

В. Э. МЕЙЕРХОЛЬД

Речь на Всесоюзной режиссерской конференции

15 июня 1939 года

Всеволод Мейерхольд

**Речь на Всесоюзной режиссёрской
конференции 15 июня 1939 года**

«Новое издательство»

1939

УДК 792.03
ББК 85.334.3(2)

Мейерхольд В. Э.

Речь на Всесоюзной режиссёрской конференции 15 июня 1939 года
/ В. Э. Мейерхольд — «Новое издательство», 1939

ISBN 978-5-98379-206-7

В этой книге документирован один из самых трудных эпизодов на жизненном пути В. Э. Мейерхольда – его речь на режиссёрской конференции 15 июня 1939 года, последняя перед его арестом и давно окружённая неправдоподобными легендами. Уцелевшие материалы позволяют раскрыть подлинную ситуацию, предопределившую характер и тон этого выступления, сохранённого стенографической записью. Документы запечатлели атмосферу оптимистических иллюзий, в которой стала возможна триумфальная встреча опального Мейерхольда участниками конференции. Отразилась в документах готовность Мейерхольда к всестороннему анализу положения современного театра. И отчётливо проступает в них методичное давление чиновного руководства конференции, диктовавшего Мейерхольду путь «самокритики», отречения от себя.

УДК 792.03
ББК 85.334.3(2)

ISBN 978-5-98379-206-7

© Мейерхольд В. Э., 1939
© Новое издательство, 1939

Содержание

О. Фельдман	7
1	9
2	14
Конец ознакомительного фрагмента.	19

Всеволод Мейерхольд

Речь на Всесоюзной режиссёрской конференции 15 июня 1939 года

© Государственный институт искусствознания

© Вступительная статья, комментарии – О. М. Фельдман, 2016

* * *



П. П. Кончаловский. Набросок к портрету В. Э. Мейерхольда (фрагмент). 1938. Дар М. П. Кончаловского Музею-квартире В. Э. Мейерхольда при ГЦТМ им. А. А. Бахрушина

Значительные выдержки из стенограммы речи В. Э. Мейерхольда на Всесоюзной режиссёрской конференции впервые были опубликованы В. П. Коршуновой и М. М. Ситковецкой к столетию со дня рождения Мейерхольда в подборке: «Вс. Мейерхольд. Из записей и выступлений разных лет» (*Театр*, 1974, № 2, с. 39–44).

Полная стенограмма речи и сопутствующие материалы были напечатаны в первом выпуске альманаха «Мир искусств» (М., 1991, с. 413–475; сдан в набор в сентябре 1990 года); по настоянию редактора альманаха Б. И. Зингермана к 50-летию трагической гибели Мейерхольда публикация была подготовлена весной 1989 года Н. Н. Панфиловой, О. М. Фельдманом и В. А. Щербаковым.

По материалам стенограмм конференции В. А. Щербаков сделал сообщение в феврале 1989 года в Пензе на Международном семинаре, посвящённом 115-летию со дня рождения Мейерхольда; оно опубликовано в материалах семинара (Мейерхольдовский сборник. Вып. 1, т. 2. М., 1992, с. 216–224).

Пометы В. Э. Мейерхольда на тексте брошюры с тезисами доклада А. Д. Попова (как и все документы мейерхольдовской коллекции М. М. Штрауха, хранящиеся в Отделе рукописей РГБ) долго оставались недоступны из-за сопротивления заведующего Отделом рукописей. Частичное цитирование этих помет в обзоре «Архив В. Э. Мейерхольда» (Записки Отдела рукописей. Вып. 42. М., 1981, с. 101–102) не раскрывало их логики. Важнейший фрагмент этих записей впервые напечатан в «Мейерхольдовском сборнике» (вып. 1, т. 1. М., 1992, с. 315).

О. Фельдман Предисловие О последнем выступлении В. Э. Мейерхольда

Последним публичным выступлением В. Э. Мейерхольда была речь на Всесоюзной режиссёрской конференции в третий день её работы – 15 июня 1939 года.

Утром 20 июня он был арестован в Ленинграде, куда уехал из Москвы в ночь на 16 июня – в Ленинграде с марта 1939 года под его непосредственным руководством и по проработанному им режиссёрскому сценарию велась подготовка выступления студентов Института физической культуры им. П. Ф. Лесгафта (более пятисот человек) на масштабно задуманном к Всесоюзному дню физкультурников общесоюзном спортивном параде, который в середине июля должен был состояться на Красной площади в Москве¹.

В газетных отчётах о конференции Мейерхольд упомянут среди тех, кто был избран в её рабочий президиум, и в числе выступавших.

Его выступление упомянуто 16 июня в хронике «Правды».

В тот же день «Известия» привели короткий фрагмент его речи, признание своих ошибок².

Более пространно это признание тогда же было изложено «Вечерней Москвой» в заметке «Выступление В. Э. Мейерхольда»³.

Промелькнули в газетах отклики участников конференции на сказанное Мейерхольдом⁴.

¹ Постановление на арест Мейерхольда составлено 19 июня 1939 года, в тот же день его утвердил Л. П. Берия; 20 июня было получено согласие зампрокурора, и тогда же в Ленинград (куда Мейерхольд уехал вечером 15-го) телеграфом поступило распоряжение об его задержании и направлении спецконвоем в Москву. Физкультурный парад состоялся в Москве в Всесоюзный день физкультурников 18 июля 1939 года. Режиссёрский сценарий выступления студентов Института Лесгафта и разработка этого сценария хранятся в РГАЛИ (ф.998, оп.1, ед. хр.363 и 364). Участвуя в параде, ленинградцы продемонстрировали «высший пилотаж гимнастики» (*Ленинградская правда*, 1939, 20 июля). В дневнике А. К. Гладкова сохранено признание Мейерхольда в том, что за подготовку лесгафтовцев он взялся «для заработка», и приведена его шутка: «Вот я опять на Офицерской!» (*Наше наследие*, 2014, № 110, с.108; запись датирована 11 июня 1939 года, но она безусловно введена в дневник при его позднейшей авторской доработке). Институт находился на ул. Декабристов, бывшей Офицерской, где в 1906–1907 годах Мейерхольд работал в Драматическом театре В. Ф. Комиссаржевской.

² В хронике «Известий» 16 июня сообщалось: «С большим интересом отнеслась конференция к выступлению народного артиста Республики В. Э. Мейерхольда. Свою продолжительную речь он посвятил анализу собственных творческих ошибок, а также затронул вопросы повседневной производственной жизни театра».

³ В репортёрской заметке «Вечерней Москвы» 16 июня был выборочно дан пересказ первых страниц стенограммы мейерхольдовского выступления: «С большим вниманием конференция выслушивает речь народного артиста Республики Вс. Мейерхольда, посвятившего первую часть выступления критике своих формалистических ошибок. – Мы должны вскрыть корни ошибок формалистов и натуралистов, – говорит Вс. Мейерхольд, – для того, чтобы этих ошибок не повторять. Нам, художникам, ошибавшимся, натворившим немало бед в искусстве – и мне, и Шостаковичу, и Сергею Эйзенштейну, – дана полная возможность работать и исправить свои ошибки. Вс. Мейерхольд называет главные и основные из своих ошибок: это подмена внешней формой внутреннего содержания пьесы и образного мира писателя, увлечение классическими пьесами за счет советских пьес и др. – Не надо было мне также, – говорит Вс. Мейерхольд, – такие мои лабораторные работы, как «Лес» и «Ревизор», показывать широкой публике. За этими моими постановками последовал акимовский «Гамлет» в Театре им. Вахтангова, и если бы нас вовремя не остановили, то неизвестно, каких бед в искусстве могли бы натворить формалисты. Поэтому совершенно правильным явилось постановление о закрытии театра, которым я руководил. Это урок для всех тех, кто идёт неправильными путями в искусстве. Вторую часть своего выступления Вс. Э. Мейерхольд посвящает практическим вопросам режиссёрской работы. Он говорит о том, что режиссёры должны являться своеобразными инженерами театра, работающими не только с актёрами по внутреннему и проникновенному раскрытию образа, но и тесно связанными со всеми делами театра» (ср. ниже, с. 109–112). Изложения последней речи Мейерхольда корреспондентами «Известий» и «Вечерней Москвы» остались не зарегистрированы в «Библиографическом указателе книг, статей, переводов, бесед, докладов, высказываний, писем В. Э. Мейерхольда» (М., 1974).

⁴ Эти отклики см. ниже на с.63 в примеч.128.

Самый поздний из них появился в «Советском искусстве» 21 июня, когда Мейерхольд уже был в тюрьме⁵.

В изданном в 1940 году сборнике материалов конференции упоминаний о Мейерхольде нет. Редколлегия предупреждала, что книга печатается «на правах отчёта, помещённого в периодической прессе»⁶. Стенограммы заседаний были подвергнуты обезвреживающей правке, это становится очевидным при обращении к их оригиналам, уцелевшим в архивах⁷.

Архивная стенограмма выступления Мейерхольда оставалась недоступна, и долгие годы циркулировал глухой слух, что конференция встретила Мейерхольда овацией, но речь его была неудачна.

Эффектную легенду о последней речи Мейерхольда создал Ю. Б. Елагин, автор изданной в 1955 году в Нью-Йорке книги «Тёмный гений (Всеволод Мейерхольд)»⁸. Елагин сообщил, что присутствовал на конференции и видел, как Мейерхольд, «усталый и безразличный», поднялся из зала на трибуну, к концу своей короткой полупокаянной речи сделался «сильным и бесстрашным» и бросил в зал обвинения, адресованные никак не режиссёрам, съехавшимся со всей страны: «Охотясь за формализмом, вы уничтожили искусство!»⁹.

Елагин приложил к книге свою запись выступления Мейерхольда, будто бы сделанную во время заседания¹⁰. Напечатанный им текст не имеет совпадений с уцелевшей стенограммой¹¹.

⁵ В «Советском искусстве» 21 июня публиковалась стенограмма заключительного слова М. Б. Храпченко, произнесённого 19 июня. В его тексте уцелел – с небольшой правкой, усилившей отрицательную интонацию – абзац о том, что в речи Мейерхольда признание им своим ошибок прозвучало формально: «Здесь выступал В. Э. Мейерхольд, он говорил о своих ошибках. Но признание ошибок было формальным. Партия учит нас, что дело вовсе не в том, чтобы признать ошибки, а в том, чтобы показать существо этих ошибок, их характер, в том, чтобы учить на этих ошибках других, учить прежде всего нашу молодёжь, показать ей, к чему ведут эти ошибки, откуда они происходят и каков путь их преодоления. Вот об этом В. Э. Мейерхольд ничего не сказал. Он ничего не сказал о характере своих ошибок, которые привели к тому, что его театр стал театром, враждебным советскому народу, театром, который был закрыт по решению партии и правительства» (ср. с. 156–157). В издании материалов конференции (см. примеч. 6) этот фрагмент не воспроизведён. В тот же день в очередном номере журнала «Декада московских зрелищ» (№ 18) в подборке коротких интервью с режиссёрами («Творческие планы») появилось сообщение: «*Вс. Мейерхольд, народный артист РСФСР*: В государственном Оперном театре им. Станиславского буду работать над оперой С. Прокофьева “Я, сын трудового народа” по одноименной повести В. Катаева. Художник спектакля А. Тышлер. Премьера состоится в декабре».

⁶ См.: Режиссёр в советском театре. Материалы первой всесоюзной режиссёрской конференции. М.-Л., 1940, с. 382. Далее: *Материалы*.

⁷ Стенограммы заседаний конференции хранятся в РГАЛИ в фондах Всесоюзного комитета по делам искусств (ВКИ, ф. 962, оп. 7, ед. хр. 457–464) и Всероссийского театрального общества (ВТО, ф. 970, оп. 1, ед. хр. 485–490). Оба комплекта в разной степени не полны, но дополняют друг друга.

⁸ См.: *Елагин Ю. Б. Тёмный гений (Всеволод Мейерхольд)*. Нью-Йорк, 1955. Книга была переиздана в 1982 г.; в 1998 г. появилось её переиздание в России в издательстве «Вагриус».

⁹ См. там же, с. 389, где Елагин повторяет свой вымышленный рассказ о выступлении Мейерхольда на конференции, впервые обнародованный им в 1952 в книге «Укрощение искусств». Переиздания: Л., 1988; М., 2002. Детали рассказа позволяют допустить, что Елагин не был на заседаниях конференции. В частности, Мейерхольд перед выступлением находился не в зрительном зале, а в президиуме на сцене Дома актёра.

¹⁰ См. там же, с. 406–410. Этот текст всё ещё воспринимается иногда пишущими о Мейерхольде как достоверный, что позволяет им отвергать подлинную стенограмму. Так, автор книги «Мейерхольд», изданной в 1991 г. на русском языке в Тель-Авиве (и позже переизданной в Москве) Арье Элкана готов предположить, что эту стенограмму кто-то когда-то сфальсифицировал и подложил в архив. Но тогда следовало бы проверить на подлинность всю цепочку уцелевших архивных документов, связанных с последней речью Мейерхольда, и все упоминания о ней в июньских газетах 1939 года. Книге Елагина полвека, попытку Елагина воскресить имя Мейерхольда нельзя не ценить. И тем естественнее задаться вопросом: что у Елагина восходит к документам, что – к его личному довоенному московскому опыту, а что с документами расходится. Легенде, созданной Елагиным, суждено остаться в мейерхольдоведении на правах легенды, опровергаемой документами.

¹¹ В архивном фонде ВТО стенограмма выступления Мейерхольда отсутствует.

1

Стенограммы конференции свидетельствуют, что её начало было непредвиденным триумфом Мейерхольда, самым безоговорочным на его пути.

Первые два дня, 13 и 14 июня, взрывы аплодисментов сопровождали каждое упоминание его имени. Порыв общего энтузиазма вызвало его первое появление, когда он вышел на сцену московского Дома актёра среди других членов президиума. Овации в его честь в эти дни дважды нарушали распорядок заседаний¹².

Эти искренние демонстрации совершались благодаря тому, что гонения на Мейерхольда, казалось, уходят в прошлое.

Атмосферу в зале конференции определяло ощущение намечавшихся перемен в театральной политике.

Эти ожидания были вызваны той оценкой интеллигенции, которая была заявлена в марте 1939 года на XVIII съезде ВКП(б): в докладе И. В. Сталина говорилось, что пришло время отказаться от недоверия к интеллигенции и перейти к сотрудничеству с нею¹³.

Весной 1939 года А. А. Фадеев, руководитель Союза писателей, не раз публично призвал «покончить с некоторым ещё недоверием к кадрам работников искусств, с недооценкой их роли в определении путей самого искусства»¹⁴. (Через полтора десятка лет – в начале оттепели – он вспоминал, что в 1939 году «был настроен возвышенно и романтично», надеялся «всех поднять, подбодрить»¹⁵.)

Позиция, заявленная Фадеевым, смещала критерии, господствовавшие в театральном мире после сотрясшей его в 1936–1937 годах кампании по искоренению формализма.

Относительное смягчение стало ощущаться ещё осенью 1938 года. На рубеже 1938–1939 годов оно сказывалось на ходе заседаний бюро режиссёрской секции ВТО при подготовке режиссёрской конференции. Чуть позже открытый разговор о тягостных последствиях обрушенного на театр административного натиска всё активнее проникал в печать.

В первый же день режиссёрской конференции осуждение недавней репрессивной театральной политики и грубых методов руководства было заявлено в установочном докладе Комитета по делам искусств, а затем участники многодневных прений не раз возвращались к обстоятельствам, которые в течение последних сезонов вызвали распад профессионального

¹² См. ниже, с. 29–31, 36–37, 73–75.

¹³ «К старой дореволюционной интеллигенции, служившей помещикам и капиталистам, вполне подходила старая теория об интеллигенции, указывающая на необходимость недоверия к ней и борьбы с нею. <...> Для новой интеллигенции нужна новая теория, указывающая на необходимость дружеского отношения к ней, заботы о ней, уважения к ней и сотрудничества с ней», – говорилось в докладе. Подобные формулировки истолковывались пропагандой как «завершение марксистско-ленинского учения об интеллигенции». Эта тенденция была гласно заявлена ещё 17 мая 1938 года, когда на приёме преподавателей ВУЗов Сталин сказал о «всесилии союза старых работников науки с молодыми» (см.: *Правда*, 1938, 19 мая). В постановлении ЦК ВКП(б) «О постановке партийной пропаганды» от 14 ноября 1938 года «пренебрежительное, высокомерное отношение к партийному и непартийному интеллигенту» оценивалось как «антибольшевистское», «дикое, хулиганское и опасное для советского государства» (см.: *Правда*, 1938, 15 ноября).

¹⁴ *Фадеев А. А. Коммунистическое воспитание трудящихся и советское искусство. – Правда*, 1939, 16 апреля. Впервые эти положения Фадеев обнародовал (упомянув, по-видимому, в частности, о необходимости вернуть Мейерхольда к полноценной работе) в Киеве на юбилейном шевченковском пленуме правления Союза писателей, проходившем 3–5 апреля. Он вновь повторил те же оценки в Москве на партсобрании Союза писателей 7 апреля и на общемосковском писательском собрании 16 апреля (в день выхода его статьи в «Правде»). См.: *Литературная газета*, 1939, 20 апреля. Статья Фадеева и опубликованная «Правдой» десятью днями ранее статья драматурга Н. Е. Вирты «О смелости подлинной и мнимой» пробудили «энтузиазм <...> во всей армии работников советского искусства», – так сказал на режиссёрской конференции театральный критик П. И. Новицкий (в недавнем прошлом крупный театральный функционер, летом 1939 года он был консультантом ВТО и членом бюро режиссёрской секции). См.: РГАЛИ, ф.962, оп.7, ед. хр.460, л.135. При правке стенограммы появился вариант: «После того, как были напечатаны статья тт. Вирты и Фадеева, у всей армии работников советского искусства создался огромный подъём» (*Материалы*, с.147).

¹⁵ См.: *Вопросы литературы*, 1989, № 6, с. 160–161; *Темп*, 1990, № 1, с. 144–145.

мастерства. Вопреки сглаживающей редакции эта тема сохранена в сборнике материалов конференции – настолько очевидны были понесённые театром потери и так актуальна была задача их преодоления.

Господствовавшая в недавние сезоны принудительная ориентация на плохо понятый Художественный театр изгоняла со сцены всё, что могло быть сочтено формализмом. Распространившийся сценический стиль П. И. Новицкий назвал на конференции «паническим реализмом»¹⁶.

Страх перед обвинениями в формализме катастрофически сужал выбор сценических средств. Всему на подмостках стало требоваться элементарное бытовое оправдание. Любые напоминания об условной природе театра брались под сомнение. Как формулировал на конференции режиссёр И. М. Кроль (он служил тогда в ГОСЕТе), повсеместно в панике «начали раздевать театр» – «потеряли пантомиму в драматическом спектакле» (отказавшись от разработки пластического рисунка), «потеряли музыкальную основу спектакля» («если вводили музыку, то она <...> несла лишь иллюстративные функции»), ушло «умение работать со световой аппаратурой» («свет перестал быть действенным»), отучились работать с аксессуарами («предмет на сцене перестал жить»). Не без злой иронии единственным приобретением в актёрской технике он назвал «психологическую паузу», легко превращавшуюся в пустое место¹⁷.

Комитет по делам искусств с 1936 года «по существу проводил лозунг борьбы с постановочным мастерством»¹⁸, так констатировал на конференции, оглядываясь назад, Новицкий. Насильственно диктовавшиеся ограничения грозили отбросить театр в дорежиссёрскую эпоху. Создававшаяся обстановка диктовала ограничение режиссуры в правах и вела даже к воскрешению ушедших, казалось бы, настроений, попросту режиссуру отрицавших. Режиссёр Н. О. Волконский, в недавние годы испытывавший на себе сохранявшееся в труппе Малого театра отношение к режиссуре как к необязательному новшеству, говорил на конференции: «Странная профессия! Она всё время вынуждена защищать себя, всё время вынуждена говорить, что она нужна. Давно пора понять, что режиссёр пришёл в театр как историческая необходимость»¹⁹.

За вошедшим в быт словечком *мхатизация* скрывалось повсеместное оказывание театра. Оно имело чёткие черты – организационные (постоянные в результате стационарирования театров кадры и финансы), эстетические (тенденциозно облегчённая псевдобытовая иллюстративность), педагогические (подменивший систему Станиславского элементарный рационализм).

Метод Художественного театра в повседневной практике других театров искажали удручающие адаптации. Насаждался вариант системы Станиславского, сводимый к прямолинейному утверждению «ведущей роли сознания» в творчестве, диктовавший схематизм. Схема – в толковании ситуаций и в характеристике персонажей – рождалась, по словам С. М. Михоэлса, как форма перестраховки²⁰. Давний афоризм В. И. Немировича-Данченко о необходимости режиссёру «умереть в актёре» – о необходимости поднять актёра к органическому усвоению режиссёрского замысла – получал смысл отрицания режиссёрской воли, творческой и организационной, хотя предписывались длительные застольные обговаривания «сверхзадачи», «сквозного действия», «кусков», «задач»²¹. Требование руководствоваться книгой Станиславского «Работа актёра над собой», изданной после смерти автора (и рассылавшаяся в театры Комитетом по делам искусств), звучало как неколебимый закон. Случалось, что за внедрением

¹⁶ Материалы, с.147.

¹⁷ Там же, с.112. Ср. ниже с. 137–138.

¹⁸ Там же, с.147.

¹⁹ Там же, с.122. Н. О. Волконский, в прошлом режиссёр Малого театра, работал в 1939 году в Центральном театре транспорта.

²⁰ Там же, с.195.

²¹ См.: РГАЛИ, ф.962, оп.7, ед. хр.463, л.69–70.

примитивно воспринятой системы Станиславского в практику театров наблюдала в провинции местная администрация²². В этом варианте система, как говорил режиссёр А. И. Соломарский (он работал тогда в новосибирском театре «Красный факел»), могла превращаться в хлыст, и «режиссёр пытался укрощать этим хлыстом актёров: ты задач не знаешь, ты сквозного действия не знаешь, ты не хочешь знать, что такое зерно образа!»²³. Рождались горькие шутки: «Играть я могу, а системой овладеть не могу», – жаловался старый актёр. «Мы работает по системе, а рядом с нами работает формалист, у него интересно, а у нас неинтересно», – недоумевал старательный псевдомхатовец²⁴.

Вместе с тем у практиков и «в некоторых руководящих кругах театральных работников» (по словам И. Я. Судакова) наступало разочарование в книге Станиславского («Дескать, вот ждали, ждали, дождались и разочаровались»)²⁵. Нельзя было не видеть, что «превращение системы в догму есть превращение её в ремесленное руководство», что внутри Художественного театра «в понимании метода нет единства» и продолжают искания²⁶.

Оскудение театра совершалось «иногда от трусости, иногда от отсутствия подлинной творческой индивидуальности, иногда от того, что головы задурены ложными догматиками, проповедующими бездарную идею, будто единство цели всех советских театров предполагает и единство всех творческих средств» – этот исчерпывающий социально-психологический анализ был дан в «Правде» весной 1939 года С. В. Образцовым, возглавлявшим Центральный театр кукол²⁷. Угнетающе влияла жёсткость административного контроля. «Атмосфера приёма спектакля [руководящими инстанциями] является одной из главных причин его серости», – говорил на конференции работавший в Куйбышеве режиссёр Е. Н. Белов²⁸.

Виновником театрального разоренья называли теперь персонально П. М. Керженцева, руководившего Комитетом по делам искусств в пору борьбы с формализмом. С трибуны конференции позицию Керженцева в первое же заседание от лица нынешних руководителей Комитета назвали «сознательной политикой угащения поисков в искусстве и унижения многих художников»²⁹.

Керженцев расплачивался за то, что легко подчинился, сделавшись исполнителем указанной ему роли. Он возглавил вновь созданный Всесоюзный комитет по делам искусств (ВКИ) в самом начале 1936 года (17 января), и в ближайшие же месяцы его позиция стремительно ужесточалась.

Его назначение сначала расценивалось в театральной среде как добрый знак. Одно из свидетельств тому – обращённое к нему январское (от 25 января 1936 года) письмо ГосТИМа, составленное в надежде на устранение обстоятельств, тормозивших работу³⁰.

Тогда же на первых порах Керженцев решился сообщить руководству страны, что намеченное расформирование МХАТ Второго вызывает в театральных кругах стремление встать на его защиту. В ответ Керженцеву было жёстко указано, что входить в обсуждение партийных решений с подчинёнными – политическая ошибка³¹.

²² См. ниже, с.156.

²³ *Материалы*, с.108.

²⁴ Там же.

²⁵ Там же, с.87.

²⁶ Там же, с.95 и 251. См. ниже, с.156.

²⁷ *Образцов С. В.* За творческую индивидуальность в театре // *Правда*, 1939, 7 мая.

²⁸ *Материалы*, с.157.

²⁹ РГАЛИ, ф.962, оп.7, ед. хр.460, л.134; ср.: *Материалы*, с.147.

³⁰ См.: «...даже железный организм не может выдержать всех этих потрясений» // *Театр*, 1990, № 1, с. 138–140. «Уж не знаю, в состоянии ли вы себе представить, как радовались, когда Керженцев возглавил Комитет по делам искусств», – вспоминала Т. С. Есенина отношение Мейерхольда и З. Н. Райх к назначению Керженцева (*Есенина Т. С.* О В. Э. Мейерхольде и З. Н. Райх. Письма К. Л. Рудницкому. М., 2003, с.72). О переменах в позиции Керженцева см. там же, с. 124–126.

³¹ Ср. письмо П. М. Керженцева И. В. Сталину и В. М. Молотову от 20 февраля 1936 года и воспоминания М. И. Имаса

Следствием этого был перелом, определивший линию Керженцева на протяжении 1936–1937 годов.

Весной 1939 года Керженцев был давно отставлен. Расправа над ним была публичной и грубой. Его растоптали спустя месяц после появления в «Правде» (17 декабря 1937 года) его геростратской статьи «Чужой театр», готовившей уничтожение ГосТИМа. Через считанные дни после неё, 8 января 1938 года, Керженцев подписал приказ о ликвидации ГосТИМа, а ещё через десять дней, 17 января, он был подвергнут уничтожающей критике на сессии Верховного совета. В вину ему ставили нерасторопность. А. А. Жданов бил его, в частности, за попустительство ГосТИМу, за то, что он долго – то есть на протяжении 1936–1937 годов – терпел «существование у себя под боком в Москве театра, который своим кривлянием и трюкачеством пытался опошлить пьесы классического репертуара, не создал ни одной настоящей советской пьесы, разложил актёрский коллектив театра и в то же самое время находился под неусыпной поддержкой Комитета по делам искусств, который всё время предоставлял ему широкие субсидии». Эти претензии (как и статья «Чужой театр») были цепью небрежных демагогических передержек. На той же сессии председатель Совнаркома В. М. Молотов предложил освободить Керженцева, подчеркнув, что «сколько ни пытались помочь» ему, он «настоящей инициативы и понимания своих обязанностей не проявил»³². Под «помощью» подразумевались, очевидно, подстёгивания, на которые Керженцев реагировал менее оперативно, чем следовало.

Если в начале 1938 года Керженцеву ставили в вину безынициативность, то через год весной 1939-го поминали поспешность его «неумеренного администрирования». Так говорил на конференции А. В. Солодовников, молодой заместитель нового председателя ВКИ М. Б. Храпченко³³.

Весной 1939 года ВКИ то поругивали за бездействие, то предостерегали от продолжения прежнего курса³⁴. Его новому руководству предстояло ослабить узду, не выпуская поводьев³⁵.

Ещё до конференции комитетское начальство бралось установить рамки, внутри которых предстояло жить театру. Оно перехватывало инициативу и, повторяя актуально звучавшие наблюдения, гасило их остроту, оскопляло их.

На весеннем совещании об итогах сезона 1938/39 года Солодовников говорил: «Лозунг борьбы с формализмом многие восприняли как отказ от всяких новшеств на театре, от театральной выдумки, от поисков яркой и оригинальной театральной формы. Отсюда серость, однообразие приёмов, нивелировка театров»³⁶.

Театру подсказывался компромиссный путь – возможность некоего отступления от плоского жизнеподобия. И уже следующий сезон (1939/1940) «закончился под усиленные разговоры о *театральности*»³⁷.

в кн.: МХАТ Второй. Свидетельства и документы. 1926–1936. Составитель З. П. Удальцова. М., 2011, с. 644 и 666–667.

³² См.: *Правда*, 1938, 18 и 20 января.

³³ См.: *Материалы*, с. 45. М. Б. Храпченко сменил на этом посту А. И. Назарова, назначенного в 1938 году на место Керженцева, но не задержавшегося в ВКИ. В дни конференции Храпченко был ещё и.о. председателя ВКИ. Керженцеву припомнили и его прошлое, выглядевшее теперь как цепь ошибок – пропаганду пролеткультовских идей на рубеже 1910-х – 1920-х годов, публиковавшиеся в 1920 году в «Вестнике театра» призывы к категорическому осовремениванию классического репертуара, защиту ГосТИМа в 1928 году, когда театру грозило расформирование. В новых условиях всё это выглядело объяснением его «полной беспомощности в реализации прямых указаний партии и товарища Сталина» (см. передовую статью «Большие задачи советского театра» // *Театр*, 1938, № 4, с. 4–5).

³⁴ Направленное руководству страны в ноябре 1940 г. предложение Храпченко закрыть Камерный театр было отвергнуто как излишнее. См.: Деятели русского искусства и М. Б. Храпченко. Свод писем. Издание подготовил В. В. Перхин. М., 2007, с. 410–412. Уничтожение театра было отложено на десятилетие и состоялось после замены Храпченко П. И. Лебедевым, уполномоченным вести много более жёсткий курс.

³⁵ См.: *Солодовников А. В.* Мы были молоды тогда // *Театральные страницы*. Редакторы-составители Ю. С. Рыбаков и М. Д. Седых. М., 1979, с. 186–223.

³⁶ *Советское искусство*, 1939, 2 июня.

³⁷ *Дурыхин С. Н.* О театральности // *Советское искусство*, 1940, 20 июля.

Об этой тенденции писал весной 1940 года С. Н. Дурылин, историк театра и литературы, порой пронизательно откликавшийся на злобы театрального дня: «За скобку *театральности* был вынесен целый ряд спектаклей минувшего сезона, спектаклей самых различных и различных <...>. *Театральность* выставлялась одним из главных, если не главнейшим достоинством этих спектаклей, и, наоборот, отсутствие *театральности* ставилось в укор некоторым другим спектаклям»³⁸.

Принцип *театральности*, расплывчатый и туманный, не без лукавства уводивший в тень проблему условности искусства, был выдвинут в итоге попыток пересмотреть печальные последствия разгрома формализма³⁹.

Он противоречиво сосуществовал с сохранявшимися требованиями жизненности сценического языка, утвердившимися в недавние сезоны.

³⁸ Там же.

³⁹ Проблемам «театральности» в начале 1941 года журнал «Театр» (№ 4) посвятил статьи А. Д. Попова, С. М. Михоэлса, Ю. А. Завадского, Г. Н. Бояджиева. В 1943 году газета «Литература и искусство» поместила «в порядке обсуждения» статьи Ю. С. Калашникова «Спектакли и режиссёры» (30 января), Ф. Васильева «В защиту театральнойности» (13 февраля), Г. Н. Бояджиева «Что такое театральность» (13 марта), В. Г. Сахновского «О театральнойности подлинной и мнимой» (8 мая), Н. П. Охлопкова «О богатстве красок искусства» (18 мая). В 1945 году вышла в свет книга Г. Н. Бояджиева «Театральность и правда», написанная в обоснование прав театра на поиски *театральности* при верности господствовавшим представлениям о жизненной правде и в защиту отдельных условных приёмов, преимущественно публицистических и плакатных.

2

Весной 1939 года Фадеев надеялся вернуть Мейерхольду возможность полноценной работы. Даже он был в плену иллюзий и долго не знал, что параллельно провозглашённому курсу на сотрудничество с интеллигенцией готовится судебный процесс над представителями творческой интеллигенции и Мейерхольд намечен в число жертв.

Театральный мир обнадёживающе принимал не раз повторённое Фадеевым осуждение печати, приученной «к оглядке на персоны или учреждения» и без «как бы государственного разрешения» не смевшей «в полный голос сказать настоящие, не рыбы слова о хорошей работе того или иного деятеля искусств, если он в прошлом ошибался, подвергался серьёзной общественной критике со стороны большой прессы, а потом выправился»⁴⁰.

С 20-го по 25 апреля Фадеев председательствовал на встрече президиума Союза писателей с писательским активом, и на ней по его инициативе прозвучала высокая оценка Мейерхольда и была подчёркнута ненормальность его нынешнего положения. На одном из заседаний Фадеев прервал выступление И. Л. Альтмана вопросом: «Ты считаешь Мейерхольда большим художником?»

Альтман (в то время редактор журнала «Театр» и «официальный глава, своего рода дуаин московской театральной критики»⁴¹) ответил, явно ожидая этот вопрос и чётко подготовившись: «Очень большим художником».

Он продолжил, взвешивая каждое слово: «Мы обязаны были в своё время указать не только на ошибки Мейерхольда, но и на пользу, которую он может принести. Мы обязаны не просто его использовать, но поставить его на надлежащее место как крупного, талантливого нашего советского художника»⁴².

Первая из двух этих фраз Альтмана была направлена против статьи Керженцева «Чужой театр» (на той же встрече Фадеев назовёт её, построенную на подтасовках, «глупой и неправдивой»). Вторая фраза – о необходимости найти для Мейерхольда «надлежащее место» – предлагала пересмотр недавних организационных решений.

Характеризуя Мейерхольда («крупный, талантливый наш советский художник»), Альтман построением фразы напоминал о недавней сталинской оценке Маяковского.

На той же встрече театральный критик А. С. Гурвич говорил: «Возьмите резкую критику Мейерхольда. Что может быть резче, чем закрытие театра. Сейчас он сделал новую редакцию “Маскарада”, где есть высокое мастерство. Резкая критика не помешала. Она помогла ему работать. МХАТ Второй закрыли, но группа людей, работавших там и получивших суровый урок, выпустила сейчас два спектакля, которые делают Театр Ленинского комсомола зрелым театром. Это “Мой сын” и “Нора”. Их создали “битые” люди. Резко, сурово раскритикованный Шостакович создал Пятую симфонию. А МХАТ, которому затыкают уши ватой словесности, показал себя далеко не так блестяще, как можно было от него ждать». Противопоставление «битых» и «небитых» присутствовавшие встретили «шумными аплодисментами»⁴³.

Гурвич далее уточнил одну из осторожных формулировок Фадеева, подчеркнув, что мастеров, подвергавшихся проработке, «замалчивают не критики, а редакции».

Он привёл примеры: «О “Маскараде” Мейерхольда была написана статья весьма квалифицированным критиком Юзовским для “Известий”, она не была напечатана. Я написал об

⁴⁰ *Правда*, 1939, 16 апреля.

⁴¹ См.: Алтерс Б. В. Театральные очерки. В 2-х т. Т. 1, М., 1977, с. 212.

⁴² *Литературная газета*, 1939, 26 апреля.

⁴³ Там же. Пьесу Шандора Гергея и О. С. Литовского «Мой сын» поставил И. Н. Берсенева; режиссёрами спектакля «Нора» были С. В. Гиацинтова и И. Н. Берсенева.

этом же статью для “Правды”. Статья была одобрена и не напечатана»⁴⁴. Это касалось позиций центральных газет.

Завершая встречу, Фадеев подробно говорил о Мейерхольде. Разумеется, он не оспаривал закрытие ГосТИМа, соглашался, что «в работе Мейерхольда в театре было что-то глубоко неправильное», но отказывался преувеличивать его репертуарные ошибки (постановку пьес, оценённых позже как «политически вредные»), перечислил ряд его побед, осудил замалчивание его нынешней работы:

«Анализировать конкретный творческий путь того или иного деятеля искусств, конкретное произведение – это не так-то легко, – говорил он. – Это требует, прежде всего, ясного отношения к предмету, ясности позиций, ясности требований. Приведу несколько примеров. Театр Мейерхольда закрыт и закрыт совершенно справедливо. Дело не только в политически вредных произведениях, которые находили себе место на подмостках театра Мейерхольда – такого рода ошибки бывали и в других театрах. Дело в том, что Театр Мейерхольда изжил себя. Абсолютно всем известно, что современные драматурги покинули Мейерхольда задолго до закрытия его театра, что лучшие актёры – Бабанова, Гарин, Мартинсон, Ильинский и другие – также покинули театр до его закрытия и по собственной воле. Характерно, что такая изумительного таланта острая актриса, как Глизер, в актёрском даровании которой много родственного тому, что было лучшим в театре Мейерхольда, – никак не связала свою судьбу с театром Мейерхольда. Как видно, в работе Мейерхольда в театре было что-то глубоко неправильное. К сожалению, если не считать глупой и неправдивой статьи т. Керженцева, никто из критиков не проанализировал объективно весь путь развития Мейерхольда. Получилось так, что весь путь этого видного деятеля советского искусства оказался зачёркнутым. Точно в его работе не было никогда ничего положительного. Точно не существовало в природе таких вещей, как “Мистерия-буфф”, “Мандат”, “Великодушный рогоносец”, “Лес”. Ещё хуже, когда теперешняя работа Мейерхольда в театрах – а он осуществил уже не одну постановку – замалчивается критикой⁴⁵. В этом есть что-то глубоко неправильное, здесь на версту отдаёт “побочными соображениями”. Мейерхольд – крупный художник, он продолжает работать в советском театре, его работу нельзя замалчивать, надо иметь ясное отношение к тому, что он делает и делал, открыто критиковать неправильное, ложное и подхватывать все передовое, способное обогатить советский театр»⁴⁶.

Передовица того номера «Литературной газеты», где печатался отчёт об этой встрече, суммировала сказанное Фадеевым, Альтманом и Гурвичем: «Работа Мейерхольда также подверглась весьма суровой справедливой критике в печати. Театр его был закрыт. И, однако, Мейерхольд, один из талантливейших режиссёров нашей страны, своей новой работой, новой постановкой “Маскарада”, доказал, что именно резкость и суровость критики помогает ему преодолевать свои заблуждения и ошибки»⁴⁷.

⁴⁴ Там же.

⁴⁵ К этому времени Мейерхольд показал третью редакцию «Маскарада» и завершил в Оперном театре им. К. С. Станиславского начатую Станиславским работу над оперой «Риголетто» (премьера 10 марта 1939).

⁴⁶ Там же, 6 мая. Это выступление вошло в сборник Фадеева «Литература и жизнь. Статьи и речи» (М., 1939.) Авторское предисловие датировано ноябрём 1939 года, книга вышла в свет после ареста Мейерхольда, упоминания о нём в ней сняты. Включая текст выступления в сборник «За тридцать лет» (М., 1957), Фадеев восстановил фрагменты о Мейерхольде и внёс в них небольшие стилистические изменения. Сборник вышел в свет после самоубийства Фадеева. В воспоминаниях И. Г. Эренбурга лаконично отмечено отношение Фадеева к Мейерхольду: «В 1948 году я шёл по одной из пензенских улиц с А. А. Фадеевым. Вдруг Фадеев остановился: “Это дом Мейерхольда...” Мы молча постояли; потом Александр Александрович в тоске сказал “эх”, махнул рукой и быстро зашагал к гостинице». «Фадеев свято верил в то, что Сталин умело руководит государством, знает, что нужно делать, видит далеко вперёд. Порой Александр Александрович не мог удержаться: в Пензе он заговорил со мной о судьбе Мейерхольда, потом, незадолго перед смертью Сталина, припомнил Якира, Штерна, повторял: “Его обманывают...”» (Эренбург И. Г. Собр. соч. М., 1967, т. 8, с. 341; т. 9, с. 602).

⁴⁷ Литературная газета, 1939, 6 мая.

Рецензии о третьей редакции «Маскарада» появились в «Советском искусстве» и «Литературной газете» в январе-феврале 1939 года. Вопреки недавнему отлучению Мейерхольда от классической традиции И. И. Юзовский выделял органические связи его искусства с прошлым русского – и, в частности, Александринского – театра: «Вот прекрасный случай напомнить о плодотворности этих традиций. Опираясь на них, Мейерхольд создал лермонтовский “Маскарад”»⁴⁸. Вопреки недавнему унижению режиссуры Я. Л. Варшавский настаивал: «Спектакль нарушает арифметическое правило – целое здесь больше суммы отдельных слагаемых. Волнение вызывают не актёрские, а режиссёрские штрихи»⁴⁹. О правомочности использования всех компонентов театрального искусства писал А. П. Мацкин: «Думая о “Маскараде”, неизбежно приходишь к мысли о судьбах современного театра. Что поучительно в нём для наших дней? Правильно ли мы поступили, когда молча и без споров согласились со столь распространенным теперь и к тому же очень превратно понимаемым мнением о режиссёре, “умирающем в актёре”. Если уже пользоваться такой убийственной терминологией, то надо бы сказать, что режиссёр умирает в спектакле. Тут не простая оговорка, а разные представления об идеале театра. Бесспорно, что актёр – главное в театре, но надо ли отказываться от режиссёра, художника, музыки, от всего опыта последних десятилетий и вернуться к чистым традициям реализма XIX века. В театр должен придти режиссёр – поэт и философ, режиссёр, не видящий никакой добродетели в том, чтобы устранить свою личность из спектакля»⁵⁰.

На официальной сдаче «Маскарада» в Александринском театре 28 декабря 1938 года в присутствии представителей ВКИ и Главреперткома шла речь о том, что Мейерхольд готов обосноваться в этом театре⁵¹. Уже было предварительно условлено о его работе (так и не состоявшейся) над пьесой А. Н. Толстого «Путь к победе» после её авторской доработки⁵².

Две недели спустя, 13 января 1939 года, в Москве Мейерхольд говорил А. В. Февральскому, что «подумывает перейти совсем» в Александринский театр, «где ему предлагают

⁴⁸ Юзовский И. И. Лермонтовский спектакль // *Советское искусство*, 1939, 12 февраля.

⁴⁹ Варшавский Я. Л. Третье рождение «Маскарада» // *Советское искусство*, 1939, 25 января.

⁵⁰ Мацкин А. П. «Маскарад» // *Литературная газета*, 1939, 26 января. Секция театральных критиков направила Мейерхольду 10 февраля 1939 года поздравительную телеграмму (РГАЛИ, ф.998, оп.1, ед. хр.2992, л.4): «Москва Брюсовский 12 квартира 11 Мейерхольду. Дорогой Всеволод Эмильевич, мы приветствуем Вас с Вашим шестидесятипятилетием. Мы рады, что Вы молоды душой и здоровы. Глубоко верим, что мы ещё не раз с Вами встретимся на путях большого советского искусства. Альтман, Алперс, Варшавский, Гурвич, Гус, Залесский, Калашников, Мацкин, Меерович, Тальников, Юзовский».

⁵¹ Договор о возобновлении «Маскарада» был заключён 2 октября 1938 г.; ленинградские репетиции шли с 3-го по 9 октября и с 7-го по 28 декабря, 29 декабря состоялась премьера. На сдаче «Маскарада» в Ленинграде Мейерхольд говорил: «Пользуюсь случаем, что здесь председатель Всесоюзного комитета по делам искусств налицо, чтобы заявить: я даю обещание такую же большую энергию, какую я потратил на восстановление этого классического спектакля, направить к тому, чтобы создать классический советский спектакль. Я буду прилагать все силы к тому, чтобы в Москве связаться потеснее с драматургами, и кое-какие шаги уже предприняты мною здесь в Ленинграде. Я хотел бы, чтобы моя работа над советской классической пьесой протекала здесь, в этом же театре – просто потому, что я привык к этому театру, с этими людьми я работал долго и давно, и мне легче с ними работать. Думаю, что эту возможность мне предоставят, и мы не ударим в грязь лицом и тут, потому что все же советской классики мы ещё не создали и должны напрячь все усилия – и режиссеры, и актёры, и ВКИ поможет нам, и Ленрепертком, и Главрепертком. Мы должны все вместе эту задачу выполнить в кратчайший срок, потому что, действительно, с репертуаром у нас пока ещё слабовато, и тот классический советский репертуар, о котором говорил товарищ Сталин, говоря об оперных спектаклях, должен быть и в драме. Мы отстаем в этой области, и в драме мы должны обязательно эту программу выполнить» (*Teatr*, 1990, № 1, с. 143–144; Мейерхольд репетирует. М., 1993. Т.2, с. 385–386). Мейерхольд имел в виду беседу И. В. Сталина и В. М. Молотова 17 января 1936 года с автором оперы «Тихий Дон» И. И. Держинским, дирижёром С. А. Самосудом и режиссёром М. А. Терешковичем после последнего из гастрольных спектаклей ленинградского Малого оперного театра в Москве. Об этой беседе «Правда» сообщила 20 января 1936 года, за неделю до появления на её страницах редакционной статьи «Сумбур вместо музыки». На партсобрании ГосТИМа «По вопросу о дискуссии на музыкальном фронте» 25 февраля 1936 года Мейерхольд говорил: «Когда товарищ Сталин смотрел “Тихий Дон”, он, беседуя с Самосудом и другими творцами этого спектакля, сказал: “Да, классика хороша, но нужно нам создать свою советскую классику!” Вы видите, он не сказал: “Давайте брать советскую классику!” – а сказал: “Надо приняться за создание советской классики”» (РГАЛИ, ф.998, оп.1, ед. хр.678, л.9).

⁵² А. Н. Толстой появился «на горизонте» у Мейерхольда недели через две после закрытия ГосТИМа «с разговорами о постановке “Декабристов” Шапорина в Ленинграде»; Толстой работал тогда над либретто этой оперы. Тогда же возник слух, что Мейерхольду «дадут ставить оперы» (Дневник Е. С. Булгаковой. М., 1990, с.181).

постановки интересующих его пьес», и потому он уже заказал Б. Л. Пастернаку «для своей постановки в этом театре» перевод «Гамлета»⁵³. Весной Пастернак «два или три раза» предполагал съездить с Мейерхольдом в Ленинград, чтобы увидеть обновлённый «Маскарад»⁵⁴.

Незадолго до конференции («в начале июня») Февральский услышал от Мейерхольда о намерении заново поставить в Александринском театре «Грозу» А. Н. Островского в декорациях А. Я. Головина, выполненных для мейерхольдовского спектакля 1916 года, и вернуться к «Борису Годунову» (его работа над пушкинской трагедией в ГосТИМе в 1937 году была обрвана)⁵⁵. Н. К. Черкасов надеялся сыграть Кюхельбекера в инсценировке «Кюхли» Ю. Н. Тынянова, ставить которую там же должен был Мейерхольд⁵⁶.

Редкую неделю в апреле-мае 1939 года газеты не упоминали имя Мейерхольда в положительном контексте.

«Литературная газета» 26 апреля сообщала, что он председательствовал и «произнёс большую речь» на ленинградском обсуждении статей Н. Е. Вирты и Ю. П. Германа, посвящённых неблагополучию в драматургии – он говорил о закрепившемся праве многих инстанций «поправлять» драматурга и об оглядке авторов и режиссёров на репертком как о главных причинах конъюнктуры⁵⁷.

⁵³ См.: Февральский А. В. Записки ровесника века. М., 1976, с. 300. Б. И. Равенских (он по рекомендации Мейерхольда в 1938 г. после закрытия ГосТИМа был принят в студию Станиславского) рассказывал, вспоминая о Мейерхольде, что в тот период «во МХАТе думали пригласить его ставить “Гамлета”». См.: Равенских Б. И. Размышления о Толстом // Классика и современность. Проблемы советской режиссуры 60–70 годов. М., 1987, с. 343. Циркулирование подобных слухов среди молодёжи студии безусловно связано с позицией, которую занимало по отношению к Мейерхольду Станиславский. Возможно, слух был вызван лишь тем, что в начале 1938 года Мейерхольд присутствовал в студии «на занятиях по “Гамлету”» (см.: Кристи Г. В. Возвращение к Станиславскому // Встречи с Мейерхольдом. М., 1967, с. 582).

⁵⁴ См.: Переписка Бориса Пастернака. М., 1990, с. 166.

⁵⁵ См.: Февральский А. В. Записки ровесника века. М., 1976, с. 300.

⁵⁶ См.: Филиппов Б. М. Записки домового. М., 1978, с. 311; Золотницкий Д. И. Мейерхольд. Роман с советской властью. М., 1999, с. 314.

⁵⁷ В обзоре «О смелости подлинной и мнимой. Обсуждение статьи Н. Вирты в Ленинграде» (*Литературная газета*, 1939, 26 апреля) сообщалось: «На днях Ленинградское отделение Всесоюзного театрального общества и драматическая секция ленинградского ССП провели обсуждение вопросов, связанных со “смелостью подлинной и мнимой” в театре и драматургии. Председательствовал на собрании народный артист РСФСР Вс. Мейерхольд. <...> Большую речь произнёс Вс. Мейерхольд. – Драматурги, – говорит он, – приносят сейчас в театр не пьесы, а сырьё. “Зачем я буду приводить пьесу в образцовый вид, – рассуждают они, – если местный репертком, Главрепертком, Управление по делам искусств – любая из этих инстанций – будут пьесу поправлять”. И драматург лишь приблизительно намечает своё произведение. Оно в окончательном виде приходит, наконец, к режиссёру и тот... начинает переделывать пьесу!.. Говоря о смелости художника, о новаторстве, Вс. Мейерхольд называет кинокартину А. Довженко “Щорс”. Довженко, – говорит Вс. Мейерхольд, – писатель, поэт, художник, воин, который борется за новую социалистическую культуру. – Мы много говорим об оборонной тематике в драматургии. Но некоторые товарищи полагают, что, показав на сцене пограничников, они решают проблему оборонной пьесы. Есть ли у нас пьесы, в которых выражен тот величественный пафос, который мы ощущаем в довиженковском “Щорсе”, пьесы, которые, подобно “Щорсу”, звали бы нас идти в грядущие бои бесстрашно, с гордыми лицами. Вс. Мейерхольд, останавливаясь затем на вопросах учебы драматурга, считает необходимым постоянное творческое общение драматургов и режиссёров». Ленинградский журнал «Искусство и жизнь» в статье «Дневник художественной жизни» (1939, № 5, с. 4; подпись: *Обозреватель*) также изложил это выступление Мейерхольда: «В силу той системы, которая здесь была раскритикована, в силу того, что драматурги должны были проходить через различные мытарства, они несут в театр сырьё. Они считают: ну зачем же дорабатывать пьесу, зачем шесть лишних месяцев посвящать на то, чтобы приводить её в идеальный, образцовый порядок, когда всё равно нужно будет пройти десятки инстанций, и везде пьесу будут подвергать всевозможным изменениям. Драматург думает: я приблизительно намечу ситуацию, намечу сюжет, замаскирую все обстоятельства, а потом уже дойду до конца. Когда, наконец, пьеса будет принята, начнутся новые мытарства, потому что режиссёр всё же недоволен и говорит: “Ну, теперь я этой пьесой займусь”. Я сам был таким режиссёром. Совершенно правильно то, что драматурги должны создавать такие произведения, в которых они могли бы защищать каждое слово. Так работал Довженко, который на протяжении трёх лет везде дрался за своего “Щорса”. Когда Довженко говорили: “Позвольте, вы дали фильм о Щорсе, а он у вас не умирает в финале”, – Довженко отвечал: “И не умрёт, останется в живых!” Довженко имеет своё лицо, свою походку, своё художественное творчество. Довженко не только кинематографический режиссёр, но он и писатель. Довженко – поэт, Довженко – охотник, Довженко – воин. Драматургия – самая трудная область литературы. Посмотрите, как относились к ней Толстой, Тургенев, Чехов, Салтыков-Щедрин, Гоголь, не говоря уж о Пушкине и о Лермонтове, который долгое время этому делу учился. У Пушкина есть громадная тема – преобразование драматургической системы. Когда я смотрю, как работают наши драматурги, то ничего подобного не вижу. Мне кажется, что они относятся к своему делу как к чему-то лёгкому, они влечат за собой сырьё. Есть ли у нас пьесы, которые отражают великую сталинскую эпоху? Нет, таких пьес у нас нет. Есть у нас попытки выйти из низин бытовизма, жанризма?»

27 апреля «Вечерняя Москва» поместила изложение выступления Мейерхольда в Доме кино на обсуждении фильма А. Довженко «Щорс»; стенограмму этого выступления готовился напечатать в майском номере журнал «Искусство кино»⁵⁸.

В первом майском номере «Советского искусства» появилось подписанное Мейерхольдом приветствие лётчикам В. К. Коккинаки и М.Х. Гордиенко, совершившим 28–29 апреля первый беспосадочный перелёт в США.

По приглашению Фадеева 19 мая Мейерхольд был в Союзе писателей на обсуждении планов создания народно-героического театра, говорил о выходе за пределы театра-коробки, о том, что актёрам «надоело копаться в узких бытовых темах» – «такие темы бывают нужны, они интересны, но актёры тоже хотят расправить крылья»⁵⁹

Нет этих попыток. Мы вертимся всё время вокруг мелких проблем быта. Нет у нас больших образов, нет крупной походки, нет больших слов, нет грандиозных монологов, нет пафоса, нет большого энтузиазма. Подумайте только: любовь к родине! Как она должна быть выражена? Или оборонная тема. У нас же ограничиваются тем, что дают пограничников, действие происходит на границе – и всё. Нужно дать не только хорошую тематику, а нужно ещё показать эту советскую тематику в такой форме, так преподнести, чтобы зрители перестали ходить на “Генерального консула”, чтобы они получили такие образцы искусства, которые бы их подняли, облагородили, если мы не будем формировать вкусы зрительской аудитории, мы создадим предпосылки для всякой пошлятины». Эти отчёты не вошли в «Библиографический указатель книг, статей, переводов, бесед, докладов, высказываний, писем В. Э. Мейерхольда» (М., 1974). Детектив братьев Тур (Л. Д. Тубельский и П. Л. Рыжий) и Л. Р. Шейнина «Генеральный консул» был принят в тот сезон к постановке в 103-х театрах (см.: *Материалы*, с.30).

⁵⁸ См. ниже с.44 и 126–128].

⁵⁹ См.: *Мейерхольд Вс.* Из записей и выступлений разных лет // *Театр*, 1974, № 2, с. 36–39.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.