

2011/4 (6)

УДК 792.075ВАХ

## Содержание

Злотникова Т.С.

## Теоретическая культурология

## Миф о Вахтангове как культурфилософский парадокс

Румянцев О. К.

Быть или понимать (Часть 1)

Кондаков И. В.

Российская культурология как феномен отечественной культуры

Ойттинен В.

Теория культуры Вадима Межуева: проблемы и перспективы марксистского подхода

Кириллова Н. Б.

От медиакультуры к медиалогии

## Историческая культурология

Иконникова С. Н.

Биография как социокультурное измерение истории

Злотникова Т.С.

Миф о Вахтангове как культурфилософский парадокс

## Прикладная культурология

Григорьев А. А.

Размышление о возможности выделения культурологии в отдельный раздел университетского образования

Рылева А. Н.

О программах «Школа культуролога» через призму процесса гуманитаризации и в связи с идеей непрерывного образования

Зеленцова Е. В.

Мельвиль Е. Х.

Развитие творческих индустрий

**Аннотация.** В статье доказывается факт присутствия в истории русской культуры особого типа мифов, обобщающих жизненные реалии вполне конкретных людей, выдающихся представителей искусства XX в. Уникальная роль Е.Б.Вахтангова в истории русской культуры обосновывается тем, что он остался единственной фигурой в истории русского театра, признаваемой представителями разных художественных школ и идеологических направлений. Личность режиссера располагается между понятиями «праздник» и «гротеск», его новаторство связано с жизнью студий (форма организации учебной и творческой деятельности и сфера общения, особая атмосфера, где творчеством лишь сопровождаются жизненные акции участников). Трагизм ранней смерти соотнесен в судьбе режиссера и педагога с признанием учителей, коллег и учеников\*.

**Ключевые слова:** культурфилософский парадокс, миф творческой личности, Евгений Вахтангов, русский театр, театральная студия, ученик, игра, ирония, праздник, нравственность, ответственность

В истории современной отечественной культуры существует множество мифов, созданных вокруг творческих личностей – писателей (мифы о В. Маяковском или С. Есенине, связанные с их смертью, мифы о Б. Пастернаке или А. Солженицыне, точнее об их жизни в изгонявшей и обожествлявшей их стране), композиторов («миф Шостаковича» или «миф Шнитке»), художников (такие разные мифы по-разному отринутых и вернувшихся к публике В. Попкова или М. Шемякина). Разумеется, больше всего возведенных в миф историй, возникает вокруг имен великих актеров (миф «безумца М. Чехова» или миф «инфантильного гения Смоктуновского»), но предметом внимания в настоящее время стали великие режиссеры, зачастую и сами участвующие в создании мифов вокруг своего имени, или образа, или творений.

Вероятно, история культуры без мифов была бы лишена столь необходимого ей личностного модуса, причем имеется в виду не только личность-миф, но и личность – носитель признаков массового сознания, личность человека из публики. Содержание мифов и способ их творения применительно к недавнему прошлому – особая историко-культурная проблема, ибо опубликованные мемуары и тексты, принадлежащие самим героям мифов, сохранившиеся в архивах документы и прижизненные публикации (критика, появлявшаяся в периодических изданиях) становятся вполне конкретным и по-своему опасным

в России: проблемы и перспективы

### Гуманитарные исследования

Луков Вал. А., Луков Вл. А.

Зигмунд Фрейд: жизненность идей

Mediated action: между разумом и культурой : интервью с профессором Джеймсом Вёрчем

### Малая культурологическая энциклопедия

Закс Л. А.

Культурфилософская вселенная М.М.Кагана: основания, территории, границы. К 90-летию выдающегося философа (Часть 2)

### Рецензии

Поляков Т. П.

«Очень своевременная книга...» (Музееведческая мысль в России XVIII–XX вв. : сб. документов и материалов / отв. ред. Э. А. Шулепова. М.: Этерна, 2010. 960 с.: ил.)

### Научная жизнь

Кинофестиваль «Дни этнографического кино» (25 сентября – 2 октября 2010 г., Москва)

Роль музеев в формировании исторического сознания (обзор международной конференции)

контекстуальным обеспечением мифов. Миф и документ? Миф и живой свидетель? Возможно ли? Да, возможно, хотя бы потому, что имеет место появление мифов, обобщающих жизненные реалии вполне конкретных людей. Сошлюсь и на собственный опыт в связи с героем мифа, о котором пойдет речь ниже: в юности мне пришлось общаться и обсуждать жизнь великого режиссера Евгения Вахтангова с одним из его прямых, притом любимейших, хотя и строптивых учеников, знаменитым советским поэтом Павлом Антокольским. Прикосновение к одному из источников мифологических представлений – характерная особенность мифологии нашего времени...

В 2012 г. исполняется 90 лет со дня смерти Евгения Багратионовича Вахтангова, самого молодого из плеяды великих (К.С. Станиславский, Вл. И. Немирович-Данченко, В. Э. Мейерхольд, А. Я. Таиров), раньше всех ушедшего из жизни (все остальные – через 16 и более лет после него) и ушедшего в самом молодом по сравнению с остальными возрасте (39 лет, рак желудка). В отличие от Мейерхольда, обстоятельства жизни и смерти которого то и дело инспирируют появление новых публикаций, репетиции и спектакли которого с помощью архивных материалов воссоздаются все более полно и разносторонне, в отличие от Станиславского и Немировича-Данченко, чье творчество (по отдельности) и чьи взаимоотношения (в их парадоксальной динамике) изучаются не просто активно, но и более пристально, – в отличие от них Е. Б. Вахтангов лишь дважды за несколько последних десятилетий попал в поле зрения серьезных исследователей. Первой вышла беллетризованная биография, трогательно сочетавшая «сухую» фактологию с пафосом освоения личности Вахтангова [1], затем – опыт анализа его творчества в контексте другого явления – театра «Габима», у истоков которого он стоял, но в котором поставил один-единственный спектакль [2].

Мой опыт исследования судеб ряда выдающихся отечественных режиссеров, от Станиславского и Мейерхольда до крупнейших представителей плеяды «шестидесятников» – Г. Товстоногова, А. Эфроса, О. Ефремова, Ю. Любимова, Г. Волчек, М. Захарова [3] – позволяет предположить, что миф о Вахтангове глубоко парадоксален, ибо этот миф о светлом и радостном в русском театре не есть следствие тайны или неясности, как это подчас бывает, но есть реализация потребности в обожествлении фигуры, трудно ниспровергаемой и оттого «пригодной» на роль культурного героя.

В связи с поставленной проблемой человека-мифа интересно отметить, что вопрос о мифе как способе осмысления жизни существовал в сознании самого Вахтангова. Он интуитивно ощущал значение и источник такого специфического художественного обобщения. Не стремясь к абстракции, ценя и любя живые, насыщенные, игровые и игривые проявления фантазии, он осознал и теоретически четко сформулировал особенности того источника, из которого, по сути дела, возникли такие его постановки, как «Гадибук» и «Чудо святого Антония» (так или иначе построенные на религиозной основе), «Эрик IV» и «Принцесса Турандот», где творился миф о власти или любви, как «Потоп» или «Росмерсхольм», где бытовая драма обобщалась до уровня мифа об основаниях бытия. Вахтангов писал в 1919 г.: «В мифе, в этом вековом осадке творческих кристаллов души народной, в этом сгустке квинтэссенции веками отлагавшихся нажитых народом 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» [4].

#### **Место Вахтангова в истории русской и мировой культуры**

Несмотря на споры, сопровождавшие появление отдельных режиссерских работ Е. Вахтангова, личность его стала едва ли не единственной в истории русского театра первой половины XX в. бесспорно признанной и не вызывавшей отрицания целостных или конкретных ее проявлений. Очевидно, это связано с относительно ранней смертью Вахтангова, произошедшей еще до того, как начали раскрываться противоречия в творчестве его учителей и современников. При всей своей творческой оригинальности, непростою характере, при незавершенности художественной программы Вахтангов остался единственной фигурой в истории русского театра, признаваемой представителями разных художественных школ и идеологических направлений. В творчестве Вахтангова многие, включая его верного ученика Б. Захаву, видели готовность принять синтез разнородных, как казалось современникам, начал, представленных Станиславским (создателем психологизированного сценического действия), Немировичем-Данченко (автором четкого рисунка спектакля) и изобретательным Мейерхольдом. Недаром М. Чехов сравнивал его с сосудом, вбиравшим многие достоинства современного ему русского театра.

Историкам советского театра важно было показать, что Вахтангов – единственный великий режиссер, не поставивший ни одного спектакля о революции и во славу ее (в отличие от много поработавшего в этом направлении В. Мейерхольда, от руководителей Художественного театра, где шли «революционные» пьесы М. Булгакова, Вс. Иванова, от А. Таирова с его «Оптимистической трагедией»), духовно, эмоционально революцию принял, но соотнося с нею в косвенной, сугубо эстетической форме. По точному суждению Б. И. Зингермана, он «вырастал в легендарного режиссера, лидера новых художественных исканий так же быстро, как его – порой еще более молодые – современники становились легендарными полководцами новой революционной армии» [5].

Сам Вахтангов, позиционируя себя в современном театральном процессе, определенно относил себя к школе Художественного театра и максимально связывал свои взгляды с практикой и теорией К. С. Станиславского как режиссера-педагога и Вл. И. Немировича-Данченко как режиссера-постановщика. Отталкиваясь именно от практики Художественного театра, он критиковал (1921) А. Я. Таирова за незнание актера, Малый театр – за старомодность.

Вахтангов воспринимается ныне контекстуально – как неотъемлемая часть русской театральной культуры, его творчество оттеняет противоречия художественных исканий его современников. Недаром в театральной педагогике канонизировано понятие только и именно «вахтанговской школы» актерского мастерства как синтеза психологической парадоксальности и подчеркнутой, гротесковой формы.

В содержание мифа, о котором мы говорим, вошло такое, казалось бы, странное понятие (прилагательное без существительного, причем образованное только от имени этого режиссера), как «вахтанговское». Это специфическое явление культуры, теоретическое понятие и совокупность сценических приемов. «“Вахтанговское”, – писал ученик Евгения Богратионовича, Б. Е. Захава, – это наиболее яркая, наиболее современная форма проявления той великой правды, которую с такой силой утвердил в театральном искусстве К. С. Станиславский... Некоторые

теоретики с понятием “вахтанговского” в искусстве почему-то всегда связывают только те принципы и особенности, которые определили собой своеобразие сценической формы “Принцессы Турандот”. Говоря о “вахтанговском”, они обязательно вспоминают об “иронии”, об “игре в театр”, о внешней нарядности театрального представления... А завет Вахтангова “слушать жизнь” и для каждой пьесы искать особую форму театрального воплощения? Есть даже и такие искусствоведы, которые полный глубокого смысла вахтанговский принцип праздничности искусства отождествляют с требованием внешней нарядности, пышности, помпезности, эффектности и т.п.» [6]. Таким образом, вахтанговское оказалось и самостоятельным эстетическим понятием, и важной составляющей мифа.

### **Личность Вахтангова**

Один из центральных мотивов жизни и творчества Вахтангова – милосердие (роли и спектакли «Потоп», «Праздник жизни», «Сверчок на печи», «Чудо святого Антония», несомненно – «Эрик XIV»), желание умиляться, а не разоблачать. В начале карьеры он постоянно говорил о «душевной теплоте», о том, что после спектакля («Чудо...») должно быть «трогательно и стыдно». Правда, форма и способы, с помощью которых проявлялись «чувства добрые», должны были соответствовать духу времени (в Малом театре, с его верой в миссию пробуждения добрых чувств, он видел подобие милой старой бабушки). Этот мотив не менее, а может быть и более существен, чем мотив праздника (радости), который обычно подчеркивается в силу его парадоксального противостояния жестокой эпохе войн и революций. Можно увидеть попытку объединить мотивы милосердия и праздника не только в художественной практике Вахтангова-режиссера, но в его деятельности по становлению студий и студийности. Учениками он воспринимался в сочетании простосердечия, очаровательной чистоты и благородства намерений (П. Антокольский). По мере совершенствования своих профессиональных принципов и изменения жизненной ситуации Вахтангов начинает испытывать неудовлетворенность «бытовым спектаклем, хотя и направленным к добру» и обозначает цель творчества в виде «праздника чувств» (Б. Захава).

Для Вахтангова было характерно до болезненности острое восприятие единства этического и эстетического начал в искусстве (отсюда его погруженность в работу студий и стремление к реализации отчасти утопической идеи студийности). Его восприятие революционных событий было прямым воплощением нравственно-эстетической позиции: наблюдая события октября 1917 г., Вахтангов, по воспоминаниям Б. Е. Захавы, увидел в разбитое пулей окно своей квартиры «отряды красногвардейцев. Шли они вразброд, не в ногу, оборванные и грязные; как попало держали винтовки. Вахтангов брезгливо поморщился и произнес по их адресу грубое слово» [7]. Однако как художник Вахтангов, по воспоминаниям другого ученика, Ю. А. Завадского, мог восхититься руками рабочего, уверенно чинившего электрический провод на трамвайном столбе.

По мнению Б. Е. Захавы, Вахтангов принял революцию как художник (можно считать, что писавший это через сорок с лишним лет после смерти Вахтангова ученик стремился оправдать его в глазах общественного мнения). Сам же Вахтангов в 1919 г. зафиксировал приятие свершившегося как естественной данности: «Новое это новые условия жизни. Надо же понять, наконец, что все старое кончилось. Навсегда. Умирают цари. Не вернутся помещики. Не вернутся капиталы. Не будет фабрикантов... И новому народу надо показать то хорошее, что было, и хранить это

хорошее только для этого народа... Надо набираться творческих сил у народа. Надо созерцать народ всем своим творческим существом» [8].

Вахтангов был человеком позитивного психологического типа, обладавшим естественной конформностью. Через его жизнь прошла только одна дихотомия: лирика – пошлость. Лирика для него была сообразна аутентичному движению жизни (отсюда – излюбленный образ сирени, сопровождавший деятельность его театральной студии), естественному строю межличностной коммуникации, одной из форм которой являлось театральное искусство. Пошлость воплощалась в формах жестокости, ненависти, глупости, грубости, нелюбви, имела как социальные, так и трансцендентные признаки: «Когда человек стреляется, это не лирика. Это или Пошлость, или Подвиг. И у Пошлости, и у Подвига свои трагические маски» [9].

В 36 лет (классически-роковой возраст многих великих творцов) Вахтангов, после тяжелых операций и на пороге осуществления наиболее значительных, принесших ему подлинную славу спектаклей, назвал то, в чем была его собственная творческая сила и что принципиально отличает гения в любой сфере деятельности: художник, по его мысли, – это тот, у кого есть способность индивидуального интуитивного постижения.

Личность Вахтангова буквально подверглась мифологизации, когда свидетели последних лет жизни режиссера считали, что он шел по жизни «походкой завоевателя», следом за которым должны были идти последователи и ученики; звучала даже мысль о том, что он не просто звал людей к себе, но даже любил власть над людьми (П. Марков). Сложился миф об авторитарности Вахтангова, а параллельно с ним – и миф о спонтанности его творческих акций: «Вахтангов так бурно и много работал, так взволнованно и весело жил, что у него просто не было времени для систематического чтения. Но жизнь он понимал неизмеримо глубже, а в искусстве умел неизмеримо больше, чем многие книжники и эрудиты» [10].

Причин мифологизации было несколько. В отличие от своих учителей и современников – Станиславского, Мейерхольда, Таирова – Вахтангов прожил меньший срок, умер от тяжелой болезни, мучившей его на протяжении нескольких лет и зримо преодолевавшейся в ходе активного творчества. Он не был репрессирован, но и не был при жизни «обожествлен»; не преследуемый в административном порядке, он был объектом публичной критики со стороны коллег и учеников – и те и другие впоследствии и создали образ трогательного, любящего, ранимого и романтично влюбленного в искусство, хрупкого и одновременно стойкого человека. Ученики не упускали возможности высказать удивление парадоксальностью его поведения, ревность и обиды, вызванные неожиданной жесткостью и авторитарностью. Так, Ю. А. Завадский упоминал казавшиеся ему необъяснимыми холодность и жестокость Вахтангова, странно сочетавшиеся с требованием товарищеских, доброжелательных, чутких, «студийных» взаимоотношений. Впоследствии ученики осознали, что это была жестокость человека, для которого в творчестве перестают существовать личные склонности.

Мифологизировался и внешний облик Вахтангова, и обстоятельства его смерти. Вспоминая о совсем молодом Вахтангове, обучавшемся в Адашевской школе, С. Г. Бирман упоминала его не слишком эффектный по тем временам облик, имевший внутреннюю силу; актриса вспоминала его выпуклые глаза, то изумрудные, беззвучно хохочущие, то «большие, зеленовато-серые» [11]. Внешность обаятельного и заразительного Вахтангова каждый воспринимал по-своему – даже цвет глаз виделся



разным: «Сросшиеся над переносицей восточные брови, а глаза голубые, иногда серые. А то вдруг желтые или белые – в гневе» [12]. К середине 1970-х гг. находящееся в архивах и музеях наследие Вахтангова было полностью изучено, но мемуаристика содержит много расхождений в деталях, например, похоронен ли Вахтангов в туфлях из спектакля «Принцесса Турандот» или в туфлях самой Турандот.

Эстетические и педагогические воззрения Е. Вахтангова оформлены не с той степенью подробности и широты, как у других великих русских режиссеров; имеются лишь дневниковые записи и письма, а также записи учеников, сделанные во время лекций, бесед и репетиций. Одним из главных оснований мифологизации личности Вахтангова стал последний период его жизни, наполненный страданиями от болезни и на редкость интенсивной творческой работой: «Рабочий день Вахтангова в этот период строился нередко так: днем – репетиция «Эрика» в Первой студии, вечером – «Гадибук» в «Габиме», а ночью – «Принцесса Турандот». Между репетициями организационные вопросы, беседы, консультации... Вы спросите: а когда же он спал? Неизвестно. И все это делал больной человек, болезнь которого постепенно прогрессировала!» [13].

#### **Игра, праздник, театр как основные концепты вахтанговской культурфилософии**

Определение сущности отношений между театром и жизнью – важный аспект театральной философии Е. Вахтангова. В вахтанговском наброске представления для марионеток (1915) был текст пролога, причем не было обозначено, кто из персонажей его произносит: «Вы увидите странное представление... Мне странно: рядом вы будете видеть свою жизнь. Как вы отнесетесь к этому? Как к искусству? Там, за занавесом, то же, что и у меня... Там – искусство. Здесь – жизнь. Там – вымысел. Здесь – правда. Вы смотрите на то и на другое. Что ближе сердцу вашему?..» [14].

Игра как способ организации жизненного и художественного пространств в их взаимосвязи и взаимообусловленности – важнейший принцип, характеризующий понятие «вахтанговское». Игра нужна была не сама по себе, а как средство создания ситуации, атмосферы, алгоритма праздника: «Нет праздника – нет спектакля. Бессмысленна тогда наша доброта. И нечем тогда увлечь зрителя», – писал Вахтангов в 1916 г. по поводу глубоко драматического спектакля «Потоп» [15]. Режиссер прошел сложную и при этом стремительно развившуюся во времени эволюцию от отрицания к утверждению праздничной парадигмы театра. В вахтанговской записной книжке в первый же год пребывания в Художественном театре (1911) появляется категоричное: «Изгнать из театра театр. Из пьесы – актера. Изгнать грим, костюм... Забыть публику. Творить для себя. Наслаждаться для себя» [16]. Впоследствии Б. Е. Захава сообщит: «В течение последних двух лет своей жизни Вахтангов создавал как бы антитезу своим прежним творческим воззрениям. “Возвратить театр в театр”, – говорил теперь тот самый Вахтангов, который, начиная свою творческую деятельность, мечтал “изгнать из театра театр” » [17].

Апофеозом развития мифа о празднике, мифа о светлом и прекрасном (вариант – мифа о гармонии в момент разрушения и в условиях разрухи) стало и само появление спектакля «Принцесса Турандот», и формирование представлений о нем в критике, мемуаристике, истории культуры. Счастливы и нежны были все: участники спектакля, его создатели и зрители, причем не простые, а самые авторитетные и авторитарные, например, К. С. Станиславский. Была атмосфера репетиции-праздника: «Принцесса Турандот» поражала вольной стихией театральности, беспредельной радостью свободного творчества...

Художник Игнатий Нивинский соорудил на сцене крутой помост, на котором мы часами упражняемся, пытаюсь двигаться легко, бесшумно и изящно...» [18]. Вторил и усиливал эмоциональную характеристику культурфилософского парадокса участник работы, ученик и продолжатель педагогических исканий Вахтангова: «Летом 1921 года – страшный голод, потрясший наши приволжские города и села... <...> Пирожные из картофельной шелухи в театральных буфетах... <...> И морковный чай с микроскопическими кристалликами сахара... <...> Занесенные снегом московские улицы с огромными сугробами по сторонам... <...> А что делалось в зрительных залах московских театров? Кожаные тужурки, солдатские шинели, буденовки, обмотки на ногах, <...> валенки, всякий раз оставляющие после себя лужицу растаявшего снега! И вдруг <...> фраки! Дамские вечерние туалеты... <...> Веселые шутки! Безоблачный смех! Бьющая ключом жизнерадостность!» [19]. В награду – «приговор» Учителя: «За двадцать три года существования Художественного театра таких побед было немного, – сказал К. С. Станиславский. – Вы нашли то, чего так долго, но тщетно искали многие театры» [20].

Таким образом, русское искусство получило миф Вахтангова в связи с его последним спектаклем, и стало понятно, что значение этого спектакля не ограничивается сформированным синтезом условно-игрового типа сценического действия и тонкого проникновения в природу актерского мастерства. Важный вывод сделал Б. И. Зингерман: «Смещенная перспектива декораций “Турандот” с их изящно задрапированным кубизмом по-своему выразила направленность исканий Вахтангова и его местоположение относительно современных ему театральные течения. Пустоты разорванного и гулко быта и разорванной гулкой художественной жизни он смело заполнял новыми театральными структурами. Для тех, кто действовал позже него, важно было, что он легко находил выход из тупиков психологического и экспрессионистского искусства, никогда не расставаясь ни с одним, ни с другим из этих течений» [21].

#### **Студийность как художественная практика и как миф**

В жизни Вахтангова было несколько студий, которые он организовывал, которыми он руководил, в жизни которых участвовал. Мы видим два исторически сложившихся смысла понятия «студия» в традиции не только самого Вахтангова, но и его ближайшего соратника-наставника Л. А. Сулержицкого, а также наиболее последовательных учеников-адептов: (1) студия как форма организации учебной и творческой деятельности и (2) студия как сфера общения, особая атмосфера, в которой творчеством лишь сопровождаются жизненные акции участников. Именно эти грани понятия «студия» характеризовал в свое время Б. Е. Захава: «Учебные занятия по системе – лекции, упражнения, отрывки – составляли только одну сторону жизни коллектива Мансуровской студии. Вторая ее сторона, тесно связанная и переплетающаяся с первой, – это идейно-эстетическое, нравственное воспитание» [22].

Исторический опыт создания и развития студий у Е. Вахтангова был на редкость богатым и разнообразным. Были «главные» в его жизни студии – Мансуровская со всеми ее трансформациями, «Габима»; были и не то чтобы проходные, но не столь лично для Вахтангова значимые. Поразительно и не случайно мифологизировано их количество, о чем ниже.

23 октября 1913 г. состоялось первое собрание в студенческой драматической студии (Мансуровская студия). Слова, сказанные на

собрании Вахтанговым, были записаны студийцем Захавой: «Я ученик Станиславского. Смысл своей работы у вас вижу в том, чтобы пропагандировать и распространять учение Константина Сергеевича». Студиец прокомментировал этот вступительный спич сообщением об изложении учения Станиславского на одном из первых занятий [23]. Это была долгая по тем театральным временам история. В 1913 г. Вахтангов принял руководство студией (Мансуровской, Вахтанговской, впоследствии – 3-я студия Художественного театра, с 1926 г. – театр им. Вахтангова). А параллельно были постановки и актерские работы в 1-ой студии Художественного театра, начиная с «Праздника мира» в 1913 г. и вплоть до постановки «Эрика XIV» в 1921 г. И параллельно существовала студия «Габима», открывшаяся 8 октября 1918 г. («Вечер студийных работ» в постановке Вахтангова), но лишь 31 января 1922 показавшая свой самый знаменитый, а главное – завершённый спектакль, «Гадибук» С. Анского.

Наряду с этими тремя важнейшими в жизни Вахтангова и, разумеется, в истории нашей, и не только нашей культуры был, так сказать, второй круг студий. Была студия А. О. Гунста (где на Вахтангова возлагалось общее руководство, повседневную работу вели педагоги Л. А. Волков, К. И. Котлубай, Б. И. Вершилов). Режиссер мотивировал систему предстоявшей работы: «Образование студии пойдет по определенному плану... 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» [24]. Была Мамоновская студия (1918), где, при общем руководстве Вахтангова, занятия должны были вести его ближайшие ученики, Ю. А. Завадский и Б. Е. Захава. Студии множились, не все работали последовательно, но – один только перечень предложений впечатляет: особенно плодотворным был 1919 г., когда поступили предложения Вл. И. Немировича-Данченко относительно организации «опереточной студии» и К. С. Станиславского относительно занятий (совместно с О. В. Гзовской) с артистами Большого театра. Предложения о занятиях в студиях поступали одно за другим: от О. Гзовской, С. Хачатурова (Армянская студия), предполагалась работа в студии имени Ф. И. Шаляпина, Государственной киностудии и в еврейской студии «Культур-Лига» (куда Вахтангов отправил К. И. Котлубай).

Миф о вахтанговских студиях, куда приходили неподготовленные и несмышленные, начинавшие ощущать себя частью уникального сообщества (далее будет сказано о его «монастырском» характере), не просто творился, но развивался. В этой ситуации апокрифически убедительно воспринимается текст из дневника Вахтангова: «В газете “Театральный курьер” в перечислении зарегистрированных студий такая опечатка: 9-ая (!) студия Вахтангова... И всю эту колоссальную ношу тащу скрючившись, пополам сложенный своей болезнью. И не могу, не имею права хоть одно из дел оставить... А меня зовут и зовут в новые и новые дела, которые я же должен создавать» [25].

Для русской культуры исторически значимыми всегда были так называемые неформальные структуры. Театральные студии, обязанные Вахтангову своим расцветом, были именно таковы. Особенно важно то, что эти студии, начавшие формироваться в десятые годы XX в., нашли свое продолжение и в условиях кардинальных социальных изменений, после революционных событий 1917 г. Такая ситуация вполне объяснима с учетом тех организационных принципов, на которых зиждились вахтанговские и связанные с Вахтанговым студии. Перечисление и анализ



вахтанговских принципов студийности можно найти не столько в текстах самого режиссера, сколько у его ученика и продолжателя его студийной работы Б. Е. Захавы. Среди важнейших принципов – право молодого ученика предложить себя на любую роль и получить обсуждение подготовленной работы, а также право veto руководителя. Еще более важный принцип определялся через «требования студийного такта»: «вежливость в обращении, скромность в отношении личной жизни (как своей собственной, так и своих товарищей), умение вести себя во время репетиции или урока так, чтобы не мешать, а помогать (своим вниманием и добрым расположением) товарищам, занятым работой, максимальная скромность (как за себя, так и за студию в целом) среди посторонних студии людей, отсутствие легкомыслия, так и осторожность в критике художественной работы товарищей...» [26].

Между двумя аспектами студийности – организационным и духовно-нравственным – по мере взросления студийцев неминуемо возникало противоречие. Многие импровизации и пробы оставались незавершенными, не выходили на публику (так было с постановками сказки Л. Толстого «Об Иване дураке...», одноактных пьес английского драматурга А. Сутро, инсценировками рассказов А. Чехова, отрывками из произведений М. Горького и Н. Гоголя). Появлялись свидетельства неясного чувства неудовлетворенности, в сезон 1915–1916 гг. наметилось «некоторое брожение: слышались голоса, выражавшие недовольство, появились скептики, потерявшие веру в общее дело...». Потом вспоминалось, что многие студенты, увлекшись работой в студии, бросили заниматься науками, а теперь спохватились и думали: а дальше что будет? Выйдет ли что-нибудь путное из этой студии?» Чуткий Вахтангов реагирует на недовольство учеников и пытается ввести студийную работу в традиционное театральное русло. Б. Е. Захава зафиксировал динамику: «Если до сих пор целью нашей работы над пьесой, – говорит Вахтангов – была демонстрация приемов и методов, спектакли же наши были побочным результатом, то теперь постановка становится целью. Раньше работа была педагогическая, теперь будет режиссерская» [27].

Духовным основаниям жизни студий Вахтангов придавал значение даже не равное, а большее, чем организационным принципам. Говоря о гвозде, который (хотя бы один!) надо вбить в стену студии, чтобы она стала жизненно важна и дорога?, Вахтангов подчеркивал значение бескорыстного труда. За этими стенами с вбитыми в них собственноручно гвоздями следовало укрываться от жестокой, неустроенной, пошлой жизни. Поэтому родилось распространившееся впоследствии и на студии как учебные заведения представление о них как о своего рода «монастырях» [28].

Вахтангов был требователен и непреклонен в насаждении специфических принципов духовной жизни студии и студийцев: «Он требовал особого отношения со стороны каждого студийца к сцене как к месту, предназначенному исключительно для работы и творчества. Находиться на сцене без надобности строжайше запрещалось. Я помню, в какой неописуемый гнев пришел Вахтангов, когда один из учеников позволил себе, находясь на сцене, разговоривать с ним, заложив руки в карманы» [29]. Идеал студийности – «чистые» руки и помыслы», причем чистота понималась не только в переносном смысле, но и буквально – вот урок всем, кто воспринимает жизнь театра в ракурсе богемности, в том числе и допустимой физической нечистоты. Характерная зарисовка: «Вахтангов читал лекцию – и вдруг внезапно остановился на полуслове: его взгляд упал на висячую лампу. Проследив за его взглядом, мы

увидели – в резервуаре абажура полно всякого мусора: пыли, мертвых мух, бабочек и прочей твари... Мы замерли: что-то будет? Вахтангов встал. “Пока в студии не будет идеальной чистоты, – заявил он, – я к вам не приду”. И вышел... Когда в дальнейшем в студии стали даваться ученические спектакли, то по требованию Вахтангова все помещение перед спектаклем опрыскивалось сосновой водой, чтобы зрителям дышалось легко и приятно... В одной из своих бесед с учениками Вахтангов сказал: “Чтобы театр был чистым, чтобы он стал храмом, нам, может быть, нужно стать чем-то похожим на секту”» [30].

Нет сомнения в том, что художественные структуры, какими были «вахтанговские» студии, не могли быть долговечными: ориентация на межличностные контакты, примат нравственного начала над эстетическим – только первые шаги, за которыми должно было последовать общественное признание конкретных свершений (что и произошло в отношении постановок «Эрика XIV», «Чуда святого Антония», «Принцессы Турандот»...). Сама же студийная практика, да еще в период социального слома, привела к распаду главной для Вахтангова, Мансуровской студии в ее первоначальном виде, а в плане развития вахтанговского мифа – к низвержению «культурного героя».

В судьбе великого режиссера и педагога студия и студийность выступают как взаимодополняющие историко-культурные феномены, связанные с развитием неформальных объединений и их стремительным разрушением вследствие гипертрофированного внимания к личности лидера и инфантильности его окружения. Ситуация была грустной, а Вахтанговым и его ближайшими сотрудниками-учениками воспринималась едва ли не как унижительная: «Катастрофическое падение дисциплины, откровенно циничное и грубо-насмешливое отношение к требованиям студийной этики, резкое снижение качества спектаклей – такова печальная картина, которую являла собой Вахтанговская студия в конце 1918 г. <...> Спасая студию, Вахтангов, в сущности говоря, стремится спасти свое мировоззрение, свою идею этического театра, свой толстовский гуманизм. <...> Расхождения эстетического порядка выражались в том, что одна группа сохраняла верность принципам реалистического искусства, а другая тяготела к «новаторству». Расхождения этического порядка выражались в том, что одна группа сохраняла верность принципу студийности, в то время как другая считала для себя слишком обременительными строгие нормы студийной этики». Ученик Вахтангова «вчитывал» последующие эстетические (беря в кавычки слово «новаторские») и политические тенденции в живую и органично-противоречивую судьбу и личность учителя, хотя не мог скрыть факта и обилия противоречий в его «жизни и судьбе» [31].

В истории русской театральной культуры не раз звучало пришедшее из религиозных практик слово «раскол». В начале XX в. это было разрушение изначального альянса «Станиславский – Немирович-Данченко», начавшееся в конце первого десятилетия работы Художественного театра; распад другого на редкость плодотворного, по замыслу, альянса «Мейерхольд – Комиссаржевская»; во второй половине XX в. этим словом обозначилось разделение МХАТ на «ефремовский», имени Чехова, и «доронинский», имени Горького. Позднее произошло разделение Театра на Таганке на «любимовскую» часть и «Содружество актеров Таганки»). В случае с Вахтанговым, однако, был еще и внутренний раскол – разочарование демиурга в его собственном творении, студии: «Я думал, – писал он в 1918 г., – что само собой станет понятным, что созидание ... коллективов и есть главная, основная миссия Студии. Художественное учреждение, не имеющее миссии, лишено печати религии и существует

недолго; до тех пор, пока не иссякнет пыл этих затейников, этих талантливых, утонченных эгоистов, ловко сумевших обмануть бога и использовать свои земные часы на зависть обывателям пышно, романтично и необычайно красочно. Если ваше назначение – ставить хорошие пьесы... если ваше назначение только художественно питаться и, следовательно, художественно расти, чтоб художественно состариться, художественно умереть и художественно быть похороненными почитателями своего художественного таланта, – то тогда мы на правильном пути: через несколько лет... изящный веночек лилий украсит нашу могилу» [32]. Как видим, Вахтангов ерничает и грубит, прежде всего, самому себе, ибо он и есть «священник», проповедующий Миссию, осуществляющий ее и охраняющий от посягательств профанов.

Мастеру было «больно» и «страшно» при виде разрушений, творимых (если разрушения можно в принципе творить!) его подопечными, которым он «нес свет», может быть, «щедро» и «безрассудно». Подводя итог пути Студии, которая явно изжила себя к 1919 г. (после которого и начались – вот парадоксальный аспект мифа! – его собственные главные режиссерские свершения, спектакли о горечи разочарований и о счастье очарования любовью, «Эрик» и «Турандот»), Вахтангов писал, что она «провела четыре года жизни в непрерывных праздниках и последний год в непрерывных страданиях» [33]. И именно в одном из последних писем к студийцам – не в начале пути, а в конце 1918 г., на развалинах недостроенного здания, он формулирует смысл жизни. Разумеется, не жизни вообще, но жизни студии, которая на какое-то время (а он думал – чуть ли не навсегда) оказалась равна самой жизни: «Чтобы стать студийным, надо пожить жизнью нашей Студии. Чтобы стать студийным, надо отдать 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 звучит и в художественной, и в этической, и в моральной, и в духовной, и в товарищеской, и в общественной жизни каждого студийца...» [34]. Мастер даже градацию человеческих судеб выстроил в соответствии с тем, как представители той или иной группы перенесут отторжение от студии: одни вовсе спокойно, другие с легкой и недолгой горечью, третьи почувствуют обездоленность, и лишь немногие испытают сокрушительный удар. Прозорливость конструктора театра и судеб была уникальной, ибо среди последних, гипотетически самых несчастных и страдающих, Вахтангов совершенно безошибочно назвал именно тех юных и мало кому известных, кто после его смерти составил основу традиции, получившей название вахтанговское: двадцатидвухлетний поэт П. Г. Антокольского и педагога Б. Е. Захаву, двадцатичетырехлетнего режиссера Ю. А. Завадского. Стены монастыря, охранявшегося именно этими людьми, невозможно было разрушить.

На основании изучения сохранившихся текстов самого Вахтангова, мемуаров его учеников можно увидеть развитие не только студийной практики, но и осознания режиссером философских, нравственно-психологических и художественных принципов студийности. Сегодня становится очевидным: студия для Вахтангова была равна жизни, но не равна театру; в этом заключается как сила, так и слабость любой студии, строящей свою практику на основе вахтанговской традиции (в том числе – студия под руководством А. Н. Арбузова в 1930-е гг., театр-студия, как он назывался в начале своего существования, «Современник», студии, руководимые в Москве и Ленинграде 1960–1970-е гг. М. Розовским, В. Спесивцевым, В. Малыщицким).

Говорят, «история не знает сослагательного наклонения». Действительно, невозможно и бессмысленно предполагать, как сложилась бы история отечественной культуры, если бы Е. Б. Вахтангов умер не в 1922 г., не в 39 лет; если бы он прожил до 75 лет (как К. С. Станиславский, который умер в своей постели) или до 66 лет (как В. Э. Мейерхольд, казненный в застенке). Мы не знаем, что было бы, если бы Вахтангов прожил вне России немалую часть своей жизни, от блестящей зрелости до почти не востребованной старости, как лучший его актер и ученик М. А. Чехов. Но мы точно знаем, что в течение 90 лет после смерти Вахтангова в России и далеко за ее пределами пытались копировать его приемы создания спектаклей, то празднично-легких, то трагически-инфернальных; пытались идти его путем в создании студийных коллективов и студийного способа организации художественной жизни. Мы видели его портрет в фойе не только театра, получившего его имя, но и другого театра (на Таганке, после прихода туда в начале 1960-х гг. Ю. П. Любимова), жизнь которого пытались строить на основе художественного опыта Вахтангова, в котором клялись именем Вахтангова как одного из театральных божеств. До совсем недавнего времени мы могли видеть его самый знаменитый спектакль с многократно сменившимся составом исполнителей – «Принцессу Турандот», – сохраненный как своего рода интерактивный музейный экспонат.

И вот в начале XXI века мы ощущаем связь с по-настоящему выдающейся и, несомненно, противоречивой личностью, которую современникам легко было не только любить, но и подчас едва ли не ненавидеть (М. И. Цветаева, «Повесть о Сонечке»). Мы все еще пытаемся понять обаятельного деспота и нежного учителя, блистательного импровизатора и художественного провокатора, чей ранний уход из жизни в разгар социальной смуты создал основания для светлой печали и неутолимой зависти к гению, которого не успели (хотя уже пытались) ниспровергнуть последователи и казнить властители.

\* Работа выполнена при поддержке РФГФ, грант 11-03-00828а.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

- [1] *Смирнов-Несвицкий Ю. А.* Вахтангов. Л., 1987.
- [2] *Иванов В. В.* Русские сезоны театра «Габима». М., 1999.
- [3] См.: *Злотникова Т. С.* Мейерхольд В. Э. // *Культурология: энциклопедия.* М., 2007. Т. 2. С. ; Ее же. Режиссер // Там же. С. ; Ее же. Станиславский К. С. // Там же. С. ; Ее же. Часть мира... Театр: монография. М.; Ярославль, 2005; Ее же. Вторая ошибка Бога: монография. Ярославль, 2010.
- [4] *Вахтангов Е. Б.* Записки. Письма. Статьи. М.; Л., 1939. С. 195.
- [5] *Зингерман Б. И.* Классика и советская режиссура 20-х гг. // В поисках реалистической образности. М., 1981. С. 220.
- [6] *Захава Б. Е.* Современники. М., 1969. С. 308–309.
- [7] Там же. С. 183.
- [8] *Вахтангов Е. Б.* Ради чего хотелось бы работать в ТЕО // Вахтангов Е. Б. Записки. Письма. Статьи. М.; Л., 1939. С. 199.
- [9] *Вахтангов Е. Б.* Из записной тетради // Вахтангов Е. Б. Записки. Письма. Статьи. М.; Л., 1939. С. 232.
- [10] *Завадский Ю. А.* Учителя и ученики. М., 1975. С. 175.
- [11] *Бирман С. Г.* Путь актрисы. М., 1962. С. 146.

- [12] *Завадский Ю. А.* Указ. соч. С. 167.
- [13] *Захава Б. Е.* Указ. соч. С. 278.
- [14] *Вахтангов Е. Б.* Записки. Письма. Статьи. М.; Л., 1939. С. 76.
- [15] Там же. С. 82.
- [16] Там же. С. 13.
- [17] *Захава Б. Е.* Указ. соч. С. 255.
- [18] *Завадский Ю. А.* Указ. соч. С. 198.
- [19] *Захава Б. Е.* Указ. соч. С. 293.
- [20] Цит. по: *Захава Б. Е.* Указ. соч. С. 300.
- [21] *Зингерман Б. И.* Указ. соч. С. 222.
- [22] *Захава Б. Е.* Указ. соч. С. 126.
- [23] Там же. С. 84–85.
- [24] *Вахтангов Е. Б.* Указ. соч. С. 167.
- [25] Цит. по: *Захава Б. Е.* Указ. соч. С. 197.
- [26] *Захава Б. Е.* Указ. соч. С. 88, 131.
- [27] Там же. С. 163–164.
- [28] См.: *Захава Б. Е.* Указ. соч. С. 127, 134.
- [29] *Захава Б. Е.* Указ. соч. С. 131.
- [30] Там же. С. 115–116.
- [31] Там же. С. 210–213, 221.
- [32] *Вахтангов Е. Б.* Указ. соч. С. 174.
- [33] Там же. С. 146–147, 211.
- [34] Там же. С. 153.

© Злотникова Т. С., 2011

Статья поступила в редакцию 26 апреля 2011 г.

***Злотникова Татьяна Семеновна,***  
доктор искусствоведения, профессор,  
директор Научно-образовательного центра  
Ярославского государственного педагогического университета  
им. К. Д. Ушинского (Ярославль)  
e-mail: cij\_yar@mail.ru

UDC 792.075VAK

***Zlotnikova T.***

**Vakhtangov's Myth  
as a Cultural and Philosophical Paradox**

**Abstract.** The author argues that there is a particular type of myths in the history of Russian culture that generalise reality of personal life stories,



especially those of the prominent 20th century artists. From that point of view, the “Vakhtangov’s myth” is very interesting as the unique role of Yevgeny Vakhtangov in the history of Russian culture can be explained by the fact that he remained the only figure in the history of Russian theatre, which is recognized and respected by representatives of different art schools and ideologies. His personality is positioned between the poles of feast and grotesque and his main innovation associates with the Theatre Studios phenomenon (a form of organising educational and creative activities, communication and socialising, which produced a special atmosphere for creativity but only to accompany everyday life of participants). The tragedy of his early death directly relates to winning respect of teachers, colleagues, and students.

**Key words:** cultural and philosophical paradox, creative personality myth, Yevgeny Vakhtangov, Russian theatre, theatre studio, play, grotesque, feast, morality, responsibility

***Zlotnikova Tatiana Semenovna,***

Doctor in Arts History, Professor,

Director of the Research and Educational Centre,

Ushinsky Yaroslavl State Pedagogical University (Yaroslavl)

e-mail: cij\_yar@mail.ru