

Театр и драматургия  
Мейерхольда  
1933

500

# ДРАМАТУРГИЯ СУХОВО-КОБЫЛИНА

## и театр мейерхольда

Д. ТАЛЬНИКОВ

1.

В лучших спектаклях мейерхольдовского театра обычно так бывает, что сначала борешься с Мейерхольдом, целиком не принимаешь его—видишь огромнейшие провалы и несуразности, ощущаешь некую формалистическую и эстетическую пряность—вторую его неотъемлемую природу,—потом начинаешь в чем-то уступать и уходишь в некоторой большей или меньшей власти того целого, что им сделано, того особого мира, который им создан,—хотя бы, повторяю, этот мир и был населен не всегда идеологически и художественно близкими вам существами.

Причина этого—наличие подлинного творчества или элементов его,—а только такое творчество свежо, оригинально и вызывает ряд эстетических эмоций,—наличие часто и весьма спорной, но всегда своеобразной интерпретации, вызывающей брожение мыслей. Мейерхольд проблем насковозь, он все перетряхивает в уже хорошо известном вам драматургическом материале, «остранит» его, покажет его вдруг с новой и необычной стороны, в плане новизны, всегда обостряющей восприятие и всегда сопутствующей истинному творчеству.

И новизна эта вызвана не только чисто формальными, механическими моментами. Мейерхольд—возбудитель эмоций и мыслей, «бродильное начало», которое так нужно в дни строительства новых творческих методов. Поэтому он всегда спорен, дискусионен в своем творчестве, всегда бушует, ругается, нападает, или отливается, даже тогда, когда уходит вдруг в затаенную обитель, в свое «тайное тайных», издавна излюбленное и современному человеку непонятное и чуждое,—в мир символики и каких-то граней «познаваемого».

Таков он, художник театра, который редко страдает прехом пресности. Он один в своем театре, он и никто другой (ибо его театр принадлежит к типу, так называемых «безактерных театров», т. е. театров, имеющих отдельные, более или менее талантливые творчески актерские единицы, но базирующихся в своей основной деятельности на работе постановщика и режиссера). Он—один истинный творец и истинный актер своего театра, он и есть «театр Мейерхольда» даже при плохом выполнении и осуществлении его идей.

В этом можно было лишний раз убедиться в настоящем сезоне на таком прехлом спектакле, как «Вступление». Пьеса,—вернее, совершенно ничтожный сценарий,—никак не могла вдохновить Мейерхольда. Чувствовалось, что он увял здесь как-то, автоматически разрешил задачи своей постановки. Но стоит прослушать весь вечер из-за тех двух-трех моментов подлинного театрального искусства, по-настоящему высокоталантливых и острых озарений в этом спектакле, которые не так часто найдешь в чистых, гладких и прилизанных спектаклях других театров.

Я не говорю о сцене попойки, которую так хвалили наши рецензенты. Разложение немецкой интеллигенции, показанное здесь во всеоружии световых, музыкальных и мизансценированных приемов, не кажется мне оригинально схваченным. Сцена перегромождена сверх меры, растянута, однообразна и скучна; нет того штриха, той маленькой одной искры, которая сразу лучше всяких сложных и многочисленных натуралистических деталей озарит весь творческий смысл картины. И финал (с бюстом Гете), хотя и театрально-эффектный, кажется мне надуманным, искусственной концовкой «под занавес», от которой веет позой. Зато вот эти искры озаренности: эпизод с Ганцке. Свеча, венок, черное и красное... На человека, у которого умер сын, за заставший пустой манекен—надевают накрахмаленную манишку, сюртук и цилиндр. Его ставят у комода, и вот он стоит—не живой и не мертвый—человек или нечеловек, пустой, в «приличном» виде современного маскарада «культуры», «маска», от которой несет жутью таинственности и пустоты; подносят зеркало, световые зайчики бегают по человеку, как по пустой вещи...

И другой, полный свежей радости, момент последнего акта: широкое окно, много света, вербы в вазе, ветер, широко колышущий светлую занавеску. В Художественном театре были в свое время знаменитые «колышущиеся занавески», которые в системе этого театра, в одном ряду с другими однозначащими моментами (знаменитыми «сверчками», темными пятнами под картинами на стенах, вишневым цветом «настоящих» деревьев) определяли натуралистическую подлинность живого и «настоящего» на сцене. У Мейерхольда—это не система, а яркий,

чисто импрессионистический прием, деталь, призванная создать впечатление не подлинной жизни, не подлинных «вещей», а явлений и образов—образа весны в периоде, в данном случае—свежего весеннего дня...

Вот в этих «искрах» и весь Мейерхольд.

2.

И вот перед нами, заранее возбуждавший самые разнообразные ожидания, спектакль классики—«Свадьба Кречинского» Сухово-Кобылина, тот подлинный, высокого художественно-театрального качества материал, которого так недостает Мейерхольду в его творческой работе. В какой степени эти ожидания сбылись, оправдались?

Скажу прежде всего о самой пьесе.

В наши дни необычайно возрос—в критике и у театральных деятелей—интерес к «театру Сухово-Кобылина». При всех солидных основаниях к этому, театр Сухово-Кобылина все же постигла участь, обычная для всякого увлечения. Он явно переоценен в преувеличенных и пышно блистательных превосходных степенях, на которые такой неумеренный мастер, например, Л. Гроссман, пишущий о «неотъемлемом и необычайном месте автора в ряду таких мировых трагиков», как Эсхил, Шекспир и Расин, «кажется, никогда еще ужас человеческого бытия не облекался в такую блистательную оболочку комедийного мастерства», (причем речь идет о всех трех пьесах Сухово-Кобылина, в том числе и о «Свадьбе Кречинского»).

Я не буду здесь говорить о всем «театре Сухово-Кобылина» в его целом, а остановлюсь только на непосредственной теме настоящих заметок, именно на «Свадьбе Кречинского». В богатстве всего сухово-кобылинского театра, она, на наш взгляд, наименее значительная, лишенная тех идейных и формальных моментов, которые отличают в такой степени и «Дело» и «Смерть Тарелкина». В «Свадьбе Кречинского» нет тревожных углублений, свойственных Сухово-Кобылину,—своеобразно изломанных каких-то мучительных подходов к внутренней природе человека, нет протесковского разложение драматической формы и образов—Сверти Тарелкина,—она проще, обычнее, беднее, она менее проблемна, да и вообще, кажется, лишена этого свойства.

Проверка временем подтвердила многое в подходе старой критики к современникам в этой пьесе.

Эта критика и для нас представляет несомненный интерес чисто драматургического анализа пьесы, почему я и считаю уместным на время задержаться на ней, тем более, что она как-то не попала в поле зрения современных исследователей творчества Сухово-Кобылина. «Современник», в котором впервые напечатана была эта первая комедия Сухово-Кобылина, отмечает в ней «большие сценические достоинства». «Библиотека для чтения» (1856 г., X) констатирует тоже значительный «сценический успех» комедии, одной из лучших в «нашем бедном репертуаре», хотя «критика, журналы и отозвались о комедии чрезвычайно холодно». Отзыв «Отечественных записок» (1856 г., I) уже содержательнее; отмечая большой драматический талант в авторе, «очень искусную очерченность некоторых характеров», «ум и умение вести интригу», журнал констатирует «при всех этих достоинствах» и важный недостаток: содержание комедии анекдотическое и вся она отзывается французским влиянием, отчего частью и теряет свое серьезное значение. Кречинский лицо не типическое, и исключениям не должно давать место особенно в высокой комедии, в этом зеркале нравов. Вот причина почему пьеса и не получила значения. Но ведь и содержание «Ревизора»—«анекдотическое» и «исключительное»,—могли бы мы возразить критику, если бы не поняли существа его замечания: «анекдотическое» имеет право на свое существование в области искусства только тогда, когда оно поднято на степень «типических» обобщений.

Значительнейший интерес представляет среди всех журнальных рецензий о «Свадьбе Кречинского» статья в катковском «Русском вестнике», одном из либеральных журналов в этот его период, вдобавок блестяще поставленном в чисто-литературном отношении (здесь начал Щедрин, печатались Тургенев, Л. Толстой, Достоевский). Критик «Русского вестника» (1856 г. I) отмечает в пьесе «недостаток того, что мы называем «свободным творчеством». «Он интересуется больше интригой и

37

иногда положениями, нежели характерами, и вообще держится больше на общей почве французской комедии, чем на особенностях нашего быта... Сюжет ее взят не столько из действительного быта, а скорее из общего всем народам сценического запаса; комедия построена на особом рода сложной интриге, представляющей в действительной жизни исключение». «Одни характеры не вполне выдержаны, другие — почти вовсе неразвинуты», в особенности, женские. «Не везде соблюдено вероятие и, наконец, в ней может быть, дано слишком много места таким проделкам, которые скорее могут заинтересовать криминалистов». «Пьесе недостает идеи», — очевидно, той художественно обобщающей идеи, в свете которой и исключительное, и анекдотическое, и криминальное содержание получает свое творческое правдоподобие («вероятие») и оправдание. Не причисляя пьесу к «художественным» произведениям, к «драматическим» произведениям в собственном смысле слова (как «Горе от ума», «Ревизор»), которые «имеют целью прежде всего удовлетворить внутренним требованиям положенной в основание его идеи», — автор отводит ее в разряд «искусно задуманных» и счастливо выполненных сценических представлений, «прежде всего назначенных для сцены» и оправданных своим «успехом» в театре. В этом именно смысле она «замечательное явление» на нашей сцене.

Автор дает чисто драматургический анализ комедии, очень интересный и для задач нашей драматургии. В ней осуществлены прежде всего «чисто сценические цели: возрастающий интерес интриги, возможная быстрота действия, занимательность отдельных положений», интересовавшие автора гораздо более, чем «полнота и выдержанность характеров».

«Для сцены автор жертвовал иногда и внутренним вероятием действия. Для того Кречинский, как раз перед свадьбой, поставлен в самое критическое положение, для того должен решиться он на самые крайние меры, для того так скоро, нежданно скоро, удается ему получить желаемую булавку и подложить фальшивую ростовщичку, для того, чтобы занять зрителя во время отсутствия Кречинского, искусно придумана забавная, хотя и ненужная по ходу действия, сцена между лакеем и Расплюевым, из которых один хочет бежать, а другой удерживает его силой».

Критик укзывает на ряд и других «несообразностей» (с точки зрения художественной правды), допущенных автором «для занимательности и возможной быстроты действия». Необходимо было, чтобы Нелькин «тотчас же попал на след утраченной булавки и еще скорее возвратился в другой раз в дом Кречинского не только с ростовщиком, но и с полицией». К недостаткам пьесы критик относит и наличие «общих мест», например, «выклик прачки и извозчика, когда надо показать, что Кречинскому кредиторы не дают покоя; или монолог лакея, имеющий целью ввести зрителя в положение Кречинского, но слишком уже отзвучающийся подражением монологу гоголевского Осипа». Зато в этой же первой написанной пьесе критика удивляет тонкое «знание сцены», ее конструкция, укладываемая в три акта. «В пьесе чувствуется не только ловкая французская выкройка, но нередко и французский склад ума, метко попадающего в некоторые смешные увлечения современного общества». Критик отмечает также «меткий» и «ловкий» язык комедии.

Блестящее исполнение (Щепкин—Муромский, Садовский—Расплюев, Шумский—Кречинский) художественно «подняло» пьесу «почти до уровня наших лучших драматических произведений», «дорисовало» то, что у автора было «не совсем ясно или не вполне отчетливо».

### 3.

Нам немного остается добавить к этой чисто художественной критике пьесы Сухова-Кобылина.

Построенная в легком хорошем французском плане скрибовского театра (французская критика указывала на это, увидав комедию на французской сцене, — сам Сухово-Кобылин говорил, что он «писал «Свадьбу Кречинского», все время вспоминая парижские театры, водевиль, Буфф»), на стремительно развращающейся сюжетной линии уголовного типа, написанная крепким сочным языком, языком классической эпохи, — эта комедия, почти разросшийся водевиль («комедия-водевиль»), не задается никакими особыми задачами художественными или обличительными, какие определенно несут на себе остальные две пьесы театра Сухова-Кобылина, представляющие социальную сатиру щедринского типа на крепостную и бюрократическую николаевскую Россию. Эта сторона трилогии определенно уступает в «Свадьбе Кречинского» место бытовой и сценически-авантюрной.

Плод чистейшего недоразумения и предвзятости видеть в этой части трилогии «сатирическую злость», «классовую остроту негодующую сатиру», «острую иронию», несколькими строчками ниже смягченную указанием на «осторожно ироническую само-

критику дворянина», как это делает, например, А. Пиотровский. Надо смотреть на «Свадьбу Кречинского» «проще», как советовал еще критик цитированной нами выше статьи из «Русского вестника».

Ряд образов в пьесе взят сатирически бледно, схематически, только как подсобный для основной чисто сценической задачи материал. Конечно, и старик-помещик Муромский, совсем не оригинальный в драматургической литературе образ, и тетка Атуева, суетная, думающая только о доме в Москве, поставленном на светскую ногу, и провинциально-безцветная Лидочка, и Нелькин, необходимый в сценической конструкции как «противодействие», как «честное лицо» (зато кроме честности в нем нет более ничего живого) — «Русский вестник» — все это бледные добродетельные тени, никак не развивающиеся в процессе пьесы, не движущиеся, хотя можно было бы, например, раскрыть внутренний мир Лидочки интереснее, сложнее, подготовив художественно ее «подвиг благородства» в финале пьесы.

Все эти фигуры сделаны автором легкой спешной рукой, в плане, как я сказал, хорошего расширенного водевиля (старый папаша — чудака, любящий свою дочь, благородный резонер Нелькин, эта самая наивная влюбленная простушка и пр.). Все они нужны автору для развития основной стержневой линии — мошенничества Кречинского. В пьесе в сущности один этот стержень и торчит — она написана для него и им дышит: это в сущности талантливо написанный инсценированный рассказ об одном ловком мошенничестве. До обобщений автор не подымается. Слабые попытки пойти по этому пути обобщений явно недостаточны и идут по линии наименьшего художественного сопототивления: не через действие и образы, а через резонерские реплики честного Нелькина:

«Подлость и мошенничество в сермяге не опасны... Вот страшно, когда подлость в тонком фраке, в белых перчатках, катит на рысаках...» — идея и не бог весть какой общественной значительности. «Мошенник-то тоны задает!» — это могло бы звучать значительнее, если бы речь шла не о примитивном уголовном мошеннике в прямом смысле этого слова. От обличения великосветского афериста до «социальной сатиры», конечно, дистанция большая...

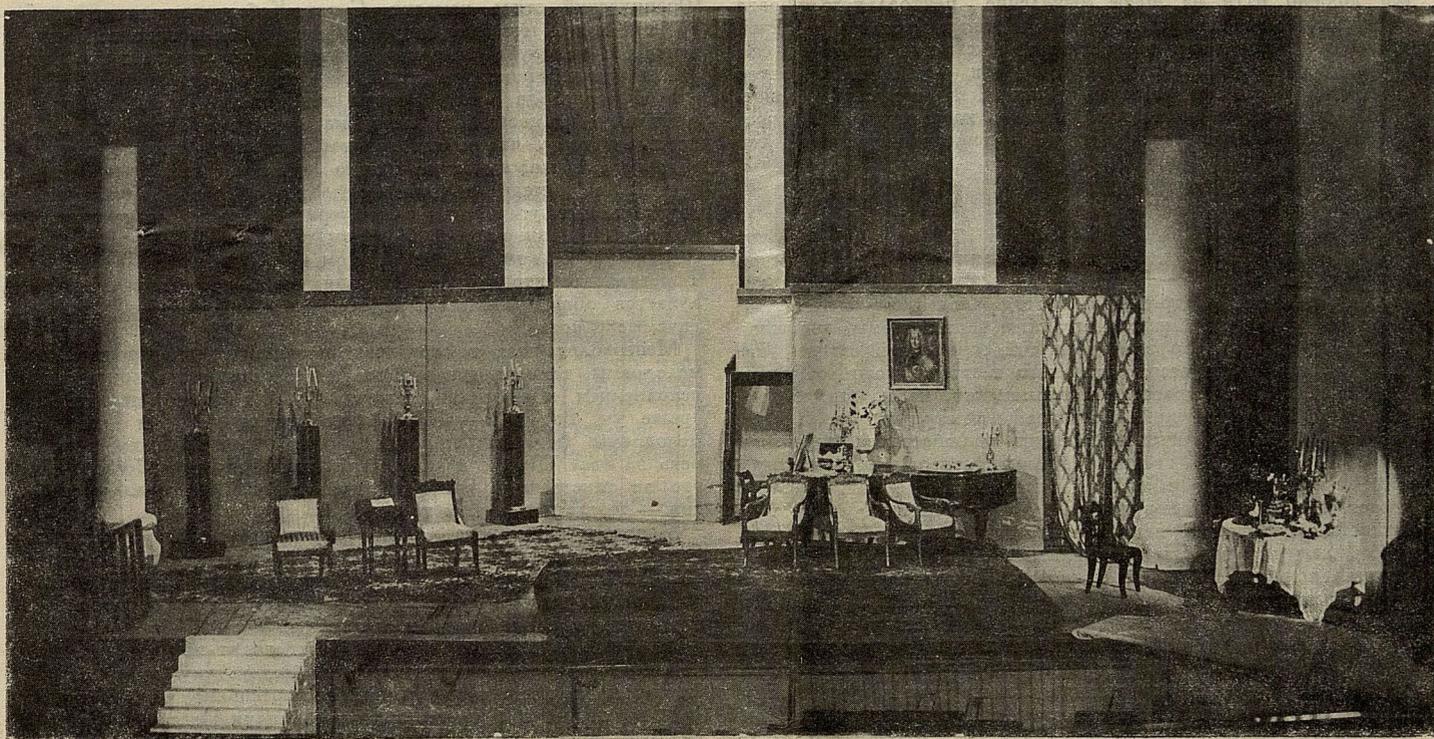
Сам герой пьесы, Кречинский, тоже не новое на сцене лицо, и тоже схематичен. Это ловкий, интересный жулик в «хорошо спитом фраке», жулик не метафорический и не метафизический, а самый настоящий, элементарный уголовно-розыскной, которого безуспешно его слуга Федор старается несколько «поднять» на некую романтическую высоту, рисуя его человеком безжалостных, диких страстей, до иступления доводящим женщин, «человеком сильным». «Я бабьих денег не хочу, у меня деньги раздут, я гулять хочу. И пойдет и пойдет... До копейки все разумеет. Кутит так, что страхи берут». Но дальше этой рекомендации в пьесе автор не идет, ни факты, ни действительное содержание образа Кречинского не развивают этих романтических мечтаний восторженного барского слуги, идущего как раз в обратном направлении с ходом мысли гоголевского Осипа о Хлестакове. И не всерьез же принять случайную в общей концепции образа «печоринскую» строчку Кречинского о себе: «Ах страсть! Где она? Мья страсть, моя любовь... в истопленной печи дров ишу...».

Кречинский незначителен, элементарен в своем внутреннем содержании, хотя автор внешне и пытается изобразить его «видным» мужчиной с «недожженной физиономией». До углублений, до особых художественно-социальных обобщений и в этом образе, как и во всей пьесе вообще, автор не идет.

Кречинский — это не Хлестаков, который являет собой образ «хлестаковщины»; это не Чичиков, который являет собой образ «чичиковщины», обнимающий ряд типических явлений значительнейшего общественно-художественного содержания. Он — не завоеватель нового, идущий на Россию переломной эпохи его класса, не «приобретатель», не «Наполеон», хотя об этом в увлечении говорит Расплюев («Наполеон, говорю, Наполеон! великий богатырь, маг и волшебник!»), не тот русский Наполеон, идея которого связана с Чичиковым. Знаменитое «сорвалось!» Кречинского — совсем не то «зацепил, поволок, сорвалось», которое звучит в устах Чичикова.

Кречинский имеет в себе черты и Хлестакова, и Чичикова, но он ни тот ни другой, он мельче, проще, поверхностнее. Он не знак эпохи и идей, и пьеса об этом простом, хоть и великосветском аферисте, конечно, не рисует и нравов общества в широком плане, и не дает художественно-познавательных знаков «картин прошедшего», как озаглавил всю трилогию Сухово-Кобылин, хотя эти картины и «писаны с натуры». Не в «натуре» тут дело, не в регистрации какого-то уголовного процесса, а, повторяем, в творческом познании людей и эпохи, в том, чем так силен этот же автор в «Деле» и «Смерти Тарелкина».

В «Свадьбе Кречинского» есть, однако, один образ, в свете которого сразу выясняется вся художественная малозначи-



«Свадьба Кречинского» в театре им. Вс. Мейерхольда. Третий акт.

тельность всех остальных образов, о которых я сейчас говорил. Это, конечно, образ Расплюева, идущий от истоков русской классической драматургии и литературы, а не от французского водевиля. Вот замечательный образ во всем его многообразии, в художественной полноценности, сочности, красках, в творческой собранности своей открывающий перед нами просветы в психику и личности, и класса, и эпохи. И критик «Русского вестника» был, конечно, прав, когда считал Расплюева «самым оригинальным в комедии лицом»: «если бы он был просто негодяй, о нем не стоило бы и говорить, но автор умел очень удачно и вовсе неожиданно соединить в нем с отъявленною негодностью какую-то примесь простодушия и наивности, которые невольно привязывают к нему зрителя. Это лицо очень искусно задумано и удачно выполнено».

В этом весь секрет художественного изображения человека в искусстве, художественной правды его, обобщения случая. Расплюев ведь тоже жулик, но, меньшего масштаба, чем Кречинский. Этот «маленький, но плотненький человек, лет под 50», как его описывает автор, и шулер и все такое, но он не только это, не только персонаж обвинительного акта и уголовной фавулы. Он живой человек в своих радостях — даже какой-то своеобразный эстетик своего ремесла («как представляю себе, как сидит он, христопродавец, со стеклышком, караулит его, Иуда!» — это о ростовщике), — в своих «огорчениях» жизни, в своем рабском унижении и рабской верности. Он живой человек, затравленный обстоятельствами жизни («судьба, ва что гонишь?»), трогательный в своей любви к детям — «птенцам» («голым и холодным», «ведь у меня гнездо», «я туда ведь пишу таскаю!»), человек, превращенный в «зоологию», сниженный в своих духовных запросах до вот этого звериного, страшного «пищу таскаю». Этот жалкий «человечек», в своем унижении поднимающийся до трагического обобщения, идущий от Акакия Акакиевича и Макара Девушкина, и, однако, в глубине хранящий и всю мразь человеческой мелочи, отличный от этих исконных «униженных и оскорбленных» героев русской литературы, — развертывается в дальнейших частях трилогии в сложное социальное явление «расплюевщины», занимающей такое же видное и особое место в ряду литературно-общественных обобщений, как и клестаковщина, маниловщина, ноздревщина...

От этого звериного «пищу таскаю» («Свадьба Кречинского») до «исправляющего должность квартального надзиравателя» («Смерть Тарелкина») пораздобрешего и приобретшего некоторую осанку — вот путь этого творческого образа. «Давно сам я свету божьего бегал... дрожал, а теперь меня дрожать будут!.. раболепствовать будут!» — вот этот путь. Страшное явление николаевской Руси — человек-мразь, которому «по всякой справедливости серую сибирку с бубновым тузом на спине», ставший в некотором роде «властителем» над людьми,

хозяйном в застенке, не только винтиком в машине самодержавия, но и символом.

Один этот образ насыщен в пьесе до степени «социальной сатиры», один он, раскрытый в плане полнокровного художественно-социального реализма, делает значительной и ценной пьесу. Отсюда естественно, что на его раскрытии, а не на раскрытии мошенничества Кречинского, виждились все старые постановки пьесы на русской сцене.

#### 4.

Как Мейерхольд прочитал пьесу?

Он, конечно, ушел прежде всего — это естественно — от ее внешнего смысла. В противоположность Художественному театру, вместо художественных обобщений гениальных гоголевских «Мертвых душ», пришедшему к показу на сцене истории одного мошенничества, — Мейерхольд пошел по обратной линии, — от случайного к общему. В этом заслуга его трактовки, его подхода к комедии Сухова-Кобылина; он пошел по линии художественного нагружения этой комедии, заполнения ее прорек, углубления ее поверхностных мотивов. Не история мошенника в «хорошо сшитом фраке» заинтересовала Мейерхольда в его работе.

Придать «Свадьбе Кречинского», первой и наиболее легкой части трилогии значительный социальный смысл всей трилогии, органически связать ее с «Делом» и «Смертью Тарелкина» — вот путь Мейерхольда. Он взял «Свадьбу Кречинского» в плане всего «театра Сухова-Кобылина». В этом замысле — смысл его постановки, но в нем и корни его неудач при ее осуществлении: явная и органическая недостаточность самого авторского материала, которую мы вскрыли на предыдущих страницах, не могла быть преодолена тем путем, каким шел Мейерхольд. Можно было этим путем преодолеть жанр комедии, но нельзя было преодолеть творческого содержания ее. Это путь — формальный при несомненно творчески серьезном и содержательном замысле.

В «Свадьбе Кречинского» режиссер хотел найти трагический художественно-социальный смысл, обобщающий явления эпохи, найти глубокую идею, более глубокую, чем предлагает поверхностный Нелькин. Он отправлялся в своей работе не от Расплюева, в котором единственно автор дал нужный художественный материал, — Расплюев у него только эпизодическое лицо, «служебное» при Кречинском, Мейерхольд весь сосредоточился на выявлении самого Кречинского, — несложного и схематического, как мы видели, персонажа комедии, — на обогащении этого своего героя новыми возможностями, новыми отсветами от других фигур пьесы. Игра света в спектакле, музыка, новые лица, введенные «автором постановки», монтаж, —

все должно идти на новое выявление центрального образа Кречинского, на освещение его рикошетным светом при явной недостаточности авторского замысла, текста и выполнения. Но эта недостаточность, — как мы говорили, — и самый характер пути, избранного для ее преодоления Мейерхольдом, предопределили и будущее спектакля. Раскрыть характер, весь процесс работы Мейерхольда над комедией — значит выяснить и его методику.

## 5.

Проследим элементы, слагающие спектакль Мейерхольда. Легкий драматургический тип французской занимательной комедии, динамика ее, стремительно ведущаяся линия сюжета заменяются усложненно психологическим типом драмы, лишенной каких бы то ни было элементов той социальной сатиры, которая идет в плане всего остального театра Сухова-Кобылина. Небольшая пьеса вырастает в провоздкий, на паузах, на замедленном темпе идущий спектакль, несмотря на то, что режиссер борется с длиннотами своим излюбленным путем: он сокращает автора, у которого длиннот совершенно нет, текст ясен, прост и сжат в высшей степени и где каждое слово играет свою организующую роль. Драматической ясности и четкости, сценической занимательности (основные достоинства пьесы, как мы знаем) пьеса лишается. Вряд ли она будет понятна вся, даже в своем сюжетном смысле, вряд ли дойдет до зрителя, предварительно незнакомого с этой пьесой. Так растрепаны фабульная линия, положения пьесы и действие ее, осложненные рядом режиссерских вставок и перемонтировок.

Мейерхольд в своей декларации заявлял, что «сценическая интерпретация пьесы получает в его постановке новую окраску, далеко не совпадающую с обычным фарсовым исполнением». Но «фарса» именно обычно не делали из этой пьесы хорошие театры и исполнители. Учен ли в действительности Мейерхольд, как он обещал, «истоки творчества Сухова-Кобылина — русскую классическую драматургию и французский театр?» Свою французско-комедийную линию «Свадьба Кречинского» в театре Мейерхольда именно утратила. Не в куллетах же русского старинного водевиля и танце Расплюева в третьем акте, не в трюках Расплюева-Ильинского, акробатически скачывающегося по перилам лестницы и прыгающего на кровати, заключаются французские истоки этой комедии! Это ведь именно тот «фарсовый» характер, от которого открещивается Мейерхольд, — смесь французского с нижегородским.

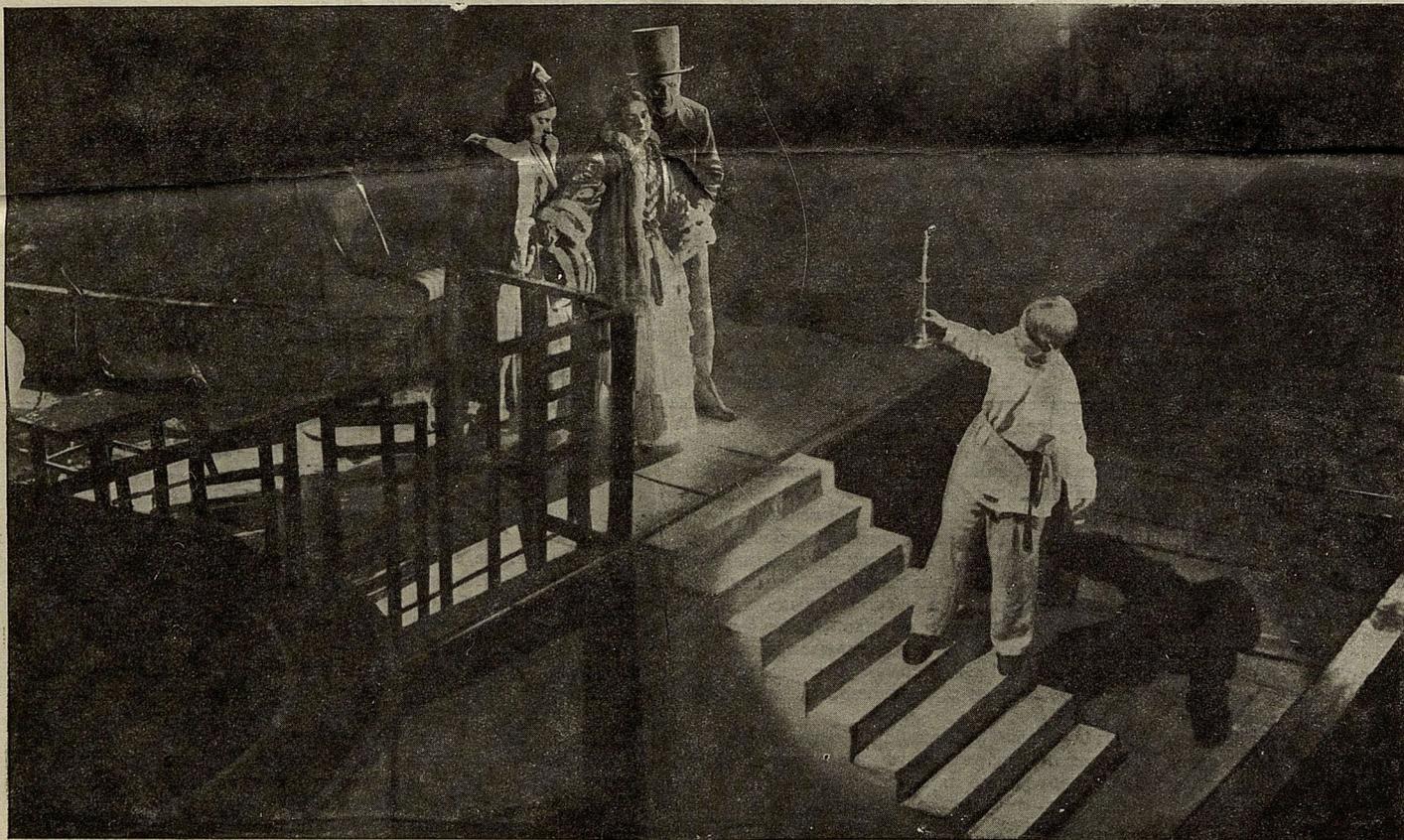
Французский стиль комедии Сухова-Кобылина, осложненный русской классической традицией, более высок и идет по линии тонкой, а не грубой легкости внешних драматических характеристик, динамичности действия, легкости сюжета.

У Мейерхольда зритель почти не смеется — даже над трюками его Расплюева. Его пьеса мало смешна. Эксцентрика не смешна потому, что и она призвана оттенять сильнее другую основную, психологическую линию спектакля, носящую на себе печать не комедии и даже не драмы, а отяжеленной трагедии, какой-то углубленной «мистерии». И так как это новое качество, приданное Мейерхольдом осерьезненной комедии, не совпадает с ее комедийным текстом и стилем, с ее жанром, то в результате этого несоответствия формы и содержания получается общая стилевая нечеткость, какая-то неясность и двусмысленность.

Мейерхольд ввел в спектакль и жанр трагико-иронической мелодрамы, тонко подчеркнув ее и соответственным актерским исполнением, и музыкой («струнной»). Мелодрама первая: «В краже ум. Вот она — решительная минута». В 3-м акте две мелодрамы (музыкально-драматические темы): «Я готов умереть за вас» (Лето), и «Солитер Лидии у меня» (Весна). Что это за танственные символические «лето» и «весна» в скобках, — догадаться совсем трудно.

Монологи Кречинского под музыку должны акцентировать какой-то эмоционально значительный «таинственный» смысл их. Вообще музыки в спектакле много, и она призвана создать то настроение, ту психологическую ткань спектакля, которых не в силах создать сам актер. Однако роль музыки здесь больше механическая. Так, она сводит во 2-м акте монологи Кречинского к дешевому и бескусному роду мелодраматической. Зачем эта виолончель с фортепьяно, под которую: «а) Кречинский обдумывает письмо к Лидии Петровне, б) Кречинский пишет письмо к Лидии Петровне? Соло на рояли должно иллюстрировать тему «Расплюев здесь!» Музыкальных лейтмотивных характеристик действующих лиц в спектакле нет. Под конец музыка теряет всякий органический смысл и переходит в простую дивертисментную иллюстрацию, оправдание которой мотивировано весьма случайно с точки зрения житейского (а не художественного) правдоподобия: в соседней комнате идет, видите ли, бал, — и тут уже можно позволить себе не возбранно и вальс первый (allegro con brio и вальс второй, и третий, и четвертый...

Подчеркнуть значительность содержания призван и свет в спектакле. Картина, открывающая третий акт, так и называет-



„Свадьба Кречинского“ в театре им. Вс. Мейерхольда. Финал третьего акта.

ся «лунной» и должна создать впечатление таинственных предчувствий катастрофы. Полутьма начала третьего акта, нарушенная ярким эффектным одновременным появлением света многочисленных свечей, и тьма в финале третьего акта, где при одинокой свече нарастают крики, теснота, катастрофа, должны создать настроение зловещей тайны, углубить значительность простого акта обнаружения преступления.

Что сделал Мейерхольд с текстом комедии? Он не только меняет такую мелочь, как «букет из белых камелий» текста на «красные розы». Он совершенно выбрасывает сценически активный, выигрышный эпизод с купцом Щербневым, хорошо рисующий нравы этого круга и остро мотивирующий затруднения Кречинского; слуга Федор на сцене только «доносит» зрителю об этом эпизоде своими двумя-тремя словами. Монолог Нелькина, подслушавшего планы Кречинского о жеманстве, режиссер переносит в конец акта, где он звучит плохо и сценически теряется, совершенно срывая эффектно-французскую острую концовку Сухова-Кобылина под занавес: «Кто нежная? Скотина». Он вынимает из текста актерской роли типичнейший монолог Кречинского в первом акте: «Форсировать или нет».

Сделано ли это в плане сокращения длинот спектакля? Нет, конечно. Длины мейерхольдовского спектакля иного, органического, не текстового, смысла. Они в самой природе мейерхольдовской трактовки пьесы, ее жанрового типа, в принципе затрудненности и усложненности мотивировок (в противовес облегчению их), типично формалистическом принципе, который проводится в пьесе последовательно рядом с принципом разложения простой сжатой, классически-завершенной формы. Затрудняется единая устремленность комедии Сухова-Кобылина, ломается ее простая композиция, ее легкая конструкция.

Мейерхольд вводит в пьесу и свой текст (меняя кое-где реплики, заставляя Кречинского декламировать стихи Державина, а Нелькина — Веневитинова), и ряд сцен, ряд своих сочиненных фигур.

Рассматривая Кречинского — мотивирует этот прием свой сам Мейерхольд, — как «представителя определенной социальной группы» (какой, аферистов?), Мейерхольд «не оставляет его одиноким». Он дает ему в «сообщники» ряд новых персонажей, образующих «аферистский кружок» — Кречинский и компания, — который Мейерхольд весьма заботливо расчленяет по фамилиям, именам и даже отчествам: «Ардальон Порфирьевич Крап, Станислав Вошинин, Стервидкий, Милькин, Нырялов, Загребышев и Зоммер». Но так как эти введенные фигуры — не художественные, нужные пьесе, образы (зачем, подумаешь, пьесе не один аферист, а семь аферистов? И почему в таком случае не семьдесят семь?), а простые схемы, почти безмолвные статисты, то, конечно, в системе пьесы они балласт, только затрудняющий ее движение.

Какой-то смысл эти персонажи имели бы только при своей художественной характеристике, какую, например, дал Лермонтов толпе картежников своего «Маскарада»:

Был бит не раз, — с безбожником — безбожник  
С святошей — иезуит, меж нами злой картежник...  
Вон тот высокий и в усах,  
И нарумяненный вдобавок...  
А этот маленький? — растрепанный с улыбкой... и т. д.

Мысль о создании такого типичного окружения легла, очевидно, в замысел Мейерхольда, но ничего нужного для пьесы и хоть сколько-нибудь ценного для спектакля не получилось.

Режиссер вводит и других молчаливых персонажей — «жену Бека с дочерью», француженку, двух татар, кучера, «парикмахера Жозефа», содержателя кушмистерской и пр. и пр., имеемых в программе «персонажами автора спектакля» и занимающих в этой программе добавочных 22 места (вдвое больше, чем 11 персонажей самого Сухова-Кобылина). Ничем иным, кроме выдумки этих бессловесных и ненужных статистов, не отягченных никакой характеристикой, Мейерхольд «авторства» своего не проявил. Но если они не нужны, то они вредны для спектакля. Это ли принцип экономии художественных средств?

Ряд вводных эпизодов, затрудняющих пьесу, носит характер иллюстративных сцен, навбно разъяснительных, показывающих то, о чем в пьесе только мельком говорится. Целью «кружок аферистов» и два спутника Кречинского вышли из одной его реплики: «связался с шушерой». Реплика слуги («серебро давно спустили, даже одежды хватили несколько») иллюстрирована целой самостоятельной специальной сценой распродажи вещей старьевщикам-театрам («шурум-бурум»). Мейерхольд помещает Кречинского в жалком логове-подвале, с жалкой кроватью (совсем номер хлестаковской гостиницы), вопреки ясному указанию Сухова-Кобылина на «роскошно-убранный, но в большом беспорядке кабинет», в котором живет Кречинский по пьесе. Ведь о Кречинском и Нелькин говорит: «знам с парадного-то крыльца рысаков показывает»... Из такой перемон-



„Свадьба Кречинского“ в театре им В. Мейерхольда.  
Кречинский — Юрвев.

тировки обстановки вытекает и новый момент — Кречинскому приходится специально снимать на стороне помещение для приема Муромских. В соседних залах идет бал и играет оркестр, неужели Муромский эта обстановка не покажется сразу же подозрительной?

Так идет нагромождение одних проходных сцен на другие, превращение их в самостоятельные самодовлеющие сцены натуралистически-бытового театра, с которыми сам Мейерхольд так энергично воевал в свое время, когда писал, например, что «сущность драмы Ибсена «Столпы общества» (в Художественном театре) совершенно потонула в изолированности анализа проходных сцен. Зритель, хорошо знавший пьесу в чтении, на спектакле видит новую пьесу. Сумма сущностей вводных сцен не составляет сущности пьесы». Или когда он же писал о принципе сценической иллюстративности: «Стремление во что бы то ни стало показать все, боязнь недосказанности превращает театр в иллюстрирование слов автора». «Я слышу, опять воеет собака», — говорит одно из действующих лиц. И непременно воспроизводится вой собаки. Отъезд зритель узнает не только по удаляющимся бубенцам, но еще и по стуку копыт по деревянному мосту через реку».

Сейчас этот принцип усердно насаждается самим Мейерхольдом в «Свадьбе Кречинского».

Всеми этими вводными самостоятельными сценами, вставками, мусором ненужных лиц разряжается легкое, стремительное развитие комедии Сухова-Кобылина, приостанавливается само сценическое действие.

Но Мейерхольд приостанавливает его и нарочито, специальным приемом, новшеством своим — опускаемыми посреди действия занавесами и «сообщениями о событиях», напечатанными на огромных длинных плакатах. Действие подменяется рассказом, чтением, что совершенно противоречит самой сущности театра и драматургии.

Всеякие «сообщения» и всякие «события» на сцене должны делаться актерами, действующими лицами пьесы. Этот прием «кинонадписей», разросшихся у Мейерхольда в целые огромные газетные полосы, которые затруднительно читать и с биноклем, — так они велики и многословны, это внесение в драматическую канву определенно враждебного ей повествовательного начала, элемента чтения, является лишь свидетельством театра о своей бедности, о бессилии специфическим путем



„Свадьба Кречинского“ в театре им. Вс. Мейерхольда  
Расплюев—Игорь Ильинский.

своего искусства показать (а не рассказать) зрителю, довести до него то, что он поставил себе заданием. Этот антидраматургический прием мешает действию, лишает пьесу сконцентрированного движения, динамики, органической цельности, единства материала и приемов.

42

И почему необходимо ясный, актерский выразительный монолог Кречинского «форсировать или нет» передать таким плакатом-надписью, а не актерским словом?..

Разросшийся, перегруженный вставками и психологическими паузами, из комедии превращенный в трагикомедию или вернее трагическую мистерию, спектакль идет в замедленном темпе, на замедленном ритме актерской игры. Если слуга Федор почему-то все время нелепо кричит до хрипоты и пены, разрывая всю создаваемую психологическую ткань спектакля, то Кречинский задумчиво углубленно роняет скупые слова, молча вглядывается, «переживает»; на паузах же играет местами и Расплюев в явный разрез с эксцентрической композицией своего образа.

В спектакле нет динамики, нет ни стремительности развертывания комедийного действия, ни законченной плавности драматического действия; он органически длинен, и никакими сокращениями здесь не поможешь. Он однообразен и не действен: большие пять актов «Волков и овец» Островского, разыгрываемые прекрасным комедийным составом б. театра Корш, не оказались ни длинными, ни скучными, и смотрелись до первого часа ночи с неослабевающим вниманием. В этом логика жанра и стиля, которую безнаказанно нельзя нарушать — логика театра.

6

Какое новое содержание отвечает в трактовке Мейерхольда этим формальным приемам спектакля? К чему свелся на практике возмущенный Мейерхольдом новый «пересмотр биографий персонажей» комедии Сухово-Кобылина, который должен был представить зрителю всем знакомые фигуры «отнюдь не в традиционных характеристиках»? Какова была тенденция этой реви́зии старого наследства, целесообразность ее?

Мейерхольд по-новому прочитал ряд образов.

Атуева, тусклая тетка, «острачена» Мейерхольдом чисто формальным «обнаженным» приемом подведения под образ фундамента «комплекса», эротика. Этот излюбленный Мейерхольдом, неоднократно применяемый им в своем творчестве (например, в гоголевской Марье Андреевне) комплекс повторен в

Атуевой с особенной подчеркнутостью и утонченностью. В ясный, простой, недвусмысленный диалог Атуевой с Тишкой, прибывающим звонок («Ну, лезь, прибывай... Пovyше! Стой, куда? Ниже! Теперь, выше, ниже, выше! Прибывай, куда хочешь...»), Мейерхольд вводит смысловую двузначность, затемнение и усложнение смысла, двусмысленность, игру на двойном смысле. Этому отвечает соответственно мимика, позы Атуевой, позы изнеможенных мечтаний на лестнице, позы почти сафической любви к Лидочке на диване, поцелуй ее в объятиях Кречинского, весь образ квохчущей насадки-самки, как ее с примесью вульгарности грубовато играет Тяпкина.

Причем тут вообще эротика, явно отсутствующая в творчестве этого образа у Сухово-Кобылина? Демонстрация «французского» стиля, что ли? Почему трезво-раздражительная и вспыльчивая у автора провинциальная тетка Атуева превращена в «сводню»? В чем смысл придания ей этого нового качества? Нужно ли это для идеи пьесы? Замысла? Раскрытия смысла спектакля? Образа Кречинского? Нет, это все само по себе, ни с чем не связано, самодавяющее, эротика сама для себя и потому бессодержательная в системе образов и пьесы и спектакля. На ткани спектакля это просто острый, «заманчиво» мерцающий отдельно узор, не оправданный всем содержанием спектакля и потому чисто формальный, — как известно, не менее излюбленный в практике эстетизма, чем и другой мистический момент.

Оставив нетронутыми старика Муромского и Лидочку (ее приятно и просто изображает Суханова), — наивно добродушных провинциалов, которым явно сочувствует Сухово-Кобылин, вовсе; «не смеясь» над ними, как писал кто-то из наших рецензентов, — Мейерхольд пытался «обострить» новым содержанием Нелькина, «честную» схему пьесы. Мейерхольд явно пытается сделать его «молодым человеком XIX века», пылким мечтателем-разночинцем, страстным обличителем, «народником» в мундире, с печатью печоринской обреченности на челе. Реплику пьесы о том, что Нелькин в театре сидел «с купцом», Мейерхольд подменяет репликой об «актере и писателе» — спутниках Нелькина. Мейерхольд дает ему монолог под занавес, он оставляет его в финале пьесы одного на сцене, одинокого российского интеллигента-борца, с романтической декламацией из Вениитинова-юноши-поэта. Но все это оказывается повисшим в воздухе, так как налицо не органически содержательное переключение образа, а одна декламация, одни внешние вставки, носящие случайный характер и тоже не идущие дальше бледной схемы.

Образ Расплюева, раскрытый в пьесе наиболее художественно, в трактовке Мейерхольда-Ильинского, явно снижен в своей старой «биографии»; новую же биографию он получил достаточно расплывчатую. В статье-декларации («Красная газета» 14 апреля 1933 г.) Мейерхольд активизирует Расплюева как «тип скрытого под маской смиренного благодушия шпиона и полицейского провокатора», снова вызванного сейчас к жизни на Западе, обобщает его в категорию отвлеченных образов-понятий; символов «вечного паразитического». Расплюев смешон? — спрашивает Мейерхольд, — нет, — страшен.

Очевидно, намечалось разрешение этого образа в плане чисто трагического протеска, но от этого плана осталась одна эксцентрика, именно «фарсовый», водевильный характер исполнения, от которого Мейерхольд открещивается, как мы знаем, всеми руками. В показе Ильинского Расплюев — эксцентрик, начиная с грима — маленькие брови клоуна у ковра, — и голого бабьего лица. Жестом подчеркнутой клоунады он надвигает на лоб помятый цилиндр и усаживается «в позу» на стуле. Чистейшая клоунада — его полет по лестнице вниз, его прыганье на кровати, фокус с вылетающим из цилиндра живым голубем, каскад выпадающих из его карманов карт... Никакой он «шпион, вызванный к жизни на Западе» и пр. и пр., что есть в декларации Мейерхольда. Он очень смешит, но зрителю не смешно вовсе, а это в данном случае для «эксцентрика» неблагоприятнее всего.

Он — не трагедия, но он и не в плане социальной сатиры. Если бы Мейерхольд действительно хотел показать то, о чем он говорит, он бы так называемый «плач Расплюева», этого стянутого веревками «шпиона и провокатора», превратил бы в крокодиловы слезы. Зритель же сочувствует Расплюеву, жалеет его. Старинные водевильные куплеты, очень стильно пропетые Ильинским, окончательно смягчают характер его «эксцентрика», переводят образ Расплюева в план благодушного водевиля; и опять никакой здесь нет «психологической насыщенности».

Говорят, актеры умирают и ничего от них не остается. Вероятно, это так. Но в этот вечер в театре жил В. Н. Давыдов, он был на устах у всех, кто видел его в гениальном образе его Расплюева. Здесь вопрос не о разнице талантов, качестве их, а о двух различных методах игры — реалистическом и условном протесково-эксцентрическом. У Давыдова был тоже не бытовой, не натуралистический характер игры. Его Рас-

плюев — в реалистически-художественном плане обобщений, где весь образ вскрывается в своей психологической сущности, во всей диалектической сложности живого человека, который «ни добр, ни зол, — а только человек» (как пишет Маркс об одном из образов романа Эжена Сю «Парижской тайны»). Клоунада Ильинского никак не смешна, хотя он талантливый артист и хотя при виде денег Ильинский и по кровати скачет, и на буфет взбирается, и прибегает к ряду других трюков. Просто зритель не принимает такой формы раскрытия художественной правды. Давыдов, обшипанный, потрепанный, понурый человек — полный внутренних радостных ощущений, почти без всяких внешних выражений их, садится за стол и принимается считать деньги в пачках, отгибая их большим пальцем, поминутно смачивая его о нижнюю губу. И вот в этой тихой простоте, углубленной нежности тихого восторга — весь Расплюев. Давыдов, занимая Муромского «светским» разговором, когда не умеет дать ответа на ряд вопросов, издает какие-то чрезвычайно смешные нечленораздельные звуки и вдруг как-то прыскает в стакан. В зрительном зале стоял потрясающий грохот от смеха, смеха до слез. Мейерхольд прибегает к помощи оркестра, чтобы помочь актеру и заглушить прохотом труб его бессилие ответить; он считает актера бессильным добиться нужного впечатления своими собственными средствами. И вся эта превосходная комедийная сцена совершенно пропадает в театре Мейерхольда. Давыдов просто стоит у дверей, старается проскользнуть мимо Федора и плачет, вспоминая своих пенцов — и он трагически жалок зрителю. Это адвокатура человека, прав его в забитом униженным подобии его.

Ильинского бессмысленно вяжут какими-то крепкими веревками, у него тоскливые глаза, он трогателен, но он не трагичен, несмотря на веревки; он случайный, не обобщенный в своей идее Расплюев. Два метода игры — это методы правды внутренней и внешней, «переживания» и «представления», подлинных художественных эмоций и эксцентрики, лишенной психологического содержания. Что в самом деле должен выразить язык клоунады? Язык циркового трюка? Прыганья по буфетам и кроватям?..

Итак, Расплюев в своей «новой биографии» вовсе не «страшен», совсем не трагичен. Он очень мало и смешон. Он жалок и часто бывает трогателен своими тоскующими глазами загнанного домашнего маленького зверька — таков ли Расплюев? Жаль будет, если выработанный Ильинским в этом театре ограниченный штамп эксцентрики помешает его росту, росту талантливого актера, в котором так много присущего ему личного артистического обаяния и в котором чувствуются иные творческие возможности...

## 7.

Основная идея мейерхольдовской постановки, по замыслу ее автора, сосредоточена в показе «центральной фигуры» пьесы; в свете этой идеи должны быть осмыслены все те формальные приемы и те новые характеристики действующих лиц, о каких мы выше говорили.

Какое новое, углубленное содержание придано этой поверхностной, как мы видели, фигуре великосветского шулера?

Еще в свое время «Современник» (1856 г., кн. 6), рецензируя игру Самойлова, указывал, что Кречинский картежник «не по страсти», «шулер не по увлечению»: для него шулерство лишь средство к жизни. «Какие пути приведут его к богатству: шулерство, воровство или жинитьба, ему все равно — ему нужны деньги, богатство, блеск, значение».

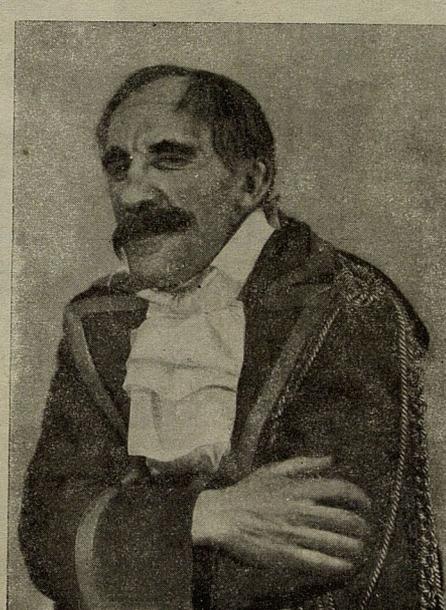
В своей декларации о спектакле Мейерхольд характеризует Кречинского, как «новый тип человека, на фоне все шире и глубже развивавшейся промышленности», «сложный своеобразный тип», весь смысл бытия видящий в «наслаждениях жизни», срывающий наслаждения жизни в сладострастном союзе со своей «поганой наложницей» — деньгами. И вся пьеса — это «трагедия людей на деньгах, около денег, из-за денег, во имя денег», почему ее правильнее было бы назвать «Деньги». Итак, в чем же смысл пьесы: деньги для денег, нечто в роде «Скупого рыцаря», — или же деньги, как средство, и пьеса эта — о стремлениях к «наслаждениям жизни» и прожиганию ее?

Много неясного и изрядно путаного во всей этой «философской» концепции Мейерхольда вообще. Прожигатели жизни, искавшие в ней прежде всего «наслаждений», были всегда. Они вовсе не характерны только для буржуазии, для «новых социально-экономических отношений», для «новой породы человека», образцом которой является Кречинский. Наоборот, для этого нового общества эпохи 1850—60-х гг. характерен скорее «приобретатель» и «завоеватель». Кречинский характерен скорее для эпохи дворянского разложения, оскудения.

Но почему-то Мейерхольд решил этого дворянского вырожденца эпохи упадка в пьесе, как мы уже сказали, данного поверхностно в разрезе чисто авантюрно-уголовном, лишенного в пьесе художественной социально-классовой характеристики, — сделать миссионером нового капиталистического общества, придать ему значительность «властного и страшного афериста, призванного действовать в мире в качестве агента великого капитала»... Откуда сие явствует из пьесы? Откуда сие произвольное, из пальца высосанное «освоение» образа Кречинского — понять из содержания пьесы никак нельзя. «На заостренном покое Кречинского», именно как «агента капитала» должна стать ясной, по представлению Мейерхольда, «разница: какой категорией являются деньги в системе капиталистической и какой категорией стали деньги в системе социалистической (!!!)»... Так прямо и прописано у Мейерхольда. Час от часу не легче: режиссер громоздит в беспорядке одни экономические понятия на другие, декларирует о своих политико-экономических открытиях, но какое отношение вся эта кустарная политико-экономическая философия имеет к пьесе Сухово-Кобылина, никак не становится от этого яснее. И вообще нельзя ли как-нибудь попроще и понятнее?

Но напрасно вы будете искать ясности и простоты в высоком полете мыслей Мейерхольда. И дальше идет все такой же набор бессодержательных в своем существе и потому пустых слов, та — под покровом современной фразеологии — метафизика и глубокомыслие, которые проявил в известной басне герой, попавший в яму. Почему, например, Кречинский на современной сцене «призван вскрыть (!) ужасающую лживость буржуазной действительности», «капиталистическое общество, где министры,

43



„Свадьба Кречинского“ в театре им. Вс. Мейерхольда. Муромский — Сибиряк, Нелькин, — Чукул, Федор — Башкатов.

чиновники, полиция, армия, являются труппой марионеток»?.. В чем дело? Откуда все это вытекает в данной пьесе о мошеннике, оперирующем солитером и чуть не женившемся на богатой помещицкой дочке?..

Уследить за этим потоком общих мест, настолько общих, что они уже ничего не выражают, — неблагодарная задача. Не магия ли этих высоких слов заставила Адр. Пиотровского всерьез говорить о «философском осмысливании «Свадьбы Кречинского». Вообще художник декларирует своими образами, своей творческой практикой, а не подстрочными пояснениями или «сообщениями о событиях». Какова же эта практика в показе Кречинского на сцене театра Мейерхольда? Как углублен этот легкомысленный образ комедии Сухова-Кобылина?

И здесь режиссер идет по линии не нового драматургического содержания, текста, положений, а только имеющихся в его распоряжении формально-сценических моментов. Из плана комедию-авантюрного Кречинский переведен в план зловещей трагической таинственности.

В первом акте Кречинский, о котором говорят и который вдруг появляется, не показывается лицом в публику: он виден в профиль, он прячется за ширмой и там декламирует (обнаженный прием «таинственности»). Без лица, безличный или, наоборот, многоличный. И эти манипуляции жестикулирующей руки из-за ширмы — бесхитростный аллегорический, «иллюстративный» знак затребуемого человека? Или символ «современного банкира, из-за ширмы, как марионетками, движущего политикой и государством», как глубокомысленно говорится в декларации Мейерхольда? Как понять символ в желательном для режиссера смысле? Написать: «се лев, а не собака»?..

И эта значительность молчания, рассчитанность медлительных слов и бесшумных плавных движений, это «таинственное» появление бесшумное и молчаливое — согнувшаяся фигура в цилиндре у закрытых дверей, и какой-то жуткий кошмар во сне; и какие-то двое молчаливых спутника-двойника (типа хлестаковского двойника), повторяющие однозвучно его слова; и предводитель какой-то темной банды протеско уродливых людей, и какая-то роковая печать величия на высоком челе — все это призвано создать образ «властного и страшного», как задумал Мейерхольд.

«...Не человек — а с чортом не похож (Лермонтов)...» Но «чорт», хоть и завуалированный («чорт» Мережковского), явно не получился; не вышел и «Наполеон» из этого «страшного» Кречинского, который никого не пугает, как не пугает никого (и не смешит!) тоже «страшный» мейерхольдовский Расплюев.

Элементы актерского образа Юрьева, некая позировка, условно декламационная риторическая манера на сей раз введенные в норму некоей умеренности, совпадают с мейерхольдовской концепцией образа Кречинского и всего спектакля, несколько приподнятого, риторически условного, ведущегося в каком-то трагедийно-мистериальном плане, не эмоционального.

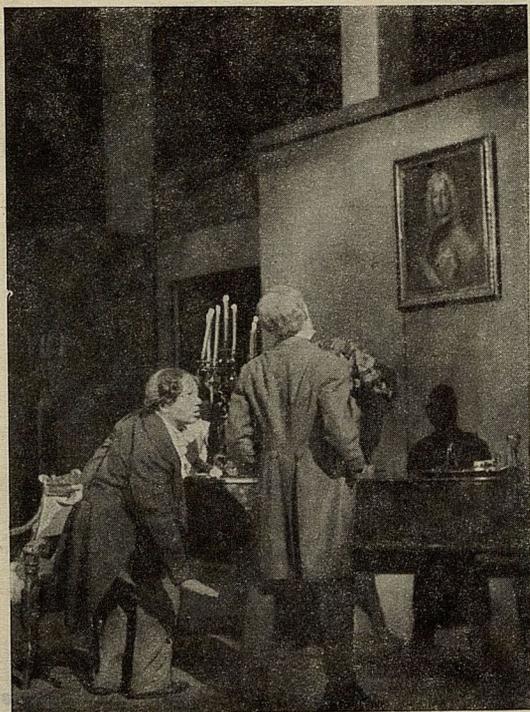
И этот Кречинский — таинственный и значительный застой, почти романтического толка, почти итальянской бравы (только без плаща), вождь шайки, метафизический жулик, укрупнен-

ный мошенник, вся «философия» которого «все ум, везде ум. В свете ум, в любви ум, в игре ум, в краже ум. Да, да, вот и философия...» — подан, как мы видим, в плане исключительно трагедийно-психологическом и романтическом. Неожиданно создается сочувственное отношение к нему зрителя, трагический ореол вокруг него создается с его арестом, вопреки смыслу пьесы о вывернувшемся («опять женщины!») ловком аферисте, — какая-то неожиданная реабилитация Кречинского, который как-то интереснее, сильнее, умнее и привлекательнее всех остальных действующих лиц, который живет, борется, а не прозябает... Это ли возвышенный декларацией «агент великого капитала», «образ банкиров, спекулянтов, биржевых трюков современного буржуазного уклада»? Это ли есть новое социальное раскрытие образа и новое отношение к нему?.. Гора родила мышь...

Получился же такой неожиданный реприманд потому, что в деле углубления Кречинского и его социального «остранения» Мейерхольд шел путями чисто формальными, путями сценических «настроений», а не сценических фактов, исходил от чисто сценического, а не драматургического содержания образа. В действии, тексте, в поступках, во всем, что образует социально-идеологическое содержание личности — Мейерхольдом ничего не сделано, ничего не вложено. Слова, написанные в декларации, так и остались брядающими вустую словами. Ни о каком художественно-социальном обобщении образа Кречинского в спектакле нет и речи. Ни с какой стороны не обнаруживается ни в идейном содержании этого образа, ни в содержании спектакля в его целом та «социально-философская концепция» (деньги и пр.), о которой говорят Мейерхольд и с его слов иные рецензенты спектакля.

Материал Сухова-Кобылина не преодолен никак, а в той степени, в какой он получает новое, чисто импрессионистическое звучание (т. е. звучание не в области идей, фактов и содержания, а только настроений), это достигнуто в театре чисто формальными, как мы видели, средствами (начиная с самого переключения жанра комедии).

В методе освоения Мейерхольдом классики можно было ожидать иных путей. Можно было бы приветствовать задание оторвать комедию Сухова-Кобылина от ее бытовых установок, от ее легкой, малосодержательной сущности и перевести ее в план «социальной сатиры», сатиры об эпохе разложения дворянства и стяжательских тенденций. Задание Мейерхольда шло по иному пути, по пути некоего отвлечения пьесы от конкретностей эпохи и класса и отвлеченных обобщений в духе каких-то «вечных», философских категорий; по пути углубления пьесы в плане какого-то мистериального «действия» о дьявольской роли денег «вообще», о какой-то идее мирового денежного «демонизма». Не люди данной конкретной общественной установки, а «марионетки» в руках рока, и то, что в данном случае рок носит название «денег» (терминология современная) мало меняет по существу чисто-идеалистическую и метафизическую концепцию спектакля «воинствующей философской мысли», как кто-то в усердии рьяном назвал его отнюдь



«Свадьба Кречинского» в театре им. Вс. Мейерхольда. Расплюев — Ильинский. Муромский — Сибиряк (группа слева).



Тишка — Консовский, Атуева — Тяпкина, французженка — Кулябко-Корецкая (группа справа).

не иронически. А какая мысль, позвольте спросить? О том, что деньги властвуют над миром, о чем еще и «Гимон Афинский» у старика Шекспира говорит?..

Деньги в замысле режиссера — это новая какая-то «мистическая» стихия, мыслимая в старом плане, но в новой фразеологии. Кречинский — «роковой» человек на сцене мейерхольдовского театра, «рок» какой-то, тяготеющий над миром, «страшный», «властный»; для актуальности и некоей конкретности его одели в словесную одежду «агента капитала», тоже страшную и властную силу, но одели не на сцене, а в газетной декларации.

Мойра, судьба, рок, «чорт», деньги — все это, в свете идеалистического мышления, образы одной категории, одного философского существа. Пьеса о роке денег, тяготеющем над миром (таков очевидный замысел спектакля), получает свое конкретное разрешение, далеко не полное, в ряде отдельных, но существенных моментов постановки — моментов, долженствующих углубить комедию. Откуда и некие таинственные, жуткие тени, ложащиеся неуловимо на весь спектакль в его целом, придающие образу Кречинского двусмысленное звучание, напоминающее в какой-то отдаленной, но явственной степени, звучание мейерхольдовского же «Ревизора» и Хлестакова.

К счастью, Мейерхольд не пошел достаточно уверенно и последовательно по этому философски отвлеченному пути насыщения пьесы новым содержанием, которое никак не получилось, как мы видели, ибо путь этот был исключительно сценического выражения, а не идейного драматургического содержания. Какая-то робость ощущается, неполнота в осуществлении режиссером своих чрезвычайных заданий. И перед нами в «Свадьбе Кречинского» в результате всех усилий вовсе не показано, — как возглашает в своей декларации Мейерхольд, — «как извращается с помощью денег индивидуальность, как это извращение обращает индивидуальность в ее противоположность, и как индивидуальность наделяется с помощью денег свойствами, противоречащими ее свойствам». Ничего этого и в помине нет в спектакле; нет и той «политически направленной сатиры», которую некоторые хотят увидеть в ней.

«Философски»-психологическая отвлеченность центрального образа спектакля с «напущенной» на него некоей таинственной значительностью, тонет и в уголовном сюжете пьесы, и в конкретно-реалистическом быте ее материала (Муромский, Лидочка, Федор). Стильные старинные реалистические костюмы, гримы, декорации комнат, тонко стилизованные старинные романсы, куплеты эпохи, взятые из водевиля «Полковник старых времен» (дуровского сборника), цыганская песня (из альманаха 30-х годов «Радуни»), создают вокруг фигуры метафизического шулера вполне реалистическое бытование. Неясные зрителю таинственные манипуляции над пьесой режиссера, о смысле которых мы узнаем только по его декларации, привели лишь пьесу — помимо какой-то сценической двупланности звучания ее центрального образа — к запромождению ненужным хламом, лишившим ее и комедийной характерности и кристаллической ясности стидевой простоты.

### 3.

Таков результат нового осмысливания пьесы Сухова-Кобылина в театре Мейерхольда. Что даст оно нам в конечном счете? Новое познание прошлого мира? Вскрывает ли оно «глубже социальное содержание комедии», как обещал Мейерхольд? «Острее ли подчеркивает актуальность ее в наши дни», созвучность ее с современными идеями? Нет и нет... Есть ли она новый крупный творческий этап на пути талантливого режиссера — после «Леса» и «Ревизора» — или же в значительной степени повторение прежних позиций в новых вариациях?

«Формальные» позиции романтико-эстетического театра (как в 1917 г. в первой редакции «Свадьбы Кречинского» и «Смерти Тарелкина» у Мейерхольда) и «фарсово-цирковой» конструктивистской эксцентриады» (как в 1922 г., во второй редакции «Смерти Тарелкина») вовсе не покинуты уже целиком в этой новой постановочной редакции «Свадьбы Кречинского», как думает об этом Адр. Пиотровский. Эти моменты сохраняют и в новой постановке, как мы видели, свою значительную живучесть, не разрешаясь решительно и полно в плане возможной «социальной сатиры».

Теряют смысл, свою целесообразность все постановочные приемы: зачем музыка? Зачем эротика Атуевой? «Профиль»



„Свадьба Кречинского“ в театре им. Вс. Мейерхольда. Лидочка — Суханова, Атуева — Тяпкина. (Первый акт).

Кречинского? Придуманы новые персонажи? Во имя чего? Для выявления каких моментов в осмысливании комедии Сухова-Кобылина? Они самоцельны. Эксперимент. Усложнение ради усложнения. В чем смысл жанрового переключения пьесы? Подлинное новое содержание — хотя бы того плана, который возвестил Мейерхольд в своей декларации — дается в спектакле всегда прежде всего новой драматургической структурой, новым текстом, новой композицией образов в их идейно-эмоциональной сущности. Стать таким новым автором новой пьесы, написанной на сценарии Сухова-Кобылина, Мейерхольд, очевидно, не мог; ясно, что это задача почти невозможная без резкого и полного отказа от всей художественно-сценической и идейной структуры сухова-кобылинской пьесы. Одной незначительной перемонтировкой текста и одними внешними приемами здесь ничего не сделаешь.

И все же — кончаю тем, чем начал — вы уходите и из этого спектакля в некотором плену у Мейерхольда, в некоторой власти того целого, что им сделано, выбранных им эмоций и мыслей. За этим исканием новой формы у Мейерхольда ощущаются и искания нового содержания, отвечающего психике нашего современника, — искания мастера, бредущего часто, — может быть, через ухабы и формализма и эстетизма, — к раскрытию глубоких задач нового искусства.

Театр Мейерхольда — не бытовой, не натуралистический театр, в этом его огромный смысл. Он проблемен, весь в области исканий современных творческих и форм, и образов; он острый возбудитель творческих соков в нашем театральном организме. В нем интеллектуальная и эмоциональная напряженность, психическая напряженность той высокой степени, где она переходит в творческую. Он творчески энергичен. Уходя со спектакля, с которым спорить, уносишь с собой от него надолго какой-то след от его общих настроений, от всей атмосферы, окружающей его, след от таланта самого его вдохновителя. След не только пробужденных мыслей, взбудораженных, вызванных к жизни, но и эмоций, которые определенно носят эстетический характер. Это след творчески плодотворных обещаний, и в этом исключительное значение театра Мейерхольда среди остальных наших театров.