

ЗНАЧЕНИЕ творческой деятельности художника, сила его метода, взглядов проявляются в их долговечности, в том, насколько они способны участвовать в формировании будущего, насколько они переживают своего творца. Учитель живет в учениках своих. Однако, чтобы быть верным своему учителю, ученик должен не только беречь его наследство, но и приумножать его, развивать, дополнять, а если надо, то в чем-то и изменять, исправлять, словом, идти дальше своего учителя.

Настоящий учитель, если он большой художник, если он мечтает о бессмертии своего учения, не может не ценить именно таких своих последователей: смелых, дерзких, непрестанно идущих вперед. Вот почему Станиславский так любил и ценил Евгения Вахтангова не только за непоколебимую рыцарскую верность сущности своей «системы», не только за глубину проникновения в ее сердцевину, в ее нетленное, вечно живое «зерно»; он любил его не только за необыкновенный педагогический и режиссерский талант, но также и за непокорство, строптивость, творческую неудовлетворенность, за готовность, безгранично почитая и любя своего учителя, восстать, если нужно, даже против него, чтобы спасти, сберечь, отстаивать сущность его учения, поставить на службу новым задачам, новым потребностям и не дать тяжелой поступи времени растоптать его драгоценное зерно.

Записи в дневнике от 26 марта 1921 года дали основание некоторым исследователям говорить, что Вахтангов «отошел от Станиславского», «оторвался» от него, «изменил» ему. Так ли это?

Вахтангов писал Константину Сергеевичу: «В искусстве я люблю только ту Правду, о которой говорите Вы и которой Вы учитесь». Изменил ли Вахтангов этой Правде, составляющей сущность, зерно учения Станиславского? Нет!

Воскрешая на сцене формы подлинной театральности, бунтуя против натурализма, утверждая принцип идейно-творческой активности театра, его праздничность, приподнятость над повседневностью, провозглашая многообразие театральных форм, стилей и жанров, Вахтангов оставался последовательным и верным учеником Станиславского. Он искал новое в искусстве, но говорил, что это «новое» он ищет на основе «вечного». Основам «вечного» он учился у Станиславского. Он понимал, что учение Станиславского, его «система» — это единственно надежный и прочный фундамент, на котором можно построить театр любого стиля, любого жанра, любых сценических форм, лишь бы он не порывал с Правдой большого, подлинного, реалистического искусства.

Волшебная, ироническая, условно театральная «Принцесса Турандот», чудовищные химеры «Гадюба», гротескные фигуры «Чуда святого Антония», люди-куклы в чеховской «Свадьбе», мертвенно-статуарный мир в «Эрике XIV» — ни одно из этих причудливых созданий своенравной режиссерской фантазии Вахтангова не было бы таким живым, органичным, убедительным, если бы Вахтангов, создавая их, не опирался на то незыблемое, вневременное, непреходящее, что составляет душу, сущность системы Станиславского, если бы Вахтангов не добивался в своих спектаклях поэзии подлинного сценического переживания актеров, полноценной «жизни человеческого духа».

Создавая новые театральные формы, отыскивая новые средства сценической выразительности, Вахтангов основой сценического искусства неизменно полагал правду чувств, но для их выражения он стремился найти не натурально будничную форму, а ярко театральную, а при этом для каждой пьесы, для каждого спектакля новую, свою, особенную.

«Станиславский идеально знает актера, — писал Вахтангов, — с головы до ног, от кишек до кожи, от мысли до духа». Этому знанию Вахтангов учился у Станиславского. Благодаря этому знанию он умел

проникать в самые глубины актерской природы, благодаря этому знанию он умел «вызвать в актере нужную эмоцию, нужный ритм, необходимую театральность». Вахтангов понимал, что чем совершеннее, чем ярче и изощреннее театральная форма, тем тоньше, глубже, искреннее должны быть переживания, эту форму наполняющие. Вот почему, ища новые формы, он в основу своей школы, в основу воспитания своих учеников положил учение и метод Станиславского. Практическое знание этого учения

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». (Подчеркнуто мной. — Б. З.) Можно ли без волнения читать эти определения, устанавливающие самую трудную и самую высокую цель для художника? И мож-

серов во главе с Г. Товстоноговым — в постановках Е. Симонова, А. Шатрина, А. Гончарова, В. Львова, Д. Алексидзе (Тбилиси), В. Герлака (Кишинева), П. Монастырского (Куйбышев) и многих других. Эти имена для нас — современность.

Вахтанговское требование активно-творческого отношения театра к предмету изображения, его требование идейной, моральной и политической оценки изображаемого — разве оно не нашло своего выражения в самом важном принципе социалистического реализма — в принципе сознательной, страстной и открыто провозглашаемой партийности революционного театра.

Его мечты о героическом спектакле, о праздничности театрального представления, о преодолении всего банального, серого, тусклого, что объединялось для него в понятие бытового натурализма, — все это не только живет и осуществляется на советской сцене, но, устремляясь в будущее, растет и развивается. Учение Вахтангова о мастерстве и необходимости для каждой пьесы искать новую, единственную и неповторимую форму сценического воплощения — разве оно не перекликается и не закрепляется в величайшем документе нашей эпохи — в новой Программе Коммунистической партии Советского Союза, где сказано, что перед деятелями искусства всех видов оружия «открывается широкий простор для проявления личной творческой инициативы, высокого мастерства, многообразия творческих форм, стилей и жанров»?

Вахтангов! В ком еще Станиславский нашел столь живое, яркое и талантливое продолжение, какое открыл он в своем самом верном и самом непокорном — именно поэтому и верном, что непокорном, — ученике и последователе — Евгении Багратионовиче Вахтангове!

Б. ЗАХАВА,
народный артист РСФСР,
профессор.

СТАНИСЛАВСКИЙ И ВАХТАНГОВ

К столетию со дня рождения

К. С. СТАНИСЛАВСКОГО

Вахтангов считал обязательным для каждого своего воспитанника. Это требование, как незыблемая традиция, до сего дня сохраняется в стенах Театрального училища имени Б. В. Шукина при Театре имени Евг. Вахтангова, где «вахтанговское» живет и утверждается на основе системы Станиславского.

Какие бы формы и приемы Вахтангов ни изобретал, он всегда находил для них «внутреннее, от природы идущее обоснование». Если в его спектаклях не было той тривиальной, житейской правды, которую Л. М. Леонидов презрительно называл «правденкой», то в них не было и театральной лжи — в них была театральная правда, отражающая глубокую правду жизни, подлинную правду человеческих чувств, передаваемых средствами театра.

На вопрос о том, от чего «отошел» или от чего «оторвался» Вахтангов в своем неудержимом стремлении вперед, лучше всех ответил Вл. И. Немирович-Данченко. Он сказал: «Вахтангов в своем творчестве не стремился оторваться от Художественного театра, но он оторвался от худых традиций Художественного театра. Что это за традиции? Это тот натурализм, от которого Художественный театр сам хочет оторваться; над этим работают многие из нас, искренне желающие избавиться от плохих традиций. От этого натурализма — сорного, нудного — Вахтангов отрывался с какой-то стихийной стремительностью».

Вахтангов был одним из тех, кто непрестанно движется вперед. У него было поразительное чувство современности.

ВАХТАНГОВА стремились оторвать от Станиславского и «слева» и «справа». Сторонники условного театра, эпигоны и подражатели мейерхольдовского толка старались переменить Вахтангова в свой лагерь и тем укрепить свои ряды. Но Вахтангов, преклоняясь перед гением Мейерхольда, во многом соглашаясь с ним, все же категорически отказывался сделаться новобранцем «левого фронта».

Рьяные догматики школы Станиславского, чужаясь малейшего отклонения в сторону театральной условности, старались оторвать Вахтангова от Станиславского, чтобы избавиться от него. Они считали его чужаком — он был у них «белым на глазу», живым укором их инертности, творческому консерватизму и посредственности. Им нужно было утвердить свою монополию на Станиславского, на его систему, и поэтому Вахтангова они объявляли еретиком и изменником. Но оторвать Вахтангова от Станиславского им тоже не удалось: он крепко держался за руку своего учителя, и не было силы, которая могла бы разорвать это прочное рукопожатие.

Догматики увидели для себя большое подспорье в документе, не так давно опубликованном в собрании сочинений Станиславского под заглавием «Из последнего разговора с Е. Б. Вахтанговым» (т. 6, стр. 255). В этой записи Станиславский polemизирует с Вахтанговым по вопросу о сценическом гротеске.

Но никаких коренных расхождений по этому вопросу здесь между Станиславским и Вахтанговым не было. Станиславский дает следующее определение «гротеска»: «...настоящий гротеск — это внешнее, наиболее яркое, смелое оправдание огромного, всеисчерпывающего до преувеличенности внутреннего содержания. Надо не только

но ли сомневаться в том, что Вахтангов готов был бы подписаться под каждой словом приведенной цитаты?

Нет, разногласий, по существу, не было. Станиславский сомневался, является ли актерская молодежь, окружавшая в то время Вахтангова, уже достаточно подготовленной для экспериментов на пути к «гротеску» в том его едином, общем для обоих понимании, о котором они между собой договорились. Ведь спор происходил в то время, когда Станиславский не видел еще ни второго варианта «Чуда святого Антония», ни чеховской «Свадьбы», ни «Гадюба», ни «Принцессы Турандот». Спор этот могла разрешить только практика. И практика в значительной степени оправдала оптимизм Вахтангова. Выяснилось, что вахтанговский гротеск решительно ничего общего не имеет с примитивным искусством вульгарного шаржа или грубого внешнего преувеличения. Это было умное, тонкое, изящное, глубоко правдивое искусство, насыщенное большим идейным содержанием и обладавшее огромной силой художественного обобщения. Оно в значительной степени приближалось к тому идеалу, который, говоря о гротеске, так ярко и сильно сформулировал К. С. Станиславский.

Станиславский это признал и тем самым окончательно похоронил легенду о своем идейном разрыве с Вахтанговым. Он пророчески называл Вахтангова «надеждой русского искусства, будущим руководителем русского театра».

О ЗНАЧЕНИИ Станиславского в творческой жизни Вахтангова в театроведческой литературе сказано немало. Но об обратном влиянии Вахтангова на своих учителей обычно умалчивают. Между тем этот вопрос требует глубокого изучения. И, возможно, в его результате выяснится, что такие шедевры режиссерского искусства, как, например, поставленные Станиславским «Бронепоезд 14-69» или «Горькое сердце», были бы в чем-то другими, если бы до этого не было Вахтангова.

Общезвестно также, что Вахтангов был в числе немногих деятелей театра, которые сразу же, с первых дней приняли Великий Октябрь. Едва ли можно предполагать, что этот факт вместе со страстными призывами Вахтангова («С художника спросится») не оказал влияния на общественно-политическое сознание деятелей МХАТа и не содействовал в какой-то степени преодолению того скептицизма, который на первых порах затруднял идейную перестройку художественной интеллигенции того времени.

Говорят, что предсказание К. С. Станиславского о будущей роли Вахтангова в истории русского театра не смогло осуществиться, поскольку Вахтангов умер. Вахтангов умер, но «вахтанговское» продолжало жить и прочно вошло в советский театр. Оно живет до сих пор и активно участвует в формировании будущего советского театрального искусства. Оно оказывает воздействие также и на развитие театрального искусства в странах социалистического лагеря, и на творчество передовых деятелей театра в капиталистических странах. Теперь «вахтанговское» живет уже не только в лучших работах театра, носящего его имя. Разве не звучало «вахтанговское», например, в лучших постановках А. Попова, А. Дикого, А. Лобанова? Разве не проявлялось оно в лучших спектаклях Ю. Завадского или Н. Акимова? В работах более молодых режис-

Соб. музей МХАТ, 1963, 15 лн. 6.