

Выступление

В. Э. МЕИЕРХОЛЬДА

Театральная общественность ждет, чтобы я в своем выступлении от критики других театров перешел к развернутой самокритике.

Весь мой творческий путь, вся моя практика есть не что иное, как развернутая самокритика. Я никогда не приступаю к новому своему сочинению, не освободившись от плена последнего своего труда. Биография подлинного художника — это биография человека, беспрерывно раздираемого недовольством самим собой. Подлинный художник становится таковым не только в силу способностей, данных ему природой, но еще и в силу громадного труда по шлифовке своих природных способностей. Художник становится подлинным мастером, постоянно учась, постоянно наблюдая и размышляя и укрепляя постоянно то, что лежит в сфере его мировоззрения. Он не отрывает себя от действительности, зная, что он — часть того класса, вместе с которым он живет и работает, прокладывает вместе с ним путь к социализму. Жизнь такого художника — это ликование только одного дня, когда на полотне брошен последний мазок, и величайшее страдание другого дня, когда художник увидел свои ошибки.

Не терзается никакими сомнениями, всегда доволен собой любитель. Мастер всегда очень строг к себе. Мастеру несвойственно самодовольство, зазнайство. Но бывают моменты, когда художник кажется самодовольным, самоуверенным и грубоватым. Таким казался иногда Владимир Маяковский. Но эта напускная самоуверенность была для него своеобразной броней, защитой от нападавших на него консерваторов. Грубость Маяковского была беспредельно хрупка.

Может ли мастер приступать к развернутой самокритике раньше срчка? Нет. Не тогда мастер начинает видеть. У иных этот процесс прозрения наступает быстро, почти мгновенно, другие — наоборот, долго не могут вскрыть свои ошибки. Это, очевидно, знают и критики и им иногда очень трудно взять прицел на сегодняшнее художника. Поэтому происходит так, что критик, желающий, допустим, говорить о моих сугубых ошибках, берет мою книгу 1913 г. и жарит в нее из дальнобойных орудий. Он как будто бы чувствует, что мое сегодняшнее, как находящееся в движении, немножко рискованно обстреливать, — не попадешь. Разоблачишь минусы такого художника, а он завтра другой, и разоблачение падает, как домик из карт.

Большие критики умели брать под обстрел и сегодняшнее художника. Они умели анализировать критикуемые произведения, потому что крепко были вооружены прочно сложившимся мировоззрением. Они смотрели на произведение художника с очень большой высоты.

Мы знаем ряд крупных имен XIX века (Белинский, Чернышевский, Добролюбов) в области критической мысли. Мы знаем критиков, смело шедших в атаку, потому что с высот, на которых эти критики стояли, они умели хорошо обозревать эти произведения.

Партия придает нашему совещанию большое значение, поэтому мы не имеем права плавать в очень мелких вопросах. Мы все должны стать большими кораблями для большого плавания. Мы должны с величайшим вниманием отнестись ко всем мыслям, брошенным здесь. И если были высказывания, которые нас в какой-нибудь мере дезориентируют, то об этом надо обязательно здесь сказать.

Я хочу сказать, в каком смысле нас дезориентировал Радлов. Он говорил о режиссере, который должен в спектакле отсутствовать. Что же это за тип — режиссер, ловко прячущийся в кулисах? Нет ли в этом режиссере вредного молчалинства: «явиться на репетицию», «помолчать», «подставить стул, поднять платок»... Нет, режиссера нельзя исключить из компонентов спектакля. Он должен быть организатором, он должен сплачивать коллектив, воодушевлять его идеями. Хорошо, если в спектакле заняты четыре человека, и если эти четверо такие актеры, как, скажем, Климов, Рыжова и подобные им. Конечно, в таком квартете, квинтете или септете режиссер может явиться помолчать, они сами отлично во всем разберутся. Мы помним такие спектакли в Малом театре. Это те спектакли, в которых участвовали Ермолова, Федотова,

Музиль, Ленский, Лешковская. Режиссеры тогда вот что делали: садились у режиссерского стола, клали возле себя часы и следили, когда репетиция началась, когда она кончается и правильно ли расставлена мебель на сцене.

Нынче не так. Ведь режиссеру дает мандат на постановки наша партия, наше правительство. Может ли режиссер являться в театр помолчать?

Радлов говорил: «Я ненавижу такого режиссера, который каждый раз выглядывает из-за кулис и говорит: это моя мизансцена, это я придумал, это я разрушил текст автора». Я видел работу Радлова *Отелло* в Малом театре. Я говорил: «Вот он, Радлов, вот он из-за кулис показывает: это моя мизансцена, это я придумал, это я разрушил текст автора».

На спектакле *Отелло* я случайно оказался рядом с англичанином, у него в руках был английский текст. Я разговаривал с этим англичанином по-немецки, так как по-английски я не говорю. Он только и делал, что недоумевал, все никак не мог ориентироваться. Очевидно, Радлов здорово разрушил текст автора, — что же это он на других кивает?

Дальше, Радлов говорит: «Мейерхольд должен искать мейерхольдовщину в себе, а не в других». Меня пригласают меньше говорить о других и больше о себе. На это я могу ответить: мое актерское и режиссерское тело так изранено шпагами критиков, что уж нет, кажется, ни одного живого места. Просмотрите литературу с 1905 года по сегодняшний день. Прочтите последние страницы Блюма в «Театре и драматургии» и Тальникова в «Литературном современнике». Вот и приходится мне искать живые места на теле Охлопкова — это же мое тело. Когда я на Охлопкова нападаю, то напрасно он думает, что я на него нападаю, это я на самого себя нападаю.

Радлов бросил мне упрек, что я потащился «предусмотрительно» в Ленинград прочитать там лекцию о Радлове. В моем большом докладе, который длился около трех часов, о Радлове я говорил минут десять. Мейерхольдовцем я его не называл. Я дал критику его спектакля *Отелло*, говорил о Шекспире, как я его понимал, об ошибках идейной трактовки *Отелло* Радловым и т. д.

Охлопков заявил, вызвав этим аплодисменты, что «деление спектакля на эпизоды мешает человеку выявлять себя на сцене». Да ведь Шекспир только и делал, что делился свои пьесы на эпизоды. Мешало ли это Шекспиру показывать человека во всем его многообразии? Ничего подобного!

Дальше Охлопков сообщает: «Есть художники, которые под предлогом, что у них нет современных, наших советских пьес, бегут от действительности».

Это, конечно, намек на меня. Беря классические пьесы, я только тем и занимаюсь, что приближаю их к современному зрителю. Я так расставляю действующие силы этих пьес, что они становятся действующими в классовой борьбе. Я определяю их назначение в структуре спектакля с этой классовой направленностью. Где же тут бегство от действительности?

«Так называемым новатором, — сказал Охлопков, — я никогда не был». Что это значит? Или он новатор или не новатор. Или он новатор или псевдоноватор.

Ох, уж эти кающиеся! К кающемуся нужно быть сугубо настороже, потому что у нас есть опыт. Вот рапповцы каялись и даже здорово, а что вышло? Когда начались совещания по вопросам о формализме и натурализме у музыкантов, Лебединский, забыв о своих покаяниях, пожелал возродить ВАПМ.

Но узнает ли себя Охлопков в этой вот цитате из Гете: «Несколько времени тому назад, — сказал Гете, — мне попалась в руки брошюра, в которой разбираются учения о цветах; при этом автор, повидимому, был совершенно проникнут моим учением и все строил на его основе. Я прочел работу с большим удовольствием, но к моему немалому изумлению должен был убедиться, что автор даже ни разу меня не назвал. Впоследствии загадка разъяснилась. Один общий друг посетил меня и сделал такое признание: талантливый молодой автор хотел создать себе своей работой имя, и с полным основанием опасался, что по мнению ученого мира ему повредит, если он осмелится изложить им взгляды подкрепить ссылкой на меня. Маленькая работа имела успех. Ее остроумный автор впоследствии лично представился мне и принес свои извинения».

Мне хочется остановиться на одном замечании т. Альтмана в его докладе по моему адресу. Тов. Альтман сказал: «Одни пьесы Мейерхольд перерабатывает очень усердно, а иные пьесы остаются у него в неприкосновенном виде». Как пример последнего случая, это — *Дама с камелиями*. Это замечание т. Альтмана не соответствует действительности. *Дама с камелиями* мною очень сильно переработана, но мне удалось это сделать так искусно, что белых ниток переработки не сразу найти.

Недаром часть французской прессы напала на меня. Ей не очень нравится моя переделка, так как в ней иная направленность, чем у Дюма.

Тов. Альтман далее утверждает, что это холодный спектакль, мало волнует современную молодежь. Я не могу зачитать всех тех писем, которые я получил от целого ряда товарищей по поводу этого спектакля. Прочту только маленький отрывок из письма от группы находящихся в Москве красноармейцев:

«Вы напомнили нам еще раз, что не все женщины свободны от рабства, что нам еще предстоит упорная борьба за освобождение женщин на пяти шестых земного шара, за уничтожение одного из позорнейших проявлений капитализма — проституции».

Разрешите теперь обратиться к т. Пашенной. Тов. Пашенная сделала такого рода заявление: в дни театрального Октября Южин, дискутируя с Мейерхольдом, сказал: «Наступит и на нашей улице праздник, придет день, когда наша правда восторжествует». «Видите, как Южин был прав» — говорит т. Пашенная. — Ведь теперь «Правда» говорит то, что когда-то говорил Южин». Это заявление Пашенной не нуждается ни в каких комментариях. Пашенная так понимает вопрос, поставленный на обсуждение работников искусства: «Форма сегодня в искусстве отпадает, остается одно содержание. Теперь можно и без формы». Это, товарищи, заявление т. Пашенной такое, что хочется сказать: «Унесите мое горе на гороховое поле».

Теперь о трех пионерах, которым Пашенная купила билеты на *Горе уму*. По-моему, она уподобилась здесь тем эмигранткам-матерям, живущим в Париже, которые ужасно боялись за судьбу своих детей, покупавших билеты на наши спектакли *Ревизора*, когда мы в 1930 году гастролировали в Париже. Вот услышанный разговор у кассы: «Мы пойдем, но детей своих не пустим». Эмигрантки понимали, что нами показываются такие спектакли, где между строк текста, в каждом жесте актера, в каждой мизансцене зритель может почувствовать нашу ненависть к тому обществу, которое Октябрьской революцией повергнуто ниц.

Амаглобели декларировал нам широчайший план. Он собирался поставить в сезон чуть ли не 35 пьес. Когда же он стал реализовывать свою программу, оказалось, что он так же без советских пьес, как и другие театры. В теории он против натурализма, а на деле... Он советует актерам прежде всего ходить на рынок и там вести свои наблюдения.

Амаглобели говорит о коллективе, умеющем внутренне формировать свой стиль. Но ведь коллектив надо сплотить вокруг определенных идей, вызвать в нем энтузиазм к этим идеям, — и тогда лишь коллектив сумеет внутренне формировать свой стиль.

Амаглобели не глубоко проанализировал то положение, что в театре громадное количество пьес о натуралистическим душком. Надо было дать анализ Малого театра дореволюционного периода, посмотреть, почему не было этого натуралистического душка, когда там играли Островского.

Надо было изучить, какую роль в этом театре играл так называемый романтический репертуар, почему у Ленского была тяга к Шекспиру и почему с таким трудом Ленского (не благодаря ли барьерам, какие ставил ему Южин?) приходилось проводить этот шекспировский репертуар. С каким трудом Ермолова протаскивала в репертуар пьесы Лопе де Вега. Почему цензура брала эти спектакли в шоры? Какую роль играл Московский университет, смыкаясь с Малым театром? Все это нужно было проанализировать.

Перехожу к Таирову. Он говорит: «Мейерхольд Родины не читал и не видел». Да еще прибавил: «надо быть честным». Я пожегился: я не честный!? *Родины* не читал и не видел. Но когда редактор печатает рецензию на спектакль, которого сам не видел — считается ли это нечестным? Редактор не видел спектакля, но

рецензент, видевший его, дал о нем такие сведения, за которые редактор отвечает. (С места: Редактор это не режиссер). Но режиссер не обязательно должен ходить на все спектакли. (Таиров: Надо писать и говорить только о том, что сам видел и слышал. Довольно втирать очки).

Далее, Таиров говорит: «Левин коммунист», но как будто бы коммунист не способен написать плохую пьесу. Как будто бы коммунист не может оказаться в положении человека, у которого советская тематика неожиданно для него становится дымовой завесой, за которой он спрятал свою посредственность. Может это случиться? (Альтман: Но с Левиным этого не случилось). Но я говорю об этой дымовой завесе, так сказать, двухсторонне потому, что знаю отлично, что во многих театрах руководители берут пьесы советской тематики, так сказать, для статистики, и ставят эти пьесы «скондачка, тяп-ляп», а на другие пьесы («для души», так сказать) тратят большие средства и большую энергию. Сам Таиров сообщил, что с 1929 по 1936 год он поставил девять советских пьес.

Таиров выступал с такой полной и с такой искренней самокритикой, он рассказал здесь о всех случаях смены своих вех, но он не сказал, что за короткий срок он ухитрился поставить три пьесы, которые были у него сняты: это — *Наталья Тарпова*, *Патетическая симфония*, *Заговор равных*.

Таиров искренне, тщательно, шаг за шагом вскрывал свои идеалистические тенденции, свои ошибки. Почему же так случилось, что начиная с 1920 года по 1936 ставились пьесы, которые держали его в плену идеалистического мировоззрения? В теории он себя все время перестраивает, а на деле что мы видим: в 1920 году — *Благовещение Клодела*, в 1923-м — *Человек, который был Четвергом*, затем — *Вавилонский адвокат Мариенгофа*, в 1928 году — *Кукироль*, в 1926 году — *Розита*, в 1928 — *Багровый остров*, в 1931 году — *Патетическая соната*, в 1934 году — *Вершины счастья*.

Мне кажется, что если я как руководитель театра теоретически осознал свои ошибки, то прежде всего должен исправить ошибки своей репертуарной политики.

Я остановился здесь на работе А. Я. Таирова главным образом потому, что мне хотелось проверить себя: не нахожусь ли я в таком же состоянии, как и А. Я. Таиров. Самое страшное, когда теория не совпадает с практикой. Смотрю я на свой репертуар, и вижу: в противоположность Таирову, который заявил, что у него бились две струи — арлекинада и героика, я чувствую, что арлекинада и героика сами по себе могли бы быть, так сказать, безвредны, но на них все время излучается влиянием западно-европейских упадочнических тенденций. Вот что самое страшное.

И я испытал ряд западно-европейских влияний, но эти влияния легко от меня отскакивали потому, что я всегда глубоко изучал наш фольклор и прислушивался к пульсации народного творчества. Я видел, как это меня излечивает. Был мною прокламирован для себя лозунг «держат курс на народное творчество». Был поставлен вопрос о влиянии самостоятельного искусства на профессиональное и профессионального на самостоятельное. Мы обязаны знать то здоровое, что становится для нас обязательным в поисках новых путей в нашем театральном искусстве. Скажу примеры на вопрос с мест «когда это было». Во-первых, это было в *Лесе* Островского. Все приемы, которые многих, казалось, шокировали, носят на себе черты здорового народного творчества. Это и удержало пьесу до настоящего дня. Мы должны нащупать все участки наших работ, и если эти участки здоровы, то эти так называемые «левацкие загибы» (это звучит почти парадоксально) могут остаться. Скажем, сцена, когда Аркашка снимает штаны и остается в полосатом трико (это многих барышень и дам шокирует), может остаться. (С места: А зеленый парик?) Зеленый парик мы уже сняли.

Даже такая вещь, как *Смерть Тарелкина*, несмотря на крайне неудачные костюмы в этой пьесе, несмотря на то, что на костюмах лежал отпечаток западно-европейского влияния, тоже может быть оставлена, поскольку мы по-новому трактуем, приближая их к современному зрителю, такие образы, как Расплюев и Тарелкин.

В спектакле *Мандат* я хотел бы указать на то место в спектакле, когда приходят так называемые наемные коммунисты в кавычках (шарманщик, женщина с бубном и полугае, акробат), это место является весьма ценным благодаря тому, что оно выстроено приемами народного театра.

Присматривая свои работы, я проверяю их на том, как они влияли на другие участки театрального фронта. И я считаю, что если бы, например, *Великодушного рогоносца* не было в репертуаре нашего театра в 1922 году, надо было бы подобный спектакль выдумать, чтобы он помог театрам сдвинуться с мертвой точки. Я бы «наступил на горло моей песне», говоря словами Вл. Маяковского, если бы отрекся от *Великодушного рогоносца*.

Спектакль *Любовь Яровая* в Малом театре не был бы так оформлен, как это мы видели, если бы не было нашего спектакля *Великодушный рогоносец*. Но я отметил налет провинциализма в этом спектакле потому, что режиссер не сумел указать актерам, как в такой, так сказать, конструктивной обстановке им надо гримироваться, как нужно наряжаться и как отделаться от бытовизма.

Не было бы и превосходнейшего спектакля *Горячее сердце* у Константина Сергеевича Станиславского в МХАТ, если бы до этого не было *Леса*. Большие мастера Московского Художественного театра, посещающие наш театр, умеют учиться у нас и брать от нас не механически, а по существу многое здоровое.

Да, у нас есть кое-что, чему можно поучиться. Например, такой спектакль, как *Командарм 2 Сельвинского*, разве он не поучителен?

Нам удалось поставить его на крепкие ноги потому, что он был построен нами на приемах шекспировского театра.

Товарищ Вишневский работал вместе со мной над *Последним решительным*. Он, правда, потом отрекся от него, как отрекся и от меня. Но это относится ко времени, когда он был еще в объятиях РАППа. *Последний решительный* помог ему вместе с кинорежиссером создать такой замечательный фильм, как *Мы из Кронштадта*. Спектакль *Последний решительный* в той его части, где погибает «Застава № 6», является как бы эскизом к фильму *Мы из Кронштадта*.

Почему я направился в Ленинград с первым докладом моим на тему «Мейерхольд против мейерхольдовщины»?

В Ленинграде большое количество моих учеников, мне надо было, так сказать, в самый муравейник забраться, там работают товарищи — Федоров, Люце, Вино, Кроль и др.

В Москве меньше учеников, больше последователей. И эти последователи меня здорово угробливают. Например, вахтанговцы. *Гамлет* у вахтанговцев — это очень плохо понятый Мейерхольд.

Если переделывать автора, то нужно переделывать его так, как это мы сделали в *Лесе* и *Ревизоре*. Нужно не отрывать от основной идейной установки автора. В *Мольере* Горчаков ухитрился протащить мейерхольдовщину, но дал это на идейно порочном материале. Я не говорю о Волхонском, который в Малом театре натворил очень много бед. Вот типичный представитель псевдо-новаторства.

Переходим к анализу той театральной политики, которую проводило Управление театрами при Наркомпросе в годы, когда во главе Управления стоял т. Аркадьев. У Наркомпроса в области репертуара не было никакого плана. Он совершенно не интересовался репертуарной политикой. Не было произведено дифференциации театров, все театры разрешили себе экспериментировать. И тут была полнейшая неразбериха.

Открытие всякой студии сопровождалось необычайным захваливанием ее руководителя. Немного погодя наступает шельмование. А театры предоставлены самотеку. Есть такой театр Сатиры, хороший по существу театр. Но вот Блюм (безответственный критик) где-то заявляет: «сатира в советских условиях совсем не нужна». К этому заявлению прислушивается художественный руководитель театра Сатиры. Он начинает задумываться: уж не перестроить ли театр Сатиры, не превратить ли его в «театр Комедии»? В этом театре смех превращается в зубоскальство. Этот театр начинает искать таких авторов, которые, с моей точки зрения, ни в какой мере не должны быть в него допу-

щены. Сюда, например, пролез Булгаков. Для этого театра работает Прут, пишет, видите ли, пьесу на тему — «не трогайте чужих жен». Это никуда не годится. Пусть подумает художественное руководство этого театра, не надо ли оздоровить коллектив свой учебой на Мольере, Гоголе, Салтыкове-Щедрине.

Практика Наркомпроса в области театра была никуда негодной главным образом потому, что этот наркомат только и делал, что ссорил театры. Налицо всегда было нездоровое соревнование и вреднейшая конкуренция между театрами.

Ленин в беседе с Кларой Цеткин сказал: «Важно не то, что дает искусство нескольким сотням, даже нескольким тысячам. Искусство принадлежит народу, оно должно быть понятно массам, оно должно быть любимо ими». Пафос высоких требований к нашему искусству, как к ясному, простому искусству, мы видим в статьях Центрального органа нашей партии. И мы знаем, что эти статьи вызваны таким же отношением к искусству, каково оно было у Ленина. Мы знаем, что как только товарищ Сталин принялся за фронт искусства, он тотчас дал ценнейшие указания, что нужно сделать, чтобы художники пошли по новому пути, по пути социалистического реализма, без трюкачества.

Самое главное в искусстве — простота. Но у каждого художника свое представление о простоте. В поисках простоты художник не должен терять особенностей своего лица.

Художники делятся на здоровых и на больных. Это о последних сказано: «несуразица в скульптуре», «какофония в архитектуре», «левацкое уродство в скульптуре» и т. п.

Изучая историю искусства, мы иногда наталкиваемся на явления, которые нами еще недостаточно изучены. Покойный академик Павлов незадолго до смерти своей заявил: «Я проник уже к мозгу собаки, теперь я перехожу к умалишенным. Но для того, чтобы перейти к изучению нормального человека, нам придется сначала изучить актера». Нам, работающим на театральном фронте, нельзя пройти мимо этого замечания покойного Павлова. Нам придется сделать кое-какие разделения. Серов и Врубель. Серов был здоровым человеком, Врубель — больным. И тот и другой давали замечательные произведения. Но если бы Врубель был здоровым человеком, он подарил бы нас произведениями искусства гораздо более значительными.

Часто здоровый эксперимент в искусстве смешивается с патологическим. Это — проблема для искусствоведов. Мы должны также знать, что в здоровом эксперименте пригодно, что должно быть отброшено.

Всесоюзный комитет по делам искусств должен перед собой поставить вопрос об эксперименте. Нужно заняться вместе с нами излечением всего фронта искусства от формализма, от натурализма, от вредного левачества. Но следует подумать и о том, как бы из ванны вместе с водой не был выплеснут ребенок. Наше театральное искусство очень сложно: нам приходится производить на сцене скрещивание самых народных элементов.

Необходимо тщательнейшим образом выбирать объекты, которые стоило бы скрещивать. Драматург, например, может принести хорошую пьесу, но в данном

коллективе она может не дать хорошего спектакля. В истории театрального искусства мы знаем огромное количество срывов, происходивших из-за попытки гибридизировать объекты, не поддающиеся гибридации.

Бывшему Александринскому театру, например, в период, когда там работали Варламов, Давыдов, Савина, не удался процесс скрещивания коллектива с пьесой А. П. Чехова, и наоборот, какая удача произошла, когда пьеса А. П. Чехова *Чайка* попала в Московский Художественный театр. *Чайка*, провалившаяся в Александринке, имела громадный успех в Московском Художественном театре. Вернемся к Малому театру. Та система гастролирующих режиссеров, которую предложил Малому театру Амаглобели, по-моему, будет губительна для театра. Театр должен получить крепкого художественного руководителя, который имел бы крепкую волю, который имел бы крепкий план, руководителя, который занялся бы воспитанием актеров. Малый театр будет очень сильно и долго лихорадить при постоянной смене режиссеров. Художественный руководитель должен подобрать себе достаточное количество помощников, которые проводили бы в жизнь этого театра его программу, идейно насыщенную.

В Малом театре выбирается пьеса, а потом к ней притягивается не тот режиссер. Катастрофа с пьесой Всеволода Иванова произошла, по-моему, потому, что привлечен был не тот художник, который данной пьесой был нужен.

Подготовительная работа театра над пьесой может происходить года два-три. Из своей практики я знаю, что когда я обдумываю пьесу несколько лет, она ставится быстрее. Актер не застаёт меня врасплох, на каждый его вопрос я могу дать четкий ответ.

Почему я так выделяю вопрос об экспериментаторстве? Когда появились статьи в «Правде», целый ряд режиссеров говорил: «Ах, чорт возьми, вот когда будет легко работать!» «Да здравствует золотая середина!» «Ни влево, ни вправо не отклоняйтесь!» «Так спокойненько и пойдем в лоно золотой середины!»

Вопрос стоит совсем не так. Предстоит грандиозная борьба за высококачественные спектакли. Будет продолжаться напряженная работа в области экспериментаторства. Однако, вот вопрос, который должен получить ясный ответ: всем ли должно быть дано право на экспериментаторство?

Заканчивая свое выступление, мне хочется остановиться на вопросе о форме и содержании. Форма и содержание — единство, и это единство достигнуто средствами крепчайшего цемента. Цементирование дано здесь живой силой, — живой волей человека (художника). Человек создает произведение искусства, в котором главным является человек, и несет человек искусство свое человеку же.

Форма и содержание, в подлинном произведении искусства неотделимые, в этом своем качестве столь соблазнительны творческому художнику! Радость художника наступает тогда, когда, создавая произведение искусства, отдаваясь содержанию, он легко получает ему соответствующую форму. Когда художник любит форму, она дышит, она пульсирует глубиной содержания.

Намеченные для помещения в этом номере журнала три одноактные пьесы из-за недостатка места переносятся в следующий номер

ЖУРНАЛ 4
ТЕАТР И ДРАМАТУРГИЯ - Москва

1936