Отдел Теа-прессы Г.Ц.Т.М.
МОСГОРСПРАВКА МОССОВЕТА
Отдел газетных вырезок
ул. Кирова, 26б. Телеф. 96-69
Вырезка из газеты Советское искусство
от 23 ДЕК 37
Москва

ОБАНКРОТИВШИЙСЯ ТЕАТР

22 декабря состоялось общее собрание коллектива работников театра им. Вс. Мейерхольда, на котором были обсуждены выступления печати по поводу позорных провалов этого театра.

Первым выступил, по требованию коллектива, директор и художественный руководитель театра Вс. Мейерхольд. Он имел достаточно времени для того, чтобы еще раз тщательно и глубоко проанализировать весь свой творческий путь, вскрыть пороки своего творческого метода. Однако и на этот раз Мейерхольд предпочел ограничиться формальным признанием своих ошибок, умолчав об их истинных причинах и существе.

Только намеренным стремлением уйти от ответа на пред'явленные ему обвинения можно об'яснить поверхностный, несерьезный характер выступления Мейерхольда. Что же касается его клеветнических заявлений о том, что, де, «молодой рабочий класс и крестьянство советской страны еще не выросли до понимания сложного, тончайшего искусства» (очевидно, Мейерхольд имеет здесь в виду собственное формалистическое штукарство!) и что, де, «народ — ребенок» и поэтому ему надо преподносить «простое и понятное искусство», — то эти «откровения» Мейерхольда были справедливо осуждены в самой резкой форме ораторами, выступавшими вслед за Мейерхольдом.

— Неверно, что рабочий класс еще не дорос до понимания сложных форм искусства. Наше советское искусство достигло таких высот, о которых не смеет мечтать ни одна капиталистическая страна, и театр Вс. Мейерхольда оказался ненужным именно потому, что он отстал от необычайно возросших культурных требований трудящихся.—Так ответил Мейерхольду работник театра т. Рицнер.

Признавая, что он действительно несет на себе «тяжелый груз прошлого», Мейерхольд, однако, уклонился от критики своего порочного творческого метода, проникнутого от начала до конца духом формализма. И все 14 ораторов, выступавшие на собрании, с полным основанием заявили о своей неудовлетворенности речью руководителя театра.

— Мы с нетерпением ждали сегодняшнего выступления нашего руководителя Мейерхольда. Мы хотели услышать от него ясный ответ на вопрос: почему театр дошел до полного идейного краха? И что же? Мы обманулись в своих ожиданиях. Мейерхольд не сказал ни слова о самом главном, о самом важном! — Так заявила в своей речи актриса Субботина.

Долгие годы театр Мейерхольда находится в состоянии изоляции от живой действительности, в отрыве от советской общественности. Советские драматурги избегают сотрудничать с Мейерхольдом, так как не хотят, чтобы их произведения подвергались «обработке» режиссера-формалиста. Лучшие актеры, а также ближайшие помощники Мейерхольда по режиссерской работе покидали театр, не желая мириться с антиобщественной обстановкой, культивируемой Мейерхольдом, не желая работать в театре, отгородившемся каменной стеной от жизни страны.

Как же реагировал Мейерхольд на бегство актеров из его театра? Он находил вздорные, обывательские «об'яснения», чаще всего сводящиеся к тому, что, де, данный актер, находясь в театре Мейерхольда не имел времени для работы на стороне и т. д., и т. д. Что же касается актрисы З. Райх, то она публично обливала потоками ругани всякого, кто решался уйти из театра.

Мейерхольд насаждал в театре подхалимство, раболепство, низкопоклонничество. И справедливо бросил ему упрек актер т. Тимерин, заявивший, что Мейерхольд прежде и раньше всего стремился выпятить собственное, гиперболически раздутое «я»:

— Надо любить дело, а не себя. Надо творить для масс, опираясь на массы! — заявил т. Тимерин.

Способных, талантливых режиссеров и актеров Мейерхольд не ценил. Он выживал из театра всякого работника, «крамольно» (т. е. критически в отношении Мейерхольда) мыслящего. Актеров, пытавшихся критиковать его, Мейерхольд всячески дискредитировал, унижал и в конце концов изгонял. Атмосфера затхлости, загнивания, существовавшая в театре годами, была создана самим Мейерхольдом и его раболепствующим окружением.

— Мейерхольд потерял все качества, присущие большевику. Он не только не прислушивался к голосу масс, но враждебно всегда к нему относился. Я прошла вместе с Мейерхольдом весь шестнадцатилетний путь нашего театра. И я заявляю, что театр, живущий на 21-м году революции музейными спектаклями, такой театр не ценен, такой театр никому не нужен! — Так заявила старейшая актриса театра т. Субботина.

Актер Абдулов работает в театре Мейерхольда недавно. И он рассказал на собрании, какой болотной затхлостью пахнуло на него сразу же, как только он пришел в этот театр.

— Здесь я не нашел ни творческой обстановки, ни репертуара, ни плановой производственной работы.—ничего! Четыре года театр бездействует. Да ведь за это время в стране появились десятки индустриальных гигантов. Москва изменилась до неузнаваемости: выросли новые дома, появились новые улицы!.. Еще говорят, что у нас не было хорошего помещения. А как же мы в театре им. Завадского работали долгое время в подвале и ставили неплохие спектакли? Значит, дело в творческом горении, в желании работать, в правильной постановке дела!

Все без исключения ораторы резко критиковали работу партийной организации, возглавляемой т. Куллаем. Коммунисты театра не решались критиковать Мейерхольда, не мобилизовали весь коллектив театра на преодоление его ошибок. Партийная организация ничего не сделала для того, чтобы развить самокритику, уничтожить гнусный подхалимаж. Равнодушно взирал партийный комитет на то, как заживо гнил театр.

В высшей степени убедительно прозвучали заключительные слова речи актера т. Вейланд Рода:

— Нам должно быть стыдно и за театр и за нашего обанкротившегося руководителя. Мы не выполнили своих обязательств перед страной. Театр им. Вс. Мейерхольда не нужен советскому зрителю. И нет смысла принимать какие-либо меры к его спасению.

Искусство, враждебное реализму

Театр имени В. Э. Мейерхольда потерпел крах.

Определить свое отношение к тому явлению, которое уже давно получило название «мейерхольдовщины», теперь должен каждый активный и сознательный строитель советского социалистического театра. Крах театра им. Мейерхольда подводит печальные итоги существования и развития всего этого направления в целом, и понять это — значит окончательно понять сущность мейерхольдовской «системы» театрального искусства во всей ее порочности.

*

В. Э. Мейерхольд — ученик В. И. Немировича-Данченко, у которого он учился в Филармонии. По окончании школы Мейерхольд прямо вступил в труппу организованного Станиславским и Немировичем нового театра, будущего МХАТ, где и прослужил актером четыре года. Жизнь его в искусстве, следовательно, началась под воздействием и руководством двух замечательнейших мастеров сценического реализма.

35 лет назад Мейерхольд ушел из МХАТ, не удовлетворенный его творческими идеями, и начался собственный путь — В. Э. Мейерхольда. Этот путь начался с отрицания реализма, которому Мейерхольд все время пытался противопоставить театр условный, формалистический, эстетский. Это был путь, которым шла реакционная часть русской интеллигенции, отравлявшая народ смрадным дыханием мистики и богоискательства.

В 1905 году В. Э. Мейерхольд вторично встретился с К. С. Станиславским в так называемой «Студии на Поварской», которую специально для его творческих поисков и опытов организовал К. С. Станиславский. Об этой студии подробно и очень интересно рассказано на страницах «Моей жизни в искусстве», и можно только порекомендовать каждому, кто хочет разобраться в причинах краха Мейерхольда, перечитать эти страницы.

К. С. Станиславский переживал тогда один из периодов творческой неудовлетворенности: он мучительно искал новых путей в искусстве, и ему показалось, что В. Э. Мейерхольд эти пути нашел. «Credo новой студии в коротких словах сводилось к тому, что реализм, быт отжили свой век. Настало время для ирреального на сцене» (3-е изд., стр. 411). Студия, как известно, потерпела фиаско, и Станиславский вынужден был ее закрыть после просмотра приготовленных ею спектаклей. «Талантливый режиссер пытался закрыть собою артистов, которые в его руках являлись простой глиной для лепки красивых групп, мизансцен... Интересные замыслы студии превратились в отвлеченную теорию, в научную формулу» (там же, стр. 413).

Какая современная формулировка! Так и кажется, что сказаны эти слова о Мейерхольде в 1937 г., а не 1905 г.

«Студия на Поварской» не могла удовлетворить Станиславского, ибо совпадение творческих поисков его и Мейерхольда в тот момент было только внешним: Станиславский хотел найти лучшие, более совершенные и глубокие творческие средства реалистического театра, — Мейерхольд, покончив с реализмом, весь ушел в создание театра ирреального, театра, насквозь условного. Пути Станиславского и Мейерхольда разошлись вторично, на этот раз — в прямо противоположных направлениях и навсегда!..

В советскую эпоху В. Э. Мейерхольд вступил, имея за плечами более 12 лет упорных, непрерывных, настойчивых попыток создать именно такой театр, какой он попробовал организовать в «Студии на Поварской». И весь свой «опыт» ниспровержения реализма и замены его искусством ирреального Мейерхольд с рвением и энергией, достойными лучшего применения, стал прилагать к строительству нового, революционного, социалистического театра.

Протест, вернее бунт, против реализма, столь характерный для буржуазного искусства конца XIX — начала XX в., имел, как известно, две стороны. Стремления уйти от действительности в «надзвездные края» сочетались с законным, но смутно осознаваемым недовольством передовой части художественной интеллигенции застывшими, обветшалыми, антихудожественными формами выродившегося, худосочного буржуазного квазиреализма. Опрокинуть этот буржуазный «реализм» и возродить на новой более высокой основе подлинно реалистическое искусство можно было лишь одним путем — путем оплодотворения искусства новыми идеями, а это органически повлекло бы за собой и обновление форм искусства, его приемов и методов.

Однако этого-то и не понимали представители мелкобуржуазной интеллигенции, и оттого творческий путь многих из них начался с футуризма.

В. Э. Мейерхольд органически сросся с этим чисто буржуазным «левым бунтом» против существовавшего искусства, он глубоко усвоил основное и наиболее порочное его положение: выход из тупика разлагающегося буржуазного натурализма со всеми его затасканными штампами, фальшью, мишурой в отказе от самого принципа реализма! Следовательно, не против выродившегося буржуазного «реализма», в сущности, вел войну Мейерхольд, но против реализма вообще.

И именно это он и высказал громко в 1920 г., когда ему поручено было руководство ТЕО Наркомпроса и он получил возможность, казалось ему, широко и полностью воплотить свои принципы и мечты.

Прочтите внимательно статьи и декларации В. Э. Мейерхольда 1920—1921 гг.: задачу решительного обновления старого театра, превращения его в театр политический, в театр подлинно советский Мейерхольд понимает, как задачу чисто формальной революции во внешних, даже технических средствах театральной выразительности. Все силы своего сарказма он направляет на осмеяние «искусства трипок на сцене», призывая заменить павильоны изломанными площадками, призывая отказаться и от самой сцены-коробки и вынести театральное зрелище в зал, на площади...

Строительство советского театра представляется В. Э. Мейерхольду как создание театра условного: победу нового, социалистического искусства Мейерхольд мыслит, как победу своих многолетних мечтаний о решительной ломке всего, что досталось нам от прошлых периодов истории театра.

Идея отказа от наследства проходит красной нитью через всю политику и практику В. Э. Мейерхольда — руководителя театрального дела и художника-режиссера. И это в то самое время, буквально в те самые дни, когда В. И. Ленин давал свои замечательные директивы о направлении, целях и содержании всей нашей работы по созиданию новой культуры. Достаточно вспомнить речь Ленина на Всероссийском совещании политпросветов 3 ноября 1920 года. Владимир Ильич ясно, точно, категорично указывает, что строительство новой культуры, нового искусства, будучи подчинено целям политической борьбы пролетариата, может итти только через критическую переработку и усвоение всех ценнейших завоеваний культурного наследия прошлых веков.

И в то самое время, когда Ленин дает эти директивы, рассчитанные на десятилетия упорного созидательного, творческого труда, В. Э. Мейерхольд, самонадеянно и смехотворно об'явив себя вождем им же самим выдуманного «театрального Октября», проповедует «идеи», резко противоположные директивам Ленина, линии партии...

Как известно, руководство Мейерхольда в ТЕО быстро окончилось... Он занялся созданием своего театра, который должен быть, по его мнению, «образцом» подлинно революционного творчества. Возник «Театр РСФСР первый» — ныне театр им. Мейерхольда.

*

В истории этого театра важное место занимает творческая встреча Мейерхольда с Маяковским. «Мистерия-буфф» в 1920 г., затем, в совершенно новых условиях, спустя десятилетие «Клоп» и «Баня». Тогда казалось многим, а быть может кажется и теперь, что Маяковский и Мейерхольд — «едины суть», что существо их творческих направлений в искусстве принципиально однородно. Мейерхольд в театре, как и Маяковский в литературе, — это «левое», революционное искусство... Вот тут-то и коренится серьезнейшая ошибка, жертвой которой является и сам Мейерхольд.

Маяковский пришел в литературу с футуризмом, но он прошел через него, как через исторически сложившуюся форму отрицания буржуазного искусства, и пришел к искусству подлинно революционному, пролетарскому, социалистическому. Мейерхольд же остался в плену у «левого», а на самом деле глубоко реакционного бунтарства в искусстве. Именно потому он поставил в своем театре огромное количество политически ошибочных пьес, посвятил спектакль «Земля дыбом» презренному предателю Троцкому, агенту фашистских контрразведок. Если бы Мейерхольд правильно понимал лозунг о политическом, злободневном содержании театра, который он проповедывал на словах, то не могли бы быть правилом политические ошибки в выборе пьес и в их трактовке!

Мейерхольд клянется «политикой» в очередной своей декларации в брошюре «Реконструкция театра», изд. 1930 г. Но посмотрите, как он понимает конкретные задачи театрального строительства в важнейший момент первой пятилетки, в разгар острейших классовых боев против кулачества, за коллективизацию! Для Мейерхольда главная задача — добиться того, «чтобы театр мог вступить в открытый бой с кино не на живот, а на смерть» (стр. 13). Глазам не веришь, читая: это писал советский художник в 1930 г. о задачах советского театра!.. И для того, чтобы одержать победу в этом бою с кино, победу, от которой, по мнению Мейерхольда, зависит существование советского театра, необходимо разрушить сцену-коробку, совершить революцию в техническом оборудовании театра: «Революция в области перестройки формы и содержания современного театра остановилась в движении своем вперед лишь из-за отсутствия средств на переоборудование и сцены и зрительного зала» (стр. 10).

Чего тут больше? Вреднейшего «теоретического» бреда или клеветы, — да, клеветы! — на партию и правительство, которые, по мнению Мейерхольда, допустили остановку в революционном развитии советского театра?!

Да, как встреча с К. С. Станиславским в 1905 г., так и встреча с В. В. Маяковским в 1930 г. не пошли на пользу В. Э. Мейерхольду, и эта возможность понять всю ошибочность своего пути и пойти рука об руку с подлинно революционным художником по пути строительства настоящего революционного искусства была упущена Мейерхольдом...

Все это показывает, что Мейерхольд и его театр не случайно чурались современной тематики. Искусство Мейерхольда неспособно понять и отразить советскую действительность, неспособно, ибо оно глубоко враждебно ей.

И на этом примере мы снова и снова убеждаемся, что словесные клятвы — даже самые искренние — очень часто выражают лишь глубокое внутреннее непонимание существа того, в чем клянется человек... Мейерхольд, не переставая, твердит, что он сам и его театр хотят быть искусством остро политическим и злободневным, а на деле получаются либо вредные, политически ошибочные и поверхностные агитки, либо... либо то, что теперь значится на афише театра им. Мейерхольда: «Лес», «Ревизор», «Горе от ума», «Свадьба Кречинского».

«Реприманд неожиданный» — ниспровергатель «старья» Мейерхольд оказывается поборником классического репертуара! Но ларчик открывается просто: бессильный отразить в своем творчестве современную действительность, которая чужда ему и которой глубоко чуждо его творчество, Мейерхольд пытается спрятать свои реакционные устремления за ширму «нового» освоения классики. А если и берется Мейерхольд за советскую тему, то преподносит ее клеветнически, извращенно, издевательски. И получается «Земля дыбом» — спектакль, посвященный Мейерхольдом никому иному, как обер-бандиту Троцкому, или антисоветский спектакль «Окно в деревню», или отдающий троцкистским душком «Выстрел» и т. п. произведения.

Решив обратиться к классике, Мейерхольд, как известно, начал с «Леса». Он ставил перед собою задачу: показать, что такое революционный подход к наследству, как нужно «осовременивать» классику, как нужно ее критически перерабатывать и осваивать...

Подлинно классический писатель, художник, скульптор — это такой творец, который в свое время доступными ему и наиболее совершенными средствами выражает наиболее передовые, прогрессивные идеи, т. е. идеи, в основе своей, большинства человечества, идеи, в существе своем, народа. Задача советского художника, желающего «осовременить» классику, состоит в том, чтобы раскрыть до конца идею данного произведения, освободить ее от всего того, что мешает ее полному и свободному выявлению средствами искусства.

Задача проста — но именно поэтому очень трудна!.. Тут приходится вступать и в известную борьбу с автором, ибо приходится «снимать» то, что вытекало из неизбежной исторической ограниченности самого автора. Но эта «борьба» с автором должна быть обязательно борьбой за автора!..

Что же мы видим у Мейерхольда — «модернизатора» классики?

Мы видим раньше всего полнейшее отсутствие интереса и внимания именно к идее автора и данного произведения!.. Берясь за «Лес» или «Ревизора», постановщик думает не о том, какова идея данного произведения, как очистить ее от всего наносного, искажающего, но лишь о том, какую свою идею с помощью данного материала может он воплотить на сцене своего театра. А это отстоит на весьма далекую дистанцию от подлинного раскрытия данного произведения в советском искусстве...

Что осталось, скажем, от идеи «Леса» или «Ревизора»? Ровнехонько ничего! Более того. Уничтожив идеи этих пьес, Мейерхольд никаких своих на их место не создал — его классические спектакли в подлинном и страшном смысле безыдейны. Пресловутое «социальное вскрытие текста по-новому» превращается на деле в сокрытие текста от зрителей: и из-за полной технической беспомощности актеров театра в обращении со словом, и из-за режиссерских усилий во что бы то ни стало помешать публике услышать текст. Ведь это же факт, что и сам Мейерхольд и его театр не любят слов на сцене. Как раз в те моменты, когда актер произносит наиболее важный, содержательный текст, он сам или его партнер делают такой трюк, который убивает эти слова, покрывает их хохотом публики... Можно перечислить подряд любые «эпизоды» из «Леса», из «Ревизора» и т. д.

Мейерхольд, теряя идею «осовремениваемого» им произведения, умерщвляя художественное слово произведения, дает «социальное вскрытие» образа сплошь и рядом очень примитивно, на уровне самого тривиального «вульгарного социологизаторства»: например, превращение Милонова в отца Евгения, или трактовка Восьмибратова, или сцена с декабристами в «Горе от ума» — примеры можно умножить до бесконечности.

Таким образом, основное задание Мейерхольда при обращении его к классике выполняется им и идейно и художественно неверно, потому что самое задание поставлено им фальшиво. И получается не революционное, а подлинно реакционное воплощение величайших произведений прошлых веков. Спектакли Мейерхольда выхолащивают идейное содержание из этих произведений, показывают их зрителям (среди которых теперь огромное большинство молодежи), как бессмысленные сочетания отдельных кусков и трюков, а это дезориентирует зрителя и по отношению к классическому наследству и по отношению к революционному советскому искусству, за каковое выдаются спектакли Мейерхольда. Но это именно и есть реакционная в доподлинном смысле этого слова деятельность в искусстве!..

Мейерхольд всегда об'яснял необходимость разрыва ткани классических пьес и монтировки их в эпизоды тем, что нужно усилить действенность их, в более быстром темпе и ритме двигать их развитие. А на поверку получается, что, скажем, в «Лесе» никакого, не то что движения действия, а и самого драматического действия нет, если понимать под ним развитие конфликтов персонажей пьесы и движение их характеров. Действие, вернее то, что можно с натяжкой назвать действием в этих спектаклях, безнадежно стоит на месте! Таков обратный ожидаемому — и вполне закономерный — результат уничтожения идеи и слова, как его носителя, в произведении...

Зато спектакли эти полны того сценического «действия», без которого, по Мейерхольду, не может быть сказано ни одно слово на сцене: Аркашка ловит рыбу, Аксюша катается на гигантских шагах, Хлестаков, говоря свой монолог, играет в карты с каким-то мистическим офицером и т. д., и т. п. Эти трюки, на изобретение которых неистощим Мейерхольд и которые сами по себе бывают удачны, окончательно рвут текст, уничтожают смысловую ткань произведения.

И вот что наиболее замечательно: эти «действия-поступки» актеров, технически весьма замысловатые, не создают в сумме своей образа ни у одного исполнителя! Они остаются в лучшем случае иллюстрациями к отдельным чертам характера или к отдельным явлениям жизни, но цельности не получается ни в образе отдельных персонажей, ни в образе данного спектакля в целом. Такова печальная особенность знаменитых мейерхольдовских мизансцен, они остаются внешними ухищрениями по отношению к сущности данного произведения, к его идее, к его образной системе...

А это происходит главным образом оттого, что Мейерхольду свойственен глубокий и последовательный нигилизм по отношению к психологии человека. В его спектаклях нет ни правды мысли, ни правды чувства!

Публика на «Лесе» или «Ревизоре» не смеется ни разу словам Гоголя или Островского, но хохот вызывают лишь трюки режиссера (вроде знаменитых качелей в эпизоде «Лунная соната» в «Лесе»). Это и свидетельствует о том, что правда мысли и чувства наших великих писателей нисколько не интересует Мейерхольда, он, наоборот, старательно прячет ее от публики, заменяя своей «правдой», своими неутомимыми поисками театра условного, ирреального.

Да, театр как искусство имеет в своем основании известные условности, но они уже давно осознаны как составной элемент реализма театра. Мейерхольд же из правильной посылки о некоторой условности театра сделал для себя вывод о том, что подлинный театр — это только театр условный, т. е. театр, отрицающий реальность на сцене, театр трюков, театр театральной формы, как самоцели. Через Аркашку и Геннадия Мейерхольд хочет высмеять актерские штампы старого, плохого театра. Но взамен их он создал новые штампы, пусть для глаза более приятные, но столь же в существе своем бессодержательные и пустые.

Каждый работник советского театра воочию видит творческий крах этого направления, которое не создало ничего значительного в искусстве, не создало своего репертуара, но лишь породило множество ненужных, вредных трюков и фокусов.

Творческий крах Мейерхольда наглядно показывает нам, что он не новатор в искусстве, но эпигон.

Его «левизна» была и осталась лишь мелкобуржуазным бунтом против реализма. В нем дошло до своего неизбежного конца искусство формалистическое, условное, враждебное реализму, враждебное советскому народу. Театр Мейерхольда стал средоточием идейно чуждых «теорий» искусства, и не случайно современный репертуар этого театра составили, за малыми исключениями, пьесы клеветнические, контрреволюционные. Театр Мейерхольда—болезненный нарост на теле советского театра. Этот нарост нужно отсечь.

БЕССЛАВНЫЙ ПУТЬ

Мейерхольд довел руководимый им театр до полного творческого краха. Работникам советского театра важно осмыслить причины этого краха для того, чтобы из примера работы Мейерхольда извлечь практические уроки для себя.

В годы предреволюционного кризиса театра В. Э. Мейерхольд искал выхода на путях мистики, абстрактного символизма, формалистической рафинированности. На этих творческих позициях и застала Мейерхольда Великая пролетарская революция.

Крайний индивидуализм, которым отмечалось творчество блестящего режиссера и постановщика Мейерхольда до 1917 года, остался основной чертой этого мастера и после революции. Ячество, самовлюбленность, отсутствие всякой меры в восхвалении собственных дел привели к тому, что В. Э. Мейерхольд возомнил себя вождем революционного фронта советского театра. Нашлись поклонники, которые провозгласили его вождем так называемого «театрального Октября». О Мейерхольде говорилось часто, как о вожде и гении, каждое движение которого не подлежит критике и является очередной «художественной победой».

К величайшему прискорбию, большинство наших театроведов и театральных критиков также поддалось влиянию этой атмосферы истерического восхваления, занялось пустым славословием и воскурением фимиама, вместо того, чтобы по-деловому и мужественно критиковать недостатки в работе этого незаурядного театрального мастера. Этим самым они вредили интересам советского театра и творческим интересам самого Мейерхольда.

Прикрываясь лозунгами «театрального Октября» и «левого фронта», Мейерхольд боролся против реалистического направления советского театра. Мало-по-малу он потерял поэтому взаимосвязь с массовым зрителем нашей страны. Мейерхольд игнорировал советского зрителя, эпатировал его, оглушал его грохотом и треском своих крикливых и шумных спектаклей, после которых зритель уходил из театра ошарашенным, растерянным, ничего не понимающим.

Мелкобуржуазный индивидуализм Мейерхольда привел его к состоянию конфликта не только со зрителем, но и с актером. Хороший режиссер-педагог, вырастивший плеяду советских актеров и режиссеров (Игорь Ильинский, Бабанова, Боголюбов, Мартинсон, Свердлин, Эраст Гарин, Охлопков, Штраух, покойный Терешкович), В. Э. Мейерхольд, однако, без всякого сожаления расставался с ними, и к настоящему времени большинство этих мастеров не работает в Театре им. Мейерхольда.

Но в значительно большем количестве практика Мейерхольда воспитала режиссеров-формалистов, которые пытались насаждать бездушные, безыдейные спектакли, работая по так называемой «системе Мейерхольда». Фактически эта система является сплошным очковтирательством, ибо то, что иногда удавалось талантливому и культурному Мейерхольду, то у «мейерхольдовцев» превращалось в сплошную бездарную скуку. «Мейерхольдовцы» вводили в систему одну из самых отрицательных черт Мейерхольда — пренебрежительное отношение к актеру. Они в своих постановках роль актера свели к минимуму, командовали им.

Мейерхольд тормозил движение вперед советского реалистического театра. Творческую и моральную ответственность за работу своих «учеников» несет сам Мейерхольд.

Мейерхольд фиглярничал, занимался дешевым трюкачеством, выдумывал замысловатые крикливые эффекты, ибо выше всего он ценил шумный успех. Отсюда и варварское отношение Мейерхольда к жемчужинам русской классической драматургии.

Изумительная простота и лаконичность «Ревизора», заслужившие похвалу Пушкина, дошли до наших современников, гениальное произведение Гоголя пользуется огромной популярностью у нашего народа. Мейерхольд превратил это бессмертное творение русского писателя в повод для вредных мистических вывертов, упражнений в духе символизма, актерских и режиссерских трюков.

Мейерхольд стремился не к тому, чтобы правдиво отображать нашу жизнь, обогащать сознание нашего зрителя, одухотворять его на новые героические дела и мысли. Он хотел всегда «переиграть» жизнь.

Увлекшись слезливой мелодрамой «Дама с камелиями», Мейерхольд, для того чтобы оправдать свой каприз постановщика, пытался обмануть советскую общественность разглагольствованиями о якобы социальной остроте этой пьесы. В своих статьях о «Даме с камелиями» Мейерхольд, манипулируя различными цитатами из Бебеля и др., пытался убедить нас, что в этой пьесе обнажаются классовые корни французского общества эпохи кануна Парижской Коммуны. Нам, рядовым советским актерам, было стыдно за мастера Мейерхольда, прибегающего к таким средствам для оправдания каждой дешевых эффектов и дешевого успеха.

Мейерхольд претендовал на то, что руководимый им театр должен занять место ведущего театра нашей страны, театра народного, театра, который может играть не только перед закрытой аудиторией, но и перед народными массами на площади. Для этих претензий у Мейерхольда не было никаких оснований. Он не осуществил на сцене своего театра ни одного спектакля, который вошел бы прочно в память и сознание советского зрителя. Больше того, ряд его постановок был вреден, содержал троцкистские тенденции («Земля дыбом»). В итоге Гостим оказался театром, чуждым народу, ненужным советскому зрителю.

Гостим, как театр, нежизнеспособен. В таком виде театр дальше существовать не должен. Мейерхольд должен мужественно выступить перед советской театральной общественностью и подвергнуть достойному и серьезному критическому анализу все ошибки своего творческого пути. Это должна быть самокритика беспощадная и конкретная.

Народный артист республики
Н. СВЕТЛОВИДОВ

Открытое письмо В. Э. Мейерхольду

Я — один из тех советских актеров, которые вам лично чрезвычайно многим обязаны в своей творческой работе; ваши советы я не забуду до конца моей театральной деятельности. Я также знаю, с каким дружеским вниманием вы всегда следили за моим актерским путем. Именно поэтому я хочу сейчас, когда общественность нашей страны высказала свое справедливое и суровое суждение о руководимом вами театре, обратиться к вам с несколькими вопросами.

Как могло случиться, что вы, воспитавший немало талантливейших актеров и режиссеров советского поколения (Дм. Орлов, Игорь Ильинский, Бабанова, Штраух, Охлопков и др.), все время с такой удивительной легкостью «отпускали» их из своего театра и, наконец, растратили всех лучших актеров Гостим.

Вы, Всеволод Эмильевич, одним из первых ратовали за советский репертуар. Вы как будто бы активно боролись против более консервативных в свое время театров, не хотевших «признавать» советскую драматургию. Как же могло случиться, что в последние годы единственный из всех советских театров, это театр, руководимый вами, оказался без советских пьес в репертуаре, если не считать тех политически порочных спектаклей, которые Всесоюзный комитет по делам искусств вынужден был не разрешить к выпуску.

Как могло случиться, что вы, член коммунистической партии, не создали ни одного партийного спектакля? Как могло случиться, что именно вы явились автором целого ряда спектаклей («Окно в деревню», «Командарм 2», «Выстрел» и др.), которые клеветали на нашу советскую действительность?!

Как случилось, что вы, понимающий силу воздействия реалистического искусства, в чем я, как актер, убедился во время совместной с вами работы над ролью Бориса Годунова, на протяжении всего советского двадцатилетия вашей театральной деятельности не могли освободиться из плена формализма?

В целом ряде ваших спектаклей имеются блестящие реалистические куски. Вспоминаю, с каким волнением я смотрел в вашем спектакле «Горе уму» исполнение актером Э. Гариным роли Чацкого. Это был Чацкий, лишенный внешне эффектных «геройских» черт; это был глубоко страдающий и чувствующий человек, внутренний мир которого был раскрыт с предельной чуткостью, остротой и новизной. А весь спектакль в целом был скучен, неправдоподобен, неубедителен и оставил во мне, как зрителе, впечатление глубокого и непримиримого противоречия.

Вы неоднократно говорили о глубоком эмоциональном воздействии театрального спектакля на зрителя. Но единственным спектаклем, вызывающим слезы у зрителя вашего театра, является мещанская мелодрама «Дама с камелиями».

Вы растеряли лучших своих актеров; вы не осуществили ни одного идейного спектакля, способного мобилизовать нашего зрителя; вы потеряли, наконец, и самого советского зрителя, и руководимый вами театр справедливо признан сейчас театром ненужным и чуждым народу. С чем же вы сами остались, Всеволод Эмильевич?

Путь честного осознания собственных творческих ошибок, путь мужественной всенародной самокритики, путь искреннего и смелого пересмотра всей своей творческой деятельности — таков путь настоящего советского мастера. Это путь единственно плодотворный и единственно достойный настоящего художника. Я уверен, что на этом пути, если вы пожелаете на него вступить, вы встретитесь с многочисленными работниками советского театра и будете плодотворно сотрудничать с ними в строительстве реалистического советского театра.

Народный артист СССР
Б. В. ЩУКИН.

ВО ВЛАСТИ ФОРМАЛИЗМА

Когда думаешь о Мейерхольде, невольно вспоминается отрывок из письма А. П. Ленского к Теляковскому: «Может ли подняться драматический театр, если в него ворвется личное самолюбие режиссера, желающего доказать публике свою талантливость и неистощимость бурной фантазии в ущерб смыслу пьесы... Это гибель делу, а не спасенье его».

Чувство глубокой досады овладевает мною всякий раз, когда я ухожу с мейерхольдовского спектакля. Я никак не могу понять, для чего этот замечательный режиссер затрачивает свои силы на постановки такой изощренной формы и с таким непонятным, а порой и чуждым советскому зрителю содержанием. Мне иногда даже кажется, что Мейерхольд смеется над зрителем: «Ах, ты хочешь посмотреть гоголевского «Ревизора», так вот на-ж тебе моего, мейерхольдовского». И я ловлю себя на том, что иду на каждую новую премьеру с чувством любопытства: уж если, думаю, от Гоголя ничего не осталось, так что же он сделает с Грибоедовым, когда даже на афише вместо обычного «Горе от ума» читаю необычное «Горе уму».

И так Мейерхольд поступал с каждым драматургом. Будь то классик из классиков. Будь то живой современник.

К сожалению, приходится констатировать, что актерский коллектив театра в основном очень слаб. Из крупных актеров остались немногие, большинство же ушло в другие театры.

Нужен ли такой театр? В том виде, в каком он существует сейчас, по-моему, не нужен.

Заслуженный артист республики
НИК. СВОБОДИН.

ИДЕЙНЫЙ КРАХ

Самодовлеющей сценической ценностью для Мейерхольда всегда была «форма» — рисунок в движениях и жестах актеров. Отсюда в его работах и чрезмерная вычурность, нагромождение внешних деталей, эстетическая манерность, приводившая в восторг наших «снобов» от искусства и критики, но ровно ничего не дающая нашему зрителю, требующему от театра прежде всего искренности, правды и страстного отношения к действительности.

Мейерхольд не создал в своем театре, пожалуй, ни одного спектакля, который показывал бы, как в борьбе, страстной борьбе за высокие принципы Ленина—Сталина, рождается новый человек.

Мейерхольд в последние годы уходил в своем творчестве от современности, не находя в себе, как видно, того подлинного оптимизма, без которого художник творить не может. А потому он привел свой театр к краху идейному и художественному.

Это поражение должно поставить во весь рост перед Мейерхольдом вопрос о коренном пересмотре его неверных установок и принципов.

Народный артист РСФСР
Е. ЛЮБИМОВ-ЛАНСКОЙ.