

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 комедио-авантюрного Кречинский переведен в план зловещей границеской 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, безличия или, наоборот, многоличия. И эти манипуляции жестикулирующей руки из-за ширмы — бесхитростный аллегорический, «иллюстративный» знак загребущего 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 — сонная 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 спрашного», 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 герой, почти романтического толка, почти итальянской бравы (только без плаща), вождь шайки, метафизический жулик, укрупнен-

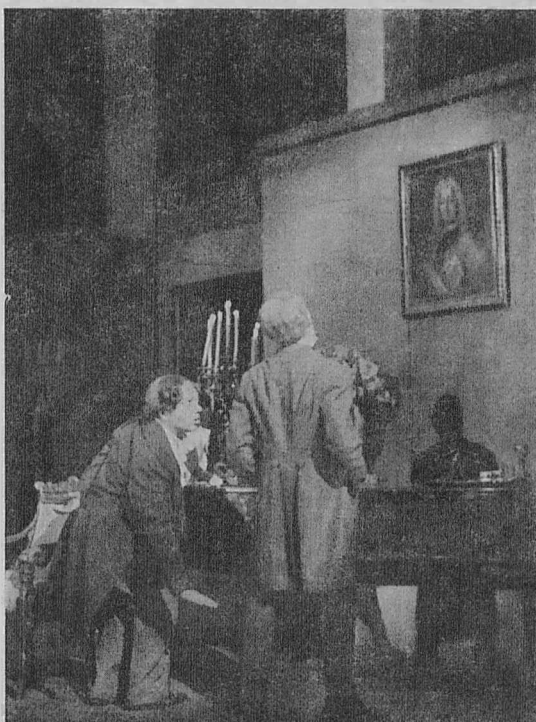
ный мошенник, вся «философия» которого «все ум, везде ум. В свете ум, в любви ум, в ире ум, в краже ум. Да, да, вот и философия...» — подан, как мы видим, в плане исключительно трагедийно-психологическом и романтическом. Неожиданно создается сочувственное отношение к нему зрителя, трагический ореол вокруг 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 возмещенный 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 бряцающими впустую 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 преодолел 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

44



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



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