

ЛИТЕРАТУРНЫЙ КРИТИК

Е Ж Е М Е С Я Ч Н Ы Й
Ж У Р Н А Л
ЛИТЕРАТУРНОЙ ТЕОРИИ
КРИТИКИ
И ИСТОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ

К Н И Г А
П Я Т А Я

Г О С Л И Т И З Д А Т

1 9 . М А Й . 3 5

„Тридцать три обморока“

1

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 «Тридцать три обморока» Чехов никогда не писал и можно даже сомневаться, достаточно ли засвидетельствовано уважение к памяти писателя, если в честь его дан спектакль, более характерный для Мейерхольда, чем для 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 с таким эпатазирующим заголовком?

Но Мейерхольд мог бы возразить, что он не хотел уподобляться герою «Юбилея» Шипучину и преподнести в семидесятипятилетие Чехова «адрес», составленный им самим. Он хотел «сам» составить этот адрес, назвать его по-своему для того, чтобы почтить автора высшей мерой своей истинной оценки. И в этом «адресе», вернее в самой идее этого «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 прогонял эту грусть, который сам смеялся над своими персонажами, который 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 этот спор. Скажем только, что если Станиславский имел основания по-своему ставить Чехова, то в этом была не столько вина Чехова, сколько его беда. Всею душой он был против этой чеховской грусти, чеховской тоски, чеховских вздохов, которые вырывались у него помимо его желания. 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 это свое желание. «Кто смеется, тот здоров... А водевили приучают смеяться». Он говорил о зрителях: «Шекспировских комедий им побольше, с шутами. Тот не стеснялся, как мы».

И Мейерхольд ставит в память Чехова не «Дядю Ваню», а водевили. Не потому, что «Дядя Ваня» «хуже» «Медведя», он, конечно, «лучше», а потому, что в этом юбилейном преподношении важен не «дорогой подарок», а такой, который будет приятен «юбиляру», потому, что он увидит, что его так сказать «поняли», догадается, «что ему хотят сказать». И сам Мейерхольд избрал этот свой «скромный подарок», чтобы выразить свою искреннюю любовь к Чехову, отказываясь от промких слов, в которых бывает больше многословной юбилейной лести перед «многоуважаемым шкафом», чем истинного почитания.

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

Чехов сказал как-то, что в праздности есть нечто нечистоплотное. Говоря 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 забот... Меня оберегали от труда... Пришло время, надвигается на всех нас громада, готовится здоровая, сильная буря, которая идет, уже близка и скоро сдует с нашего общества лень, равнодушие, предубеждение к труду, гнилую скуку...

Ирина вздыхает:

— Работать нужно, работать... Оттого нам невесело, 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 неспособна... 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 самоуглублен-

ности, этого дурного индивидуализма, мнительного прислушивания к самому себе, этих вздохов и жалоб, этой оторванности от труда, т. е. от практики, от жизни, от действительности. Любопытно, что именно тогда в театре возникло амплу неврастеников. Особенно любопытно, что одним из первых актеров этого амплу в Московском Художественном театре был не кто иной как Всеволод 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, чтоб каждый раз произнести «обморок» — слово, которое относится к тем самым людям, которые «ничего не делают, ничего не ищут и к труду пока неспособны». И если обморок случается с Поповой или со Смирновым из «Медведя», или с Шипучиным или Татьяной Алексеевной из «Юбилея», или с Ломовым или Натальей Степановной из «Предложения, — это камушек в огород и «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 самым обмороком вызван смех и не текстом, которого здесь нет, а вот этим озорным жестом 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.

2

«Юбилей» в мейерхольдовской программе носит чеховское название. Но Мейерхольд мог бы смело переименовать его и назвать его, 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 это безумие достигает апогея. Безумие каждого героя идет идет крестендо до тех пор, пока он совсем не теряет сознания и не падает навзничь под музыку Штрауса. У Чехова это просто смешные люди; Мейерхольд эту смешную черту раздувает до гиперболы. И вот на сцене помешанные. У каждого свой пункт помешательства: Шипучин помешался на своем величии, Мерчуткина — на том, что ей нужно получить «24 рубля 36 копеек», Хирин — на своей подозрительности и раздражительности, 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 го-

лову склоненной, как бы подозрительно высматривающей всякие каверзы, питающие его раздражительность. Кажется, что он разговаривает сам с собой, улыбается сумасшедшей улыбкой, вот-вот погодите он сейчас что-то выкинет. В пьесе он зло кричит Татьяне Алексеевне «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 пулей за пулей, он делает это медленно, он наслаждается этим. 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 он ни с того, ни с сего поджег банк, вряд ли кто-нибудь удивился бы.

Какая черта Мерчуткиной «оправдывает» ее помешательство? Она не хочет слушать, что ей говорят. Она требует, чтобы ей выдали «24 р. 36 к.», 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 этого «так, так», она просто заявляет: «А если нужно, я могу медицинское свидетельство



«Юбилей». Шипучин — Чикул.



«Юбилей», Шипучин—Чикул, Мерчуткина—Серебрянникова.

представить». В пьесе она, что называется, дура, которая если пристанет, то от нее легко не отделаешься. В спектакле это — помешанная маньячка, она не слушает того, что ей говорят, потому что она не слышит, она знает только свою бредовую идею «24 р. 36 к.». И соответственно этому сделаны и внешность, и походка, и интонация Мерчуткиной.

Она появляется неожиданно, «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 24 р. 36 к.».

Татьяна Алексеевна — болтливая дама, она не может жить без того, чтобы не болтать, ей безразлично, с кем болтать, надо полагать, в ту самую минуту, когда ей заткнут рот, она умрет. Но болтовня еще не помешательство. И Мейерхольд берет пунктом ее помешательства тему ее болтовни. Эта тема — «любовь». На этом она и помешалась. Поэтому все сцены с ней — это какой-то сплошной похотливый канкан.

Только вышла она, появляется целый хвост молодых людей. Каждое ее слово они встречают хохотом, причем ничего смешного в ее

словах нет. Впрочем, это — даже не смех, не хохот, это — ржание, это — табун молодых жеребцов, общество, без которого не может жить героиня. Кажется, она готова тут же при всех 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 заставят ее целующейся с одним из офицеров, она продолжает сейчас же 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, то вряд ли она бы его поняла.

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 — вот слово, которое определяет в спектакле Шипучина с его самовлюбленностью, самообожанием. Мейерхольд дает Шипучину характерную для такого фейерверка внешность. Цилиндр и — это очень остроумный штрих — шуба, свисающая с одного плеча, которую он поддерживает рукой. Это придает ему особую легкость, воздушность, франтовство, шик. Он может, так сказать, обыгрывать себя, быть в себя влюбленным, восхищаться собой: «Фейерверк, не будь я Шипучин». И вся его походка, и движения, и то, как он ходит по комнате, садится на стул и вскакивает со стула, служат этой цели.

И вот все эти помешанные и полупомешанные, выпущенные на сцену, сразу попадают в приготовленную для них целую кучу остроумнейших мизансцен, подчас совершенно невероятных. Но герои чувствуют себя в них как дома. Самое невероятное — здесь вполне естественно. Самые фантастические происшествия кажутся просто будничными. Еще бы, здесь помешанные. Они могут ползать по полу с пистолетами, лезть под стол, прятаться в шкафах. И если бы даже Мерчуткина вдруг закричала петухом, а Хири́н, заливаясь смехом, стал громить квартиру, а Шипучин встал бы на голову, а Татьяна Алексеевна сбросила бы с себя явно мешающие ей одежды и 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. Он снял бы пенсне, протер глаза и заявил:

«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 кажется, что вы перепнули палку. Я дал намеки. Вы все сказали в лоб. И 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 в спектакле было мало Чехова еще по другой причине. Если виноват в этом Мейерхольд, то виноваты в этом и актеры. Они мало думали о чеховском тексте. Ведь в тексте, а не только в ситуации,



«Юбилей». Мерчуткина — Серебрянникова, Татьяна Алексеевна — Тяпкина, Хирин — Кельберер, Шипучин — Чукул.

источник этого 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, — маньячка. Я, Татьяна Алексеевна, — половое помешательство. Я, актер, должен все время иметь в виду эту свою тему и мизансцены, которые развивают эту тему. Текст здесь побочное дело».

И Шипучин — Чукул — занят изображением только этого 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 безразличны смысл и значение слов, потому что эффект достигается быстрым произношением слов. Скороговорку должен воспринимать зритель, и, быть может, в интересах этого эффекта следовало бы взять другие слова, не чеховские обязательно, а такие, которые наиболее удачно укладывались бы в скороговорку, дающую нужный эффект. И действительно, когда Мерчуткина говорит такой скороговоркой, в зале смех. Зритель не слушает, что говорит Мерчуткина, его внимание обращено не на смысл слов. Он смеется над самой

этой скороговоркой, служащей здесь лишь характеристикой ма-
ниакальности.

Вероятно, можно было совместить и то и другое. Кое-кто из ак-
теров совмещает, но у большинства полный разрыв. Тема раскры-
вается в движении, мимике, во всевозможных ракурсах, дающих
определенный смысл, создается целый образ, например, у Серебрян-
никовой, но слово и его смысл оказались на заднем плане.

3

«Медведь» был разыгран с неподдельным юмором. С чеховским
юмором. С умным юмором, который шел не столько от смехотворных
ситуаций этого водевиля, сколько от образа, смешная природа кото-
рого вскрыта была виртуозным блеском, особенно образа Поповой.

Играет Попову Зинаида Райх. Недавно мы ее видели в «Даме с
камелиями», — драматический образ Маргерит Готье, раскрытый ли-
рически — все эти полутоны, паузы, печальная игра взглядом, за-
душевный голос, скрытые чувства, тем более скрытые, чем более они
ей дороги. И вот... Быть может, это рискованное сравнение, но по-
явилась сестра Маргерит. Младшая сестрица! Та же лирика — полу-
тоны, паузы, игра взглядом, скрытые чувства. Но только в плане
комедии. Младшая как бы передразнивает старшую. Сходство усили-
вается еще оттого, что обе они француженки. Она, конечно, фран-
цузенка или хочет походить на француженку — Попова — Райх.
Все, что есть французского, мопаассановского, «подмигивающего», лу-
каво-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, т. е. и прячет и показывает, и в этом-
то и все искусство, чтоб спрятать так, чтоб 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-других
грустных взглядов на портрет покойного мужа и прошептать ему —
«Nikolas».

Чехов все сразу определил в короткой строчке: Попова — вдо-
вушка с ямочками на щеках! «Ямочки на щеках» — здесь все ска-
зано.

Смирнов собирается уходить, и Попова бросает ему «постойте», а
затем «ничего, уходите... Впрочем постойте... нет уходите, уходите. Я
вас ненавижу. Или нет... Не уходите... Что же вы стоите? Убирайтесь.
Да, да, уходите (кричит). Куда же вы? Постойте... Ступайте впрочем.
Ах, как я зла. Не подходите, не подходите». Вот вам весь подтекст
«вдовушки» вообще. Это и есть подтекст образа Поповой. Отсюда
это зовущее томление, это произношение чуть-чуть в нос, подчерки-
вающее эту капризность и томление и «наивность», такую знаете
беззащитность перед этими «мужчинами». Но даже, когда она, вспых-
нув, поднимает голос: «Как вы смеете 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!

А критики времен Чехова были недовольны водевилем: «помилюйте, все это невероятнo». А нам кажется было бы невероятнo, если бы всего этого не было.

Смирнова играл Боголюбов. Нетрудно найти характер этого



«Медведь». Смирнов — Боголюбов, Попова — Зинаида Райх.

образа, его указал сам Чехов в заголовке Медведь. 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 на ампуа положительных советских героев, когда у него столько настоящего обаяния (вспомните его матроса в «Последнем, решительном», или Федорова в «Списке благодеев», или начполитотдела в «Крестьянах»), очутившись здесь чуть ли не впервые в шкуре «классового врага», помещика, решил расправиться с ним самым решительным образом. И вот он хам и бурбон — противный и гнусный. Но

разве обязательно прибегать только к таким «испытанным средствам». Есть средства более тонкие и в данном случае более достигающие цели.

Можно посмеяться над этим Смирновым. Извести его колкостями, двусмысленностями, преследовать щелчками, «подножками», а не сокрушить его одним ударом 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, но зовут медведя, как известно, «Мишка». Есть в нем нечто неуловимо-смешное. Вот этого «неуловимо-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 «Мишка» показывать, и как «баба воду носит», и «как ребята горох воруют». Мой бедный «Мишка»!

Следует сказать, что Боголюбов чувствует эту «неуловимо-смешную» сторону образа Смирнова. Но проявляет ее в своем Смирнове не сразу. На следующем спектакле, который мы видели, он уже несколько иной. Он так сказать на глазах у публики обрastaет медвежьей шкурой, появилась «косолапость» и «неуловимо-смешное».

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

Особенно разыгрывается водевиль, когда Смирнов вызывает Попову на дуэль. Его назвали «мужик», он оскорблен, «к барьеру», «пора, наконец, отделаться от предрассудка, что 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 на рояли с конца в конец, все возрастает его восхищение смелой дамой. Когда Попова направляет пистолет на Смирнова, он становится на вытяжку, запрокинув назад голову с блаженной улыбкой: «Я готов умереть за



«Медведь». Смирнов — Боголюбов, Попова — Зинаида Райх.

вас». И кульминация — он вбежал на лесенку и распевает как романс «две-над-цать жен-щин бро-сил я, девять бро-си-ли ме-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 там с большим уважением отнеслись к чеховскому тексту. Зинаида Райх дает в образе Поповой ведущую линию «вдовушки», но опирается при этом на все богатство чеховского текста. Как видим, совместить и то и другое вовсе не такая уже неразрешимая задача.

4

А теперь перейдем к «Предложению». У Чехова этот 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. Законно 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» — Игорь Ильинский. Потому, что там развивается излюбленная Ильинским тема, 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 думаешь: 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».

Мейерхольд хотел усилить бег этой 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, выстрелы, добавочные персонажи: Хирин у Чехова кричит в дверь: «пошлите взять в аптеку валериановых капель...», в театре он их говорит мальчику-посыльному, 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 восхищаться 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 у Чехова гостей 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 Ломов приказывает: «дайте мне нож, дайте мне пистолет», чтоб «зарезаться». Ему приносят громадный нож и громадный пистолет. В этот момент очнувшийся Ломов, увидев 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 — «Обмороки». Наступает пауза, во время которой, порой довольно продолжительной, играют Чайковского. Эти две волны сталкиваются и действие топчется на месте. Оттого в ряде случаев в водевилях замедленный темп. Но видеть в «Предложении» замедленный темп, только из-за этих столкновений значит не заметить самого главного.

Чехов определяет Ломова так: «Здоровый, упитанный, но очень мнительный помещик». В этом противоречии и заключается юмизм,



«Предложение». Ломов — Игорь Ильинский, Наталья Степановна — Логинова.

вполне укладывающийся в водевиль. Образ, созданный Ильинским, в водевиле не укладывается. Комическая мнительность у Ильинского выросла до размеров паталогии. Это — уже болезнь. Можно сказать даже так, социальная болезнь.

В Ильинском зритель вдруг мог увидеть фонвизинского Митрофанушку. Но то был недоросль, которого распирало от здоровья и силы, будущее стояло еще перед ним. Но вот Митрофанушка совершил свой исторический круг. И вернулся обратно к самому себе — к Ломову, но это уже деградация, вырождение, финал, эпоха, когда с треском во всех концах страны рубят «Вишневые сады». Он болен, непоправимо болезнен, здоровье к нему не вернется, он неспособен на дальнейшую жизнь, малейшее событие в его жизни — пустяк, сквозняк, неприятность, он хватается за сердце — вот-вот он кончится, умрет. Вот в каком смысле «мнительность».

Если б 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. Он иной раз действительно смеется над Митрофанушкой! Но неожиданно как бы забывает о своих намерениях, он на-ходу передумал 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». Опять смеется над Митрофанушкой и опять защищает его. И у зрителя улыбка вдруг замирает, появляется какой-то неуверенный смех в зрительном зале, порой мучи-

тельное недоумение, как будто происходит что-то неладное. А внешне может показаться, что все дело в темпе.

Еще минута и перед вами уже нет Ломова, водевильного героя, дворянина, помещика, жениха Натальи Степановны. Есть человек. Че-ло-век. Бедное дитя человеческое. Одинокий, исподлобья глядящий испуганными глазами на мир, откуда ждут его несчастья, они могут погубить Акакия Акакиевича. Я вспоминаю игру Ильинского в «Свадьбе Кречинского». Там возможны были два плана: «смех» над Расплюевым и «плач» над ним. Кажется, Ильинский не избрал там определенного плана. Быть может, он задумал его как «смех», но по ходу пьесы невольно перешел в «плач». Для этого «плача» есть в «Кречинском» основания, вспомните хотя бы монолог Расплюева о «тнезде 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 этот смех вы вдруг видите гримасу плача. Маленький, забитый жизнью человек подымается среди всех этих буффонных проказ Ильинского. «Смешной человечек»¹.

Вся эта буффонада казалась мне подозрительной. 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 был здесь больше клоуном, чем нужно было, но, быть может, этот клоун и был тем королевским шутом, 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 в Расплюеве к этому «плану» «плача», «трагедии» актера толкал сам образ Расплюева, что сам текст монолога и подтекст, скрытый за ним, требовали, чтобы им подчинились, поэтому «сквозь смех побежали вдруг слезы. Но ведь в Ломове — этой просто водевильной фигуре — нет ничего трагического, драматического, «плача», жалости там нет. А они появились. Есть здесь над чем задуматься, так же как над самим выбором Ильинским для эстрадного чтения «Старосветских помещиков» Гоголя.

Но вернемся к Ломову. Только он появляется, в зале улыбки, но улыбки, повторяю, исчезают, опять появляются, опять исчезают, как будто зритель не знает, улыбаться ему или не улыбаться. На мгновение даже досада появляется, не мистифицирует ли его актер? И постепенно начинаешь задумываться, кто он такой, этот Ломов. Ни о ком из персонажей «Тридцати трех юмороков» не возникает этого вопроса. О Ломове возникает. И вот вы видите: это — одинокий че-

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

ловец, заброшенный в четырех 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 бы актриса старалась не замечать этих странностей, потому что, если бы она их заметила, она должна была бы 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 для нее, как будто он один в комнате, пригибается... принимается и затем быстро шевелит носом и губами, как бы потеревшись, испытывая мгновенное головокружение... от запаха что ли женского тела? Подчеркиваем, это не комическая черта в исполнении Ильинского, а драматическая. Драматическая. И рождает она тут же впечатление, что это 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 «акакиевщину», гармонирующую со всем его обликом одинокого, беззащитного, высмеиваемого человека.

Да, это несомненно так. Ломов одинок, беззащитен, труслив. И все его поведение на людях это — желание скрыть эти свои качества, загримироваться под какие-то другие смелые, «обычные» маски, чтобы ему поверили, чтоб не заметили, кто он на деле. Ильинский с поразительным блеском демонстрирует вариации этих масок, в которых выступает Ломов. Но эти маски каждый раз спадают, когда герой вдруг вскакивает и хватается за сердце. Он здесь «приходит в себя», это он, каков он есть, беззащитный, жалкий, смешной. Это — тема смеха сквозь слезы. Это — гоголевская тема.

Является он официально. Он демонстрирует эту официальность, он «играет» официально. Он вынимает из свертка цилиндр, натягивает перчатки и в такой позе застывает. Он не умеет, не знает, не может сам по себе обычно, нормально сказать, как у Чехова: «Я приехал к вам уважаемый Степан Степанович, чтобы беспокоить вас одной просьбой...» И говорит эти слова раздельно, отделяя слог от слога, одним одинаковым тоном, только убыстряя фразы. Он здесь поддельвается под «предложение», так именно, как, по его мнению, должно быть, как это, вероятно, нормально, естественно. Это не он маленький запуганный, ничего не понимающий вокруг, не он, а другой, официальный лицо, не он, а цилиндр, перчатки, размеренные слоги, под которыми он таится и ждет с замиранием сердца ответа, с замиранием, чтоб его не разоблачили. И игра с цилиндром и шляпой — он одевает то цилиндр, то шляпу — здесь имеет более глубокое основание, чем просто театральная игра вещами. В тот момент, когда

мейерхольдовского Ломова. Но они находятся в кричащем противоречии с природой водевиля.

Водевиль 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 сложить руки стоять в стороне, пока главный герой занимается философией. А когда затем ему опять разрешают вступить в действие, охота у него уже не та, «настроение» пропадает, тем более, что через минуту на него опять дикинут и прогонят в сторону. Оттого здесь и Чехов не выиграл, и Мейерхольд проиграл.

Но это благородный проигрыш. Потому что его ставка — мысль, идея. И это тоже надо учесть, прежде чем выносить окончательный приговор.

Вот и все «Тридцать три обморока» — Чехова-Мейерхольда.