

Александра ТУЧИНСКАЯ

НОСИТЕЛЬ МЕЙЕРХОЛЬДОВСКОЙ МАГИИ

Исаак Израилевич Шнейдерман, мой учитель, исследователь творчества Мейерхольда, через всю жизнь пронес впечатления от его спектаклей и размышления о судьбе его искусства. Образ Мейерхольда томил душу и будил воображение, чем бы ни занимался И.И. – читал лекции, писал о театре и кино, отдавался истории или насущной современности. Спектакли ГосТИМа он видел подростком, будучи студентом, бывал на открытых репетициях Мастера. Трагическую участь Мейерхольда он всегда связывал как с объективными процессами советской действительности, так и с личностью художника – неукротимого искателя, отрицателя всяческой рутины, а с нею и благополучной стагнации. Наступающий во всеоружии единой официальной доктрины «социалистический реализм» неуклонно толкал главного театрального революционера, вождя «Театрального Октября» к краху его театра, его жизни. Уже в поздние годы наш учитель говорил, что судьба Мейерхольда для него ассоциируется с «Мефисто-вальсом» Листа, где виртуозность неумолимо катится к катастрофическому финалу.

Как и большинство театроведов его генерации, вступивших в профессию в 30-е годы, И.И. был обречен на защиту соцреализма от «упадочного модернизма». И для него это было не только социальной мимикрией, защищающей внутренний мир от «человека с ружьем», который – он нас предупреждал – всегда начеку. Социалистические идеи и следование им было органичной линией поведения, усвоенной с детства, в семье, где он был младшим сыном.

Исаак Израилевич родился в 1910 году в Одессе в бедной многодетной семье еврейского начального учителя-меламеда. В доме всегда было много детей – своих и чужих. Старший брат участвовал в революционных кружках, с юности стал профессионалом и героем революции. В романе А. Толстого «Хождение по мукам» он упомянут под своим

партийным псевдонимом Крайний. Погиб молодым в гражданскую войну – был расстрелян. Революционные идеи переняли младшие братья и сестры, а от детей – родители. И отец, и мать были членами ВКП (б). В разные годы все члены семьи пострадали от сталинских репрессий: кто сидел, кто погиб. И.И. помнил, как в гражданскую войну он с матерью, братом и сестрами чудом спаслись сначала от расстрела белыми, взявшими город, а потом в поезде по дороге в Москву – бандой зеленых. Изящный облик и тихий голос нашего учителя никак не вязались с этой трагической романтикой.

С 1920 года семья переехала в Москву, какое-то время обитала на территории Кремля, где жили семьи заслуженных большевиков. И.И. окончил знаменитую школу-коммуна Наркомпроса и поступил на искусствоведческое отделение МГУ. Здесь он слушал лекции известного литературоведа В.Ф. Переверзева, основателя вульгарно-социологического метода, а с 1933 года стал аспирантом А.А. Гвоздева в Институте истории искусств, для чего переехал в Ленинград. Лекции Гвоздева об истории и о современном театре, в частности, о Мейерхольде, апологетом которого был ленинградский профессор, определили выбор места учебы и темы диссертационного исследования: «Из истории эстетического театра в России. (Ранний Таиров)». Диссертация была написана, но на защиту не выносилась – уже наступал 1937 год. К теме этой Шнейдерман больше не возвращался, более того, его отношение к Камерному театру и его основателю в поздние годы было сдержанно отстраненным. Во всяком случае, Таиров не был предметом его размышлений и бесед со студентами, как Мейерхольд – вечный маяк его деятельности. В машинописи диссертации, которая сохранилась в фонде Гвоздева, анализ важнейших мейерхольдовских свершений эпохи символизма занимает едва ли не большее место, чем спектаклей Таирова. Истоки Камерного театра,



И.И. Шнейдерман

по мнению Шнейдермана, выходят из рула «взятого широко» Условного театра, и это дает автору повод для сравнений двух постановок на одном материале пантомимы А. Шницлера – П. Донаньи: «Покрывало Пьеретты» Таирова и «Шарф Коломбины» Мейерхольда.

Противопоставление горьковского реализма «загнивающей буржуазной культуре» с ее «очарованными странниками», то есть эстетиками, было априорным положением этой работы, написанной с соблюдением всех норм вульгарно-социологической критики. Но там, где речь идет о художественной сути, автор дает ряд наблюдений, ничуть не устаревших и доныне. Так Шнейдерман описывает трансформацию во времени образа Пьеро, который из народного персонажа, любимца харчевен и толпы превратился в скептического и меланхолического влюбленного, искателя «мучительной правды и непостижимой красоты жизни» (Поль Легран), в баловня салонов, избранника любителей искусства. Пьеро – разочарованный мечтатель перестал быть шутком и сделался персонажем человеческой трагедии. Таким он вошел в русскую культуру XX века.

«Балаганчик» характеризуется Шнейдерманом как самый насыщенный идейным, философским содержанием спектакль Мейерхольда.

«Отрицание объективной реальности, лирическая тоска и метание от одного плана бытия к другому, утверждение романтической иронии как метода преодоления роковых непознаваемых сил мироздания – таково содержание блоковского «Балаганчика», гениально воплощенного Мейерхольдом».

Этот тезис из диссертации 1937 года о Таирове Шнейдерман не раз повторял в споре с теми, кто (как, например, Д. Тальников) писал о чистом формализме раннего Мейерхольда, а значит, о безыдейности его искусства. В конце 30-х годов все чаще приходилось приветствовать в статьях и рецензиях «разгром формализма на театре» и находить в том положительные итоги: «С распадом крупнейших режиссерских империй уходит в прошлое и господство внешней актерской техники» (из статьи Шнейдермана 1938 года «Незаконченный спор о работе режиссера»). Но образ лирического поэта в маске Пьеро, образ погубленного, но не изменившего своему искусству Мастера, точно «вели нарезом» по его сердцу. Это была незаживающая рана любви.

Даже в поздние годы, когда, казалось, все и всем о Мейерхольде было досказано, Шнейдерман что-то для себя выяснял и открывал, он пытался совместить мейерхольдовский

не вытравленный никогда символизм, который для него был очевиден, с реализмом, для которого у него было свое, «кустарное» определение, не исключающее разнообразия стилизованных направлений. Отсюда задача им перед собой поставленная в задуманной книге о Мейерхольде, заявка на которую им была подана в издательство «Искусство» еще в 1957 году.

Наброски, здесь публикуемые, относятся к более позднему времени, когда была задумана иная книга. Шнейдерман хотел сопоставить биографии двух великих режиссеров: Станиславского, создателя театра прямых жизненных соответствий, и Мейерхольда, манифестирующего Условный театр, сблизив антиподов через анализ обстоятельств их рождения, воспитания, путей формирования творческих личностей и показав закономерности пересечения их судеб. Он хотел найти общую первопричину, определить конфликтную генеалогию режиссерского театра XX, чтобы понять его перспективу. Эта глобальная задача и поныне не решена, все еще вызывает бурные споры, инициирует разнообразные теории. Вероятно, он сам понимал непосильность такой задачи для себя, но неизменно к ней возвращался. Так было в лучшей до сих пор работе о «Маскараде», хотя она имела прикладной характер комментария к опубликованному музейному документу, хранящемуся в фондах Ленинградского театрального музея, директором которого была его жена Инна Карловна Клик. «В.Э. Мейерхольд в работе над последним возобновлением "Маскарада". По страницам стенографических записей 1938 года» – это опубликовано в 1975 году в фундаментальном томе «Наука о театре». Мало кто знает, что И.И. по крохам собирал в музее фонд Мейерхольда и других театральных новаторов XX века, в 50-е годы читал сотрудникам музея лекции на темы еще не извлеченные из небытия культурной памяти.

Лекционная работа велась им в течение многих лет. Он рассказывал нам о своей первой лекции, когда в качестве сотрудника кабинета А.Н. Островского и русской классики при ВТО – был такой в Москве в конце 30-х-начале 40-х годов – он вышел на эстраду какого-то

рабочего клуба, где была назначена лекция об Островском. Только спустя минут десять, лектор понял по недоумевающим лицам, едва проявившимся сквозь дым в прокуренном зале, что не о том Островском ждали здесь речь, но лекцию дослушали.

В 1942 году Шнейдерман с семьей был эвакуирован с Комитетом по делам искусств СНК СССР в Томск. Здесь он стал преподавать в Ленинградском театральном институте, с которым вернулся из эвакуации в Ленинград. Уволен из ЛГТИ он был в 1949 году в период борьбы с космополитизмом. До сих пор институтская легенда хранит память о том, как на общем собрании, где «космополитов» должны были клеймить позором, одна студентка выступила в его защиту. Случай беспрецедентный. Вернулся в ЛГИТМиК он уже в 60-е годы.

Конечно, студенты его любили, хотя никакого равенства с ним быть не могло. Его вкус и мнения были для всех важнейшим критерием. И хотя он всем ставил пятерки и четверки – стипендия! – все мы знали, кто чего стоил.

И для многих коллег его авторитет был непререкаем. В письмах своим московским коллегам он замечательно формулировал самые сложные мысли, в эпистолярном жанре он чувствовал себя свободным и не зависимым от результата – это были частные высказывания, замечательные наблюдения и прозрения, которые высоко оценивались его адресатами. Часто возникали в его переписке рассуждения о границах реалистического искусства и, конечно, о Мейерхольде. Особенно важна его переписка с К.Л. Рудницким, совершившим свой научный подвиг – две книги о Мейерхольде. Дружба-полемика определяла их отношения. Шнейдерман не просто разбирал и хвалил работы Рудницкого, он и спорил с ним по сути.

В рецензии на вторую книгу Рудницкого «Мейерхольд» И.И. писал о том, что волновало его самого и что он, скорее всего, «вчитал» в работу коллеги. «Книга Рудницкого всем своим содержанием утверждает читателя в мысли, что два главных направления театра XX века, обособившиеся до противоборства, принадлежат одному дереву, питаются общими корнями, и в каждой клеточке, в каждом свершении



театрального искусства наличествует и то, чему безраздельно отдал себя Станиславский, и то, ради чего головоломно экспериментировал Мейерхольд». Там же И.И. задает автору книги свой риторический вопрос: «Верно ли, что в блоковском Пьеро Мейерхольд сыграл «смешного неудачника»? ...Это противоречит всему авторскому контексту». Это противоречило и тому, как понимал этот образ И.И.

Интерес к актеру был для Шнейдермана важной составляющей его исторического мышления. Он написал замечательные портреты И.М. Москвина и О.В. Гзовской, до сих пор его книга о М.Г. Савиной остается лучшей актерской биографией из всей литературы о мастерах александринской сцены. Но главным интересом нашего учителя была режиссура, причем и в театре, и в кино. Его увлекал образ мира, смоделированный на сцене и на экране теургом-режиссером. Задевали и удивляли точные детали времени и места в картинах кинематографистов, о которых он писал: Л. Кулиджанова, Я. Сегеля, молодого Г. Чухрая.

Понимая и с блеском описывая художественный прием, он мог осудить условные решения в спектаклях Н.П. Акимова. Любуясь, как режиссер-художник дает рисунок кареты «одним штрихом, откинутым корпусом лихого кучера и вензелем его хлыста, проплывающими за высокой каменной оградой», не мог не сетовать в «Открытом письме Н.П. Акимову» 1948 года: «Да, вы любите театр, но если бы вы так же любили самую жизнь, материал жизни!». Советская жизнь очень скоро больно ударила и по автору и по адресату этого письма. Началась борьба с «формотворчеством» и с «космополитическими тенденциями» в отечественном искусстве.

Но «материал жизни» Шнейдерман приветствовал всегда и во всем: в сценических созданиях корифея Театра им. Пушкина актера Ю.В. Толубеева, в работах режиссера Г.А. Товстоногова, за работами которого следил всегда. Будучи завлитом Театра имени Пушкина (1955–1958), Шнейдерман предложил кандидатуру молодого тогда Товстоногова на постановку спектакля «Оптимистическая трагедия», получившего впоследствии Ленинскую премию.

Шнейдерман принял активное участие в судьбе начинающего прозаика А.М. Володина, в первой книжке которого И.И. увидел зачатки драматургического дарования. Володин был им приглашен в театр и при участии завлита стал работать над пьесой. «Фабричная девчонка» была поставлена в 1957 году не в Пушкинском театре, а в ленинградском Ленкоме и принесла драматургу первую славу.

Дружба с Товстоноговым продлилась долгие годы. Когда в 1974 году готовился в Александринском театре концерт, посвященный 100-летию Мейерхольда, Шнейдерман был одним из составителей его программы. Именно тогда он и записал интервью с Товстоноговым о Мейерхольде, собираясь использовать его в тексте, который должен был произнести мэтр ленинградской режиссуры на этом вечере 14 февраля. Когда на следующий день во время занятий мы сказали нашему учителю, как нам понравилась речь Товстоногова, и что ее, по-видимому, сочинил его очень умный завлит, И.И. тихо произнес: «Это сочинил я».

К тому же И.И. прекрасно использовал неизбежную мизансцену этого вечера, когда на сцене в центре президиума сидел расплывшийся народный артист И.О. Горбачев, в ближайшем будущем художественный руководитель театра, а с трибуны гортанный и пронзительный голос Товстоногова вещал: «Кое-какая прививка биомеханики была бы куда как полезна сегодняшнему рано жиреющему актеру».

Шнейдерман устами Товстоногова назвал Мейерхольда титаном. «Будь у нас как у философов свои святцы, то, конечно же, Прометеем театра значился бы Всеволод Мейерхольд – великий мятежник и великий подвижник культуры... Русское обогащалось у него всемирным. Лишенный национальной ограниченности, он отрешился и от евроцентризма».

Наш учитель Исаак Израилевич Шнейдерман не написал своей заветной книги о Мейерхольде, но многое из того, что он успел высказать о своем кумире, не сказал никто.