

Театр Мейерхольда.

Во время пребывания моего за границей мне пришлось несколько раз беседовать о театральных делах, как немецких, так и русских, с самыми разнообразными людьми, в том числе и с директорами крупных театров, председателем профсоюза актеров и т. д. Мне показались чрезвычайно интересным, что решительно все они, без различия художественных и политических направлений, высказывали огромный интерес к театру Мейерхольда. В этом году обстоятельства поменяли устроить нам обмен театрами, о котором я условился в то время с Рейгардтом. Предполагалось, что Рейгардт со своей труппой, с изумительными артистами, которыми он сейчас обладает, — Екатериной Дорф и Клеппером, придет к нам со своим репертуаром, а мы пошлем театр Мейерхольда с его репертуаром. Предполагалось, что с обеих сторон государства дали бы своим театрам гарантию, что в соответственной взаимной смете покроят его расходы в том случае, если они не будут покрыты сборами. Я не сомневаюсь, что в будущем году мы сможем выполнить этот план. Но особенно заинтересовала меня всеобщая уверенность, что если другие театры, гастролирующие в Германии, несмотря на успех художественный, не имеют материального успеха и не смогли связать концы с концами, то театр Мейерхольда ни в каком случае не окажется в таком положении. Все уверяли меня, что театр вызывает огромный интерес самой разнообразной публики. Конечно, мои личные беседы тут же облепили меня, чего ждут от театра Мейерхольда и почему он кажется им столь интересным; ведь это театр, созданный революцией, театр, отражающий в себе совершенно новую, еще неизвестную России, к которой одни относятся с благоволением, а другие, величезно хуля ее вслух, в глубине души все-таки с интересом, не лишенным оттенка сомнения, думают: а вдруг путь коммунистический — единственный спасательный путь для Германии из трясины, в которую загнала ее война? Ведь, если так, то все пути и перепутья нашего строительства приобретают особенно острый интерес для Германии. Но даже помимо политической оценки, даже людям, которым кажется, что Германия на веки вечные далека от «русских путей», как любителям театрального искусства, интересно знать, какую новую форму приобрел театр, передовой театр, действительно современный театр, отражает современности, которая есть величайшая мировая революция. Этот интерес со стороны немцев законен. Мы сами должны относиться к театру

Мейерхольда с таким же острым интересом. Когда Мейерхольд теоретизирует, это редко бывает очень убедительно; да большей частью его теоретизирует какой-нибудь профессор или полупрофессор, который старается подвести фундамент под великолепный размах режиссерского произведения. Даже для поверхностного взгляда, при знакомстве с деятельностью театра Мейерхольда скоро становится ясно, что теория тут самое неинтересное, что всякие словески в роде «биомеханика» и т. д. имеют в высшей степени второстепенное значение. Для такого поверхностного взгляда иногда этот необыкновенно талантливый режиссерский провоз, необыкновенно изобразительный, необыкновенно настойчивый в проведении задуманных подвигов сцены, кажется над всем доминирующим. Я не принадлежу к числу тех марксистов, которые склонны подводить классовый или даже экономический фундамент под всякую ссору любого Ивана Ивановича с любым Иваном Никифоровичем. Отдельные факты и фактики жизни искусства обычно только косвенно или в какой-то только незначительной степени отражают те или иные существенные социальные сдвиги. Но признаком социальной важности факта является именно его связность с социальной подосновой. При внимательном изучении театра Мейерхольда приходится признать, что мнимый «провоз» режиссера-директора есть на самом деле нечто глубоко и законмерно зависящее от роста революции. Связь, существующая между театром Мейерхольда и революцией, очень проста и я сказал бы, примитивна. Она заключается частью в сознательной, частью в подсознательной чуткости Мейерхольда. Может быть, когда-нибудь мне удастся написать этюд о театрах или, еще лучше, об искусстве в наше время и о том, чем в истории нашей революции объясняются различные перемены, которые мы в них замечаем; но сейчас я говорю только о театре Мейерхольда, да и то лишь намечая общие контуры вопроса. Дореволюционное и предреволюционное время тоже не было особенно спокойным. Страна вкусов и тогда шла довольно бурно. Страна лилила, приобретала новую кожу. Этой кожей, которая далеко еще не заменила эстетизма, озаменившего собою торжество огультурившейся, мещанствовавшей буржуазии и рост жирной, состоятельной интеллигенции, был футуризм. Футуризм по существу должен был выразить



В. З. МЕЙЕРХОЛЬД.

прогресс дальнейшей урбанизации страны. Дело шло уже не только о том, что дети Коммунаров и Рызуваевых оделись в смокинги и хотели жить по-уальдовски, а о том, что шум и гром большой индустрии создали новый жизненный ритм, и что предчувствия неминуемой схватки за жизнь между отдельными группами хищной буржуазии и между нею в целом и пролетариатом, как смертельным противником, пугали душивные струны и требовали в искусстве, как и в жизни, тренировки на бодрость, безжалостности и вооруженности. Теперь уже нет никакого сомнения в том, что футуризм шел именно под таким знаком, как бы то ни было дальнейшее его приращение в среде. Его отец или, вернее, тот, кто первый отметил соответствующую общественную потребность, спел над его колыбелью такую колыбельную песню (я цитирую программу футуристической политики Мариетти):

Италия — верховная властительница. Слово «Италия» должно преобладать над словом «свобода». Нельзя давать свободу, быть трусами-патристами. Нанемощнейший флот и такая же армия. Народ, гордящийся тем, что он итальянский народ. Войны — единственная гигиена мира, средство для возвышения Италии. Патристическое воспитание пролетариата, циничная маккиавелевская агрессивная внешняя политика. Колониальное могущество, антисоциализм.

Но если итальянский футуризм, явившийся классово-сознательным плодом некоего нового поколения буржуазии, идеология которой соответствовала предстоящим ей усилениям и бурям, понимал себя отчетливо, этого, конечно, нельзя было сказать о русском футури-

зме, который развивался в сравнительно тонкой верхней пленке крупно-городской жизни, отражая на себе еще бившиеся под ним темные недра деревенской тучины и общую незрелость всего нашего организма. Он лишь отчасти возник из русских корней, отчасти, как многое и многое в нашей эволюции, предвосхищая этапы нашего собственного развития во времени и даже до времени, заимствовал моды у Запада.

Если бы Россия продолжала развиваться по буржуазным путям, если бы в ней не было Октября, то футуризм должен был постепенно разрастись в ней. При этом он приобрел бы патристический милковский характер. Он говорил бы о России, как о новой Америке, о великодержавности, о поэзии рева лупек и т. д. Крупная буржуазия постепенно подчинила бы своему настроению мелкую буржуазию, потом и художников, после их признания, но до Октября этого признали еще не было. Буржуазия жила своими эстетическими вчерашними идеями, она еще побаивалась чуждества молодого и бурливого футуризма. Футуризм, не подкармливаемый буржуазией, чувствовал себя не только свободным от ее влияния, но даже оппозиционным по отношению к ней. Пришел Октябрь. Он был шумен, гвалтозен, урбаничен. Он обещал левым группам вывести их из того подчиненного и осмеиваемого положения, в каком держала своего младшего сына, еще не признавая его достоинств, буржуазия. Футуризм протянул руку революции. Я очень хорошо и точно помню, как это случилось в свое время прежде всего в Ленинграде. Революция прижала эту руку. Революция хотела быть культурной. Революция хотела как можно скорее ввести все достижения в массы, как можно скорее установить смычку между художниками, как оформляющими выразителями жизни, и массами, которые до сих пор были художественно немые. Правые художники, нечего греха таить, в общем и целом не только не могли в то время, но и не хотели подобной смычки. Таким образом, революция как будто лишь ускорила процесс естественного расцвета буржуазного искусства, и, конечно, футуризм изменился при соприкосновении с революцией. В особенности теории, взгляды, политические симпатии футуристов сильно проникнулись революционным духом. Что же касается их продукции, то здесь это было менее заметно. Словесные выверты, погоня за формой, и притом за формой, революционной совсем в другом смысле, т.-е. оторванной от обычного и привычного, но вязавшейся с агитационными социальными заказами, которые давались поэтам и живописцам. Я не сважу, чтобы футури-

сты с неудовольствием брались за выполнение такого социального заказа, но чрезвычайно характерно, что они подчеркивали как бы коммерческую и техническую сторону этого заказа: «мы умелые люди, мы мастера, и в свойственных нам красочных и словесных формах мы можем передать все, что угодно, и в том числе, и революционные лозунги; но, конечно, дело не в революционных лозунгах и не в психологии, т.-е. в сознательной жизни, а исключительно в вещном производстве». Было нетрудно найти внешне признаки и поверхностные доказательства того, что пролетариат — производитель, класс, лишенный всякой сентиментальности и т. д., не может не питать симпатии к этому искусству. Было нетрудно демагогически заявлять, что не только отдельные формы искусства, в том числе часто и необыкновенно высокие, но даже и само искусство, как таковое, буржуазно. Многие этому верили.

Лично я никогда этому не верил и, как критик, всегда был против этого. Но как представитель государственной власти, я, конечно, не препятствовал ни в чем футуристам. Во-первых, других художников под руками у нас не было, а во-вторых, совсем не дело государственной власти искусственно задерживать рост художественных школ, выдвигаемых самой жизнью. Однако, Центральный Комитет нашей партии уже тогда совершенно правильно подчеркнул, что это шумное и нестрое искусство с его крайним сознательным осуждением осмысленного отражения действительности не соответствует подлинным вкусам и интересам пролетариата.

В эту пору Мейерхольд явился (может быть, рядом с Маяковским — автором «Мистерии Буфф») самым талантливым и самым далеко пошедшим представителем именно этой школы. Его театр выражал собою дальнейшее продолжение начавшейся еще до войны линии развития урбанистического, формалистического, джаз-баднитского искусства, которое было как бы высвобождено из-под спуда буржуазных предрассудков революцией, и в благодарность за это, под влиянием революции, поднял над своим бурным и ярким куполом красный флаг. По внутренней логике футуризма его театральные спектакли должны были быть как можно более удалены от чувства и от мысли. С этими «буржуазными пороками» футуризм хотел бороться. Он не понимал, что эта война есть, собственно говоря, война нового, совершенно циничного и оголенного буржуазного поколения против поколения той гнилявой, но многосложной культурности, какой ознаменовался «конец века». Между тем пролетариату прежде всего нужно было по-

хожее на действительность, оформляющее искусство. Ему нужна была глубокая художественная мысль. Ему нужно было волнующее, доходящее до страсти чувство.

Очень интересно, что Толлер, приезжавший в Россию, еще и сейчас говорит о том, что зрительный зал сейчас не может переносить патетики, он отвечает пронизывающим улыбками на повышаемые чувства. И с этой точки зрения даже новый Мейерхольд последней формации кажется Толлеру иронизирующим.

Но вернемся к Мейерхольду первого периода. Идя в том направлении, в каком дан был наиболее талантливым людям нового поколения толчок, в направлении обессмысления искусства и оживления его внешним шумным ритмом, превращения его в всецелый допинг, Мейерхольд первого времени принимал также обесформливающие спектакли вещи, как проза, как страшные, ничего общего с действительностью не имеющие, конструированные, как повышаемые, ровным голосом ведущиеся декламации вместо живого произнесения тирад и тонкого ведения диалога, как стремление, чем дальше, тем более пошнуть все, что разнообразило старую жизнь к самой жизни. Но, поскольку революция зарыжена была и убийственным смехом, и гневом, и патетикой, в спектаклях Мейерхольда она отражалась как помпозное и не особенно его задевала.

В чем же сказались та чуткость Мейерхольда, о которой я говорил в начале статьи? А именно в том, что он оказался, с одной стороны, способным довести до весьма высокого художественного выражения младобуржуазную форму искусства — футуризм и вместе с тем приспособить ее очень оригинально и тонко, так сказать, к плакатно-митинговому периоду нашей революции. Плакат и митинг были нужны для революции и вместе с тем, хоть в некоторой степени, мирялись с футуристическим подходом. Футуризм мог дать плакат и мог дать остроумно янцелированный митинг, но не мог дать картины, не мог дать драмы.

Между тем революция окрепла, победила, стала ориентироваться и перешла к строительству. Тогда раздался как бы всеобщий клич по всей стране: товарищи, оглянитесь вокруг; товарищи, изучайте нашу страну, ваших врагов и друзей и самих себя; товарищи, ближе к действительности, к делу. И когда соответственное настроение окончательно оформилось, выяснилось, что футуризм идет вразрез с этим настроением, что он создает в этом отношении страшный диссонанс.

Как курьезно видеть на выставке АХР картины крайних левых, которые сейчас

применно и немного полуцинически стараются писать красочные пейзажи и революционные жанры! Но то, что многие маленькие дарования проделывают, как бы несомненно непонятным для них потоком, то Мейерхольд выразил раньше других в виде своеобразного, необыкновенно поучительного и сложного перехода от своего своеобразного театрально-революционного футуризма к теперешнему своему, тоже глубоко своеобразному, театрально-революционному реализму. Тот же Толлер жаловался мне, что Мейерхольд, поскольку он, Толлер, может судить по репетициям «Ревизора», на которых он присутствовал, окончательно «спускается в натурализм». Толлер старался убедительнейше доказать мне, что натурализм есть буржуазная вещь, и что пролетариат не приемлет натурализма. Но странно, что в то же время Толлер заявил, что не только почти весь германский пролетариат состоит из мещан по духу, но «и ваш, русский, пролетариат, видимому, носит в себе очень много мещанского».

А доказательство этих мещанских черт нашего пролетариата?

Доказательством служит именно то, что он любит натурализм. Очень своеобразная ловля кошкой своего хвоста.

Не будем палить со словом «натурализм», которое имеет совершенно определенный исторический смысл, вернемся к слову реализм, которое есть широкая художественная категория. Пролетариату в нынешнем его составе свойственны именно реализм. В философии — материализм, в искусстве — реализм. Это связано одно с другим. Пролетариат любит действительность, живет действительностью, перерабатывает действительность и в искусстве, как идеологии, ищет помощника познания действительности и преодоления ее.

«Лес», «Учитель Бубус», «Маддат», это — знаменательнейшие этапы театра, рожденного революцией. Революция взяла в свои руки футуристический театр. В ее жгучих руках этот футуристический театр загорелся искренним коммунистическим огнем. Но она не только держала его в своих руках, она давила на него, она преобразила его. Это преобразование шло прежде всего через мозг самого, необыкновенно чуткого и артистически многодержательного, директора-режиссера. Он понял, что ему нужно найти в собственном своем творчестве и в ресурсах своего театра новые струны, и он их нашел. Но революция есть явление, создающее необыкновенно широкую общественную атмосферу. Революция противно все, что мелочит, ей чужды вещи не микрокосмические, а телескопические. Она не переносит эстетического рукоделия, она брезгливо отворачивается от психологи-

ческого бокала в настроенных и настроенных пейзажах. Картины, которых она ждет, должны быть монументальны. Монументальный реализм — вот первая основа того театра, к которому большими шагами идет Мейерхольд. Этого мало. Революция смела. Она любит повизну, она любит яркость. Традиция сама по себе не опутывает ее, как опутывает людей театральная старая вера, и поэтому она охотно принимает те расширения реализма, которые в сущности вполне лежат в ее области. Она может принять фапстическую гиперболу, карикатуру, всевозможные деформации, если эти деформации не преследуют какой-нибудь, в сущности говоря, никем еще не объясненной, мнимой цели, которую ставил себе футуризм, а служат именно выявлению внутренней реальной сущности путем художественного преобразования. Если для эффектного выявления известной социальной черты необходимо изобразить ее совершенно не похожей на ее реальное проявление, но так, что искаженный и карикатурный образ вскрывает как раз то, что, скажем, скрыто за ее внешним благообразием и безразличностью, то это прием, конечно, глубоко реалистический. Мейерхольд, прошедший большую школу условного театра, т.-е. на самом деле театра, свободного от всяких условностей, может как никто пользоваться и этой дополнительной палитрой, дающей возможность показать действительность более действительной, чем она дается в жизни. Задачи, которые теперь себе ставит Мейерхольд, стоят, в сущности, перед всеми театрами нашей страны. Да, именно духом такого осознания требований страны и питаются в большей мере все театры театральные работники. Но так как каждый театр имеет свою судьбу, свое прошлое, свои внутренние тенденции, свой подбор сил, то общие задания в каждом из них отражаются иначе. Чисто-революционные задания, стоящие перед нашим искусством вообще, могут быть с наибольшей чистотой и мощностью отражены театром Мейерхольда при его нынешнем повороте. Мы должны высоко ценить театр Мейерхольда, как продукт революции. Мы можем непосредственно наслаждаться драмами этого театра, и, он еще в высшей степени интересен, как показатель исторического развития революции.

Вчера коллега Наркомпроса единогласно признала необходимым ходатайствовать о том, чтобы театр Мейерхольда был признан государственным, как театр прежде всего широкой художественной пропаганды, и чтобы он занял место основного, первого и руководящего театрального учреждения.