

кто утверждает, что надо играть отношение к образу, утверждают по существу одно и то же, то, к чему последовательнее всех пришел мистический идеалист Чехов, а именно: реальное бытие образа. Играть образ, значит предполагать его существование, а играть отношение к нему—допускать то же. Образ же есть не явление бытия, а отражение этого явления в сознании, но выраженное в конкретно-чувственном виде, т. е. образ есть уже результат восприятия и понимания действительности художником.

Когда вы читаете книгу и в вашем сознании проходят какие-то представления, или когда вы смотрите спектакль и перед вашими глазами проходят чувственно-конкретные представления художника, воплощенные средствами театра, это—результат работы сознания художника, выяснения им степени объективности своих представлений о мире. Вот почему по художественному произведению мы можем выяснить истинный вес мировоззрения и степень соответствия понимания действительности художником и самой действительности. Образ же не существует в реальном бытии, также как справедливость, мораль, истина, красота: это все есть понятия, отражения действительности во внутреннем мире человека.

Играть отношение к образу, также как и играть образ, значит—утверждать образ, существующий в реальном бытии, во-первых, и, во-вторых, это утверждает особые права художника, в смысле произвольного отражения действительности.

«Тот широкий и просторный путь, по которому шел Вахтангов, он называл «театральным реализмом». Под этим он разумел то направление в искусстве театра, которое стремится к творческому созданию на сцене некой особой театральной жизни, возникающей перед зрителем как бы в качестве новой реальности (Там-же, стр. 125).

И дальше:

«Новый театр, таким образом, не сливаясь с автором, он отделяет себя от драматурга. Он не только воспроизводит на сцене ту жизнь, которая закалена ему автором пьесой, он устанавливает свою собственную точку зрения, с которой он рассматривает эту жизнь. Художник театра начинает стремиться к выявлению своего собственного лица, своих собственных мыслей и отношений. Раньше лицо театра проявлялось, главным образом, в выборе пьес (или вернее в выборе авторов), т. е. в репертуаре. Через авторов художник говорил о себе. Теперь он хочет говорить о себе непосредственно. По поводу материала, данного драматургом, он хочет сказать свое собственное слово. Он пользуется теперь материалом пьесы только, как предлогом, чтобы высказать свои мысли и свои отношения. Он создает на сцене свой собственный мир театральной жизни, театральных образов.

Возможность овладения особой специфической театральной жизнью, возможная лишь в силу существования той творческой способности художника, которая носит название «фантазии». Вот почему Вахтангов «театральный реализм» называл еще «фантастическим реализмом» (Там-же, стр. 126).

Я думаю, что как сторонники, так и противники формализма, без особого труда узнают модную теорию «деформации» в этих теоретических построениях, педантично изложенных Захавой. Именно здесь корни тех построений, согласно которым классовых врагов можно показывать

только сатирически. Это теория вредная, она вполне сродни переверзевщине. Рабочему-самодельному движению морочат голову невероятно «революционными» вещами, которые при исследовании оказываются позанимательными из мелко-буржуазных источников, причем они делают вид, что подносят это, как крайнюю ступень новизны, как последнее слово революции в театре.

Такие вещи нужно разоблачать, но если мы за эти теории по-товарищески ругаем трамбовцев в 1931 г. то нужно сказать, что Вахтангов это говорил даже не в 1928 г., в период особенного расцвета этих теорий в ТРАМе, а в конце военного коммунизма, в 1919—20 г. Для 1919—20 г. это была большая вещь, потому что вопрос об отношении к образу это есть, все-таки, попытка изменить представление об образе, как о чем-то объективно-существующем вне сознания людей, т. е. завуалированное представление о том, что не действительность отражается в образах, а что художник играет какие-то вне его сознания существующие явления, отражает их на сцене, догадываясь о них при искании «сверхчувства», «свехсознания» и прочей чертовщины. Это—попытка внести субъективный деятельный момент в метод театральной работы. В этом прощупывается тот огромный шаг вперед, который должен был сделать советский театр.

Только крайней степенью отрыва нашего театроведения от практики можно объяснить тот факт, что ни одна из этих тем не поднималась ни кем из нас.

«Вахтангов учил, что всякая идея требует своей формы выявления и, стало быть, каждая пьеса каждого автора требует своей формы театрального воплощения, — формы присущей именно дан-

ной пьесе данного автора. Вот почему форма спектакля должна быть, прежде всего, органически связана со сущностью данного произведения, того или иного драматурга. Во-вторых, форма данного спектакля должна удовлетворять требованиям современности: она должна заключать в себе современное отношение театра к тому материалу, который дан автором. И, наконец, в-третьих, форма каждого спектакля должна быть органической, естественной и неотъемлемой принадлежностью данного театра, проявлением художественного лица театрального коллектива на данной ступени его творческого развития. Таким образом, три фактора определяют форму спектакля: автор, современность и театральный коллектив. Вахтангов учил, что задачей театра при постановке той или иной пьесы должно быть стремление найти наилучшую, стало быть, единственную форму, которая удовлетворяла бы всем трем указанным требованиям, т. е. наиболее совершенным образом выявлялось бы содержание, данное автором, с точки зрения современности средствами данного коллектива».

Эта формулировка исчерпывающе говорит о степени близости Вахтангова к нашим позициям. Вахтангов был первый, которому пролетарская революция помогла выбраться из тупика натурализма. Будучи идеалистом, он, однако, первый начал освобождаться от господствующего влияния декаданса и формализма, который после революции можно определить, как главного врага рабочего класса во всех областях искусства. Своим громадным ростом Вахтангов обязан пролетарской революции, благодаря ей в практике своего творчества ему удалось по некоторым пунктам освободиться от эстетического идеализма. Он создал попутнический театр, носящий его имя и в таких спектаклях, как «Виринея», «На крови», «Разлом» и др. определивший свое лицо и осуществивший в конкретности целый ряд положений временно умершего Вахтангова.

«Эклектическое соединение противоположных принципов—психологического натурализма и самодовольщего формализма»

«Зойкина квартира»

