На столбовую дорогу

Вахтанговец — 1936 — 22 нояб.

К 15-летию театра имени Евг. Вахтангова

Если мы внимательно проследим творческий путь нашего театра за 15 лет, мы увидим, что линия его развития имеет то волнообразный, то ломаный характер: периоды творческого под'ема сменяются периодами упадка, и наоборот. Смена эта происходит иногда с известной постепенностью, иногда же резко и неожиданно.

Арбат, 26. Фасад студии в год открытия — 1921 г.

Первая из работ театра — «Правда хорошо, а счастье лучше»—вышла на публику весной 1923 г. Спектакль оказался стоящим на уровне доброкачественной студийно-ученической работы, — не больше. Иначе, разумеется, и быть не могло.

Но эта первая работа осиротевшего коллектива по крайней мере, ни на что не претендовала. Она выдавала себя за то, чем была на самом деле.

В следующей своей работе, выпущенной весною 1924 года, театр Вахтангова делает попытку подняться над уровнем элементарного ученичества, — он хочет заявить о своем творческом лице, хочет сказать свое слово. За эту попытку он расплачивается самым жестоким провалом. «Женитьба» — это первый крупный идейно-художественный провал молодого театра.

Этот спектакль с его странной фантастикой каких-то непонятных иррально-мистических образов свидетельствовал о том, что коллектив оторвался от живой действительности, изменил основному требованию Вахтангова — слушать жизнь.

При всем замечательно то, что по [illegible] своим формам и красотам этот спектакль [illegible] в духе вахтанговской школы, — он заставлял [illegible] спектакли: «Чудо св. Антония», «Гадибук», чеховскую «Свадьбу», — и в то же время он был глубоко чужд тому, что нес в своем творчестве Вахтангов.

Если в этом спектакле и была какая-то перекличка с некоторыми элементами вахтанговского творчества и вахтанговского мировоззрения, то как раз именно с теми, которые подлежали преодолению, а не развитию, которые в самом Вахтангове последнего периода пребывали только лишь как остатки, как едва заметные следы того, что было им уже начисто изжито и преодолено.

Пережитое творческое поражение вызвало глубокий кризис в коллективе. Началась внутренняя борьба. Возник раскол. Начались уходы из театра. Перед коллективом стал трезвый вопрос: быть или не быть театру им. Вахтангова? Коллектив ответил: быть!

Отсюда начинается полоса под'ема: «Комедия Мериме», «Лев Гурыч Синичкин» и, наконец, «Виринея» — первая советская пьеса на сцене нашего театра,—вот те спектакли, из которых состоит репертуар этого периода. «Виринея» безусловно является высшим достижением этой полосы творческого под'ема. После «Виринеи» всем и каждому становится ясным, что вахтанговский коллектив вышел, и театр Вахтангова будет существовать.

Теперь, казалось бы, следовало закрепить достигнутые успехи, чтобы пойти дальше по верно найденному пути, но нет! — театр, не успев по достоинству оценить и осознать то, что он сделал, резко меняет свой путь. В результате — полоса серьезных идейно-творческих поражений (1926 — 1927 гг.): «Марион де-Лорм», «Зойкина квартира», «Партия честных людей».

После этого снова наступает период медленного восхождения, пока театр, наконец, не достигает вершины подъема творческого цветения (1927—1929 гг.): «Барсуки», «Разлом», «На крови», «Заговор чувств», — этими спектаклями театр не только закреплял уже завоеванное им право на существование, — он достигает ими значительно большего: он приобретает признание в качестве зрелого театрального организма, имеющего свое лицо и свою театральную культуру.

И «вдруг»... опять срыв, опять творческий взлет в «Темпе» и потом еще более глубокое падение: «Путина», «Пятый Горизонт» (1931 — 1932 г.).

В результате — репертуарный и творческий кризис. Репертуарный портфель театра пуст. Премьера «Пятого горизонта» прошла, но никакая новая работа не заваривается. Труппа находится в состоянии полного бедствия. С большим воодушевлением коллектив принимается репетировать еще одну советскую пьесу на тему о гражданской войне, но после нескольких репетиций бросает.

В это время со стороны, и при этом совершенно неожиданно приходит предложение ставить «Гамлета». Предложение это подкрепляется готовым, но ночей разработанным постановочно-режиссерским планом. Острый и талантливо-парадоксальный замысел Н. П. Акимова находит в растерявшемся коллективе благоприятную почву для бурного увлечения. Резкая оппозиция незначительного меньшинства оказывается бессильной подорвать общий энтузиазм. Впрочем, к моменту выпуска спектакля ряды его горячих сторонников значительно редеют, а оппозиция усиливается. Но тем не менее, работа доводится до конца. О результате этого эксперимента говорить не стоит: он общеизвестен, — советский зритель и вся советская общественность достаточно единодушно и вполне определенно высказались об этом интересном и талантливом, но в корне своем глубоко порочном спектакле.

И вот, после этого неудавшегося эксперимента, театр неожиданно делает резкий скачок вверх. В течение сезона 1932—33 г. театр Вахтангова выпускает два спектакля, благодаря которым этот сезон справедливо был признан высшей точкой в развитии нашего театра за весь период после смерти Вахтангова. Эти спектакли: «Егор Булычев» и «Интервенция». Недаром, каждый из них прошел свыше 300 раз. Но кто знает, удалось бы нашему театру сделать этот скачок, если бы ему не предшествовал эксперимент с «Гамлетом».

Но пойдем дальше. Вслед за «Интервенцией» идет «Достигаев», в котором как известно, театру не удалось удержаться на уровне, достигнутом в «Егоре Булычеве».

За «Достигаевым» следует — «Человеческая комедия». За «Человеческой комедией» — «Дорога цветов», за «Дорогой цветов» — «Шляпа». Словом, опять спуск, опять период творческого упадка.

И наконец,—последний период, свидетельствующий, как нам кажется, о наступлении новой полосы под'ема. Начало этому периоду кладут «Аристократы». За «Аристократами» следует «Далекое», в котором театр с усилием, но все же удерживается на достигнутом уровне. Потом идет известное снижение в «Трусе» и, наконец, определенный под'ем в комедии Шекспира «Много шума из ничего». Есть основание надеяться, что во «Флоринсдорфе» театр удержит завоеванные позиции.

Таков путь нашего театра. Было бы крайне интересно и чрезвычайно поучительно искрыть внутренние причины, которыми был обусловлен каждый под'ем и каждое падение. Почему театр Вахтангова развивается так неравномерно? Почему за каждую свою победу в периоды под'ема он должен расплачиваться поражениями в периоды упадка? Почему он иногда совершает непростительные ошибки при составлении своего репертуара? Ответить на все эти вопросы можно было бы только в специальном исследовании, далеко выходящем за пределы нашего беглого обзора.

Не имея возможности в данный момент осуществить этот труд в полном его об'еме, мы остановимся несколько подробнее на рассмотрении только самого последнего периода.

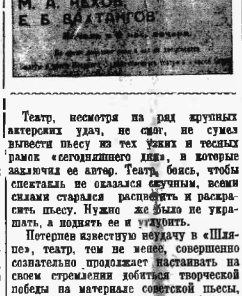
2.

После премьеры «Дороги цветов» (весна 1934 г.) мы находим театр имени Вахтангова в состоянии глубокого творческого кризиса. Внешним его выражением является кризис репертуарный.

После некоторого периода судорожных поисков и метаний театр принимается за постановку «Шляпы» Плетнева. Театр ищет выхода в том, чтобы с головой окунуться в современную советскую действительность. Он хочет отсюда почерпнуть творческую энергию для преодоления кризиса.

Театру нравится эта пьеса. В ней идет речь о том, как в социалистическом обществе в процессе борьбы за лучшее качество продукции (за качество вещей) изменяются и повышается качество людей (изживаются пережитки капитализма в сознании советского рабочего). Театру не кажутся мелкими, недостойными отображения на сцене такие простые вещи, как пробуждение у советского рабочего стремления к опрятности, трезвости, к красоте и т. п. Театр надеется создать ряд живых образов советских рабочих. Театр хочет вплотную подойти к пролетариату, зажить на сцене всей полнотой его жизни, его борьбы, его интересов и устремлений.

И несмотря на все эти благие намерения, театр терпит неудачу. Почему? К. Б. Вахтангов как-то сказал, что **никогда не создаст произведения, сколько-нибудь долговечного произведения искусства тот художник, который не будет чувствовать сегодняшний день в наступающем «завтра», а это «завтра» ощущать в сегодняшнем дне.**



Театр, несмотря на ряд крупных актерских удач, не смог, не сумел вывести пьесу из тех узких и тесных рамок «сегодняшнего дня», в которые заключил ее автор. Театр, боясь, чтобы спектакль не оказался скучным, всеми силами старался расшевелить и раскрасить пьесу. Нужно же было не украшать, а подкрасить ее и утешить.

Потерпев известную неудачу в «Шляпе», театр, тем не менее, совершенно сознательно продолжает настаивать на своем стремлении добиться творческой победы на материале советской пьесы, и это ему, наконец, удается в «Аристократах» Н. Погодина.

Работа над «Аристократами» была осложнена тем, что театр вынужден был выпускать свою премьеру после того, как эта пьеса была уже показана на сцене Реалистического театра. Это обстоятельство сообщило работе нашего театра определенный полемический характер. Театр сознательно противопоставил свой спектакль постановке Н. П. Охлопкова. Он противопоставил свои творческие позиции, свои принципиальные установки тем позициям и установкам, на основе которых был сделан спектакль Реалистического театра. Трудность положения усугублялась тем, что яркий, интересный, но принципиально неверный спектакль Н. П. Охлопкова уже получил положительную оценку советской театральной критики.

И тем не менее наш театр вышел победителем. Победой своей он обязан тому, что он искал форму спектакля, исходя из его темы, т. е. из того содержания, которое давала сама жизнь. Может быть, форма постановки Н. П. Охлопкова легко и органично увязывалась с литературным стилем пьесы, но тема пьесы и спектакля (глубокий, трудный, подчас мучительный, и в то же время радостный процесс переделки человеческого сознания) находилась, с нашей точки зрения, в коренном противоречии с формой «театрального карнавала».

Театр умышленно удерживает себя от соблазна перейти на классику. Театр чувствует, что только на материале советской действительности он сможет преодолеть свои прошлые формалистические ошибки, и, таким образом, подготовить себя к работе над первоклассными произведениями мировой драматургии. Вот почему он после «Аристократов» ставит «Далекое».

Несмотря на отдельные недостатки пьесы и спектакля, театр имеет право записать «Далекое» в свой творческий актив.

Этого нельзя сказать о следующей постановке, т. е. о «Трусе» Крона. Но здесь надо принять во внимание, что в данном случае театр имел дело, во-первых, с молодым автором, и, во-вторых, с молодой режиссурой. Эти два обстоятельства недостаточно были учтены театральной критикой. Но эти обстоятельства все же, разумеется, ни в какой мере не снимают вины с театра в целом. Большая вина руководства театра в том, что оно не озаботилось своевременно организовать творческую помощь молодым режиссерам со стороны ведущих мастеров театра.

За «Трусом» следует первая постановка этого сезона — «Много шума из ничего» Шекспира. В чем заключается основная причина творческой удачи этого спектакля? На мой взгляд, она состоит прежде всего в том, что в этом веселом, жизнерадостном и нарядном спектакле, театр сумел донести до зрителя серьезное внутреннее зерно шекспировской комедии. При чем, театр сделал это, не убив ни веселья, ни жизнерадостности, ни красочности спектакля. Он добился того, что сквозь веселье и жизнерадостность глубокая и серьезная идея пьесы просвечивает и доходит до сознания зрителя. За смехом и шутками Беатриче театр чувствует большой серьез и скрытую грусть, он угадывает в этой веселой девушке натуру глубокую и содержательную. Он понимает, что она хочет любить и быть любимой, но не хочет стать рабой мужчины. Он понимает, что Беатриче ищет человека, который обладал бы высокими качествами ума и сердца. Эти качества крепко интересуют и Бенедикта, характерно пронизывая их за своими шутками и внешней грубостью. А бедная Геро, которую «хлестали и оскорбляли»! Разве здесь не звучит глубокая и серьезная тема о судьбе женщины? Театр Вахтангова на этот раз сумел правильно распределить краски комедийные (ироническое) и серьезные, лишенные тени какой-бы то ни было иронии. Идя от сущности пьесы, театр в этом спектакле правильно угадал те моменты, где ирония и шутка должны быть сняты или смягчены внутренним серьезом актера и играемого им образа. Вот это-то сочетание веселого и серьезного, шутливого и глубокого, смешного и печального и волнует зрителя в этом спектакле. За это зритель прощает спектаклю его отдельные недочеты и несовершенства. Нашему театру удалось в этом спектакле не исказить, не извратить, а раскрыть и донести внутреннюю сущность одного из прекраснейших произведений великого драматурга.

Теперь театр Вахтангова стоит накануне премьеры «Флоринсдорф», где ему придется давать экзамен на раскрытие темы, насыщенной глубоким и трагическим содержанием, пронизанной кровью и пафосом революционной борьбы пролетариата в Западной Европе. Таких пьес еще не ставил театр Вахтангова. Если этот спектакль ему удастся, его творческое лицо приобретет новые черты, и выражение этого лица существенно изменится. И это будет хорошо! Специфика всякого театрального организма не должна быть чем-то неподвижным, раз навсегда данным (некоторые друзья советуют нашему театру: вам комедии удаются лучше всего, так вы и оставайтесь комедийным театром) — нет! Специфика театра должна развиваться и видоизменяться, как развивается и видоизменяется все истинно живое.

3.

Весь описанный нами последний период творческой жизни театра Вахтангова прошел под знаком стремления коллектива выйти из состояния творческого кризиса. Усилия коллектива, понимаемому, не пропали даром. Театр многое понял и осознал теоретически, кое-что успел реализовать и в своей творческой практике.

Когда театр после выпуска «Дороги цветов» (1934 г.) понял, что он находится в состоянии серьезного творческого кризиса, в коллективе начались споры о творческих путях театра, проникнутые страстным желанием найти коренную причину болезни, чтобы ее излечить. Особенную страстность и энергию эти споры приобрели в прошлом сезоне, который весь прошел под знаком ожесточенной творческой дискуссии внутри театра.

Нащупать правильную дорогу в этих спорах нашему коллективу, рано, как и всем художникам страны, помогли памятные статьи «Правды» о борьбе с формализмом и натурализмом.

Подвести итоги нашей творческой дискуссии нам до сих пор еще не удалось. Но несомненно, что по ряду важнейших вопросов удалось добиться единомыслия, и целый ряд истин глубоко осел в сознании каждого члена коллектива.

Многие товарищи, подвергая критике работу своего театра, указывали, как на основную беду, на утрату театром своего творческого лица, со всеми его специфическими особенностями. И это было правильно!

Но только теперь, после статей «Правды» стало ясно, что это свое особое творческое лицо, эту свою специфику, каждый художник и каждый коллектив должны искать не иначе, как на основе выполнения требований и задач, являющихся общими для всего искусства советской страны.

Театр понял, что в корне всех его творческих ошибок после смерти Евгения Богратионовича лежали, в сущности говоря, две основные причины: первая—это измена главнейшему требованию Вахтангова: слушать жизнь. И вторая: недостаток принципиальной твердости (не отсутствие самих принципов, а отсутствие твердости при их проведении в жизнь).

Коллектив подверг критике репертуарную линию театра. Он хочет ставить пьесы всех жанров, но такие, в которых трактуются темы, лежащие на столбовой дороге развития советской и мировой действительности. Театр хочет иметь в своем репертуаре лучшие произведения классической драматургии. До сих пор театр мало имел дело, в частности, с русской классикой, — этот пробел он решил непременно заполнить.

4.

Мы имеем радостную возможность констатировать, что ко дню своего 15-летия наш театр вышел из состояния творческого кризиса. Репертуарный кризис театра также окончательно изжит. Заканчивается «Флоринсдорф», а тем временем подготовляется для перехода на сцену «Большой день» Киршона. Как только «Флоринсдорф» будет сдан, начнется работа над Пушкинским вечером. А там ждут своей очереди другие, как советские, так и классические пьесы. Театр хочет ставить «Ревизора». Он хочет поставить одну из трагедий Шекспира, а взять таким образом реванш за «Гамлета». Он хочет продолжить на своей сцене линию пьес А. М. Горького. Он хочет ставить Чехова, Островского... Он чувствует себя достаточно зрелым для всех этих задач.

На столбовую дорогу!—таким должен быть лозунг сегодняшнего дня в нашем театре.

На столбовую дорогу большой советской тематики.

На столбовую дорогу мировой классической драматургии.

На столбовую дорогу социалистического реализма.

Арбат, 26. Фасад театра имени Евг. Вахтангова — 1936 г.