедиктовна — участница Первой студии **I: 447**

Аннотированный указатель имен

- Якулов Георгий Богданович (1884–1928) — художник-авангардист, график, театральный художник **II**: 452, 471
- Яновская Вера Васильевна — жена Н.П. Яновского **II**: 544
- Яновский (наст. фам. Лукьяновский) Николай Павлович (1894–1968) — актер. Ученик Вахтангова по Мансуровской студии (с 1920 г.). Роли: Альнаскар («Воздушные замки»), Кадет и Гость («Свадьба», 1-я редакция), Мудрец, Раб и Измаил («Принцесса Турандот»). Впоследствии в Театре им. Евг. Вахтангова **II**: 333, 411, 412, 544, 545, 547
- Ярославцев Андрей Константинович (1815–1884) — писатель **II**: 483
- Яхонтов Владимир Николаевич (1899–1945)— артист эстрады, мастер художественного слова. С 1918 г. во Второй, а с 1920 г. в Третьей студии. В 1924–1926 гг. актер ГосТИМа **II**: 572, 574, 590, 593, 601
- Natan — см. Тураев Н.О.
- Osińska Katarzyna (р. 1958) — польский театровед **I**: 351
- Paolo — см. Трубецкой П.П.
- Zweig Arnold **II**: 405

~ УКАЗАТЕЛЬ ДРАМАТИЧЕСКИХ И МУЗЫКАЛЬНО-ДРАМАТИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ* ~

- «№ 13-й» — драма С.А. Найденова I: 197, 250, 258
- «А Пиппа пляшет!» — «сказка стеклянного завода», пьеса Г. Гауптмана II: 314
- «Аглавена и Селизетта» — пьеса М. Метерлинка II: 142, 232
- «Адвокат Патлен» — французский фарс XV в. II: 310, 311, 314, 374
- «Анатоль» — цикл одноактных пьес А. Шницлера, объединенных общим названием I: 179, 185
- «Анатэма» — трагическое представление Л.Н. Андреева I: 142, 172, 175, 176, 178, 179 II: 383
- «Анго» — см. «Дочь Анго»
- «Антоний» — см. «Чудо святого Антония»
- «Анюта» — рассказ А.П. Чехова, II: 171, 181, 182
- «Арлекинада» — сценарий Е.Б. Вахтангова I: 320, 326
- «Архангел Михаил» — трагифарс Н.Н. Бромлей II: 477, 481, 488, 489, 493, 505–507, 517–519, 526, 544, 551, 552, 566, 568, 572, 587, 594, 595, 604
- «Ахарняне» — комедия Аристофана I: 450
- «Балаганчик» — драма А.А. Блока II: 416, 417, 582, 592
- «Балладина» — трагедия Ю. Словацкого I: 394, 488, 493 II: 205, 277, 468, 473, 566
- «Бальзаминов» — см. «Женитьба Бальзаминова»
- «Банкрот» — драма Б. Бьернсона I: 67
- «Барышня-крестьянка» — из Повестей покойного Ивана Петровича Белкина А.С. Пушкина II: 171
- «Бедность не порок» — комедия А.Н. Островского I: 24
- «Без вины виноватые» — комедия А.Н. Островского I: 109, 140, 197
- «Безнравственная женщина» — рассказ Дж. Лондона II: 75
- «Беррианский цирюльник» — комедия М. Мелля I: 331
- «Бесы» — см. «Николай Ставрогин»
- «Битва жизни» — рождественская повесть Ч. Диккенса II: 59
- «Благовещение» — драма П. Клоделя II: 452
- «Благодетели человечества» — драма Ф. Филиппи I: 72, 121, 140, 155
- «Благотворительница» — сцена Н.Л. Персияниновой II: 88
- «Бланко» — см. «Разоблачение Бланко Познет»
- Блоковский спектакль II: 417,
- «Больные люди» — см. «Праздник примирения»
- «Большой человек» — комедия И.И. Колышко I: 140
- «Большой человечек» — см. «Большой человек»
- «Борис Годунов» — опера М.П. Мусоргского II: 462, 463, 485
- «Борис Годунов» — трагедия А.С. Пушкина I: 109 II: 54
- «Борис» — см. «Борис Годунов», опера

* Литературные произведения, не являющиеся драматическими, включены в Указатель в тех случаях, когда они становились спектаклями или рассматривались как возможный сценический материал.

- «Борцы» — пьеса М.И. Чайковского I: 73
- «Борьба за престол» — историческая драма
Г. Ибсена I: 73
- «Брак» — см. «Великосветский брак»
- «Бранд» — драматическая поэма Г. Ибсена I:
140, 198, 246, 370 II: 290, 291
- «Братья Карамазовы» — инсценировка романа
Ф.М. Достоевского I: 184, 185, 204, 205, 292,
301, 333 II: 108, 233
- «Бродяга» — рассказ Г. де Мопассана II: 513
- «Бронзовый конь» — волшебная опера
Д.Ф.Э. Обера I: 67
- «Буря» — пьеса В. Шекспира I: 518
- «В бегах» — комедия С.Ф. Рассохина и В.П. Пре-
ображенского I: 73
- «В гавани» — рассказ Г. де Мопассана I: 193, 197,
198, 202, 244, 250, 258 II: 88, 151, 152, 156, 159,
226, 231, 313
- «В городе» — пьеса С.С. Юшкевича I: 72, 76
- «В камере мирового судьи» — см. «Мировой су-
дья»
- «В новой семье» — драма В.А. Александрова I:
164
- «В старом Гейдельберге» — драма В. Мейера-
Ферстера I: 68
- «Вампука, невеста африканская» — опера-
пародия на музыку В.Г. Эренберга I: 307,
308, 338
- «Василиса Мелентьева» — драма в стихах
А.Н. Островского и С.А. Гедеонова II: 423
- «Ведьма» — рассказ А.П. Чехова II: 75
- «Великодушный рогоносец» II: 592
- «Великосветский брак» — комедия А. Сутро II:
151
- «Верочка» — рассказ А.П. Чехова II: 159, 167, 168,
178
- «Вертер» — опера Ж. Массне II: 495
- «Весельчак» — рассказ М. Горького II: 412
- «Весенние мелодии» — рассказ М. Горького I:
199
- «Ветка сирени» — см. «Под душистой веткой
сирени»
- Вечер А.П.Чехова («Предложение», «Лекция о
вреде табака», «Ведьма», «Юбилей») I: 422,
438, 439
- Вечер Л.Н. Толстого II: 314, 419, 423
- Вечер Сервантеса II: 425
- Вечер студийных работ II: 547
- Вечер Шолом-Алейхема II: 405
- «Вечная любовь» — драма Г. Фабера I: 72
- «Вечный странник» — пьеса О. Дымова II: 380
- «Взаимное обучение» — французский водевиль
II: 75, 157
- «Визит его превосходительства» — водевиль
И.С. Мамонтова I: 24
- «Вишневый сад» — комедия А.П. Чехова I: 67, 68,
198, 290–292 II: 130, 335, 336, 466, 470, 473
- «Властитель судеб» («Избранник судьбы») —
пьеса Б. Шоу I: 481 II: 231, 359
- «Вне жизни» — будничный эпизод В.В. Прото-
попова I: 140
- «Во дворе — во флигеле» — пьеса Е.Н. Чири-
кова I: 78
- «Воздушные замки» — комедия Н.И. Хмельниц-
кого II: 431, 436, 479
- «Вор» — комедия О. Мирбо II: 193, 226, 313
- «Воры» — рассказ А.П. Чехова II: 166, 167, 333,
364, 423, 432, 517, 525
- «Воспитатель Флакман» («Педагоги») — коме-
дия О. Эрнста I: 70, 78
- «Враги» — рассказ А.П. Чехова II: 159, 172, 173,
188, 231
- «Врата» — см. «У царских врат»
- «Всадники» — комедия Аристофана I: 450
- «Всех скорбящих» — драма Г. Гейерманса I: 121,
150
- «Встреча» — рассказ М. Горького II: 59
- «Гавань» — см. «В гавани»
- «Гадибук» — драматическая легенда С. Ан-
ского I: 14, 258 II: 385, 395, 396, 401, 405, 406,
469, 471, 480, 495, 497, 498, 514, 529, 530, 532,
533–543, 547, 553, 554, 561, 567, 569–571, 577,
582, 585, 586, 588, 589, 601–603, 606, 607
- «Галья» — опера С. Монюшко I: 68
- «Гамлет» — трагедия В. Шекспира I: 15, 29, 226,
229, 233, 235, 240, 246, 247, 251, 253, 261, 265,
271, 277, 278, 290–292, 334, 336, 386 II: 42, 79,
83, 108, 283, 468, 471, 473, 481–484, 488, 489,
497, 508, 531, 562, 576, 577, 588, 593, 607
- «Гахама» — см. «Солнце! Солнце!»
- «Где любовь, там и Бог» — рассказ Л.Н. Толстого
II: 314
- «Где тонко, там и рвется» — комедия И.С. Тур-
генева I: 292

- «Гедда Габлер» — драма Г. Ибсена I: 294, 298
 «Генрих VIII» — см. «Король Генрих VIII»
 «Гибель» — см. «Гибель “Надежды”»
 «Гибель “Надежды”» — драма Г. Гейерманса I: 363, 367, 397, 405, 436, 438, 439, 445, 447, 484 II: 468, 471, 473
 «Голос крови» («Карен Борнеман») — драма Я. Бергстрема I: 121, 164
 «Голос крови» — драма О. Дымова II: 57
 «Горе от ума» — комедия А.С. Грибоедова I: 70, 73, 78, 229, 385 II: 309, 473
 «Горит» — пьеса И.-Л. Переца II: 386, 390
 «Горящие письма» — комедия П.П. Гнедича I: 179, 199
 «Гренгуар» — пьеса Т. Ф. де Банвиля II: 89, 93
 «Грех» — пьеса Д. Пшибышевской I: 121, 142, 144, 146, 197, 250
 «Гроза» — драма А.Н. Островского I: 518 II: 585
 «Гувернер» — комедия В.А. Дьяченко I: 53
 «Данден» — см. «Жорж Данден, или Одураченный муж»
 «Даровой пассажир» — комедия О. Блюменталя и Г. Кадельбурга I: 67
 «Дачники» — пьеса М. Горького I: 72
 «Два болтуна» — интермедия М. де Сервантеса II: 425
 «Двенадцатая ночь» — комедия В. Шекспира I: 444–446 II: 278, 375, 445, 446, 473, 566, 604
 «Двери» — см. «При открытых дверях»
 «Двойная игра» — пьеса М. Беринга I: 289, 291
 «Действо о Теофиле» — миракль Рютбефа I: 109
 «Демон» — опера А.Г. Рубинштейна I: 70, 73
 «Деревянные солдатики» — миниатюра I: 281
 «Дети Ванюшина» — драма С.А. Найденова I: 73
 «Дети солнца» — сцены М. Горького I: 70, 198
 «Джентльмен» — комедия А.И. Сумбатова-Южина I: 140
 «Джиоконда» — трагедия Г. Д’Аннунцио I: 294, 297, 303
 «Дибук» — см. «Гадибук»
 «Дикарка» — комедия А.Н. Островского и Н.Я. Соловьева I: 191, 295, 298
 «Дикая утка» — драма Г. Ибсена II: 68
 «Длинный язык» — рассказ А.П. Чехова II: 159, 189, 197, 224–226
 «Для счастья» — драма С. Пшибышевского I: 73
 «Дни нашей жизни» — драма Л.Н. Андреева I: 140
 «Дно» — см. «На дне»
 «Доктор Штокман» («Враг народа») — драма Г. Ибсена I: 140, 250, 255, 257
 «Дон Жуан, или Каменный гость» — комедия Ж.-Б. Мольера I: 53
 «Дон-Карлос» — драматическая поэма Ф. Шиллера II: 445
 «Дочь Анго» — оперетта Ш. Лекока II: 583
 «Драма жизни» — драма К. Гамсуна I: 73 II: 467, 471, 582, 583
 «Дружки» — рассказ М. Горького II: 411, 412
 «Душистая ветка сирени» — см. «Под душистой веткой сирени»
 «Дядюшкин сон» — повесть Ф.М. Достоевского I: 359
 «Дядя Ваня» — сцены из деревенской жизни А.П. Чехова I: 68, 121, 142, 145, 152, 219, 378 II: 276, 277
 «Ева» — оперетта Ф. Легара I: 314
 «Евгений Онегин» — опера П.И. Чайковского I: 70, 140, 490 II: 484, 495
 «Евреи» — пьеса Е.Н. Чирикова I: 140, 193
 «Егерь» — рассказ А.П. Чехова I: 451 II: 76, 77, 88–90, 92–94, 115, 142, 150–152, 156, 159, 168, 171, 188, 224–226, 231
 «Елена Спартанская» — трагедия Э. Верхарна I: 331
 «Ергунов» — см. «История лейтенанта Ергунова»
 «Жано и Жаннет» II: 363
 «Женитьба Балзаминова» — пьеса А.Н. Островского I: 381
 «Женитьба» — совершенно невероятное событие Н.В. Гоголя I: 24, 142 II: 508
 «Женская чепуха» — водевиль И.Л. Щеглова I: 142 II: 75, 77, 89, 90, 92
 «Женщина-змея» — фьяба К. Гоцци II: 314
 «Женщины в народном собрании» — комедия Аристофана I: 450
 «Живой труп» — драма Л.Н. Толстого I: 253, 290–292 II: 473
 «Жизнь человека» — представление Л.Н. Андреева II: 467, 471, 581–583

Указатель... произведений

- «Жорж Данден, или Одураченный муж» — комедия Ж.-Б. Мольера II: 432, 478, 479, 480
- «За синей птицей» — фарс-пародия А.О. Волка I: 140
- «Забава» («Без любви») — драма А. Шницлера I: 108, 111, 141, 142, 144, 145, 197
- «Заложница Карла Великого» — историческая драма Г. Гауптмана I: 294, 297
- «Замки» — см. «Воздушные замки»
- «Заря вечерняя» — драма Ф.-А. Бейерлейна I: 73
- «Зеленое кольцо» — пьеса З.Н. Гиппиус I: 494 II: 233, 234, 271, 272
- «Зеленый попугай» — драматический набросок А. Шницлера II: 61, 291
- «Зимою» — пьеса Ш. Аша II: 386, 387, 390, 396, 399, 403
- «Зиночка» — сцены С.А. Недолина I: 121, 142, 144, 145, 249, 255, 257
- «Злоумышленник» — рассказ А.П. Чехова II: 159, 166, 167, 171, 224–226
- «Зори» — драма Э. Верхарна I: 479 II: 279, 448, 452
- «Иван Матвейч» — рассказ А.П. Чехова II: 159, 189, 218, 231
- «Иван Мироныч» — пьеса Е.Н. Чирикова I: 249, 250, 258, 330, 338
- «Иванов» — драма А.П. Чехова I: 68 II: 157, 158
- «Игра о Робене и Марион» — пастораль Адама де ла Аля I: 109
- «Идиот» — драма В.А. Крылова и С. Сутугина (О.Г. Эттингера) по роману Ф.М. Достоевского I: 73
- «Из-за мышонка» — комедия А. Розо II: 75
- «Изнанка» — см. «Изнанка жизни»
- «Изнанка жизни» — комедия Х. Бенаvente I: 379, 380, 385, 394
- Исполнительный вечер II: 77, 99, 134, 149–151, 154, 155, 159, 160, 187–189, 198, 199, 253, 323, 331, 332
- «История лейтенанта Ергунова» по И.С. Тургеневу II: 225
- «Казенная квартира» — комедия В.А. Рышкова I: 140
- «Казнь» — драма Г.Г. Ге I: 72, 109
- «Каин» — мистерия Дж. Байрона I: 470, 472, 474, 475, 479, 482, 495, 497, 518 II: 187
- «Как они бросили курить» — басня-шарж В.О. Трахтенберга I: 245
- «Калики перехожие» — трагедия В.М. Волькенштейна I: 354, 436, 437, 445, 505, 506 II: 468, 471
- «Калхас» («Лебединая песнь») — драматический этюд А.П. Чехова I: 111
- «Канун Нового года» — пьеса А. Шницлера II: 75, 88, 328
- «Кармен» — опера Ж. Бизе I: 35, 67, 70, 73, 109, 289, 300, 301, 307, 308
- «Катерина Ивановна» — пьеса Л.Н. Андреева I: 333
- «Квартира в стиле модерн» — драматическая шутка Н.Н. Кригер-Богдановской I: 140
- «Кира Атали» — пьеса Д.Ф. Мендеса II: 384
- «Коварство и любовь» — мещанская драма Ф. Шиллера I: 378 II: 444
- «Когда взойдет месяц» — см. «Когда светит месяц»
- «Когда светит месяц» — пьеса И.А. Грегори II: 193, 226, 313, 419
- «Колокола» — рождественская повесть Ч. Диккенса I: 436, 445, 495, 516
- «Король-Арлекин» — пьеса Р. Лотара II: 471
- «Король Генрих VIII» — драматическая хроника В. Шекспира I: 67
- «Король Лир» — трагедия В. Шекспира I: 29
- «Король темного покоя» — драма Р. Тагора II: 352
- «Кот в сапогах» — см. «Обручение во сне»
- «Кот» — см. «Обручение во сне»
- «Красная мантия» — пьеса Э. Брие I: 67
- «Кукла Инфанты» — пьеса П.Г. Антокольского I: 469 II: 162, 163, 166, 167, 199, 217, 231, 252, 253, 310, 311
- «Лагерь Валленштейна» — пьеса Ф. Шиллера II: 445
- «Лакме» — опера Л. Делиба I: 109, 140
- «Лапы» — см. «У жизни в лапах»
- «Лебединое озеро» — балет П.И. Чайковского I: 70
- «Легенда о Симоне-аббате» — пьеса Н.Н. Бромлей II: 515, 518, 519
- «Лестница на небо» — пьеса В.В. Каменского II: 508, 592

- «Летние грезь» — комедия В.А. Крылова I: 67
 «Лизистрата» — комедия Аристофана I: 450
 «Литература» — комедия А. Шницлера II: 331
 «Любовь — сила» — комедия Г. де Кайяве и Р. де Флера I: 140
 «Любовью не шутят» — комедия А. Мюссе II: 309-311
 «Лягушки» — комедия Аристофана I: 450
- «Мадам Бовари» — роман Г. Флобера I: 478
 «Мадам Сан-Жен» — комедия В. Сарду и Э. Моро II: 570
 «Майорша» — драма И.В. Шпажинского I: 67
 «Майская ночь» — опера Н.А. Римского-Корсакова I: 140 II: 485
 «Маленький Эйольф» — драма Г. Ибсена I: 185, 198
 «Малиновка» — рассказ А.Н. Будищева II: 88
 «Мальва» — рассказ М. Горького II: 158, 171, 314
 «Манон» — опера Ж. Массне I: 67
 «Мария Магдалина» — пьеса М. Метерлинка II: 508
 «Марсельская красotka» — пьеса П.-Ф. Бертона I: 67
 «Марта» — опера Ф. фон Флотова I: 67, 315
 «Маскарад» — драма М.Ю. Лермонтова II: 492
 «Медведь» — шутка А.П. Чехова I: 28
 «Между двух миров. Дибук» — см. «Гадибук»
 «Мексиканец» — инсценировка Б.И. Арватова по рассказу Дж. Лондона II: 452, 602
 «Мельник» — ария из оперы А.С. Даргомыжского «Русалка» II: 485
 «Менахем» — см. «Менахем, сын Израиля»
 «Менахем, сын Израиля» — пьеса Ш.И. Каценеленбогена II: 383, 401
 «Мертвые души» — поэма Н.В. Гоголя I: 142 II: 155, 156, 331
 «Мертвый город» — драма Г. Д'Аннунцио II: 108
 «Месяц в деревне» — комедия И.С. Тургенева I: 290, 292, 301 II: 87
 «Месяц» — см. «Когда светит месяц»
 «Месяц» — см. «Месяц в деревне»
 «Мефистофель» — опера А. Бойто I: 68
 «Мизерер» — см. «Misereere»
 «Микетт и ее матушка» — пьеса Г. де Кайяве и Р. де Флера II: 57
 «Мир» — комедия Аристофана I: 450
- «Мировой судья» — фарс А.-У. Пинеро II: 75
 «Мирра Эфрос» — бытовые картины Я. Гордина I: 189
 «Михаил Крамер» — драма Г. Гауптмана I: 193
 «Младость» — повесть в диалогах Л.Н. Андреева I: 505, 506 II: 223, 225, 233, 234
 «Мнимый больной» — комедия-балет Ж.-Б. Мольера I: 327, 328
 «Много шума из ничего» — комедия В. Шекспира I: 108
 Мольер — см. Мольеровский спектакль
 Мольеровский спектакль («Брак поневоле» и «Мнимый больной») I: 329, 341, 343-345, 360 II: 473
 «Монна Ванна» — драма М. Метерлинка I: 52, 54, 57
 «Моцарт и Сальери» А.С. Пушкина II: 436, 437, 536, 544, 547
 «Мудрец» — см. «На всякого мудреца довольно простоты»
 «Мыльные пузыри (Огнеголовый)...» — романтическое представление Н.Г. Шкляра II: 526
 «Мысль» — современная трагедия Л.Н. Андреева II: 20, 473, 576, 577
 «Мятеж» II: 423
 «На большой дороге» — драматический этюд А.П. Чехова I: 327, 329
 «На всякого мудреца довольно простоты» — комедия А.Н. Островского I: 334 II: 227, 228, 277
 «На дне» — картины М. Горького I: 68, 198, 219, 301, 353 II: 33, 169, 227, 228, 276, 277, 301, 582
 «На лоне природы» — комедия Н.А. Хлопова I: 197, 244, 245
 «На покое» — сцены А.И. Куприна и А.И. Свицкого I: 119
 «На стоянке» — рассказ Дж. Лондона II: 320
 «На хлебах из милости» — пьеса В.А. Крылова I: 63
 «На хуторе» — комедия П.П. Гнедича I: 65
 «Наложница в Гиве» — «историческая трагедия из времен Судей» Л. Меклера II: 393, 394
 «Напасть» — рассказ И.Д. Берковича II: 386, 390, 396
 «Наполеон и пани Вавельская» — пьеса В. Гонсиоровского и И. Никорича
 «Нахлебник» — комедия И.С. Тургенева II: 507, 508

Указатель... произведений

- «Не так живи, как хочется» — народная драма
А.Н. Островского I: 70
- «Небо и Земля» — мистерия Дж. Байрона II:
314
- «Незнакомка» — лирическая драма А.А. Блока
I: 508 II: 138, 145, 146, 417, 434
- «Неизлечимый» — рассказ Г.И. Успенского I:
429, 444, 445 II: 169
- «Непрощенная» — пьеса М. Метерлинка II: 142
- «Несчастливая» — повесть И.С. Тургенева II: 88
- «Ни минуты покоя» — комедия-фарс И.И. Мяс-
ницкого I: 67
- «Николай Ставрогин» — инсценировка Вл.И. Не-
мировича-Данченко по роману Ф.М. Досто-
евского «Бесы» I: 360, 361 II: 19, 473
- «Новый год» — пьеса П.Г. Антокольского II: 291,
292
- «Нора» («Кукольный дом») — пьеса Г. Ибсена I:
163
- «Нос» — петербургская повесть Н.В. Гоголя II:
592
- «Ночное» — летняя сценка М.А. Стаховича I:
250, 258 II: 169
- «Ночь любви» — оперетта В.П. Валентинова I: 140
- «Ночь перед Рождеством» — опера
Н.А. Римского-Корсакова II: 495
- «Нынешние братья» — моралите Николая из Па-
рижа I: 109
- «Ню» — трагедия каждого дня О. Дымова I: 165,
197
- «О чане» («Лохань») — фарс Ж. д'Абонданса I: 109
- «О шапке-рогаче» — фарс Ж. д'Абонданса I: 109
- «Об Иване-дураке, Семене-Воине и Тарасе-
Брюхане» — см. «Сказка об Иване-дураке
и его братьях»
- «Облака» — комедия Аристофана I: 450
- «Обмен» — пьеса П. Клоделя II: 471
- «Обручение» — феерия М. Метерлинка I: 445
- «Обручение» — см. «Обручение во сне»
- «Обручение во сне» — пьеса П.Г. Антокольско-
го I: 469 II: 199, 217, 231, 232, 253, 262-265,
284, 292, 310, 311
- «Обрыв» — роман И.А. Гончарова I: 518
- «Огни» — см. «Огни Ивановой ночи»
- «Огни Ивановой ночи» — драма Г. Зудермана
I: 246, 249, 250, 251, 255, 257, 259, 265, 295
II: 88
- «Одержимый» — см. «Одержимый, или Сделка
с призраком»
- «Одержимый, или Сделка с призраком» — по-
весть Ч. Диккенса I: 16, 515, 516, 518
- «Одинокие» («Одинокие люди») — драма Г. Га-
уптмана I: 294, 298
- «Оказия, в доме господина Великомысла при-
ключившаяся» — оперетта М. Попова I:
202
- «Около жизни» — драма И.А. Новикова I: 121,
149
- «Орлеанская дева» — драматическая поэма Ф.
Шиллера I: 242, 244 II: 445
- «Осенние скрипки» — пьеса И.Д. Сургучева I:
392, 396, 405
- «Осы» — комедия Аристофана I: 450
- «Отелло» — трагедия В. Шекспира I: 16, 229, 516,
518
- «Отец Сергей» — повесть Л.Н. Толстого II: 423
- «Отметка в поведении» («Трагедия ученика») —
пьеса А. Швайера I: 72
- «Отрывок» — сцены из светской жизни Н.В. Го-
голя I: 282, 283
- «Павел I» — пьеса Д.С. Мережковского II: 463
- «Паганини» — трагедия В.М. Волькенштейна
I: 516
- «Паяцы» — опера Р. Леонкавалло I: 67, 468
- «Пельи» («Неизвестный») — драма II: 384, 385
- «Переполюх» — рассказ А.П. Чехова II: 235
- «Пестрые рассказы» — сборник рассказов
А.П. Чехова I: 331
- «Пиковая дама» — опера П.И. Чайковского I: 67,
108, 180
- «Пир во время чумы» — драматическая сцена
А.С. Пушкина I: 15 II: 317, 318, 321, 322, 331,
437, 468, 472
- «Пир» — см. «Пир во время чумы»
- «Письма» — см. «Горящие письма»
- «Плоды просвещения» — комедия Л.Н. Толсто-
го I: 109 II: 448, 449, 520-522
- «Плутос» — комедия Аристофана I: 450
- «Под душистой веткой сирени» — комедия В.
Корнелиевой II: 75, 76, 88, 89, 93
- «Поздняя любовь» — сцены из жизни захолу-
стья А.Н. Островского I: 109
- «Покинутая» — комедия М. Морей II: 75, 296,
297, 331

- «Поклонение кресту» — драма П. Кальдерона I: 16, 360, 516 II: 317
- «Покрывало Пьеретты» — см. «Шарф Коломбины»
- «Полусвет» — комедия А. Дюма-сына I: 53
- «Портрет Дориана Грея» — роман О. Уайльда II: 570
- «Потонувший колокол» — сказка-драма Г. Гауптмана I: 450
- «Потоп» — пьеса Ю.Х. Бергера I: 201, 380, 381, 385–387, 392–394, 396, 405, 406–408, 409, 413, 421–423, 435, 439, 445, 446, 462, 472, 505, 506, 515, 516 II: 108, 114, 198, 217, 223, 225, 232, 233, 251, 252, 253, 264, 278, 301, 313, 326, 368, 375, 391, 414, 436, 438, 473, 513, 550–552, 566, 589, 601, 604, 605
- «Пощада» — пьеса Б.К. Зайцева I: 379, 380 II: 76, 77, 138–140
- «Праздник жизни» — пьеса Г. Зудермана I: 73
- «Праздник мира» — семейная драма Г. Гауптмана I: 68, 121, 151, 179, 340, 360, 361, 364, 367, 392, 420, 435, 445, 475 II: 191, 368, 398, 601, 606
- «Праздник примирения» — см. «Праздник мира»
- «Праздники Деметры» — комедия Аристофана I: 450
- «Праматерь» («Берта Боротин») — трагедия Ф. Грильпарцера I: 163
- «Предложение» — шутка А.П. Чехова II: 169
- «При открытых дверях» — комедия А. Сутро II: 134, 149, 151, 152, 156
- «Привидения» — семейная драма Г. Ибсена I: 121, 152 II: 41
- «Принцесса Брамбилла» — каприччио в духе Калло Э.-Т.-А. Гофмана II: 292, 452
- «Принцесса Турандот» — китайская трагикомическая сказка для театра К. Гоцци I: 19, 110, 327 II: 64, 79, 147, 163, 331, 436–438, 441, 443–448, 454, 455, 465, 472, 488, 489, 492, 499, 502, 504, 508, 514, 523–527, 529, 530, 535, 538–540, 542, 543, 548, 550, 552, 554–557, 560, 561, 563–565, 567–576, 582, 583, 586–590, 593, 597, 598, 601–604, 606, 607
- «Принцесса Турандот» — сказочная трагикомедия Ф. Шиллера I: 110 II: 79, 410–412, 417, 425, 432, 435, 436, 438–440
- «Пробел в жизни» — комедия Л.Л. Печорина-Цандера I: 35
- «Провинциалка» — комедия И.С. Тургенева II: 508
- «Проделки Нерины» — комедия Т. де Банвиля II: 436
- «Проделки Скапена» — комедия-фарс Ж.-Б. Мольера II: 370
- «Просители» — провинциальные сцены М.Е. Салтыкова-Щедрина I: 281, 282, 285, 286
- «Псиша» — представление Ю.Д. Беляева I: 289
- «Псковитянка» — опера Н.А. Римского-Корсакова II: 495
- «Птицы» — комедия Аристофана I: 450
- «Пустоцвет» — комедия Н.Л. Персияниновой I: 67, 330, 339
- «Путник» — психодрама В.Я. Брюсова II: 423
- Пушкинский спектакль («Каменный гость», «Пир во время чумы», «Моцарт и Сальери») I: 380, 385, 392, 405 II: 174, 582
- «Рабыни веселья» — комедия В.В. Протопопова I: 73
- «Разбойники» — трагедия Ф. Шиллера I: 29 II: 468, 472
- «Разговор двух дам» — отрывок из «Мертвых душ» Н.В. Гоголя II: 88
- «Разоблачение Бланко Познет» — проповедь в жестокой мелодраме Б. Шоу II: 186, 314, 323, 324
- «Рассказ г-жи NN» — рассказ А.П. Чехова II: 159
- «Рванный плащ» — драма С. Бенелли II: 468, 471
- «Ревизор» — комедия Н.В. Гоголя I: 140, 229, 257, 429 II: 309, 334, 480–482, 495, 513
- «Ревнивый старик» — интермедия М. де Сервантеса II: 425
- «Ревность» — драма М.П. Арцыбашева II: 41
- «Революционная свадьба» — пьеса С. Михаэлиса II: 291
- «Риголетто» — опера Дж. Верди I: 73, 108
- «Родина» — драма Г. Зудермана I: 163
- «Роза и Крест» — лирическая драма А.А. Блока I: 346, 347, 420 II: 146
- «Розы» — тетралогия Г. Зудермана I: 493
- «Романтики» — комедия Э. Ростана I: 330
- «Ромео и Джульетта» — трагедия В. Шекспира II: 452
- «Росмерсхольм» — драма Г. Ибсена I: 16, 445, 446, 451, 454, 461–465, 468, 469, 475, 479, 480, 487, 505, 506 II: 168, 184, 185, 190, 191, 232, 233, 320, 576, 577, 589, 601, 606

- «Росмунда» — пародия Л.Г. Муншштейна I: 166, 202
- «Русалка» — опера А.С. Даргомыжского I: 67
- «Сад» — см. «Вишневый сад»
- «Садко» — опера Н.А. Римского-Корсакова II: 495
- «Саламанкская пещера» — интермедия М. Сервантеса II: 363, 425
- «Саломея» — драма О. Уайльда I: 450 II: 471
- «Самое Главное» — для кого комедия, а для кого и драма Н.Н. Евреинова II: 62
- «Самсон и Далила» — современная трагикомедия С. Ланга I: 197, 243–245, 249, 250, 255, 256, 257
- «Сан-Той» — оперетта С. Джонса I: 144
- «Свадьба Анатоля» — пьеса А. Шницлера I: 199
- «Свадьба» — сцена А.П. Чехова I: 15 II: 59, 199, 217, 219, 331–334, 336, 337, 423, 432, 468, 501–503, 525, 547
- «Сверчок» — см. «Сверчок на печи»
- «Сверчок на печи» — инсценировка Б.М. Сушкевича рождественского рассказа Ч. Диккенса I: 386, 394, 405, 406, 409, 418, 422, 435, 437, 438, 445, 447, 494, 504, 506 II: 86, 90, 94, 95, 99, 137, 143, 278, 375, 391, 414, 415, 434, 448, 461, 473
- «Светит, да не греет» — драма А.Н. Островского и Н.Я. Соловьева I: 78
- «Свои люди — сочтемся» — пьеса А.Н. Островского II: 331
- «Свыше нашей силы» — драма Б. Бьернсона I: 274
- «Святая ложь» — комедия Ф. Круассе и А. Таррида I: 330, 339
- «Северные богатыри» («Воители на Гельголанде») — драма Г. Ибсена II: 314
- «Седьмая заповедь» — бытовая комедия Г. Гейерманса I: 379
- «Сельская честь» — опера П. Масканьи I: 67
- «Сердце-загадка» — комедия Л.Л. Иванова I: 111
- «Сестра Беатриса» — чудо М. Метерлинка II: 85
- «Сильные и слабые» — пьеса Н.И. Тимковского I: 67, 72, 150, 329, 339
- «Синяя птица» — феерия М. Метерлинка I: 140, 207, 209–211, 215, 333, 360, 437, 513 II: 108, 130, 306, 307, 309, 311, 467, 471, 473, 476, 495
- «Сказка о золотом яичке» — комическая опера И.А. Саца I: 202
- «Сказка о царе Салтане» — опера Н.А. Римского-Корсакова II: 495
- «Сказка об Иване» — см. «Сказка об Иване-дураке и его братьях»
- «Сказка об Иване-дураке и его братьях» — пьеса М.А. Чехова по рассказу Л.Н. Толстого II: 87, 88, 112, 116–127, 132, 133, 137, 139, 141, 284, 293, 299, 300, 309, 311, 495, 585, 604
- «Сказка об Иванушке-дурачке и его двух братьях» — Семене-Воине и Тарасе-Брюхане, старом дьяволе и чертенятах — см. «Сказка об Иване-дураке и его братьях»
- «Сказки» Ф.К. Сологуба I: 202
- «Скоморох» — опера П.И. Бларамберга I: 140
- «Скрипки» — см. «Осенние скрипки»
- «Скупой рыцарь» — сцены из Ченстоновой трагикомедии А.С. Пушкина II: 513
- «Слабая струна» — водевиль П.-А.-О. Ламбератибу и Э. Жема II: 75, 88, 415
- «Слепые» — пьеса М. Метерлинка II: 142
- «Слушай, Израиль!» — пьеса О. Дымова I: 73, 94 II: 380
- «Смерть Тарелкина» — комедия-шутка А.В. Сухово-Кобылина II: 425, 432, 433, 481
- «Смешные жеманницы» — комедия Ж.-Б. Мольера I: 516
- «Снег» — драма С. Пшибышевского I: 246, 247, 249–251, 255
- «Снегурочка» — весенняя сказка А.Н. Островского I: 429 II: 572–574
- «Солнце! Солнце!» — пьеса И. Кацнельсона II: 395–397, 386, 390, 397
- «Соль супружества» — водевиль, переделка с немецкого В.С. Пенькова I: 109 II: 77, 88, 90
- «Сон советника Попова» — сатирическая поэма А.К. Толстого I: 173
- «Соната призраков» — драма А. Стриндберга I: 331
- «Сосед и соседка» — французский водевиль I: 197, 198, 245, 250, 252, 258
- «Спичка» — см. «Спичка между двух огней»
- «Спичка между двух огней» — французский водевиль I: 179, 181 II: 77, 78, 88, 90, 96, 176, 323, 331, 364

- «Ставрогин» — см. «Николай Ставрогин»
- «Старшая сестра» — см. «Зимой»
- «Старый закал» — драма А.И. Сумбатова-Южина I: 67
- «Страдальцы» — рассказ А.П. Чехова II: 155, 156
- «Страничка» — см. «Страничка романа»
- «Страничка романа» — водевиль Э.М. Прево II: 75, 77, 89, 90, 93, 100, 151, 152, 154, 156, 189, 231, 363
- «Страсти-мордасти» — рассказ М. Горького II: 411, 412
- «Сфинкс» — драматическая фантазия К. Тетмайера I: 298
- «Сцена в аду» — см. «Человек и сверхчеловек» Б. Шоу
- «Сын Жибуайе» — комедия Э. Ожье I: 67
- «Тайны гарема» — оперетта В. Валентинова I: 288
- «Тарелкин» — см. «Смерть Тарелкина»
- «Тартюф» — комедия Ж.-Б. Мольера I: 53, 222
- «Театр чудес» — интермедия М. де Сервантеса II: 424, 425
- «Торжество победителя» — рассказ А.П. Чехова II: 513
- «Травиата» — опера Дж. Верди I: 109, 140
- «Трагедия любви» — пьеса Г. Гейберга I: 445
- «Трактирщица» — комедия К. Гольдони I: 303, 362, 382
- «Треугольник» — миниатюра А. Сутро II: 363
- «Три сестры» — драма А.П. Чехова I: 73, 198, 292, 301, 354, 378, 379 II: 52, 466, 470
- «Три смерти» — драматическая поэма А.Н. Майкова I: 72, 111
- «Трубадур» — опера Дж. Верди I: 68
- «Труп» — см. «Живой труп»
- Тургеневский вечер — см. Тургеневский спектакль
- Тургеневский спектакль («Нахлебник», «Где тонко, там и рвется», «Провинциалка») I: 290–292 II: 495, 508
- «Тяжелые времена» — роман Ч. Диккенса II: 180
- «Тяжкая доля» — драма Е.П. Карпова I: 65
- «У жизни в лапах» — пьеса К. Гамсуна I: 246, 418 II: 473
- «У царских врат» («У врат царства») — драма К. Гамсуна I: 121, 142, 143, 145, 148, 177, 185, 197, 200, 201, 250, 255, 256, 276, 292, 301
- «Убийство в доме номер 37» — пьеса Ф.В. Рутковской I: 24
- «Узкие башмаки» — оперетта О.И. Дютша II: 436
- «Уриэль Акоста» — трагедия К. Гуцкова I: 29
- «Усадьба Ланиных» — пьеса Б.К. Зайцева I: 370 II: 19, 21, 23, 24, 27, 35, 36, 42–46, 59, 72, 77, 91, 113, 138, 164, 168, 204, 214
- «Ученик Дьявола» — мелодрама Б. Шоу I: 506, 507
- «Ушат» — фарс XV в. в стихах Л.Н. Урванцева II: 436
- «Фамира-кифарэд» — вакхическая драма И.Ф. Анненского II: 471
- «Фауст» — драматическая поэма И.-В. Гете II: 328, 337
- «Фауст» — опера Ш. Гуно I: 109, 211
- «Федор» — см. «Царь Федор Иоаннович»
- «Федра» — трагедия Ж. Расина II: 471
- «Фиоренца» — драма Т. Манна I: 331 II: 296
- «Флорентинская трагедия» — трагедия О. Уайльда I: 450
- «Франческа да Римини» — трагедия Г. Д'Аннунцио I: 140, 275, 276
- «Фуэнте Овехуна» — драма Лопе де Вега II: 310, 314
- «Хирургия» — рассказ А.П. Чехова I: 289
- «Хозяйка» — повесть Ф.М. Достоевского II: 363
- «Хористка» — рассказ А.П. Чехова I: 505
- «Хороший конец» — рассказ А.П. Чехова II: 110, 114
- «Царица Тамара» — драма К. Гамсуна I: 294, 297
- «Царь Федор» — см. «Царь Федор Иоаннович»
- «Царь Федор Иоаннович» — трагедия А.К. Толстого I: 70, 219, 340, 343, 353, 405, 428 II: 20, 473, 495, 582
- «Цезарь и Клеопатра» — пьеса Б. Шоу
- «Чайка» — комедия А.П. Чехова I: 70, 228, 246, 295, 298, 353, 354, 494 II: 143, 468
- «Челкаш» — рассказ М. Горького II: 412

Указатель... произведений

- «Человек и сверхчеловек» — комедия с философией Б. Шоу I: 469
- «Чем люди живы» — рассказ Л.Н. Толстого II: 314
- «Чертушка» — пьеса А.В. Амфитеатрова I: 119
- Чеховский — см. Вечер А.П. Чехова («Предложение», «Лекция о вреде табака», «Ведьма», «Юбилей»)
- Чеховский вечер II: 59, 431, 432
- Чеховский спектакль — см. Вечер А.П.Чехова («Предложение», «Лекция о вреде табака», «Ведьма», «Юбилей»)
- Чеховский спектакль («Воры», «Юбилей») II: 253, 333
- «Чио-Чио-сан» — опера Дж. Пуччини II: 485
- «Чудо» — см. «Чудо святого Антония»
- «Чудо святого Антония» — сатирическая легенда М. Метерлинка II: 138, 140-142, 145, 147, 149, 151-154, 156, 158, 160, 163, 165, 171, 172, 187, 217, 219, 223, 232, 251, 253, 258, 288, 292, 298, 313, 317, 326, 327, 331, 332, 417-419, 424, 425, 428, 430, 432-435, 438, 492, 501, 502, 508, 513, 547, 562, 567, 573, 580, 582, 583, 599-602
- «Чужая» — пьеса К.В. Назарьевой I: 142
- «Шантеклер» — пьеса Э. Ростана I: 190
- «Шарф Коломбины» («Покрывало Пьеретты») — пантомима А. Шницлера — Э. Донаньи II: 64, 278, 416, 417
- «Школа мужей» — комедия Ж.-Б. Мольера II: 380
- «Шоколадный солдатик» — антиромантическая комедия Б. Шоу I: 470-472
- «Электра» — трагедия Софокла II: 174-176, 314, 331, 453
- «Эльга» — пьеса Г. Гауптмана I: 198, 294, 298, 303
- «Эрик XIV» — пьеса А. Стриндберга I: 14, 518 II: 414, 415, 424, 436, 444, 457-461, 463, 465, 469, 471, 476, 478-489, 503, 513, 514, 520, 547, 553, 566, 570, 588, 601, 605-607
- «Эсфирь» — трагедия Ж. Расина II: 423
- «Юбилей» — шутка А.П. Чехова II: 333, 422, 432
- «Юдифь» — опера А.Н. Серова I: 270
- «Юдифь» — трагедия Г. Геббеля I: 163
- «Юлий Цезарь» — трагедия В. Шекспира I: 67, 201, 232 II: 466, 470
- «Miserere» — драма С.С. Юшкевича I: 434, 437

Научное издание

ЕВГЕНИЙ ВАХТАНГОВ.
Документы и свидетельства
Том 2

Издательство «Индрик»

Корректор *Т.И. Томашевская*
Оригинал-макет *Ю.Е. Рычаловская*
Художник *А.С. Старчеус*

По вопросу приобретения книг
издательства «Индрик»
обращайтесь по тел.:
(495) 954-17-52
market@indrik.ru
www.indrik.ru

INDRIK Publishers has the exceptional right to sell this book outside Russia
and CIS countries. This book as well as other **INDRIK** publications
may be ordered by
www.indrik.ru

Налоговая льгота — общероссийский классификатор продукции (ОКП) — 95 3800 5

Формат 70×100 1/8. Печать офсетная.
43,0 п. л. Тираж 1000 экз.

Евхстаиусъ