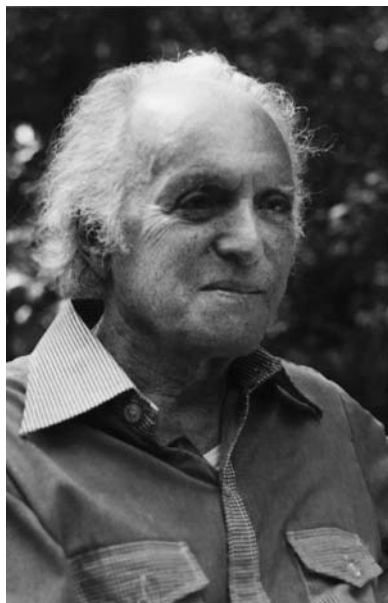


Олег ФЕЛЬДМАН

## ИЗ ИСТОРИИ МЕЙЕРХОЛЬДОВЕДЕНИЯ

К ПУБЛИКАЦИИ НЕБОЛЬШИХ ТЕКСТОВ И.И. ШНЕЙДЕРМАНА\*



Две короткие рукописи И.И.Шнейдермана (1910–1991) предполагалось напечатать еще полтора десятка лет назад в сборнике «Мейерхольд и другие» (М., 2000). Сорвалась тогда эта публикация совсем случайно, и было досадно.

Один из этих текстов – зачин парного литературного портрета К.С. Станиславского и В.Э. Мейерхольда (много ли в нашем театроведении задач сложнее?). Первый набросок, эскиз замышлявшегося мощного проекта, он несет масштабность в понимании задачи, установку на строжайшую объективность сопоставлений, бесстрашие перед разногласиями скопившихся точек зрения, устремление к

разгадке психологического склада портретируемых.

Другой текст – письмо И.И. Шнейдермана К.Л. Рудницкому, содержащее его взгляд на принцип режиссерского построения мейерхольдовского «Великодушного рогоносца» – считала нужным напечатать Т.И. Бачелис. Она отыскала это письмо в бумагах Рудницкого после того, как прочла в 1991 г. подготовленное к печати предисловие И.А. Аксенова к его переводу фарса Кроммелинка (полный текст предисловия удалось извлечь из машинописи 1922 года, принадлежащей ЦНБ СТД, он напечатан в 1994 году в журнале «Театр»). Переводчик «Рогоносца» и инициатор его постановки толковал этот фарс как насмешку автора над героем, своим вторым я, ослепленным собственным энтузиазмом, загнавшим себя себе на погибель в замкнутый «порочный круг» и не догадывавшимся увидеть единственно возможный выход из созданной самому себе губительной трагической ситуации – осмеять ее и отбросить.

Соотношение оптимистического веселья и безоговорочно горькой сюжетной ситуации, составлявшее суть мейерхольдовского спектакля (но выпадавшее из суждений многих о «Рогоносце» писавших) сформулировано в письме Шнейдермана немногими точно отобранными словами.

По собственным зрительским впечатлениям, подкрепленным

\*Тексты И.И. Шнейдермана см. ниже.

И.И. Шнейдерман

<sup>1</sup> См.: *Советский театр. 1917–1921. Л., 1968. С. 139–159.*

<sup>2</sup> См.: *Наука о театре. Л., 1975. С. 162–208.*



многoletним исследовательским погружением в тему, Шнейдерман утверждал, что при «движенческой мажорности людей», «людей целесообразно сконструированных» (а именно такими воспринимались актеры – участники «Рогоносца»), в спектакле «бушевали парадоксальные страсти» и под сплошной хохот зрителей «разыгрывалась <...> человеческая трагедия». В «Рогоносце» мейерхольдовские актеры, мажорно настроенные и по-спортивному ладные, вызвали общее веселье зрителей, разыгрывая у них на глазах несомненно подлинную человеческую трагедию и смеясь над нею, зная путь ее преодоления, скрытый от героя, терзающего прежде всего самого себя, – они, актеры, были свободны от его самоослепления.

Во время подготовки нынешней публикации В.П. Нечаев нашел в архиве Рудницкого (чьи бумаги после смерти Т.И. Бачелис хранятся в отделе рукописей ЦНБ СТД) еще одно письмо Шнейдермана. Отклик на статью Рудницкого о мейерхольдовском «Лесе», оно предшествовало письму о «Рогоносце».

Шнейдерман убежденно и последовательно предлагал видеть единство личности Мейерхольда на всем его пути, не отрывать одни этапы его творчества от других вопреки их взаимоисключающей, казалось бы, контрастности, и прежде всего видеть единство дооктябрьского и послеоктябрьского периодов его творчества. Хорошо помню, что о потребности выявления их связей говорили еще на проходившем празднично институтском обсуждении рукописи Рудницкого «Режиссер Мейерхольд» в 1967 году. Ее рецензент Ю.Н. Давыдов, заведовавший тогда институтским сектором эстетики, советовал сосредоточиться в анализе дооктябрьских спектаклей Мейерхольда на выработке сценического языка, понадобившегося после 1917 г. Короткая реплика Т.М. Родиной была посвящена отодвигаемому обычно в тень вопросу о судьбе символистских идей Мейерхольда в его позднем творчестве.

И.И. Шнейдерман в публикуемом письме ставит этот вопрос зорко и решает победно. Место «Леса» на творческом пути Мейерхольда он видит как гениально смелое осуществление символистской в своих корнях утопии «хождения

художника в народ» ради «преодоления отчужденности интеллигента», как проявление того творческого умонастроения, которое становилось оправданным в то короткое историческое мгновение, когда утопия обещала, казалось, стать реальностью. Художественную систему спектакля и весь его вызывающий сценический язык он оценивает как «изоциренно примитивизированное преодоление элитарности». Присутствие в спектакле «полноты художнического жизнеощущения» и (говоря шире) растворение в нем «гениальности Мейерхольда» обеспечивало триумф «Леса» безусловно более, нежели поигрывание намеренной схематизацией в толковании персонажей и ситуаций. Шнейдерман оценивает «Лес» как прекрасную театральную утопию, отнюдь не как единственно верный путь театра, но как победоносный гениальный эксперимент, никак не итог исканий ни режиссера Мейерхольда, ни тем более театрального искусства в целом.

В конце письма Шнейдерман задает и оставляет без ответа почти не обсуждавшийся мейерхольдоведением вопрос о том, как воспринимался сюжет «Леса» при неоднократно происходивших в течение долгой жизни спектакля сокращениях числа его эпизодов, которых из первоначальных 33-х лет десять оставалось 16-ть. Можно думать, что соотношение созданных Мейерхольдом масок с яркостью каждого из самостоятельных эпизодов, остававшихся при сокращениях, было могущественнее, чем движение сюжета, и насыщало внимание зрителей. Всякий раз восстанавливалась в своей власти над публикой вязь изоциренных в своем разнообразии режиссерских гротесков, составлявшая природу «Леса» и определявшая его магию.

Эти тексты не только дополняют давние мейерхольдовские работы Шнейдермана – свод документов по истории Театра РСФСР Первого<sup>1</sup> и выборку из стенограмм репетиций возобновляемого «Маскарада», переросшую в свободный анализ режиссерских и педагогических методов Мейерхольда в их эволюции<sup>2</sup>. Они сосредотачивают внимание на интереснейших задачах, нерешенных мейерхольдоведением.

Зная о подготовке нынешней публикации, Галина Исаковна Клих, дочь И.И. Шнейдермана, обнаружила в архиве отца подборку писем К.Л. Рудницкого (они составили отдельную публикацию, см. ниже) и запись беседы И.И. Шнейдермана с Г.А. Товстоноговым, связанную с подготовкой доклада для торжественного собрания, которым театральный Ленинград отметил 14 февраля 1974 года столетие со дня рождения Мейерхольда.

В Москве тогда делалось все, чтобы притушить эту годовщину, все «было в руках официоза и жестко опекалось органами», а потому московское юбилейное заседание 14 февраля «сонно катилось в полупустом зале имени Чайковского»<sup>3</sup>. На научной конференции в московском Институте истории искусств (ныне ГИИ) при директорстве Ю.Я. Барабаша делать основной доклад не было позволено К.Л. Рудницкому, автору уже изданной его издательством «Наука» под институским грифом книги «Режиссер Мейерхольд», защитившему о Мейерхольде докторскую диссертацию, но недавнему «подписанту», человеку с серьезным партыговором. (Заменить его было поручено заведовавшему сектором истории театра Ю.А. Дмитриеву. Рудницкий веселился: «Буду делать сообщение на тему Мейерхольд и цирк, раз Ю.А. делает доклад о значении Мейерхольда», – Дмитриев гордился, что первым ввел историю цирка в планы академической науки. В напечатанном с большим запозданием отчете о конференции тема цирка в выступлении Рудницкого, им отредактированном, потеснена темой студийных начинаний<sup>4</sup>.)

В Ленинграде в Пушкинском театре мейерхольдовский вечер,



праздничный и поминально-траурный одновременно, имел прекрасно разработанную драматургию, ее центральным звеном было «Слово о Мейерхольде», написанное Шнейдерманом и прочитанное Товстоноговым<sup>5</sup>.

Текст «Слова» отражал позиции, отвоевываемые современной наукой у несдававшегося мракобесия, и он прозвучал от имени современного театра. Товстоногов читал его от собственного лица, тем самым его авторизуя, принимая на себя ответственность за сказанное.

Мейерхольд предстал в «Слове» в свой подлинный – титанический – рост («Да, он был титаном. Этого могли не понимать пигмеи. Но титаны знали это. Ибо делали общую с ним работу»). Он был показан в большом времени истории мирового театра («С помощью эксперимента он исследовал прошлое театра – всю толщу истории, на всех географических широтах и долготах»). Раскрывались важнейшие закономерности развития художественного сознания – «вольный гений, диктующий правила театру», Мейерхольд черпал силы в том, утверждалось

«Лес». Эпизод «Пеньки дыбом»

<sup>3</sup> Шейко Н.М. Из истории одного стихотворения // Театральная жизнь, 1989. № 5. С. 29.

<sup>4</sup> См.: Вопросы театра. М., 1977. С. 419–423.

<sup>5</sup> См.: Шейко Н.М. На сцене Александрыны // Мейерхольдовский сборник. Выпуск 1. Т. 1. С. 90–94.

## Мейерхольдовские чтения

в «Слове», что признавал власть «объективных законов искусства».

Дважды Товстоногов повторил, что воспитан иной, не мейерхольдовской традицией, и тем весомее звучали отточенные формулировки норм правдоподобия, торжествовавших в искусстве Мейерхольда (*«Жизнь являлась перед глазами зрителей претворенная в образы, невозможные нигде, кроме сцены. Они полнились высоким смыслом, содержанием жизни, но их нельзя было взять и пересадить обратно в реальность; зато в пределах художества они обладали непреложностью»*). И столь же твердо было сказано о природе мейерхольдовского формотворчества (*«Изобретение форм, конструирование новых сценических миров было особенным средством отражения мира действительного»*).

Признавая правоту знаменитой формулы Вахтангова (*«Каждый новый спектакль Мейерхольда – это новый театр»*), автор «Слова» дополнил ее противоположной: *«Каждый новый спектакль Мейерхольда – это один и тот же театр»*, ибо его спектакли связаны *«единством колоссальной личности»* их автора, и потому видеть их скрытое единство столь же необходимо, как видеть их очевидные различия.

В стиле «Слова» переданы, кажется, лучшие черты ораторского мастерства Товстоногова, своеобразие его устного слова – неоспоримость констатаций, твердость до очевидности ясных обобщений.

Жизненный и творческий путь Мейерхольда был представлен в «Слове» в своей незавершенности и в открытости будущему (*«Сделал не все, что хотел, но сделанного – необозримая громада,*

*а замыслы таковы, что и сами по себе могли бы обессмертить его имя»*). Позиция, предлагавшаяся «Словом» собравшимся, была недвусмысленна: *«Мы платим долг своей собственной совести»*.

Все это прозвучало в переполненном зале Александринского театра в пору крепнувшего застоя. И как не напомнить, что немногие годы спустя в ленинградском научном институте появится сборник, где как выверенные исторические оценки будут убежденно повторены оскорбительные слова, которыми клеймили Мейерхольда в конце 1930-х и в начале 1950-х годов<sup>6</sup>.

«Слово» оставалось неопубликованным, пока в 1980 году оно не было включено в двухтомник Г.А.Товстоногова «Зеркало сцены»<sup>7</sup>. Составитель двухтомника Ю.С. Рыбаков рассказывал, что Товстоногов и Шнейдерман согласились с его решением, чтобы «Слово» прозвучало вновь.

В публикуемой ниже записи беседы, предшествовавшей «Слову», изложены два сюжета. Один из них (о показах Мейерхольда) был введен в доклад. Другой рассказ Товстоногова использован не был: это отчасти автобиографический, но по существу остросоциальный эпизод из времен начала травли Мейерхольда – сюжет о выступлении гитисовского третьекурника Гоги Товстоногова зимой 1936 года в защиту Мейерхольда от отождествлений его искусства с «мейерхольдовщиной». Упоминаемые события сорокалетней давности в этом рассказе чуть сдвинуты во времени, на неделю-другую, их очередность была в действительности несколько иной, это пришлось отметить в примечаниях.

<sup>6</sup> См.: Из истории русской советской режиссуры 1930-х годов. Л., 1979.

<sup>7</sup> См.: Товстоногов Г.А. Зеркало сцены. Т. 2. Л., 1980. С. 20–31.