большие темы и большие проблемы, здесь же на боковой тропинке — злободневные насущные вопросы и задачи ближайшего дня, а также веселый театральный отдых, дающий бодрую зарядку для завтрашнего труда.

Оба эти приема лежат в пределах одного творческого метода, им незачем враждовать друг с другом. Тот и другой прием определяют собой не творческий метод данного театра, а формально жанровые особенности того или иного спектакля. Мы думаем, что прав А. В. Луначарский, что принципиальная «братоубийственная война» между сторонниками того и другого сценического приема напоминает собой вражду пехоты и кавалерии в одной и той же армии».

Больше того: оба приема могут ужиться под крышей не только одного и того же театра, но даже в пределах одного и того же спектакля. Вполне допустимо, если есть к тому внутренние основания в теме спектакля и в его идее, построить этот спектакль на принципе смешения этих двух приемов. Именно таким образом осуществлена вахтанговская «Турандот».

Наконец, между описанными крайними формами могут существовать и переходы из одной формы в другую: то актер больше сращивает себя с образом и меньше демонстрирует свое отношение к нему, то, наоборот, больше отделяет себя от образа и ярче выявляет свое отношение. Граница между двумя установленными Коклеиным актерским «я» отнюдь не является раз навсегда установленной: она может, как угодно, передвигаться в соответствии с идеологическими задачами спектакля по воле самого актера, если он является настоящим мастером.

11

Но вернемся к творческому процессу. Накоплением сценических красок дело, разумеется, не кончается.

Во-первых, необходимо подчеркнуть, что уже в самом процессе этого накопления, помимо интуиции, участвует и сознание, которое каждый раз, постфактум, накладывает свою резолюцию.

Мы уже сказали, что краска, с нашей точки зрения, должна быть верной не только в смысле соответствия своего, жизненной правде, но также и в смысле соответствия своего «чувству мысли» актера об образе. Такое соответствие будет иметь место только в том случае, если верно произведен анализ и верный творческий материал заготовлен сознанием. Однако, одновременно с сознательной заготовкой материала, актер неизменно для себя может испытывать в процессе работы целый ряд случайных воздействий. Эти случайные воздействия, сплетаясь в бессознании с сознательно заготовленным материалом, могут дать в результате искаженную краску, засоорить рисунок роли случайным и ложным элементом. Поэтому, параллельно с накоплением красок, должна итти сознательная проверка их и отсев всего лишнего, случайного или ложного с точки зрения руководящей идеи спектакля и роли.

Во-вторых, наличие накопленного багажа актерских красок не есть еще образ. Краски еще лежат рядом, друг подле друга, каждая из них еще живет своей собственной самостоятельной жизнью, между ними еще нет органической связи, они еще не сплелись друг с другом, и совокупность их еще не стала органическим единством. Но вот актер находит еще один, иной раз едва заметный штрих, какой-нибудь пустяк, — и вдруг (опять «вдруг») как бы некий взрыв: образ готов. Актер теперь уже может не думать о каждом месте роли в отдельности, он не следит за выполнением рисунка роли, — он может теперь, как импровизатор, играть свой образ в любом положении, в любых обстоятельствах, а не только в тех, которые предусмотрены текстом пьесы, и на отыскании себя, в которых актер в течение двух первых периодов работы, израсходовал так много творческого труда. Синтетическое об'единение всего того, что так долго и упорно копил актер в течение всего этого времени, теперь, наконец, осуществилось. Опять проявляет себя диалектика, опять количество перешло в качество.

Но и это еще не все. Непроизвольно в процессе сценического общения найденные краски требуют, чтобы и им была сообщена предельная степень сценической выразительности. Опять вступает в свои права сознательная воля артиста, который теперь осуществляет, оттачивает каждый свой жест и каждую фразу, добивается четкости в движении и в речи, скульптурности слова и жеста, сценичности своего поведения, экономии выразительных средств, выверяет ритм и темп всего и каждой части в отдельности, сообщает всему формальную законченность. Мастерство актера—необходимое требование вахтанговской школы. Здесь мы опять находимся в точке соприкосновения творческих путей вахтанговской школы и школы В. Э. Мейерхольда.

12

Мы проследили, таким образом, и охарактеризовали в общих чертах весь творческий процесс: вверх — от конкретного к абстрактному и вниз — от абстрактного к конкретному, или от поверхности бытия к его сущности и от сущности к инобытию. Рассматривая этот путь, мы старались установить сходство и различия между творческими установками натурально-психологического театра, в пределах которого родилась и получила свое первоначальное развитие школа Е. Б. Вахтангова.

Подведем итог.

Вахтангов, как мы видели, не отказывается начисто от методологических установок К. С. Станиславского. Он признает огромнейшее значение целого ряда его открытий, по существу лежащих в биологической природе актерского творчества и в своей совокупности составляющих элементарную сценическую азбуку; он считает К. С. Станиславского единственным, который «идеально знает актера с головы до ног, от кишек до кожи, от мысли до духа»; вместе со Станиславским он признает необходимость живого чувства на сцене, хотя и придает ему иной смысл и значение, требуя для его выражения театральных, не натуральных средств. Здесь сходство начинает переходить в различие.

Сценическую азбуку Станиславского Вахтангов использует ради иных целей и иным способом, чем это делал театр психологического натурализма.

Взгляните хотя бы на вахтанговскую «Турандот». Есть ли хоть один из законов сценического искусства, обнаруженных гением К. С. Станиславского, который здесь не получил бы своего применения? Такого нет. Все, буквально все, — и учение о телесной свободе (внутренний закон пластики), и учение о сосредоточенном внимании, и учение об «оправдании», которое, правда, здесь было выведено из психологического плана и переведено в план театральный, и учение о сценической задаче, о сценическом общении, о непроизвольном рождении сценического приспособления и т. д. и т. д., — все получило здесь себе применение, все оказалось использованным. И в то же время не является ли «Турандот» отрицанием всех без исключения принципиальных творческих позиций натурально-психологического театра?

Вспомним, в чем заключается основные различия между системой натурально-психологического театра и творческими позициями Е. Б. Вахтангова.

Мы видели, что там, в театре психологического натурализма, нажим чувство само по себе, независимо от повода (оно — самоцель искусства), здесь, у Вахтангова, — «колнение от сущности»; там — моральное оправдание образа, здесь — создание образа на основе социального отношения к нему; там — максимально полное слияние с образом («полное физическое и духовное переживание»), здесь — твердое руководство со стороны активной части личности актера (не слившейся с образом) всей его жизнью в всем поведением в качестве образа; там — приобретает «сверхсознательное» в творческом процессе, здесь — интуиция подчиняется идеологическому контролю и активному руководству со стороны сознания; там — главным качественным критерием служит чувство жизненной правды, здесь — чувство-мысль художника, вскрывающая социальную сущность образа; там — правда чувств в натуральной форме, здесь — правда чувств в театральной форме (театральное инобытие); там — натуралистическое единообразие форм, здесь — многообразие их и изменчивость... Все указанные различия имеют корнем своим различие в социально-целевой установке. Пассивное отношение натурально-психологического театра к действительности сменяется у Вахтангова активным, творческим отношением, в основе которого лежит стремление воздействовать на эту действительность с целью ее изменения.

Не трудно заметить, что указанные различия между творческими установками Вахтангова и системой натурально-психологического театра сближают Вахтангова с Мейерхольдом. И у Вахтангова, и у Мейерхольда активное отношение к действительности; и здесь и там социальное отношение творца к об'екту воспроизведения (вспомним тезис Мейерхольда о том, что актер должен быть или адвокатом, или прокурором по отношению к образу); и здесь и там — разделение актерской личности на активную (творец) и пассивную (материал). Отсюда вытекают и дальнейшие сходства: борьба с натурализмом, утверждение театральных форм, культивирование техники актерского мастерства.

«Думаю о Мейерхольде!,— пишет Вахтангов в своем дневнике — какой гениальный режиссер — самый большой из доселе бывших и существующих. Каждая его постановка — это новый театр. Каждая его постановка могла бы дать целое направление... Мейерхольд дал корни театрам будущего. Будущее я воздаст ему. Мейерхольд выше Рейнгарта, выше Фукса, выше Крэга и Аппия».

«... Все театры ближайшего будущего будут построены и основаны так, как давно предчувствовал Мейерхольд... У Мейерхольда поразительно чувство пьесы. Он быстро разрешает ее в том или другом плане. И план всегда таков, что им можно разрешить ряд однородных пьес».

А в одной из своих предсмертных бесед с учениками Вахтангов говорит так:

«Из всех режиссеров русских, единственный кто чувствовал театральность — это Мейерхольд. Он и в свое время был пророком и поэтому не был принят. Он давал вперед не меньше, как на десять лет. Мейерхольд делал то же самое, что и Станиславский: он 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 (Станиславский)... искал театральную правду в жизненной правде. Мейерхольд же пришел через условный театр, который он сейчас отрицает, к настоящему театру. Но, увлекаясь театральной правдой, Мейерхольд убрал правду чувств, а правда чувств должна быть в в театре Мейерхольда».

Последняя фраза свидетельствует о том, что мы здесь тоже имеем дело не только со средством, а с различием. Это различие коренится, главным образом, во взглядах на актерский материал и в подходе к нему.

«И Немирович (В. И. Немирович-Данченко), и Станиславский знают, благодаря громадной практике, актера,— пишет Вахтангов в своем дневнике,— Мейерхольд совсем не знает».

Для Мейерхольда актерский материал — это преимущественно его нервно-скелетно-мускульный аппарат, которым управляет активная часть личности актера на основании законов человеческой био-механики. Следовательно, сценическим материалом признается только об'ективная сторона человеческой личности актера, — суб'ективная же, психологическая ее сторона целиком поглощается его активно-творческим «я», и, следовательно, как внутренний материал для создания образа не учитывается. Следовательно, и образ оказывается лишенным этого суб'ективно-психического элемента, лишенным живого человеческого чувства. Существенным в поведении образа признается только об'ективная сторона этого поведения. Если, таким образом, для Станиславского существенно только суб'ективное в актере и в образе, — об'ективное же признается в силу необходимости, поскольку без него нельзя обойтись — то для Мейерхольда как раз наоборот, — существенным оказывается только об'ективное, суб'ективное же существует постольку, поскольку его, помимо воли Мейерхольда, приносит в свою игру сам актер, ибо если актер играет хорошо, то он, как известно, без чувства не обойдется.

Вот как Вахтангов в той же беседе со своими учениками описывает это различие между натурально-психологической школой и условно-театральной:

«Станиславский, — говорит он,— увлекаясь правдой вообще, внес на сцену жизненную правду, а Мейерхольд, убрав жизненную правду со сцены, в своем увлечении убрал и театральную правду чувств. И в театре, и в жизни чувство одно, а средства или способы передать это чувство — 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. он оставил блюдо, оставил способ приготовления, но готовил он не куропатку, а бумагу. Получилось картонное чувство. Константин Сергеевич выявлял чувство не театральными средствами. Его мастерство было не театральное, а домашнее. Мейерхольд же был мастером, подавал по-мастерски, ресторанно, но кушать это было нельзя».

Таким образом, сущность дела в том, что с точки зрения Вахтанова, ни Станиславский, ни Мейерхольд не могли осуществить единства чувства и театральной формы его выявления, т. е. другими словами, единство суб'ективного и об'ективного, физического и психического, так как ни тот, ни другой не видели этого единства в живом человеческом организме актера. Отсюда — самодовлеющий «психологизм» Станиславского и самодовлеющий «формализм» Мейерхольда. Вахтангов же стремился к синтезу психического и физического, суб'ективного и об'ективного чувства и формы, т. е. в конечном счете к осуществлению единства тех противоположностей, которые несли в себе Станиславский и Мейерхольд. Синтез, к которому стремился Вахтангов, не есть Станиславский плюс Мейерхольд, он есть диалектическое «снятие» того и другого с тем, чтобы положительные ценности того и другого были подняты в этом синтезе на более высокую ступень развития.

13

Если мы теперь обратимся к творческой практике театра вах. Вахтангова, то увидим, что она в основном определяется сущностью, изложенных принципиальных установок.

Однако, на протяжении того пути, который прошел театр после смерти своего руководителя, мы вынуждены констатировать ряд отклонений от

Спектакль, стоящий на Вахтанговских рельсах „ЗАГОВОР ЧУВСТВ"

* 20 марта 1921 г.