



„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 концентрированного движения, динамики, органической цельности, единства материала и приемов.

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 роиает скудные слова, молча глядявается, «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 действенен: большие пять актов «Волков и овец» Островского, разыгрываемые прекрасным комедийным составом б. театра Корш, не оказались ни длинными, ни скучными, и смотрелось до первого часа ночи с неслабевающим 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 Сухова-Кобылина, который должен был представить зрителю всем знакомые фигуры «отноудь не в традиционных характеристиках»? Какова была тенденция этой ревизии старого наследия, целесообразность ее?

Мейерхольд по-новому прочитал ряд образов.

Атуева, тусклая тетка, «остранена» 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, прибивающим звонок («Ну, лезь, прибивай... Повышел! Стой, куда? Ниже! Теперь, выше, ниже, выше! Прибивай, куда хочешь...»), Мейерхольд вводит смысловую двупланность, 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 наседки-самки, как ее с примесью вульгарности грубовато играет Тяпкина.

Причем тут вообще эротика, явно отсутствующая в творчестве этого образа у Сухова-Кобылина? Демонстрация «французского» стиля, что ли? Почему трезво-раздражительная и выпыльчивая 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 Сухов-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-разночинец, страстным обличителем, «пародником» 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 русского интеллигента-борца, с романтической декламацией из Веневитинова — 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», водеvilный характер исполнения, от которого Мейерхольд отрешивается, как мы знаем, всеми руками. В показе Ильинского Расплюев — эксцентрик, начиная с грима — маленкие 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 крокодильев слезы. Зритель же сочувствует Расплюеву, жалост его. Старинные водеvilные куплеты, очень стильно пропеты Ильинским, окончательно смягчают характер его «эксцентрики», переводят образ Расплюева в план благодушного водевила: 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, качествах их, а о двух различных методах игры — реалистическом и условном протесково-эксцентрическом. У Давыдова был тоже не бытовой, не натуралистический характер игры. Его Рас-