вахтанговских творческих установок, от его генеральной линии. Если такие спектакли, как «Правда хорошо, а счастье лучше», «Комедии Мериме», «Лев Гурыч Синичкин», «Виринея», «Разлом», «Заговор чувств» (в отдельных своих сценах), наконец «Темп» стоят в общем на прочных вахтанговских рельсах, то о некоторых других спектаклях мы этого сказать не можем. Если же мы эти спектакли подвергнем тщательному анализу, то увидим, что отклонения от основной линии и плоскости творческого метода идут по двум направлениям: либо в направлении психологического натурализма (чрезмерное влияние этой школы заметно, например, в «Барсуках»), либо в направлении самодовлеющего формализма (например, «Марион де лорм», «Партия честных людей», отчасти «Коварство и любовь»). Некоторые же работы испытывают на себе влияние и той и другой школы без синтетического об'единения того и другого, в силу чего результат воздействия каждой из них дает ложный, отрицательный эффект. Такое эклектическое соединение противоположных принципов можно усмотреть в «Зойкиной квартире» и в «Сенсации».

Таким образом, мы видим, что вахтанговский театр время от времени оступается то в ту, то в другую сторону, а иногда кромает сразу на обе ноги. И это вполне понятно. Поскольку основная вахтанговская линия определяется, как мы выяснили, синтезом тех начал, которые заключены в обеих противолежащих системах поскольку, естественно, что именно в этих системах и таятся те опасности, которые на каждом шагу подстерегают вахтанговский театр и его творческий метод. Психологический натурализм и самодовлеющий формализм — это Сцилла и Харибда вахтанговского театра.

И только случайным причинам, на которых останавливаться мы здесь не будем, можно об'яснить немногочисленные отклонения театра от основного пути по другим направлениям, а именно — в символический мистицизм (такое отклонение мы усматриваем в постановке гоголевской «Женитьбы», где театр оторвался от живой действительности и ушел в мистико-фантастический мир идеальных образов) и в схематический символизм («Авангард», в постановке которого театр тоже оторвался от живой, конкретной действительности в сторону агитационно-схематической абстракции, которая, разумеется, оказалась явной какой бы то ни было силы агитационного воздействия).

То, что театр иногда оступается в сторону психологического натурализма, происходит потому, что система К. С. Станиславского, на которой воспитывался и вырос коллектив, не всегда применяется в театре Вахтангова только в качестве спечнческой азбуки: иногда театр невольно попадает как в своей творческой, так и в учебной практике под влияние системы Станиславского в целом, т. е. влияние ее социально-философской основы, и тогда театр делает более или менее глубокий крен в сторону излишнего акцентирования психологической, субъективной стороны сценической жизни изображаемых образов.

„Отклонение от основной линии творческого метода в сторону самодовлеющего формализма".

„МАРИОН ДЕ ЛОРМ".

Разумеется, это не значит, что театр в этих случаях совсем теряет свое вахтанговское лицо, — этого случиться не может в силу целого ряда приобретенных навыков в плоскости вахтанговского метода и вахтанговского мастерства, но во всяком случае лицо театра, в той или иной степени, искажается.

Когда же театр пугается этих своих «правых» ошибок, он начинает нажимать педаль внешней театральности, забывая при этом, что театральная форма сама по себе не имеет цены, что убедительная форма может сложиться только под влиянием верной и четкой идеологической установки спектакля и вытекающего отсюда верного социального отношения к об'екту воспроизведения. А вот этого ясности и четкости идеологической установки вахтанговскому театру иногда и не хватает. Отсюда его формально-эстетические «левые» загибы.

Почему же вахтанговскому театру не всегда удается подняться на высоту идеологической ясности?

Для того чтобы ответить на этот вопрос, необходимо обратиться к раскрытию того мировоззрения, на основе которого вырос этот театр, т. е. мировоззрения самого покойного Евгения Багратионовича Вахтангова.

14

Было бы непростительным лицемерием характеризовать мировоззрение Е. Б. Вахтангова как мировоззрение материалистическое. Вахтангов стоит на рубеже двух эпох. Идеализм и материализм борются в нем между собой. Каков был бы исход этой борьбы, если бы Вахтангов был жив? В какую сторону развивалось бы его мировоззрение?

Мы знаем, что мировоззрение Вахтангова от начала до конца проникнуто глубочайшим сочувствием к угнетенной части человечества. Все мысли, все творчество Вахтангова направлены на разрешение проблемы земного человеческого счастья. Почему на земле существует насилие, вражда и злоба? Что нужно сделать, чтобы победить это зло? Вот вопросы, над разрешением которых мучился Вахтангов.

Вахтангов — оптимист. Он страстно верит в человека. Он верит в доброту и красоту человеческого сердца. Он верит в возможность устроения человеческого счастья не на далеком небе, а здесь, на многострадальной земле. Но как понять, как разрешить это проклятое противоречие между потенциальной красотой человеческого сердца и тем унизительным состоянием, в котором пребывает человечество, — среди угнетения, жестокости, насилия, среди равнодушия и страдания других людей?

Над разрешением этого противоречия Вахтангов бьется на протяжении всей первой половины своего творческого пути («Праздник мира», «Потоп», «Росмерсхольм»). И мы знаем, что в конце концов Вахтангов приходит к пониманию того, что далеко не у всех людей сердце доброе и прекрасное, к пониманию того, что человечество резко делится на две неравных части — на угнетателей и угнетенных. И Вахтангов вооружает свое творчество, чтобы прославлять первых и бичевать, хлеймить позором и презрением вторых. Для изображения тех и других у него разные приемы, разные сценические средства: для первых — живое чувство на сцене и простота естественной формы, для вторых — театральный гротеск, рождающий людей-кукол окостеневших в бесчувственном, бездушном своем существовании («Чудо св. Антония», «Эрик XIV»).

Вахтангов всеми силами стремится к монистическому мировоззрению. Он не успокаивается на признании двойственной сущности мира. Ему кажется, что дуализм добра и зла, дуализм духа и материи — это не окончательный дуализм, что он может и должен быть преодолен. Он еще не находит путей к этому преодолению, но именно об этом преодолении он мечтает, вдумывая постановку байроновского «Каина».

Наконец, не подлежит сомнению также диалектический склад подвижного и ясного, четкого и живого ума Вахтангова, равно как и совершенно исключительной его интуиции.

Диалектика — это естественная для Вахтангова стихия. Разумеется, диалектиком он был бессознательно: ни Гегеля, ни Маркса он, вероятно, не читал. Но тем не менее он обладал повышенным чувством жизни в ее диалектической сущности и чувством конкретной обстановки каждого момента. Логматическая схоластика во всех областях была ему отвратительна. В качестве руководителя коллектива он умел учитывать малейшие изменения как во внутренней жизни самого коллектива, так и те, которые происходили в окружающей обстановке. Это и делало его исключительным руководителем. Он постоянно находил новые творческие задачи, новые формы руководства и самоуправления применительно к тем процессам, которые происходили в самом коллективе. Некоторым казалось, что Вахтангов непоследователен, что он противоречит самому себе, об'являя требующим радикального изменения то, что он сам вчера установил. Но нет, — это неверно: не Вахтангов противоречил себе, а развитие самого коллектива шло противоречиво, как противоречиво все сущее. Он любил говорить: «Наступил новый этап, наступил новый период», и с поразительной проницательностью умел определять конкретные особенности того, что возникло, и в соответствии с этим устанавливать творческие и организационные задачи.

Указанные особенности вахтанговского мировоззрения и обусловили собой то обстоятельство, что Вахтангов оказался в числе тех немногих деятелей искусства, которые с первых же дней приняли Октябрьскую революцию. Вахтангов принял ее, как гуманист: принимая ее он приветствовал освобождение угнетенных и радовался ликвидации незначительной ему империалистической бойни; он принял ее, как романтик: романтической патетикой звучат его слова:

«Надо верить в народ. В здоровый инстинкт его. В его безотчетное стремление к всему, что есть Правда. Надо любить народ. Надо, чтобы сердце наполнялось радостью при мысли о победоносном пути народа. Надо, чтобы сердце сжималось от боли за тех, кто глубоко и неталантливо, слишком поверхностно и эгоистично, недальновидно и малодушно отворачивается, бежит, прячется, уходит от народа, от тех, кто строит жизнь, от тех чьи руки создают [illegible] и вырабатывают хлеб насущный».

Вахтангов предупреждает: «не художника спросится», и призывает всех деятелей искусства творить «вместе с народом».

«Народ-творец», если можно так выразиться, колонит этих глубоко искренних и страстных высказываний может дать основание думать, что Вахтангов не в состоянии был прибиться к пониманию классовой природы человеческого общества, что народ для него — это внеклассовое или надклассовое понятие.

Вахтангов чувствует, что такое подозрение может возникнуть, и сам спохватывается: «О каком же народе идет речь? — спрашивает он. «Ведь мы же все — народ». И отвечает: «О народе, творящем революцию».

Другими словами, те, кто не участвует в творчестве революции или как выше говорит Вахтангов, в творчестве «новых форм жизни», те не входят в состав того «народа», «вместе» с которым Вахтангов хочет творить в искусстве.

Значит, для Вахтангова «народ» — это минус те, кто не чувствует в творчестве «новых форм жизни»: следовательно, минус эксплоататоры и все, кто держит их сторону, все, кто им помогает, хотя бы в форме своего нейтралитета. Следовательно, мы имеем здесь дело не с народнической точкой зрения, а только с народнической манерой выражаться. Для вахтанговских же учеников в наши дни призыв учителя «творить вместе с народом» не может звучать никак иначе, как только так: вместе с рабочим классом, строящим социализм.

„Отклонение от основной линии творческого метода в сторону психологического натурализма".

„БАРСУКИ".

Принимая во внимание диалектический склад мышления у Вахтангова, его способность проникаться лучшими идеями эпохи, его умение прислушиваться к голосу жизни можно предполагать, что его мировоззрение, если бы он был жив, эволюционировало бы в сторону изживания идеалистических в нем элементов.

Но Вахтангова нет, и вполне понятно, что вахтанговский коллектив без него не может эволюционировать так же быстро, как если бы он был жив. Привычка мыслить о действительности субъективно идеалистически — вот, как нам кажется, та причина, которая определяет собой недостаточную еще идеологическую устойчивость театра Вахтангова и вытекающие отсюда колебания по линии соблюдения вахтанговских театральных принципов.

Установка вахтанговского театра на то, чтобы выразить через образы свое суб'ективное отношение к ним, — установка правильная. Но это суб'ективное отношение должно, как мы видели, рождаться в результате об'ективного познания действительности. Только тогда будет осуществлено единство суб'ективного и об'ективного, только тогда свобода художника будет осуществляться не как суб'ективный произвол, а как осознанная необходимость. А так как вахтанговский театр методом познания об'ективной действительности еще не овладел, то его суб'ективное отношение к об'екту воспроизведения очень часто опирается не на об'ективное познание сущности этого об'екта, а на суб'ективное же о нем представление. А так как это суб'ективное представление может иной раз оказаться совсем не соответствующим об'ективной сущности, и, следовательно, совсем и не пролетарским, а мелкобуржуазным, интеллигентским, то и суб'ективное отношение к об'екту оказывается тоже неверным или недостаточно определенным и четким, именно это, как мы видели, и определяет собой форму спектакля. Отсюда — формальные шатания.

Вот почему мы думаем, что свои формальные шатания вахтанговский театр будет изживать по мере овладения методом об'ективного познания действительности, т. е. методом диалектического материализма или, другими словами, по мере сращивания своего мировоззрения с мировоззрением пролетариата.

Осознание необходимости итти именно по этому пути — в коллективе налицо. Доказательством этому может служить последняя дискуссия внутри театра о его творческом методе, имевшая место весной этого года.

Если же вахтанговский коллектив наживет свое интеллигентитски-романтическое отношение к революции и, таким образом, будет не только «сочувствовать» ей, но еще научится также «понимать» ее и, понимая, делать ее через искусство, то на правильных, по существу, методологических творческих установках может вырасти театр огромной силы социального звучания и больших художественных достижений.

Для того чтобы это случилось, театру, помимо теоретического усвоения метода диалектического материализма, необходимо практическое им овладение. Театр для этого должен окончательно изжить остатки некоторой своей замкнутости. В этой плоскости имеются указания самого Евгения Багратионовича. Незадолго до смерти, он говорил, что театр, как театр, т. е. место, где ставят спектакли и только, его не увлекает.

«Мы должны в будущем, — говорит он, — стать чем-то вроде дома искусства или дома культуры, где сцена будет только одна из составных частей; находясь в центре, она будет группировать вокруг себя и все остальное. Пусть к нам придут люди науки, общественные деятели, философы, поэты, литераторы, музыканты, художники и т. д. И пусть зритель к нам ходит не только ради зрелища. Театр, как нечто изолированное от жизни, замкнутое в самом себе, — должен исчезнуть».

И вот теперь наступило время, когда этот завет Вахтангова должен осуществиться. Он уже осуществляется. Вахтанговцы идут в жизнь и жизнь зовет к себе.

Работая одновременно над перестройкой своего мировоззрения, театр мало-помалу утверждает себя и, наконец, утвердит окончательно в качестве подлинного союзника рабочего класса и вместе с рабочим классом средствами своего искусства будет строить социализм.