

Мы знаем, что Вахтангов не отказался от необходимости правды живого чувства на сцене. Но, во-первых, его точка зрения на природу этого чувства «ильно изменилась, и, во-вторых, оно перестало быть самодовлеющей целью искусства.

Примерно, в 1917 году Вахтангов провозгласил принцип: «волюение от сущности». Что это такое?

Вот что по этому поводу пишет Вахтангов в своем дневнике:

«Темперамент от сущности самый ценный, потому что он единственно убедительный и безобманный. У Хмары в «Росмерсхольме» я добивался с первой же репетиции такого темперамента. И добился с его чудесной помощью и его верой в ценность и приятность такого темперамента. Одна мысль: «надо сделать всех людей в стране счастливыми» — мысль, как таковая, зажила его и дала Росмерс».

Мы видим, что теперь сущностью («волюение от сущности») сценической жизни становится для Вахтангова **мысль героя**, — следовательно, его **идеологическое содержание**. Здесь уже нет чувства актера, независимого от повода. Таким поводом является мысль. Повод становится сущностью. У Станиславского мысль — это только средство, «приманка», долженствующая «заманить» чувство. У Вахтангова — то же чувство, темперамент — становится средством для того, чтобы наиболее убедительно подать сущность, т. е. мысль. На первый взгляд, может быть, незначительная разница, но какое огромное значение она имеет: акцент с субъективного момента (психология образа) переносится на объективный (его идеология). «Мысль, мысль, мысль... слышат постоянно ученики Вахтангова от своего учителя в этот период его творчества: «Дайте **верную мысль**», — требует он.

И вот, в 1931 г. на сцене Вахтанговского театра работает «Темп» Ногдина: «Дайте сущность, сущность, мысль, темперамент от сущности», — слышатся непрерывно ка-а-а режиссерского столба. Режиссеру О. Ф. Глазунову не важно, чтобы актеры «переживали», ему даже не важно, чтобы эти краски были яркими, яркими, ему нужны **верные краски от сущности**, а сущность в том, что темная, малосознательная масса строителей-сезонников начинает понимать (мысль!), что такое **социалистическое строительство**. Это не просто психология, это психоидеология, т. е. единство субъективного и объективного.

Но вернемся к Вахтангову. Вахтангова в этот период его творчества интересуют не переживания героев, не страсти их, эмоции, настроения (пусть они будут, но не они — главное, не они — цель и смысл искусства); его интересуют их мировоззрение, их взгляды на жизнь и переустройство жизни, ибо у самого Вахтангова, как художника, возникает активное отношение к действительности. Вахтангов не бежит от «тенденции»: тенденция становится ведущим началом творчества. Еще во вре-

мя войны Вахтангов хотел поставить Толстовскую сказку «Об Иване дураке», которая является прямой, открытой, тенденциозной проповедью против войны. Активное отношение Вахтангова к фактам непосредственно воспринимаемой, конкретной, живой, современной ему действительности начинает определять его творчество.

Революция окончательно ставит его на новые рельсы, усиливая и углубляя активное отношение к жизни. Тенденции революции оказываются близкими Вахтангову. С точки зрения этих тенденций он начинает рассматривать ту действительность, которая подлежит творческому отображению. Новое понимание действительности рождает в нем иное, чем прежде, отношение к различным явлениям этой действительности и он старается свои новые отношения реализовать в своей творческой практике. Он теперь не только воспроизводит на сцене ту жизнь, которая ему заказана автором пьесы, — он устанавливает свою **собственную точку зрения**, с которой он рассматривает эту жизнь. Он стремится к выявлению своего собственного идеологического лица, своих собственных мыслей и отношений. Он не скрывает себя за драматургом под предлогом художественной объективности, как это делал театр Станиславского. Вахтангов и его театр хотят заявить о себе **непосредственно**, а не только **через драматурга**. Вахтангов завоевывает театру право идеологической оценки того, что он показывает со сцены, оценки, которая реализуется в виде не скрываемого, а напротив того — обнажаемого для зрителя — эмоционального отношения актера к объекту своего показа, т. е. к образу.

Как не скрывает себя за драматургом режиссер и представляемый им театральный коллектив в целом, так не скрывает теперь себя за словесно выраженным образом драматурга и актер. Он не прячет свое общественно-идеологическое лицо, он реализует его в форме сценических красок, продиктованных ему его отношением к тем социальным силам, которые обобщаются в играемом им образе. К этому же отношению он зовет и зрителя. Он не только живет мыслями и чувствами образа, он живет мыслями и чувствами по **поводу образа**, т. е. в конечном счете, по поводу живой реальной действительности. Мы видим, что здесь впервые линия вахтанговского творчества сходится с линией антипода К. С. Станиславского — В. Э. Мейерхольда.

Теперь, разумеется, уже не может быть и речи о «полном физическом и духовном переживании». Скорей мы имеем здесь дело с установкой, близкой к установке Сальвини, признававшего «двойственность» сценической жизни актера, который, «плача и смеясь, наблюдает свой смех и слезы», — с установкой Мейерхольда, усматривающего в актере два начала: пассивное (материал) и активное (творец); наконец, с установкой Коклена, который говорил: «Изучайте свою роль, сживайтесь с ней, но, сжившись, **не отменяйте**

тес от самого себя. Оставьте руководство в своих руках. Пусть ваше второе «я» смеется и плачет, экзальтируется до безумия или страдает смертельно, — но только под наблюдением первого «я», вечно невозмутимого, остающегося в границах, вперед обдуманных и установленных вами»⁹).

Но Вахтангов идет дальше Сальвини и дальше Коклена, полагая, что первое «я» (актер-творец) не остается вечно невозмутимым, а напротив того — **мыслит**, и чувствует в процессе творчества, что актер не только «не наблюдает сквозь смех и слезы», но еще и оценивает их, следовательно, определенным образом относится к ним.

Каковы театральные последствия новой творческой установки Вахтангова? Прежде всего восстановление театральности в театре, т. е. возвращение театру его природных свойств, всего того, что составляет его специфику, и с чем во имя утверждения «полного физического и духовного переживания» боролся Станиславский. Здесь опять-таки мы должны констатировать переключку Вахтангова с Мейерхольдом. Вахтангов выдвигает требование театральной формы и создает учение о факторах, определяющих форму. В качестве одного из этих факторов на первый план выступает перед нами современность.

(Окончание в № 1—1932 г.)

⁹ Правда, Коклен на той же странице противоречит сам себе. Если в приведенной цитате он признает необходимость для актера в известной мере «сживаться с ролью» и допускает возможность для его второго «я» искренно «смеяться и плакать» и даже экзальтироваться до безумия и «страдать смертельно», то несколькими строками выше он утверждает, что «в то же самое время, когда он (актер) — всего правдивее и сильнее выражает известные чувства, он не должен **ощущать и тени их**, т. е. теперь уже вместо двух «я» (актер-образ и актер-творец) остается только одно — актер, подобно тому как у Станиславского тоже только одно «я», но как другое, т. е. «образ». Но следует заметить, что противоречия, как у представителей школы «переживания», как и у представителей школы «представления» — вещь неизбежная. Ибо ни те, ни другие не в состоянии подняться до синтеза, понять, что в любой реакции человека, в любом рефлексе, осуществляется диалектическое единство субъективного и объективного, что в первом процессе нельзя отделять выявление от чувства: если верно выявляю — значит почувствовал, если почувствовал — значит верно выявляю. Не может быть существенным и важным на сцене только выявление, равно как не может быть важным и то и другое, но ватое порожек (сегодня я поработал над чувством, а завтра над выявлением), важно единство того и другого (т. е. чувством и выявлением актер должен овладеть сразу).