

Театр и драматургия
март 1933
Москва

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 Щербинским, 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 длинны спектакля? Нет, конечно. Длинные мейерхольдовского спектакля много, 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, Стервицкий, 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 из 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», французешку, двух татар, кучера, «парикмахера Жозефа», содержателя «кухмистерской и пр. и пр.», именуемых 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, наивно разъяснительных, показывающих то, о чем в пьесе только мельком говорится. Целый «кружок аферистов» и два спутника Кречинского вышли из одной его реплики: «связался с пушерой». Реплика слуги («серебро давно спустили, даже одежды схватили несколько») иллюстрирована целой самостоятельной специальной сценой распродажи вещей старьевщикам-театрам («шуром-бурум»). Мейерхольд помещает Кречинского в жалком логове-подвале, с жалкой кроватью (совсем номер хлестаковской гостиницы), вопреки яскому указанию Сухова-Кобылина на «роскошно-убранный, но в большом беспорядке кабинет», в котором живет Кречинский по пьесе. Ведь о Кречинском и Нелькин говорит: «нам с парадного-то крыльца рысаков показывает»... Из такой перемон-



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

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 Муромским эта обстановка не покажется сразу же подозрительной?

Так идет нагромождение одних проходных сцен на другие, превращение их в самостоятельные самоудовлетворяющие сцены натуралистически-бытового театра, с которыми сам Мейерхольд так энергично воювал в свое время, когда писал, например, что «сущность драмы Ибсена «Столпы общества» (в Художественном театре) совершенно потонула в изощренности 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 вост 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.

Всякие «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