



Советское искусство
17.03.1936г

Мейерхольд против мейерхольдовщины

ДОКЛАД В ЛЕНИНГРАДСКОМ ЛЕКТОРИИ

Выслушать речь крупнейшего мастера советского театра о самых волнующих вопросах советского искусства собрались многочисленные представители ленинградской общественности.

Начиная свой доклад, В. Э. Мейерхольд приводит высказывания Ленина и Сталина об искусстве. В этих высказываниях как основное положение он отмечает требование того, чтобы искусство, принадлежащее народу, говорило простым и ясным языком. Но дорога к простоте у художника не должна быть простой и однообразной. Свою характерную поступь художник терять не должен.

Художник должен искать новых путей, новых форм выразительности, в которые было бы влит истинное содержание нашей эпохи. Вспомним, как в дни 15-летия советского кино тов. Сталин призывал кинематографов к смелому наступлению, к завоеванию новых высот. Мейерхольд приводит пример смелого эксперимента в области сельского хозяйства. Долго агроном Цицин искал наиболее устойчивое растение, с которым можно было бы скрестить пшеницу. Наконец этот объект был найден. Сейчас поджаты зерна гибрида, из которых вырастает многолетняя устойчивая пшеница.

Мейерхольд переходит к творчеству Шостаковича, опера которого «Медведи Мценского уезда» и балет «Светлый ручей» подверглись уничтожающей, но справедливой критике на страницах «Правды». Молодому ученому очень трудно было найти объект для гибридизации. Молодому композитору также трудно найти сценарий, в который он мог бы влить хорошую музыку. «Услужливые друзья», — а мы их считаем врагами, — доклинает Мейерхольд, — подсовывали композитору в корень порочные сценарии (например, «Светлый ручей»). Шостакович продлевает сложную, мучительную работу, и если в своем экспериментаторстве он вбирал в себя

негодные элементы западной упадочной музыки, то нам надо освободить художника от этих влияний.

В статьях «Правды» предъявлены высокие требования нашему искусству, в них заключен призыв к поднятению художественного вкуса пролетариата. Несомненно, что стахановское движение ускорило необходимость во весь рост поставить проблему советского искусства. Ведь сумел Стаханов, а за ним тысячи рабочих, разбить нормы, установленные учеными людьми. Теперь пролетариат хочет разбить нормы, которые пытались установить некоторые художники в искусстве.

Всем известно, — говорит Мейерхольд, — какой любовью пользуется великий Шекспир у нашего зрителя. Но ему и тут сразу же ставят какие-то нормы: перевод Радловой, постановка Радлова — вот нормы. А мы считаем, что эти переводы никуда не годятся, что это подправленный Вейнберг, не больше. Сейчас над переводами Шекспира работают в порядке соревнования два поэта. Они покажут, насколько жалки нормы, применяемые к Шекспиру Радловой.

Странно ведут себя некоторые художники после опубликования статей «Правды». Лев Лебединский, например, зовет обратно к давно похороненной ВАПМ. Некоторые считают, что самое лучшее — это «золотая середина», что-то среднее между формализмом и натурализмом. Хорошенькое у нас будет искусство, если все превратится в сочинителей «золотых середины».

Сталин в беседе с дирижером Самосудом сказал, что нам нужна советская опорная классика. До этого Наркомпрос, руководивший театром, говорил иное: нам нужна классика и советская тематика. Мы должны брать советскую тематику и разраба-

тывать ее так, чтобы получалась советская классика.

Наше искусство должно быть не только всенародным, но и международным. Очень плохо, что за границей нашу драматургию представляют такие вещи, как «Чужой ребенок» или «Чудесный сплав». Мы должны яркими художественными произведениями помочь пролетариату Запада и вести его к борьбе за освобождение, вдохновить его на эту борьбу.

Два широких русла объединились в нашем искусстве — классика и советская классика. Об этом часто забывала наша критика, которая занималась или неумеренными похвалами или необоснованным разгромом, восхваляла такие вещи, как «Интервенция», и в то же время заругала «Кармен» в постановке Станиславского, на которой надо учиться молодежи.

Нас могут спросить, что же мы, познаторы театра, делали в годы революции, в предреволюционные годы? Мы изучали лучшие традиции театра прошлых веков. Мы утверждали условную природу театра, ту условность, о которой писал Пушкин и которую многие стали понимать ни в шутку ни в выворот (отсюда полудичилось то, что называется теперь «мейерхольдовщиной»). Когда мы говорили о театре, мы должны помнить два обстоятельства: первое — что театр в своей природе условен, и второе, что искусство театра не может не быть синтетическим.

В первые годы революции мы боролись с натурализмом, нарочито опьяняли сцену, чтобы в какую-нибудь изюминку не пролезла дрянь из натуралистического театра. Мы разлагали, разрушали старый театр, но в голове держали формулу единства. Чтобы прийти к простоте, выросшей на базе этих поисков, прийти к синтезу, нужна была антитеза.

В происходящей сейчас дискуссии о формализме очень много говорится «вообще». А театроведам надо сейчас широко и точно разобраться в таких понятиях, как формализм, эпитонство, эклектика. Надо помнить, что формализм и конструктивизм — это попытка отвлечься от нашей действительности. В критических статьях о театре постоянно приходится наблюдать разрыв оценки формы и содержания. Все хорошо знают неразрывность содержания и формы, но как только дело доходит до разбора того или иного произведения искусства, обязательно отрывается форма от содержания. Здесь возникает опасность, нападая на формализм, критиковать только форму, минуя содержание. Это может вызвать у художника «формофобию». Художник может потерять форму, а это для него гибель.

Переходя к краткому обзору своих работ, Мейерхольд указывает, что многое, попавшее из его творчества в руки эпитонистов и эклектиков, стало голый формой, лишенной внутреннего смысла.

Далее Мейерхольд переходит к критике ряда своих собственных ошибок. Здесь Мейерхольд был недостаточно самокритичен, менее последователен и не так резок, как в характеристике общего состояния нашего театра. Он упоминает о некоторых формалистских извращениях, в свое время допущенных им самим: зеленый парик в «Лесе», заторможенный темп в «Будусе», отсутствие прима и прологизма в «Рогоносце» и т. п. В каждой работе, говорит Мейерхольд, можно найти много недостатков. Некоторые ошибки некритически перенесены многими режиссерами в свои постановки. Конечно, всего легче работать тем, кто отовсюду собирает тряпки и без смысла переносит их в свою работу.

— Меня спрашивали в Москве, — говорит Мейерхольд, — зачем я еду делать свой доклад в Ленинград. Потому, что в Ленинграде — скопище мейерхольдовцев. Мое дело — дело познания «театрального Октября» — призвать их к порядку и сказать: если вы позволите себе в дальнейшем свои тряпачества, я сам лично писать рецензии о ваших спектаклях и тогда вам не поздоровится.

Но не один Ленинград помнил в мейерхольдовщине. Жесточкой критике Мейерхольд подвергает работу Охлопкова, который в порядке эпитонства хватал все отовсюду и переносил к себе на сцену. На базе мейерхольдовского макета «Хочу ребенка» Охлопков показал «Разбег» и «Мать». Теперь Охлопков отрекается от своих ошибок, но что же он будет делать дальше, если не имеет своих твердых художественных основ?

На примере ряда последних московских постановок Мейерхольд показывает, насколько глубоко лезла эпитонства и эклектика раздает театральным орканизм. Он останавливается на постановке «Отелло» в Малом театре и указывает на смешение в декорациях всех стилей, вроде беспринципного случайного подбора картинок к сочинениям Шекспира в издании Брокгауза и Эфрона.

В заключение Мейерхольд заявляет, что работники искусства должны быть счастливы вниманием, уделяемым партией вопросам искусства. Партия во весь голос призывает к наступлению на фронте искусства. Здесь надо жестоко пресечь попытку насладиться «золотой серединой». От людей искусства требуется сугубо внимательное отношение к единству формы и содержания. Наш режиссер — не просто режиссер. Он должен быть мыслителем, он должен быть поэтом, чтобы опенческое произведение предстало перед зрителем во всей своей мощной красоте.

(По телефону от нашего корреспондента)