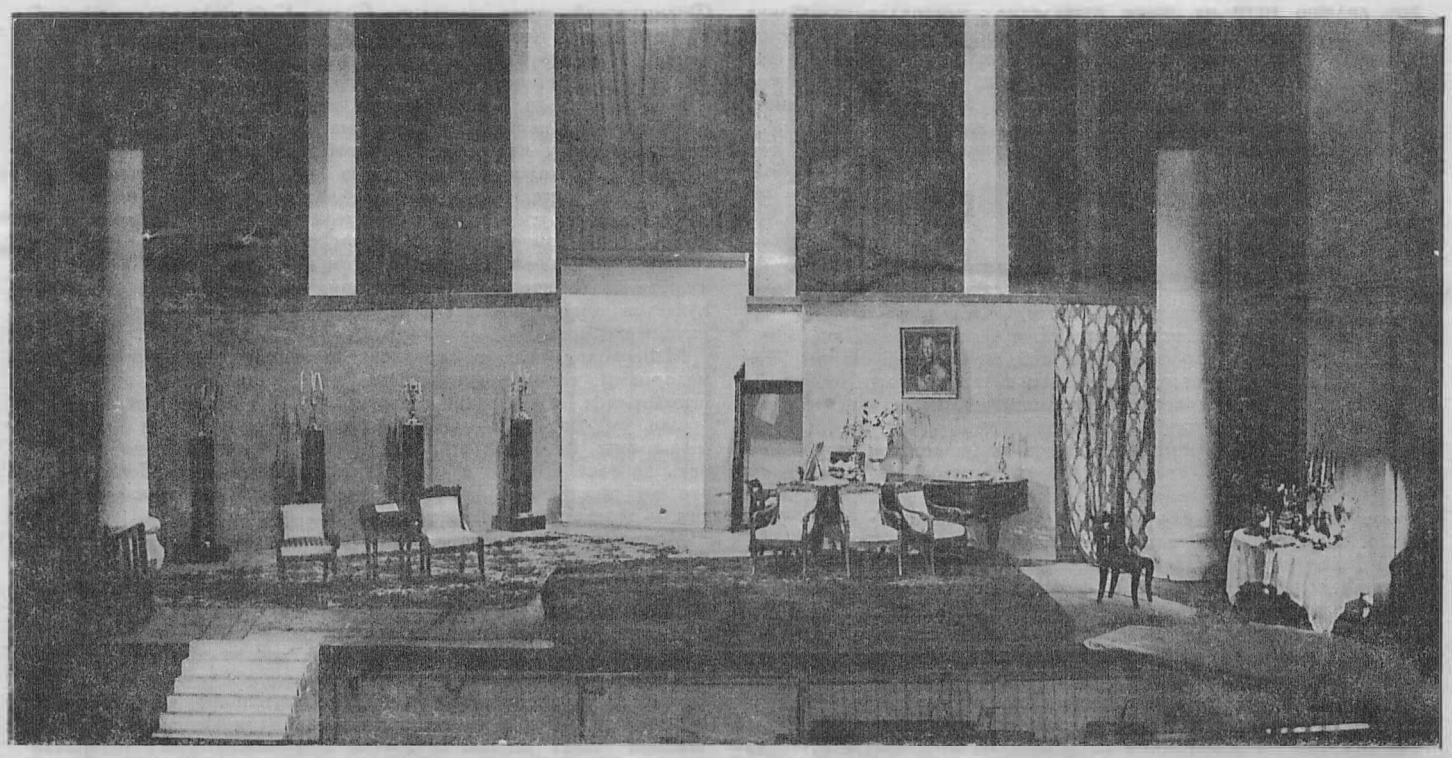

«Свадьба Кречинского» в театре им. Вс. Мейерхольда. Третий акт.

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 *человечек*, лет под 50», как его описывает автор, и шулер и все такое, но он не только это, не только персонаж обвинительного акта и уголовной фабулы. 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, за что гонишь?»), трогательный в своей любви к детям — «птенцам» («голым и холодным», «ведь у меня гнездо», «я туда ведь пищу таскаю»!), человек, превращенный в «зоологию», сниженный в своих духовных запросах до вот этого звериного, страшного «пищу таскаю». Этот жалкий «человечек», в своем унижении подымающийся 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 ряде литературно-общественных обобщений, как и хлестаковщина, маниловщина, поздревщина...

От этого звериного «пищу таскаю» («Свадьба Кречинского») до «исправляющего должность квартального надзирателя» («Смерть Тарелкина») пораздобревшего и приобревшего 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, хозяином 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, зиждились 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 Сухово-Кобылина; он пошел по линии художественного нагружения этой комедии, заполнения ее прорех, углубления ее поверхностных мотивов. Не история мошенника в «хорошо сшитом фраке» интересовала 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 Сухово-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, —