

ВАХТАНГОВ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕАТР



Е. Б. Вахтангов в пьесе «Сверчок на печи»

В журнале «Красная новь» опубликованы чрезвычайно интересные материалы из дневников и записей Е. Б. Вахтангова. Это пока только отрывки из подготавливаемой к печати книги-архива Вахтангова. Но и то, что уже напечатано, имеет очень большое значение как для характеристики самого Вахтангова, так и тех путей, по которым шел один из молодых отрядов советской художественной интеллигенции — театр им. Вахтангова.

Основное в записках — любовь к Художественному театру. И одновременно — порожденное Октябрьем преодоление его системы. Мучительные поиски нового синтеза. «Надо понять, как дурно жили люди до сих пор и как прекрасно то, что сейчас совершается у человечества, что всему старому — конец... Отсутствие классовой критерия создает в заметнушемся сознании Вахтангова узлы противоречий, которые он, романтик, развязать не в состоянии. Оставить их неразвязанными — он тоже не в состоянии. Всем своим субъективным существом Вахтангов близок к революции, но приз старых традиций и навыков идеалистического мышления не подсказывают ему других терминов, кроме «верую» («все, что несет печать миссии, не временно религия»), «новый народ» («надо ходить и «слушать» народ, надо набираться творческих сил у народа, надо созерцать народ всем творческим существом»), надо найти «вечную маску» и т. д. Эта путаная посылка народничества и революционно окрашенного мистицизма заставляет Вахтангова, с одной стороны, сразу осознать, что «все старое кончено навсегда, умирают цари, не вернутся помещики, не вернутся капиталы, не будет фабрикантов», принять предложение о руководстве режиссерской школы ТЕО Наркомпроса. С другой стороны, он тут же рядом высказывает (в одном из писем 1918 года) мысли, явно навеянные толстовством, которым в свое время увлекался Вахтангов.

«Будет ли лучше когда-нибудь? Когда люди перестанут убивать друг друга? Когда они будут радоваться солнцу?» — Вахтангов вспоминает те «умершие навсегда дни», когда студийцы летом «опрощались» «на чудесном берегу Днепра», устраивая подобие толстовских колоний.

Переводя свои личные переживания в связь с окружающей политической обстановкой, с борьбой на фронтах гражданской войны, Вахтангов ищет какой-то этической, морально-мистической параллели. «Большевики», — записывает он в свой дневник в ноябре 1918 г., — тем и прекрасны, что они одиноки, что их не понимают».

У Вахтангова в его творческой жизни создаются к этому времени весьма серьезные трения с Первой студией Художественного театра. Его обвиняют в «нестудийности». «Студийность» — обозначала монастырское «послушание» интересам студии. Ничто привходящее, мирское, кроме любви к святому искусству, не должно занимать мыслей студийца. И пуще всего — политика. А Вахтангов, согласно такого статута, вел себя чрезвычайно нестудийно. Он работал и много работал «на стороне». Работал, отдаваясь горению новых политических чувств. «Нужно чутко и деликатно дать понять всем типам театров, что если они не хотят стать старым театром, театром-музеем, им надо резко изменить что-то в своей жизни», — записывает он в свой дневник. На блокноте его загроможденного доотказа дня — «работа на пречистенских курсах рабочих (без денег)» и «руководство налаживающейся пролетарской студией», и «сорганизованный с учениками Народный театр, где можно, играя районный спектакль, не чувствовать себя в жалкой обстановке». В ответ на обвинение в «нестудийности» Вахтангов пишет в 1919 г. совету Первой студии Художественного театра страстное письмо, заканчивая его словами: «Да, все это я делал и буду делать... И если я заблуждаюсь насчет моей органической, неразрывной связи со студией, будучи одним из строителей ее с первой секунды ее возникновения, тогда я недостоин быть вместе с вами в совете, тогда грош мне цена, тогда укажите мне мое место». В марте 1919 г. в дневнике запись — «Надо полюбить народ, надо, чтобы сердце наполнялось радостью при мысли о победном пути народа, надо, чтобы сердце сжималось от боли за тех, кто эгоистично, недальновидно и малодушно отвергается, бежит, прячется и уходит от народа».

Оставался ли Вахтангов «студийным» и работал ли «на стороне», как его в этом обвинял совет студии, — лучший ответ на это дают несколько строк Вл. Ив. Немировича-Данченко, написанные через четыре года. Эти строки — написаны на обороте фотографической карточки, которую руководитель Художественного театра после премьеры «Принцессы Турандот» посылает тяжело больному Вахтангову: «Евгению Вагратионовичу

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».

Чрезвычайно важна для характеристики художественного мирозерцания Вахтангова та часть ответного письма его Немировичу-Данченко, где Вахтангов пишет: «Я научился понимать разницу в чувствовании театра вами и К. С. (Станиславским. — Э. Б.). Я научился соединять ваше и К. С. Вы раскрыли для меня понятия «театральности», «мастерство актера». Я видел, что помимо «переживания» (вам этот термин не нравился), вы требовали от актера и еще кое-чего».

В чем же это «чувствование театра»? Что такое «переживание» на сцене? Чего еще требовал от актера Немирович-Данченко? И как относился к этому Вахтангов?

«Станиславский требовал, — говорит Вахтангов в одной из застенографированных бесед с учениками, — чтобы зритель забыл, что он в театре, чтобы он почувствовал себя в той атмосфере, 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 Prozоровых. Это он считал высшим достижением театра... Константин Сергеевич хотел убрать театральную пошлость, хотел разом с нею покончить. И все, что напоминало о старых театрах хотя бы немножко, он клеймил словом «театральность», и слово «театральность» стало в Художественном театре ругательным. Правда, все, что он ругал, было на самом деле пошло, но, улекаясь изгнанием пошлости, Константин Сергеевич убрал вместе с нею и настоящую, нужную театральность, а настоящая театральность в том и состоит, чтобы подносить театральные произведения театральным. Таким образом, когда Вахтангов в своем письме Немировичу-Данченко пишет: «Я научился понимать разницу в чувствовании театра вами и К. С. Вы раскрыли для меня понятия «театральности» — надо понимать, что отношение к чувствованию «театральности» и было одним из кардинальных моментов разницы между Станиславским и Немировичем-Данченко. И что в этом вопросе Вахтангов был на стороне Немировича-Данченко, а не Станиславского».

Отсюда и непосредственный переход к столь дискуссионному до сих пор в актерской среде вопросу о «переживаниях».

«Искание правды, — развивает свою мысль Вахтангов, — привело Станиславского к правде переживания, т. е. он стал требовать настоящего, натурального переживания на сцене, забывал при этом, что переживание актера должно быть передано в зрительный зал посредством театральных средств... Станиславский, улекаясь настоящей правдой, принес на сцену натуралистическую правду». Отказ от настоящей хорошей театральности, ставка на натуралистическое переживание из себя и натуралистическую правду и привели театр к утрате формы.

То, что формулировалось как «отказ от студийности», в котором обвинял Вахтангова совет Первой студии Художественного театра, и было, по существу, началом критического пересмотра традиций, началом нового анализа понятия «те-

атральности», началом разногласий с методом натуралистического театра и эмпиризмом его «переживания».

«Пусть умрет натурализм в театре!» — решительно записывает в свой дневник Вахтангов 26 марта 1921 г. — после постановки «Эрика XIV» в Студии Художественного театра и в период подготовки «Принцессы Турандот». Значение своей работы над «Эриком XIV» Вахтангов видит, главным образом, в том, что весь стиль этого исторического спектакля был «продиктован чувством современности». Здесь Вахтангов, таким образом, и на практике уходит от созерцательного объективизма натуралистического метода к принципу активизации содержания и формы.

Значило ли это, что Вахтангов отказывается целиком от методологии Художественного театра, театра натуралистических переживаний и натуралистической правды? Нет, Вахтангов считает, что учение Станиславского дало очень много, дало систему овладения выразительными средствами (дыхание, звук, слово, фраза, мысль, жест, тело, пластичность, ритм) в их внутреннем, от природы идущем обосновании. Теперь же, впитавши все это, надо «мечтать о спектакле театральном», надо вступить в период искания раскрывающих содержание пьесы театральных форм. И тут «пусть умрет натурализм»!

Этот синтез Вахтангов осуществил в постановке «Принцессы Турандот».

Вахтангов, как известно, премьеры «Принцессы Турандот» не видел. Он в это время умирал. Спектакль «Турандот» — этот сверкающий «театральный» спектакль — жив и по сей день. Преодолеет ли Вахтангов все противоречия «великого педреломы»? Нет, не успел. Помешала смерть. Но что он шел к тому, что мы называем сейчас социалистическим реализмом, и шел кратчайшим путем, без колебаний, сразу, от первых раскатов Октябрьской революции, — это несомненно.

Конечно, Вахтангову недостает исторического понимания культурных процессов. Тот самый Художественный театр, к критике натура-

листического метода которого пришел Вахтангов, делал когда-то театральную революцию и вносил совершенно новые принципы театральности. Самый лозунг Станиславского «чтобы не было театральности» был, по существу, не чем иным, как новым театральным приемом. Обвиняя Станиславского в «нетеатральности», Вахтангов в то же время правильно замечает: «Постановка всех чеховских пьес без закулисного языка, без звуков свирьки, оркестра, шума улицы, крика разносчиков, без боя часов на сцене не проходит, а это все — театральные средства, найденные для чеховских пьес. Совершенно верно. Через несколько строк Вахтангов ставит вопрос даже еще острее: «В пьесах Чехова, — говорит он, — жизненные средства совпали с театральными... Сейчас театральные средства, которые мы употребляем в «Антонии» (пьеса Метерлинка «Чудо св. Антония». — Э. Б.), совпали с требованиями жизни, с требованиями современности. Но и это время пройдет. И средства, которые мы выбрали, перестанут тогда быть театральными». Казалось — вот-вот Вахтангов подошел к материалистическому пониманию исторического процесса с его движением через противоречия. Но еще через строчку — совершенно идеалистический вывод: «Надо найти настоящее театральное средство, надо найти вечную маску».

В этом основное противоречие и самого Вахтангова. Первый почувствовавший в недрах Художественного театра фальшь его натуралистического метода, эмпиризма его «переживания», его созерцательного «бытописательства», Вахтангов в то же время связан еще с ним идеалистическим мышлением, не позволившим ему освоить до конца поиски новой театральности. Дело, начатое им, продолжают и закончат его ученики — театр им. Вахтангова, — приступившие к собиранию оставшегося материала и изучению творческого наследия Вахтангова. Это будет большой, нужный и ценный вклад, не только исторический, но и методологический.

ЭМ. БЕСКИН