

обморока. С одной стороны, как будто и смешно, по Чехову, но с другой стороны ужасно значительно и символично — по Мейерхольду.

Конечно, ничего нет плохого в том, что Мейерхольд навязывает водевилям Чехова смысл, которого они, может быть, и не имели. Чехов был гениальным писателем, а Мейерхольд — гениальный постановщик. Оба хорошо знают сцену. Такое содружество могло бы дать изумительные плоды искусства. Но для этого все же требуется одно условие: оба гениальных автора должны быть конгениальны. Если между ними есть противоречие в самом существе и в стиле их искусства, то может не получиться никаких плодов.

Чехов был реалистом. Он не избегал символики, — достаточно упомянуть о *Вишневом саде*, — но эта символика была облечена непременно в строго реалистические формы. Ничего потустороннего ни в философском смысле, ни в методике своего искусства — Чехов не признавал. Он был реалистически-прост и прозрачен. Все действующие лица в его повестях, комедиях, водевилях — это живые лица, несколько не маски. Чехов относился к ним с величайшим доверием. Он считал, что его помещики убедительны как помещики. Директор банка убедителен как директор, — для этого он и снабжен такими художественными чертами, которые — ровно в меру — делают его убедительным. И если им полагается быть смешными, то они смешны именно теми чертами, которыми наделил их автор, чертами строго реалистическими, взятыми из жизни и с той художественной мерой, в которой Чехов и был гениальным мастером.

В. Э. Мейерхольд не доверяет Чехову, как не доверял и Гоголю. Они слишком просты, слишком реалисты для Мейерхольда. Он боится, что в своем непосредственном виде реалистические произведения не раскроют внутреннего смысла комедии или водевиля, того потустороннего смысла, который открывается взору Мейерхольда. Надо подмалевать чеховские образы, надо, подсев к зрителю, непрерывно нашоптывать ему на ухо: нет, пред тобой не просто помещик, не просто директор банка! Нет, это все символы неврастенической буржуазии, это маски, которые совсем и не смешны, так что ты смейся, зритель, но в то же время учись, сознательно и проникновенно смейся...

Мейерхольд боится, что зритель так и уйдет из театра, не поняв этого. Поэтому он перегружает простые чеховские образы множеством деталей, вводит новых лиц. Нет, не поймет зритель, как пуста, ничтожна жена директора банка, как отражается в ней пустота и ничтожество всего ее класса! И надо ввести в водевиль добрый десяток разных лиц, в которых ничего живого и своего нет, которые сплошь маски, имеющие задачей назойливо подчеркнуть зрителю: вот какие мы все ничтожные и пустые, какие мы неврастеники!

Замечательное мастерство Мейерхольда делает то, что все эти лишние люди на сцене воспринимаются зрителем — особенно, не слишком требовательным — без протестов и даже с некоторой благодарностью. Но Мейерхольд не конгениален Чехову, который прямо писал Щеглову: «Мне кажется, что Вы как мнительный и маловерный автор, из страха, что лица и характеры будут недостаточно ясны, дали слишком большое место тщательной детальной обрисовке. Получи-

лась от этого излишняя пестрота, дурно влияющая на общее впечатление». Известно, как скуп на детали сам Чехов. В этом была его манера. В этом была и сила созданных им образов. Но Мейерхольд как раз в этом и расходится с Чеховым. Мейерхольд не доверяет простому реализму. И в страхе он нагромождает детали, поневоле обезличенные. Чехов требовал, чтобы в водевиле «каждая рожа была характером и говорила своим языком». А у Мейерхольда его «рожи» все на один характер и никакого своего языка у них нет. Они маски, взятые из театра символов.

Разошелся Мейерхольд с Чеховым и в тех пунктах условий водевиля, которые требуют «отсутствия длиннот» и «непрерывного движения». Тридцать три обморока, как основа спектакля, это тридцать три длительные паузы, заполненные музыкой совсем не водевильного порядка. Актеры застывают на сцене, как маски, реалистическая ткань водевиля разрушается, и как бы это ни было интересно, привлекательно, лирично, — это совсем не то, чего требовал от водевиля Чехов. Текст вступает в единоборство с музыкой, с явным уроном для обеих сторон.

И, наконец, самые обмороки как «вещей обличенье невидимых», говоря языком семинарской символики... Тут у Мейерхольда как бы продолжается спор, начатый с Чеховым много лет назад. Мейерхольд был тогда молодым актером в Художественном театре и играл в *Чайке* Треплева — начинающего писателя, символиста, который не умеет просто выражать свои мысли, нагромождает детали, ищет во всех явлениях жизни их скрытый смысл. Мейерхольд усиленно подчеркивал неврастенические черты в Треплеве. Чехов писал по этому поводу О. Л. Книппер не без досады: «Я Мейерхольду писал и убеждал в письме не быть резким в изображении нервного человека... Вы скажете: условия сцены. Никакие условия не допускают лжи». Чехову не по душе был самый стиль игры Мейерхольда, ее резкость и крикливость в изображении страданий, нервных припадков. А в 33 обморока актеры не престанно кривляюся, преувеличенно дергаются и стараются изо всех сил внушить зрителю, что буржуазия была ужас как неврастенична.

Впрочем, я не пишу театральной рецензии и готов согласиться с тем, что спектакль вышел интересный, замечательный, и В. Э. Мейерхольд еще раз показал все неистощимое богатство своей выдумки. Но одного не было в этом спектакле — не было чеховской шутки, не было водевиля. Непосредственная чеховская шутка погибла под нагрузкой громоздкого и богатого спектакля. Поэтому не было водевильной легкости и непринужденности в игре актеров. Им мешала музыка, их прерывали обмороки. Смех звучал грузно.

Не на этом пути можно вернуть водевилю его права. Театральная шутка не нуждается в специальной смысловой нагрузке, чтобы завоевать законное место среди других театральных жанров. Простота, непринужденность, непосредственность оправданы сами по себе. Наша страна умеет хорошо смеяться и шутить, не делая при этом серьезного лица и не угнетая себя очень серьезными мыслями. И от своих театров она требует умения художественно воплотить и такой смех наряду со смехом злой сатиры и художественной комедии.



„33 обморока“. Театр им. В. Мейерхольда. „Предложение“. Слева направо: Ломов — арт. И. Ильинский, Наталья Степановна — арт. Е. В. Логинова, Чубуков — арт. В. А. Громов. Шарж Н. Полуэктова