



Е. Б. ВАХТАНГОВ

О ТВОРЧЕСКОМ ТЕАТРЕ

занных факторов — к целостному единству, — вот задача, которую ставил перед собой и своими учениками Вахтангов. «Почему «Турандот» приписывается?» — спрашивал он своих учеников. И отвечал: «Потому что угадана «гармония». Третья студия играет 23 января 1922 года итальянскую сказку Гоцци. Гоцци оживает в 1922 году. Дает ему жизнь Третья студия. Третья студия может это сделать, потому что она почувствовала «1922 год» и почувствовала «итальянскую сказку Гоцци»; сам же Вахтангов почувствовал и Третью студию, и Гоцци, и 1922 год. В результате — «найдеца гармония».

Только органическим усвоением этого учения о трех факторах, определяющих форму спектакля, можно объяснить рост и развитие Вахтанговского театра после смерти своего учителя. Только этим можно объяснить то, что театр не пошел по пути рабского подражания высоким образцам, оставшимся после смерти Вахтангова, а стал сам искать, пользуясь живой развивающейся диалектической сущностью вахтанговского метода.

Поэтому и рассматривать этот метод следует в его развитии, в том его движении, в силу которого этот метод становится живым. Охарактеризовать его корни, те истоки, из которых он возник, указать направление, в котором он развивался, и наметить тенденции его дальнейшего развития, — таковы наши задачи.

2

Несомненно, что творческий метод вахтанговского театра корнями своими уходит в систему К. С. Станиславского, в творческий метод Художественного театра. Отсюда выросло творчество самого Вахтангова, на этой же основе он воспитывал и своих учеников.

Но несомненно также и то, что в результате перелома в творческом пути Вахтангова, наступившего под влиянием Октябрьской революции, определившей собой новый этап в его творчестве, Вахтангов подверг радикальному пересмотру и суровой критике те принципы, на основе которых он вырос, и стал в достаточной степени в определенной оппозиции по отношению к творческим воззрениям К. С. Станиславского. Станиславский, с точки зрения Вахтангова, «пришел к ложной формуле: зритель должен забыть, что он в театре». «Это привело его в тупик, в трагический тупик», — говорит Вахтангов в одной из своих предсмертных бесед с учениками.

И этой ложной формуле Станиславского Вахтангов противопоставляет свою собственную формулу, и эта фор-

мула гласит: «зритель ни на одну секунду не должен забывать, что он в театре».

Разумеется, что творческий метод театра, который стремится, чтобы зритель забыл, что он в театре, и творческий метод театра, который хочет, чтобы зритель каждую секунду помнил об этом, — не может быть одним и тем же. Методы этих театров неизбежно должны быть разными.

Однако, мы знаем, что Вахтангов и после приведенных высказываний, несмотря на, казалось бы, диаметрально противоположность своих новых творческих позиций по отношению к установкам К. С. Станиславского, продолжает как в своей творческой практике, так и в педагогической работе в значительной степени пользоваться приемами и методами системы Станиславского. Что это — непоследовательность? Разлад между словом и делом? Нет, сущность не в этом.

Сущность в том, что вахтанговское отрицание творческих позиций Станиславского, хотя и резкое, бескомпромиссное отрицание, но отнюдь не «голое», не «скептическое», а такое, которое устанавливает связь и имеет в виду «удержание положительного». Другими словами, мы имеем здесь дело не с метафизическим, а с диалектическим отрицанием, осуществляемым «в связи с обстоятельствами дела». Обстоятельства же дела для Вахтангова в данном случае — это революционная современность, с одной стороны, и специфическая природа театра — с другой.

Поэтому, для того чтобы понять новые послеволюционные позиции Вахтангова, мы должны обстоятельно выяснить как моменты различия, так и моменты сходства между старыми его творческими установками (система Станиславского) и новыми позициями.

3

Творческий метод искусства складывается в зависимости от двух факторов: во-первых, под влиянием целевой классовой установки художника, и следовательно, под влиянием идеологического содержания его искусства. И, во-вторых, в зависимости от материала, подпадающего творческому воздействию художника, т. е. специфики данного искусства.

Возьмем для примера живопись и скульптуру. Поскольку целевая социальная установка и, следовательно, содержание искусства скульптора и живописца будут одинаковы, поскольку и в творческом методе обоих художников мы обнаружим общее. Поскольку же материал и, следовательно, специфика искусства всегда различны, поскольку один имеет дело с пространственной

1

Творческий метод театра им. Е. Вахтангова не есть нечто неподвижное, раз навсегда данное. Это не собрание догматических мертвых формул и неизменных рецептов, на основании которых можно в любое время построить любой спектакль и приготовить любую роль.

Достаточно указать на известное учение Вахтангова о трех факторах, определяющих форму спектакля:

1) драматургический материал (т. е. автор, устанавливающий объект театрального изображения);

2) современность, т. е. тот общественно-исторический момент, когда данная пьеса отходит (отсюда идеологическая связь театра со всей эпохой и его отношение к объекту, данному в материале автора) и, наконец,

3) театральные возможности (т. е., во-первых, его идеологическая направленность, и, во-вторых, степень и свойства его художественного мастерства).

Изменение в пределах хотя бы одного из этих трех факторов неизбежно должно повлечь за собой изменение формы спектакля в целом. Каждая пьеса требует своего, именно данной пьесе присущего театрального разрешения, но это разрешение будет каждый раз иным, если пьеса ставится в разные моменты общественно-исторического бытия. Однако две постановки одной и той же пьесы, осуществляемые в один и тот же общественно-исторический момент, но в разных театрах, потребуют опять-таки различной формы театральной интерпретации. Другими словами, то, что верно и хорошо при постановке одной пьесы, скверно и плохо при работе над другой; что правильно сегодня, то ошибочно завтра; что хорошо в одном коллективе, то плохо (неорганично) в другом. Согласовать все это вместе и при этом не механически, а органически, привести форму спектакля — результат взаимодействия ука-

В порядке обсуждения