

## ХУДОЖНИК, ЧУЖДЫЙ НАРОДУ

Всего лишь неделю назад, выступая перед коллективом своего театра, Мейерхольд громко заявил, что «молодой рабочий класс и крестьянство Советской страны еще не выросли до понимания сложного, тончайшего искусства» и что вообще «народ — ребенок» (1).

Так Мейерхольд, вводя на советского зрителя, «объяснил» причину позорного банкротства своего театра.

Выдавая свое формалистическое фокунничество за «сложное», «тончайшее искусство», Мейерхольд пытается изобразить себя неким гением, которого, да, не поняла низкая чернь!

Увы! Этот трюк не нов. Спекулянты от искусства, выдававшие себя за «новаторов» всех видов и мастей, будучи осмеянными и отвергнутыми народом, в конце концов, объявляли неучами и варварами всех, кто отказывался признавать их формалистическое шугарство. Так было с импрессионистами и футуристами, кубистами и супрематистами в изобразительном искусстве. Это же явление можно наблюдать и в театре, и в литературе, и в музыке.

Всесоциально высмеивая смехотворные претензии формалистов, Владимир Ильич в известной беседе с Кларой Цеткин говорил:

«Я же имею смелость заявить себя «варваром». Я не в силах считать произведения экспрессионизма, футуризма, кубизма и прочих «измов» высшим проявлением художественного гения. Я их не понимаю. Я не испытываю от них никакой радости. Искусство принадлежит народу. Оно должно уходить своими глубочайшими корнями в самую толщу широких трудящихся масс. Оно должно быть понятно этим массам и «любимо ими». (Клара Цеткин. «Воспоминания о Ленине». Партиздат, 1933 г., стр. 34).

Весь творческий путь В. Мейерхольда отмечен упорной борьбой этого художника с реализмом, с народностью искусства. Все творчество Мейерхольда пронизано насквозь духом формалистического эстетства. Мейерхольд издевался над зрителем, ошеломляя, астируя его своими кунштюками.

Не станем останавливаться на дореволюционном периоде деятельности Мейерхольда и, в частности, на периоде его работы в театре Комиссаржевской. Весь этот этап творчества Мейерхольда характеризуется его увлечением мистикой, символизмом, его решительным уходом в мир ирреальностей.

После Великой Октябрьской социалистической революции Мейерхольд, как известно, объявил себя вождем некоего «театрального Октября» и приступил к созданию нового советского театра. Первые же постановки Мейерхольда, относящиеся к советскому периоду его творчества — «Зори» и «Земля дыбом», — достаточно убедительно показали, что Мейерхольд под видом борьбы со старым натуралистическим буржуазным театром, по существу перешел в наступление на реалистические основы театра вообще. Он лишил всякого значения актерское слово, заменил декорации беспредметными конструкциями. Политически эти спектакли были чуждыми.

Последующие спектакли засвидетельствовали, что Мейерхольд твердо укрепился на избранном им ложном пути. Спектакли «Д. Е.», «Бубус», «Мандат» являли собой образец формалистического эксперимента, последнее слово театрального футуризма. Каждая мизансцена, каждое слово и жест актера были рассчитаны на внешний эффект, на ошеломление зрителя. И хотя советский зритель в своем огромном большинстве не понимал и не желал понимать всех этих выкрутасов, Мейерхольд продолжал выпускать спектакли один

уродливее другого. Подбор пьес был несоветский.

Как известно, особо старательно Мейерхольд извращал произведения классиков драматургии: Островского, Гоголя, Грибоедова, Чехова. Классическая по своей простоте и ясности пьеса Островского «Лес» превратилась на сцене Мейерхольда в вульгарную буффонаду. Что касается гоголевского «Ревизора», то Мейерхольд совершенно перетасовал пьесу, представив зрителю получившуюся мешанину «эпизодов» в форме какого-то фантазматического карнавала масок.

Однако пределом мейерхольдовского фокунничества явилась постановка «Смерти Тарелкина» Сухова-Кобылина. Кто видел хоть раз эту пьесу на подмостках театра Мейерхольда, тот едва ли забудет этот жуткий и отвратительный балаган. И на этот раз Мейерхольд остался верен себе. Он вытравил из пьесы все, что было в ней социально значительного. И на этот раз он работал не для народа, не для масс, а для группы эстетов, восторгавшихся каждым очередным трюком «гениального новатора».

Постановки Мейерхольда, трактующие советские темы, также чужды народу, также антиреалистичны. В спектакле «Мандат» Мейерхольд в качестве центральной фигуры показывает музейный тип мешанина, смакуя и обыгрывая уродливые черты, еще не до конца выкорчеванные из советского быта. В пьесе «Командарм 2», и без того фальшивой, Мейерхольд еще более акцентирует мерзкие и самые лживые эпизоды и, в конечном счете, преподносит зрителю клеветнический спектакль, где наша славная, победоносная Красная Армия изображена как полчище анархистов.

Мейерхольд все дальше и дальше уходил от жизни нашего народа и в конце концов вовсе оторвался от нее. В фальшивом, клеветническом виде он изобразил нашу Красную Армию («Командарм 2»), нашу партию («Выстрел»), нашу деревню («Огни в деревню»), нашу интеллигенцию («Список благодетелей»). Он усиленно добивался постановки контрреволюционной пьесы Эрмана «Самоубийца», он подготовил постановку пьесы Сейфуллиной «Наташа», где советское крестьянство было представлено как некая страшная, реакционная сила. Эти спектакли были запрещены.

И как завершение всего — провал юбилейного спектакля «Одна жизнь». Любимого героя нашей молодежи, большевистского орленка Павла Корчагина Мейерхольд превратил в какого-то мученика-одиночку, принесшего себя «в жертву» революции. Мейерхольд не захотел показать в своей постановке пролетарский оптимизм, всеохватывающую целеустремленность, стальную волю борцов революции и превратил свой спектакль в гнетущее зрелище, как бы позаимствованное из мрачной эпохи гонения христиан.

Товарищ Сталин говорил недавно на пленуме ЦК ВКП(б) о том, что большевики «так же, как и Антей, сильны тем, что держат связь со своей матерью, с массами, которые породили, вскормили и воспитали их. И пока они держат связь со своей матерью, с народом, они имеют все шансы на то, чтобы остаться непобедимыми».

Мейерхольд меньше всего напоминает Антея. Он скорее — самовлюбленный Напписс, не любящий народ и презирающий его. Поэтому он не сплютил вокруг себя ни драматургов, ни актеров; поэтому он ставил неизменно спектакли, чуждые народу.

Потеряв живые нити, связывающие художника с народом, Мейерхольд совершенно закономерно пришел к творческой деградации, к политическому и идейному банкротству.

ЮР. БОЙЛИН

## Мейерхольд в оперном театре

Гете говорил о себе: «Я нахожусь в противоречии со своим временем. Господствующим течением является субъективизм, в то время как я придерживаюсь объективного направления». Великий художник-мыслитель проповедывал передовые идеи в области искусства, в то время как большинство его современников придерживалось реакционных взглядов.

С Мейерхольдом дело обстоит иначе. Он находится в безнадежном и непримиримом конфликте с нашей великой эпохой. Лучшие советские художники придерживаются принципа социалистического реализма, стремясь правдиво отразить революционную действительность. Вооряжая классиков, они ищут правильного, свободного от всяких искажений, раскрытия истинного смысла их творений. Мейерхольд поступает наоборот. В его театре господствует крайний, беспардонный субъективизм. Режиссер портит произведение, искажая его всевозможными домыслами, а нередко и прямыми вымыслами.

Одним из образов такой трактовки является пресловутая постановка оперы «Пиноккио» в Ленинградском Малом оперном театре. Под видом восстановления пушкинского замысла вся концепция Чайковского была попросту зачеркнута. По мысли композитора, Герман — не только игрок. Любовь к Лизе есть такая же реальность, как и страсть к картам. Тема любви звучит и в конце увертюры, и в конце оперы; Герман умирает со словами любви на устах. Мейерхольд в своем спектакле превратил образ Лизы в сплошную нелепость, тем самым искажив и образ Германа. Великолепный финал второй картины звучит вступу.

Но не надо думать, что пушкинская повесть в какой-либо мере представлена в этом странном спектакле. Вспомним хотя бы сцену в спальне графини. Моложавая старуха мечется по сцене, а Герман с депостижной быстротой забирается по крутым лестницам, которые как бы служат архитектурным оформлением его безумия. Все это бесконечно далеко от Пушкина. Зато Мейерхольд широко воспользовался «загадочной» стороной сюжета. Сцена в игорном доме, с появлением графини и в особенности незнакомца в яббе, — полна излюбленной Мейерхольдом мистики.

Нужно надеяться, что урок «Пиковой дамы» в постановке Мейерхольда не пройдет даром для наших оперных театров. Ведь в угоду фантазирующему режиссеру пришлось ампутировать и музыку: вторая часть арии Лизы у Кавальки бесследно исчезла во имя искажающей концепции Мейерхольда.

Полный отрыв от социалистической действительности и безразличный эгоцентризм привели Мейерхольда к краху.

Проф. А. АЛЬШВАНГ

## Собрание в театре им. Мейерхольда

Редакцией «Советского искусства» получена резолюция общего собрания работников театра им. В. Мейерхольда, обсуждавшего выступление печати о деятельности этого театра.

Признавая правильность политической оценки работы театра, данной в прессе, собрание констатирует, что порочное руководство В. Мейерхольда привело театр к идейному и художественному краху.

На вопрос, поставленный т. Керженевым в его статье «Чужой театр» («Правда» от 17 декабря с. г.), а также рядом других авторов, выступивших в печати — нужен ли советскому зрителю театр В. Мейерхольда, общее собрание со всей решительностью подчеркивает в своей резолюции: «такой театр не нужен советскому зрителю».

Я. ЧЕРНОВ

## Путь ошибок

Собрание коллектива Московского театра революции, посвященное обсуждению статьи «Правды» о театре им. Мейерхольда, показало, насколько своевременно и правильно поставлен сейчас вопрос о творческих путях этого театра и его руководителя. Все выступившие единодушно говорили о том, что театр им. Мейерхольда, систематически уходя от советской действительности, а порою и искажая ее, формалистически извращая старый классический репертуар, — пришел сейчас к идейному и художественному краху.

После вступительного слова В. П. Соболева, охарактеризовавшего творческий путь и ошибки В. Мейерхольда, выступил главный режиссер Театра революции Н. В. Петров.

— Был ли театр Мейерхольда когда-нибудь любим зрителем? — спрашивает т. Петров и отвечает: — нет, этот театр всегда ориентировался на так называемого «своего зрителя».

Что это за особая разновидность зрителя в многонациональном Советском Союзе, народы которого объединены единными чувствами и мыслями, одним единственно правильным мировоззрением? Н. В. Петров безусловно прав, когда говорит об этом «своем зрителе», как о незначительной кучке людей, живших ложными творческими концепциями Мейерхольда. Театр этот действительно никогда не существовал для зрителя и актера, а жил лишь для показа творческой личности его руководителя. Мейерхольд фактически объявил поход против актера. Актер был закрепощен, из мыслящего художника он превращался в немого исполнителя воли режиссера. Возможно ли было при этом совершить революцию в театре, о которой так пространно декларировал Мейерхольд?

— Мейерхольд не мог этого сделать потому, — говорит Н. В. Петров, — что для плодотворной театральной работы он должен был бы раскрепостить творчество актера, вооружить его новым реалистическим методом, расширить идейный кругозор. Мейерхольд этого не сделал, и в этом его громадная творческая ошибка.

Из печального урока Мейерхольда и его театра все театральные коллективы Москвы должны извлечь большую пользу, внимательно задуматься над формами своего труда, над творческим методом в искусстве.

Творческий метод Мейерхольда был методом театральной деспотии, подавления инициативы и возможностей актера. Об этом рассказал в своем интересном выступлении бывший «мейерхольдонец» заслуженный артист Республики М. М. Штраух, которому в театре им. Мейерхольда, как актеру, «было неуютно и холодно».

— В каждом режиссере должен сидеть актер, в каждом актере — режиссер, — говорит М. М. Штраух. — Работая под руководством Мейерхольда, я чувствовал, как умирает во мне режиссер. Получив роль, я иногда пытался что-либо сделать с ней сам, но приходил к Мейерхольду и делал все за меня, так же, как делал все за других. При этих условиях атрофировалась личная инициатива актера, он становился вещью в руках режиссера.

— Безусловно, вредно, хотя и необычайно эффектно, был у Мейерхольда его метод режиссерского показа. Он показывал,

всегда исходя из «самого себя», не учитывая индивидуальных особенностей каждого исполнителя. В маленький кусок показа он вкладывал всю свою энергию, в то время как актеру нужно было распределить энергию на весь спектакль. В результате — вывод: у Мейерхольда получалось всегда «лучше», а актер лишь слабо подражал ему. Мейерхольд часто игнорировал сложность роли, требуя от исполнителя немедленного воплощения своих замыслов. Вот почему Мейерхольд остался без актеров, без театра, без театрального поколения.

Очень интересным и содержательным явилось выступление председателя месткома т. Ворон, подвергшей справедливой критике недочеты в работе Театра революции в свете обсуждаемого вопроса.

К неизбежному выводу о полном политическом банкротстве и ненужности театра им. Мейерхольда пришли в своих выступлениях артисты Музалевский, Бабанова, Богданова, Ключарев и Марченко.