

Вот читателя, которая дает ключ к разгадке Вахтангова и Станиславского. Не будучи в состоянии окантывать Октябрьской революцией всю ее действительную глубину, Вахтангов в ошеломленной форме ухватывает ее действительную сторону — и оспаривает его протест против созерцательного натурализма МХАТ. Какой же это театр эмоционального воздействия и какая же это организация психики зрителя, если вы воспринимаете сцену как продолжение бытовой жизни?

А Ванханго хотел, чтобы театр не просто отражал жизнь, но чтобы он организовал эту жизнь, чтобы он куда-то вел. Он требовал, чтобы театр давал действенную сторону жизни. Это он считал главным в театре. Иерархия. Правила, отход Ванханго от МХАТ не был переходом от неправильной линии к правильной. Это был переход к другой неправильной линии. И этот шаг не был шагом вперед по отношению к методу МХАТ, методу, к которому времени превращающемуся в натуралистическую догму, т. е. в идеализм старого сорта, который на внешнем видеосюжете ничего не видит и ограничивается эмпирическим ее изображением.

Работа Вахтангова над Станиславским очень любопытна. Он часто критикует Станиславского, говоря, что пропагандирует его. Он говорит, что «по возвращению Станиславского бессознательное является основой всякого творческого процесса», а вместе с тем у Станиславского такой точной формулировки этого положения вы не найдете, но найдете фор-

муляжи, в корпе противоположные этой. Вообще говоря, у Сталина было много более полезных и интересных вещей, чем у других. Но ялет по личному опыту исследователя этого идеализма. Наверное, молодежи, которой приходится бороться с воинскими идеализмом, с призывающей каторжной жизни, к смерти, к жертвовать себе, что в период военного коммунизма целые прослойки населения интеллигенция могла бы бороться и вступить на «Восток Разума». Восток Разума — это не надо не принимать советскую власть и работать в Пролеткуте. Левые серьезные участники в Октябрьской революции, которые несли в себя идею жестоко разрушающих всякие цели. Не чуждо и Выхвантов как в прошлом время. Это в значительной степени определяет социальное лицо Выхвантов — принцип, который ставил перед собой, он принимал, как маяк белой буржуа.

Вахтангов был в театре одним из первых попутником революции, большим работником советского театра, определившим целый ряд его путей.

Если бы Вахтангов отходил от Станиславского в условиях дооктябрьского театра, то никакого другого пути кроме как через декаданс в «суданскому театру» у него бы не оставалось. Но движение Вахтангова, как мы уже выше отмечали, определялось, прежде, урезанным и искаженным, но все же тем новым содержанием, которое принесла Октябрьская революция. Отсюда — тот путь развития театра, который впоследствии начал закладывать Вахтангов и ко-

который привел его к критике условного театра.

[illegible]

Теперь должен служить современности,—учит Выхватков. Но сможет ли современность только тот традиционный художник, который стремится к созданию вечного. Для создания вечного, для создания только сегодняшней действительности, для создания сегодняшней жизни нужно чувствовать душе «авантра». Но тот, кто чувствует только завтрашний день и не ощущает того, что являет собой сегодня—тот не сможет в создании вечного. Для создания вечного нужно чувствовать сегодняшнюю жизнь и ощущать сегодняшний день. Выхватков строит трагедия, а кто «авантра» ощущает в сегодняшнем дне. (Затанов, «Выхvatков», изд. «Академия», 1927, стр. 112).

За всем этим довольно значительным количеством идеалистического или мистификаций, можно реально оценить ту перемичку, которая соединяет Вахтангова с советской властью. Эта перемичка — «современность», потому что для Вахтангова современность звучала, как революция. Задача тут приводить цитаты из статьи Вахтангова, где он говорит, что художник должен творить вместе с народом, ни «для» него, и ради него, ни вне его, а «вместе с ним», и дальше уточняет, что речь идет о народе, творящем революцию (тут же, стр. 73—74). Формулирует он это так: «...иначе нет смысла, что Вахтангов говорил». Она вымучена, что Вахтангов не был коммунистом баррикады. Он работал, сотрудничаясь с революцией. И революция на него воздействовала через искусство каналов.

Нужно сказать, что расцвет Вахтангова, как художника, шел непосредственно от того, что он жил в условиях диктатуры пролетариата, — иначе он ушел бы просто к декадансу, к усомнению театру, к ревакини, к чему пришел дореволюционный Мейерхольд, отсюда и МХТ. Главная пролетарская революция открыла ему возможность нового приятия действительности, и, хотя он и не был коммунист, он был под знаком идеалистических мистификаций, это несомненно вышло из страдания в его творческой работе. Это одна причина, почему, если бы наше театроведение было коммунистическим, оно не могло бы заниматься, был бы темой для совершенно значительной теоретической работы.

Эту тему эле-е-е поднимали Завьялов и Бросет, будучи не в состоянии осмыслить пеллэм. Дело в том, что Бахтангов на протяжении своей деятельности два раза поставил «Ефуса», «Антония» Метерлинка. Одну постановку он поставил до революции, другую — после революции. Разница между этими двумя постановками — в том, что в первой постановке — одни и те же крупные режиссеры режиссируют одну и ту же очень значительную роль, а во второй постановке — возможность последить во первых, как выполняется для режиссера пьеса, увидеть на практике соотношение между режиссером и пьесой, во-вторых, увидеть, как выполняется постановка пьесы с мизансценными попутными мелкими буржуазными интеллигентными режиссерами. Революция помогает смотреть на режиссера, а не только слушать или даже тактично читать режиссерские указания, которые режиссеры не сделавшие, но которые хотят помогать революции.

Содержание пьесы Метерлинка так живо: умерла богатая тетка, оставив большое наследство. Буржуа в общепе, а в таких случаях особенно любит разговаривать о религии, чужде. Раздается звонок, является святой Антоний, который спускается на землю, чтобы принести людям радость. Он воскрешает эту тещку, которая оставила наследство. Чудо совершилось. Мысль автора в этом произведении: люди ушли от чуда, от духа от религии. Я призываю чудо и действительность предстает суетной, ложной и лицемерной. Я верну людей к духу.

Когда мы, марксисты, берем в расчет талантов провидения, мы в нем видим совсем не это противоречие действительности чуда. Мы видим противоречие живой буржуазии морали, излагающей религию, религия же, в свою очередь, грабительница чуда, всегда своеобразных расчетов буржуа. Метерлинк в этом провидении делает гораздо больше того, что он задумал. Метерлинк понимает, что хотя буржуазия и живет в чуждом мире, но она не знает, что такое чудо, но она знает, что чудо никогда в действительности не придет. Метерлинк решил усовестить людей своего класса, сделать чуда реальными, сместил павы, но получилось, что павы не сместились, а сместилась действительность буржуа, что действительность разболжала чуждо.

Теперь посмотрим какую тракторную давал «Чуду св. Антония» Вахтангов, когда он первый раз ставил эту вещь.

«Мы немножко над собой смеемся, когда смеемся над ними, — говорит Вагтангов о персонажах «Чуда».

«После этого спектакля должно быть трагически и стыдно, должны быть какие-то маленьккие словечки: дядя-я-я по своему адресу».

Смысл и значение пьесы Вахтангова вскрыл следующим образом, — он говорил.

«То, что дано у Метерлинка в этой пьесе — типично. И не только типично национально, но и типично интернационально».

«Если мы сравним «полисменов» разных стран, мы увидим, что между ними

есть нечто общее. Если мы посмотрим на изображение Христа в армянской церкви, то, хотя он и будет непременно походить на армянина, мы все же увидим, что это Христос.

«Вот это общее, интернациональное, и нужно довести в этом спектакле. Наличие этого интернационального элемента и делает эту пьесу большим произведением искусства.

«Содержанием этого произведения является улыбка,—улыбка Метерлинка по адресу людей.

[illegible]

«Как могла у Метерлинка родиться тема этой пьесы. Люди хотят чуда,— подумал он,— а ну-ка пошлом мы сл. Антония... Они — наследники,— подумал он,— а ну-ка поскреси мы богатую тушму...» (Тым-же, стр. 48).

[illegible]

Когда мы рассматриваем первую постановку «Чуда» Вахтанговым, мы говорим, что им в этой работе руко-
сдана кровная связь с буржуазным обществом. Эти самые «д-а-а», эти элементы интимности с буржуазной

бликой (чтобы немного стало «трогательно и стыдно») определенно говорит яму о той задаче, которая поставлена трагической пьесы, определенно говорит о том, чего хотел Вахтангов. Тут нужно обратить особое внимание на исключительно важный для нас момент: на то, какую конкретную социальную-человечную задачу ставил себе Вахтангов. Он точно зная, что ему нужно сделать с аудиторией, он даже мог сформулировать, какие ощущения он вызовет.

Приходит революция. Во внутренний мир Вакхангова вторгается новое содержание. Непосредственной корысти, непосредственного эгоистического заботы в существовании буржуазного общества у него не было, он был в сильнейшей мере декастрирован. Но зато вся мера грабительства, корысти, звериной заботы буржуа раскрылась перед ним.

С другой стороны, благодаря Ок-



Театральный грот.

тибрьской революции, вся его кипучая деятельность получала сразу широчайший размах, какого она, никогда не могла получить в буржуазном обществе. И вот мы уже имеем вторую трактовку пьесы. Вахтангов ставит эту пьесу в новом толковании, которое чрезвычайно любопытно. Но сначала несколько слов о путанице Захавы, в связи с вопросом о второй постановке «Чуда св. Аггониа».

«Иногда работа над «Чужим» св. Антонию давала теперь не в плоскости содержания, а в плоскости стилистической, а в плоскости театальной формы и внешнего вида актёров. Этот один, например, произошёл в связи с приходом в театр нового артиста. Новый артист потребовал нового подхода к теме оперы, а я решил сделать фильм в духе «Фантомас» (стр. 119).

Мы видели — человек сам говорит о коренном изменении подхода в пьесе с точки зрения содержания, что пришло новое отношение к действительности, к содержанию, но тут же рядом Захавя говорит, что все это вопрос «театральной формы и актёрского мастерства».

«Воляно новое отношение к изобра-
жаемым в этих событиях и к той сре-
де, в которой развивается действие по-
сы. «Объективный» взгляд сверху, до-
рожающий уюта, ласковая «улыбка»
каждое что теперь перестает отвечать
потребности зрителя. Мир, который
мыслим, как продукт жизни, становится, по-
жалуй, выходя в свет, враждебное и не-
симпатичное к себе отношение. Идей-
ная жизнь в этом космосе мире ждала
к лидерской буржуазии, новый ар-
тест, неограниченный революцией, не мо-
жет воспринимать иначе, как только
качестве своих врагов.

Художник, идущий вместе с реальностью, не может не идти навстречу новым потребностям зрителя

И вот почему Вахангорн отказывается от прежнего своего подхода, вот почему он не хочет теперь изображать живых, груду трупов, вросших с прежними спонсорскими и лавровыми украшениями в каменный гроб. Вахангорн хочет вернуться к необходимости ставить эту пьесу как общественную сатиру (то, что касалось ему прежде жульническим, теперь делится в основу работы). Новое отношение к объекту сатиры становится новым содержанием сатиры. Сатира становится не перверсивной, пародийной, дельско-ироничной сатирическим смехом, брызжущим оторвала комедии стала звучать как трагический фарс. (Там-же, стр. 115).

Путаница здесь начинается с того, что Захаве кажется, что в первом трактатике «Чуда» Вахтангов был оскитивом, а теперь, правда, в силу необходимости, под давлением нового зрителя, благодаря революции

целому ряду своих благих намерений, Вахтангов дает действительность в наиболее извращенном виде, в виде сатиры, трагического фарса. По существу же дело обстоит наоборот.

В новой постановке Вахтангов стремился, с точки зрения нашей, которая является единственной верной, раскрыть истинный смысл капиталистического общества. В этой постановке «Чуда» он действительно преуспел, и, к моему большому удивлению, не только в постановке, но и в игре.

приближился к изображению истинной сущности буржуазии, хотя и не осуществил ее целиком. То, что ему все это казалось сатирическим, походя было выражением его мелкобуржуазной отчужденности, мешавшей ему до конца приблизиться к сравнению всех и всяческих масок с действительности. Корень этих ошибок, которые делает Вахтангов, а след за ним повторяет Захара, заключается в проблеме, что играть актеру: образ, или отношение к образу. Предполагалось, что первая трактовка пьесы в согласии с теорией Станиславского должна была играть за а, являясь — миссией, отношения и об-

разу. Но вся суть вопроса в том, что всякий образ—есть уже какое-то отношение к действительности и надо определить в какой степени это отношение совпадает с объективной действительностью, т. е. вопрос идет о понимании действительности в конкретном чувственном виде, которое и есть образ. И тем не менее утверждение Бахтингова, что «нало иприти» не образ, а отношение к образу было громадным движением. Бахтингов вперед, в сравнении с той позицией, которую он занял до революционной

Если он раньше занимал позицию буржуазную, то здесь он — левый попутчик революции, дает такую трактовку взаимоотношений персонажей «Чуда», которая вызывает неадекватный, негодование к ним.

Эта «проблема», что играть образ или отношения к образу — актеры поднятая Вахтанговым, обсуждается и по настоящее время. В практике нашей работы и в наших дискуссиях мы еще будем неоднократно встречаться с вопросом об образе и отношении к образу. Впрочем, преимущество и диалектики некоторых театрических театров, считалось, что нужно играть не образ, а «отношение к образу».

И Художественный театр, который говорит, что надо играть образ и т.

ЧУДО СВ. АНТОНИЯ