



Исаак ШНЕЙДЕРМАН

## ТРИ ВСТРЕЧИ

К ИСТОРИИ ЛИЧНЫХ И ТВОРЧЕСКИХ ВЗАИМООТНОШЕНИЙ  
К.С. СТАНИСЛАВСКОГО И В.Э. МЕЙЕРХОЛЬДА

Встреча первая: 1896–1902

Встреча вторая: 1905

Встреча третья: 1937–1938

*«Не сравнивай: живущий несравним».*

*О. Мандельштам*

И все-таки их сравнивали постоянно. Это началось не сразу.

Ко времени первого пересечения их судеб ни о каких сравнениях, естественно, не могло быть речи: уж очень несоизмеримы были величины.

Станиславский был старше Мейерхольда на одиннадцать лет, а по театральному стажу – еще взрослее. Он имел за плечами два десятилетия сознательных творческих исканий едва ли не во всех жанрах сценического искусства, завоевал в Москве известность как крупно талантливого актер, режиссер-новатор, а теперь еще – основатель (вместе с Вл.И. Немировичем-Данченко) Художественно-общедоступного театра.

Мейерхольд рядом с ним – зеленый новичок: не слишком частые любительские выступления в провинции и театральная школа, оконченная только вчера. Если не считать открытых экзаменационных показов, то большая московская публика видела его лишь в спектаклях этого нового, с неясным будущим, совершенно необычного театрального начинания.

Прошло несколько лет. Мейерхольд вступил в пору зрелости, возрастная разница утратила прежнее значение. Покинув Художественный театр ради самостоятельной

работы, пусть и на провинциальной сцене, он в свой черед стал новатором. Станиславский горячо заинтересовался обещающими опытами вчерашнего своего ученика. Оба легко вычеркнули из памяти, что три года назад (в начале 1902 года) между ними, скажу словами Маяковского, «что-то вышло вроде драки или ссоры» и Мейерхольд «ушел, блестя потертыми штанами»<sup>1</sup>. («Потерты штаны» следует понимать и буквально: временами у Мейерхольда имелся на все случаи жизни единственный костюм, и «брали его» не «международные рессоры», а грязный вагон третьего класса).

Весной 1905 года по первому зову он вернулся, был оформлен в качестве артиста МХТ, предполагалось занять его в прежних и новых ролях. Но не это было главное, не ради этого он возвратился. На личные средства Станиславского и при его консультациях он организовал Студию, то есть лабораторию для продолжения своих экспериментов. Станиславский предоставил ему не только твердую материальную базу, которой он не имел в провинции, но и полную творческую самостоятельность. Предварительные результаты обнадеживали, но, будучи перенесенными в производственные

<sup>1</sup> Из стихотворения В.В. Маяковского «Письмо писателю В.В. Маяковского писателю А.М. Горькому» (1926).

*Pro memoria*

условия театра, вот-вот готовящегося открыться как филиальное отделение МХТ, полностью разочаровали Константина Сергеевича. Работа уклонилась куда-то в сторону от его собственных, не вполне еще ясных художественных задач и угрожала завести искателей в тупик. Едва начатое дело разом утратило для Станиславского внутренний интерес. Стоило ли бороться теперь с неожиданно возникшими, более чем серьезными внешними препятствиями?..

В октябре того же тысяча девятьсот пятого года Студию, так и не открывшуюся, ликвидировали, и Мейерхольда из труппы МХТ уволили...

И тогда-то, после второго, казалось бы, окончательного разрыва, театральная мысль накрепко соединила их имена. С течением лет выяснилось, что думать о них порознь невозможно. Современники, они бывали союзниками, бывали врагами, испытывали взаимные притяжения и отталкивания. Как у соседствующих небесных тел движение одного вызывало возмущение орбиты другого. И если бы на секунду допустить немислимое, а именно, что до наших потомков дошел бы свет лишь одного из них, то какой-нибудь театроведческий Леверье<sup>2</sup> непременно предвычислил бы координаты второго, дабы его заново открыть. С той разницей, что их взаимодвижение было сложнее, нежели регулярное обращение планет. Они то шли параллельно, то под меняющимися углами, а то почти сталкивались катастрофически. Независимо от их личных намерений они были связаны как важнейшие составляющие единой динамической системы и,



К.С. Станиславский.  
1922

вероятно, каждый был бы иным, не существуя рядом другого. Они продвигались сквозь одно время, время сильнейших исторических потрясений, каждому приходилось давать свои ответы на одни и те же неотступные вопросы, выдвигаемые меняющимся временем, и заново ориентироваться среди обломков и нагромождений, делающих неузнаваемым вчерашний пейзаж.

Возвращаясь к истокам, можно заметить, что сравнения почти сразу же приняли характер противопоставлений и приобрели устойчивость математической формулы: за каждым закрепился определенный знак. Постепенно их сближали в масштабе (становилось очевидным, что и Мейерхольд гениален), но знаки оставались противоположными, как у сопоставимых по величине, но разноименных электрических зарядов. Их воспринимали в резком контрасте. Контрастировал, прежде всего, основной эмоциональный тон. От личности старшего исходило сияние. Младший явился как бы объятый мраком.

<sup>2</sup> Леверье У.-Ж.-Ж. (1811–1877), французский астроном, автор трудов по теории движения больших планет солнечной системы.

Через много лет после смерти обоих Ю.Б. Елагин, работник музчасти ГосТИМа и у вахтанговцев, осевший в США, назвал свою книгу о Мейерхольде «Темный гений»<sup>3</sup>. Не следует думать, будто определение «темный» вызвано неприязнью автора-эмигранта к режиссеру-коммунисту. Примем во внимание, что предисловие к его сочинению написал, соглашаясь с названием книги, один из замечательнейших художников XX века – Михаил Александрович Чехов.

Вчитаемся в это предисловие.

Из неразложимо сложного явления «Мейерхольд» Мих. Чехов вычленил, во-первых, человека политического – с психологией студента-нигилиста, от природы наделенного жадной немедленных переворотов; в восприятии Мих. Чехова Мейерхольд после девятьсот семнадцатого года что-то вроде театрального Савонаролы, то есть, как он формулирует, «большевизанствующий» фанатик революции, разделявший ответственность за все, ею содеянное.

Во-вторых, Чехов вычленил человека частного, способного в быту и к нежности, и к любви, и к шутке.

Осталось главное: человек творческий.

У всякого большого художника, полагал Мих.Чехов, есть главная всепоглощающая идея. Идея, завладевшая Мейерхольдом, породила образы страшные, кошмарные, отдающие чертовщиной: он был прикован к потемкам души человеческой, приговорен к изобращению зла<sup>4</sup>.

О том, какова в глазах Мих.Чехова была общественно-нравственная миссия подобных образов, создаваемых фантазией Мейерхольда, разговор впереди. Пока же запомним,



что человек, которого (как и Чаплина) Мейерхольд считал идеалом актера XX столетия и настойчиво приглашал к себе в труппу, так видел его искусство.

Что это, результат идеологической аберрации зрения, взгляд на предмет анализа как бы сквозь стекло, невольно зачерненное враждой к государственному устройству, от которого лидер «Театрального Октября» не отделял себя даже в самых трагических обстоятельствах?..

А.К. Гладков, коротко зная позднего Мейерхольда, именно так объяснил происхождение приведенных характеристик и потому решительно их отбросил. Рассказав читателям о периоде душевного кризиса, пережитого режиссером в юности, он категорически заявил: «Зарубежные биографы Мейерхольда видят в этом периоде начало выдуманного ими и будто бы свойственного Мейерхольду на протяжении всей его жизни остро пессимистического мирозерцания и мизантропического “демонизма”. Ничего этого в натуре Мейерхольда не было»<sup>5</sup>.

В. Мейерхольд.  
1930-е гг.

<sup>3</sup> См.: Елагин Ю.Б. Темный гений. Нью-Йорк. 1955.

<sup>4</sup> Предисловие М.А. Чехова к «Темному гению» включено во второе издание его «Литературного наследия» (М., 1995).

<sup>5</sup> Гладков А.К. Годы учения Всеволода Мейерхольда. Саратов. 1979. С. 38.

*Pro memoria*

Послушаем все же еще одного осведомленного свидетеля, заведомого свидетеля со стороны защиты: дадим слово Сергею Михайловичу Эйзенштейну – ученику Мейерхольда, политическому и творческому его единомышленнику.

Создатель «Броненосца Потемкина» и «Октября» говорил о Станиславском как об олимпийце, подобном Гете (включая филистерство веймарского министра), как о благостном патриархе, согретом любовью целого сонма почитателей и ревнителей его дела, окруженном несколькими поколениями учеников. Мейерхольд же, одинокий, не создавший школы, вызывал у него в памяти совсем другой образ – образ Люцифера.

В неудержимом потоке ассоциаций, характерных для Эйзенштейна, феноменального знатока мировой культуры, образ этот возник потому, что Мейерхольд, отпав от мхатовской ортодоксии и восстав на своего духовного отца, все-таки обожал его до последнего своего дыхания.

«Где, в какой поэме, в какой легенде читал я о том, как Люцифер – первый из ангелов, подняв бунт против Саваофа и “быв низвергнут”, продолжает любить его и “источает слезы” по поводу не гибели своей, не отлучения, но по поводу того, что отрешен от возможности лицезреть его?! <...> Что-то от подобного Люцифера или Агасфера было в мятущейся фигуре моего учителя». В нем «было что-то от этой слезы Люцифера, от неизреченной тоски врубелевского “Демона”».

Взгляды Эйзенштейна на искусство Художественного театра и на личность Станиславского, на природу двойственности отношений к нему его великого ученика – тема

особая. Здесь же подчеркнем, что Эйзенштейн боготворил Мейерхольда как никого на свете и признавался в этом словами Евангелия: считал себя недостойным «развязать ремни на сандалиях его», «недостойным целовать прах от следов ног его». При всем том он ощущал в его мятущейся фигуре «трагический разлом и разлад первичной гармонии» и, совершенно как Михаил Чехов, чуял в нем люциферство, дьяволово начало<sup>6</sup>.

Итак, два голоса – с небес и из преисподней. Две вечно борющиеся стихии – божественная и демоническая. Две локальные краски – черная и белая...

Искренность столь разных и столь авторитетных свидетелей, как Михаил Чехов и Сергей Эйзенштейн, безусловна; однако предельная резкость контрастов настораживает.

Перефразируя знаменитое правило Станиславского, не следует ли, изучая «темного», поискать, где он светлый? И помнить, что слово «темный» не значит «черный», ибо черный – не цвет, но отсутствие цвета, в то время как темное может быть многокрасочным, полновзвучным, неисчерпаемым в своих манящих глубинах.

Не забудем и то, что светлое тоже многосложно. Если черное – отсутствие цвета, то белое – оптическая смесь многих цветов, и для определения его состава потребен спектральный анализ. Портрет светлой личности, написанный только белым по белому, рискует получиться серым...

Нет нужды проследивать год за годом сопоставительные высказывания критиков. Вот и в девятьсот двадцать пятом году раздавались восклицания: «Станиславский и

<sup>6</sup> См.: Эйзенштейн С.М. Избранные произведения в 6-ти томах. Т. 1. С. 305, 306, 417, 418, 419; см. также примечания на с. 658, где разъяснено: «Люцифер – ангел, свергнутый с неба (также одно из имен дьявола)».

## Мейерхольдовские чтения

Мейерхольд совсем разные. Они антиподы»<sup>7</sup>. И почти сорок лет спустя в статье к 100-летию со дня рождения Станиславского повторяется, что «Мейерхольд – его живая антитеза»<sup>8</sup>.

Между тем еще в середине двадцатых годов активный участник и, пожалуй, самый объективный, не затронутый ни левизною, ни правизной наблюдатель театральной жизни советской эпохи П.А. Марков обронил вроде мимоходом: «... такие родственные и такие противоположные – Станиславский и Мейерхольд»<sup>9</sup>.

Если проследить все, что писал П.А. Марков повседневно в статьях 1920–1930-х годов, объединенных теперь под названием «Дневник театрального критика», то за приведенными словами, на первый взгляд случайными, обнаружится глубокое понимание как человеческого облика великих режиссеров, так и двуединой природы театрального искусства, персонифицированной в их полярных друг другу и вместе родственных фигурах.

Истекшие годы подтвердили мысль П. Маркова, а современное состояние сценического искусства вернуло ей актуальность.

Характер взаимоотношений двух вождей русской сцены, оказавшихся столь существенными для ее будущности, во многом зависел от личных особенностей каждого из них, и тут нельзя недооценивать значение биографического фактора. Нужно по возможности учитывать прирожденные задатки личности, ближайшие бытовые и социальные условия, в которых начиналось ее формирование; попытаться увидеть, каким жизненным опытом и духовным багажом обладал каждый из них к

моменту встречи. Зная, какие именно величины сблизились и вошли во взаимодействие, легче объяснить себе их дальнейшее движение. Последнее будет определяться всей совокупностью общественно исторических процессов эпохи и внутренней логикой развития театрального искусства, но и при этом биографический фактор никуда не денется, в снятом виде он тоже окажет свое влияние. По всему по этому – «начнем с *ab ovo*».

Отправляясь от самых общих анкетных сведений, можно было бы сказать, что перед нами люди, которые вышли из одного общественного слоя. Заполняя «личный листок по учету кадров», на вопрос о бывшем сословии родителей им пришлось бы ответить почти одинаково.

Отцы у них принадлежали к купечеству, были людьми состоятельными, лично руководили своими промышленными предприятиями и торговыми делами. Жили по-господски, зимой в собственном доме, летом в имении, были известными лицами в городе, интересовались театром, любили музыку, давали приемы артистам. Имели много детей. Для младших отпрысков брали учителей «и в дом, и по билетам», к гимназистам приглашали репетиторов.

Словом, по анкете совпадений немало.

На деле же – почти ничего общего. Действительные, не номинальные величины разительно несхожи.

<sup>7</sup> Статья «Станиславский и Мейерхольд» из журнала «Новый зритель» (1925, № 2–3) цитируется по: Виноградская И.Н. Жизнь и творчество Станиславского. Летопись. Т. 3. М., 1973. С. 474.

<sup>8</sup> Бачелис Т.И. Режиссер Станиславский // Новый мир, 1963, № 1. С. 209.

<sup>9</sup> Марков П.А. О театре. Т. 3 («Дневник театрального критика»). М., 1976. С. 365.