



Ю. ЮЗОВСКИЙ
СПЕКТАКЛИ
и ПЬЕСЫ

1935
ГОСЛИТИЗДАТ

ТРИДЦАТЬ ТРИ ОБМОРОКА

ЧЕХОВ, ВОДЕВИЛИ, ТЕАТР ИМ. МЕЙЕРХОЛЬДА

I

Мейерхольд почтил память Чехова специальным представлением. Он поставил водевили: «Юбилей», «Медведь» и «Предложение». Но водевили предстали, как некие акты — первый, второй, третий — самостоятельного спектакля, получившего название, которое нельзя найти ни в одной записной книжке Чехова — «33 обморока». Такой пьесы «33 обморока» Чехов никогда не писал, и могут даже спросить, достаточно ли засвидетельствовано уважение к памяти писателя, если в честь его дан спектакль, скорее напоминающий Мейерхольда, чем Чехова? И не лучше ли было бы такому большому мастеру театра поставить в чеховские дни лучшее из крупных драматических произведений Чехова, чем ограничиться водевилями, к которым сам автор относился довольно небрежно, да притом еще давать их с таким эпатирующим заголовком?

Но Мейерхольд мог бы возразить, что он не хотел уподобляться герою «Юбилея» Шипучину и

преподносить к семидесятипятилетию Чехова «адрес», составленный юбиларом. Он хотел, так сказать, «сам» составить адрес, назвать его по-своему для того, чтобы почтить юбиляра высшей мерой своей истинной оценки. И кажется, что в этом «адресе», вернее в самой идее «адреса» по поводу чеховского семидесятипятилетия, так много остроумия, что он сам по себе заслуживает внимания, особенно со стороны тех, кто объявляет себя вечным поклонником чеховской музыки.

Спор о Чехове, длящийся столько лет, не умолкает и в наше время. Чехов, с грустной улыбкой глядящий на мир; Чехов, печально влюбленный в своих персонажей, уходящих в вечность; Чехов, с болью в сердце прислушивающийся к тому, как рубят «Вишневый сад». Или Чехов, который сам прогонял эту грусть, сам смеялся над своими персонажами и аплодировал стуку топора, рубившего «Вишневые сады» его поколения, как лучшей музыке. «Вишневый сад» как драма, на чем настаивал Станиславский, или «Вишневый сад» как комедия, на чем настаивал Чехов.

Не будем здесь продолжать этого спора. Скажем только, что если Станиславский имел основания по-своему ставить Чехова, то в этом была не столько вина Чехова, сколько беда. Всей душой он был против «чеховской грусти», чеховской тоски, чеховских вздохов, которые если и вырывались у него, то помимо его воли. Он был великим другом здорового смеха. Он признавался, что ему хочется без конца писать «водевили». «Из меня водевильные сюжеты прут, как нефть из бакинских недр». Он даже объяснял свое желание. «Кто смеется, тот здоров... А водевили приучают смеяться». Он говорил о зрителях:

«Шекспировских комедий им побольше, и с шутами. Тот не стеснялся, как мы».

И Мейерхольд ставит в память Чехова не «Дя-

дю Ваню», а водевили. Не потому, что «Дядя Ваня» «хуже» «Медведя», он, конечно, «лучше», — а потому, что в этом юбилейном преподношении важны были не «дорогие подарки», а такие, которые будут «приятны» юбиляру, потому что он увидит, что его «поняли», догадается, «что ему хотят сказать».

Но раз водевили, то не просто «Юбилей», «Медведь», «Предложение», а именно «33 обморока», иначе само преподношение потеряло бы всякий смысл.

Чехов сказал как-то, что в праздности есть нечто нечистоплотное. Мечтая о будущем, он, между прочим, определял это будущее, как счастливую, то есть трудовую, жизнь.

Тузенбах восклицает:

— «Тоска по труду, о боже мой, как она мне понятна. Я не работал ни разу в жизни. Родился я в Петербурге — холодном и праздном, в семье, которая никогда не знала труда и никаких работ... Меня оберегали от труда... Пришло время, надвигается на всех нас громада, готовится здорвая, сильная буря, которая идет, уже близка и скоро сдует с нашего общества лень, равнодушные, предубеждение к труду, гнилую скуку...»

Ирина вздыхает:

— «Работать нужно, работать... Оттого нам не весело, и смотрим мы на жизнь так мрачно, что не знаем труда. Мы родились от людей, презиравших труд...»

Трофимов в «Вишневом саде»:

— «У нас в России работают еще пока очень немногие. Громадное большинство той интеллигенции, какую я знаю, ничего не ищет, ничего не делает и к труду пока не способно... Все серьезные, у всех строгие лица, все говорят только о важном, философствуют...»

Вот что ненавидел Чехов, над чем он смеялся.

Писатель, о котором принято говорить, что он облюбовал «психологию», «интимность», «самоуглубленность», сам протестовал против этой самоуглубленности, дурного индивидуализма, мнительного прислушивания к самому себе, этих вздохов и жалоб, оторванности от труда, то есть от практики, от жизни, от действительности. Любопытно, что именно в то время в театре возникло амплуа неврастеников. Особенно любопытно, что одним из первых актеров этого амплуа в Московском Художественном театре был не кто иной, как Вс. Мейерхольд. И понятно, почему именно Мейерхольд сейчас указал на это нелюбимое Чеховым качество и назвал его с чисто мейерхольдовским озорством «обморок». Он придрался к тому, что в водевилях герои то-и-дело чувствуют себя нехорошо, дурно, болезненно, чтобы каждый раз произнести «обморок» — слово, которое относится к тем самым интеллигентам, которые «ничего не делают, ничего не ищут и к труду пока не способны». И если обморок случается с Поповой или с Смирновым из «Медведя», или с Шипучиным или Татьяной Алексеевной из «Юбилея», или с Ломовым или Натальей Степановной из «Предложения», — это камушек в огород «Трех сестер» и «Дяди Вани», и «Вишневого сада». И каждый раз, когда во время спектакля раздается музыка и герой изнеможенно запрокидывает голову, — в публике смех. Не от самого «обморока» смех и не от текста, которого здесь нет, а от того озорного жеста постановщика по адресу чеховских героев, которых высмеивал автор «Вишневого сада». Вот почему «33 обморока». Вот смысл юбилейного спектакля, посвященного, как указано в программе, памяти Антона Павловича Чехова.

Быть может, многим не понравится этот «скромный подарок», но они не смогут отказать ему в остроумии и, если хотите, в известной принципиальности.

II

«Юбилей» в мейерхольдовской программе носит чеховское название. Но Мейерхольд мог бы смело переименовать его и назвать, например, так: «Безумный день или юбилей Шипучина», или просто «Безумный день», или даже «Безумцы». У Чехова в водевиле ходят странные люди, у Мейерхольда в спектакле бегают безумцы. Девять обмороков водевиля — это девять точек, где безумие достигает апогея. Безумие каждого героя идет крещендо, пока он совсем не теряет сознания и не падает навзничь под музыку Штрауса. У Чехова это просто смешные люди; Мейерхольд смешную черту раздувает гиперболически. И вот на сцене помешанные. У каждого свой пункт помешательства: Шипучин помешался на своем величии; Мерчуткина на том, что ей нужно получить «двадцать четыре рубля тридцать шесть копеек»; Хирина на своей подозрительности; Татьяна Алексеевна помешалась на половой почве. В случае возражений Мейерхольд может сослаться на Чехова. О Хирине известно, что он дома «за женой и свояченицей с ножом гоняется». И довольно. Перед вами помешанный, который подозрительно озирается по сторонам. Он кутается в шарф потому, что считает себя больным, но в спектакле это помогает актеру все время держать голову склоненной, как бы подзревая, как бы выглядывая всякие каверзы. Кажется, что он разговаривает сам с собой, улыбается сумасшедшей улыбкой, вот-вот, погодите, он сейчас кое-что выкинет. В пьесе Хирина зло кричит Татьяна Алексеевна: «пошла вон!» — в спектакле он это делает также с видимым удовольствием. Он вытаскивает револьвер, которого у Чехова не было, и прямо-таки с блаженной улыбкой заряжает его пуля за пулей, он делает это медленно, наслаждаясь. Он гоняется за присутствующими с револьвером, и

глаза его блестят от счастья. Он как будто давно ждал этой возможности. С каким-то сладострастием он разрывает на части доклад Шипучина. Если бы вдруг, ни с того, ни с сего, он поджег банк, вряд ли кто удивился бы.

Что у Мерчуткиной оправдывает ее помешательство? Мерчуткина не хочет слушать, что ей говорят. Она требует, чтобы ей выдали «двадцать четыре рубля тридцать шесть копеек», следуемые ее мужу. Ей объясняют, что она не сюда попала, что ей нужно обратиться в военно-медицинское ведомство, а здесь частный банк. Она продолжает свое. «Но ведь вам, кажется, было сказано русским языком: здесь банк». Мерчуткина отвечает: «Так, так... А если нужно, я могу медицинское свидетельство представить». В спектакле она не говорит это «так-так», она простодушным голосом заявляет: «А если нужно, я могу медицинское свидетельство представить». В пьесе она, что называется, дура, которая ежели пристанет, то от нее легко не отделаешься. В спектакле это помешанная, маниака, она не слушает того, что ей говорят, потому что не слышит, она знает только свою бредовую идею «двадцать четыре рубля тридцать шесть копеек». Соответственные этому и внешность, и походка, и интонации Мерчуткиной. Она появляется неожиданно, она «возникает» — бледное птичье лицо, глаза, пронзительно устремленные в Шипучина, голос однотонный, лишенный окраски, она привыкла к нему, она сама его не слышит, ей кажется, что при одном ее виде всякий поймет, что ей нужно, все понимают, все знают, все только одним и заняты: дать или не дать «двадцать четыре рубля тридцать шесть копеек».

Татьяна Алексеевна болтливая дама, она не может жить без того, чтобы не болтать, ей безразлично, с кем болтать; кажется, что в ту самую минуту, когда ей заткнут рот, она... умрет.

Но болтовня еще не помешательство. Мейерхольд берет пунктом помешательства тему ее болтовни: «любовь». На этом она и помешалась. Поэтому все сцены с ней какой-то сплошной похотливый канкан. Только вышла она, появляется целый хвост молодых людей. Каждое слово ее они встречают хохотом, причем ничего смешного в ее словах нет. Впрочем, это даже не смех, не хохот, а ржание табуна молодых жеребцов, общество, без которого, как без воздуха, может задохнуться героиня. Она все время в таком состоянии, для нее это настолько нормально, что она готова тут же уступить любому из этих кавалеров, она согласна хоть сейчас, и на все, и при всех, она не чувствует в этом ничего неестественного, она — помешанная. И когда в спектакле муж и гости застают ее целующейся с одним из офицеров, она продолжает сейчас же, вслед за этим, разговор с мужем на постороннюю тему как ни в чем не бывало. Она не замечает свирепого вида мужа, и если бы тот даже объяснил ей, в чем дело, вряд ли она поняла бы его.

Наконец Шипучин. Его тема может быть выражена в одном его восклицании, которое он повторяет: «Не будь я Шипучин». Он говорит о своей речи, которую ему нужно произнести, о своем докладе: «Это мое profession de foi или, лучше сказать, мой фейерверк...» «Фейерверк, не будь я Шипучин!» «Фейерверк» — вот слово, которое определяет в спектакле Шипучина: самовлюбленность, самообожание, ничего нет, кроме меня, — «фейерверк». Мейерхольд дает Шипучину нужную для такого «фейерверка» внешность. Цилиндр и, — это очень остроумный штрих, — шуба, свисающая с одного плеча, которую тот поддерживает другой рукой. Это придает ему особую легкость, воздушность, франтовство, шик. Вся его походка и движения служат этой цели.

Все эти помешанные и полупомешанные, выпущенные на сцену, сразу попадают в приготовленную для них целую кучу остроумнейших мизансцен, подчас совершенно невероятных. Но они чувствуют себя в них, как дома. Самое невероятное — здесь вполне естественно. Самые фантастические происшествия кажутся просто будничными. Еще бы, ведь здесь помешанные! Они могут ползать по полу с пистолетами, лезть под стол, прятаться в шкафах, запереться там. И если бы даже Мерчуткина вдруг закричала петухом, а Хирин, заливаясь смехом, стал громить квартиру, а Шипучин стал бы на голову, а Татьяна Алексеевна, сбросив с себя явно мешающие ей одежды, стала бы плясать какой-нибудь вакхический танец, то это была бы совершенно естественная картина.

Возможно, что Чехов отступил бы от этой картины с некоторым удивлением.

«Позвольте. Да, я что-то припоминаю, это похоже на меня, но это все-таки не я, не совсем я. Я писал всех этих людей, но значительно мягче. Возможно, что я их родил с задатками болезни, о которых я даже не подозревал. Вы обнаружили их великолепно. Но мне кажется, что вы перегнули палку. Я дал намек. А вы все сказали в лоб. И кажется поэтому, зритель здесь менее несерьезен, чем ему следовало быть. Вы перешли какую-то едва заметную грань, и оттого в зале я не слышу беззаботного смеха. Есть смех, но вот этой беззаботности я не чувствую».

Но Чехова было мало еще по другой причине. Если виноват в этом Мейерхольд, то виноваты и актеры. Они мало думали о чеховском тексте. Ведь и в тексте, а не только в ситуациях, источник беззаботного смеха. Но текста было слышно мало, порой вовсе не было слышно. Быть может, актеры рассуждали так:

«Мейерхольд в образе берет одну основную

черту. Он ее обнажает и просит все время о ней помнить. Каждый из нас должен знать — какое помешательство он играет. Я Шипучин — фейерверк. Я Мерчуткина — маниачка. Я Татьяна Алексеевна — половое помешательство. Актер должен все время иметь в виду свою тему и мизансцены, которые развивают тему. Текст здесь побочное дело».

И Шипучин — Чикул занят изображением только «фейерверка», Татьяна Алексеевна — Тяпкина только своей идеей, а Хирин — Кельберер своим сумасшествием, а Мерчуткина — Серебрянникова своей маниакальностью. Вот пример с Мерчуткиной. Она говорит скороговоркой. Для скороговорки собственно безразличен смысл и значение слов, потому что эффект достигается быстрым произношением слов. Зритель воспринимает скороговорку, и, быть может, в интересах эффекта следовало бы взять другие слова, не чеховские обязательно, а такие, которые наиболее удачно укладывались бы в скороговорку. И действительно, когда Мерчуткина выступает с такой скороговоркой, через минуту в зале смех. Зритель не слушает, что говорит Мерчуткина, его внимание обращено не на смысл слов, которые здесь только средство. Он смеется от самой этой скороговорки, служащей здесь лишь характеристикой маниакальности.

Вероятно, можно было совместить и то и другое. Кое-кто из актеров совмещает, но у большинства полный разрыв. Есть образ, раскрываемый в движении, в мимике, в всевозможных мизансценах, дающих определенный смысл, например у Серебрянниковой, но слово и его смысл оказались на заднем плане.

III

«Медведь» был разыгран с неподдельным юмором. С чеховским юмором. С умным юмором, ко-

торый шел не столько от смехотворных ситуаций водевиля, сколько от образа, смешная природа которого вскрыта была с виртуозным блеском.

Особенно образа Поповой. Играет эту роль Зинаида Райх. Недавно мы ее видели в «Даме с камелиями», драматический образ Маргерит Готье, раскрытый ею лирически — все эти полутона, паузы, печальная игра взглядом, задушевный голос, скрытые чувства, тем более скрытые, чем более они ей дороги. И вот... Быть может, это рискованное сравнение, но появилась сестра Маргерит. Младшая сестрица. Та же лирика — полутона, паузы, игра взглядом, скрытые чувства. Но только в плане комедии. Младшая, как бы передразнивает старшую. Сходство усиливается еще оттого, что обе они француженки. Она, конечно, француженка или хочет походить на француженку, Попова-Райх. Все, что есть «французского», мопассановского, «подмигивающего», лукаво-иронического в слове «вдовушка», открывается в образе Поповой. «Вдовушка»! Да, это целая культура. Это настоящий социальный тип. Так вот он перед вами. Что здесь «скрыто»? Порок. Она его прячет, но прячет с грацией, то есть и прячет и показывает, и в этом-то и все искусство: — спрятать так, чтобы было видно, иначе игры никакой нет — какая же это «вдовушка»? Она, значит, и ханжа, но ханжество здесь игра с раскрытыми картами, так сказать, обнажение приема: мол, вы сами понимаете, иначе нельзя, и если я через полчаса брошусь к вам в объятия, то должна же я вначале кинуть пару-другую грустных взглядов на портрет покойного мужа и прошептать ему — «Nicolas!»

Чехов все сразу определил в короткой строчке: Попова — «вдова с ямочками на щеках!» «Ямочки на щеках» — здесь все сказано. Смирнов собирается уходить, и Попова бросает ему: «Постойте!» а затем: «Ничего, уходите... впро-

чем, постоит... нет, уходите, уходите. Я вас ненавижу. Или нет... Не уходите... Что же вы стоите? Убирайтесь! Да, да, уходите. (Кричит.) Куда же вы? Пойдите... Ступайте, впрочем. Ах, как я зла! Не подходите, не подходите». Вот вам весь подтекст «вдовушки» вообще. Это и есть подтекст Поповой. Отсюда это зовущее томление, это произношение чуть-чуть в нос, подчеркивающее капризность и томление и «наивность», такую, знаете, беззащитность перед «этими мужчинами». Но даже когда она, вспыхнув, поднимает голос: «Как вы смеее говорить мне все это?», то скрыто у нее бессознательно другое: «Не уходите». И даже когда она вне себя кричит: «Отойдите прочь! Прочь руки! Я вас... ненавижу! К барьеру!» — доктор Чехов дает тут же такую ремарку: «продолжительный поцелуй». Доктор, он знал болезни этих многочисленных в те времена пациенток. А у Мейерхольда Попова даже склоняется на руку Смирнова, чтоб, так сказать, удобнее осуществить требуемую догадливым автором ремарку: продолжительный, так продолжительный!

Критики времен Чехова были недовольны водевилем: «помилюте, все это невероятно». А нам кажется, было бы невероятно, если бы всего этого не было.

Смирнова играл Боголюбов. Нетрудно найти характер этого образа, его указал сам Чехов в заголовке: «Медведь». Но Боголюбов, особенно на первом спектакле, понял эту тему чересчур прямолинейно. Медведь — значит грубый, хамоватый, бурбон, помещик из военных, орет. Бряцает саблей и орет, крутит усы и орет. Но этого мало, чересчур мало. В самом этом хамстве должна быть какая-то грация. В самой «усатости» — философия, от которой зрителя охватывает неудержимый смех.

Быть может, Боголюбов, выступающий обычно



„33 обморока“. „Предложение“. Театр им. Мейерхольда



«Свадьба Кречинского». Расплюев — Иг. Ильинский

на амплу положительных советских героев, в которых у него столько настоящего обаяния (вспомните его матроса в «Последнем решительном» или Федорова в «Списке благодеев», или начполитотдела в «Крестьянах»), здесь, очутившись чуть ли не впервые в шкуре классового врага-помещика, решил «расправиться» с ним самым решительным образом. И вот он хам и бурбон противный, гнусный. Но разве обязательно прибегать только к таким «испытанным средствам»? Разве нет средств более тонких и в данном случае более достигающих цели? Посмеяться над Смирновым! Извести его колкостями, двусмысленностями, преследовать щелчками, «подножками», а не только сокрушить его одним ударом, так сказать, прямо в грудь. Да, иначе не совсем понятно, почему вдовушка так настоятельно привораживает его. Наконец сам Чехов без обиняков объявил — «медведь». Правда, медведь огромен, груб, страшен, если еще станет на задние лапы. Но зовут медведя, как известно, «Мишка». Есть в нем нечто неувлительно-смешное. Вот этого «неувлительно-смешного» мало было у Боголюбова.

Вдовушка, собственно, скорее разглядела Смирнова, чем Смирнов вдовушку. «Ну-да медведь, — подумала она, — «Мишка», я его приручу. Я еще поведу его за собой на тонкой веревочке, и будет мой Мишка показывать и как «баба воду носит», и как «красная девица танцовать пошла».

Бедный Мишка.

Боголюбов в конце концов догадывается, в чем здесь дело. Но осуществляет не сразу. Однако на следующем спектакле, который мы видели, он уже несколько иной. Он, так сказать, на глазах у публики обрастает медвежьей шкурой, появилась «косолапость» и «неувлительно-смешное».

Мейерхольдовские мизансцены толкают актера на этот путь. Смирнов ворочает своими белками, и это хорошо аккомпанирует его пышным усам, которые без аккомпанемента не «играли» бы в водевиле. Он часто обращается к публике и тогда, когда жалуется, что нечем платить налоги, и предлагает публике разделить его возмущение вдовушкой, и когда он увлечен вдовушкой, восклицая величественным басом «глаза!», и подмигивает зрителю, предлагая разделить с ним его восхищение. Он сидит спиной к публике, и, каждый раз поворачиваясь, бросает туда свои реплики, воображая, что весь зал переполнен такими же, как он, усатыми, бряцающими бурбонами, и поэтому он, так сказать, не стесняется и тон его конфиденциальный. Это противоречие — источник большого комизма.

Особенно разыгрывается водевиль с того момента, когда Смирнов вызывает Попову на дуэль. Его назвали «мужик», он оскорблен. «К барьеру!» «Пора наконец отделаться от предрассудка, что одни только мужчины обязаны платить за оскорбление. Равноправность — так равноправность, чорт возьми». И вдовушка принимает вызов все в том же неистово-капризно-строптивом «вдовушкином» плане. Она уже бежит за пистолетами. А Смирнов, оставшись один, подпрыгивает в воздухе вместе со своими сапогами, мундиром, саблей, как некая лань, и в самозабвении и в умиленном восторге восклицает: «Я подстрелю ее, как цыпленка!» Вот штришок, на который нужно оглядываться актеру в этом водевиле. В нем мгновенно выражен весь образ «Медведя».

Смирнов с размаху садится на рояль и ерзает по крышке рояля с конца в конец, — так возмущает его восхищение перед смелой дамой. Когда же Попова протягивает пистолет по направлению к Смирнову, он становится навтыяжку, запрокинув

назад голову, и блаженно улыбается; так сказать: «я готов умереть за вас». И кульминация — он взбежал на лесенку и поет как романс: «Две-над-цать жен-щин бро-сил я, девять бро-си-ли м-е-е-е-ня». Все эти мизансцены, которых могло быть еще больше, дают возможность Боголюбову развернуть целую радугу оттенков «неуловимо-смешного». Будем надеяться, что он их добьется.

«Медведь» самый близкий к Чехову из всех трех поставленных Мейерхольдом водевилей. Объясняется это также и тем, что театр с большим уважением отнесся здесь к чеховскому тексту. Зинаида Райх, давая в образе ведущую линию «вдовушки», опирается на все богатство чеховского текста. Как видим, совместить одно и другое вовсе не такая уж неразрешимая задача.

IV

А теперь перейдем к «Предложению». У Чехова водевиль — «шутка», у Мейерхольда — «трагический гротеск». Чехов отнесся к событиям водевильно. Мейерхольд — драматически. Весь водевиль мог бы получить у Мейерхольда много различных названий. «Предложение» — худшее из этих названий. Законное название и такое: «Игорь Ильинский». Не потому, что Ильинский занял собой весь водевиль. Но потому, что он там одновременно и Аркашка из «Леса», и Расплюев из «Свадьбы Кречинского», и Ломов из «Предложения», и автор в гоголевском рассказе «Старосветские помещики». Потому, что там развивается излюбленная Ильинским тема Аркашки, Ломова, Расплюева — тема, которая роковым образом тянет к себе Ильинского, с которой он, быть может, хотел бы расстаться, но не в состоянии, он любит ее болезненной любовью, как мать уродливого сына. Это тема маленького

человека, бедного человека, я забегаю вперед,— тема Акакия Акакиевича.

На спектакле все время хотелось «подстегивать» спектакль: «Темп, темп»!.. Какой слабый темп, замедленный темп! Ведь это водевиль. Здесь беснуется веселая водевильная кровь!

Откуда эти странности?

Для них были причины общие всем водевилям, но были и свои, «предложенческие». Какие же общие?

Мейерхольд хотел усилить бег водевильной крови — для этого он поставил ей препятствия, преодоление которых усиливает циркуляцию действия. Эти препятствия — игра с вещью и та театральность, когда актер пользуется любым поводом, чтоб развернуть добавочное действие, так называемые «шутки, свойственные театру». В «Юбилее» громадный шкаф, в котором прячутся и откуда выбегают герои с выстрелами, добавочные персонажи. Хирин у Чехова кричит в дверь: «Пошлите взять в аптеку валериановых капель»... В театре он их говорит специальному мальчику, мальчик бежит сломя голову, «играет». В «Медведе» Смирнов, прежде чем пить из кувшина, вынимает оттуда мух и «играет» на этом. В «Предложении» Ломов играет шляпой и цилиндром, это помогает ему восхитаться Угадаем (цилиндр) и презирать Откатаю (шляпа). Чубуков кричит «брысь» предполагаемой кошке, а затем прислуге Машке, и кошка и Машка срываются и исчезают, хотя ни кошки, ни Машки, ни самого «брысь» вовсе нет у Чехова. Для финала появляется «гость с букетом» и «гостя с букетом», чтобы сыграть пантомиму, хотя гостей у Чехова нет. Чубукову показалось, что Ломов умер, он в отчаянии: «Несчастнейший я человек. Отчего я не пускаю себе пулю в лоб? Отчего я еще до сих пор не зарезался? Чего я жду? Дайте мне нож. Дайте мне пистолет».

Это, так сказать, чисто риторическая фраза, но у Мейерхольда Чубуков по-настоящему призывает (прислуге): «Дайте мне нож, дайте мне пистолет», чтоб «зарезаться». Ему приносят громадный нож и громадный пистолет. Очнувшийся в этот момент Ломов видит перед собой нож и пистолет, в ужасе вскакивает, он уверен — его хотят зарезать, и т. д. и т. д. Все это театрально оживляет, убыстряет и разнообразит действие. Но навстречу этой волне идет противоположная волна: «обмороки». Наступает пауза, во время которой, порой довольно продолжительной, играют Чайковского. Две волны сталкиваются, замедляя темп, и действие топчется на месте. Но видеть в «Предложении» замедленный темп только из-за этих вполне, впрочем, простительных обстоятельств, — значит не заметить самого главного.

Чехов определяет Ломова так: «здоровый, упитанный, но очень мнительный помещик». В этом противоречии и заключается комизм, вполне укладывающийся в водевиль. Образ, созданный Ильинским, в водевиле не укладывается. Комическая мнительность у Ильинского выросла до размеров патологии. Это уже болезнь. Можно даже сказать: социальная болезнь. В Ильинском зритель мог увидеть фонвизинского Митрофанушку, но не недоросля той эпохи. То был Митрофанушка, которого распирало от здоровья и силы, будущее стояло перед ним. Но вот Митрофанушка совершил свой исторический круг. И вернулся обратно к самому себе — к Ломову, но это уже деграция, вырождение, финал. Это уже Митрофанушка эпохи упадка, кануна революций, эпохи, когда с треском во всех концах страны рубят «вишневые сады». Он болен, непорочно болезненен, здоровье к нему не вернется, он не способен на дальнейшую жизнь, малейшее событие в его жизни: пустяк, сквозняк, неприят-

ность — он хватается за сердце, в сердце «дерг», вот-вот он кончится, умрет. Вот в каком смысле «мнительность».

Если бы Ильинский удержался на этой теме! Если бы он сохранил здесь только эту улыбку, иронию разоблачения, если б он здесь вдоволь похотел над Митрофанушкой, как публика поддержала бы его! Он не смог удержаться. Его манил к себе дух Акакия Акакиевича. Правда, он неоднократно смеется над Митрофанушкой. Но неожиданно, на ходу передумывает, и вдруг как бы становится на защиту Митрофанушки, заслоняет его собой, не допускает над ним издевки: «не трогайте его, он несчастный, он униженный и оскорбленный». И у зрителя улыбка вдруг замирает, появляется какой-то неуверенный смех в публике, порой мучительное недоумение, как будто происходит что-то неладное.

Еще минута — и перед нами уже нет Ломова, водевильного героя, дворянина-помещика, жениха Натальи Степановны. Есть человек. Человек. Бедное дитя человеческое. Одиноким, исподобья мигающий испуганными глазами на мир, откуда ждут его несчастья, которые могут погубить маленького человека, Акакий Акакиевич.

Вспоминается Ильинский в роли Расплюева в «Свадьбе Кречинского». Кажется, Ильинский не избрал там определенного плана. Быть может, он задумал его как «смех», но по ходу пьесы невольно перешел на «плач». Для этого «плача» есть в «Кречинском» основания, хотя бы монолог Расплюева о «гнезде и птенцах», о детях, которые ждут пищи. «Ведь они с голоду и холоду помрут... Ведь детище — кровь наша». Ильинский, кажется, не хотел этого плача, возможно, наоборот, он поставил своей целью смех. Смех, смех! Казнить, высмеять, издеваться над Расплюевым. Таков там был, верно, и план Мейерхольда. Но как ни пытается Ильинский высмеять Расплюева,

сквозь смех вы вдруг видите гримасу плача. Маленький выбитый жизнью человек подымается среди всех этих буффонных проказ Ильинского, — «Смешной человек»¹.

Еще тогда эта буфонада казалась мне подосредственной. Я не говорю здесь об эксцентрических приемах игры. Цирковая эксцентрика, которой в Расплюеве пользовался Ильинский, имела какой-то, быть может, неосознанный Ильинским идейный смысл. Он здесь был больше клоуном, чем нужно было. Может быть, этот клоун и был тот королевский шут, который чем больше забавляет окружающих, тем больше в нем страдания, который тем больше готов кувыряться, показывать язык, бросать смешные словечки, чем больше он усиливает в себе это чувство унижения, страдания, обиды маленького человека. И чем он смешнее, тем он больше заслуживает сочувствия: «пожалейте смешного человечка».

Мне могут возразить, да и я сам так думал, что сам образ Расплюева, сам текст монолога и подтекст, скрытый за ним, требовал, чтобы ему подчинились, поэтому сквозь смех побежали вдруг слезы. Но ведь в Ломове — этой просто водевильной фигуре — ничего трагического, драматического, — «плача» и жалости там нет. А она появилась. Здесь есть над чем задуматься, так же как и над самим выбором Ильинского для эстрадного чтения «Старосветских помещиков» Гоголя.

Но вернемся к Ломову. Только он появляется, в зале улыбки, которые быстро исчезают, как будто зритель не знает, улыбаться ему или нет. На мгновение даже досада появляется, не мистифицирует ли его актер?

И постепенно начинаешь задумываться, кто такой Ломов? Одиноким человек, заброшенный в

¹ «Смешной человек». Интересно, как сыграл бы Ильинский Карандышева в «Бесприданнице» Островского. Ю. Ю.

четырёх стенах своей усадьбы, вдали от общества, от людей, которых он не знает, не понимает, боится. Все время на спектакле меня не оставляла, быть может, посторонняя мысль: как так Наталья Степановна хочет выйти за него замуж, не боится его, как не пугает ее этот человек со всеми его странностями? Но в спектакле она не видит этих странностей, как будто актриса старалась не замечать их, потому, что если бы она их заметила, она была бы вынуждена играть иначе — совершенно противоположную роль. Поэтому она играет изолированно, словно в ее воображении совершенно другой, чеховский Ломов, и ему, чеховскому, она отвечает, за него готова выйти замуж.

В сценах с Натальей Степановной есть такой характерный штришок: Ломов каждый раз, подходя к ней, как-то незаметно пригибается, принохивается и затем быстро шевелит губами и носом, как бы потерявшись, как бы испытывая мгновенное головокружение, от запаха, что ли... женского тела? Подчеркиваем: это не комическая черта в исполнении Ильинского, а драматическая я. И рождает она тут впечатление, что Ломов действительно одинокий, запершийся в своей усадьбе, тридцатипятилетний человек, не знающий женщины, но всегда думающий о ней. Быть может, это драма... онаниста. И этот порок с какой-то неожиданной интимной стороны подчеркивает вот эту «акакьевщину», гармонирующую со всем его обликом одинокого, беззащитного, высмеиваемого «маленького человека»!

Да, это несомненно так. Он одинок, беззащитен, труслив, этот Ломов. И всем поведением своим на людях он желает скрыть свои качества, загримироваться под какие-то другие, «нормальные» маски, чтобы ему поверили, не заметили, что он есть на деле. Игра Ильинского с поразительным блеском демонстрирует вариации этих масок, в которых выступает Ломов. Но маски каж-

дый раз падают, когда герой вдруг вскакивает и хватается за сердце. Он «приходит в себя», и здесь он таков, каков он есть на самом деле: одинокий, беззащитный, жалкий, смешной.

Является он официально. Он демонстрирует эту официальность. Он вынимает из свертка цилиндр, напяливает перчатки и в такой позе застывает. Ломов Ильинского не умеет, не знает, не может нормально сказать, как у Чехова: «Я приехал к вам, уважаемый Степан Степанович, чтобы обеспокоить вас одной просьбой...» Говорит он эти слова раздельно, отделяя слог от слога, одним ровным тоном, только убыстряя фразы. Он здесь подделывается под «предложение», так, как, по его мнению, должно быть как это — вероятно, нормально, естественно. Это не он, маленький, запуганный, ничего не понимающий вокруг, не он, а другой, официальное лицо, не он — а цилиндр, перчатки, размеренные слоги, под которыми он таится и ждет с замиранием сердца ответа, с замиранием, чтоб его не разоблачили. Игра с цилиндром и шляпой (Ильинский надевает то цилиндр, то шляпу) здесь имеет более глубокое основание, чем просто театральная игра вещами. В тот момент, когда Ломов не жених, не делает предложения, когда ссорится и говорит о других вещах, он снимает свой цилиндр и надевает обычную шляпу. В цилиндре он просто не сможет говорить других слов, не связанных с этой личиной.

Вспомните сцену, где идет спор, кому принадлежат «Воловы лужки». Спор разгорается, Наталья Степановна кричит: «Лужки наши», а Ломов утверждает: «Мои-с», затем повторяет все громче: «Мои лужки, мои лужки». Очень характерно, как Ильинский произносит: «Мои лужки». Ломов у Ильинского обнажает зубы, скалит зубы, «по-собачьи». Оскалит зубы и кричит: «мои лужки». Он делает это для того, чтобы подумали,

что он страшен, гневен, чтобы поверили, что он может схватить, укусить, разорвать всякого, кто посмеет на него посягнуть, причинить ему обиду. «Дескать, я покажу вам, я вас уничтожу», как будто кричит он, но в душе его растерянность, страх, испуг — и вот он скалит зубы, чтобы заgrimироваться под этакого зубра: «Трону его только, он тебе покажет». Подчеркиваем: «собачий оскал» у Ильинского не комедийная, а драматическая черта.

Ломов выступает в третьей маске в разговоре, вначале очень мирном, об Угадае и Откатае. Ломов здесь гримируется под «кавалера» бонвивана, столичного денди. Он играет цилиндром, надевает его чуть-чуть набекрень, этакий великосветский кутила! Он высоко закидывает ногу на ногу, играет этой ногой с непринужденностью ловкача и сердцееда, он имитирует здесь непринужденный, кокетничающий разговор, «играет» иронически-покровительственный тон этаких молодых салонных львов. Вот этого льва он и изображает. В таком духе, например, он произносит слова: «...Угадай собака, а Откатай.. даже и спорить смешно... Таких, как ваш Откатай, у всякого выжлятника хоть пруд пруди. Четвертная — красная цена».

Слова эти он говорит «грассируя» в небрежно-насмешливом, салонном тоне, а «пруд пруди» он произносит «пррруд пррруди», чтоб, так сказать, максимально подчеркнуть свой небрежно-великосветский тон. «Лев!» Но ему нужна эта львиная шкура, потому что в своем естественном овечьем облике вряд ли он обратит на себя внимание, а тем более завоеует сердце избранной им дамы. Но вдруг среди этого «козери» начинается «дерг», «сердце!», он вскакивает, хватается за грудь, и сразу слетает вся его львиная внешность, и перед нами опять бедный Акакий Акакиевич, Расплюев, Ломов с этими его выпученными в отчаянии гла-

зами, этим округло-раскрытым ртом Ильинского, столько же смешным, сколько и грустным...

Опять маска.

Спор о собаках разгорается. В спор против Ломова вмешивается Чубуков. И бедный Ломов опять растерян. Но тут же, так сказать, «на ходу» он ищет какой-то четвертой личины. И вдруг как заорет неожиданно для всех, для всей публики, для остальных героев и прежде всего для самого себя: «Интриган!» Быть может, само это мелодраматически-испанское слово «интриган» и спасло его. Он действительно кричит, как какой-нибудь испанский гранд, великолепно выбрасывая вперед руку: «Ин-три-ган!» Дайте ему здесь шпагу, и он, закинув на спину плащ, сделает неслыханно дерзкий выпад. Но в ту же минуту раздается «дерг» «сердце!», и шпага выскользнет из пальцев, и плащ спустится с плеча, и опять будет перед вами — знакомый бедный, смешной человек.

Ильинский в водевиле занимает все время, ради него на задний план оттянуты и Чубуков и Наталья Степановна. У Логиновой просто нет образа, неизвестно, что она играет, у нее нет темы. А тему ей могли бы предоставить, и она могла бы иметь свой «пункт помешательства», все то же истерическое свойство не соглашаться, спорить, ссориться, поставить на своем во что бы то ни стало.

Итак — один Ильинский. Образ, который он предлагает, исполнен с удивительной добросовестностью, щепетильной заботой о каждой детали. Штришок за штришком, он создает большой, трагический, в крайнем случае траги-комический образ Ломова. Мизансцены, предоставленные ему здесь Мейерхольдом, самые яркие и изобретательные во всем спектакле. Но вся эта работа актера и режиссера далеко не достигает цели. Она достигла бы цели, если бы... рядом с

Ломовым были другие персонажи, другие события, другая пьеса. Не водеvilьная пьеса. Даже, пожалуй, не комедия.

Большой философский груз приносит с собой в спектакль Ильинский. Думал ли он над тем, куда он его принес? Ведь это водеvilь. Для его философии требуется импозантная и величественная опора. Но не эта легкая, воздушная, тонкая водеvilьная паутина, которая сразу же разрывается на части. Она не в силах вынести такой не свойственной ей нагрузки. Все эти паузы, растянутые ситуации, медленный темп ломовских мизансцен вполне оправдывают мейерхольдовского Ломова. Но они находятся в кричащем противоречии с природой водевиля. Отсюда все качества. Водеvilь не привык много философствовать, он, собственно, не любит размышлять, это не в его привычке. Он хочет улыбаться, двигаться, тормозить прыгать, кувыраться, стоять на голове, а его заставляют сложа руки стоять в стороне, пока главный герой занимается философией. А когда, наконец, ему разрешают вступить в действие, охота у него уже не та, «настроение» пропадает, тем более что через минуту на него опять цикнут и прогонят в сторону. Оттого здесь и Чехов не выиграл и Мейерхольд проиграл. Но это благородный проигрыш. Потому что его ставка — большая мысль, идея. И это тоже надо учесть, прежде чем выносить окончательный приговор.

Вот и все «33 обморока» Чехова — Мейерхольда.