

ку, хотя и утверждает потом, что он «вовсе не имеет в виду поставить знак равенства между сознанием и интуицией» (там же).

Не спасает положения и утверждение, что «объект познания у интуиции и у сознания — один и тот же: объективный мир» (там же).

Верно, что интуиция, как и сознание, есть функция высокоорганизованной материи. Но вся суть, т. Захавы, в том, что интуицистности мышления, как вы его себе представляете, в природе нет (есть мышление — как единый и единственный диалектический процесс), что интуиция и сознание всегда в единстве, — и гвоздь вопроса в том, что является ведущей противоположностью в этом единстве: сознание или подсознательное, интуиция. У нас, диалектиков-материалистов, ведущим является сознание, и не сознание вообще, а классовое сознание, тогда как подсознательное, интуитивное — эта неорганизованная классовым сознанием часть психики человека — образуется (здесь вы верно говорите) из «отслоений», «накоплений», получаемых сознанием на протяжении всей жизни человека. Это интуитивное, подсознательное имеет немаловажную роль во всякой деятельности человека (и в творческом процессе тоже), и проявляется оно только через сознание человека — и никак иначе, и ни о каком особом, интуитивном мышлении, а тем более — познании, не может быть и речи. И когда мы говорим о необходимости ведущей роли **классового сознания** и боремся с вами и вашей ведущей ролью интуиции, т. е. неорганизованной классовым сознанием частью психики человека, то это значит, что мы не можем передоверить руководство нашим поступками этой части нашей психики. Не отрицая известной роли интуиции, подсознания, мы говорим, что те «материалы», которые поставляют нам эта интуиция, подвергаются переработке и организации нашим сознанием. Это относится ко всяким видам деятельности человека и творческому процессу актера в частности.

Биология играет большую роль. Например, слепой человек не может видеть. Человек, не одаренный природою талантом, никогда не будет хорошим актером. Сценические краски, содержание их, создаются не в тайниках подсознательной сферы человеческого мозга, а они создаются общественной практикой человека. При наличии правильного мировоззрения актер, через практику познания действительности и имея четкие партийные устремления, создает эти «краски» сознательно. А передоверие этого подсознанию только тормозит успех дела. Маркс говорил, что «чувства общественного человека иные, чем общественного, что если природа, физическая структура человека создает для человека возможность воспринимать краски, звуки и т. д., то определенная структура общества наполняет эти свойства определенным содержанием».

Это значит, что если «физическую структуру» актера, его способность создавать сценические краски создает природа, то общество (а оно пока еще классовое) при соответствующих обстоятельствах приводит эти спо-

собности в движение, создает содержание.

Так мы разрешаем отношение биологии и социологии, сознания и интуиции.

Если раньше т. Захавы утверждал, что во всем творчестве, на всех его этапах ведущая роль за интуицией, то теперь он это утверждает только о втором этапе. Критика помогла. Надо отказаться от ведущей роли интуиции вообще. Но отказаться на деле, до конца. А это возможно только в процессе последовательной перестройки мировоззрения и всего творческого метода.

Но вахтанговский театр имеет не только сходство, но и различия от «системы» Станиславского.

Тов. Захавы показал, что вахтанговцы в ряде моментов действительно безуспешно пытаются преодолеть Станиславского. Но это успешное преодоление по существу мало отводит театр от Станиславского, потому что в основных, решающих вопросах вахтанговцы еще находятся на идеалистических позициях. Это хорошо, что театр отошел от лозунгов «каждый по-своему прав», «переживание — это цель» и т. д. Хорошо и то, что театр отказался от стремлений полного слияния с образом и ратует за контроль и руководство сознания творческим процессом. Но это делается не до конца последовательно (фактически примат интуиции остается, о чем уже шла речь).

Как бы надо было делать? И когда вообще возможно правильное разрешение проблем сценического образа?

Тогда, когда мы правильно будем разрешать проблему субъекта и объекта, когда мы будем стоять на позициях ленинской теории отражения (а о ней т. Захавы не сказал ни слова, и это не случайно), когда мы правильно будем разрешать противоречия между актером как классовым субъектом и образом, данным в литературном произведении, пьесе и т. д. Только при этих условиях мы будем правильно осуществлять творческую работу над созданием сценического образа, над созданием спектакля как произведения искусства. Однако в разрешении этих проблем мы находим у Захавы не только изрядную долю путаницы, но и ошибок.

Например, корни идеалистической сущности систем Станиславского т. Захавы видит в том, что эта система не могла осуществить синтеза субъективного и объективного, тогда как Вахтангов, по мнению т. Захавы, дал правильное, диалектико-материалистическое разрешение этой проблемы.

Он так и пишет:

«Синтез, к которому стремился Вахтангов, не есть Станиславский плюс Мейерхольд, он есть диалектическое «снятие» того и другого» (там же, стр. 13).

Тов. Захавы говорит, что отсутствие этого «синтеза» субъективного и объективного приводило Станиславского к самодовольному «психологизму», а Мейерхольда — к самодовольному «формализму» (стр. 13).

В то время сам Вахтангов был бессознательным диалектиком» (стр. 14).

Таких характеристик Вахтангова как диалектика у т. Захавы много.

Но здаро с этим есть совершенно другие — более верные:

«Было бы непростительным лицемерием характеризовать мировоззрение Вахтангова как мировоззрение материалистическое» (там же).

«Вахтангов не в состоянии был приблизиться к пониманию классовой природы человеческого общества» (стр. 15).

Спрашивается, как Вахтангов, будучи диалектиком, правильно разрешил проблему бытия и мышления и, «сняв систему Станиславского и Мейерхольда», мог не понимать классовой природы человеческого общества? И как, стало быть, он мог осуществить диалектическое «снятие» обеих систем, не понимая классовой сути этих систем?

Мы высоко ценим большой талант Вахтангова, ценим его как первого полупутника пролетариата на театре, как организатора первого полупутнического театра, мы высоко ценим и достижения вахтанговского театра.

Но мы в то же время должны видеть мистико-идеалистические корни его идеологии, мировоззрения, метода. И ошибкой т. Захавы является то, что мистической струи, причин, корней ее — он не видит. Отсюда апологетика системы Станиславского, всех утверждений Вахтангова, вместо подлинно диалектической, критической переработки их. И чем скорее т. Захавы (и театр) поймет, что нельзя апологетику выдавать за диалектическое отношение к наследству, чем скорее и лучше вахтанговский театр, осознав пороки своего метода, будет преодолевать эти пороки, тем успешнее будет происходить переключение театра на рельсы пролетарской идеологии.

Однако вернемся к проблеме субъекта и объекта, а также к проблеме сценического образа.

Тов. Захавы говорит, что единство субъекта и объекта достигается в актере путем синтеза психологии и идеологии, а отсюда — утверждение, что Станиславский не может осуществить это единство, ибо делает крен в сторону психологии, недооценивая идеологию, а Мейерхольд — делает крен в сторону идеологии, недооценивая психологию. Это утверждение, это стремление создать образ путем установления равновесия между психологией и идеологией вытекает из другого варианта теории равновесия — из стремления Станиславского к равновесию между «добрым» и «злым».

Эту концепцию равновесия в развращенном виде мы находим и у т. Афиногенова, который в книге «Творческий метод театра» писал, что порочность «Выстрела» Безыменского и «Рождения героя» Либелинского в том, что в первом преобладает «чистый идеологизм», а во втором — «чистый психологизм». Афиногенов писал: В «Рождении героя» явно преобладает «чистый психологизм» над требованием диалектического единства субъективного и объективного (стр. 38). Тов. Афиногенов, исходя из механистической плехановской «пятичленки», требовал, чтобы художник анализировал «психику образа» (субъективное) для того, чтобы установить в нем причинную связь с идеологией (объективное), и обратно: исследуя идеологию образа (художник), ищет

Театр им. Вахтангова.  
1932 г.