

A HERANÇA DE MEIERHOLD NOS TEATROS DE LENINGRADO

I. Berezark.

1.

Ao comparar a atuação de dois importantes atores dos anos 40 do séc. XIX, Belinski comparava simultaneamente o estilo de dois importantes teatros. O Aleksandrinski caracterizava-se por uma perfeição técnica exterior um tanto fria, em oposição ao teatro Mali. Meierhold começou a trabalhar no primeiro no início do século e conseguiu encontrar uma língua comum com o elenco, já que também sentia-se atraído pela forma exterior da arte. Porém a forma de Meierhold era outra, mais nova para a época.

“Meierhold chegou ao teatro Aleksandrinski no período em que aí reinava um repertório vazio, sem princípios, implementado com grandes esforços por Sávina, ‘diretora’ não oficial do teatro”. Na prática, Meierhold continuou a linha do teatro, dando-lhe mais cores. Estas montagens de Meierhold são consideradas como uma volta às melhores tradições do teatro. Mas este ‘tradicionalismo’ era bastante limitado, pouco interessado no teatro antigo, no teatro shakespeariano, nos grandes criadores do teatro espanhol, preferindo voltar-se ao virtuosismo da commedia dell’arte, à ‘hoffmaniana’, ao teatro japonês. Meierhold acolhia os achados da forma somente quando por trás deles não havia um conteúdo ideológico. Não é à toa que nunca se interessou pelo valor literário da peça representada, pois o diretor não queria levar em conta o pensamento do autor. Considerando-se um inovador, Meierhold não passava de um epígono.

No período do teatro da Komissarjévskaja Meierhold era um autêntico representante da estética simbolista, reacionária em sua essência. Propunha-se a fazer na prática uma revisão dos clássicos. Por mais formal que fosse a atuação dos atores do Aleksandrinski, eles não negavam o realismo crítico. Mas a direção do teatro estava interessada em rever os clássicos sob a ótica simbolista para provar que suas obras não tinham um conteúdo de crítica social. ... “As montagens de Meierhold eram espetáculos modernizados e, aparentemente, de vanguarda”. Não era por acaso que ele era defendido pela direção dos jornalistas de direita que não entendiam muito em questões estéticas complexas. ... “... A. Kuguel escreveu: “Meierhold congelou definitivamente os já frios atores do teatro Aleksandrinski”. Aparentemente ele estava certo, já que Meierhold buscava mostrar não certas pessoas de uma época, mas sentimentos e paixões abstratos, não uma cidade real, mas uma imaginária ‘cidade espiritual’.

2.

... “É verdade que certos diretores que passaram pela escola do TAM (como Sávin) trabalhavam nos teatros de Petesburgo, mas nas suas montagens não encontraremos nem o ‘sistema’, nem um conjunto”. Eles não chegavam a trabalhar realmente com os atores, utilizando, na melhor das hipóteses, apenas o estilo do TAM. ... A concepção de atuação de Meierhold era dúbia e contraditória, origem da tragédia dele enquanto artista. Por um lado ele, citando a *commedia dell’arte*, defendia a autonomia do ator em relação ao texto. Ao mesmo tempo exercia uma ditadura de diretor, tratando os atores como marionetes. Com o ‘tradicionalismo’ Meierhold pendia ao teatro popular, que exigia um ator independente, algo que Meierhold não podia suportar.

O fato da maioria dos teatros de Leningrado conhecerem apenas superficialmente o sistema do TAM foi um problema para eles e a negação de conjunto de Meierhold refletiu-se em seu trabalho. A maioria dos atores desses teatros, mesmo quando eram talentosos, era incapaz de uma representação psicológica mais aprofundada.

3.

Normalmente, quando se fala sobre a influência de Meierhold, lembra-se de um ou outro dos seus truques formais. Um truque em si não é bom ou ruim e deve ser analisado segundo a sua utilidade na revelação de um personagem ou uma idéia ou se serve apenas para demonstrar a maestria do diretor. “Quando falamos das influências de Meierhold, é necessário antes de tudo esclarecer como se manifestaram essas influências não em certos detalhes do espetáculo, mas em todo o sistema de personagens, o quão é forte aqui filosofia meierholdiana de criação e o quanto foi realizada a sua concepção de diretor - criador do espetáculo, que não respeita nem o texto nem os atores”. ...

... Esses teatrólogos não davam a mínima importância às tradições do teatro russo, levando em conta apenas o ocidente e estudando predominantemente as culturas decadentistas. Referiam-se ao TAM e ao Stanislávski com um certo desdenho, assim como a outros mestres realistas. E enquanto o próprio Meierhold dava uma enorme importância à reconstrução do edifício do teatro, para eles toda a história teatral se resumia à luta entre o teatro de corte e o teatro popular e o que os distinguia não era a característica de classe, mas a característica formal da existência ou não do edifício do teatro. “A luta entre o teatro popular e o de corte iria acabar com a vitória do teatro popular, e o próprio teatro de Meierhold era considerado a realização mais alta do teatro popular”.

Мейерхольдовское «наследие» в ленинградских театрах

И. БЕРЕЗАРК

1

Сравнивая игру двух великих трагиков 40-х годов, В. Белинский писал: «Игра Мочалова есть откровение таинства сущности сценического искусства. Игра Каратыгина есть норма внешней стороны искусства». Эти творческие особенности были характерны не только для двух трагиков, но и для тех театров, где они играли.

Мастерство Александринского театра было всегда внешним, технически совершенным. Здесь любили и ценили блестящую художественную форму. Тот же Белинский отмечал «холодность игры александринских актеров». Его определение можно отнести ко всем корифеям былой Александринки: Семенов, Каратыгину, Самойлову, Савиной. Мартынов, Давыдов были редкими исключениями. Александринские традиции были в какой-то мере противоположны великим традициям Малого театра, не только мочаловским, но и щепкинским.

Уже в начале нашего века, в эпоху реакции, в Александринском театре начинает работать режиссер-новатор, считавший себя бунтарем-ниспровергателем всех устарелых художественных ценностей, творцом нового театра. Казалось, что общего между смелым новаторством Мейерхольда и устарелыми приемами игры актеров Александринского театра; и тем не менее, скоро был найден общий язык. Дело в том, что и Мейерхольда прежде всего привлекала внешняя сторона искусства. Только внешняя форма была у Мейерхольда иной, для того времени более модной, более новой, новейшей.

Мейерхольд пришел в Александринский

театр в те годы, когда здесь господствовал пустой, безыдейный репертуар, так усиленно насаждаемый неофициальной «директрисой» театра Савиной. По существу, Мейерхольд продолжал ту же развлекательную линию театра; он только расцвел ее новыми яркими красками. По признанию самого Мейерхольда, он «изломал линию радуги».

Обычно считается, что александринские постановки Мейерхольда являются возвращением к величайшим традициям старого театра; но на самом деле этот мейерхольдовский «традиционализм» был крайне ограниченным и мало интересовался античной сценой, великим английским театром шекспировской эпохи, замечательными творцами испанского театра. Мейерхольд предпочитал обращаться к другим традициям: к виртуозной технике «comedie dell'arte», к фантастике «гофманиады», к древнему японскому театру. Мейерхольд принимал блестящие достижения формы лишь тогда, когда за ними не было глубокого идейного содержания. Недаром его никогда не интересовала литературная ценность драматического произведения. Режиссер-«новатор» не желал считаться с автором, с его мыслью. И, считая себя новатором, Мейерхольд в сущности был только «эпигоном».

Режиссерский талант Мейерхольда раскрылся в эпоху реакции в театре Комиссаржевской, а затем уже в Александринском театре. В это время развивалась эстетика русского символизма. Символисты, хотя и считали себя художниками независимыми и свободными, на деле играли, несомненно, реакционную и прислужническую по отношению к самодержавию роль. Они выступали за чи-

ское искусство, против традиций великих критиков-шестидесятников, против последующих народнических взглядов. Они стремились доказать, что в великом русском искусстве была не так уж сильна общественная тенденция, что великие русские писатели-классики думали лишь о высших человеческих ценностях, что их искусство было чуждо общественному протесту и социальной борьбе.

Мейерхольд был в те годы верным последователем этой эстетики символизма. Ему предстояла задача произвести ревизию классики в живой сценической практике. Какой бы внешней, формальной ни была игра многих актеров Александринского театра, все же в их творчестве были режиссерские стремления сценической интерпретации Гоголя, Грибоедова, Островского, Сухово-Кобылина и других русских классиков, они не отказывались от критического реализма. Дирекции же было заманчиво использовать модную эстетику символистов для ревизии классического наследия. Хотелось доказать, что великие произведения никак не направлены против существующего общественного порядка, что они лишь хранят сокровенные тайны бытия. Вспомним, что старый, уже больной Гоголь сам некогда пытался пересмотреть с реакционных позиций своего «Ревизора», стремясь доказать, что изображенный в гениальной комедии город — это лишь «душевный город», а чиновники — «бесчинствующие страсти». Как известно, эти гоголевские сомнения не встретили сочувствия в современном ему театре: Щепкин стал горой в защиту реализма гоголевской комедии. И вот через пятьдесят с лишком лет талантливый режиссер стремится пересмотреть русскую классику, доказать, что в ней нет отражения русской жизни, страшной действительности. Для императорских театров этот режиссер явился неожиданной находкой. Он не разделял старых полупридворных традиций Савиной, которые были способны отшатнуть от Александринского театра некоторых прекраснородных российских либералов, в союзе с которыми царское правительство было теперь заинтересовано. Спектакли Мейерхольда были зрелищами модернизированными и, как будто, передовыми. И недаром дирекция императорских театров даже защищала Мейерхольда от наскоков ретивых деятелей правой прессы, которые не могли разоб-

раться в столь сложных эстетических вопросах.

К русской классике Мейерхольд подошел обогащенный опытом сценического традиционализма. «Гроза» была поставлена им в конце 1915 г., «Свадьба Кречинского» и «Маскарад» — накануне Февральской революции, «Смерть Тарелкина» — накануне великих Октябрьских боев. Рассматривая итоги этой мейерхольдовской работы над классиками, А. Кугель писал: «Мейерхольд в конце заморозил и без того холодных актеров Александринского театра». Повидимому, критик был прав. Актеры играли холодно главным образом потому, что Мейерхольд стремился показывать не живых людей определенной эпохи, а отвлеченные человеческие чувства и страсти, не подлинные города старой России, а выдуманный им «душевный город». Символические, мистические тенденции были очень прочны в этих спектаклях. В своей беседе с актерами накануне постановки «Грозы» Мейерхольд доказывал, что «быт у Островского взят не сатирически, а поэтически, с религиозным культом существовавшего народного» (журнал «Любовь к трем апельсинам» № 2, 3, 1936, стр. 112). «Судьба Катерины, по мнению Мейерхольда, — это «тайна страшной, затерянной где-то когда-то жизни». И недаром Мейерхольд в этом спектакле полностью отвергает тему самодурства. В его пространном докладе он даже не обмолвился о Добролюбове. Зато пророчество сумасшедшей старухи в «Грозе» принимается Мейерхольдом всерьез. Он хочет, чтобы момент высшего напряжения драмы (сцена покаяния в IV действии), когда «гроза и геена огненная ужасают Катерину своими зловещими предсказаниями, принят был зрителем в полноте». И недаром пресса тех времен указывала, что Мейерхольд в этом спектакле раскрыл по-новому «пути таинственного», показал замечательную русскую фантастику.

Эти «пути таинственного» он продолжил в «Маскараде», в торжественном игровом спектакле, который цитируемый нами Кугель считал последним художественным памятником старого режима. В спектакле Мейерхольда мистически выросла фигура Неизвестного, причем сам режиссер был не прочь обучать артистов «демонологии». «Тут налицо, — говорил Мейерхольд, — сгущенная таинственность и ощущение действия inferнальных сил, раскрытых в виде опре-

деленных театральных персонажей». Характерно, что интрига пьесы движется, по Мейерхольду, какими-то непостижимыми, таинственными силами. «Интрига действует со всей силой, здесь и подметывание писем и ловушка в игорных домах. Видимо, чья-то невидимая рука уже приступила к дирижированию».

Уже накануне великих дней 1917 г. Мейерхольд превращает обличительную трагикомедию Сухова-Кобылина «Смерть Тарелкина» в трагический балаган. Здесь опять-таки теряется ощущение места, времени. Герои пьесы Сухова-Кобылина здесь превращены в отвлеченные трагические маски. Мейерхольд вступает в борьбу с лучшими реалистическими традициями русского актерства. Режиссер-новатор сам превратился в таинственного «доктора Дапертутто», в мага и волшебника, призванного обновить театр, вдохнуть в него чудодейственную силу.

2

Эта деятельность Мейерхольда в старом Петербурге обычно забывается, когда говорят о мейерхольдовских влияниях в ленинградских театрах наших дней. А между тем, вне исторической оценки мы никак не сможем понять «мейерхольдовщины» в последующей истории ленинградских театров. Дело в том, что Мейерхольд первый принес в тогдашний Петербург большую режиссерскую культуру. До того, как он (в 1906 г.) пришел работать в театр Комиссаржевской, петербургские театры еще не знали режиссерского мастерства. Правда, отдельные режиссеры, прошедшие мхатовскую школу (вроде Санина), подвизались в театрах тогдашнего Петербурга, но в их постановках мы не найдем ни «системы», ни ансамбля. С актерами они по-настоящему не работали и в лучшем случае перенимали аксессуары Художественного театра и по-новому ставили массовые сцены.

Корни ошибок и кризисов ленинградских театров ведут к той эпохе, когда они перенимали основы режиссерской культуры у Мейерхольда, который стремился лишь к норме внешней стороны искусства и не считался с идейным замыслом авторов.

Отношение Мейерхольда к актерскому творчеству было в какой-то мере двойственным и противоречивым; оно было истоком глубокой трагедии самого Мейерхольда как

художника. С одной стороны, Мейерхольд, упорно провозглашавший принципы «comédie dell'arte», говорил о самостоятельности актера, которого не должен был смущать драматургический текст. И в то же время Мейерхольд утверждал режиссерскую диктатуру, относился к актерам, как к марионеткам, и, следовательно, ограничивал актерское творчество. В своем «традиционализме» Мейерхольд тяготел к традициям народных театров, но они как раз и требовали самостоятельности актерского творчества, чего Мейерхольд не мог допустить.

Бедой ленинградских театров было то, что о мхатовской системе большинство из них знало лишь понаслышке. Мейерхольдовское отрицание ансамбля отразилось в работе ленинградских театров. Каждый ленинградский театр представлял собой «рассыпанную храмину» никак не спаянных между собой актерских дарований. Кроме того, актеры, отлично воспринявшие внешнюю технику театра, были неспособны к углубленной, психологической игре.

В предреволюционную эпоху Мейерхольд — ведущий режиссер Петербурга: он осуществляет все главные постановки Александринского и Мариинского театров, он создает свою студию (где изучаются технические приемы итальянской импровизированной комедии), преподает в ряде школ, с его именем связаны разнообразные художественные начинания. Чуть ли не все старшее поколение советских театральных работников Ленинграда училось у Мейерхольда.

Мейерхольд принял Великую Октябрьскую революцию. В этом смысле он явился образцом для многих молодых художников. Но они не в силах были понять тех его ошибок, которые он непрестанно совершал. Мейерхольд, тесно связанный с театрами старого Петрограда, ничего не делает для того, чтобы повести их по новому, советскому пути. Больше того, он стремится противопоставить профессиональному искусству какое-то неясное для него самого «народное творчество». В одной из речей того времени Мейерхольд удивляется, почему солдаты не разгонят театры и не начнут играть вместо актеров. Здесь истоки будущих теорий противопоставлений самодеятельного театра профессиональному.

В первую годовщину Великой Октябрьской революции Мейерхольд осуществляет

первую советскую постановку — «Мистерию-Буфф» Маяковского. Постановка осуществляется не профессиональными актерами, а случайными людьми, набранными по объявлению. В спектакле сохранились все элементы старого мейерхольдовского театра, — гротеск, балаган. Было внешне яркое, крикливое театральное зрелище. Мейерхольд вытравливает все живое в героях пьесы Маяковского. Этот спектакль не сыграл настоящей агитационной роли, но по нем долго равнялись ленинградские театры.

Еще задолго до провозглашения «театрального Октября» основные его принципы проводились Мейерхольдом в Ленинграде. Недаром представители самодеятельности и пролеткультовских организаций здесь особенно резко выступали против старых театров и требовали закрытия Александринки. Одно время эти требования были настолько сильны, что Луначарскому пришлось взять этот театр под свою защиту. В результате непонимания Мейерхольдом настоящих задач советского творчества между театрами разных поколений возникла глухая борьба, которая впоследствии принесла немало вреда советскому искусству.

После отъезда Мейерхольда из Ленинграда его продолжателем явился тогда еще молодой режиссер С. Радлов. В его театре «Народная комедия» были применены те принципы стилизованной итальянской импровизированной комедии, которые были кабинетно разработаны в старой студии Мейерхольда. Радлов сумел в массовом театре создать спектакли, построенные на движении, на трюке, где слово являлось лишь дополнением к сценической игре. В этом радловском театре даже классические пьесы Шекспира, Мольера и других превращались в сценарии, которые давали лишь повод для представления. В этом театре удалось добиться сочетания драматической игры и цирковой буффонады. Циркачи стали полноправными участниками драматического представления. Радлову удалось добиться создания актера утонченной техники, того «гастриона», или «каботина», о котором мечтал Мейерхольд. Нечего и говорить об огромном значении народных празднеств и художественной самодеятельности, в которой ярко и красочно воплощается великое искусство освобожденного народа. Но народные массовые представления, которые ста-

вились в Ленинграде в первые годы революции, имели иной характер. Участники этих народных представлений превращались в игрушку в руках режиссера. Они должны были слепо выполнять волю режиссера. Для массового народного представления, поставленного в 1920 г., «К мировой коммуне», организатор праздника Радлов получил в свое распоряжение (по словам тогдашнего журнала) «громадную массу людей общей численностью до 4 тысяч человек». Как же распоряжался режиссер этой огромной массой?

«Мы на капитанском мостике возле Невы, против Биржи. В наших руках флаги, телефоны, электрические звонки. На ступени Биржи входят актеры. Я нажимаю звонок, и они садятся послушно. Я выдерживаю паузу, ту самую, точно ту самую, какую мне нужно, звоню еще раз — и они снимают шляпы. Еще — и раскрываются книги» (С. Радлов, Десять лет театра, стр. 99).

Таким образом, участники представления являлись послушным орудием в руках режиссера, который руководил ими при помощи флага и электрического звонка. О какой самодеятельности, о каком народном творчестве могла быть здесь речь? Недаром традиции этих массовых представлений на открытом воздухе скоро были забыты. Причиной этому диктаторская система организации этих празднеств, подлинным творцом которых является режиссер, а послушными исполнителями, марионетками — народные массы. Недаром «дирижирование» такими празднествами рождает мысль у Радлова об электрификации театра, о таком технически совершенном театре, где и актер не нужен, если есть режиссер-творец. «Где-то скрытый от публики сидит он, автор спектакля, режиссер-творец» И действительно, через семь лет тот же Радлов пытается вновь поставить массовое зрелище на Неве, где бы люди были лишними. «Главные исполнители, — пишет Радлов (там же, стр. 241), — миноносцы, катера, буксиры, гребные шлюпки, световые эмблемы, огненные буквы, люди, доведенные до желательного режиссеру трехсаженного роста»

Об обыкновенном, живом человеке забыли. Сергей Радлов не понимал тогда, что народно-массовое представление — это не игра техники, а игра людей, что это одна из форм великого творчества народа.

Обычно, когда говорят о мейерхольдовских влияниях, то в первую очередь отмечают отдельные трюки или формальные приемы, которые можно найти почти у всех режиссеров и чуть ли не во всех театрах. Сам по себе тот или иной прием еще не представляет в себе ничего «зазорного», надо всегда уметь определить, где и для чего тот или иной прием использован и в чем его задача; может ли он способствовать правильному раскрытию образа и идеи спектакля или же, наоборот, цель его — показать лишь искусство режиссера. Когда мы говорим о мейерхольдовских влияниях, то, прежде всего, следует выяснить, как сказались эти влияния не на отдельных деталях спектакля, а на всей системе образов, насколько сильна здесь мейерхольдовская философия творчества и воплощена его мысль о режиссере-творце спектакля, который не считается ни с текстом, ни с актерами. И в результате такого анализа мы увидим, что мейерхольдовские влияния были особенно сильны в ленинградских театрах. Спору нет, творчество Мейерхольда влияло на театры всех крупных городов Союза, но именно в ленинградских театрах мы находим воплощение «мейерхольдовщины» в ее крайних формах. Нигде мейерхольдовские влияния не были столь продолжительными, как в ленинградских театрах. Именно в Ленинграде была создана своеобразная система театроведческой науки под прямым воздействием мейерхольдовской теории и мейерхольдовской практики.

Группа ленинградских театроведов-формалистов (А. Гвоздев, С. Мокульский и др.) считала, что творчество Мейерхольда является высшим достижением советского искусства. Формальные искания Мейерхольда представлялись этим театроведам замечательным художественным достижением; в писаниях этих театроведов указывалось, что именно режиссер является подлинным автором спектакля, и для него никак не обязателен текст пьесы, он не должен считаться с индивидуальностью отдельных актеров. Великим традициям русского театра эти театроведы не уделяли никакого внимания. Их взоры обращались исключительно на запад, причем из западных культур изучались преимущественно культуры упадочные, декадентские. С барским пренебрежением

относились они к Художественному театру, к системе Станиславского, к великим мастерам-реалистам русского театра. Наконец, если сам Мейерхольд уделял огромное внимание реконструкции театрального здания, которая в его глазах заменяла подлинную реконструкцию театра (см. брошюру Мейерхольда «Подлинная реконструкция театра»), то театроведы-формалисты представляли себе всю театральную историю в виде борьбы народного театра и театра придворного, причем характерной особенностью того и другого был для них не классовый признак, а чисто формальный: наличие или отсутствие театрального здания. Борьба народного и придворного театра должна была закончиться победой народного театра, а высшим осуществлением народного театра считался тот же театр Мейерхольда. Так, ради прославления Мейерхольда, его театральные взгляды писались театральная история (см. «История европейского театра», изд. Академии, 1926, и последующая «История советского театра», т. I, 1933).

Эти доморощенные концепции вредно влияли на творческую практику; влияние их на театральную молодежь было в свое время очень велико. Именно на их основе возникла так называемая теория «двух потоков», провозглашавшая вечную, исконную борьбу профессионального и самодеятельного театра.

Если верить Гвоздеву, Мокульскому и их последователям, следовало зачислить старейшие ленинградские театры в разряд театров «придворных», благо они некогда находились в ведомстве двора. Против них должен был единым фронтом выступать народный театр, а истинным народным театром признавалась только художественная самодеятельность, которая противопоставлялась всему профессиональному театру, отжившему и буржуазному.

Эти вредные теории никак не могли способствовать развитию нашей художественной культуры; особенно много вреда они принесли самодеятельным кружкам Ленинграда. Скромные руководители драматических кружков иногда мнили себя гениями, призванными сказать новое слово; они никак не считались с художественными потребностями и вкусами самих кружковцев, они занимались трюкачеством и всякого рода режиссерскими экспериментами; какое дело им было до скромных кружковцев,

послушных марионеток в руках режиссера-диктатора?

Мейерхольдовщина нашла свое применение и в профессиональных театрах, выросших из художественной самодеятельности и в какой-то мере с ней связанных. Так, например, Театр Ленинградского дома печати, выросший из нескольких самодеятельных коллективов, пропагандировал трюкачество, буффонную игру. Поставленная им одновременно с мейерхольдовским «Ревизором» гоголевская комедия явилась лишь поводом для нелепого нагромождения сценических трюков. Постановка эта по своему произволу и трюкачеству превзошла тоже формальную и идейно-реакционную, но все же в какой-то мере осмысленную мейерхольдовскую постановку «Ревизора».

Другим театром, связанным с самодеятельностью, был ленинградский ТРАМ. Как известно, он пытался создать свою теорию. Он стремился сочетать «мейерхольдовщину» во всех ее видах с псевдоучеными измышлениями рапповских теоретиков. Но рапповцы только теоретизировали, практику же пришлось заимствовать у того же мейерхольдовского театра. Любимый Мейерхольдом Арлекин превратился теперь в комсомольца-бодрячка. Мейерхольдовские «гастрионы» и «каботины» неожиданно приняли комсомольский облик. Герои мейерхольдовского игрового театра масок и трагического балагана были на скорую руку одеты в философскую тогу «диалектической формы». Впрочем, теория никак не вязалась с практикой. Спектакли ТРАМа обычно были игровыми, балаганными, чуждыми подлинным идейным запросам комсомола и всей советской молодежи.

4!

Драматические театры города Ленина уже давно не удовлетворяют своего зрителя. В театрах этих не чувствовалось благодетельного влияния системы Станиславского. В них не воспитывался актер, не было крепких театральных ансамблей. Все это заменялось режиссерским своеволием и капризом. И не случайно между театрами и их зрителями наметился разрыв; зритель не был удовлетворен работой театров уже давно, примерно 12—13 лет назад. При таких условиях ленинградские театры оказались своеобразной прианкой для врагов наро-

да, которые пробрались к руководству искусством. Они постарались так расставить художественные силы города, чтобы театры работали с наименьшим творческим успехом.

Конечно, было бы нелепо представлять вредителями и врагами народа всех мейерхольдовских последователей и подражателей. Большинство из них были честными советскими людьми, многие из них, в прошлом мейерхольдовские эпигоны, сейчас находят свой путь, свой стиль работы.

Нам важно здесь отметить, что именно на почве, взрыхленной Мейерхольдом, вырастали подчас ядовитые цветы. Большинство режиссеров и театральных работников настолько резко и прямолинейно проводило мейерхольдовскую идею режиссерской диктатуры, что создавало недовольство между театральным коллективом и его художественным руководителем. Если добавить сюда, что в большинстве театров художественные руководители менялись очень быстро, что создавалась режиссерская чехарда, легко понять то положение, в каком оказывались теперь театры. Недаром в театрах Ленинграда мы то и дело наблюдали двойное недовольство: зритель, как правило, был недоволен театрами, а сами работники театров — своими художественными руководителями.

Характерно, что эти мейерхольдовские влияния проникали даже в те театры, которые создавались в целях борьбы с указанной выше режиссерской диктатурой, в целях создания подлинного ансамбля, в целях воспитания высокой актерской культуры.

Большой драматический театр был создан Горьким еще в 1919 г. для воспитания героического актера, ради создания образцового актерского ансамбля, который мог бы показать пролетарскому зрителю образцы лучшего классического репертуара. Большой драматический театр должен был быть театром героики, театром высокой романтики. Создавая такой театр в условиях 1919 г., Горький выступал против мейерхольдовского «традиционализма», противопоставляя ему величайшие памятники героических театральных эпох. Горький, считавший Мейерхольда «огромным, но очень вредным явлением», отлично понимал, что театру придется бороться с мейерхольдовскими тенденциями в театральной культу-

ре Петрограда. Но уже через несколько лет после своего основания театру пришлось свернуть свои героические знамена. В поисках нового репертуара театр обратился к драматургии недавно еще модного германского «экспрессионизма». Никаких традиций постановок экспрессионистских драм в русском театре не было. Театр невольно должен был обратиться к направлению, более или менее родственному экспрессионизму — к конструктивизму, — и скоро оказался в плену тех же мейерхольдовских влияний. Более того, советский репертуар театра тоже первоначально подбирался по признакам экспрессионистско-конструктивного стиля. Горький мечтал о том, что к советскому репертуару театр придет через героину, через высокую романтику. На деле же театр пришел к советскому репертуару иным путем: он оказался зараженным упадочными настроениями. Мейерхольдовские ученики К. Тверской и В. Люце скоро стали проводить здесь те же принципы режиссерской диктатуры, с которой некогда был призван бороться этот театр. Высокая героика и революционная романтика были потеряны.

Судьбу Большого драматического театра в этом смысле как бы разделил другой ленинградский театр, театр значительно более молодой, созданный совсем недавно. В 1933 г. после ряда блестящих гастролей московских театров у группы ленинградской театральной молодежи возникла мысль о создании в Ленинграде театра студийного, ставящего своей задачей воспитание ансамбля, создание единого стиля игры для всего коллектива. О принципах организации Ленинградского нового театра говорилось и писалось в те дни немало. Непосредственными организаторами театра была группа передовой ленинградской театральной молодежи. Режиссером был избран И. Кроль, в прошлом, правда, мейерхольдовский ученик, но который теперь клялся и божился, что он давно избавился от всех мейерхольдовских влияний — клялся и божился, повидимому, искренне. Но, как говорится, мертвый хватает живого. В театре скоро установилась режиссерская диктатура, начались формальные эксперименты, часто самого низкого качества.

Нам особенно интересно было проследить судьбу этих двух театров, созданных в разные эпохи, именно потому, что оба они создавались для борьбы с мейерхольдовщи-

ной и оба они пали жертвой этой мейерхольдовщины.

И в Ленинградском театре академической драмы были постановки, откровенно формалистические (вроде «Тартюфа», поставленного Н. Петровым и В. Соловьевым) или откровенно мистические («Отелло» в постановке С. Радлова). Отдельные мейерхольдовские приемы проникают в спектакли реалистические («Доходное место» в постановке Л. Вивьена, «Лес» в постановке Кожича). Но главное даже не в этом, а в том, что многолетняя режиссерская работа Мейерхольда в этом театре, по существу своему, изменила все принципы его творчества. Александринский театр в прошлом был театром актера. Здесь не было ансамбля, но отдельного актера умели здесь ценить, выдвигать, перед талантливым актером здесь были открыты все пути. Мейерхольд утвердил здесь режиссерскую диктатуру, после него эту диктатуру проводили самые разнообразные режиссеры от эклектического Н. Петрова до Б. Сушкевича, который не учитывал творческих особенностей театра и стремился превратить театр в студию, где бы преподавалась система Станиславского в его, Сушкевича, обработке.

В результате, театр не получил подлинной режиссерской культуры, и вместе с тем театр потерял свою актерскую культуру; более того, он разучился выдвигать свою талантливую молодежь. Странное дело, в театре, который еще недавно (в дни столетнего юбилея) считался «наиболее актерским» театром страны, потеряли вкус к актерам! Талантливая молодежь этого театра находит себя обычно в другом искусстве — в кино. Всем памятна судьба Симонова, Черкасова, Бабочкина.

Влияние Мейерхольда в Ленинграде не ограничивается, конечно, только драматическими театрами, оно заметно во всех театральных жанрах. В постановках В. Соловьева в театре Музкомедии, в сравнительно недавних постановках Н. Акимова в Мюзикхолле мы видели продолжение влияний мейерхольдовского традиционализма.

Значительное влияние оказал Мейерхольд на музыкальный театр. Мейерхольдовские влияния мешали Малому оперному театру в его серьезной работе над созданием советского оперного репертуара. Товарищ Сталин в беседе с руководителями театра указал на недостатки оформления спек-

такля «Тихий Дон». Бодрый реалистический спектакль ставился в конструктивном оформлении. В этом театре мы можем говорить о непосредственном влиянии Мейерхольда. В то время когда театр создавал советскую оперу, Мейерхольд осуществлял здесь свою последнюю большую работу «Пиковую даму», которая ставилась по принципу конструктивизма, в разрыве со всеми традициями русской оперной классики. Обаяние Мейерхольда в то время было огромным, он, несомненно, влиял на молодых ленинградских композиторов, работавших в театре. Особенно значительно было его влияние на Шостаковича; влияние мейерхольдовской театральной системы на оперы Шостаковича «Нос» и «Леди Макбет Мценского уезда» — вопрос серьезный и глубокий, он требует специального исследования.

Мейерхольд сейчас переживает глубокую трагедию. Всю жизнь он мнил себя величайшим театральным новатором, но на деле являлся всего лишь блестящим, талантливым «эпигоном». Он мнил себя всю жизнь человеком исключительно передовым и смелым, на деле же его творчество, часто против воли самого Мейерхольда, играло реакционную роль.

Ту же трагедию сейчас переживают многие работники ленинградских театров. Ле-

нинградские режиссеры, художники мнили себя блестящими, передовыми. Они не останавливались ни перед какими художественными экспериментами. И вот, оказалось, что ленинградские театры, где проводились эти эксперименты, безнадежно отстают, что они находятся в полосе кризиса, что здесь нет режиссерского руководства, нет ансамбля, нет систематического воспитания актерских кадров.

Но для всех ленинградских театров закрытие театра Мейерхольда является сигналом, угрожающим, но в то же время благотворным. Так дальше работать нельзя. Ленинградские драматические театры должны сдвинуться с мертвой точки. Здесь всегда было много ярких художественных сил, были и есть замечательные актеры разных поколений. Но все они чувствовали себя скованными, неуверенными. Они несли тяжелый груз ошибочных теорий, режиссерского произвола. Сейчас перед ними открываются пути новой, творчески плодотворной работы. Вот почему историческое для нашего искусства постановление о закрытии театра Мейерхольда должно стать переломным моментом в жизни ленинградских театров (прежде всего драматических), испытывавших особенно значительное влияние мейерхольдовщины во всех ее проявлениях.