

Пятница, 17 декабря 1937 г., № 58 (404)

СОВЕТСКОЕ

О театре им. Вс. Мейерхольда

К двадцатой годовщине Великой Октябрьской социалистической революции работники театрального искусства как в столице, так и на периферии готовились с особым творческим подъемом. Великая дата обязывала! И каждый театральный коллектив стремился показать родному советскому зрителю в дни праздника лучшее, на что он был только способен.

Юбилейные спектакли многих и многих театров явились свидетельством нового подъема нашего сценического искусства. Сделав решительный поворот к советской тематике, к глубокой и сложной ее разработке. Героическая борьба народов СССР, руководимых партией Ленина — Сталина, за построение нового, социалистического общества, нашла свое отражение во многих прекрасных юбилейных премьерах. Ряд передовых театральных коллективов впервые в истории советского театра попытался решить ответственную задачу создания на сцене живых образов вождей революции и достиг в этом больших успехов.

На фоне крупных достижений московских (и не только московских) театров особенно контрастно выделяется позорный провал постановки театра им. В. Мейерхольда, приуроченной к юбилейным дням, но так и не увидевшей света. Речь идет о спектакле «Одна жизнь», который нельзя рассматривать иначе, как полнейшее банкротство Мейерхольда в политическом и художественном отношении.

Инсценировка Е. Габриловича «Одна жизнь», написанная им «по мотивам» романа Ник. Островского «Как закалялась сталь», сама по себе содержала ряд серьезных недостатков. Пьеса лишена драматургической целостности, она «поскутна». Сюжет «Одной жизни» в противоположность крепко сплоченному, монолитному строению романа «Как закалялась сталь» представляет механическое сцепление логически не всегда связанных эпизодов. Автору инсценировки не удалось сделать убедительными, правдивыми ни центральный образ Павла Корчагина, ни образы Жухрая, Риты, столь хорошо известные каждому советскому читателю.

Постановщики — Вс. Мейерхольд и П. Петров — не только не помогли драматургу устранить дефекты пьесы, но наоборот усугубили их, превратив «Одну жизнь» в фальшивый, политически ошибочный спектакль.

В трактовке Мейерхольда Павел Корчагин — это юноша, насквозь проникнутый жизнеутверждающим оптимизмом, этот стальной большевик, — выглядит истеричным «христосиком», который приносит себя «в жертву» революции. Настроением жертвенности, фатальной обреченности Корчагина и его друзей — комсомольцев и коммунистов — пронизана вся пьеса. В этом отношении особенно разительны сцена казни (поставленная с ненужной натуралистичностью) и не менее жуткий эпизод, когда Павел затевает танцы отказавшихся выйти

на работу мученных ребят. Нельзя без содрогания смотреть на эту фантазмагорическую «пляску призраков».

Не желая и, видимо, не умея заволновать, «зажечь» зрителя, напряженно развешиваясь действием спектакля, правдивой героичностью образа, интересной постановочной работой, режиссеры пошли по наиболее легкому, но весьма опасному пути: они стали «играть на нервах» зрителя. Отсюда упомянутая уже нами сцена повешения, нарочито обставленная с особой «реалистичностью», отсюда эпизод в штабе немцев, где пьяные офицеры садистски истязают проституток. Отсюда и многие другие, не менее «эффектные» сцены.

Потеряв всякое чувство меры, всякое политическое чутье, постановщики придали всему спектаклю тонус истеричного экспрессионизма. Так, например, об успешном завершении постройки узкоколейной железной дороги (как известно, этот эпизод занимает одно из важнейших мест в романе Островского) зритель узнает из двух-трех реплик, после которых идет нарочито растянутая сцена бреда комсомольца, заканчивающаяся агонией и смертью. С такой концовкой преподносит зритель Мейерхольд победу героев-комсомольцев!

Постановка производит самое гнетущее впечатление. Она решительно противоречит тем указаниям, которые дал Николай Островский по поводу инсценировки романа «Как закалялась сталь». Писатель больше всего опасался именно того, чтобы роман его, зовущий к борьбе, наполненный неиссякаемым революционным оптимизмом, не превратился бы на сцене в фальшивую, пессимистическую «трагедию» о некоем комсомольце-мученике. Опасения эти были известны и Мейерхольду. Тем более заслуживает осуждения постановка «Одной жизни», превратившая любимого героя нашей молодежи Павла Корчагина в неврастенического персонажа из «Гол-ля, мы живем» или «Душена несчастного».

Фиксируя все внимание актера на психологических деталях, подаваемых в сугубо натуралистической манере, Мейерхольд «пустил» из виду такие немаловажные вещи, как, например, роль партии в организации сопротивления польско-германским интервентам на Украине. Большевикское руководство в пьесе сведено к бесконечным ходячим речам Жухрая. А хозяйничанье интервентов показано лишь одной сценой — сценой издевательства над проститутками. Неужели эти «мотивы» подчеркнуты тоже из романа «Как закалялась сталь»?

Постановка «Одной жизни» — серьезное идейно-политическое поражение Мейерхольда. Это печальный финал всего его творческого пути.

Если проанализировать деятельность Мейерхольда только за последние 4—5 лет, то и тогда станет ясным, что к своему творческому краху Мейерхольд пришел не случайно.

Несколько лет назад в театре Мейерхольда готовилась постановка контрреволюционного спектакля Н. Эрдмана «Самозубица». Мейерхольд проявил в этом случае полную политическую слепоту и как художник и как коммунист. Мейерхольд совершенно изолировался от советской действительности. Репертуар его театра за годы второй пятилетки, как известно, не содержал в себе ни одной пьесы, отражающей советскую тематику. Он был увлечен такой сомнительной «классикой», как «Дама с камелиями», не замечая процессов всемирно-исторического значения, происходивших в нашей стране. Театр, отказавшийся от советской тематики, перестал быть советским театром, стал не нашим театром.

За два с лишним года театр Мейерхольда не поставил ни одной новой пьесы. После столь длительной паузы Мейерхольд решил, наконец, поставить советскую пьесу, причем выбор его пал на драму Л. Сейфуллиной «Наташа». Несмотря на многочисленные советы воздержаться от постановки этой пьесы, Мейерхольд упорно ее отстаивал. Начались репетиции. Было затрачено много усилий, средств, времени, а затем через год после начала работы над пьесой Мейерхольд вынужден был признать, что произведение Сейфуллиной извращает советскую действительность и политически вредно. Спрашивается, где же был Мейерхольд-директор театра, Мейерхольд-коммунист, когда пьеса принималась к постановке?

Много раз выступал Вс. Мейерхольд с публичными, хотя и половинчатыми признаниями своих ошибок. Однако, отмежевываясь на словах от формализма, Мейерхольд по существу остался во власти формализма и по сей день.

На словах объявляя себя советским режиссером, Вс. Мейерхольд на деле отказывался от всех советских тем. Нельзя сказать, что общественность как вне, так и внутри театра не помогала Мейерхольду. Но Мейерхольд проявил себя человеком нетерпимым к самокритике. Всякое выступление печати, справедливо указывавшее Мейерхольду на его ошибки, он объявлял очередным «походом» против него. Актеров, критиковавших его работу, он увольнял. Другие уходили сами. Мейерхольд не сумел сплотить вокруг своего театра советских драматургов. Они давно уже перестали считать Мейерхольда человеком, искренне желающим добиться сценического воплощения советских пьес, и один за другим покидали его театр.

Уйдя от политики, уйдя от советской тематики, погрязнув в трясине формализма, Мейерхольд пришел к состоянию полного идейного и художественного бессилия. И возникает неизбежный, законный вопрос: что же дальше? Имеет ли право на существование этот руководимый Мейерхольдом театр в теперешнем его виде? Наш ли это театр? Не чужеродный ли это организм в системе советского искусства?

В Т У П И К Е

Как думает В. Мейерхольд строить социалистический театр? Этот вопрос давно интересует советскую общественность. Тем более, что разговоры, статьи, письма уходящих из театра им. Мейерхольда крупнейших актеров о кризисе этого театра не прекращаются.

Мейерхольд любит говорить об огромном размахе своей работы, об изобретательстве и экспериментировании, о создании новых путей и форм театральной культуры. Мейерхольд имел возможность экспериментировать так, как он этого хотел. Прошло 17 лет со дня основания его театра. Срок более чем достаточный для проверки опытов Мейерхольда.

В какой же связи с волнующими весь мир, всю советскую страну вопросами строительства социализма находится «новаторство» Мейерхольда? Каков политический итог работы его театра за годы жесточайшей классовой борьбы и завоеваний социализма.

Об этом общественность вправе спросить Мейерхольда в связи с крупным политическим провалом его театра в юбилейные дни. К 20-летию Великой пролетарской революции все советские театры подготовили юбилейные спектакли. И только Мейерхольд, который назывался одно время «вождем театрального Октября», пришел к юбилею с пустыми руками. Постановка пьесы Габриловича «Одна жизнь», написанной по мотивам романа Островского «Как закалялась сталь», была запрещена Всесоюзным комитетом по делам искусств, как политически вредный спектакль, извращающий историю героической борьбы советской молодежи на фронтах гражданской войны.

Случаен ли этот факт? Очевидно, не случаен, — он стоит в теснейшей связи со всей системой работы театра Мейерхольда.

Обратимся к репертуару, лучшему показателю политической линии театра. В нынешнем репертуаре театра не осталось почти ни одной советской постановки. И не мудрено. Театр Мейерхольда отличается от других наших советских театров своеобразная тенденция в выборе репертуара. В самом деле. Кто не помнит порочной пьесы «Земля дыбом» — спектакль этот был посвящен Троцкому; «Мандата» Н. Эрдмана — пьесы, которая клеветала на советскую действительность, будто бы задеваемую мешающим; «Будреда» Безыменского — пьесы с левыми тенденциями и карикатурным изображением партийной организации, состоящей, по Безыменскому, сплошь из бюрократов; упорного отстаивания Мейерхольдом контрреволюционной пьесы Эрдмана «Самозубица».

К десятилетию Октября театр имени Мейерхольда поставил «Окно в деревню». Об этой постановке Мейерхольд говорил с большим пафосом. Он уверял, что «Окно» не будет одиозной и войдет в основной репертуар театра. Задачей спектакля было показать культурный рост деревни за десятилетие существования советской власти, влияние пролетарской революции на крестьянство. Деревня будет показана такой, как она есть, — обещал Мейерхольд. А на деле? Опять политически вредный спектакль, изображающий деревню темной и косной, смазывавший руководящую политическую роль рабочего класса в отношении крестьянства.

Любопытно, как Мейерхольд объяснял политическую фальшь постановки. На диспуте о спектакле он говорил, что, так как в Москве все театры изображают классовую борьбу, ему нет необходимости заниматься тем же. Немудрено, что, вопреки пророчеству Мейерхольда, эта постановка была очень скоро снята с репертуара. Политический неверный был и спектакль «Командарм 2» Сельвинского, в котором Красная Армия изображалась как неорганизованная партизанская масса анархистского толка.

С 1933 года Мейерхольд вообще не ставит ни одной советской пьесы. Он неоднократно заявлял на различных заседаниях и в печати, что Гостим обращается к старому и классическому репертуару потому, что хороших современных советских пьес нет. И то же время сам Мейерхольд ничего не

делал для привлечения в театр талантливых драматургов, для создания новых драматургических произведений, как это делают, хотя еще и недостаточно, другие театры. Не отсутствием у Мейерхольда организаторских способностей объясняется это, а недооценкой драматургии, пренебрежением к литературному тексту, который он стремится приспособить к своим режиссерским экспериментам.

Так же, примерно, относится Мейерхольд и к работе над классическим репертуаром. В угоду его личным творческим замыслам, иногда ничего общего не имеющим с научно-историческим подходом к художественному произведению («Ревизор», «33 оборотка», «Горе уму»), он искажает классический текст и выхолащивает его содержание.

«Мы хотим действовать подлинно театральными приемами, которые одни могут быть убедительны на сцене», — говорит Мейерхольд. — «Именно методами театра мы намерены достичь политического эффекта». В целях увеличения пропагандистского воздействия спектакля мы пользуемся парадоксальными ситуациями и парадоксальными типами». Это, по Мейерхольду, единственная возможность раскрытия социальной сущности пьесы театральными средствами. Отсюда нагромождение всечуждых конструкций, эквилибристика и биомеханика, преувеличенная роль вещи в спектакле. Когда режиссерская мысль подчинена идейному замыслу пьесы, — тогда это блестяще. Но очень часто эксперименты Мейерхольда оказыва-

лись новаторством ради новаторства и обнаруживали неумение Мейерхольда создать произведение реалистического искусства.

Реплиды эстетства сочетаются в режиссерской работе Мейерхольда с откровенным натурализмом. Неумение дать конкретно исторический образ, проникнуть в социальную природу произведения рождает бездушные маски и схемы на сцене театра.

К Мейерхольду необходимо предъявлять особые требования как к крупному мастеру, обладающему известной культурой и достаточным опытом, чтобы создавать образцы социалистического искусства. Между тем, несмотря на неоднократные предупреждения со стороны советской общественности, Мейерхольд всегда игнорировал их, продолжая или практику творческого отмахивания или линию порочного экспериментаторства.

На многочисленных диспутах Мейерхольд неоднократно являлся за себя (но главным образом за своих последователей).

Возвращаясь же в театр, он снова занимал старые позиции, убивавшие живую плоть искусства и умертвлявшие все его творчество.

Так неправильная политическая линия театра за последние годы, связанная с игнорированием советской тематики, все более делала театр Мейерхольда чуждым героическому советскому народу, нашему искусству, подлинно народному, правдивому, высокоиндустриальному и радостному искусству социализма.

Н. НЕМЧЕНКО

О театре им. Вс. Мейерхольда

К двадцатой годовщине Великой Октябрьской социалистической революции работники театрального искусства как в столице, так и на периферии готовились с особым творческим подъемом. Великая дата обязывала! И каждый театральный коллектив стремился показать родному советскому зрителю в дни праздника лучшее, на что он был только способен.

Юбилейные спектакли многих и многих театров явились свидетельством нового подъема нашего сценического искусства. Сделан решительный поворот к советской тематике, к глубокой и сложной ее разработке. Героическая борьба народов СССР, руководимых партией Ленина — Сталина, за построение нового, социалистического общества, нашла свое отражение во многих прекрасных юбилейных премьерах. Ряд передовых театральных коллективов впервые в истории советского театра попытался решить ответственной задачей создания на сцене живых образов вождей революции и достиг в этом больших успехов.

На фоне крупных достижений московских (и не только московских) театров особенно контрастно выделяется позорный провал постановки театра им. В. Мейерхольда, приуроченной к юбилейным дням, но так и не увидевшей света. Речь идет о спектакле «Одна жизнь», который нельзя рассматривать иначе, как полнейшее банкротство Мейерхольда в политическом и художественном отношении.

Инсценировка Е. Габриловича «Одна жизнь», написанная им «по мотивам» романа Ник. Островского «Как закалялась сталь», сама по себе содержала ряд серьезных недостатков. Пьеса лишена драматургической целостности, она «лоскутна». Сюжет «Одной жизни» в противоположность крепко сплоченному, монолитному строению романа «Как закалялась сталь» представляет механическое сцепление логически не всегда связанных эпизодов. Автору инсценировки не удалось сделать убедительными, правдивыми ни центральный образ Павла Корчагина, ни образы Жухрая, Риты, столь хорошо известные каждому советскому читателю.

Постановщики — Вс. Мейерхольд и П. Петрович — не только не помогли драматургу устранить дефекты пьесы, но наоборот усугубили их, превратив «Одну жизнь» в фальшивый, политически ошибочный спектакль.

В трактовке Мейерхольда Павел Корчагин — этот юноша, насквозь проникнутый жизнеутверждающим оптимизмом, этот стальной большевик, — выглядит истеричным «христосиком», который приносит себя «в жертву» революции. Настроением жертвенности, фатальной обреченности Корчагина и его друзей — комсомольцев и коммунистов — пронизана вся пьеса. В этом отношении особенно revealing сцена казни (поставленная с ненужной натуралистичностью) и не менее жуткий эпизод, когда Павел затеивает танцы отказавшихся выйти

на работу измученных ребят. Нельзя без содрогания смотреть на эту фантастическую «пляску призраков».

Не желая и, видимо, не умея возмолвить, «зажечь» зрителя, напряженно развешивающимся действием спектакля, правдивой героичностью образа, интересной постановочной работой, режиссеры пошли по наиболее легкому, но весьма опасному пути: они стали «играть на нервах» зрителя. Отсюда утомляющая уже нами сцена повешения, нарочито обставленная с особой «реалистичностью», отсюда эпизод в штабе немцев, где пьяные офицеры садистски истязают проституток. Отсюда и многие другие, не менее «эффектные» сцены.

Потеряв всякое чувство меры, всякое политическое чутье, постановщики придали всему спектаклю тонус истеричного экспрессионизма. Так, например, об успешном завершении постройки узкоколейной железной дороги (как известно, этот эпизод занимает одно из важнейших мест в романе Островского) зритель узнает из двух-трех реплик, после которых идет нарочито растянутая сцена бреда комсомольца, заканчивающаяся агонией и смертью. С такой конюшкой преподносит зрителю Мейерхольд победу героев-комсомольцев!

Постановка производит самое гнетущее впечатление. Она решительно противоречит тем указаниям, которые дал Николай Островский по поводу инсценировки романа «Как закалялась сталь». Писатель больше всего опасался именно того, чтобы роман его, зовущий к борьбе, наполненный неиссякаемым революционным оптимизмом, не превратился бы на сцене в фальшивую, пессимистическую «трагедию» о некоем комсомольце-мученике. Опасения эти были известны и Мейерхольду. Тем более заслуживает осуждения постановка «Одной жизни», превратившая любимого героя нашей молодежи Павла Корчагина в невзрачного персонажа из «Гоп-ля, мы живем» или «Друга несчастного».

Фиксируя все внимание актера на психологических деталях, подаваемых в сугубо натуралистическом манере, Мейерхольд «упустил» из виду такие немаловажные вещи, как, например, роль партии в организации сопротивления польско-германским интервентам на Украине. Большевикское руководство в пьесе сведено к бесконечным ходячим речам Жухрая. А хозяйничанье интервентов показано лишь одной сценой — сценой издевательства над проститутками. Неужели эти «мотивы» подчеркнуты тоже из романа «Как закалялась сталь»?

Постановка «Одной жизни» — серьезное идейно-политическое поражение Мейерхольда. Это печальный финал всего его творческого пути.

Если проанализировать деятельность Мейерхольда только за последние 4—5 лет, то и тогда станет ясным, что к своему творческому краху Мейерхольд пришел не случайно.

Несколько лет назад в театре Мейерхольда готовилась постановка контрреволюционного спектакля Н. Эрмана «Самоубийца». Мейерхольд проявил в этом случае полную политическую слепоту и как художник и как коммунист. Мейерхольд совершенно изолировался от советской действительности. Репертуар его театра за годы второй пятилетки, как известно, не содержал в себе ни одной пьесы, отражающей советскую тематику. Он был увлечен такой сомнительной «классикой», как «Дамы с камелиями», не замечая процессов всемирно-исторического значения, происходивших в нашей стране. Театр, отказавшийся от советской тематики, перестал быть советским театром, стал не нашим театром.

За два с лишним года театр Мейерхольда не поставил ни одной новой пьесы. После столь длительной паузы Мейерхольд решил, наконец, поставить советскую пьесу, причем выбор его пал на драму Л. Сейфуллиной «Наташа». Несмотря на многочисленные советы воздержаться от постановки этой пьесы, Мейерхольд упорно ее отстаивал. Начались репетиции. Было затрачено много усилий, средств, времени, а затем через год после начала работы над пьесой Мейерхольд вынужден был признать, что произведение Сейфуллиной извращает советскую действительность и политически вредно. Спрашивается, где же был Мейерхольд-директор театра, Мейерхольд-коммунист, когда пьеса принималась к постановке?

Много раз выступал Вс. Мейерхольд с публичными, хотя и половинчатыми признаниями своих ошибок. Однако, отмежевываясь на словах от формализма, Мейерхольд по существу остался во власти формализма и по сей день.

На словах объявляя себя советским режиссером, Вс. Мейерхольд на деле отказывался от всех советских тем. Нельзя сказать, что общественность как вне, так и внутри театра не помогла Мейерхольду. Но Мейерхольд проявил себя человеком нетерпимым к самокритике. Всякое выступление печати, справедливо указывавшей Мейерхольду на его ошибки, он объявлял очередным «походом» против него. Актёров, критиковавших его работу, он увольнял. Другие уходили сами. Мейерхольд не сумел сплотить вокруг своего театра советских драматургов. Они давно уже перестали считать Мейерхольда человеком, искренне желающим добиться сценического воплощения советских пьес, и один за другим покидали его театр.

Уйдя от политики, уйдя от советской тематики, погрязнув в трясине формализма, Мейерхольд пришел к состоянию полного идейного и художественного бессилия. И возникает неизбежный, законный вопрос: что же дальше? Имеет ли право на существование этот руководимый Мейерхольдом театр в теперешнем его виде? Наш ли это театр? Не чужеродный ли это организм в системе советского искусства?

В Т У П И К Е

Как думает В. Мейерхольд строить социалистический театр? Этот вопрос давно интересует советскую общественность. Тем более, что разговоры, статьи, письма уходящих из театра им. Мейерхольда крупнейших актеров о кризисе этого театра не прекращаются.

Мейерхольд любит говорить об огромном размахе своей работы, об изобретательстве и экспериментировании, о создании новых путей и форм театральной культуры. Мейерхольд имел возможность экспериментировать так, как он этого хотел. Прошло 17 лет со дня основания его театра. Срок более чем достаточный для проверки опытов Мейерхольда.

В какой же связи с волнующими весь мир, всю советскую страну вопросами строительства социализма находится «новаторство» Мейерхольда? Каков политический итог работы его театра за годы жесточайшей классовой борьбы и завоеваний социализма.

Об этом общественность вправе спросить Мейерхольда в связи с крупным политическим провалом его театра в юбилейные дни. К 20-летию Великой proletарской революции все советские театры готовили юбилейные спектакли. И только Мейерхольд, который назывался одно время «вождем театрального Октября», пришел к юбилею с пустыми руками. Постановка пьесы Габриловича «Одна жизнь», написанной по мотивам романа Островского «Как закалялась сталь», была запрещена Всесоюзным комитетом по делам искусств, как политически вредный спектакль, извращающий историю героической борьбы советской молодежи на фронтах гражданской войны.

Случаен ли этот факт? Очевидно, не случаен, — он стоит в теснейшей связи со всей системой работы театра Мейерхольда.

Обратимся к репертуару, лучшему показателю политической линии театра. В нынешнем репертуаре театра не осталось почти ни одной советской постановки. И не мудрено. Театр Мейерхольда отличается от других наших советских театров своеобразная тенденция в выборе репертуара. В самом деле. Кто не помнит порочной пьесы «Земля дыбом» — спектакль этот был посвящен Троцкому; «Мандата» Н. Эрмана — пьесы, которая клеветала на советскую действительность, будто бы захлестываемую мечанством; «Выстрела» Безыменского — пьесы с левацкими тенденциями и карикатурным изображением партийной организации, состоящей, по Безыменскому, сплошь из бюрократов; упорного отставания Мейерхольдом контрреволюционной пьесы Эрмана «Самоубийца».

К десятилетию Октября театр имени Мейерхольда поставил «Окно в деревню». Об этой постановке Мейерхольд говорил с большим пафосом. Он уверял, что «Окно» не будет однодневкой и войдет в основной репертуар театра. Задачей спектакля было показать культурный рост деревни за десятилетие существования советской власти, влияние proletарской революции на крестьянство. Деревня будет показана такой, как она есть, — обещал Мейерхольд. А на деле? Опять политически вредный спектакль, изображавший деревню темной и косной, смазывавший руководящую политическую роль рабочего класса в отношении крестьянства.

Любопытно, как Мейерхольд объяснял политическую фальшь постановки. На диспуте о спектакле он говорил, что, так как в Москве все театры изображают классовую борьбу, ему нет необходимости заниматься тем же. Немудрено, что, вопреки пророчеству Мейерхольда, эта постановка была очень скоро снята с репертуара. Политически неверным был и спектакль «Командарм 2» Сельвинского, в котором Красная Армия изображалась как неорганизованная партизанская масса внахлестного толка.

С 1933 года Мейерхольд вообще не ставит ни одной советской пьесы. Он неоднократно заявлял на различных заседаниях и в печати, что Гостим обращается к старому и классическому репертуару потому, что хороши современные советские пьесы нет. И то же время сам Мейерхольд ничего не

сделал для привлечения в театр талантливых драматургов, для создания новых драматургических произведений, как это делают, хотя еще и недостаточно, другие театры. Не отсутствием у Мейерхольда организаторских способностей объясняется это, а недооценкой драматургии, пренебрежением к литературному тексту, который он стремится приспособить к своим режиссерским экспериментам.

Так же, примерно, относится Мейерхольд и к работе над классическим репертуаром. В угоду его личным творческим замыслам, иногда ничего общего не имеющим с научно-историческим подходом к художественному произведению («Ревизор», «33 обморока», «Горе уму»), он искажает классический текст и выхолащивает его содержание.

«Мы хотим действовать подлинно театральными приемами, которые одни могут быть убедительны на сцене», — говорит Мейерхольд. — «Именно методами театра мы надеемся достичь политического эффекта». В целях увеличения пропагандистского воздействия спектакля мы пользуемся парадоксальными ситуациями и парадоксальными типами. Это, по Мейерхольду, единственная возможность раскрытия социальной сущности пьесы театральными средствами. Отсюда нагромождение всяческих конструкций, эквилибристика и биомеханика, преувеличенная роль вещи в спектакле. Когда режиссерская выдумка подчинена идейному замыслу пьесы, — тогда это блестяще. Но очень часто эксперименты Мейерхольда оказыва-

лись новаторством ради новаторства и обнаруживали неумение Мейерхольда создать произведение реалистического искусства.

Рецидивы эстетства сочетаются в режиссерской работе Мейерхольда с открытым натурализмом. Неумение дать конкретно исторический образ, проникнуть в социальную природу произведения рождает бездушные маски и схемы на сцене театра.

К Мейерхольду необходимо предъявлять особые требования как к крупному мастеру, обладающему известной культурой и достаточным опытом, чтобы создавать образцы социалистического искусства. Между тем, несмотря на неоднократные предупреждения со стороны советской общественности, Мейерхольд всегда игнорировал их, продолжая или практику творческого отмахивания или линию порочного экспериментаторства.

На многочисленных диспутах Мейерхольд неоднократно каялся за себя (но главным образом за своих последователей).

Возвращаясь же в театр, он снова занимал старые позиции, убивавшие живую плоть искусства и умертвлявшие все его творчество.

Так неправильная политическая линия театра за последние годы, связанная с игнорированием советской тематики, все более делала театр Мейерхольда чуждым героическому советскому народу, нашему искусству, подлинно народному, правдивому, высокодейному и радостному искусству социализма.

Н. НЕМЧЕНКО