

Но еще: «Все, что было создано человеком обществу, он (Маркс) проработал критически, ни одного пункта не оставив без внимания» (Ленин, «Задачи союзов молодежи» т. XVII, стр. 317, изд. 1-е, подч. нами).

Тов. Захава говорит о том, что критика нужна только для отсева неценного, а «ценное» он механически воспринимает как данное.

Ленин говорит, что ничего нельзя брать как данное. «Логике Гегеля нельзя применять в (данном ее виде; нельзя брать как данное. Из нее надо выбрать логические (гносеологические) оттенки, очистив от мистики идей» (XII Лен. сборник, стр. 205).

Ниже мы дадим конкретные примеры того, как т. Захава принимает как данное элементы «системы» Станиславского и к чему это приводит.

Итак, т. Захава неправильно понимает законы диалектики, поэтому-то и делает грубейшие ошибки в основных методологических вопросах.

1. Забвение классового содержания всего культурного наследства в целом.

2. Неправильное понимание проблемы усвоения и критической переработки культурного наследства, выражающееся в том, что т. Захава вслед за Вахтанговым, некритически переносит в творчество отдельные элементы идеалистической «системы» Станиславского, принимая эти элементы как данное. Отсюда неизбежно воспроизведение этих идеалистических ошибок.

Поскольку критика систем Станиславского осуществляется не с последовательно ортодоксальных позиций марксизма-ленинизма, постольку еще не снято (на деле) утверждение об «универсальности» и «внеклассовости» такого существования элемента системы, как сценическая «азбука» Станиславского. Принятая вахтанговским театром как данное, эта азбука, не будучи очищена от «мистики идей», неизбежно ведет к идеализму, что и подтверждает творческая практика театра. В творчестве театра имеются две струи (обе от Вахтангова): идеалистическая и материалистическая. Победа материалистической струи будет обеспечена только тогда, когда театр до конца осознает и выкорчует свои идеалистические ошибки.

Что идеалистическая струя еще сильна, это видно из трактовки и самой «азбуки» и из конкретного применения ее в творческой практике, в работе над образом.

«К. С. Станиславский обнаруживает ряд законов сценического искусства, лежащих в биологической природе актерского творчества. Мы вправе признать эти законы **общеобязательными**, т. е. имеющими **однаковую** ценность как для актера пролетарского театра, так и для актера буржуазного театра» (там же, стр. 11). Т. е. налицо полное утверждение «универсальности» азбуки Станиславского. Эта универсальность объясняется тем, что природа «азбуки», законов сценического искусства — **биологическая**.

Какие же это общеобязательные законы сценического искусства, имеющие биологическую, иррациональную природу? Тов. Захава называет следующие основные законы.

1. Быть на сцене сосредоточенным.
2. Целесообразно распределять мускульную энергию по мышцам.
3. Искать свои отношения к окружающей среде.
4. Действовать, не заботясь о чувствах.
5. Мотивировать (сценически «оправдывать») свое поведение на сцене.
6. Ставить себя в зависимость от партнера.
7. Вскрывать внутренний смысл авторского текста («подтекст»).
8. Создавать биографию и условия жизни образа.
9. Играть не для себя, а для партнера.
10. Бороться со штампами.

К числу этих биологических «законов» Захава относит и закон «бессознательного, непроизвольного возникновения актерского чувства и сценических красок» («Советский театр», № 1 1932 г., стр. 11). Здесь налицо две ошибки.

1. Совершенно правильные (кроме последнего закона о красках) требования, известные человечеству издавна, но впервые сформулированные Станиславским, требования, без осуществления которых вообще немислим творческий процесс актера, а возможно только механическое чтение текста, объявлены иррациональными, биологическими законами, в то время как все они обусловлены классово общественной практикой и мировоззрением актера.

2. Налицо утверждение примата подсознательного, биологического, игнорирование ведущей роли сознательного мировоззрения в творческом процессе. Это видно из ряда других высказываний и, в частности, из чудовищно преувеличенной роли интуиции в познании и творческом процессе.

Тов. Захава, вслед за Вахтанговым, Волькенштейном и Станиславским, раньше открыто утверждал, что в творчестве девять десятых принадлежит интуиции и только одна десятая — сознанию. Теперь он стыдливо спрятал этот арифметический подсчет, но существо своих утверждений сохранил полностью, и подобно тому как страуса, прячущего голову в песок, мы можем узнать по хвосту, так легко вскрыть сущность стыдливых прятков т. Захавы. И в самом деле, разве не то же самое утверждает он, когда пишет, что актерское чувство и сценические краски — это удел интуиции. И боже упаси, если сознание, мировоззрение вторгнется в эту святую! Погибнет тогда все, зашатает актер свой сценический образ!

Тов. Захава в этом важнейшем вопросе упорно продолжает стоять на субъективно-идеалистических позициях, и это мешает ему и театру более успешно перестраиваться.

Чтобы обосновать возможность «биологической» азбуки Станиславского, т. Захава конструирует, опираясь на рефлексологию Павлова, теорию о интуиции и сознания. Механически отрывая подсознательное (интуицию) от сознательного, т. Захава, вопреки научному определению, что психика человека находится в единстве с его нервофизиологией и что на смену рефлексологическому учению о локализации функций в отдельных точках мозговой коры идет

учение о единстве всей психофизиологической деятельности человека как единого организма, пишет:

«У человека, лишенного интуиции (как будто это возможно! — Б. и П.), при активном сосредоточении работают те участки мозга, которые с этим активным сосредоточением связаны: вся же остальная масса мозговой коры находится в бездейственном состоянии...»

Эта антинаучная и произвольная конструкция лежит в основе всей статьи, являясь как бы ее «философией», а отсюда творческий процесс по Захаве — Станиславскому это удел интуиции, а роль сознания — это роль цензора, который только накладывает резолюции на «продукцию», созданную интуицией.

На первом этапе работы актера, т. е. в период анализа содержания пьесы, т. Захава отводит ведущую роль сознанию (еще бы!!), а интуиция только выполняет заказы сознания (там же, № 1, стр. 9), на этом этапе на деятельность интуиции полагаться нельзя. Но на втором этапе, т. е. в непосредственном творческом процессе, примат принадлежит интуиции (стр. 10), а сознание только вредит.

Не отрицая известной роли интуиции в творческом процессе, скажем, что на всех этапах творческой работы всегда ведущая роль должна быть за сознанием, за мировоззрением. Пример, который приводит т. Захава из творческой практики И. М. Толчанова, пример с рабфаковцем, который, осознав идеологическую сущность системы Толчанова — Станиславского, не мог творить, бьет по самому т. Захаве. Рабфаковец потому перестал творить, что еще не перестроился, а если бы даже и перестроился, то под руководством т. Толчанова не смог бы все равно творить. Но зато мог бы творить под руководством нового, пролетарского режиссера и создал бы, конечно, более правильные образы, ибо руководило бы творческим процессом диалектико-материалистическое мировоззрение, а не иррациональное, не подсознательное, не биологическое, — он творил бы сознательно. Инстинкт биологически играет ведущую роль только у животных. Инстинкт диалектически «снимается» у человека сознанием. И чем культурнее человек, тем большую роль играет в его жизни сознание.

«Чем более люди отделяются от животных, тем более их процесс воздействия на природу принимает характер преднамеренных, планомерных, направленных к определенным целям действий» (Энгельс, «Диалектика природы», собр. соч., т. XIV, стр. 460).

Энгельс говорил, что самый простой биологический процесс опосредствован через сознание и немислим без него.

«Даже за еду и питье человек принимается под влиянием отразившихся в его голове ощущений голода и жажды и перестает есть и пить потому, что в его голове отражается ощущение сытости».

Когда т. Захава пишет, что «никакой принципиальной разницы между сознательным и интуитивным мышлением» нет («Советский театр», № 12, стр. 14), то допускает большую ошибку.