Ряпосов А. Ю. **Режиссерская методология Мейерхольда. 1: Режиссер и драматург: структура образа и драматургия спектакля**. СПб., 2000. 92 с.

**От автора**: Введение в тему 3 [Читать](#_Toc283546789)

**Введение** 4 [Читать](#_Toc283546790)

**Глава первая**. Драматургическая поэтика и режиссерская методология

Часть I. «Свадьба Кречинского»: хорошо сделанная пьеса 8 [Читать](#_Toc283546791)

Часть II «Дело» и «Смерть Тарелкина» 34 [Читать](#_Toc283546793)

**Глава вторая**. Сценическое воплощение

I. Трилогия 1917 года 49 [Читать](#_Toc283546794)

II. «Смерть Тарелкина», 1922 55 [Читать](#_Toc283546796)

III. «Свадьба Кречинского», 1933 70 [Читать](#_Toc283546797)

**Заключение** 83 [Читать](#_Toc283546798)

**Комментарии** 86 [Читать](#_Toc283546799)

# **{3}** От автора: введение в тему

Суть предлагаемой здесь киши очень проста Приступая к работе над новой пьесой, любой режиссер обнаруживает в ее поэтике как черты, близкие своему творческому методу, так и моменты, чуждые собственной постановочной манере, и затем, при переносе литературного произведения на сцену, *сходство* драматургической поэтики и режиссерской методологии — постановщиком *реализуется*, а *несходство — преодолевается*. Есть основания полагать, что изучение режиссерской методологии В. Э. Мейерхольда в плане ее *взаимодействия* с драматургической поэтикой автора — имеет значение, выходящее далеко за пределы собственно мейерхольдоведения, и может представлять интерес и для исследователей режиссерского театра, и непосредственно — для режиссеров-практиков.

Теоретический аспект изучения взаимодействия двух методологий — режиссерской и драматургической — *реконструкция концепций* Мейерхольда, связанных, например, со *структурой действия* его сценических композиций и таким новым для театроведения понятием, как *драматургия спектакля, структурой образа*, воплощаемого актером, ролью маски и амплуа, сущностью «*театра синтезов*», когда играется не характер как совокупность свойств, а посредством театра масок воплощается салю свойство (не Дон Жуан — донжуанство, не Расплюев — расплюевщина, не Хлестаков — хлестаковщина), *жанровыми характеристиками* мейерхольдовских сценических построений.

Материалом для анализа методологии режиссера в той ее грани, где изучается взаимодействие Мейерхольда и драматурга, выступает практика постановочной работы Мастера над пьесами трилогии А. В. Сухово-Кобылина.

Выход в свет данной книги — лучший способ выразить безграничную благодарность моему Учителю, Галине Владимировне Титовой. Огромное спасибо хочется сказать бессменному рецензенту всех моих писаний — Ларисе Георгиевне Пригожиной, а также выразить признательность двум другим моим рецензентам — это Лидия Владимировна Тильга и Николай Викторович Песочинский. На разных этапах подготовки рукописи к печати текст читали Юрий Михайлович Барбой, Елена Викторовна Маркова, Ирина Яновна Дорофеева, Давид Иосифович Золотницкий, Лев Иосифович Гительман — высказанные ими советы и замечания оказались полезными и продуктивными.

*Александр Ряпосов*

*Комментарии* вынесены в конец книги и предваряются *Списком сокращений* Цитаты из трилогии Сухово-Кобылина приводятся по изданию: Сухово-Кобылин А В Картины прошедшего. Л.: Наука. Ленингр. отделение, 1989. (Лит. памятники). Ссылки даются непосредственно в тексте, в скобках — с указанием номера действия (арабск.) и номера явления (римск.). Особенности письма Сухово-Кобылина в цитатах сохраняются.

# **{4}** Введение

В 1990‑е годы начинается новый этап в изучении творчества Мейерхольда. Большинство выходивших в свет статей и исследований имеет теоретический характер, даже если речь идет об отдельных спектаклях[[1]](#endnote-2). Современных исследователей более всего привлекает методология Мейерхольда — как в широком плане театральной эстетики[[2]](#endnote-3), так и в конкретике отдельных граней театральной системы режиссера — Мейерхольд и актер[[3]](#endnote-4), Мейерхольд и художник[[4]](#endnote-5), Мейерхольд и драматург[[5]](#endnote-6).

Нас интересует последняя из названных граней, ибо едва ли не впервые в литературе о Мейерхольде статья Е. А. Кухты «“Ревизор” у Вс. Мейерхольда и новая драма» специально посвящена *взаимоотношениям* режиссера с драматургией. Разумеется, этой проблемы касались многие из писавших о Мейерхольде, и все-таки она не становилась предметом специального изучения. В настоящем исследовании предпринимается попытка восполнить данный пробел. Содержание книги — изучение режиссерской методологии Мейерхольда в ее *взаимодействии* с драматургической поэтикой автора, в том числе — попытка понять, каким образом *сходство* двух методологий — режиссерской и драматургической — *реализуется* в ходе постановочной работы, а *несходство — преодолевается*.

Теоретический аспект исследования, как уже было сказано, — *реконструкция концепций* Мейерхольда, связанных со структурой действия его композиций — драматургией спектакля; структурой образа, воплощаемого актером, ролью маски и амплуа; сущностью «театра синтезов», жанровыми характеристиками сценических построений.

Материалом для анализа выступает взаимодействие режиссерской методологии Мейерхольда с театром Сухово-Кобылина.

Мейерхольд трижды[[6]](#endnote-7) обращался к драматургии Сухово-Кобылина (трилогия, Александринский театр, 1917, «Смерть Тарелкина», Театр ГИТИС, 1922; «Свадьба Кречинского», ГосТИМ, 1933). В исследовательской литературе сложилась традиция относить эти спектакли к различным этапам творчества режиссера и изучать их в соответствующем контексте. Однако возможен и другой подход, основанный на символистской концепции личности Мейерхольда-художника и предполагающий целостность его режиссерской системы. С этой точки зрения смена различных периодов в творчестве Мейерхольда представляется эволюцией соответствующих сценических принципов при сохранении сущности режиссерской методологии.

Спектакли по драматургии Сухово-Кобылина обнаруживают единство в подходе режиссера к литературному материалу и неизменность его творческих установок. Настойчивое обращение Мейерхольда к трилогии Сухово-Кобылина в разные периоды творчества говорит о том, что в методологии автора «Картин прошедшего» режиссер обнаружил черты, близкие своей постановочной манере Вместе с тем очевидно, что эти спектакли не принадлежат к главным свершениям Мейерхольда, что-то не позволило «Смерти Тарелкина» стать вровень с «Великодушным рогоносцем», а «Свадьбе Кречинского» с «Ревизором».

{5} Направленность предлагаемого взгляда на материал — от режиссера к драматургу. При этом *театр* Сухово-Кобылина понимается как заложенная в нем *сценическая программа* — совокупность авторской поэтики, структуры актерского театра, которой следовал драматург, и потенциальных «сюжетов» для режиссерского театра, — и рассматривается как бы глазами Мейерхольда. С этой точки зрения спектакли, поставленные режиссером по пьесам из трилогии в разные периоды (традиционалистский, конструктивистский и последний, относящийся к 30‑м годам), видятся историко-эстетическими вехами единого театрального сюжета.

Задача реконструкции спектаклей не ставится: они достаточно полно описаны в литературе и даны лишь в той мере, в какой демонстрируют преломление названных концепций в реальной практической работе режиссера над пьесами Сухово-Кобылина; в том ракурсе, который позволяет увидеть, как Мейерхольд пытался преодолевать возникающие несовпадения драматургической поэтики и собственной постановочной манеры.

Суть проблемы взаимодействия двух методологий — драматургической и режиссерской — сформулирована Мейерхольдом в символистский период творчества. «*Новый Театр* вырастает *из литературы*. В ломке драматических форм всегда брала на себя инициативу литература». «*Содержание* художественного произведения — *душа художника*». Налицо стремление режиссера не просто ставить ту или иную пьесу, но воплощать на сцене художественный мир автора. Наиболее яркий пример — не «Ревизор», но «весь Гоголь». Однако содержащем спектакля в режиссерском театре не может быть «душа автора» — им является душа режиссера. Поэтому окончательная формула такова: «*всеми средствами надо помочь актеру раскрыть свою душу, слившуюся с душой драматурга, чрез душу режиссера*»[[7]](#endnote-8).

Так, с одной стороны, декларируется независимость театра от литературы, с другой — необходимость постижения особенностей поэтики того драматургического материала, который кладется в основу сценической композиции. Коллизии взаимоотношений двух художественных миров — авторского и режиссерского — определяют мейерхольдовский спектакль как результат подобного творческого процесса.

Действует эта система и на этапе традиционализма. Настойчиво отстаивая суверенитет сцены, Мейерхольд вместе с тем повторяет: «Репертуар — сердце всякого Театра. […] Репертуар это уже Театр»[[8]](#endnote-9). С 1923 года логическим продолжением подобной установки является закрепленный Мейерхольдом за собой статус «автора спектакля». «Весь Мейерхольд» взаимодействует теперь с художественным миром того или иного драматурга.

В 1917 году Мейерхольд впервые в режиссерском театре поставил всю трилогию Сухово-Кобылина, и можно было предположить, что режиссер будет нацелен на воплощение «всего Сухово-Кобылина», что каждый из трех спектаклей окажется пронизанным единством художественного мира автора. Но в литературе о Мейерхольде эти постановки не случайно описываются как отдельные, самостоятельные спектакли[[9]](#endnote-10) — сценической трилогии у Мейерхольда не получилось. Одна из причин, по-видимому, крылась в том, что пьесы имели {6} различную жанровую природу, а значит исключалось единство сценической жанровой характеристики. Кроме того, на момент начала работы режиссера над трилогией входящие в состав «Картин прошедшего» пьесы имели разную театральную судьбу: если «Свадьба Кречинского» шесть десятков лет с триумфом шла на русской сцене, то говорить всерьез о востребованности театром второй и главным образом третьей части трилогии не приходится, что также затрудняло единство постановочного подхода.

Мейерхольд поставил трилогию на излете традиционалистского этапа своего творчества Начало традиционалистских исканий режиссера принято связывать с двумя спектаклями 1910 года — «Шарф Коломбины» и «Дон Жуан» — и «кризисом символизма» (А. Блок). В это время принцип стилизации уступает место другому режиссерскому методу — гротеску.

Стилизация как постановочный подход была выдвинута в противовес методу режиссера-натуралиста, понимаемому Мейерхольдом как способ работы раннего МХТ. Режиссер-натуралист, по Мейерхольду, занимался в ходе постановочной работы анализом драматического произведения: целое дробилось на части, исследовались связи между ними и т. д. На этом пути, считал Мейерхольд, было сделано немало частных открытий, но утрачивалась гармония целого. Стилизация предполагает отбор деталей, выражающих квинтэссенцию смысла и стиля. Но, как стало ясно в эпоху традиционализма, «стилизация, сводя богатство эмпирии к типически единому, обедняет жизнь». Отбирая главные, «символические» смыслы, «стилизация еще считается с некоторым правдоподобием», «стилизатор еще является аналитиком <по преимуществу>», ибо идет к общему от частичного, конкретного. Гротеск — «метод строго синтетический» — игнорирует детали, стремясь сразу передать суть изображаемого. «Без компромисса пренебрегая всякими мелочами, <гротеск> создает (в “условном неправдоподобии”, конечно) всю полноту жизни»[[10]](#endnote-11). Но это не означало, что со стилизацией было покончено: теперь она использовалась как *прием*.

Никуда не исчезала и символистская ментальность Мейерхольда. Режиссерский метод Мейерхольда неотрывен от личности Мейерхольда-художника, формировавшейся в лоне символизма и никогда не порывавшей с символизмом — понимаемом, разумеется, в самом широком смысле — как тип мышления, как совокупность мироощущения, мирочувствования, мировосприятия, представлений о мире и воззрений на него. Поэтому стилизация и гротеск не столько следовали друг за другом, сколько преобразовывались, трансформировались и продолжали постоянно сосуществовать в постановочной манере Мейерхольда и в последующие времена (особенно гротеск, легший в основание театральной системы режиссера).

Приверженность Мейерхольда символизму и в периоды, выходящие за рамки собственно символистского этапа его творчества, проявляется, по крайней мере, в двух аспектах: как верность режиссера главной теме своего искусства (коллизиям человека и рока, в которых человек выступает марионеткой в руках судьбы), и в особой интерпретации понятия «символ».

В эпоху традиционализма Мейерхольд провозгласил отказ от идеи театра-храма и переход к идее театра-балагана, от театра мистерии — к театру игры.

{7} Тем самым режиссер двинулся в направлении, противоположном тому, которое предлагал автор концепции «соборности» Вяч. Иванов, ратовавший за замену «идеалистического» символа «реалистическим». Первый, по мнению Иванова, был занят «игрой» — поиском прежде никем не испытанного душевного состояния и воплощением его в символ, то есть в такую словесную форму, которая путем ассоциативного соответствия была бы способна вызвать в воспринимающем аналогичное душевное состояние. Второй, «реалистический» символ, призван открыть для художника путь к таинству подлинного бытия, дать ему возможность прикоснуться к первореальности[[11]](#endnote-12). Поворот Мейерхольда от мистерии к игре переключил внимание режиссера с символа творящего на символ творческий, способный пробудить в зрителе ассоциации, на которые рассчитывал художник. Мейерхольд ищет такие средства сценической выразительности, которые были бы способны, подобно магии слов французских поэтов-символистов (их и имел в виду Иванов, отвергая «идеалистический» символ), достичь творческого результата во взаимоотношениях сцены и зала.

Монография опирается на труды современников Мейерхольда Б. В. Алперса, Н. Д. Волкова, А. А. Гвоздева, С. С. Мокульского, А. В. Февральского, на фундаментальные исследования К. Л. Рудницкого, Д. И. Золотницкого, П. П. Громова, на конструктивные положения современных книг и статей о Мейерхольде.

В той части исследования, где речь идет непосредственно о взаимоотношениях Мейерхольда и драматургии Сухово-Кобылина, предшественником в разработке указанной проблематики является Е. К Соколинский, что очевидно из названия его кандидатской диссертации «Проблема гротеска и сценическое истолкование драматургии А. В. Сухово-Кобылина в советском театре» (Л., 1978). Несмотря на подход к гротеску с общеэстетической точки зрения, под действие которой попадают как Сухово-Кобылин, так и театральные постановки его пьес, в этой диссертации очевиден примат драматурга (речь идет о «сценическом истолковании» драматургии[[12]](#endnote-13)).

Среди литературы, посвященной драматургии Сухово-Кобылина, необходимо назвать классические работы Л. П. Гроссмана, С. С. Данилова, К. Л. Рудницкого, И. М. Клейнера, а также — фундаментальные исследования Е. С. Калмановского и В. А. Туниманова.

В книге использованы труды М. М. Молодцовой и Т. Р. Зингера о комедии масок, работы общеэстетического плана — С. С. Аверинцева, М. М. Бахтина, В. Я. Проппа, И. А. Тертерян и др., большой пласт периодики.

# **{8}** Глава перваяДраматургическая поэтика и режиссерская методология

## Часть I.«Свадьба Кречинского»: хорошо сделанная пьеса

В схеме развития русской драмы (приложение к статье «Русские драматурги», 1911) Сухово-Кобылин 1850‑х годов отнесен Мейерхольдом к авторам бытового театра, к драматургам «плеяды Островского»[[13]](#endnote-14). Место, которое режиссер условного театра отводит в своей классификации «Свадьбе Кречинского» (в пятидесятые годы была написана только она), вызывает удивление.

Не повезло комедии и в мейерхольдовской характеристике 1915 г.: «Окиньте стремительным взором течение драматургии второй половины прошлого века. Море второстепенного заслонило собою все […]. “Борис Годунов” Пушкина уступил дорогу трилогии графа А. К. Толстого, Островский разделил успех с Потехиным и Красовским […], Гоголь представлен был одним “Ревизором”, да и то публика поспешила часть своего внимания оторвать от него в сторону Сухово-Кобылина (да не того, кто так ярко сказался в “Смерти Тарелкина”, а того, кто так доступен в “Свадьбе Кречинского”)»[[14]](#endnote-15).

В доступной сценичности «Свадьбы Кречинского» ее современники как раз и видели «большой драматический талант»[[15]](#endnote-16) Сухово-Кобылина, предрекая пьесе «почетное место между русскими комедиями» и неизменный «успех на всякой сцене»[[16]](#endnote-17). Были сформулированы и основания столь оптимистических прогнозов. «Мы видим в комедии Сухово-Кобылина умно сложенную пьесу для занимательного и успешного сценического представления»[[17]](#endnote-18). «Действительно, редко встретится пьеса, в которой бы так хорошо, непрерывно, просто, без всяких запутанных сцен, развивалось действие, где интерес не прерывается ни на минуту, где все так строго соображено, где оправдывается, по-видимому, каждый выход, где каждое движение, каждая фраза имеет свою цель»[[18]](#endnote-19). Называлась и традиция, которой следовал автор при написании своей «умно сложенной» или «умно слаженной»[[19]](#endnote-20) пьесы: «Свадьба Кречинского» — «построена на особого рода сложной интриге», сюжет ее взят «из общего всем народам сценического запаса» и она «вообще держится на общей почве французской комедии»[[20]](#endnote-21). Имелась в виду школа Скриба. «Место действия пьес Скриба — театр», говорил Легуве, в них заложена «подлинная театральность»[[21]](#endnote-22).

Исключительная сценичность драмы, выполненной в технике хорошо сделанной пьесы, не могла не заинтересовать Мейерхольда, когда он в 1916 году приступил к подготовительной работе над комедией Сухово-Кобылина. Сразу обнаружилось соответствие «хорошо сделанной» «Свадьбы Кречинского» традиционалистским установкам Мейерхольда. Стало ясно, что в бытовую «плеяду Островского» он записал драматурга зря.

В традиционалистский период творчества особое внимание Мейерхольда привлекают первичные элементы театра — *маска, жест, движение, интрига*.

{9} Последняя является стержнем композиции хорошо сделанной пьесы, которая выступает «не только исторически определенной “школой композиции”, но и прототипом постаристотелевской драматургии, схожей с драмой с замкнутой структурой»[[22]](#endnote-23). Хорошо сделанная пьеса вбирает в себя главные принципы построения классической трагедии: подражание действию законченному, целому, имеющему определенный объем; приоритет действия по отношению к характерам; правило единства действия; перипетия и узнавание как главные части фабулы — и т. д. Именно интрига хорошо сделанной пьесы представляет собой сконцентрированное выражение законов компоновки фабулы, делающих последнюю, по формулировке Аристотеля, хорошо составленной.

Устойчивый интерес Мейерхольда к интриге как композиционной основе сценического действия связан с особенностями понимания режиссером законов театра. Для традиционализма Мейерхольда характерны суверенность сценического искусства, противопоставление литературы для чтения — литературе для театра, беллетриста, пишущего для сцены — подлинному драматургу. Освободить современную сцену от засилья «литераторов» поможет, считал Мейерхольд, культивирование пантомимы, использующей сугубо театральные средства выражения — маску, жест, движение, интригу. В пантомиме интрига как «взаимосплетение последовательности внешних препятствий и внешних способов их преодоления, сознательно вносимых в действие драмы заинтересованными персонажами»[[23]](#endnote-24), имеет свою специфику. В качестве объекта, вокруг которого выстраивается система действий и контрдействий, выступает обычно некий *предмет* (кубок с ядом или шарф — в «Шарфе Коломбины»).

Умение написать пантомиму как раз и отличает, по Мейерхольду, собственно драматурга от беллетриста, сочиняющего для театра. Призыв учиться драматургическому мастерству на законах пантомимы не означал, конечно, что режиссер был намерен навсегда лишить автора возможности писать произносимый со сцены текст. Но «ему дозволено будет дать актеру слово лишь тогда, когда будет создан *сценарий движений*» — «*слова в театре лишь узоры на канве движений*»[[24]](#endnote-25)

Восприятие Мейерхольдом драмы как *сценария* для театральной игры, *опирающегося* на предмет как *орудие действия*, сближает «хорошо скроенную» (определение режиссера) пьесу с техникой собственно хорошо сделанной драмы. Как справедливо замечал Л. П. Гроссман, именно для школы Скриба свойственна композиция, основанная на предмете как искусственном факторе интриги (письмо, потерянная безделушка, стакан воды и т. д.)[[25]](#endnote-26). А вот положение Мейерхольда из статьи 1921 года: «Единственно правильный путь строения сценария: движение рождает возглас и слово. Эти элементы, воссоединяемые в процессе сценической композиции, создают положение, сумма же положений — сценарий, опирающийся на предметы — орудия действий. Так, потерянный платок — приводит к сценарию “Отелло”, браслет — к “Маскараду”, бриллиант — к трилогии Сухово-Кобылина»[[26]](#endnote-27).

Подобные сценарии широко практиковались в студии на Бородинской. Так, в сезоне 1913/14 гг. была показана трехминутная пантомима на тему «Отелло», сходу придуманная и тут же разыгранная учениками Мейерхольда для гостя {10} студии на Бородинской — футуриста Маринетти, который и предложил в качестве основы для импровизации сюжет шекспировской трагедии[[27]](#endnote-28).

Важнейшее место в театральной системе Мейерхольда занимает музыка. Начало процесса «омузыкаливания драматического театра»[[28]](#endnote-29) — в символистских опытах: музыка движений в пластике актера и музыка как основа чтения стиха «Смерти Тентажиля». Традиционалистский этап насквозь музыкален: стихия танца, на которой построена пантомима «Шарф Коломбины»; «балет в Александринке» (А. Бенуа) «Дон Жуан» и «опера без музыки» (И. Соллертинский) «Маскарад».

В ходе «омузыкаливания драматического театра» происходит изменение сценической формы: «самая структура спектакля трансформируется под натиском силы музыки»[[29]](#endnote-30). Любопытна в этом смысле ранняя, не осуществленная Мейерхольдом трактовка третьего акта «Вишневого сада» по аналогии с законами симфонической музыки. Режиссер выделяет лейтмотив акта, «*основную* тоскующую *мелодию* с меняющимися настроениями в pianissimo и вспышками forte (переживания Раневской) и *фон* — диссонирующий аккомпанемент — однотонное бряцание захолустного оркестра и пляска живых трупов (обыватели)»[[30]](#endnote-31). Опыт работы над постановкой опер «Тристан и Изольда» Р. Вагнера (1909) и «Электра» Р. Штрауса (1913), музыкальная композиция которых основана на системе лейтмотивов, позволил Мейерхольду расширить сферу применения подобных принципов структурирования сценической формы (режиссер просит А. К. Глазунова ввести в музыкальную партитуру «Маскарада» темы Неизвестного и Арбенина)[[31]](#endnote-32).

Техника хорошо сделанной пьесы предполагает умение автора в первом акте «терпеливо и изобретательно разместить все нити будущей интриги»[[32]](#endnote-33), чтобы последующие события были и подготовлены и одновременно неожиданны. Сюжетные линии при этом прочерчиваются обычно так: в определенном месте пьесы небрежно и как бы без явной цели возникает слово или фраза, смысл которых пока не вполне ясен и раскроется лишь в «момент театрального эффекта» (Э. Легуве)[[33]](#endnote-34). Если вспомнить, какую важную роль в развитии событий подобной пьесы играют предметы и вещи как искусственные факторы интриги, то неизбежно возникает аналогия с принципами музыкальной композиции, в основу которой положен лейтмотив — «относительно краткий музыкальный оборот […], неоднократно повторяющийся в ходе развития произведения и служащий обозначением или характеристикой определенного лица, предмета, явления, эмоции или отвлеченного понятия»[[34]](#endnote-35).

Конечно, говорить о музыкальных принципах построения «Свадьбы Кречинского» можно только метафорически, и И. М. Клейнер явно увлекался, превращая Сухово-Кобылина в Вагнера, когда писал: «Композиция “Свадьбы Кречинского” подобна партитуре […]. Выражаясь музыкальным термином, все здесь оркестрировано. В основе пьесы звучит главная тема — лейтмотив, а побочные подтемы — как аккомпанемент»[[35]](#endnote-36). И все же подобные аналогии возникают не случайно.

{11} В построении «Свадьбы Кречинского» «лейтмотивный» принцип наиболее очевиден в главной сюжетной линии — интриге с булавкой. В первом действии она вскользь упоминается Атуевой в разговоре с Лидочкой о Кречинском: «Как он наш солитер обделал — это прелесть!» (1, V). Во втором акте бриллиантовая булавка и ее стразовая копия участвуют в коллизиях пьесы уже непосредственно как предметы в руках действующих лиц. И здесь же, по аналогии с тем, как лейтмотив в музыке может дробиться на отдельные элементы, самостоятельно выполняющие функции сквозной характеристики, тема солитера варьируется Сухово-Кобылиным в репликах «Эврика!», «Так ли?.. Верно ли?..», «Не ошибаюсь ли?» и, наконец, в утверждении «Не сорвется!», подготавливая эффектную сцену третьего действия, где произносится знаменитое «Сорвалось!!!». В завершающем комедию эпизоде булавка как вещественный фактор интриги позволяет автору в последний раз дать действенную характеристику персонажам: благородный поступок Лидочки, возвращающей солитер Беку, и слова Кречинского «А ведь это хорошо! Опять женщина!».

«Театральным симфониям» Мейерхольда свойственно включение в сценическую композицию эпизодов, носящих «ярко выраженный характер интермедии»[[36]](#endnote-37). Эпизод с прибиванием колокольчика, открывающий «Свадьбу Кречинского», похож на интермедию — тут законченная комедийная сцена, с финальным падением с лестницы усердного, но не вполне трезвого Тишки. Это не просто эффектное начало комедии. Мотивы, на первый взгляд, вставного эпизода прорезают первые восемь явлений.

Колокольчик как непременный, по мнению Атуевой, атрибут светской жизни так или иначе присутствует в исходной ситуации. Муромский возмущен самим фактом наличия в его доме данной вещи: «Да что ж, здесь в набат бить?..». Столь ничтожный, казалось бы, предмет спровоцировал столкновение между отцом Лидочки и ее теткой и втянул их в острую перепалку насчет обычаев света и приличий, свойственных бомонду. На фразе Муромского «Да провались он, ваш бом…» — раздается звучный удар, возвещающий о приходе кого-то из посторонних, и скандал разгорается с новой силой. Явившийся с визитом Нелькин продолжает тему: «Ну, Анна Антоновна, какой вы резкий колокольчик-то повесили…». И, наконец, с восьмым явлением совпадает первый выход Кречинского, который совершенно неожиданно для Атуевой поддерживает ее оппонентов: «Анна Антоновна! а что это у вас за вечевой колокол повесили?». Скоро, впрочем, выяснится, что у этого знатока светского обихода особая позиция по данному вопросу.

Вступительные восемь явлений первого действия пьесы можно рассматривать как увертюру, в которой проигрываются основные мотивы последующих событий комедии. Тема падения Тишки с лестницы как финал неудачной попытки повесить колокольчик отзывается в споре старших домочадцев о необходимости ради будущего Лидочки дать бал, не скупиться: на фразу Атуевой «Мы не нищие» следует ответ Муромского «Так будем нищие…». Лидочка, рассказывая Анне Антоновне о признании в любви, сделанном накануне Кречинским, вдруг чувствует безотчетную тревогу: «Ах, тетенька, мне плакать хочется».

{12} Мотив падения оживает вновь из-за нападок Атуевой на столь любезного сердцу Муромского Нелькина:

Атуева. […] Ведь непременно подцепит Лидочку вальсировать! Танцует плохо, того и гляди, ляпнется он с нею со всего-то маху — ведь осрамит!

Муромский *(вспыхнув)*. Сами-то… широко очень плывете… Не ляпнуться бы вам со всего-то маху.

Атуева. Ну, уж не ляпнусь.

Муромский *(уходя)*. Посередь-то высшего общества не сесть бы в лужу.

Атуева. И в лужу не сяду!

Муромский *(уходя)*. То-то, не сядьте.

Атуева. Не сяду… не сяду.

В финале пьесы станет ясно, что все представители этого семейства и ляпнулись, и в лужу сели. Не зря «ударяли в набат», только никем он вовремя услышан не был. А потому придется и Лидочке плакать, и нищими они будут. Последнее станет реальностью во второй части трилогии — в «Деле».

Мотив падения существует в «Свадьбе Кречинского» и как отголосок ее главной темы. Из рассказа Федора мы знаем, что в былые времена его хозяин придерживался следующего жизненного правила: «я бабьих денег не хочу; этих денег мне […] не надо» (2, I). В ситуации собственно пьесы «бабьи» деньги Кречинский и хочет, и они ему — остро необходимы. Вопрос заключается лишь в том, «форсировать или не форсировать» получение приданого Лидочки.

Такая композиция комедии дает режиссеру возможность выстраивать сценическое действие не по событиям и характерам, а по лейтмотивам и темам — вариациям ведущих мотивов.

Подобно тому, как со времен традиционализма Мейерхольд противопоставляет литературу для чтения собственно драме, перестает его устраивать и так называемый «интеллигентный актер», культивируемый Художественным театром. Альтернатива ему — актер как таковой, актер-cabotin. «[…] чтобы спасти русский театр от стремления стать слугою литературы, необходимо во что бы то ни стало вернуть сцене культ каботинажа в широком смысле этого слова». Если «нет cabotin’а, нет и Театра, и, наоборот, как только Театр отказывается от основных законов театральности, так он тотчас же чувствует себя в силах обойтись без cabotin’а». Культ каботинажа направлен на осознание самодовлеющего значения актерской техники. «Cabotin — странствующий комедиант. Cabotin — сородич мимам, гистрионам, жонглерам. Cabotin — владелец чудодейственной актерской техники. Cabotin — носитель подлинного искусства актера. Это тот, при помощи которого западный театр достиг своего расцвета (испанский и итальянский театры XVII века)»[[37]](#endnote-38). Мейерхольд рассчитывает добиться аналогичного результата, возвращая искусству сцены память об утраченном мастерстве подлинно театральных эпох.

Композиции хорошо сделанной пьесы свойственно законченное замкнутое построение не только всей драмы, но и составляющих ее частей: «в каждом {13} акте действие развивается по восходящей и имеет определенную завершенность»[[38]](#endnote-39). Пользуясь формулировками Аристотеля, можно сказать, что и в пределах акта действие существует как целое, имеющее начало, середину и конец, обрамленное завязкой и развязкой. Но это утверждение справедливо и для меньших по отношению к акту частей хорошо составленных фабул. Эффекты и неожиданные развязки, характерные для данной драматургической формы, как правило, совпадают именно с началами и концами законченных кусков действия — от небольшого эпизода до всей драмы в целом. Выразительные средства, необходимые для того, чтобы произвести на зрителя требуемое впечатление, черпаются авторами хорошо сделанных пьес из арсенала приемов, накопленных театральной традицией, и рассчитаны на актера, природные данные и техническое мастерство которого позволят ему исполнить их с должным блеском.

Сухово-Кобылин «выкраивает» композицию своей комедии в полном соответствии с указанным законом построения хорошо сделанной пьесы. Вернемся еще раз к сцене с колокольчиком, открывающей «Свадьбу Кречинского»:

Атуева (выходит из левой двери, осматривает комнату и отворяет дверь на парадную лестницу). Тишка! эй, Тишка!

Тишка (за кулисами). Сейчас‑с. (Входит в ливрее, с широкой желтой перевязью, нечесаный и несколько выпивши.)

Атуева (долго на него смотрит). Какая рожа!..

Ремарка на выход Тишки сопровождается комментарием Сухово-Кобылина: «Автор находит неизбежным заметить, что предосудительное во всяком случае состояние Тишки нисколько не есть грубо-пьяный вид, который, к сожалению, нередко воспроизводится и на сцене, а только некоторая приятная настроенность организма, выражающаяся усердием исполнить свой долг, плоды которого, однако, бывают горьки, певучестью речи, едва заметным поискиванием равновесия и, главное, невозмущаемым спокойствием духа супротив вспыльчивости и трезвой раздражительности Анны Антоновны». Таким образом, комический эффект этой сцены может быть достигнут, если актер найдет тон и пластику, способные выразить «приятную настроенность организма» Тишки и образующие контрапункт с оценкой Анной Антоновной его «предосудительного состояния» в ее заключительной реплике «Какая рожа!..».

Эпизод завершается ремаркой: «Тишка свертывается с лестницы; она падает». Все это вызывает шум и переполох:

Атуева *(кричит)* Боже мой!.. Батюшки!.. Он себе шею сломит.

Тишка *(очутившись на ногах, улыбается)*. Никак нет‑с, помилуйте.

Благополучно закончившееся падение с лестницы представляет собой трюк в духе лацци commedia dell’arte и при воспроизведении его на сцене предполагает наличие у исполнителя соответствующей техники — техники, которой Мейерхольд-актер вполне владел. Свидетельством тому может служить описание С. А. Ауслендером инцидента, случившегося в квартире одной из актрис {14} вскоре после премьеры «Балаганчика»: «<Мейерхольд> взобрался по складной лестнице к самому потолку и пластом грохнулся на пол. Даже актрисы испугались, а оказалось просто ловкий трюк»[[39]](#endnote-40).

Честь поставить точку в «увертюрной» истории с колокольчиком принадлежит Кречинскому, который, согласно ремарке к восьмому явлению, «входит бойко, одет франтом, с тростью, в желтых перчатках и лаковых утренних ботинках». Выход главного героя комедии хорошо подготовлен и вместе с тем в нем есть неожиданность, потому что Кречинский и оправдывает и обманывает связанные с ним ожидания. «По прямой водевильной логике […] этот фат и искатель приданого, каким — впрямую и от противного — уже представила его нам перебранка Муромского и Атуевой, неминуемо должен быть втянут в затянувшийся спор о колокольчике и либо польстить своей стороннице Атуевой, либо подлизаться к мнению Муромского. Кречинский не делает ни того ни другого, — он солидно являет серьезную осведомленность эксперта, он беспристрастен и объективен»[[40]](#endnote-41):

Кречинский *(идет к колокольчику, все идут за ним и смотрят)*. Да, велик, точно велик… А! да он с пружинкой, à marteau… знаю, знаю!..

[…]

Атуева *(утвердительно)*. Это мне немец делал.

Кречинский. Да, да, он прекрасный колокольчик; только его надо вниз, на лестницу… его надо вниз.

Муромский. Ну вот оно! как гора с плеч…

Избрав для себя роль третейского судьи, Кречинский находит устроившее всех эффектное и эффективное решение. При этом ему удается избежать жесткой логической ловушки «либо… либо…», заменив ее гибкой формулой «и то… и другое…», тем самым парадоксально соединяя несоединимое.

Помимо знаменитого «Сорвалось!!!» есть в комедии и другая сцена, не менее известная и считавшаяся выигрышной всеми исполнителями роли Кречинского — финальный эпизод первого действия. Здесь герой комедии в качестве жениха Лидочки рисует Муромскому картину их будущих совместных деревенских хлопот по хозяйству: это и устройство скотного двора, и приобретение тирольской породы. Последняя идея вызывает у Муромского сомнения:

Муромский. Да ведь она того… нежна очень…

Кречинский *(целуя руки у Лидочки)*. Нет, не нежна.

Муромский. Право, нежна.

Нелькин *(подходит быстро)* Что? что это? Кто нежна?

Кречинский *(оборачивается к Нелькину)*. Скотина!

Существует множество описаний игры в этой сцене самых разных актеров, выступавших в роли Кречинского, но для нас наибольший интерес представляют те, где описан Кречинский — В. П. Далматов.

{15} Эпизод, а вместе с ним и весь первый акт Далматов завершал так: «Входит Нелькин, слышит последние слова <Муромского “Право, нежна”>.

— Что? Что это? Кто нежна? — обеспокоенно спрашивает он.

Далматов быстро оборачивается к нему и, смерив его с ног до головы, нагло, прямо в упор смотря в его лицо, отчеканивает:

— Скотина!..»[[41]](#endnote-42).

Не менее эффектно заканчивал Далматов и второе действие комедии, только место Нелькина теперь занимал Расплюев, пораженный неразрешимой для него загадкой: как удалось Кречинскому и деньги получить, и сохранить бриллиантовую булавку? Расплюев исходит их соображений здравого смысла, а они — вполне укладываются в рамки формальной логики: или — деньги, или — бриллиант. «Гончая ты собака, Расплюев, — говорит ему Кречинский, — а чутья у тебя нет… Эхх ты!».

Далматов играл сцену так: «подходя к нему (Расплюеву — *А. Р*.) вплотную, произносил: “Гончая ты собака, Расплюев”, — и щелкнув пальцами у его носа, продолжал: “а чутья у тебя нет…” И со словами “Э‑эх ты!..” — ударял его по лбу бумажником»[[42]](#endnote-43).

Как видим, Далматов применял такие традиционные сценические средства, как жест, движение, пластическую позу, игру с вещью, точно выверенную паузу и репризно поданную фразу.

Режиссура Мейерхольда — искусство *пластическое*; слову, произносимому тексту отведена отраженная роль. Основы такого подхода складываются в символистский период творчества под влиянием, с одной стороны, идей Метерлинка, с другой — под воздействием философско-эстетических воззрений Ницше, преломленных сквозь призму интерпретаций Вяч. Иванова и Георга Фукса.

Метерлинк не доверяет слову, его способности выразить состояние души, отдавая предпочтение молчанию[[43]](#endnote-44). Мейерхольд разделяет это недоверие: «Слова еще не все говорят». Среди выразительных средств, предназначенных для передачи тончайших душевных движений, первое место режиссер отводит пластике: «Жесты, позы, взгляды, молчание определяют *истину* взаимоотношений людей. […] Значит — нужен *рисунок движений* на сцене». Концепция рождения трагедии из духа музыки (Ницше) и танцевальные истоки актерского искусства (Фукс) сообщают нарождающейся системе Мейерхольда ее фундаментальное качество: если музыка начинает выступать как духовная субстанция всего здания театра Мейерхольда, то и в сфере актерской техники режиссер «рассматривает движение как пластическую музыку»[[44]](#endnote-45), важнейшей характеристикой которого является ритм.

Такая установка провоцирует определенную методику обучения актера: Мейерхольд подчеркивает, что «придает жесту и позе первенствующее значение и учеников, прежде всего, упражняет на выражении исполняемого пластическим путем, идя от него к речи»[[45]](#endnote-46). «Игра с вещами» в студии на Бородинской предполагала дать «опору актеру и возможность развить пантомиму»[[46]](#endnote-47). Предмет в руках исполнителя служил ему для характеристики персонажа {16} средствами пластики, позволял обнажить скрытые пружины поведения действующего лица и совершаемых им поступков.

Пантомима выступает у Мейерхольда как основная, но не исчерпывающая целого форма театра. Пластические средства выразительности всегда были неотъемлемой частью актерской техники, и поэтому режиссеру необходимо было оговорить, в чем заключалась принципиальная новизна его подхода. В отличие от прежнего театра, где рисунок движений обычно был согласован с произносимыми словами, Мейерхольд говорит о «пластике, не соответствующей словам». Речь идет о контрапункте пластического и вербального рядов: «Два человека ведут разговор о погоде, об искусстве, о квартирах. Третий, наблюдающий за ними со стороны, […] может точно определить, кто эти два человека: друзья, враги, любовники. И он может определить это по тому, что […], говоря о погоде, искусстве и пр., эти два человека делают движения, не соответствующие словам. И по этим-то движениям, не соответствующим словам, наблюдающий и определяет, кто говорящие: друзья, враги, любовники…»[[47]](#endnote-48). На столкновении пластической игры и произносимого текста в 20‑е годы Мейерхольдом будет строиться прием «переключения».

Способ соединения рисунка предполагаемых движений персонажей и проговариваемых ими слов в пьесах, построенных по законам *драмы* скрибовского толка, соответствует, согласно формулировке Мейерхольда, «старому театру». «Сценичность их воплощена в самом тексте»[[48]](#endnote-49). «[…] рукопись Скриба, — говорит Легуве, — содержит только часть его произведения, которая произносится; остальное играется; жесты дополняют слова, паузы составляют часть диалога, фразу завершает многоточие»[[49]](#endnote-50).

Все перечисленное имеет место и в комедии Сухово-Кобылина. Драматург фиксирует пластическую сторону происходящих событий. Для этого используются ремарки. Они обозначают жест (Атуева произносит фразу, одновременно «складывая руки крестом»), движение (Лидочка в сцене объяснения с Атуевой «бросается ей на шею»), или то и другое вместе (Кречинский «берет развязно Муромского за руку и уводит»). Ремарка у Сухово-Кобылина практически никогда не исполняет функции называния того или иного эмоционального состояния персонажа или некоего чувства, овладевшего им, но служит задаче показать формы выражения этого состояния или чувства посредством фиксации жеста, позы или движения соответствующего действующего лица, а также — через описание его внешнего облика. Кречинский при своем первом появлении «входит бойко, одет франтом», с дамами разговаривает «развязно». Это говорит о том, насколько уверен в себе главный герой и как полон он решимости добиться поставленной перед собой цели, но вместе с тем — и выдает некоторую долю авторской иронии по отношению к нему.

Иногда ремарка служит Сухово-Кобылину для прямой насмешки над своим персонажем, а порой — и для нескрываемой издевки. Щебнев, который пришел получить с Кречинского карточный долг, «одет по моде, с огромной золотой цепью, в бархатном клетчатом жилете и весьма клетчатых панталонах». Дурновкусие посетителя ядовито подчеркнуто избыточностью определения панталон как «весьма клетчатых». Точку в передаче хамской и «тварной» натуры {17} Щебнева ставит ремарка, описывающая манеру его ухода со сцены. В ответ на просьбу Кречинского отсрочить платежи и его апелляцию к чести и совести кредитора Щебнев «вздыхает, кланяется и проползает в дверь».

У Сухово-Кобылина «жест продолжает речь в раскрытии внутреннего состояния»[[50]](#endnote-51) действующего лица. Нередко ремарка драматурга построена так, словно она сама «делает жест», являя собой как бы застывшее слово, дополняющее речь персонажа:

Расплюев. […] что это такое бокс?

Кречинский. Тебе бы знать надо. А вот это *(делает рукою жест)* … это-то и есть, Иван Антоныч, бокс…

«Сухово-Кобылин в высокой степени обладал чувством ритма. И это очень помогало исполнителям его пьес. Без ремарки драматурга такая музыкальность была бы меньшей»[[51]](#endnote-52). Подобно столь часто используемым Мейерхольдом указаниям «forte», «pianissimo» и т. д. — текст комедии Сухово-Кобылина пестрит аналогичными авторскими пояснениями («торопливо», «скоро», «спокойно», «горячо», «нетерпеливо» и пр.). Ремарки разработаны как музыкальная партитура, они ритмизируют действие, дают ему эмоциональную окраску.

Содержит комедия и возможность «переключения», то есть контрапунктического столкновения пластики персонажа и произносимого им текста. Наиболее очевидный пример — построение эпизодической роли Тишки. В словесном ряду роли «безусловная готовность исполнить барскую волю выражается в намеренных фразовых тавтологиях, в настойчивых уверениях выполненного приказа»: «Никак нет, мыл; как есть мыл. Как изволили приказать, чтоб мыл, так завсегда и мою»[[52]](#endnote-53). А также — в избыточности заверений в понимании того, как милостива к нему Атуева: «Я, сударыня, на тот счет, как вы изволили говорить, что я не понимаю, то я, сударыня, очень, очень понимаю». Подлинное состояние Тишки и «горькие плоды» его усердия — обнаруживаются в пластическом ряду, построенном на игре с вещами: манипуляции с колокольчиком и молотком завершаются падением с лестницы.

Прием игры с предметами настолько широко используется Сухово-Кобылиным, что достаточно лишь указать на то обилие вещей, которые задействованы в коллизиях его комедии и еще не были названы. Это предметы сервировки к чаю у Муромских в первом акте и у Кречинского в третьем, заемные письма и неоплаченные счета, часы с цепочкой, букет цветов, письмо Лидочке, чемодан Расплюева, старинный портрет генерала, кресло и ручка от него. Неумелое обращение Расплюева с фраком, заимствованным у Кречинского, неспособность должным образом соблюдать ритуал чаепития и пр. — выступают как пластический контрапункт намерению выглядеть в глазах Муромских совершенным comme il faut.

Несколько неожиданными в ряду пантомимических заданий студии на Бородинской выглядит возникший в это же время интерес Мейерхольда к новой (предельно вербализированной) английской драматургии: в 1914 – 17 гг. на {18} сценах Александринского и Михайловского театров им были поставлены «На полпути» А. Пинеро (1914), «Пигмалион» Б. Шоу (1915), «Идеальный муж» О. Уайльда (1917). В связи с последним спектаклем В. Н. Соловьев сформулировал проблему, которую предстояло разрешить Мейерхольду: «Чрезвычайная трудность исполнения уайльдовских комедий основана на невозможности для большинства русских актеров передать легкомысленную осмысленность диалога, этого отличительного признака новейшей английской комедии»[[53]](#endnote-54).

Впервые с драматургией такого рода режиссер столкнулся летом 1912 года при постановке пьес «Ни за что бы вы это не сказали» Шоу и «Что иногда нужно женщине» Уайльда. Мейерхольд пытался перевести вербальный ряд комедии Шоу в движение — пантомиму и танец. Сделать то же с «Пигмалионом» оказалось затруднительно: его драматургическая конструкция целиком держится на слове. Перед режиссером встала задача «найти особую театральную манеру для передачи строгого стиля английской комедии. Этими поисками английского стиля и отличался “Пигмалион”»[[54]](#endnote-55).

Неизвестно, насколько успешно были преодолены возникшие трудности. Повышенный интерес режиссера к проблеме вербальных средств выражения сказался и на учебной программе Студии, где возрастает удельный вес упражнений, связанных со словом. В сезоне 1914/15 гг. прекратились занятия по классу музыкального чтения в драме (из-за ухода М. Ф. Гнесина), но изучение техники стихотворной и прозаической речи было продолжено в классе, которым руководил К. А. Вогак. На следующий, третий год существования Студии в упражнениях по технике сценических движений Мейерхольд делает попытку перейти от чистой пантомимы к работе над отрывками из драм. В качестве учебного материала режиссер использует, в частности, сцену безумия Офелии. В предшествующем сезоне этот эпизод (как и «Мышеловка») показывался в виде пластического этюда, теперь отрывок играется со словами.

Мейерхольд призывает своих студийцев, не забывая о музыкальном ритме, распоряжаться речью, как жонглер — шариками (аналогично старому театральному приему — «бросать слова»). Тем самым закономерности, свойственные пластическому ряду выразительных средств, переносятся и на область вербальных. Текст роли отныне понимается Мейерхольдом как *движение*, в качестве основных характеристик которого выступают параметры музыкальные: темп, ритм, тональность.

Здесь имеется перекличка с требованиями, которые предъявлял Сухово-Кобылин к сценическому преподнесению своего текста. «*Текст* должен быть выучен твердо и произносим явственно и рельефно, в противном случае при довольно сложном движении лиц на сцене слова, то есть самая суть дела, могут оставаться для зрителей неуловимыми. […] автор почитает себя вправе протестовать самым энергическим образом против тех из актеров, которые являются перед Публикой, не выучивши роль, и потому дозволяют себе изменять текст самым безобразным образом. Для автора, добросовестно трудившегося над своим произведением, приемы эти прямо возмутительны»[[55]](#endnote-56).

Недовольство Сухово-Кобылина актерскими «отсебятинами» нас интересует лишь в том смысле, что его текст построен именно как текст, неизменно {19} равный самому себе. Подобный текст не имеет подтекста, а принципы его выстраивания аналогичны законам компоновки музыкальной фразы. «Речь сухово-кобылинских персонажей […] и ритмична, […] и интонирована, и расчленена цезурами для вдоха и выдоха». Словам «Свадьбы Кречинского» задан определенный темп: монологи комедии — динамичны, диалоги представляют собой обмен репликами словно выпадами клинков на поединке. Аналогично обстоит дело и с ритмом. Вслушаемся в текст монолога Кречинского, когда он, согласно с теорией вероятности, взвешивает свои шансы на женитьбу: «Против меня: папаша — раз; хоть и тупенек, да до фундаменту охотник. Нелькин — два. Ну, этот, что говорится, ни швец, ни жнец, ни в дуду игрец. Теперь за меня: вот этот колокол вечевой — раз; Лидочка — два и… да! мой бычок — три» (1, VII) «Речи Кречинского придан определенный ритм. Он достигается повторяемостью одних и тех же слов, перечислением вещей, числительных (раз, два, три), союзов (ни то, ни другое, ни третье)». В образовании ритма реплик персонажей «имеют чрезвычайно важное значение и знаки препинания». Они используются, «как музыкальные ноты-значки»[[56]](#endnote-57).

На рубеже XIX – XX вв. происходит ряд событий, вызвавших, как одно из следствий, и перемену в восприятии «Свадьбы Кречинского». «В Германии в 1900 году умер Ницше, во Франции в нищете — Оскар Уайльд, в России — Владимир Соловьев. Ницшеанское и, в особенности, соловьевское влияние еще долго будет ощущаться в молодой поэзии века, а имя Оскара Уайльда скоро запестрит в витринах книжных магазинов»[[57]](#endnote-58). Благодаря новейшим веяниям философской и художественной мысли стала возможной совершенно иная интерпретация образа Кречинского, автором которой в рамках традиционного актерского спектакля выступил Далматов.

В год его смерти, на вечере памяти артиста, режиссер произнес речь под названием «Неизвестный». Мейерхольд говорил о том, «что в лице Далматова умер тот актер великой традиции, идущей из века в век, который мог бы найти связь старого с новым; умер известный актер старого искусства и совершенно неизвестный для публики актер новых путей»[[58]](#endnote-59). Слова режиссера были продиктованы впечатлениями от начавшейся работы Далматова над ролью Неизвестного, но сказанное равносильно и для его Кречинского.

Еще Н. И. Греч утверждал, что основанием безнравственного поведения Кречинского выступает его безбожие[[59]](#endnote-60). Своеобразие и новизна решения, предложенного Далматовым, заключалась в том, что актер поставил во главу угла красоту и элегантность своего героя. «Далматов первый на русской сцене подошел к типам фатов, львов, прожигателей жизни, обольстительных денди — не со стороны их моральной ценности, что вовсе и неинтересно, а со стороны их красочности, увлекательности, шири и простора»[[60]](#endnote-61).

Далматов был самым блестящим Кречинским, роль эта игралась им «стильно, сдержанно, сочно»[[61]](#endnote-62). В исполнении актера персонаж Сухово-Кобылина являлся перед зрителем как «страшный игрок, кутила, Дон Жуан» «Далматов с первого же акта давал почувствовать недюженную натуру Кречинского»[[62]](#endnote-63), способного быть ослепительно обаятельным, умеющего увлечь {20} собой кого угодно и, благодаря своим многочисленным талантам, втянуть в орбиту собственных интересов. В исполнении артиста на первый план выходила «демонстрация искусной игры актера, но не самого Далматова, а искусного актера в жизни, каким несомненно должен был быть Кречинский». Далматов наделял своего героя изяществом, легкостью тона — «он умел ритмом, музыкой речи, быстрыми элегантными движениями передать стиль салонного диалога»[[63]](#endnote-64). Важное значение в построении образа имел костюм, который Далматов носил хорошо и «владел им в совершенстве»[[64]](#endnote-65). Ключевая в роли Кречинского «нарядная, изысканная, позлащенная, неотразимо привлекающая окружающих, морально пустая, цветная красивость — это по-уайльдовски — красота для красоты, искусство для искусства»[[65]](#endnote-66).

В эпоху модерна, когда идея красоты заняла место «умершего» бога, Кречинский Далматова попадал в контекст театральных поисков Мейерхольда, чей «Дон Жуан» не чужд «бердслеевщине» и «уайльдовщине»[[66]](#endnote-67). Мейерхольд и Ю. М. Юрьев «сделали Дон Жуана эстетом и денди», «двойником уайльдовского Дориана Грея»[[67]](#endnote-68). «Дон Жуан в исполнении Юрьева был очень молод и хорош собой […]. Костюм он носил с исключительным совершенством и был обворожителен, жеманен в меру, слегка вычурен, — подлинный актер времени Людовиков. При этом манеры тонкие, благородные; красота строгая, стильная и голос, звучавший обольстительно»[[68]](#endnote-69). Нетрудно убедиться, как много здесь сходного с приведенными выше описаниями игры Далматова в роли Кречинского, иногда — вплоть до текстовых совпадений. У Далматова центром образа Кречинского, как и в случае Дон Жуана Юрьева, выступает, по выражению одного из рецензентов мольеровского спектакля, «изящный имморализм»[[69]](#endnote-70).

Еще в Студии на Поварской работа над пьесой Г. Ибсена «Комедия любви» привела Мейерхольда «к критике Театра Типов и открыла прозрения в область Театра Синтезов»[[70]](#endnote-71). Действующие лица «Комедии любви» — прозрачные аллегории, что закреплено уже в значениях их имен: Сванхильда (Свангильда) — «дева-лебедь»; Фалк (Фальк) — «сокол»; Гульстад — «золотой город»; аналогично — и большинство других[[71]](#endnote-72).

Символический пласт пьесы нагляден до прямолинейности (выбор жениха — выбор пути для молодой Норвегии), здесь действует аллегория — простейший символ. И вместе с тем размышления режиссера над комедией Ибсена и связанная с ней постановочная работа послужили, по всей видимости, простейшей моделью театрального образа в структуре мейерхольдовского спектакля: актер на сцене воплощает не человека, но — сущность некоего явления (не Хлестакова — хлестаковщину; не Дон Жуана — донжуанство; не Расплюева — расплюевщину), что и было названо «театром синтезов» (в противоположность «театру типов») и сопутствовало Мейерхольду на всем протяжении его творческого пути.

Но ведь и «театр типов» отнюдь не исключает понятий «хлестаковщина» и «расплюевщина»: они, как и примыкающее к ним понятие «литературы типов» — «обломовщина», собственно и выдвинуты были критикой реалистического направления. В. М. Селезнев приводит свидетельства о том, что уже к 1862 году имя Расплюева стало нарицательным[[72]](#endnote-73).

{21} В реализме суть, такого явления, как «хлестаковщина», представляет собой образ Хлестакова, в чьем лице объединены свойства, присущие всем хлестаковым, но воплотившиеся в индивидуальности одного лица. К. Л. Рудницкий формулирует суть расплюевщины как «беззастенчивость порока, естественность цинизма, “благодушие зла”»[[73]](#endnote-74). Сущность явления здесь определяется через сумму свойств, составляющих ядро типического характера.

Задача «театра синтезов» — обратная: его интересует не лицо, сложенное посредством свойств, но само *свойство*, его грани, лики его проявления. Как в религиозной словесности, где дается образ лености, а не характер лентяя; исследуются закономерности лжи, а не особенности натуры лжеца. Тут используется противоположный реалистической типизации подход. Характер, в переводе с греческого, означает либо вырезанную печать, либо — вдавленный оттиск этой печати; соответственно тип — это отпечаток, форма, образец. Другими словами — речь идет о структуре, имеющей законченный, резко очерченный и неподвижный пластический облик, зафиксированный с предметной определенностью. В противоположность такому подходу «душевные свойства описываются в Библии как динамическая энергия, а не предметный атрибут»; душевное состояние дается «как один из общих модусов человеческой вселенной»[[74]](#endnote-75). Использование такого подхода в искусстве предполагает сущность явления недоступной для непосредственного изучения (символизм). Художественная структура символистского произведения — открытая, незавершенная, представляет собой череду текучих и изменчивых форм (в мире длительностей, по А. Бергсону, прямой выход на суть явления невозможен; сущность дает о себе знать опосредованно, она проявляется в символах, «бликует» гранями смыслов).

При реализации «театра синтезов» Мейерхольд в эпоху традиционализма использует старинный принцип театральной маски: «[…] для Мольера Дон Жуан — марионетка, надобная автору лишь для того, чтобы свести счеты с толпой бесчисленных своих врагов. Дон Жуан для Мольера — лишь носитель масок. Мы видим на нем то маску, воплощающую распущенность, безверие, цинизм и притворство кавалера двора Короля-Солнца, то маску автора-обличителя, то кошмарную маску, […] которую пришлось ему носить и на придворных спектаклях, и перед коварной женой. И только в конце концов автор вручает своей марионетке маску, отразившую в себе черты El burlador de Sevilla, подсмотренные им у заезжих итальянцев»[[75]](#endnote-76). Как было недавно замечено, «в самом мейерхольдовском перечислении масок Дон Жуана заложено внутреннее противоречие»: в одном списке объединены и лики автора и личины его героя, одновременно приводятся облики и того, кто обличает, и тех, кого обличают. Неслучайно рецензенты спектакля увидели в исполнении Юрьева и соответственно описали разных Дон Жуанов. Попытки составить полный реестр всех сторон и граней мейерхольдовского «донжуанизма» обречены на неуспех: «за названными масками героя мерещатся неназванные»[[76]](#endnote-77).

Первые рецензенты «Свадьбы Кречинского» объясняли нетипичность некоторых лиц (особенно Нелькина) театральностью хорошо сделанной пьесы Сухово-Кобылин «имел прежде всего в виду чисто сценические цели — возрастающий интерес интриги, возможную быстроту действия, занимательность {22} отдельных положений — гораздо более, чем полноту и выдержанность характеров. Для сцены жертвовал он иногда и внутренним вероятием действия»[[77]](#endnote-78). Но никто не усомнился в типичности фигуры Кречинского.

Этот персонаж единодушно был воспринят как тип. Проблема заключалась в другом: чью типичность воплощает Кречинский? типом *кого (чего)* он является? На этот счет в критике царила разноголосица.

В Кречинском С. В. Шумского (Малый театр) критики увидели тип светского хлыща, завсегдатая гостиных, бальных залов, ипподрома, клуба и прочих увеселительных мест. Так считал и М. С. Щепкин: «Это — […] представитель нашего так называемого хорошего общества»[[78]](#endnote-79). В Кречинском В. В. Самойлова (Александринский театр) был обнаружен тип польского авантюриста, обманом и хитростью втершегося в круг людей из «хороших домов»[[79]](#endnote-80).

Разночтения в трактовке образа Кречинского, возникшие благодаря игре Шумского и Самойлова, вышли за рамки своего времени. По-самойловски, с польским акцентом играл И. П. Киселевский, он создавал тип настоящего авантюриста, попавшего в высшее общество случайно, по недоразумению. В том же духе подходил к роли П. Д. Ленский. Линия исполнения, идущая от Шумского и ориентированная на «светскость» Кречинского, оказалась воплощенной с наибольшим блеском, как уже было сказано, Далматовым. В очередь с ним и под несомненным его влиянием роль Кречинского на Александринской сцене играл Ю. В. Корвин-Круковский, но в более сухой и академичной манере.

Не было единодушия среди критиков и в отношении того, что есть для Кречинского игра. Непреодолимая страсть, способная довести до последней крайности? Или — способ добывать средства к существованию? Кто он — азартный игрок или расчетливый приобретатель?

Чаще склонялись к «приобретателю»: «<Кречинскому> нужны деньги, богатство, блеск, значение. Он картежник не по страсти, шулер не по увлечению; он не принадлежит к тем неисправимым игрокам, которые никогда не останавливаются, которые любят карты для карт; через руки которых проходят миллионы и которые все-таки кончают тем, что делаются нищими. Для Кречинского-Самойлова шулерство — средство жизни»[[80]](#endnote-81). Такой трактовке можно найти опору в тексте комедии, но им же она может быть и опровергнута. Если Расплюев, пользуясь подобранными колодами, определенно плутует в картах, то принадлежность Кречинского к шулерскому цеху очевидна не вполне. С одной стороны, из монолога Федора, рисующего картину бедственного положения хозяина, известно: «Хорошие-то товарищи, то есть бойцы-то, поотстали, а вот навязался нам на шею этот Расплюев». Здесь неизбежно возникает ассоциация с «Игроками» Гоголя, как если бы Утешительный, попав в трудную ситуацию, растерял основную свою команду и остался лишь со специалистом «на вторые роли». Но существует и другая сторона образа Кречинского.

Арбенин на реплику Звездича «Но проиграться вы могли» — отвечает:

Я нет!.. те дни блаженные прошли —
Я вижу все насквозь… все тонкости их таю,
И вот зачем я нынче не играю.

{23} Арбенин не играет, потому что не может не выиграть, а следовательно — не может и получить удовольствие от игры. Кречинский — играет, но он — и проигрывает: известны его карточные долги Щебневу, Гольсту и многим другим; значит, не слишком уж он искусен в шулерском ремесле. Не случайна традиция исполнения роли Кречинского как азартного и увлекающегося игрока: «У Далматова превосходно выходили все фразы о картах. Угадывалась сильная, опьяняющая страсть к ним»[[81]](#endnote-82).

Неопределенность, присущая образу Кречинского, амбивалентность его основой имеют вполне конкретную сценическую традицию. Для выражения своего мироощущения и связанных с ним художественных идей «Сухово-Кобылин избрал самую возбуждающую и веселую ситуацию европейского театра — тему плутовства» и воплотил свои мысли и образы «в испытанные формы плутовской комедии»[[82]](#endnote-83).

Фигуры авантюриста, плута, парвеню не причастны к бытовой жизни, не занимают в ней определенного места; они, как в театре, играют роли. «Самая наружность их, все, что они делают и говорят, имеет не прямое и непосредственное значение, а переносное, иногда обратное, их нельзя понимать буквально, они не есть то, чем они являются». Не обладая определенным положением в частной жизни, они, тем не менее, ищут в ней успеха, рассчитывая устроить карьеру или приобрести состояние, а потому вынуждены подстраиваться под формы окружающей жизни, быть не тем, кто они есть, а играть роль в масках господствующих в обществе норм. «Их бытие является отражением какого-то другого бытия, притом не прямым отражением. Это — лицедеи жизни, их бытие совпадает с их ролью, и вне этой роли они вообще не существуют»[[83]](#endnote-84).

Кречинский — авантюрист и, по недоброжелательному определению ревнующего Нелькина, «скоморох» — по мере необходимости легко переходит от роли к роли, от личины к личине. Муромскому он демонстрирует маску помещика и дельного человека, любителя деревни и сельских забот. Для Атуевой приготовлена маска совершенного comme il faut, способного поставить дом на широкую ногу. Для Лидочки предназначена маска пылкого влюбленного. При этом каждая из названных масок не однозначна. В речи Кречинского, красноречиво расписывающего идиллические картины сельской жизни, одновременно звучит и голос самого Сухово-Кобылина, помещика и предприимчивого заводчика, вполне солидарного с Муромским в том, что причины упадка дворянских усадеб заключены в отсутствии за ними настоящего хозяйского надзора, в невнимании владельцев к навозу, агрономии и проч. И вместе с тем — несомненна ирония автора, когда Кречинский цитирует Чацкого: «Деревня летом — рай». Аналогичным образом обстоит дело и с двумя другими масками: насмешка сочетается с нотами горечи Сухово-Кобылина, отдавшего суете света и соблазнам волокитства немало лет.

Переход от одной маски к другой соответствует цели, которую преследует сценический гротеск, это и есть «постоянное стремление художника вывести зрителя из одного только что достигнутого им плана в другой, которого зритель никак не ожидал». Отсутствие определенного центра в образе позволяет {24} «постоянно держать зрителя в состоянии […] двойственного отношения к сценическому действию», решая задачу «остранения» разворачиваемого перед публикой действия путем «перестройки» зрительского восприятия[[84]](#endnote-85).

Гротеск включает в себя эксцентрику как необходимую составную часть метода: как сдвиг привычного, как деформацию, как «соединение предметов несоединяемых». Однако эксцентрикой не ограничивается, ибо в конечном счете гротеск преследует цель обнажить сущность явления как истинный центр.

Общее правило распространяется и на эксцентрику образа, построенного по принципу театра маски. В недавней статье о «Дон Жуане» А. Смирина обратила внимание на то, что процитированный выше пассаж Мейерхольда о Дон Жуане как «носителе масок» исправлен в «Балагане» на маску, употребленную в единственном числе: «маска не была угадана на лице исполнителя роли Дон Жуана». Маска — *одна*, как маска Арлекина, рассмотренная в «Балагане»: «уроженец Бергамо», «придурковатый простак», «слуга-пройдоха, кажущийся всегда весельчаком», и — «могущественный маг, чародей и волшебник», «представитель инфернальных сил». «Два лика Арлекина — два полюса. Между ними бесконечно большое количество различных видоизменений, оттенков. Как показано зрителю величайшее многообразие характера? С помощью маски. Актер, владея искусством жеста и движений (вот в чем его сила), повернет маску так, что зритель всегда ясно почувствует, чтó перед ним: придурковатый простак из Бергамо или дьявол»[[85]](#endnote-86). «Все Дон Жуаны, увиденные критиками, — считает А Смирила, — тона одного спектра, ступени одного лада. И можно взять тоном выше, можно взять тоном ниже»[[86]](#endnote-87). Здесь совсем не случайно используются термины, заимствованные из музыки. Можно сказать, что все «маски» Дон Жуана есть вариации на тему *одной* маски — маски персонажа мольеровской пьесы, причем данные вариации как побочные темы могут находиться в разных соотношениях с главным мотивом, а именно — они могут сопоставляться по сходству, смежности или контрасту.

Справедливо это и по отношению к *маске* Кречинского.

В таблицах брошюры В. Э. Мейерхольда, В. М. Бебутова и И. А. Аксенова «Амплуа актера» (1922) подход к патологии амплуа функционален: классификация дана по способу участия персонажа в драматическом действии.

Интерес к амплуа появляется у Мейерхольда значительно раньше: становление его как режиссера и связанная с этим необходимость самоопределиться по отношению к Московскому Художественному театру неизбежно должны были выдвинуть проблему амплуа как неотъемлемого свойства актерского искусства. Если в декларациях МХТ значение амплуа отрицалось, то на практике, как это хорошо было известно Мейерхольду, дело обстояло по-другому. К 1906 году позиция Мейерхольда на сей счет сложилась: «Я стою теперь за индивидуализацию актеров, доходящую почти до односторонности. Только вначале актер должен играть всё. Это все нужно, как гаммы, а потом он должен специализировался обязательно»[[87]](#endnote-88) В 1910 году в докладной записке директору императорских театров, сопоставляя предлагаемый для Александринской сцены {25} классический репертуар и наличные силы труппы, Мейерхольд указывает на отсутствие исполнителей ряда амплуа[[88]](#endnote-89).

В таблицах брошюры «Амплуа актера» можно найти и персонаж Сухово-Кобылина: роль Кречинского отнесена к амплуа «Неприкаянный или Отщепенец. (Инодушный)», чья сценическая функция — «концентрация интриги выведением ее в иной внеличный план»[[89]](#endnote-90). Пытаясь переломить критические обстоятельства собственной судьбы, Кречинский входит в частную жизнь Муромских подобно фатуму и роковым образом ломает весь домашний уклад семьи. Внеличный характер вмешательства окончательно обнаружит себя в «Деле». Кречинский, являясь во второй части трилогии внесценическим персонажем, искренне желает выступить союзником Муромских и пытается посредством изложенных в письме советов и рекомендаций помочь им выбраться из капкана, куда Муромские попали по его милости. Но механизм, который был запущен Кречинским, остановить уже невозможно — интрига с подменой бриллиантовой булавки завершается катастрофой: Лидочка обесчещена — она находится под угрозой медицинского освидетельствования, Муромский — погибает.

В список ролей, соответствующих амплуа Инодушного, входят и такие персонажи, как Арбенин, Печорин и Гамлет. Текст комедии Сухово-Кобылина дает основание считать маски Арбенина, Печорина и Гамлета возможными вариациями маски Кречинского, интерпретируя эти образы как темы, разрабатывающие главную действенную константу.

Персонаж Сухово-Кобылина, подобно Арбенину и Печорину, склонен к игре в широком смысле — к игре со Случаем, Удачей, Фортуной. Кречинский противостоит судьбе, борется с роковыми обстоятельствами, уповает на случай, но, если потребуется, вполне способен и «передернуть карту». Он талантлив, умен, смел и дерзок. Романтические черты, присущие герою Сухово-Кобылина, сказываются и в том, что ему одинаково чужд как мир патриархальной дворянской старины, представленный в комедии Муромским и его семейством, так и мир новый, только нарождающийся, чье олицетворение — Щебнев. Авантюрно-плутовская природа образа Кречинского ставит его вне общепринятых норм жизни и правил поведения. Будучи «по ту сторону добра и зла», Кречинский сам формирует собственный кодекс чести, свои представления о порядочности и о том, на какие действия безоговорочно наложено табу. Можно подменить подлинную булавку поддельной, но украсть солитер — нельзя. Невозможно принять предложение полиции «учинить некоторые показания относительно чести» Лидии Петровны Муромской, как сказано в письме Кречинского к ее отцу. Далее там говорится следующее: «[…] может, и случалось мне обыграть проматывающегося купчика или блудно расточающего родовое имение дворянина, но детей я не трогал, сонных не резал и девочек на удилище судопроизводства не ловил. Что делать? У каждого своя логика; своей я не защищаю» («Дело», 1, I). Фраза «случалось мне обыграть проматывающегося купчика или блудно расточающего родовое имение дворянина» звучит подобно мотиву из «Фауста», придавая Кречинскому пафос демонической патетики в духе Мефистофеля: персонаж Сухово-Кобылина здесь — «часть силы той, что без числа творит добро, всему желая зла» (пер. Б. Пастернака).

{26} Новую сторону маски Кречинского открывает и сопоставление героя Сухово-Кобылина с шекспировским принцем Датским. Ситуация, в которую попал Кречинский, вполне соответствует гамлетовскому «быть или не быть». Но вариант «Форсировать или не форсировать — вот вопрос!» — оборачивается чистой пародией и вносит в маску Кречинского трагикомические черты.

Мейерхольд рассматривает пародию либо как аналог гротеска (часто просто называя его «манерой преувеличенной пародии»), либо, что вернее, как составную часть метода: «В области гротеска замена разрешения готовой композиции разрешением прямо противоположным, или приложением известных и почитаемых приемов к изображению предметов, противоположных предмету, установившему эти приемы, — называется пародией»[[90]](#endnote-91). Согласно данному определению, главная функция пародии — «остранение» изображаемого.

Маске Кречинского присущи пародийные черты и в другом возможном ее преломлении — в маске Дон Жуана. Пародийно смотрится credo мольеровского персонажа «Я верю […], что дважды два четыре, а дважды четыре — восемь» в сопоставлении с «символом веры» Кречинского — теорией вероятности. Герой Сухово-Кобылина превращает в пародию и трепет страсти и самоё любовь. Вот записка Лидочке с соответствующими комментариями: «[…] мой тихий ангел! пришлите мне одно из ваших крылушек, вашу булавку с солитером *(пародируя)*, отражающим блеск вашей небесной отчизны. Надо нам оснастить ладью, на которой понесемся мы под четырьмя ветрами: бубновым, трефовым, пиковым и червонным, по треволненному житейскому морю. Я стану у руля, Расплюев к парусам, а вы будете у нас балластом…» (2, X).

В таблицах брошюры «Амплуа актера» образ Дон Жуана не значится. Но роль «вечного любовника», будь то версия Тирсо де Молины или Мольера, соответствует по функции участия в действии амплуа «Неприкаянный или Отщепенец. (Инодушный)». Между «вечным сюжетом» и сюжетом комедии Сухово-Кобылина можно обнаружить параллели, сообщающие всей пьесе и образу Кречинского дополнительные смысловые грани и оттенки.

Показательны совпадения действенных функций персонажей комедии Сухово-Кобылина и «Севильского озорника»: Кречинский — Дон Хуан Тенорьо; капитан Муромский — Командор; их дочери — Лидочка и Донна Анна; неудачники-соперники — Нелькин и Дон Октавьо; Расплюев — Каталион.

Вариант маски «вечного любовника» у Тирсо де Молины обогащен барочным мироощущением: «Для “севильского озорника” жизнь — беспрерывная и упоительная игра, в которой не только допустимы, но и обязательны обман, передергивание карт, шулерские проделки»[[91]](#endnote-92). Тем самым «серьез», привносимый в мотив игры масками Арбенина и Печорина, снижается «легкомыслием», присущим Дон Хуану Тенорьо.

Маски Арбенина, Дон Жуана и Гамлета сталкиваются в обрисовке Кречинского с элементами пародии на перечисленные образы и с нотами авторской иронии к возникающим параллелям и аналогиям относительно соответствующих сюжетов. Так осуществляется гротескное *соединение несоединимого*: высокого и низкого, глубокого и поверхностного, трагического и комического.

{27} События комедии Сухово-Кобылина разворачиваются в обстоятельствах частной жизни, но появление Кречинского разрушает традиционный уклад, выводит происходящее за пределы быта и придает анекдотической фабуле и комедийным персонажам, не исключая и несостоявшегося жениха, трагический отсвет. Подобная трактовка сюжета и драматургических образов совпадает с программой Мейерхольда из статьи «Русские драматурги»: «Сердцем русского театра становится тот репертуар, который, как и в период пышного расцвета западных театров XVII века, делает для себя обязательным […] создать Театр действия с музыкой трагического пафоса (Лермонтов) и Театр гротеска, преобразующий всякий “тип” в трагикомическую гримасу в духе то Леонардо да Винчи, то Гойи (Гоголь)»[[92]](#endnote-93).

Как продолжение темы — высказывание А. Блока, сделанное им в статье «О списке русских авторов» (1919): упоминание о «Сухово-Кобылине, неожиданно и чудно соединившем в себе Островского с Лермонтовым»[[93]](#endnote-94). Е. С. Калмановский комментирует мысль поэта следующим образом: «Островский — это Муромский, его дом, это быт и обиход; Лермонтов — это по-особенному поданный Расплюев и прежде всего Кречинский», а преобладание криминального аспекта в характеристике этих лиц дает ему возможность провести параллель с «Игроками» Гоголя[[94]](#endnote-95).

Новизна образа Расплюева смущала еще первых рецензентов «Свадьбы Кречинского»: «Лицо Расплюева есть конечно самое оригинальное в комедии, хотя и трудно решить, в какой степени оно может быть истинно. Если бы Расплюев был просто негодяй, о нем не стоило бы и говорить: но автор сумел очень удачно и вовсе неожиданно объединить в нем с отъявленной негодностью какую-то примесь простодушия и наивности, которые невольно привязывают к нему внимание зрителей»[[95]](#endnote-96). Непривычное «соединение несоединимого» затруднило и первых исполнителей роли, которые склонялись к сугубо комедийному ее истолкованию.

На Александринской сцене Ф. А. Бурдин «представил Расплюева в сплошной карикатуре, как глупого сценического труса и шута»[[96]](#endnote-97), актер позволял себе «излишнее подчас желание насмешить зрителя и вообще несколько грубую утрировку — по-русски: пересаливание»[[97]](#endnote-98). Игру П. М. Садовского в Малом театре Сухово-Кобылин публично объявил идеальной[[98]](#endnote-99), но П. П. Гнедич после смерти драматурга сообщил его приватное мнение об этой игре. Актер, по убеждению Сухово-Кобылина, испортил пьесу, так как играл хама и пропойцу, а не прогоревшего помещика, с чем драматург вынужден был примириться, уступая вульгарным вкусам зрительного зала: «Дай нашей публике подлинного Расплюева, его бы не поняли… Ну что ж, по Сеньке и шапка!.. это дешевле, “базарнее”, а потому и более понятно»[[99]](#endnote-100).

В театральной традиции существовала и другая линия исполнения.

В. Н. Андреев-Бурлак играл Расплюева отставным военным. «Одетый в приличный черный сюртук, запачканный мелом на рукавах, с дворянской фуражкой в руке, в помятой, но чистой сорочке, он имел вид завзятого игрока, но вполне приличного человека». Чувствовалась «неподдельная жизненность, {28} истинная характерность типа, отсутствие нарочитой театральности»[[100]](#endnote-101). В сходной манере интерпретировал роль В. Н. Давыдов, который «под беззаботной аморальностью […] сумел разгадать и показать чисто человеческие черты и переживания»[[101]](#endnote-102).

Тенденция «оправдания» Расплюева, как и чисто комическая трактовка, не встречала сочувствия у драматурга.

«Сухово-Кобылин осмеивал манеру вносить в исполнение роли драматизм:

— Но все-таки в Расплюеве чувствуется разлад. Ведь он и Федору говорит о семье, — заметил автору кто-то из актеров.

— Да неужели не ясно, что он и тут врет, как сивый мерин? — воскликнул автор»[[102]](#endnote-103).

Загадка, которую таит в себе фигура Расплюева, для многих оставалась неразгаданной и в 1917 году. «Эта загадка в старой дилемме: смешон или жалок этот человек. Большинство исполнителей склонялось к комической трактовке, но кое-кто с горячим убеждением говорил о жалости. […] тут сказывается преувеличенное влечение к типу жалкого человека. У нас ведь и в Бальзаминове разводят клинику, а Аркашку Счастливцева передают в тонах пьесы с настроением. Серьезность остается синонимом глубины. Но это не всегда верно»[[103]](#endnote-104). Подлинная трудность, видимо, заключается как раз в том, что никакой дилеммы на самом деле нет: Расплюев и смешон и жалок одновременно.

Этот персонаж, подобно Кречинскому, не имеет четко очерченного центра. В Расплюеве можно видеть и дворянина, иначе вряд ли бы он был принят в доме у Муромских и не вызвал подозрений у Лидочки, доверившей ему драгоценную вещь. Но можно принять за истину и его собственные слова: «Какой я дворянин? Все это пустяки, ложь презренная. Пиковый король в дворяне жаловал — вот‑те и все» (2, XV) Ложью презренной можно счесть и причитания о гнезде, о птенцах, но упоминаемый среди деток Ваня — объявится в списке действующих лиц «Смерти Тарелкина» как писарь Ваничка, сын Расплюева. Разные облики персонажа диктуются конкретной ситуацией — и только. Потребность в такой смене личин определяется положением Расплюева, который выступает как «“низовой” авантюрист» или как «авантюрист трущобного мира»[[104]](#endnote-105). Что открывает возможность, как и в случае с Кречинским, строить образ по принципу театра маски и играть не Расплюева — расплюевщину.

Суть расплюевщины может быть понимаема по-разному. По К. Л. Рудницкому, она «в полной утрате человеческого достоинства: низменность побуждений, беззастенчивость порока, цинизм естественный, основанный на почти бессознательном убеждении, что все в жизни порочно и бессмысленно, что скрывать дурное и грязное не стоит труда»[[105]](#endnote-106). Допустимо и другое толкование, например: «Самый трагизм расплюевщины, как общественного явления, и заключается, быть может, в даре утешаться. Трижды избит, обруган, а появились деньги — и ожил, счастлив до самоупоения, ибо “пеструшечки” никогда не выдадут»[[106]](#endnote-107). Но эти определения с точки зрения отбора свойств, а *не маски* Расплюева, способной вобрать все перечисленные свойства.

К моменту, когда Мейерхольд приступил к работе над трилогией Сухово-Кобылина, возможность масочной интерпретации уже существовала: если {29} в 1856 году лицо Расплюева представлялось автору рецензии оригинальным, но степень истинности его была не ясна, то в 1906 году, после выхода в свет статьи Д. С. Мережковского «Грядущий Хам», сомнения в подлинности этого персонажа вряд ли могли возникнуть. Расплюев, понимаемый как Грядущий Хам, явил собой лик Мещанина, опирающегося на «утверждение мира, открытого чувственному опыту, как единственно реального», — мира, в котором «есть то, что есть, и ничего больше не надо». Имморализму Кречинского — противостоит аморализм Расплюева, который в русле рассуждений Мережковского может быть истолкован как следствие замены ницшеанского умершего бога идеалом «чечевичной похлебки умеренной сытости»[[107]](#endnote-108). Ради получения последней — «все дозволено»: украсть солитер, дать ложные показания в полиции. Сравнивая в этом смысле Расплюева и Кречинского, можно перефразировать известную поговорку: что дозволено быку, не дозволено Юпитеру.

Исследователями давно отмечено свойственное Сухово-Кобылину увлечение дарвинизмом, персонажи его пьес часто уподобляются тем или иным представителям животного мира (Расплюев — «гончая собака», Щебнев — существо и вовсе «ползучее»), соответственно и отношения между ними строятся по закону борьбы за существование: «от благоразумного сытого мещанства до безумного голодного зверства один шаг»[[108]](#endnote-109). Процесс «оскотинивания», художественно зафиксированный Сухово-Кобылиным, представляет собой предабсурдистский мотив, предвещающий ситуацию «оносороживания», которая в рамках театра абсурда будет детально проанализирована Э. Ионеско. Кречинский в первой части трилогии тоже уподоблен опасному зверю; но и в «волчьем» облике он обладает своеобразной красотой, изяществом и грацией. К тому же, соблюдая определенный кодекс чести, хищник-волк оказывается более слабым животным, чем «ползучий» Щебнев.

Кречинский в своих попытках противостоять судьбе ищет опору в рационализме: «Все — ум, везде ум! В свете — ум, в любви — ум, в игре — ум, в краже — ум!..» (2, XIII). Расплюев в сфере, что выходит за рамки физиологических потребностей, довольствуется предрассудками как продуктами, поставляемыми предрассудком[[109]](#endnote-110), он убежден, что всякий человек — вор: вот и Кречинский стразовую булавку, побрякушку не бросил, как чувствовал — пригодится. Англичане для Расплюева, только что познакомившегося с боксом, представляются нацией, у которой пег никакой нравственности, ибо у них всякий приучен с малолетства к этому самому боксу И венчает миропонимание Расплюева убежденность в том, что при помощи голода с человеком можно сделать абсолютно все. «Не угодно ли вам какого ни есть дурака запереть в пустой чулан, да и пробрать добре голодом, — посмотрите, какие будет штуки строить!» (3, IV).

Интерпретация образа Расплюева как Грядущею Хама позволяет легко соединить в одной маске Расплюева «Свадьбы Кречинского» с Расплюевым «Смерти Тарелкина». Мережковский спрашивал «откуда взялись эти коронованные лакеи Смердяковы, эти Торжествующие Хамы?» Ответ прост они — еще один лик мещанства. И лик этот опасен: «[…] бойтесь — рабства, и худшего из всех рабств — мещанства, и худшею из всех мещанств — хамства, ибо воцарившийся раб и есть хам»[[110]](#endnote-111)

{30} Расплюев в первой части трилогии — раб Кречинского, но в еще большей степени — раб собственной «утробной» натуры; появившись в последней из «Картин прошедшего» как «воцарившийся раб». Расплюев в полной мере демонстрирует, как может быть страшен торжествующий хам.

Маска Расплюева приобретает новые грани с появлением в 1896 году прославленного создания Альфреда Жарри — папаши Убю Он явил собой театральное преломление темы воинствующею мещанства, выраженное в определенной сценической эстетике. Драматург был убежден в том, что назрела «насущная необходимость выдвинуть в центр современной художественности безобразное, рассмотреть его во всей неприглядности и проанализировать такими средствами, чтобы зритель содрогнулся от омерзения»[[111]](#endnote-112)

Художественные средства Жарри ведут свое происхождение от «низкой» традиции площадного театра. Маски папаши Убю вобрали в себя черты персонажей commedia dell’arte, гиньоля, фарса и проч. В спектакле «Убю-царь» (1896) режиссер О. Люнье-По и исполнитель главной роли Фирмен Жемье представили Убю как марионетку, обладающую соответствующими угловатыми движениями и голосом, напоминающим скрежет кофейной мельницы. И все-таки, по мнению драматурга, Убю был не таков, каким он его себе представлял. «По авторскому замыслу, маска Убю, в начале пьесы более всего напоминающая огромную сахарную голову, должна была постепенно изменяться, преображаясь к концу действия в морду полувепря-полуаллигатора, в финале же “сходствует с видом отвратительнейшей в безобразии своем морской твари — мечехвоста”, причем ни речь Убю, ни манера его не менялись — просто в облике героя проявлялась его суть». Образ Расплюева вполне сопоставим с маской Убю — «Рыцаря Брюха», «Магистра Фюнансов» и «Великого Магистра Большого Ордена Брюха»[[112]](#endnote-113). Роднит персонажи не только глупость, подлость, безмерное чревоугодие, но и возникшая в «Смерти Тарелкина» склонность Расплюева к тотальному насилию, неотделимая от жажды власти и страсти к приобретательству. Именно благодаря фигуре Расплюева в художественную ткань трилогии входит эстетика «низового» балагана. Сухово-Кобылин известен как посетитель маленьких парижских театриков, он высоко ценил культивируемое там искусство трансформации, которым виртуозно владели Мари Буффе, Пьер Левассор и другие исполнители. Актеры бульварных театров нередко выступали в качестве ярмарочных комедиантов и уличных акробатов, и Мари Буффе, например, было присуще «умение карабкаться, прыгать, исчезать в люках или взлетать до карнизов». В одной английской пантомиме актер играл клоуна. «Ему приходилось прыгать через витрину парикмахера, разбивая стекло […]. Дьявольским прыжком пролетал он через сцену и низвергался в особый узкий английский люк, падая на висячее полотно, растянутое под сценой четырьмя дюжими служителями»[[113]](#endnote-114).

Невольно возникает ассоциация с первыми опытами Мейерхольда по переносу элементов циркового искусства на сцену драматического театра. В сезоне 1916/17 гг. режиссер предложил своим студийцам ряд тем для собеседования, в том числе — тему о цирке и театре, а в 1916 году — возобновил в «Привале комедиантов» пантомиму «Шарф Коломбины».

{31} «Одним из трюков, который использовал Мейерхольд, был взлет Арлекина на канате под колосники. Этот трюк, напоминающий трюки старых феерий, впоследствии был использован Мейерхольдом в московской постановке “Смерти Тарелкина”»[[114]](#endnote-115). Совершенно очевидно, что «Свадьба Кречинского» дает режиссеру значительно меньше возможностей для введения приемов подобного рода, и все-таки — элементы трюковой манеры игры предполагает и первая из «Картин прошедшего». Помимо падения Тишки с лестницы можно назвать два эпизода из второго действия: чемодан как предмет для игры в сцене, где Расплюев намерен сбежать, и его потасовка с Федором.

Роль Расплюева, наряду с мольеровским Сганарелем, отнесена Мейерхольдом к амплуа «Проказник (Затейник) Второй», в функции которого входит «игра препятствиями, не им созданными»[[115]](#endnote-116) «Судьба! за что гонишь?» — вопрошает Расплюев, и если Кречинский в противостоянии обстоятельствам выступает как активное начало, то Расплюев — лишь исполнитель, не вполне понимающий суть интриги, в которой принимает участие, или — совсем не понимающий, как это имеет место в «Смерти Тарелкина» при расследовании дела о «вурдалаке». Он игрушка в чьих-то руках — Кречинского в первой часта трилогии, Варравина — в последней. Пытаясь с помощью подобранных колод добыть деньги за карточным столом, участвуя в афере с подменой бриллиантовой буланки и выдавая себя за помещика из симбирской губернии, соседа по имению и светского приятеля Кречинского — Расплюев невольно пародирует его как игрока, шулера и авантюриста.

Если продолжить тему судьбы, то Федор так описывает критическую ситуацию, в которой оказался его хозяин «Имение в степи было — фию! ему и звания нет; рысаков спустили, серебро давно спустили; даже одежи хватили несколько… Ну, просто как омут какой всё взяла нелегкая!» (2, I) Аналогичные обстоятельства, из которых складывается существование Расплюева, видятся ему совершенно по-иному: «Деньги… карты… судьба… счастие… злой, страшный бред!.. Жизнь… Было времечко, было состояньице съели, проклятые… потребили все… Нищ и убог!..» (2, II). В высшей степени показательно, что тема рока, судьбы и фатума здесь пародийно снижается, переводится в плоскость «гастрономическую» и по отношению к главному мотиву выступает как диссонанс. А значит роль Расплюева может быть включена и в другое мейерхольдовское амплуа — «Клоун, шут, дурак, эксцентрик» — не по функции участия в интриге («умышленное задержание развития действия разбиванием сценической формы (выведением из плана)»[[116]](#endnote-117)), а по линии пародийного снижения, введения диссонирующего по отношению к ведущей теме аккомпанемента.

Сходная ситуация и с остальными персонажами «Свадьбы Кречинского» По включенности в действие Атуева может быть отнесена к двум амплуа — «Подруга (Наперсница)» и «Сводня (Сваха)», соответственно выполняя функции «поддержки и побуждения того лица, с которым она связана, объяснять свои поступки» или «моралистической защиты аморальных поступков». Но тетушка Лидочки напрасно возмущенно вопрошает у Муромского «я вам шутиха досталась, что ли?», зря убеждает его — «ведь я не дура».

{32} По меньшей мере в двух отношениях она выступает в амплуа «Клоунессы, шутихи, дуры, эксцентрика». На фоне блестящего Кречинского Атуева пародийно снижает тему «света» и жизненной установки «быть как все». И в любовной интриге тема Атуевой выполняет функцию диссонансно звучащего мотива. Она, по выражению Муромского, «егозит» не только в светских затеях: «Я об одном жалею, — говорит Атуева Кречинскому. — Что я не молода: право, я бы в вас влюбилась» (3, III).

Применительно к Лидочке амплуа «Влюбленная Первая» — «активное преодолевание любовных препятствий в плане лирическом» — воспринимается, может быть, как явленное слишком определенно, но по сути все верно: и Лидочка внесла свою посильную лепту в интригу, сломившую сопротивление отца сватовству Кречинского.

Роли Муромского и Нелькина соответствуют амплуа «моралиста», за их словами слышится голос самого Сухово-Кобылина. Нелькину в большей, чем Муромскому, степени свойственна функция «умышленного ускорения действия введением в него норм морали»[[117]](#endnote-118). И в рецензиях на постановки «Свадьбы Кречинского», и в современных исследованиях Нелькина — сравнивали с Чацким. Их роднит не одно лишь резонерство, но и функция в любовном треугольнике: оба они — неудачники. Сходство с Чацким и определенная отстраненность от принятой в Москве манеры жить сообщают образу Нелькина романтические черты, что дает основание соотносить его и с маской Кречинского.

В брошюре «Амплуа актера» дано определение парадоксальной композиции: «В целях большего овладения вниманием аудитории для достижения поставленного себе задачей эффекта драматурги прибегают иногда к смещению или полному обращению композиции; так традиционно комическое положение излагают в трагической плоскости и наоборот, или перемещают общепринятые представления о критерии драматической перспективы»[[118]](#endnote-119). Режиссер рассматривает парадокс как форму гротеска, призванную соединять несоединимое, перестроить привычное в необычное и тем самым «остранить» изображаемое — ведь буквальный перевод слова «парадокс» с греческого как раз и означает «неожиданный», «странный». Парадоксальная композиция понимается Мейерхольдом в широком смысле — это и возможный подход к собственно сценической композиции, и манера сталкивать роль и амплуа исполнителя, и способ «выглядывания» актера из роли. Например, «к вопросу о “переживаниях” Мейерхольд считал нужным приводить слова актрисы Сибиллы Вэн из “Портрета Дориана Грея”: “Я могла изображать страсть, которой я не чувствовала, но я не могу изображать той страсти, которая сжигает меня как огонь”»[[119]](#endnote-120).

Парадокс как способ организации художественного материала свойственен не только Б. Шоу и О. Уайльду — присущ он и Сухово-Кобылину. Возьмем хотя бы названия каждой из «Картин прошедшего»: в «Свадьбе Кречинского» — нет свадьбы, в «Деле» — нет дела, в «Смерти Тарелкина» — нет смерти. Парадоксальность присуща логике персонажей и их поступкам: Кречинский берет у ростовщика деньги под заклад, не делая заклада; Варравин намерен получить взятку за исполнение дела и не исполнить его. Тарелкин собирается умереть, {33} не умирая. В последней части трилогии парадоксальный характер приобретает даже жизненная установка Расплюева. Исповедуемое им правило «верь всему, ибо все возможно» легко прокомментировать с помощью афоризма Д. И. Писарева: «Кто отрицает решительно все, тот ничего не отрицает». Соответственно и «верь всему» в равной степени предполагает — «не верь ничему», ибо — «все возможно».

Парадоксально выглядит обрамляющее «Картины прошедшего» высказывание Гегеля (эпиграф и постэпиграф в послесловии) на немецком языке, означающее «кто разумно смотрит на мир, на того и мир смотрит разумно», но переведенное Сухово-Кобылиным с помощью русской пословицы «Как аукнется, так и откликнется». Неожиданность и странность такого перевода — в его неадекватности: смысл в целом передан верно, но парадоксально. Слова Гегеля в полном объеме звучат так: «Кто разумно смотрит на мир, на того и мир смотрит разумно; то и другое взаимно обуславливают друг друга»[[120]](#endnote-121). Высказывание имеет гносеологический характер и содержит в себе определенный вывод о состоянии мира, месте человека в нем и соотношении их друг с другом. В русской пословице центр тяжести переносится на морально-дидактический аспект: как должно вести себя человеку и по какому принципу осуществляется воздаяние за совершенные поступки.

Как же преломляется вводимая эпиграфом к трилогии тема в развязке «Свадьбы Кречинского»? Предложенный Сухово-Кобылиным финал не удовлетворил многих как при появлении пьесы, так и позднее. Современники предлагали драматургу «улучшить» комедию другим финалом.

«Когда занавес опустился, — писал И. И. Панаев о петербургской премьере, — нам невольно пришел в голову вопрос: не была ли бы “Свадьба Кречинского” оригинальнее и не имела ли бы она более сильного значения, если бы автор не допустил своего героя *сорваться* […], а окончил комедию благополучным браком? Конечно, при таком окончании порок […] торжествовал бы, а добродетель была наказана; но разве мы не видим этого часто в жизни? […] Нравственность пьесы, впрочем, нисколько не пострадала бы от этого. […] Зритель вынес бы из театра негодование не только против торжествующих Кречинских, но и отчасти против самого себя за то, что двери его неразборчиво настежь открыты перед всяким богатством, как бы оно подозрительно ни было. *Наказанный порок* не успокоил бы его, как теперь. Вот в чем заключалось бы, по нашему мнению, *нравственное* комедии»[[121]](#endnote-122).

Логика Панаева, известного своими физиологическими очерками, базируется на установках «натуральной школы» и игнорирует законы поэтики, диктуемые «памятью жанра». Условность комедийных развязок «Тартюфа» и «Дон Жуана», выполненных Мольером по принципу deus ex machina, предполагает ироническое отношение к счастливому окончанию событий, а в случае с комедией Сухово-Кобылина — ирония усиливается пародийной перекличкой сюжетов названных пьес и «Свадьбы Кречинского». Ее комедийная специфика, помноженная на условные принципы хорошо сделанной пьесы, превратила бы «Свадьбу Кречинского» с панаевским «финалом» в чистый анекдот со свойственной последнему победительностью запретного.

{34} Дюма-сын и другие французские драматурги советовали Сухово-Кобылину использовать вариант финала, противоположный панаевскому, — порок должен быть наказан, а добродетель — обязана восторжествовать, и автор, мечтавший о постановке «Свадьбы Кречинского» в Париже, придумал версию развязки комедии, в которой Кречинский стрелялся, не в силах перенести позора разоблачения (пьеса с таким финалом шла на любительской сцене[[122]](#endnote-123)).

«Свадьба Кречинского» имеет дважды парадоксальную развязку. Кречинский одновременно и не победил, и не был наказан. Выражаясь карточным термином, остался при своих: интрига «сорвалась», но катастрофы не произошло — «опять женщина» выручила. Кречинский разумно смотрит на мир, но последний — не отвечает ему сходным образом, его взгляд и мироустройство — взаимно не обуславливают друг друга. Художественная ткань комедии противоречит философской установке автора. Не исполняется и морализаторский посыл эпиграфа: откликнулось, в конечном счете, совсем не так, как аукнулось.

## Часть II«Дело» и «Смерть Тарелкина»

Ни «Дело» (1861), ни «Смерть Тарелкина» (1869) не попали на сцену русского театра в 1860‑е гг.: драме Сухово-Кобылина пришлось ожидать премьеры два, а комедии-шутке — три десятилетия[[123]](#endnote-124). Длительный цензурный запрет обычно объясняется остротой политической сатиры, присущей обеим пьесам.

Это верно, но — не исчерпывает причин многолетнего отлучения «Дела» и «Смерти Тарелкина» от драматической сцены. Вот резюме заседания Театрально-литературного комитета от 16 марта 1883 г. по поводу «Смерти Тарелкина»: «Полицейское самоуправление изображено в главных чертах такими красками, которые в связи с неправдоподобием фабулы умаляют силу самой задачи и явно действуют во вред художественности. Пьеса единогласно не одобрена. Протокол подписали: Григорович, А. Потехин, В. Крылов, В. Зотов, Савина, Шуберт и Сазонов»[[124]](#endnote-125). Как видим, дело было не в сатире как таковой и даже не в степени ее политической остроты, а в том, какими художественными средствами воспользовался Сухово-Кобылин для достижения своих целей. Из приведенного протокола следует, что выбранные автором «Смерти Тарелкина» «средства» компрометируют саму задачу сатиры на практикуемые полицией методы.

Сказанное справедливо и в отношении «Дела». Верховный цензор Е. М. Феоктистов, запретивший «Смерть Тарелкина», в мемуарах нелестно отозвался и о «Деле», «две пьесы, не обнаружившие ни малейшего таланта; вместо сколько-нибудь живых лиц являются в них грубо намалеванные карикатуры…»[[125]](#endnote-126).

Доминирующее в русском театре требование «простоты и естественности» входило в противоречие с творческим методом Сухово-Кобылина, который в работе над двумя последними пьесами широко использует такие приемы, как заострение, преувеличение, окарикатуривание и т. п.

«Маски» Кречинского в первой части трилогии (как и «маски» Расплюева) могут достаточно сильно отличаться одна от другой, но каждая из них способна предстать перед остальными персонажами комедии и зрителями как то или {35} иное «живое лицо» Кречинский — светский лев, Кречинский — помещик, Кречинский — влюбленный и проч. Другое дело — Весьма важное лицо и Важное лицо, чиновники Чибисов и Ибисов, Касьян Касьянович Шило и группа Герц, Шерц и Шмерц. Эти маски утрачивают особенности человеческого лица ради обнажения и подчеркивания какой-то главной черты, имеющей внеличностный характер. Например, чиновники с именами Герц, Шерц и Шмерц исполняют в пьесе функции колес, шкивов и шестерен бюрократии — и только, Шатала и Качала — соответствующих деталей «расплюевской механики».

«Ни читатель, ни критика 1860 – 1870‑х годов не были подготовлены к восприятию “Дела” и “Смерти Тарелкина” — “неправильных” и “странных” пьес автора популярной, написанной в традиционной манере комедии “Свадьба Кречинского”». Но и после 1870‑х годов положение не изменилось: «Русский театр XIX века также не был готов к их постановке»[[126]](#endnote-127).

Московские и петербургские премьеры «Дела» (1882) имели отдельные удачи в ролях, исполненных в традиционной манере. В Александринском театре К. А. Варламов играл Варравина и «создал тип опытного и закоренелого превосходительного взяточника», Н. Ф. Сазонов в роли Тарелкина «поразительно тонко усвоил себе подхалимные манеры и внешнее обличье жалкого негодяя-взяточника»; В. Н. Давыдов, играя Муромского, гримировался под генерала А. П. Ермолова, по ходу спектакля «все сцены велись артистом совершенно просто, жизненно, правдиво и трогательно»[[127]](#endnote-128). Использование портретного грима — прием, свойственный актерской игре в водевиле, свидетельствует о том, что Давыдов чувствовал непригодность привычных актерских средств для игры в драме Сухово-Кобылина, но не знал, где искать другие.

Проблемы сценического воплощения многократно усложнялись в случае со «Смертью Тарелкина». Идеал «простоты и естественности» здесь сталкивался с пародийным требованием «Долой всю эту фальшь. Давайте мне натуру!» — требованием, понимаемым Тарелкиным как отказ от парика и вставных челюстей в пользу «естественности» голого черепа и «достоверной простоты» беззубого рта. Уничижительное словечко — «фарсы», служащее критике для оценки недопустимых с ее точки зрения приемов актерской игры, спотыкалось о фарсовую стихию «Смерти Тарелкина» «[…] как театральное зрелище пьеса эта ни разу полного успеха не имела […] Причины полууспеха ее […] кроются в недостатках ее, как художественного произведения в целом, а главным образом — в излишнем реализме некоторых сцен, напоминающих театры, специально приспособленных для любителей сильных ощущений»[[128]](#endnote-129). Под «излишним реализмом» следует, по всей видимости, понимать присущую пьесе грубую натуралистичность отдельных эпизодов, а под «специальными театрами» — балаганы.

Трудности сценического воспроизведения поэтики «Смерти Тарелкина» приводили к попыткам (начиная с постановки 1900 г.) адаптировать пьесу к привычным театральным формам. «Критики писали не столько о спектакле, сколько о самой пьесе. Спектакль прошел без особого успеха. Не был еще найден сценический ключ к гениальной сатире; трагический фарс играли как бытовую комедию»[[129]](#endnote-130).

{36} «Это гротеск, и его надо играть гротеском, — вспоминал П. П. Гнедич о спектакле Суворинского театра (1900) — […] Ошибка постановки была в том, что ее играли комедией, отсюда тяжесть, неуклюжесть исполнения»[[130]](#endnote-131). Спектакль 1900 года не только «не стал художественным событием»[[131]](#endnote-132), но и в какой-то степени дискредитировал пьесу в глазах публики, часть которой — ошикала комедию-шутку, о чем с возмущением писал Влас Дорошевич: «Пьеса, написанная 32 года тому назад, могла показаться устаревшей, но шикать автору “Свадьбы Кречинского”, автору “Отжитого времени”, 82‑летнему старику, классическая пьеса которого уже 45 лет украшает русскую сцену!»[[132]](#endnote-133)

Ничего принципиально нового не принесла и первая попытка поставить «Картины прошедшего» в их полном составе[[133]](#endnote-134). Расплюева и в «Свадьбе Кречинского», и в «Расплюевских веселых днях» играл В. Н. Давыдов Можно, наверное, приводить те или иные примеры относительного успеха некоторых актеров в этом театральном предприятии, но при отсутствии режиссерской концепции целостного сценического прочтения трилогии не предполагалось.

Поскольку «хорошо сделанная пьеса — это форма, в которую отливаются события, независимо от их специфики»[[134]](#endnote-135), все сказанное о соотношении режиссерской методологии Мейерхольда с драматургической поэтикой «Свадьбы Кречинского» применимо и к остальным пьесам трилогии.

Стержнем композиции и «Дела», и «Смерти Тарелкина» — выступает интрига, опирающаяся на предмет как действенный фактор: в «Деле» это пакет с деньгами, в «Смерти Тарелкина» — похищенные у Варравина бумаги.

Письмо Кречинского в завязке «Дела» и вступительный монолог Тарелкина в комедии-шутке — «увертюрно» вводят основные мотивы, которые потом развиваются, варьируются и дополняются побочными темами.

И в «Деле», и в «Смерти Тарелкина» жесты, пластика и движения действующих лиц играют важную роль в раскрытии сути происходящих событий и в обрисовке облика участвующих в них персонажей. Роль пантомимы как составной части драматической структуры пьес Сухово-Кобылина можно проиллюстрировать с помощью текста ремарки «[…] двери кабинета распахиваются настежь; показывается Князь; Парамонов ему предшествует, по канцелярии пробегает дуновение бурно, вся масса чиновников снимается со своих мест и, по мере движения князя через залу, волнообразно преклоняется. Максим Кузьмич <Варравин> легкими шагами спешит сзади и несколько бочит, так, что косиною своего хода изображает повиновение, а быстротою ног — преданность. У выхода он кланяется князю прямо в спину, затворяет за ним дверь и снова принимает осанку и шаг начальника» («Дело», 2, II).

Количество предметов, которые в двух последних частях трилогии способны дать опору актеру в использовании приема «игры с вещью», — столь велико, что вряд ли стоит их перечислять, достаточно в качестве примера назвать сцену «складчины» из «Смерти Тарелкина», где чиновники манипулируют бумажниками и денежными купюрами (1, VII)

И, наконец, на 2‑ю и 3‑ю части трилогии распространяются принципы соотнесенности вербального и пластических рядов как составных частей, из которых складывается структура той или иной роли. Как иллюстрация — реплика {37} Варравина, убеждающего Муромского откупиться: «Закон-то, при всей своей карающей власти, как бы подняв кверху меч *(поднимает руку и наступает на Муромского; — этот пятится)*. И по сие еще время спрашивает: куда же мне, говорит, Варравин, ударить?!» (2, VI).

Указанные черты сходства, которые являются следствием применения к драматургическому материалу универсальной схемы, предлагаемой техникой хорошо сделанной пьесы, не исключает существенных различий между второй и третьей частями трилогии Сухово-Кобылина — тематических, жанровых, стилистических, композиционных.

### I. «Дело»: мелодрама

С первых самостоятельных режиссерских шагов Мейерхольд проявляет интерес к жанру мелодрамы. В херсонские сезоны 1902/03 и 1903/04 гг. он поставил «Акробатов» Ф. фон Шентана в собственном переводе, сделанном совместно с Н. Будкевич, «Кина» А. Дюма и особенно много пьес Г. Зудермана — «Бой бабочек», «Родина», «Огни Ивановой ночи», «Гибель Содома» и др. Драматург привлекал Мейерхольда сочетанием современного мироощущения, характерного для новой драмы, с традиционной театральностью мелодрамы.

В сезоне 1908/09 гг. режиссер выступил как драматург: на основе рассказа Г. Банга «Четыре дьявола» он написал мелодраму «Короли воздуха и дама из ложи». Она предназначалась для театров типа «Гран Гиньоль», и первая постановка была осуществлена в 1909 году Литейным театром В. А. Казанского, назвавшимся еще и «Театром острых ощущений» и ставившим как раз пьесы из репертуара парижского театра «Гран Гиньоль»[[135]](#endnote-136).

В «Деле» налицо страдающие персонажи и, прежде всего, Лидочка — традиционная для мелодрамы «лилейно-белая» героиня (Э. Бентли), кроткая, смиренная, добродетельная, и злодеи, преследующие семейство Муромских.

В отличие от «Свадьбы Кречинского» и «Смерти Тарелкина» композиция «Дела» включает в себя две сюжетные линии.

С. А. Переселенков полагал, что семья Муромских должна была занять в пьесе «центральное драматическое положение, но по воле автора главным действующим лицом является в ней Тарелкин». «Таким образом, — продолжает он, — в пьесе оказываются две драмы, причем наиболее удачная из них отодвигается на второй план, составляя как бы отдельный, вставочный эпизод, имеющий второстепенное значение. Другая же, изображающая борьбу Тарелкина с кредиторами, довольно бледна»[[136]](#endnote-137).

С такой расстановкой композиционных приоритетов трудно согласиться. Драматическая ветвь событий связана именно с семьей Муромских, с перипетиями их противостояния интриге вокруг сфабрикованного дела. Эта линия сюжета, как уже говорилось, представляет собой завершение событий, начало которым было положено аферой с подлогом в «Свадьбе Кречинского». Другая линия — столкновение между Варравиным и Тарелкиным — намечена пока {38} эскизно: интрига Тарелкина, похитившего бумаги Варравина, и контринтрига последнего — составит композиционный стержень «Смерти Тарелкина».

Наличие двух линий в построении «Дела» — следствие процесса написания двух последних частей трилогии. Вторая пьеса, впервые упоминаемая драматургом в дневнике 29 августа 1856 г., была задумана как продолжение «Свадьбы Кречинского» и в 1857 г. получила название «Лидочка». В том же году возникает замысел третьей части — конфликт между введенными в драму «Лидочка» новыми персонажами обещает стать завязкой пьесы, названной «Хлестаков, или Долги». В окончательной редакции «Дела» Хлестаков стал Тарелкиным, а последняя пьеса трилогии — названа «Смерть Тарелкина»[[137]](#endnote-138).

Драма, изображающая, по мнению С. А. Переселенкова, борьбу Тарелкина с кредиторами, на самом деле является принадлежностью и мелодраматической линии, в которой Тарелкин выполняет функцию злодея, плетущего козни против Муромских, и входит в другую ветвь сюжета, где денежные интересы Тарелкина сталкиваются с аппетитами Варравина.

В литературе о Сухово-Кобылине существует мнение, что «между Варравиным и Тарелкиным в “Деле” такое же соотношение, как между Кречинским и Расплюевым»[[138]](#endnote-139). Это и так и не так. Прямое соответствие между двумя парами персонажей существует лишь в плане их участия в интриге против Муромских: Варравин, подобно Кречинскому, руководит ходом событий, Тарелкин, как и Расплюев, является исполнителем, не до конца понимающим, в чем заключается суть аферы. Но по остальным параметрам превращение Кречинского и Расплюева в Варравина и Тарелкина — результат переструктурирования образов: можно сказать, что и Варравин, и Тарелкин — выборочно вбирают в себя и маски Кречинского, и маски Расплюева.

В определенном смысле Тарелкин выступает в «Деле» двойником Кречинского. Ему, согласно ремарке, «лет под сорок», как и Кречинскому; «одевается прилично; в белье безукоризнен», имеет высокий чин — коллежский советник, что соответствует VI классу и всего на две ступени ниже, чем чин Варравина, «действительного статского советника, при звезде». Для Атуевой Тарелкин — замена Кречинскому в качестве выгодной партии для Лидочки: «он, видите, коллежский советник, служит, связи имеет, в свете это значение» (1, I). Подобно Кречинскому, Тарелкин находится в критической ситуации: обложен кредиторами, словно волк. Сохранил Тарелкин и некоторые представления о чести — ему даже свойственна определенная «профессиональная этика» взяточника: если взял деньги, дело — необходимо исполнить. Тарелкин по-своему сочувствует Муромскому, ведь именно на его руки упал умирающий отец Лидочки, и, помогая отправить его домой, Тарелкин окончательно опоздал к дележу добычи.

Выборочно присваивая маски и часть функции Кречинского в сюжете, Тарелкин выступает его пародийным двойником. Этот Дон Жуан, согласно ремарке, — «изможденная и всячески испитая личность», он «носит парик, но в величайшей тайне, а движения его челюстей дают повод полагать, что некоторые зубы, а может быть и все, благоприобретенные, а не родовые». Тарелкин — не волк. Вот мнение Нелькина: «Это тряпка, канцелярская затасканная бумага. {39} […] Это особого рода гадина, которая только в Петербургском болоте и водится» (1, I). Или, как полагает Касьян Касьянович Шило, Тарелкин принадлежит к безголовым животным, «у которых все тело — шея, вот их-то пресмыкающимися и зовут» (2, I).

И в самом деле — с головой у Тарелкина не все в порядке, чиновники о нем говорят: «не родись умен, а родись подлец». В тандеме Варравин-Тарелкин последний выступает, подобно Расплюеву, в роли ведомого. Сценическая функция Тарелкина соответствует амплуа «Злодей и Интриган Второй», а именно: «игра губительными препятствиями, не им созданными»[[139]](#endnote-140). У Расплюева заимствуется и наивность Тарелкина, не зря Сухово-Кобылин дает ему имя Кандид — «простодушный». Соответственно и в финале драмы Тарелкин говорит о себе: «дурак, мол, ты, искони бе чучело — и по гроб полишинель!!..» (5, XI) Тем самым Тарелкин уподобляет свою персону простому и наивному персонажу французской народной комедии, ведь секреты Полишинеля известны всем.

Очевидна параллель между Тарелкиным и Расплюевым и по линии толкования образа Расплюева как Грядущего Хама и аналога Убю — достаточно назвать полное имя: Кандид Касторович Тарелкин. Фамилия «Тарелкин» вызывает сразу несколько ассоциаций: с помощью Кандида Касторовича деньги Муромского, словно лакомое блюдо на тарелочке, попадут на стол Варравину, слова «тарелка», «блюдо» — созвучны с понятием «лизоблюдство», наконец, тарелка и блюдо — предметы, связанные с потребностями утробы, брюха и т. п. В этом смысле и отчество Тарелкина — «говорящее»: «Касторович» — звучит как напоминание о касторке, совершенно необходимой при склонности к гастрономическим излишествам.

Варравин выступает двойником Кречинского, исполняя роль ведущего в интриге против Муромских, то есть соответствует амплуа «Злодей и Интриган Первый», чья сценическая функция: «игра губительными препятствиями, им же созданными»[[140]](#endnote-141). Подобно Кречинскому, Варравин способен мыслил, парадоксально: в затеянной интриге он, словно «шулер», «передергивает» в ситуации, когда дело исполнить нельзя, а значит — невозможна и получить деньги, он придумывает трюк с разоблачением Муромского как взяткодателя и добивается необходимого результата. В этом смысле Расплюев мог бы и Варравина назвать «профессором натуральной магии и египетских таинств господином Боско», но между фокусом с булавкой и трюком с мнимым отказом от взятки есть существенная разница Кречинский, обманувший ростовщика, скорее всею, при первой возможности выкупил бы фальшивый заклад, Варравин — поставил такой «капкан» на Муромских, что для главы семьи он в конечном счете оказался смертельным В достижении цели для «правителя дел и рабочего колеса какого ни есть ведомства» не существует нравственных преград, поэтому по линии аморализма Варравин в «Деле» впрямую наследует Расплюеву.

Во многих отношениях «Дело» выступает как «неправильная» мелодрама Это прежде всего связано с переосмыслением Сухово-Кобылиным места и роли традиционных персонажей в мелодраматическом сюжете.

{40} Хотя первоначальное название пьесы «Лидочка», но реально главным героем выступает ее отец. Центральное положение Муромского определяется композиционно: первый выход главного действующего лица всегда тщательно подготавливается, как это можно было наблюдать в эффектом появлении Кречинского; сходным образом в завязке «Дела» обставляется выход Муромского.

Муромский занимает первое моею в мелодраматическом сюжете и по другой причине Известно, что номенклатура действующих лиц мелодрамы соответствует по своим функциям персонажам волшебной скажи: злодей — это, по терминологии В. Я. Проппа, *вредитель*, выступающий антагонистом сказочного героя[[141]](#endnote-142). Нелькину в «Деле» принадлежит место «лилейно-белого» героя, но не он выполняет здесь функции спасителя героини — эти обязанности принимает на себя Муромский «Можно усмотреть переосмысление сказки там, где происходит замена добра молодца, спасителя девушки (в пьесе — Лидочки), немощным стариком, бывшим воином. Как бы следуя сказочной традиции, он трижды идет “рубить змея”, однако у “гада-чиновника” каждый раз вырастают новые головы, к голове Варравина прибавляется голова Князя; в третий приход — голова экзекутора Живца и Важного лица»[[142]](#endnote-143).

Физически слабый Муромский с точки зрения приведенной в «Данностях» социальной и политической иерархии представляется «ничтожеством, или частным лицом», но на деле — оказывается духовно и нравственно велик. Именно это обстоятельство открыло в спектакле Б. М. Сушкевича (МХАТ‑2, 1927) перед Мих. Чеховым возможность гротескного решения образа Муромского, который «у него и земной и неземной, и слабый и сильный, и добрый и злой, и послушный и своенравный»[[143]](#endnote-144).

«Дело» является «неправильной» мелодрамой и по линии персонажей, выполняющих функции злодеев.

С Варравиным, фамилия которого ассоциируется с евангельским разбойником и убийцей Варравой, в пьесе связана легенда о народившемся антихристе: он «уже в летах, солидный человек», «служит, и вот на днях произведен в действительные тайные советники — пряжку имеет за тридцатилетнюю беспорочную службу» (I, V). Мистические мотивы присущи и образу Тарелкина: «[…] укачу в матушку-Москву — город тихий, найму квартирку у Успенья на Могильцах, в Мертвом переулке, в доме купца Гробова, да так до второго пришествия и заночую» (5, I). Здесь напрашивается параллель с романтической, в духе 1830‑х годов, трактовкой Мейерхольдом Неизвестного в «Маскараде» и соответствующим переосмыслением функций таких ролей, как Шприх и Казарин.

Неизвестный, по Мейерхольду — главное действующее лицо драмы Лермонтова, в его руках сосредоточены все нити интриги против Арбенина. Шприх и Казарин выступают как орудия в руках Неизвестного — это наемные шпионы и действующие по его указаниям интриганы. «Тут налицо была и сгущенная таинственность, и ощущение действия инфернальных сил, раскрытых в виде определенных театральных персонажей (демоническое начало раскрывалось в Неизвестном, мелкобесовское — в Казарине и особенно в Шприхе)»[[144]](#endnote-145).

{41} Среди ролей, принадлежащих к амплуа «Злодей и Интриган Второй», можно найти и Шприха, и Казарина[[145]](#endnote-146). И если Варравин в драме «Дело» уподобляется антихристу, то фигура Тарелкина вполне допускает интерпретацию в духе «Мелкого беса» Ф. Сологуба.

Включение в облик действующих лиц, выполняющих сценические функции злодеев, сверхъестественного и демонического начал открывает возможность для гротескного истолкования.

Стратегия поведения в кругу семьи Муромских строится исходя из упований на вмешательство высшей и благой силы. Лидочка ежеутренне ходит к ранней обедне, свято верит сама и отца успокаивает: «Бог милосерд, Он мою молитву видит да вас своим покровом и покроет» (1, III). Барышне вторит Иван Сидоров: «[…] все в руках Господних! Господь труд человека видит и напасть его видит — ой, видит» (1, V). Но по ходу действия драмы выяснится — бог не видит и покровом не покроет. Бог умер — и его место в судьбе Лидочки и ее отца занял Варравин, а при нем — Тарелкин, как в свое время Варравин был при Антоне Трофимовиче Креке. В свете сказанного линия поведения Муромских предвещает экзистенциальную ситуацию «заброшенности» и далее — стратегию абсурда в духе С. Беккета и его пьесы «В ожидании Годо».

Злодеи в «Деле» — выведены из сферы красоты и принадлежат миру мерзкого и безобразного. Если Тарелкин — «пресмыкающее», то и Варравина трудно отнести к существам хоть сколько-нибудь привлекательным: он, подобно Антону Трофимовичу Креку, «животное великое» и в жизненных обстоятельствах ведет себя соответственно — «как бык какой, так и прет» (1, V).

Такой подход к обрисовке персонажей Мейерхольду чужд в силу односторонности. «Скотинство» в чистом виде его интересовало мало, и поэтому режиссер отверг первоначальный план постановки «Ревизора», где предполагалось создать атмосферу мутного аквариума, населенного маленькими сомами, тритонами и т. д. Гротеск — соединение несоединимого, и «скотинство» «Ревизора» было подано «в изящном облике брюлловской натуры».

А вот придание злодею, имеющему обычный человеческий облик, видимости существа сверхъестественного, демонического находилось в сфере мейерхольдовской методологии. Мелодраматические злодеи, ведущие свое происхождение от Люцифера, от князя тьмы[[146]](#endnote-147), то есть Варравин и, в какой-то мере, Тарелкин — должны были занимать режиссера.

Тема соотношения человека и его судьбы является ведущим мотивом в творчестве Мейерхольда и в той или иной степени присуща главным его театральным работам. При постановке «Грозы» режиссер стремится раскрыть и вывести на передний план те пласты пьесы Островского, где чувствуется присутствие таинственных сил, оказывающих роковое влияние на ход событий. Трактовка «Грозы» в романтическом ключе нашла свое продолжение в постановке «Маскарада», где соответствующие мотивы, заложенные в лермонтовской драме, усиливаются Мейерхольдом, как уже было сказано, благодаря выдвижению в центр сценической композиции фигуры Неизвестного, ведущего интригу против Арбенина и являющегося его главным антагонистом.

{42} Поэтому сакральный смысловой пласт, имеющий место в драме Сухово-Кобылина, в принципе был режиссеру близок. Проблема, однако, заключалась в том, что иррациональные и инфернальные мотивы, присутствующие в «Деле», выглядят там не слитком убедительно. Обстоятельства и перипетии уголовного преследования Лидочки весьма конкретны и своим основанием имеют вполне определенные причины. Злодей в драме Сухово-Кобылина — коллективный, он представлен в «Деле» иерархией «начальств», «сил» и «подчиненностей» и автором пьесы интерпретируется не столько в плане демоническом, сколько — механическом, как бюрократическая машина, имеющая свои «колеса», «шкивы» и «шестерни» и перемалывающая все, что попадает в ее рабочую зону.

Гипотетически существует, конечно, еще один подход к пьесе Сухово-Кобылина, органичный для Мейерхольда: можно рассматривать «Дело» как аналог *новой драмы* в том смысле, что бюрократическая иерархия и принципы ее функционирования выступают по отношению к «ничтожествам, или частным лицам» как подобие *среды*, обусловливающей и детерминирующей все стороны человеческой жизни. Непостижимость и таинственный характер феномена, обозначенного понятием «среда», его всевластие по отношению к судьбе человека говорят о том, что в новой драме среда является современным аналогом античному року, средневековому провидению и т. д. Уподобление, не столь очевидное в натурализме, символизм выявил в полной мере. Закономерности, которые в драме «Дело» приводят в действие механизм бюрократического преследования Муромских, имеют некоторое отношение к натурализму в том смысле, что в качестве побудительных причин поступков Варравина, Тарелкина, Живца и прочих выступают мотивы самого низменного, физиологического толка. Та сторона пьесы, где речь идет о функционировании аппарата власти, располагается в плоскости сатиры, политического и социального памфлета и т. п. Соотношение частного человека и социума, будучи побочным мотивом главной темы творчества Мейерхольда, не слишком интересовало режиссера, что является возможным объяснением того, почему он не обращается к средней части трилогии Сухово-Кобылина в 20‑е и 30‑е годы.

В 1927 году Сушкевич перемонтировал текст, начав спектакль в МХАТ‑2 со второго акта. Решая экспозиционные задачи, режиссер вкраплял в развитие событий некоторые эпизоды из первого действия Таким образом мелодраматическая линия подверглась решительному усекновению и на первый план выдвинулись маски чиновничьего хора, олицетворяющие мертвый мир «отжитою времени». Роль Муромского в исполнении Чехова представляла собой спектакль в спектакле, сделанный по иным законам, чем постановка в целом.

Другое несомненно удачное истолкование «Дела» — спектакль Н. П. Акимова (Новый театр, 1954) Режиссер буквально реализовал на подмостках иерархическую лестницу «начальств», «сил», «подчиненностей», сцены в присутственных местах были сделаны режиссером-художником так, что чиновники наглядно представали «колесами», «шкивами» и «шестернями» государственной машины; в центр композиции Акимов поставил монументальную фигуру Варравина в исполнении П. П. Панкова, а «частные лица» превратил в «ничтожества» и вообще в «не лица», демелодраматизируя тем самым вторую из «Картин прошедшего».

### **{43}** II «Смерть Тарелкина»: балаган

Парадоксальная природа присущая всем пьесам Сухово-Кобылина, но наиболее отчетливо проявляет себя в последней части трилогии. Комедия-шутка построена на парадоксе: Тарелкин решает умереть, но не так, «как всякая лошадь умирает — взял, да так, как дурак, по Закону Природы и умер», а — «наперекор Закону и Природе» (1, I), умереть, чтобы — жить. Парадоксальна не только интрига «Смерти Тарелкина», но и отдельные драматические положения комедии-шутки, и афористика ее текста. Эта сторона поэтики последней пьесы Сухово-Кобылина не могла не интересовать Мейерхольда, но «Смерть Тарелкина» обладает еще одним свойством, которое должно было привлекать внимание режиссера в значительно большей степени, чем парадоксальность: пьеса выполнена в эстетике балагана.

Автор «Балаганчика» так отметил своеобразие комедии-шутки «Только в России могли иметь место странные случайности, вроде того, например, что огромный талант Островского, всецело сосредоточенный на драме, породил произведения менее поразительные, чем драмы Сухово-Кобылина, писателя заведомо меньшего, нежели Островский. В то время как Островский часто страницами растягивает передвижнические полотна, Сухово-Кобылин приковывает внимание внезапно, одной негаданной чертой, и в сатирическом фарсе “Смерть Тарелкина” проглядывают древние черты символической драмы»[[147]](#endnote-148).

В лирической драме Блока, которая, как известно, дала «первый толчок к определению» искусства Мейерхольда[[148]](#endnote-149), тема балагана выступает прежде всего в философском аспекте, она призвана передать авторское ощущение *неустойчивости, зыбкости, иллюзорности* всех сторон бытия.

В «Смерти Тарелкина», на первый взгляд, аналогичная ситуация — существование персонажей показано здесь как тотальный балаган. Последней пьесе трилогии часто приписывают иррациональное начало, особенно в связи с превращением живого Тарелкина в умершего Копылова. Фальсификация смерти в комедии-шутке, согласно Л. П. Гроссману, — это «мистификация особого рода — зловещего, жестокого, убийственного»[[149]](#endnote-150). Особенно много внимания изучению сакральных мотивов «Смерти Тарелкина» уделяет Е. К. Соколинский, утверждая, что «события пьесы находятся на грани сверхъестественного», а ее сюжет приобретает фантастическую окраску. «Сухово-Кобылин балансирует между реальным и ирреальным, натурализмом и фантастикой, призрачностью и четкой определенностью»[[150]](#endnote-151). Соответственно интерпретируются и персонажи комедии-шутки: «Вполне реальные, казалось бы, фигуры чиновников, полицейского, генерала приобретают черты вурдалаков, оборотней, чертей»[[151]](#endnote-152).

На наш взгляд, все изображенное в «Смерти Тарелкина» — реально, четко и определенно. Тарелкин превращается в Копылова, присвоив его документы и отказавшись от парика и вставных зубов, то есть — вернувшись к собственной натуре, без украшательств и фальши. В этом и парадокс: Тарелкин стал другим, сделавшись самим собой. Тело якобы умершего Тарелкина в гробу — кукла и только кукла, а нестерпимая вонь — вполне натуральный запах от положенной {44} в гроб тухлой рыбы. В полицейском участке Тарелкин бредит, потому что ему не дают воды. «Вампиризм» как один из ведущих мотивов комедии-шутки, не более чем метафора: «Кровь ты мою высосал», — говорит Варравин в финале пьесы Тарелкину, сумевшему вытянуть у него немного денег.

Е. К. Соколинский в ряде работ комментирует мнимую смерть Тарелкина и контринтригу Варравина, объявляющего Тарелкина упырем и вурдалаком, народными поверьями, связанными с оборотнями и вампирами, а также — обычаями древних обрядов инициации, дарующих, согласно архаичным представлениям, магическую силу[[152]](#endnote-153). Соколинский находит истоки фантасмагории «Смерти Тарелкина» в низовой культуре. На наш взгляд, «фантастическое» в комедии-шутке строго функционально: интрига Варравина как раз и построена в расчете на присущую Расплюеву наивную веру в чертовщину и прочие проявления сверхъестественных сил. Но ни сам генерал, ни, тем более, драматург — не склонны разделять подобные представления.

Ощущение иллюзорности и зыбкости изображенного мира тем не менее возникает, но по другим причинам. Автор «Смерти Тарелкина» и здесь идет по пути парадокса: он достигает впечатления ирреальности событий и лиц, сообщая им избыточную натуральность.

В качестве материала, который был употреблен на построение и лирической драмы Блока, и комедии-шутки Сухово-Кобылина, выступают сценические формы, накопленные театральной традицией, хотя берется из нее разное.

Блок ориентируется на эстетизированные в духе немецкого романтизма формы commedia dell’arte, заимствуя оттуда маски Пьеро, Арлекина, Коломбины, фигуру Автора, идею маскарада и марионеточную трактовку мистиков. Сухово-Кобылин использует театральность собственно балагана, о чем в примечаниях к «Смерти Тарелкина» свидетельствует указание на французского комика Пьера Левассора, известного своим виртуозным мастерством трансформации, а также возможность передавать роль «колоссальной бабы» Брандахлыстовой — актеру-мужчине[[153]](#endnote-154). Давно замечены в пьесе и другие формы, свойственные эстетике балагана: обжорство Расплюева, грубая речь, насыщенная непристойностями и шутками скотологического характера, обилие потасовок между персонажами, включающих и обмен палочными ударами, и т. д., а кроме того — наличие в построении образов и положений «Смерти Тарелкина» элементов кукольного театра типа комедий о Петрушке, французском Полишинеле и проч.

В обеих пьесах способ освоения действительности — гротеск: оба драматурга, игнорируя частности содержания, стремятся зафиксировать сущность изображаемого непосредственно на уровне формы. Но делают это по-разному.

Мейерхольд полемизирует с пониманием гротеска как «грубокомического жанра в литературе, музыке и пластических искусствах», ибо гротеск бывает не только комическим, но и трагическим, как это можно видеть в рисунках Гойи, в страшных рассказах Эдгара По и особенно в творчестве Гофмана. Режиссер указывает, что «в лирических своих драмах наш Блок шел по пути гротеска в духе этих мастеров», например, эпизод, где раненый паяц кричит публике, что он истекает клюквенным соком. Режиссеру чужда точка зрения, согласно {45} которой «гротеск представляет собою главным образом нечто уродливо странное». Гротеск связывает, по Мейерхольду, «без видимой законности разнороднейшие понятия», «мешает противоположности» и «не знает *только* низкого или *только* высокого» — и по-иному подходит к быту: «гротеск углубляет быт до той грани, когда он перестает являть собою только натуральное». Режиссер символистски интерпретирует гротеск как способ эстетического освоения действительности. «В жизни, кроме того, что мы видим, есть еще громадная область неразгаданного. Гротеск, ищущий сверхнатурального, связывает в синтезе экстракты противоположностей, создает картину феноменального, приводит зрителя к попытке отгадать загадку непостижимого»[[154]](#endnote-155). Такое понимание метода сообщает художественному произведению хрупкость сценических форм, зыбкость образов, мерцание бликующих смыслов — все то, что было характерно для первой мейерхольдовской постановки «Балаганчика».

Гротеск в «Смерти Тарелкина» — именно «грубокомический жанр», который «представляет собою главным образом нечто уродливо странное»: это легко доказать, анализируя маски персонажей и природу их кукольности.

В «Балаганчике» маска Пьеро выступает как главная, Арлекин в лирической драме Блока — не самостоятельный персонаж: «Арлекин “Балаганчика” — это в сущности двойник Пьеро, вторая часть его души […] иронический голос Арлекина — это голос двойника, который всегда слышат в себе люди раздвоенной воли и обуреваемые сомнениями»[[155]](#endnote-156). В сцене маскарада тема «Пьеро — Коломбина — Арлекин» и ситуация «третий лишний» варьируются трижды — в трех парах масок влюбленных, и у героя каждой пары есть свой соперник. Маски множатся, что соответствует жанру «Балаганчика»: особенность лирической *драмы* как пьесы субъективной — в том, что «ее личины становятся масками ее творца; ее предметом служит его личность, его душевная судьба»[[156]](#endnote-157).

Маски персонажей «Смерти Тарелкина» — фиксированы, дискретны и вполне определенны: маска Тарелкина — это или маска собственно Тарелкина, или — маска Копылова; маска Варравина, соответственна — это или маска собственно Варравина, или — маска капитана Полутатаринова. В комедии-шутке маска — не только способ обобщения образа, но и, как справедливо заметил Е. К. Соколинский, буквально маска, реальная вещь[[157]](#endnote-158), используемая функционально — для ведения интриги и контринтриги. У Тарелкина это парик, вставные зубы, воротник-тарантас, горб (в поздней редакции пьесы), у Варравина — зеленые очки, военная шинель и костыль.

Маски действующих лиц «Смерти Тарелкина» грубы, уродливы и безобразны. «Уродливо странный» характер гротеска Сухово-Кобылина сказывается и в том, что для характеристики персонажей используются те или иные грани «звериности», причем самых мерзких представителей животного мира: Тарелкин — «самая бездельная и беспокойная тварь», «самая омерзительная жаба», «самая ядовитая и злоносная гадина» (I, X), Варравин — крокодил, чиновники — аспиды; кредиторы — пиявко- и крокодилообразные существа и т. д.

Фиксированность смысла, закрепленного за маской, и аллегорическая природа персонажей «Смерти Тарелкина» объясняют тот факт, что поэт-символист А. Блок обнаружил в комедии-шутке черты символической драмы.

{46} В обрисовке персонажей, согласно Е. К. Соколинскому, «у Сухово-Кобылина намечены два аспекта кукольности, в философском смысле — кукла, кем-то управляемая марионетка; в характере поведения — кукла-автомат, механизм»[[158]](#endnote-159). Однако в философском, то есть метерлинковском понимании всякий человек есть марионетка в руках высшей, непостижимой для него фатальной силы. Рок водит эту куклу на ниточках судьбы. Но «марионетка Гофмана жалуется, что у нее вместо сердца часовой завод внутри»[[159]](#endnote-160). Отличие заключается в том, откуда исходит управляющий импульс. Соколинский рисует такую картину: «В пьесе происходит борьба за право руководить куклами, автоматами. Вначале “кукловодом” намерен стать Тарелкин. Он хочет дергать за ниточки Маврушу, Расплюева, Варравина, кредиторов. Все же Варравину легче взять верх — велика сила должности и страх перед ней. Впрочем, Варравину не удастся удержать в руках власть, так как Расплюев, получив статус следователя, готов освидетельствовать и генерала». Но Расплюев — «и сам “марионетка”, а “кукловода” мы не видим»[[160]](#endnote-161), как не видит, считает исследователь, источника творящегося в мире хаоса автор комедии-шутки.

Это не так. Источником и хаоса, и повиновения в пьесе выступает голод — как в широком смысле (жажда денег, власти и проч.), так и буквально. Частный пристав Ох предупреждает назначенного следователем Расплюева, чтобы тот не забывал своего места. Оху не нужна преданность подчиненною: «[…] преданности мне не надо. Потому что если я тебя из службы выгоню да с голоду уморю — так ты мне предан будешь» (3, II). И Расплюев с ним вполне согласен: «Я вам про себя скажу. Отчего я человеком стал? Голод пронял. Доложу вам — желудок мой особой конструкции: не то что волк, а волкан, то есть три волка» (3, II) В полицию привела Расплюева особенность пищеварительного тракта.

Природа кукольности персонажей Сухово-Кобылина — аналогична Папаше Убю и другим драматургическим образам А. Жарри: «Если например, у Метерлинка наличные силы “активного рока” дергают нити маленьких марионеток, то в цикле Жарри персонаж “привязан” к самому себе: его нитка есть его же волевой стимул, не просветленный сознанием, отчужденный от сознающего Я, повелевающий не свыше, а из утробы, это воля инстинкта, или, по словам Жарри, — “низменного позыва”»[[161]](#endnote-162). У Гофмана марионетка жалуется, что у нее часовой завод заменяет сердце, но все-таки — сердце. Персонажи Сухово-Кобылина — куклы, механический завод которых исходит из брюха, они начисто лишены тех качеств, что обычно ассоциируются с человеческим сердцем, и это неизбежно ставит вопрос о жанре пьесы «Смерть Тарелкина».

По мнению Е. К. Соколинского, «Смерть Тарелкина» относится к некоему синтетическому жанру, содержащему элементы гротескной комедии, памфлета, фарса, драматической сатиры, сатирического водевиля, трагикомедии, — то есть ей подходят все жанровые определения, которые используются в разных работах применительно к обозначенной автором комедии-шутке[[162]](#endnote-163). С исследователем можно согласиться в той части его рассуждений, где он предлагает воспринимать формулу «комедия-шутка» как синоним понятия «фарс», а также — когда считает неправомерным называть пьесы «трагическим фарсом», ибо в {47} ней нет «ни трагических героев ни трагического конфликта». Но сказано: «Сухово-Кобылин совмещает комическое и страшное, усиливая роль последнего. Вернее, комическое является у него оборотной стороной страшного»[[163]](#endnote-164).

О «Смерти Тарелкина» как о трагическом фарсе чаще говорят те толкователи пьесы, кто склонен видеть в ней прежде всего политическую сатиру на произвол полицейских властей, — ведь в этом случае всегда должны быть и жертвы, страдающие от соответствующих злоупотреблений.

В комедии-шутке в ходе следствия по делу «упыря» Тарелкина через процедуру дознания проходят прачка Брандахлыстова, дворник Пахомов, купец Попугайчиков, помещик Чванкин. Это сугубо комические персонажи, которые находятся внутри абсурдной ситуации допроса на предмет, «оборачивался» Тарелкин или нет, и воспринимают алогизм своего положения спокойно, как норму. Пахомова интересует лишь вопрос, кто выметет улицу, если его арестуют. Попугайчиков — сразу пытается откупиться, его волнует только сумма, достаточная для освобождения. Протестует, правда, Чванкин, хвастающий своим дворянским званием и состоянием в двести или даже более душ, но и его фронда — комична, ибо выдает полное непонимание сути с ним происходящего.

Тарелкину среди жертв полицейского всевластия принадлежит особое место: он подвергся пытке и является наиболее страдающим лицом пьесы, что открывает возможность для мелодраматизации этого образа и всего сюжета комедии-шутки. Но если обратиться к тексту, то станет очевидно, что для превращения Тарелкина в преследуемого и гонимого героя мелодрамы нет оснований: он проиграл, ибо от судьбы не получил «ни Силы, ни Случая» («Дело», 2, IV).

Сочувственное отношение к Кандиду Касторовичу возможно лишь при сугубо волевом режиссерском истолковании «Смерти Тарелкина», что показал спектакль П. Фоменко в Театре им. Вл. Маяковского (1966). Двигаясь по пути психологизации, режиссер и исполнитель главной роли А. Эйбоженко трактовали интригу Тарелкина как попытку вырваться из «петербургского болота», покончить с «тварным» существованием и обрести человеческое достоинство. Чтобы выполнить эту задачу, Фоменко пришлось отказаться от авторского финала: в его постановке Тарелкин погибал в полицейском участке от пыток.

Возвращаясь к вопросу о жанре пьесы Сухово-Кобылина, можно сказать, что комедия-шутка, несомненно, представляет собой фарс с присущей ему ситуацией войны всех против всех. «Смерть Тарелкина» — насквозь комична, и чтобы объяснить механизм возникновения трагического тона в звучании пьесы, следовало бы «перевернуть» концепцию Соколинского: у Сухово-Кобылина не комическое является оборотной стороной страшного, но *страшное* — есть результат *переизбыточности комического*. Не случайно в «Примечаниях» драматург высказал пожелание «Пиеса по своему шутливому характеру должна играться живо, весело, громко — <с увлечением>»[[164]](#endnote-165). Тем самым автор подтвердил парадоксальный подход в построении всех элементов поэтической структуры комедии-шутки.

И в финале «Балаганчика», и в развязке «Смерти Тарелкина» на сцене остаются главные герои, чтобы обратиться непосредственно к публике.

{48} Последний лирический монолог еще раз уясняет центральное положение Пьеро в композиции «Балаганчика»: он — alter ego автора. Жанр лирической драмы определяет положение Блока относительно изображаемых событий: автор находится внутри происходящего, он лично причастен ко всему.

Позиция Сухово-Кобылина объективна: он за пределами выведанных перипетий и четко держит дистанцию между собой и персонажами своего произведения. Но финал комедии-шутки парадоксален специфически. В заключительном монологе Тарелкин говорит: «Господа, вам не надо ли управляющего имением? […] особенное чувствую влечение заняться винокуренной Операцией — это уж просто натура говорит… Плодопеременные вам севообороты заведу, и с каким угодно удобрением […] Одно слово, введу вам прогресс: рациональное Хозяйство на вольнонаемном Труде» (3, XII) Эту тираду впору было произнести и автору «Смерти Тарелкина», отдавшему немало сил и на устройств винокуренных заводов, и на введение севооборотов, и на приобщение к прогрессивным формам хозяйства, основанным на труде вольнонаемных рабочих.

Вплетение в тему главного персонажа пьесы голоса самого автора выглядит в «Смерти Тарелкина» как диссонанс. И если Мейерхольд, игравший Пьеро в драме Блока, мог выразить в роли и собственную лирическую тему, то в случае с Тарелкиным невозможно представить, чтобы режиссер выстроил спектакль по линии лирической причастности к мотивам сухово-кобылинского финала.

# **{49}** Глава втораяСценическое воплощение

## I. Трилогия 1917 года

Обстоятельства постановки «Картин прошедшего»[[165]](#endnote-166) изложены А. Я. Альтшуллером так: «В 1917 году в Александринском театре Мейерхольд осуществил постановку всей сухово-кобылинской трилогии. Конечно же, его занимали прежде всего “Дело” и “Смерть Тарелкина” […] как произведения, в которых сатирическая заостренность выражалась элементами гротеска, трагикомедии и буффонады. “Свадьба Кречинского” меньше других отвечала его художественным пристрастиям. В связи с этим появился и сорежиссер, выученик МХТ А. Н. Лаврентьев, и несвойственная Мейерхольду ставка на одного актера, в данном случае на В. Н. Давыдова в его давней, коронной роли Расплюева. […] Мейерхольд не пытался посягнуть на укоренившиеся представления о пьесе, давно привычные трактовки. В этом смысле спектакль, где одним из постановщиков значился Мейерхольд, не был спектаклем Мейерхольда»[[166]](#endnote-167).

Обрисовка ситуации в целом верна, но требует ряда уточнений. Трудно согласиться, например, с тем, что «Дело» более отвечало «художественным пристрастиям» режиссера, нежели «Свадьба Кречинского». Ведь к нему он больше не возвращался, а комедию поставил вторично в собственном театре. А. Н. Лаврентьев не больший «выученик МХТ», чем Мейерхольд, а «появился» он потому, что Мейерхольд был занят репетициями «Каменного гостя». И не Лаврентьеву, а Мейерхольду принадлежит «ставка на одного актера» — Давыдова, о чем в предпремьерном интервью сказано недвусмысленно: «Вырабатывая планы, мы исходили из замечательной игры В. Н. Давыдова»[[167]](#endnote-168). Такая «ставка» вовсе не была компромиссом, как считали А. Я. Альтшуллер и высказавший еще раньше подобный взгляд К. Л. Рудницкий (Мейерхольд «не пытался возражать против давно уже укоренившихся актерских решений и вариаций, которыми обросла каждая роль»)[[168]](#endnote-169). «Только в личинах старины хочется восторгаться блеском талантов старых актеров», — сказано Мейерхольдом в 1908 году, у истоков театрального традиционализма. И далее: «Пока живы лучшие представители старины, тот театр, где они лицедействуют, должен жить ими (не может не жить ими)». Другое дело — «как инсценировать», то есть как слить в «одном аккорде стройной гармонии» «благородный реализм старинных актеров»[[169]](#endnote-170) и современную трактовку.

«Приспособление» к Давыдову, который уже «добрых тридцать пять лет» играл Расплюева и «ни одной мизансцены, ни одной интонации менять не хотел»[[170]](#endnote-171), было не тактической (Давыдов — едва ли не главный противник режиссера в Александринке), а эстетической установкой Мейерхольда. Предполагалось «обставить» Давыдова новой трактовкой других образов — прежде всего, Кречинского. Так что это был спектакль не «любезно принявшего на себя сотрудничества» с Мейерхольдом Лаврентьева, а самого Мейерхольда. Поручив Лаврентьеву «разработку мизансцены с артистами», он оставил себе именно {50} постановочную часть дела — «разработку макета и планов», ориентированных на игру Давыдова[[171]](#endnote-172).

Вместе с художником Б. А. Альмедингеном Мейерхольд стилизовал 1840‑е годы — излюбленную им эпоху русского романтизма и соответствующую ей вещную среду[[172]](#endnote-173). «Постановка украсилась декорациями Альмедингена, ковриками, колоннами и всяческими режиссерскими мудрствованиями», как неодобрительно писал рецензент, которому не понравился «претенциозный стиль»[[173]](#endnote-174) спектакля. Но были и другие оценки «Новые декорации Альмедингена безусловно хороши, особенно костюмы»[[174]](#endnote-175). «Красиво поставлен […] первый акт — он дает верный стиль эпохи, той недалекой от нас Москвы, когда носили кринолины и цветные фраки»[[175]](#endnote-176). Вместо традиционного павильона перед зрителем возникла «целая анфилада» комнат, «с гостиной на первом плане, залой с колоннами и боковыми уголками каких-то не то комнат, не то коридоров»[[176]](#endnote-177). «Гостиная дана с большим фонарем в глубине. В этом фонаре поставлен чайный стол и за ним ведутся все сцены»[[177]](#endnote-178). Некоторые критики не без основания увидели здесь «пьесу настроения» в духе МХТ, для чего, якобы, и было устроено чаепитие[[178]](#endnote-179). Но ими же отмечался нарочитый рисунок движений и поз действующих лиц[[179]](#endnote-180), подтверждающий тщетность усилий Мейерхольда привить актерам Александринки технику «игры с вещью».

Кречинского играл Ю. М. Юрьев, сменивший в эти роли В. Н. Далматова, что заслуживает самого пристального внимания, ибо только учет этого обстоятельства проливает свет на загадочную фразу рецензента — «спектакль тянется вяло и медленно»[[180]](#endnote-181).

Игра Юрьева по многим параметрам оценивались критикой положительно. «Фигура <Кречинского> намечена с большой целостностью и очень интересно. Внешность превосходная. Манера, исполненная барственного достоинства, — совершенно правильная. Все остальные места, монологи и наиболее содержательные фразы разработаны с большой тщательностью. Удалось и знаменитое “сорвалось!”»[[181]](#endnote-182). Во втором акте Юрьев в момент, когда его Кречинский задумывал аферу с подлогом, выделял слова «не сорвется», что «вполне правильно, так как зритель подготовляется […] к заключительному “сорвалось!”»[[182]](#endnote-183).

Из рецензий отчетливо видно, что актер принес в спектакль опыт участия в «Дон Жуане». «В исполнении г. Юрьева нам понравилось то, что это был более молодой Кречинский. […] Угадывался в нем не только игрок, но человек, желающий *взять все от приманок беспечной жизни* (курсив мой. — *А. Р*.)»[[183]](#endnote-184). Такой Кречинский «может увлекать»[[184]](#endnote-185). Влияние способа игры, примененного в «Дон Жуане», выражалось и в том, что Кречинский у Юрьева вышел обаятельным и светским, но «несколько манерным»[[185]](#endnote-186). «Декламационная слащавость и приторность»[[186]](#endnote-187) — также были замечены.

Дала о себе знать и подготовительная работа актера над лермонтовским Арбениным. Н. Н. Долгов в статье, написанной уже после премьеры «Маскарада», так характеризует героя комедии: «Кречинский не только ослепительно хорош, он прежде всего талантлив. Он талантливо подбирает костюм Лидочке, прекрасно держит себя в обществе, талантливо угадывает слабую струнку в Муромском, талантливо обходит Атуеву и также талантливо обводит вокруг {51} пальца ростовщика […] нельзя так устраивать жизнь, где люди сильной воли и могучих дерзаний находят выход прежде всего в преступности. Из нашей размеренно-чинной жизни выкинуто все, на чем лежит печать страстности. У нас изгнали *романтизм*, но через Кречинского его искорка проскользнула в полной обыденности театра […] (курсив мой. — *А. Р*.)»[[187]](#endnote-188).

Включение масок Дон Жуана и Арбенина в состав центрального образа «Свадьбы Кречинского» имело и негативные последствия. Начиная со второго акта, «г. Юрьев вдруг взял серьезный тон»[[188]](#endnote-189), «преблагополучно взобрался на зловеще-драматические ходули»[[189]](#endnote-190). Это не преминуло сказаться на всей постановке, которая приобрела замедленный темп и заниженный тон, превратившись, по выражению Э. А. Старка, из «Свадьбы Кречинского» — «в своего рода “Похороны Кречинского”»[[190]](#endnote-191).

Критика поспешила вынести вердикт: «Кречинского надо […] играть в духе французской школы: с апломбом, отвагой, широтой, дерзостью, хлесткостью». То же и о всей пьесе: «играть ее надо в духе легкой французской комедии — искрометно, весело, считаясь с той молниеносной быстротой, с которой все в пьесе совершается. Пришел, одурачил и… сорвалось»[[191]](#endnote-192). «Легкость» комедии — явно преувеличена, но ясно и то, что в спектакле (по сравнению с пьесой) — превышена мера драматического: трагедийные мотивы стали преобладать над комедийными, нарушив жанровый склад «Свадьбы Кречинского».

Трудно сказать, был ли сдвиг в сторону романтической драмы задуман или возник непреднамеренно. Еще сложнее определить, кто больше способствовал такой «романтизации», Мейерхольд или Юрьев.

А что же Давыдов-Расплюев?

Он царствовал в своей роли, и в сценах с участием Расплюева все осталось по-старому — «в силу одного деликатного обстоятельства» — мизансцена, по мнению Старка, «исходила от игры г. Давыдова». Но ведь этого Мейерхольд и добивался. Критик был убежден, что Мейерхольд спасовал перед Давыдовым, ибо «разумеется, невозможно было заставить почтенного артиста переделать своего Расплюева в угоду новой постановке». Но Мейерхольд и не собирался «переделывать» Расплюева. Однако, как показал художественный результат, совместить «старого» Давыдова и «нового» Юрьева все же не удалось. Рецензент утверждал, что игра Давыдова была чуть ли не единственной удачей в спектакле, умиляясь его «по-прежнему замечательным мастерством, проникнутым удивительной свежестью и жизнерадостностью»[[192]](#endnote-193), его неиссякаемым реализмом — только он вносил на сцену «подлинную жизнь и бытовую правду»[[193]](#endnote-194). Но известно, что Давыдов относился к Расплюеву сентиментально: рассказывал Федору о своих детках и умолял отпустить его с таким надрывом, что доводил до слез весь зал, включая и самого себя[[194]](#endnote-195). От внимания некоторых критиков не ускользнули — и явный анахронизм манеры игры Давыдова, и несоответствие используемых им приемов требованиям современного театра, и слишком откровенное желание актера идти на поводу у публики[[195]](#endnote-196). Иными словами, ставка на Давыдова себя, к сожалению, не оправдала.

Через два дня после премьеры «Свадьбы Кречинского» состоялось первое представление «Каменного гостя», а месяц спустя, 25 февр. Мейерхольд {52} выпустил «Маскарад». Вероятность сколько-нибудь капитального участия режиссера в работе над комедией Сухово-Кобылина невелика. Мейерхольду всегда было присуще острое чувство жанра, тонкое ощущение его природы. «Драматический» перекос спектакля объясняется, скорее всего, тем, что Юрьев, не слишком опекаемый режиссурой и активно вовлеченный в репетиции «Маскарада», чересчур явно перенес в роль Кречинского найденное для образа Арбенина, разрушив жанровый баланс сценической версии комедии.

Свершившееся «переключение» не означало, что «Свадьба Кречинского» 1917 года утратила свойства хорошо сделанной пьесы. Существует стереотип, согласно которому ставится знак равенства между хорошо слаженной пьесой и комедией. Но «хорошо сделанная пьеса» — это не жанр, а тип композиции, особый способ организации драматургического материала «Хорошо слажена» может быть пьеса любого жанра, например — мелодрама Э. Скриба и Э. Легуве «Адриенна Лекуврер». И спектакль Мейерхольда 1917 года по комедии Сухово-Кобылина мог быть «хорошо сделанной» романтической драмой.

Премьера «Дела», поставленного Мейерхольдом по-прежнему вместе с А. Н. Лаврентьевым, состоялась в Михайловском театре, потому что на Александринской сцене возникли технические неполадки с освещением.

Рецензенты отметили в целом нейтральный по отношению к пьесе характер режиссуры: «То ли умиротворяющее соседство г. Лаврентьева, то ли другие привходящие к тому причины, но спектакль обошелся без обычных для “мастера сценических постановок” г. Мейерхольда затей. Декорации и костюмы не кричали о себе, стремясь во что бы то ни стало затмить содержание пьесы, а актеры передавали замысел автора и эпоху не наизнанку, а как раз таким образом, чтобы быть понятными для публики»[[196]](#endnote-197). Часть претензий была переадресована Сухово-Кобылину: «Надо признать, что в самой пьесе как бы два полюса: более интересный — сцены чиновничьего мира, и менее интересный и даже менее талантливый — сцены в доме Муромских. Артисты, к сожалению, не сумели сгладить эту разницу, и скучноватые “муромские” сцены велись ими в вялых и нудных тонах»[[197]](#endnote-198). Впрочем находились и критики, утверждавшие, что Кондрат Яковлев в роли Муромского был «трогателен и задушевен»[[198]](#endnote-199). Настораживает, что рецензенты на первое место среди актеров поставили И. И. Судьбинина, игравшего второстепенную роль Ивана Сидорова Разуваева.

Имеются свидетельства, что Мейерхольд пытался работать в своей обычной манере, но отсутствие у исполнителей надлежащей техники свело все усилия режиссера на нет. Рецензент «Речи» писал: «[…] упали мимические и картинные сцены руки Мейерхольда, кое-где раскиданные в представлении. Совсем не вышла сцена: Нелькин и Лидочка приготовляют чай; вышла нарочной картина: князь проходит — чиновники встают, сгибаются, подобно куклам, вращаются, не изменяя положения, в ту сторону, куда проходит князь; вышла преувеличенной картина: чиновники под занавес осаждают Варравина бумагами для подписания и т. п.». Тот же критик отметил неправомерное, на его взгляд, стремление толковать драму в духе поэтики Гоголя: «В “Деле” общий характер исполнения должен быть светлым и чувствительным, […] без подчеркиваний, без {53} сатиры, без зловещих теней, проступающих в представлении […] в некоторых гримах и в линиях и красках декораций “апартаментов какого ни есть ведомства” […]. В “Деле” нет и не должно быть ничего от Гоголя, никаких “свиных рыл” за лицом человеческим, ни намека на них»[[199]](#endnote-200). Мейерхольд смещал акценты драмы — это подтверждает описание Тарелкина — Р. Б. Аполлонского: «бледное, бритое, поминутно меняющееся и какое-то скользкое лицо, глядя на которое никак нельзя сообразить, молодое оно или старое, суетливые, мышиные движения, их напряженная трагикомичность». Зыбкость образа, слитность трагического и комического, «змеиная хлестаковщина» недвусмысленно увязаны рецензентом с пьесой «Смерть Тарелкина»[[200]](#endnote-201). Поэтому и суть изменений, внесенных режиссером в художественную ткань «Дела», лучше анализировать на основе спектакля Мейерхольда по комедии-шутке.

Из отзыва А. Р. Кугеля о постановке «Веселых расплюевских дней» можно сделать вывод, что пьеса Сухово-Кобылина не нравится критику, так как в ней есть нечто неприятное и отталкивающее — «автор прибегает к перегромождению мерзостей». Но спектакль Мейерхольда Кугель оценивает положительно, находя, что режиссер, «ставивший “Смерть Тарелкина”, усмотрел в ней нечто от Гофмана и от его фантастики». Критик считает, что «в данном случае это приемлемо — не совсем правдоподобное колебание житейских и жизненных фигур на фоне несколько фантастических, но не вполне оторванных от жизни, декораций г. Альмедингена» Режиссерское решение воспринимается Кугелем как единственно возможное, «потому что налет фантастики только и в состоянии примирить реалистическую форму с грубостью преувеличений и карикатур». Тарелкин получился весь «фигурой совершенно мелодраматической»[[201]](#endnote-202).

Ф. В. Трозинером концепция «Расплюевских веселых дней» была интерпретирована как монодрама главного героя: «То, что изображено в пьесе — это не действительность, […] это не цепь истинных происшествий, случившихся с Тарелкиным. Это бред его искаженной, вывалявшейся в грязи, испоганенной и озлобленной мелкой души […]». В зеркале этой души отражаются и «другие Тарелкины, большего и меньшего калибра, но, по существу, такие же гнусные, как он, охваченный бредом». Тем самым, по мнению критика, Мейерхольд «угадал в Сухово-Кобылине предтечу “символизмов”»[[202]](#endnote-203) в духе Л. Андреева.

Рецензент газеты «Речь» сообщал, что если «отдаться тому сновидению, которое творит сцена, то можно почувствовать неожиданную прелесть»[[203]](#endnote-204) спектакля, выполненного в духе гротеска.

Несомненное достоинство статьи, которую посвятил «Смерти Тарелкина» К. С. Гогель, заключается в том, что она построена как «стенограмма» увиденного на сцене. «Когда поднялся занавес и открылась комната Тарелкина, зрители оторопели… Буйный импрессионизм с примесью наглого кричащего футуризма. Какие-то нелепые, режущие глаз разноцветные полосы и пятна на обоях. Не то бросали об стенку сырые яйца, не то пьяный маляр пробовал свежую охру…». Но по мере развертывания действия недоумение критика отошло на второй план, оформление перестало казаться ему не соответствующим происходящей на сцене истории, — пришло осознание единства декорации и постановки:

{54} «Нелепые стены не режут более глаз. Это кошмарная оправа еще более кошмарного, сверкающего безумием и ненавистью […]» мира, в котором обитали герои спектакля Мейерхольда.

От внимания Гогеля не укрылись и неудачи, постигшие Мейерхольда при попытке реализовать те пласты поэтики «Смерти Тарелкина», которые были наиболее близки режиссерской методологии постановщика, а именно — все, что относилось к пластическому ряду изобразительных средств: «Узор, расшитый г. Мейерхольдом на авторской канне, так ярок и своеобразен, в нем столько нового, дерзко смелого и молодого, что не хочется останавливаться на некоторых досадных “нажиманиях на педаль”, вроде прыжков и беготни чиновников в первом акте, метанья кредиторов во втором, сцены с палкой в участке и вскакивания Тарелкина на кресло при виде незаконных детей Копылова»[[204]](#endnote-205).

В. Н. Соловьев в обзорной статье, посвященной итогам 1917 года, дал сжатую характеристику сценической версии трилогии, которую имеет смысл привести полностью:

«Веселые тона театрального анекдота из “Свадьбы Кречинского” сменяются в “Деле” тягостным настроением и обостренной мелодраматичностью основных сценических положений. В “Смерти Тарелкина” видимая реальность уступает место кажущейся, и комические персонажи пьесы, возникшие у Сухово-Кобылина не без влияния рассказов Гофмана и романов Жан Поля, принимают очертания кошмарных образов русской фантастики. В постановке обеих пьес и в декорациях художника Альмедингена была сознательно проведена мысль о последовательном нарастании элементов сценического гротеска. Графически спокойной декорации (“Дело”, 2‑й акт), изображающей казенное “учреждение” с анфиладой коридоров, были противопоставлены в “Веселых расплюевских днях” две театрально-декоративные схемы с предумышленной изломанностью линии контуров, долженствующие почти условно обозначать комнату Тарелкина и приемную полицейского участка, где производится дознание. При постановке “Дела” режиссерами (Вс. Э. Мейерхольдом и А. Н. Лаврентьевым) была применена медлительная робость сценических пауз, слегка затушевывающая мелодраматический стиль самой пьесы, в “Смерти Тарелкина” центр тяжести режиссерскою плана был перенесен на развитие отдельных сценических положений и на трактовку их в манере преувеличенной пародии. Поэтому торжественное шествие квартальных-“мушкатеров” с пустым гробом вместо умершего Тарелкина являлось как бы самостоятельной интермедией»[[205]](#endnote-206).

В связи со сказанным ранее можно утверждать, что изложенное Соловьевым — скорее призвано донести замыслы режиссера, принципы сценического воплощения трилогии Сухово-Кобылина, нежели реалии спектаклей 1917 года. Потому что ни одно из высказанных положений, за исключением интерпретации «Смерти Тарелкина» в духе немецких романтиков, не нашло (судя по другим описаниям) своего воплощения в спектаклях. Не получились веселые тона театрального анекдота в «Свадьбе Кречинского». Декорации художника Б. А. Альмедингена представляли собой обычные павильоны, и даже цветовая вакханалия «Смерти Тарелкина» — ничего принципиально не определяла. Не была решена и задача воплощения на сцене эпизодов, интерпретированных в соответствии с методологией гротеска. Да и не могла быть решена, так как исполнители Александринки не владели соответствующей техникой.

{55} Перед Мейерхольдом, которому не удалось довести студию на Бородинской до момента рождения из нее нового театра, проблема собственной актерской школы встала остро, как никогда.

## II. «Смерть Тарелкина», 1922

К 1922 году кардинально изменилось соотношение творческих возможностей режиссера и условий для их реализации. Деятельность Мейерхольда в организованных им же в 1918 – 21 гг. учебных заведениях[[206]](#endnote-207) привела к тому, что он мог работать преимущественно с актерами и режиссерами, которые прошли его школу, разделяли — в большей или меньшей степени — взгляды учителя на сценическое искусство, называли его Мастером и относились к нему — соответственно. Несмотря на все трудности и необходимость идти на временные соглашения с другими художественными коллективами, Мейерхольду удалось сохранить за собой площадку театра б. Зон, и с 1923 года режиссер стал распоряжаться ею единолично, превратив в театр своего имени — ТИМ.

У конструктивистско-биомеханической версии «Смерти Тарелкина»[[207]](#endnote-208) сразу сложилась устойчивая репутация: «Единогласно признанный провал»[[208]](#endnote-209). Данная точка зрения закрепилась в театроведении: «спектакль не понравился почти никому»[[209]](#endnote-210). И если в связи с постановкой «Веселых расплюевских дней» в 1917 году Кугель писал о «невпопадности» обличительной сатиры Мейерхольда, меркнувшей перед октябрьскими событиями[[210]](#endnote-211), то и теперь, по мнению критики, налицо была «невпопадность». Режиссера упрекали в том, что «выявить жуткую природу царизма не удалось»[[211]](#endnote-212), что балаганно-цирковая форма представления выхолостила пафос «обличительной сатиры» Сухово-Кобылина, утопила в эксцентрике и трюках социально-политическое содержание пьесы, сделав его недоступным для зрителя[[212]](#endnote-213).

Возникает вопрос: на самом ли деле Мейерхольд «словно отказывался от кошмарных видений прошлого» и вправду ли был намерен превратить «Смерть Тарелкина» — «в безоблачную трюковую комедию»[[213]](#endnote-214)?

К. Л. Рудницкий полагал, что такое намерение в планы Мейерхольда входило, но «веселья все же не получалось»: «Превратить “Смерть Тарелкина” в “безоблачную трюковую комедию” никак не удавалось». «Режиссер хотел высмеять […] старый мир смехом озорным, охальным, балаганным. Пьеса же была воплем отчаяния, трагическим фарсом»[[214]](#endnote-215). Постановщик, по мнению исследователя, увлекся задачей переключения жанра драматургического материала Это не так. Мейерхольд следовал указанию Сухово-Кобылина играть комедию-шутку «живо, весело, громко — <с увлечением>»[[215]](#endnote-216). А вот «вопль отчаяния» и жанр-мутант («трагический фарс») — это и впрямь «переключение», свойственное психологически детерминированным 1960‑м годам, когда писались книги Рудницкого о Сухово-Кобылине и Мейерхольде.

Современники спектакля сходились в одном: неудача объяснялась несоответствием содержания пьесы (понимаемого так или иначе) форме ее сценического воплощения — балаганно-цирковой. Нелепость ситуации доходила до {56} абсурда, когда рецензенты упрекали Мейерхольда в том, что он поставил сухово-кобылинскую «комедию-шутку» именно как комедию-шутку[[216]](#endnote-217).

Фарсовая природа «Смерти Тарелкина» 1922 г. вряд ли может быть уяснена вне контекста другого мейерхольдовского «фарса» — только что поставленного «Великодушного рогоносца»[[217]](#endnote-218). Эту работу режиссера также принято противопоставлять пьесе[[218]](#endnote-219) — но, в отличие от «Тарелкина», в пользу Мейерхольда. А. А. Гвоздев считал пьесу Ф. Кроммелинка «типичным французским фарсом с характерными приемами игры на пикантных, двусмысленных положениях», а Мейерхольд превратил «этот фарс» «в потрясающую драму, на исходе соприкасающуюся с трагедией»[[219]](#endnote-220). Подобное мнение преобладает и в позднейших трудах о Мейерхольде: «оттенок сальности, который заметен в самой ситуации фарса, снимался начисто», так как «забавный и пикантный вздор Мейерхольд перевел в регистр трагикомедии»[[220]](#endnote-221) (то бишь в «трагический фарс». — *А. Р*.).

Между тем очевидно, что «Великолепный рогоносец» (точный перевод названия) принципиально отличается от традиционного фарса. «Ситуация фарса, — пишет И. Д. Шкунаева, — отражала случайный беспорядок действительности; разумный порядок, однако, брал верх, беспорядок являл собой нечто временное и с помощью смеха мог быть подвергнут уничтожению. […] У Кроммелинка фарсовая ситуация воспроизводит на частном примере беспорядок самой действительности»[[221]](#endnote-222).

«Абсурд рассудочного чувства» (определение И. Д. Шкунаевой) так же, как и замеченные Г. В. Титовой в ремарках Кроммелинка биомеханические посылы[[222]](#endnote-223), адекватно воплотились в спектакле Мейерхольда.

Сюжетный стержень «Великолепного рогоносца» составляет парадокс. Коллизии фарса Кроммелинка определяются парадоксальным ходом мысли Бруно, который в своих рассуждениях использует формальную логику по схеме силлогизма, например: другие женщины способны на измену, Стелла — женщина, следовательно — Стелла изменяет. И далее — в таком же духе.

Интрига комедии-шутки также строится на парадоксе: «Случай: на квартире рядом живут двое: Тарелкин и Копылов. Тарелкин должен, — Копылов не должен. Судьба говорит: умри, Копылов, и живи, Тарелкин. — Зачем же, говорю я, Судьба, индюшка ты, Судьба! Умри лучше Тарелкин, а живи счастливый Копылов» (1, I). Случайно брошенная реплика «мертвые не умирают» — обретает во втором акте буквальный смысл: по документам полиции и Копылов, и Тарелкин — умерли, что позволяет Варравину использовать Расплюева и полицейский аппарат для развертывания контригры, объявив Кандида Касторовича — упырем и вурдалаком. Варравин вправе рассчитывать на жизненное правило Расплюева: «всему верь, ибо все возможно» (2, VI), ведь парадоксальным следствием такого credo является другое правило: «я всех подозреваю» (3, II).

Наряду с чертами сходства между «Великолепным рогоносцем» и «Смертью Тарелкина» существуют и принципиальные различия. «Смерть Тарелкина», написанная до открытий новой драмы, — конечно, более традиционный фарс. Тарелкин, решив умереть вопреки закону и природе, нарушает порядок вещей, но вызванный этим хаос ликвидируется в финале, потому что в мире, где все воюют против всех, сильный в конечном счете всегда победит слабого, что и {57} доказывает Тарелкину Варравин. Критерием оценки отдельных поступков и всей ситуации в целом остается традиционный здравый смысл.

В «Рогоносце» хаос неустраним, хотя пьеса имеет формальную развязку — уход Стеллы с Погонщиком волов. Развязка эта — чисто фабульная: Стелла продолжает любить Бруно, он же — так и не может разрешить свои сомнения. Мнимая ситуация «третий лишний» и подлинный сюжет фарса, в котором Бруно и Волопас, подобно Пьеро и Арлекину из «Балаганчика», подвергают испытанию собственные представления о принципах мироустройства, позволяют говорить о близости фарса Кроммелинка и лирической драмы Блока. Сходство дает себя знать и в лирической позиции автора: аналогично «Балаганчику» и в противовес традиционному фарсу, Кроммелинк как автор находится внутри описываемых событий, его голос вплетен и в тему Бруно-поэта, и созвучен мотиву Стеллы, обладающей даром преданной любви.

По отношению к Тарелкину как персонажу комедии-шутки такая авторская позиция — исторически преждевременна, но в спектакле 1922 года был еще и авторский голос Мейерхольда — отсюда дополнительные смыслы и оттенки.

Источник большей части недоразумений, связанных с оценкой «Смерти Тарелкина» 1922 года, — в невнимании к *структуре сценического образа* мейерхольдовского спектакля. Вот одно из описаний: «Тарелкин театра — беспечный проказник — каждый раз торжествовал над своими преследователями: пил воду во время пытки жаждой и под конец спектакля улетал на веревке, весело смеясь над одураченным Варравиным»[[223]](#endnote-224). В другом описании Тарелкин пил не воду, а вино[[224]](#endnote-225), но речь неизменно шла об одном: «Тарелкин театра» понимался как неподходящая Тарелкину Сухово-Кобылина *интерпретация*. Между тем «Тарелкин театра» — это *особая сценическая структура*, относящаяся к Тарелкину Сухово-Кобылина как *целое к целому*.

В восприятии современной спектаклю критики и в большинстве позднейших характеристик сопоставлялись *персонаж* и его *трактовка*, в спектакле Мейерхольда — *персонаж* и *актер*. Тарелкин изнывал от жажды, но актер при этом мог демонстративно поглощать ту или иную жидкость, общаться с публикой aparte, исполнять трюки и смеяться от своего лица. «Актер, играя Тарелкина, […] раздваивается, — проницательно заметил Я. Бруксон, — воспроизводя тип пьесы Сухово-Кобылина и вместе с тем оценивая его»[[225]](#endnote-226).

Эпизод, в котором «истомленный жаждой, связанный по рукам и ногам Тарелкин, только что цеплявшийся за поданную ему кружку с водой, вдруг приподымается, как ни в чем не бывало, вытаскивает из бокового кармана бутылку с вином и пьет из нее, весело подмигивая публике»[[226]](#endnote-227), является, по С. С. Мокульскому, примером приема, названного «переключением». Сходный смысл имеет и финальное «вознесение» Тарелкина. И там, и там суть была не в том, что Тарелкин торжествовал над своими преследователями[[227]](#endnote-228). Мейерхольд через «переключение» разрушал последнюю возможность интерпретировать Тарелкина как персонаж страдающий, решительно демелодраматизируя пьесу.

Герой комедии-шутки соответствует, согласно таблицам брошюры Мейерхольда, амплуа «Проказник (Затейник) Первый», чья сценическая функция — {58} «игра негубительными препятствиями, им же самим созданными»[[228]](#endnote-229). В первом действии Тарелкин, затеявший интригу против Варравина и похитивший его бумаги, удачно обставил свою мнимую смерть и превратился в Копылова. Он дал зарок — руководствоваться благоразумием: нужно притаиться и ждать удобного момента, чтобы шантажировать бывшего начальника. Но не выдерживает — спешит насладиться местью, торжествует раньше времени; не находит сил сдержаться и промолчать, когда Варравин дает нелестные характеристики покойному. Вступаясь за честь своего имени, Тарелкин выдает себя.

Мейерхольд, вводя в исполнительскую манеру приемы балагана и цирка, привносит в образ дополнительный смысл: Тарелкин театра озорник не только по функции участия в действии, но и по способу сценической игры.

Качество актерской игры, по мнению рецензентов, не выдерживало никакой критики. Особенно — у М. А. Терешковича (Тарелкин) и Д. Н. Орлова (Расплюев)[[229]](#endnote-230). Комедия-шутка репетировалась параллельно с «Рогоносцем», и лучшие артистические силы — И. В. Ильинский и В. Ф. Зайчиков не попали в состав исполнителей «Смерти Тарелкина». Существует соблазн именно этим объяснить неприятие многими премьерного спектакля, тем более, что в печать проникали слухи о возможной замене исполнителей: «Я не знаю, что дадут Ильинский и Зайчиков, но Орлов (Расплюев) и Терешкович (Тарелкин) не эксцентрики»[[230]](#endnote-231).

Какими-либо сведениями об участии Ильинского в «Смерти Тарелкина» мы не располагаем, но Зайчиков — сыграл Тарелкина и сыграл «великолепно»[[231]](#endnote-232). Однако на отношении к постановке это никак не отразилось. В отчетах об украинских гастролях театра и рецензент, назвавший «Смерть Тарелкина» скучным спектаклем, и его коллега, не увидевший в постановке и тени скуки[[232]](#endnote-233), — сошлись в отрицательной оценке сценической версии комедии-шутки, при этом единодушно отметив прекрасную игру и Орлова, и Зайчикова. Напрашивается вывод, что суть проблемы не в большем или меньшем успехе исполнения той или иной роли, а в непривычном способе актерской игры, к восприятию которого не были готовы писавшие о «Смерти Тарелкина» рецензенты.

В одной из публикаций 1922 года анонимный автор, опираясь на введенное В. Б. Шкловским разграничение понятий «фабула» и «сюжет», обнаружил новаторство Мейерхольда в последовательном переходе от фабулы пьесы к ее сюжету[[233]](#endnote-234). Сюжеты постановок Мейерхольда являлись следствием режиссерской экстраполяции сюжетов драматургических произведений. По аналогии с предложенным Ю. Н. Тыняновым различением метра и ритма стиха, под фабулой можно понимать семантическую (смысловую) разверстку сценического действия, под сюжетом — динамику спектакля, складывающуюся из взаимодействия всех связей материала: фабульной, стилистической и т. д. Тогда нет необходимости в противопоставлении содержания и формы, вдвойне пагубном для драматического театра, где по дурной традиции под «содержанием» еще и сегодня нередко понимают *интерпретацию* авторского текста. Спектакль «Смерть Тарелкина» обладал единым режиссерским сюжетом, который распадался на *две* параллельные *линии* — подобно тому, как в сценическом образе сосуществовали роль и игравший ее актер. Первая линия была связана с режиссерской {59} *интерпретацией* пьесы Сухово-Кобылина, вторая — с балаганно-цирковой *эксцентриадой*, в том числе и с эксцентриадой отдельного образа (в приведенном выше примере исполнитель роли Тарелкина строил ее на переходах от включенности в структуру постановки через маску роли — к прямому контакту с публикой через собственную актерскую маску — например, маску озорника, тех и других масок могло быть несколько — не было лишь, согласно эксцентрическому ходу, единого центра образа).

Первую линию сюжета можно назвать еще и драматической, поскольку в ее основе лежал материал комедии-шутки. Фабула пьесы как цепь событий в их причинно-следственной связи представляла собой схему, на основе которой были возможны разные сюжетные построения. Сатира мало занимала режиссера, социальный аспект авторских ролей сохранялся лишь в фабульных отношениях действующих лиц, остальные характеристики персонажей — грим, костюм — были сняты. Мейерхольда неизменно волновала тема смерти и противостояния героя судьбе, нашел он ее и в пьесе Сухово-Кобылина: вызов бросался основам бытия. Метафизический бунт Тарелкина виделся Мейерхольду вариацией другой темы — темы игры и «передергивания», пронизывающей в качестве лейтмотива все творчество режиссера, а сам Тарелкин неожиданно становился в ряд излюбленных героев — таких, как Дон Жуан, Арбенин, Кречинский, Самозванец, Герман. Тарелкин «много на себя берет», делая попытку обернуть законы жизни и смерти в свою пользу. Однако умерший, но живой Копылов почти буквально хватает за горло живого, но умершего Тарелкина. Трагедия оборачивается балаганом, «форма создает для себя содержание» (В. Б. Шкловский).

Прежде всего — в способе существования актера. Реально на сцене присутствовал только он, а персонажи пьесы Сухово-Кобылина вели вполне призрачное существование, по воле режиссера то проглядывая за манипуляциями исполнителей, то исчезая бесследно. Той же цели должны были служить незагримированность лиц и прозодежда: они подчеркивали главную тему спектакля — тотальное оборотничество, разворачивая в сценическую метафору реплику Тарелкина: «какая пустыня, людей нет — все демоны…». В манере актерской игры наглядно видны две ветви одного сюжета, причем первая, драматическая линия реализовалась через вторую, эксцентрическую.

Мейерхольд и к проблеме актера подошел символистски. Термин «биомеханика» был данью времени — разговор о театральном актере строился на языке математических формул: N = A1 + A2, где N — актер, A1 – конструктор, замышляющий и дающий указания к реализации замысла, A2 — тело актера, исполнитель, реализующий указания конструктора[[234]](#endnote-235). Актер — это символ, ведь наглядно существует только его движущееся тело. Рисунок пластики актера должен быть организован так, чтобы сквозь него просвечивали черты и облики Другого, насыщенные широким спектром сущностных смыслов.

Но подобно тому, как «театр, являясь внеприродной комбинацией естественных временных, пространственных и числовых явлений, неизменно противоречащих повседневности нашего опыта, по самому своему существу есть пример гротеска», а гротеск для своего осуществления «требует неизбежной {60} перестройки всех элементов, извне вводимых в сферу театра, в том числе и необходимого ему человека», то актер в театре Мейерхольда — по сути своей есть гротеск: образ Другого проектируется актером как «умышленная утрировка и перестройка (искажение)» собственной природы или комбинация отдельных элементов этой природы, «несоединимых ею или привычкой нашего повседневного опыта»[[235]](#endnote-236), и неизменно контролируется им же на всех стадиях осуществления замысла.

Символистская интерпретация биомеханической игры мейерхольдовского актера дает возможность по-новому осветить суть формулы А. А. Гвоздева «Иль‑ба‑зай» с помощью понятая «Тень», введенного К. Г. Юнгом. По ходу действия Брюно проецирует своего «демона», бессознательную часть своего Я — на вполне реальный персонаж — Эстрюго, позволяя тем самым использовать традиционную для Мейерхольда технику контрапунктического столкновения пластики и произносимого текста не только в отношении самого Брюно (это и проделывал в спектакле Ильинский), но и применительно к скрывающемуся в недрах его души двойнику (эту часть игры брал на себя Эстрюго-Зайчиков). М. Бабанова дополняла дуэт Ильинский-Зайчиков: у ее Стеллы чувство и рассудок были гармонично слиты, именно благодаря ей «трехтельный персонаж» можно уподобить музыкальной фразе, в которой Бабанова давала чистую музыкальную тему, а Брюно-Ильинский и Эстрюго-Зайчиков — вводили диссонансы.

Природа абсурда в «Смерти Тарелкина» совершенно иная. В этом мире нет демонов, все здесь абсолютно конкретно, но интенсивность конкретности столь велика, что оборачивается призрачностью. «Демонизм» выведенных Сухово-Кобылиным фигур есть следствие их избыточной автоматизированной витальности и моторности ситуативного поведения. Персонажи полностью охарактеризованы внешностью и манерами, то есть теми средствами проявления, которые легко могли быть переложены на биомеханический способ игры. В высшей степени реальные манипуляции актеров и были призваны создавать ощущение ирреальности выведенных на сцену фигур.

Свою роль в развертывании сюжета о тотальном оборотничестве должна была сыграть и сценография В. Ф. Степановой — ее «аппараты для игры». Е. Б. Ракитина находит одну из причин неудачи постановки именно в работе художника, ибо «производственница» Степанова увлеклась созданием вещей и мебели «новой и невиданной ранее формы», обращавших на себя внимание «прежде всего неуместностью в контексте спектакля», не выполнявших «положенных им функций»[[236]](#endnote-237), то есть — не прыгавших, не стрелявших и прочее[[237]](#endnote-238) (чему есть простое объяснение: отсутствие в мастерских ГИТИСа самых элементарных производственных условий[[238]](#endnote-239)).

Но так уж ли «неуместны» были «аппараты» Степановой в контексте спектакля? Мейерхольд искал адекватного сценического выражения невыразимому. И главная функция «аппаратов для игры» — сюжетообразующая. Они должны были выявить тему тотального оборотничества на предметном уровне: окружающий человека мир в пространстве спектакля оказывался столь зыбким и {61} эфемерным, что предательским характером обладали самые обыкновенные вещи: из бутылок нельзя было пить, на стульях невозможно сидеть и т. д.

И. А. Аксенов объяснял отказ Степановой от принципа единой установки (станок Л. С. Поповой для «Великодушного рогоносца») тем, что играть с ней как с целым удавалось лишь в массовых сценах. В «Рогоносце» играли отдельными частями установки: скамейкой, дверью, окном, лестницей, скатом, той или иной стойкой или подкосом станка. «Разбирая эти последние детали, как предметы игры, конструкторы нашли, что игра эта была возможна и успешна, поскольку каждая из этих частей помогала выполнению определенного сценического трюкового жеста: подъема, падения, быстрого исчезания и пр.». Степанова общую установку разбила на отдельные части, которые «располагались по месту игры и были объединены не физически, а стилистически — они были одного цвета и построены из деревянных решеток одинакового устройства»[[239]](#endnote-240). Деталям конструкции придавались формы обыденных предметов: стола, стула, табуретов и т. д. Другая причина отказа от единого станка — направленность конструктивистов-«производственников» за пределы традиционной сцены. «Смерть Тарелкина» можно было играть где угодно, в том числе — на открытом воздухе, что и было проделано (лето 1923 г., гастроли ТИМа в Харькове).

В Театре ГИТИС «аппараты» стояли на ровном полу пустой сцены, прожектора выхватывали из общего объема ту часть площадки, где должна была происходить игра, которую вел актер, вступая в освещенную зону или покидая ее.

Вокруг «аппаратов» Степановой разгорелась бурная дискуссия. Позиция «производственников» была изложена А. Ганом: «В. Ф. Степанова как *конструктивист* подошла к делу. На сцене будет работать людской материал. Его работа должна быть связана с какой-то материальной средой. Эта материальная среда составляется из ряда предметов, вещей. С ними, на них и через них должны работать: Тарелкин, Варравин, Мавруша, Брандахлыстова, Расплюев и другие персонажи комедии». Ган разъяснил и причину, по которой отдельные «установки» Степановой были превращены в механизмы: «*Чтобы эти вещи стали действительно орудием актерского производства*, а не фоном, не декорацией и не бутафорией — их необходимо наделить механическими приборами, заставить их вращаться, прыгать, перестраиваться. Минимум вещей — аппаратов — максимум комбинаций каждой в отдельности, трюковых возможностей демонстрирований и неожиданностей». Вещь на сцене «не должна впечатлять зрителя своей индивидуальной формой, ибо дело не в вещи как таковой, а дело в той работе с ней, которую должны были демонстрировать действующие лица». С этой задачей, по мнению Гана, исполнители не справлялись. Он задавался вопросом: неужели нужно было приглашать конструктивиста в театр для того, чтобы Тарелкин «1) *прошелся* через ширму, 2) *влез* в ящик, 3) *посидел* на прыгающем стуле, 4) *встал* на стул-аппарат с опускающимся сиденьем, 5) *лег* на кресло?»[[240]](#endnote-241).

Так же формулировала свою позицию и сама Степанова. Все предметы оформления «ставились как аппараты, как орудия сценического производства, а нес целью декоративной». Это не удалось, потому что «работа постановщика и его актеров в силу неизжитых еще в театре традиций играть собой и чрез {62} себя вне материальной среды — оторвало последнюю от актера, вещи встали особняком и понятно без производственной связи они были мертвы, а отсюда и получилась их декоративная иллюзорность»[[241]](#endnote-242).

Среди оппонентов художницы выделялся А. Позднев, полагавший, что «орудием и продуктом актерского производства являются не вещи, а жест и движение <исполнителя>», «сценическая вещь должна служить пособием актеру в его игре»[[242]](#endnote-243). Позднев выражал мейерхольдовскую позицию: режиссера не устраивала самоцельность «аппаратов» Степановой, но в условиях хозрасчета он не мог от них отказаться и сделать новое оформление.

«Производственницу В. Степанову, — пишет Е. Б. Ракитина, — ни на минуту не покидала идея, которую она считала главной в своей жизни, — построить мебель по сделанным ею чертежам, сшить костюмы по вычерченным ею моделям». Ракитина утверждает, что «проектируя “аппараты” для игры актеров, она создавала, по существу, первые, пусть слишком схематичные, образцы новой функциональной мебели». Возникает вопрос: какое отношение к новой мебели имеют стреляющие стулья, столы с подламывающимися ножками и прочие «аппараты»? Если «спектакль <“Смерть Тарелкина”> строился как монтаж аттракционов, на пересечении игры актеров с играющей вещью»[[243]](#endnote-244), как не вспомнить об С. М. Эйзенштейне, режиссере-лаборанте этой постановки?

Д. И. Золотницкий это заметил. В стреляющем стуле и выстрелах в публику из револьвера под шпрехшталмейстерский выкрик «Ан-тррр-акт!» он обнаружил перекличку с трюками поставленного год спустя «Мудреца», в финале которого тоже раздавался залп под креслами публики и выкрикивался приказ очистить зал после представления[[244]](#endnote-245).

Справедливо усматривая «перебор» в тезисе знаменитого трактата «Употребляется впервые. Нуждается в пояснении»[[245]](#endnote-246), К. Л. Рудницкий считал, что «монтаж аттракционов» был открыт пьесой В. В. Маяковского «Мистерия-буфф» и с тех пор во многом определял структуру спектакля Мейерхольда.

Воспользовавшись приведенным в статье Эйзенштейна перечнем аттракционов из эпилога «Мудреца», Рудницкий предлагает вариант подобного перечня для первого действия «Мистерии-буфф». Проделаем ту же операцию для первого акта «Смерти Тарелкина»: 1. Экспозиционный монолог героя. 2. Трюк с трансформацией Тарелкина в Копылова. 3. Фарсовая сцена: «складчина». 4. Монолог Варравина: напутственное слово умершему Тарелкину. 5. Парное клоунское антре Варравин — Мавруша. 6. Мушкатеры. Торжественный парад с гробом якобы умершего Тарелкина. 7. Монолог Тарелкина: ироническое напутственное слово самому себе. 8. Парное клоунское антре Тарелкин — Расплюев.

Рудницкий справедливо пишет о том, что перечисленные им аттракционы и трюки (как частный случай аттракциона) составляют целостную динамическую конструкцию, и в режиссерском решении спектакля их количество может быть умножено. Именно так обстоит дело с аттракционами «Смерти Тарелкина».

Наиболее интересный «аппарат для игры» — «мясорубка» в полицейском участке: сажаемых в «темную» предварительно «прокручивали» через колесо этого прибора, после чего арестованный оказывался и клетке. Откровенно {63} фарсово-балаганный характер эта сцена приобретала в эпизоде с участием М. Жарова в роли Людмилы Брандахлыстовой: «колоссальная баба» застревала в механизме вверх ногами, юбка сползала, обнажая чулки, подвязки, трусики и проч., но при этом прачка ни на минуту не прекращала кокетничать с Качалой — Н. П. Охлопковым. Среди других аттракционов и трюков можно назвать стрельбу Расплюева из револьвера по летающему на тросе Тарелкину, взрывы петард; палки и бычьи пузыри как средства воздействия, применяемые полицией и т. д.

Трудно, а скорее всего, и просто невозможно определить долю вклада в трюковую природу монтажа «Смерти Тарелкина» режиссера-лаборанта. Но сравнив статью Эйзенштейна «Монтаж аттракционов» с театральной теорией Мастера, сопоставив «Смерть Тарелкина» с «Мудрецом» и «Рогоносцем» — можно обнаружить как сходство, так и различие театральных подходов.

«Основным материалом театра выдвигается зритель; оформление зрителя в желаемой направленности (настроенности) — задача всякого утилитарного театра». Средства, необходимые для достижения этой задачи, могут быть любые: «Орудие обработки <зрителя> — все составные части театрального аппарата (“говорок” Остужева не более цвета трико примадонны, удар в литавры столько же, сколько и монолог Ромео, сверчок на печи не менее залпа под местами для зрителей)». Разнородность перечисленных средств снимается их общим назначением: «Аттракцион (в разрезе театра) — всякий агрессивный момент театра, то есть всякий момент его, подвергающий зрителя чувственному или психологическому воздействию, опытно выверенному и математически рассчитанному на определенные эмоциональные потрясения воспринимающего»[[246]](#endnote-247).

Очевидна перекличка теории монтажа Эйзенштейна с манифестом ФЭКС «Эксцентризм»: в статье «Монтаж аттракционов» декларируется «“говорок” Остужева не более цвета трико примадонны», у факсов — «Зад Шарло нам дороже рук Элеоноры Дузе!»[[247]](#endnote-248). Очевидны истоки как той, так и другой декларации — «Мюзик-холл» Ф.‑Т. Маринетти. Мейерхольд чуть раньше в статье «О драматургии и культуре театра» (1921) вольно пересказывает некоторые положения манифеста итальянского футуриста: «Адюльтер на сцене <необходимо> заменить массовыми сценами, пускать пьесы в обратном порядке фабулы, утилизовать для театра героизм цирка и технику машинизма, разливать клей на местах сидения публики, продавать билеты одним и тем же лицам, рассылать чихательный порошок, устраивать инсценировки пожаров и убийств в партере, утилизовать антракты для состязаний — бег кругом театра, бросание колец и дисков. Все во славу быстроты и динамизма»[[248]](#endnote-249).

Считая, что для *обработки* зрителя все средства хороши, объявляя *зрителя* основным *материалом* театра, Эйзенштейн предлагал обрабатывать его в желаемом направлении, словно зритель — деталь, которую обтачивают на токарном или фрезерном станке.

Проблема зрителя неизменно волновала и Мейерхольда, но, в отличие от футуристических предпосылок теории Эйзенштейна, имела символистское происхождение. Символисты впервые стали толковать искусство как средство общения души художника с душой воспринимающего[[249]](#endnote-250). И хотя многим {64} них пришлось разочароваться в творческих возможностях «души воспринимающей» и объявить целью творчества «не общение, а только самоудовлетворение и самопостижение»[[250]](#endnote-251), режиссер-символист отказаться от «общения» не мог, ибо театр по природе своей есть средство общения. «Условный метод, — писал Мейерхольд в 1907 году, — полагает в театре четвертого *творца* — после автора, актера и режиссера, это *зритель*»[[251]](#endnote-252). Конечно, открытия футуризма и для Мейерхольда не прошли бесследно — он сам готов был придумать «теорию» скандала, раскалывающего зрительный зал, ибо такие скандалы возникали в его практике задолго до футуристических манифестов («Снег», «Балаганчик») Готов он был в 20‑е годы и к обработке зрителя «в желаемом направлении» — но предпочитал делать это в пределах собственно сцены «Маринетти в своем театре наливал перед началом на некоторые стулья синдетикон. Кто-то, усевшись, приклеивался (а представьте, что это оказывалась дама в новом платье!), возникал скандал, и в этой взбудораженной атмосфере и начинался спектакль. Я хочу добиться состояния зрительского беспокойства не с помощью синдетикона, а другими средствами, то есть композиционными средствами»[[252]](#endnote-253).

Материал театра, по Мейерхольду, находится не в зрительном зале, а на театральных подмостках: это прежде всего актер как главная творческая сила и фокус всей сценической композиции.

Мейерхольд не избегал прямых средств воздействия на подсознание зрителя, но главным дня него оставался символистский способ передачи смысла путем пробуждения в зрителе необходимых ассоциаций: «Режиссер перебрасывает мост от зрителя к актеру. […] И если режиссер, углубляясь в тему автора, услышал музыку внутреннего диалога, он предлагает актеру те пластические движения, какие, на его взгляд, способны заставить зрителя воспринять этот внутренний диалог таким, каким его слышат режиссер и актеры»[[253]](#endnote-254).

Если аттракцион есть «всякий агрессивный момент театра», то спектакль в целом — конструкция «воздействующего построения»: «вместо статического “отражения” данного, по теме потребного события и возможности его разрешения единственно через воздействия, логически с таким событием сопряженные, выдвигается новый прием — свободный монтаж произвольно выбранных, самостоятельных (так же и вне *данной* композиции и сюжетной сцепки действующих) воздействий (аттракционов), но с точной установкой на определенный конечный эффект — монтаж аттракционов». Школой монтажера, по Эйзенштейну, является кино, мюзик-холл и цирк, поэтому «сделать хороший (с формальной точки зрения) спектакль — это построить крепкую мюзик-холльную — цирковую программу, исходя от положений взятой в основу пьесы»[[254]](#endnote-255).

Трудно согласиться с Е. В. Ракитиной, считавшей, что, «расчерчивая костюмы Варравина, Тарелкина, одевая Качалу-Шаталу, Маврушу, Полутатаринова, художница <Степанова> определяла развитие будущего, но вовсе не *театрального*, а *бытового* костюма (курсив мой. — *А. Р*.)»[[255]](#endnote-256). Совсем не случайным представляется тот факт, что С. С. Мокульский и В. Н. Соловьев не пользуются для обозначения костюма в «Смерти Тарелкина» термином «прозодежда» (как в «Рогоносце»), а выдвигают другой «театральная униформа»[[256]](#endnote-257), то есть — {65} прозодежда в цирковом духе, «прозодежда с отделкой» (Мокульский). При работе над «Мудрецом» Эйзенштейн как автор эскизов костюмов к этому и стремился, экипировка актеров была «неправильной» с точки зрения обычного кроя бытовой одежды и представляла собой соединение элементов театрального и циркового костюмов — в ней, например, было легко делать сальто[[257]](#endnote-258).

Если для Степановой стремление вывести декорацию и костюмы за пределы театра — путь производственничества, то для Эйзенштейна — путь к кино, «совершенно высвобождающий театр из-под гнета до сих пор решающей, неизбежной и единственно возможной “иллюзорной изобразительности” и “представляемости”, через переход на монтаж “реальных деланностей”»[[258]](#endnote-259). Многие трюки и аттракционы «Мудреца» были построены на переводе метафорического смысла в буквальное действие. После фразы «я выхожу из себя» — героиня начинала раздеваться. За репликой «хоть на рожон лезь» — Мамаева взбиралась на перш. Глумов говорил Жоффру «я глуп», после чего — надевал ослиные уши и прищеплял себе хвост[[259]](#endnote-260). И вовсе не случайно эпилог спектакля включал «кусок комической кинофильмы», в котором было, помимо прочего, изображено превращение Глумова в осла: теория монтажа аттракционов вела Эйзенштейна из театра, где она была рождена и опробована, — в кинематограф. Режиссер с сожалением говорил о том, что в эпизоде антре этуали (Мамаевой) и трех офицеров, где после реплики «ржет моя знакомая кобыла» предполагалось устроить номер тройного вольтажа на неоседланной лошади, актерам пришлось изображать лошадь традиционно, то есть — играть «лошадь втроем», потому что ввести в зал натуральную лошадь было невозможно[[260]](#endnote-261).

Е. Б. Ракитина совершенно права, утверждая, что вместо традиционного для Мейерхольда приема «игры с вещью» в «Смерти Тарелкина» 1922 года получился монтаж игры актера с играющей вещью. Тем самым был нарушен фундаментальный закон мейерхольдовского театра, согласно которому центром спектакля выступает играющий актер. Поэтому художнице, упрекавшей режиссера в недостаточной задействованности предложенных ею «аппаратов», был дан решительный отпор. Работа Степановой квалифицировалась С. Бобровым не как сотрудничество с режиссером, а как борьба с ним с целью присвоить себе, помимо функций сценографа, еще и роль постановщика. Степанова как художник «мечтала не о пьесе “Смерть Тарелкина”, а о чем-то другом, и все аппараты […] были рассчитаны не на театр, не на эту пьесу, а на некоторое самостоятельное существование, — коего они, естественно, и не получили»[[261]](#endnote-262).

Можно с уверенностью сказать, что если «Рогоносец» был встречен восторженно почти всеми, так как поэтика фарса Кроммелинка идеально совпадала с методологией Мейерхольда, то с восприятием циркизованной «Смерти Тарелкина» возникали сложности.

Эйзенштейновская теория *монтажа аттракционов*, изложенная в статье 1923 года, не предполагает понимание монтажа как акции, рождающей *третий смысл*. Монтаж у Эйзенштейна пока лишь *номерная структура*, состоящая из эпизодов, которые соединяются по любому поводу или вообще без повода. «Связующие моменты номеров, если нет прямого перехода, используются {66} как легативные <связующие> элементы — трактуются различной установкой аппаратов, музыкальным перерывом, танцем, пантомимой, выходами у ковра и т. д.»[[262]](#endnote-263). Монтаж двух эпизодов, мизансцен, реплик и т. д. как способ рождения *третьего смысла* был известен Мейерхольду задолго до изобретения термина «аттракцион», его театрального преломления и возникновения теории монтажа аттракционов. *Гротеск* как *соединение несоединимого*, как *перестройка* и *перекомбинация* — это и есть, в сущности, *монтаж*, рождающий *третий смысл*. Прием «игры с вещью» позволял монтировать словесный и пластические ряды роли. Поэтому в определенном смысле постановка «Смерти Тарелкина» 1922 года выглядит по отношению к режиссерской методологии Мейерхольда шагом назад. Впрочем, режиссер хорошо усвоил негативный опыт: «После неудачи с Тарелкиным Мейерхольд уже не конструирует сценических предметов заново. Он выволакивает их на сцену как есть, не тронутыми и не преображенными рукой художника»[[263]](#endnote-264). Преображаться они будут в руках актера, способного с помощью своего искусства обыгрывать их так или иначе.

К. Л. Рудницкий парадоксальным образом завершает разговор о постановке 1922 года: «Спектакль “Смерть Тарелкина” довольно долго держался на сцене. Все же попытка Мейерхольда перевести трагикомедию в регистр балаганного представления не удалась»[[264]](#endnote-265). Сразу возникают вопросы: если спектакль шел долго, то почему считается, что это — «единодушно признанный провал»? какое отношение имеет успех или неуспех данного спектакля к проблеме жанра?

Режиссерский сюжет прочитывался далеко не всеми зрителями спектакля, но все-таки прочитывался. Один из рецензентов писал о том, что лейтмотив постановки — Ужас, Ужас, Ужас; что если это и балаган, то балаган — трагический: «Не смешно… Публика охвачена страхом. Ей не до трюков. Она чувствует “самое главное”: издевку смерти над человеком»[[265]](#endnote-266). Критика, как уже говорилось, в массе своей спектакль не приняла. Но если обратиться к судьбе постановки в прокате, то окажется, что со дня премьеры 24 ноября 1922 г. и по 7 марта 1924 г. — «Смерть Тарелкина» давалась в Москве 4-6 раз в месяц. Для «проваленного» спектакля — это весьма неплохо и означает, что он имел свою публику. Во время гастролей театра на Украине в 1923 г. комедия Сухово-Кобылина была показана в Харькове и в Киеве. Последний раз «Смерть Тарелкина» прошла на гастролях ТИМа в Ленинграде 6 июня 1924 года.

В каждом случае сведения о вердикте публики самые противоречивые. Одни говорят, что премьера в Москве «успеха не имела»[[266]](#endnote-267). Другие свидетельствуют: «Публика хохотала, возмущалась. Некоторые декаденты скандировали, вызывали Мейерхольда. И в то же время на веревочках сверху опускали яблоки, за которыми устроена была настоящая охота. Это очень подходило к общему тону спектакля»[[267]](#endnote-268). «С балконов в партер и оттуда обратно летают разноцветные мячи! […] Выбрасывают плакат: *Смерть Тарелкиным — Дорогу Мейерхольдам!*». […] Постановка определенно нравится. Зал чутко реагирует на происходящее на сцене. Максимальный успех выпадает на долю второго акта: «Сцена с вурдалаками». И на третий акт: «Сцена допроса свидетелей»[[268]](#endnote-269).

{67} Ленинградский критик Э. А. Старк считал, что балаган и клоунада понадобились режиссеру для адаптации материала, так как он имел в виду своего зрителя: «Зрителя нового, неискушенного в сатирических тонкостях вообще, а сухово-кобылинских в частности. Облаченная в обычные театральные формы, “Смерть Тарелкина” до этого зрителя не дошла бы. Поданная в виде балаганного представления, она усваивается легко»[[269]](#endnote-270). Мейерхольд, безусловно, имел в виду своего зрителя. Что представлял собой подобный зритель? Или — кому мог быть адресован такой спектакль, как «Смерть Тарелкина»?

Существуют многочисленные легенды о народности балаганной эксцентрики в советском театре первой половины 1920‑х годов как родной стихии массовой зрительской аудитории. Очевидно, однако, что обращение к формам низовой культуры и использование фольклорных мотивов происходило исключительно на уровне приема как устойчивого компонента сценического искусства. В одних случаях это означало представление о фольклорной традиции как о чем-то раз и навсегда завершенном и неподвижном, в других — прежде всего у Мейерхольда — исключало контакт с массовым зрителем (имеется в виду тип зрительской ментальности, а не принадлежность к той или иной классовой или социальной группе). Приемы балагана и цирка, номинально фольклорные, ничего не решали в восприятии широкой публикой «Смерти Тарелкина», ибо находились в противоречии с ее сценическим сюжетом, основанным на парадоксальном подходе к проблемам бытия, на индивидуальном переживании проблемы смерти, которой для массового сознания не существует вовсе, — смерть не осознается как реальность (в глубине души человек верит, что он не умрет, и живет соответственно). В коллективных представлениях о смерти укоренены архаические пласты сознания: на смерть можно воздействовать средствами магии, смерть является своего рода посвящением — катабазис (нисхождение в царство мертвых) есть условие героизации (В. Я. Пропп). Здесь можно найти аналогию с Тарелкиным Сухово-Кобылина: его мнимая смерть и трансформация в Копылова равносильны отправлению героя волшебной сказки в иное царство. Но если традиционным исходом такого путешествия является обретение магической силы и торжество победителя, то развитие и развязка событий в комедии-шутке прямо противоположные: Тарелкин терпит поражение, демонстрируя невозможность «героизма» при существующем миропорядке.

Еще один довод, позволяющий усомниться в серьезности приписываемой Мейерхольду установки на народный театр, — использование прозодежды. В народном театре костюм не только характеризует перед публикой роль, исполняемую актером, но обладает рядом внеэстетических функций, является знаком, способен нести информацию о национальной или региональной принадлежности, о сословном или имущественном различии, о возрасте, о вероисповедании, о том, состоит ли в браке носящий костюм, и еще о многом другом. Не все функции национального костюма переносятся на сценический костюм в народном театре, но какие-то присутствуют обязательно. Переходя к прозодежде, то есть к театральному костюму как таковому, Мейерхольд не мог иметь в виду зрителя массового, потому что лишал его значительной доли информации, которая считывается публикой по традиционному облачению героя. Задача {68} режиссера была принципиально иная. Отказ от привычных декораций, костюма, грима и т. д. служил характерной для авангарда цели — «обнажению приема». «Великодушный рогоносец» и «Смерть Тарелкина» стали в творчестве Мейерхольда своеобразным аналогом «Черного квадрата» К. Малевича, выявив предел возможного «демонтажа» театра. Эти два спектакля обнаружили краеугольный камень *мейерхольдовского театрального конструктивизма*, в качестве которого выступил *действующий человек — актер*.

Эксцентрический способ существования актера в роли определен трагикомическим жанром спектакля. *Эксцентрическое* как *вывихнутость* мироустройства, *как разорванность* связи времен — непосредственно соотносится с *трагическим*. Но как же быть с полетами Тарелкина и прочим озорством, несомненно имевшим место в спектакле Мейерхольда? Противоречия на самом деле здесь нет, потому что в 20‑е годы изменились представления о катарсисе. По мнению А. И. Пиотровского, аристотелевское понятие «очищения» преломляется в заданности зрителю *двуслойного* восприятия сценического образа: персонаж и актер должны быть разделены в этом восприятии. Гибель сценического героя по-прежнему действует как катарсис, потому что жизнь человека-актера — продолжается за пределами трагического финала. Чем больше витальной энергии выплескивает исполнитель трагической роли, тем выше должен быть производимый им по отношению к публике «очищающий» эффект[[270]](#endnote-271).

Для адекватного восприятия «Смерти Тарелкина» необходима была аудитория, состоявшая из носителей индивидуального сознания, склонных к самостоятельному мышлению и обладавших способностью к усвоению принципиально новых идей. Такой публикой, в полном смысле «своей аудиторией» Мейерхольд располагал. С уверенностью можно сказать, что в число «декадентов», которым «постановка определенно нравилась», входила студенческая молодежь, причем не обязательно художественно-артистическая. Использование цирковой техники и балаганной эксцентрики как средства обогащения сценической лексики — в духе идей о «зауми» и «остранении» (Шкловский) — предполагало у читающего театральный текст зрителя хотя бы элементарное знание соответствующего языка. Единомышленников тут у Мейерхольда хватало, прежде всего среди студийцев ГИТИСа, не говоря уже о тех, кто учился собственно у него. Не обходилось и без эксцессов: на диспуте «Разгром левого фронта» в Колонном зале Дома союзов студийцы Мейерхольда устроили демонстрацию в защиту биомеханики, разгорелись страсти, и для наведения порядка понадобилось вмешательство милиции[[271]](#endnote-272). Агрессия балаганно-цирковых аттракционов программно-экспериментальной «Смерти Тарелкина» с ее установкой расколоть зал, вывести из равновесия публику — вполне соответствовала духу футуристического эпатажа, выгодно отличаясь от него своим сугубо театральным характером.

Можно смело утверждать, что репутация «Смерти Тарелкина» 1922 года как постановки неудачной, «провальной» — один из мифов театроведения. Проблема адреса спектакля и учет в режиссерском сюжете специфических черт его потенциального «потребителя» — проблема реальная и неизменно актуальная. Жажда самовыражения, стремление художника сказать обществу нечто важное о себе и о мире — не могут не быть соотнесены с параметрами и качествами {69} того типа мышления и чувствования, носителям которого адресуется соответствующее произведение искусства. В противном случае шансы художника быть услышанным — невелики.

В 1925 – 27 гг. В. Н. Соловьев и А. А. Гвоздев подводили некоторые итоги, обобщив опыт постановки «Смерти Тарелкина» в редакции 1922 года. Их выводы совпадали в том, что оба настойчиво подчеркивали принципиальное отличие спектакля 1922 г. от постановки Мейерхольда в Александринском театре. «Если в 1917 году […] он ставил “комедию-шутку в 3‑х действиях” Сухово-Кобылина […] в плане сценического гротеска, придавая спектаклю характер раздвоенности в стиле фантастики немецкого сказочника Э.‑Т.‑А. Гофмана, то теперь, в 1922 году, он решительно отходит от этих приемов и смело поворачивает руль, направляя свой театральный корабль к народному балагану и цирку»[[272]](#endnote-273). Текст драматурга был истолкован «[…] только с помощью игры актеров и игрой актеров некоторыми театральными приборами, необходимыми по ходу пьесы для создания нескольких моментов напряженности сценического действия»[[273]](#endnote-274).

Гвоздев коснулся и тех сложностей, которые возникли при постановке комедии-шутки. «Написанная прекрасным русским языком, глубоко сценичная пьеса Сухово-Кобылина, неизменно погибала на сцене, как только ее укладывали в рамки бытового театра». Но в поэтику «Смерти Тарелкина» входит эстетика безобразного: комедия-шутка, как уже было сказано, переполнена всевозможной мерзостью. Отбрасывая этот пласт смыслов пьесы, Мейерхольд пытается компенсировать утраченное введением дополнительных приемов из арсенала традиционных средств балагана, гиньоля, театра Петрушки. Ощущение иррациональности у Сухово-Кобылина достигалось переизбытком в пьесе натурального и одновременно мерзкого. Того же результата Мейерхольд достигал, наделяя персонажей своего спектакля избыточной моторностью и механистичностью в движениях. О другой проблеме, связанной с противоречиями между режиссером и художником, сценической средой и актерами-исполнителями, Гвоздев говорил совсем глухо: «Но 50 лет назад написанная пьеса все же не до конца укладывалась в новые формы, создававшиеся с целью освобождения от сцены-коробки. Отсюда та раздробленность постановки, которая мешала созданию монументального стиля, до конца понятного и ясного»[[274]](#endnote-275).

Возвращаясь к вопросу о социологической «невпопадности» «Смерти Тарелкина», приведем такое свидетельство. На диспуте в Доме Печати, «возражая на обвинения т. Уриэля <О. С. Литовского> в идеологической беспринципности, т. Мейерхольд ответил обвинением современным критикам в недостаточной специальной подготовке их к вопросам театрального мастерства. […] В ответ т. Лиговский указал, что […] критика со стороны неискушенных в театре, но пролетарски мыслящих рабочих и партийных деятелей для нас намного важнее»[[275]](#endnote-276), чем мнение театральных «спецов». Расхождение сценических устремлений Мастера с духом эпохи не сводилось к идеологической «невпопадности». Нетривиальность сценического языка, на котором режиссер пытался разговаривать со своими современниками, явилась, может быть, куда большим камнем {70} преткновения для Мейерхольда при контактах с окружавшей его театральной культуры. История повторялась, жаль, что режиссер не мог, подобно Брюсову, ограничиться «самоудовлетворением и самопостижением».

## III. «Свадьба Кречинского», 1933

Мейерхольд в начале 1930‑х годов попал в исключительно сложное положение. В 1929 – 33 гг. он предпринял несколько попыток создать современный трагедийный спектакль, но результат показался критике не слишком убедительным. К 1933 году окончательно разладились связи режиссера с современными ему драматургами. Не было Маяковского. В 1932 году Мейерхольду удалось довести работу над второй, запрещенной пьесой Н. Эрдмана, до закрытого просмотра, но режиссер так и не преодолел цензурный барьер, поставленный на пути «Самоубийцы». Н. Эрдман, подавленный судьбой своего произведения, ничего нового для театра не писал. Репетиции «Самоубийцы» привели к разрыву с Вс. Вишневским, и «Оптимистическая трагедия» досталась А. Я. Таирову. И. Сельвинский был обижен на режиссера за излишне вольное, как ему казалось, обращение с его поэтическим творчеством. После «Списка благодеяний» надолго замолчал Ю. Олеша. Ничего не дали попытки привлечь к работе М. Булгакова — автора, по драматургической поэтике близкого Мейерхольду, но упорно ориентировавшегося на МХАТ, хотя творческое расхождение писателя с методологией этого театра становилось все более острым.

В 1930 году ГАИС (Гос. Академия искусствознания) провела широкую дискуссию «Творческая методология Театра имени Мейерхольда». Сквозной мыслью докладчика В. А. Павлова являлось утверждение, что в театральных работах Мейерхольда постоянно имеет место «переоценка значения формы»[[276]](#endnote-277). Обвинения в формализме отныне станут неизменно сопутствовать оценке спектаклей, поставленных режиссером.

«Собственное художественное прошлое […] все чаще начинает возникать перед Мейерхольдом»[[277]](#endnote-278), недружелюбно констатировал Б. В. Алперс. И это так. Возврат к прежним мотивам творчества, к «теме зловещего рока» (Алперс) выражается в ряде возобновлений: в Ленинградской госдраме Мейерхольд осуществляет вторые редакции «Дон Жуана» (1932) и «Маскарада» (1933).

Была сделана попытка вернуть на сцену бывшей Александринки и «Смерть Тарелкина». Однако ужесточившийся взгляд на интерпретацию классики, как и на допустимые пределы режиссерского своеволия, позволил довести работу только до генеральной. «Мысли о снижении социальной значимости сухово-кобылинской сатиры сами собой напрашиваются при просмотре “Тарелкина”, возобновленного Госдрамой в прежней интерпретации Мейерхольда (1917 г.), — загодя сообщил критик. — Несомненно, что и в этой работе не удалось воплотить тот искомый стиль социально-политического памфлета, который прежде всего соответствовал задачам сценического истолкования Сухово-Кобылина». В новой редакции «Смерти Тарелкина» по-прежнему развивались комедийно-фарсовая и балаганная линии. Правда, была изменена развязка — вместо финального монолога Тарелкина вводился еще один поворот интриги: Тарелкин {71} снова выкрадывал бумаги у Варравина, хитростью загонял его в «темную» и улепетывал, переодевшись в шинель Варравина, которого в это время лупили квартальные, по ошибке приняв за Тарелкина[[278]](#endnote-279). Так что все было «смешнее» и невиннее. И, тем не менее, в «контрольной» рецензии Евг. Кузнецова названы и «гиперболизированный гротеск», и «трагическая буффонада», и «жестокий фарс», и «эстетизированный балаган», то есть весь «формалистический» набор, инкриминируемый Мейерхольду. Спектакль «не был выпущен на публику»[[279]](#endnote-280).

«Свадьба Кречинского» 1933 года явилась попыткой синтеза на новом этапе творческих достижений театра Мейерхольда 20‑х годов в области актерского и режиссерского искусства с темами и мотивами, сформировавшимися в символистский и традиционалистский периоды творчества Мейерхольда.

В интервью накануне премьеры «Свадьбы Кречинского»[[280]](#endnote-281) Мейерхольд поспешил возвести вокруг замысла новой постановки плотную «дымовую завесу» мистификации, опираясь на авторитет Маркса и отдавая щедрую дань господствовавшей фразеологии. Пьеса, по его словам, трактуется театром по-бальзаковски, как «[…] трагедия людей на деньгах, около денег, из-за денег, во имя денег», а ее главный герой предстанет типом «властного и страшного *афериста*, призванного действовать в мире в качестве агента великого капитала». Расплюев, в свою очередь, характеризовался как «тип полицейского подхалима и шпиона, провокатора и палача, скрытого часто под маской искреннего благодушия», а сам феномен расплюевщины увязывался с фашистским движением на Западе[[281]](#endnote-282). Сдав идеологический минимум, Мейерхольд рассчитывал на положительную оценку недремлющей критики.

Первые рецензенты — А. А. Гвоздев и А. И. Пиотровский — поняли Мастера правильно и, оставаясь его сторонниками, поспешили сообщить театральной общественности, что и с эстетической стороной дела у Мейерхольда теперь все в порядке — он де успешно преодолевает старые грехи и неуклонно движется к реализму. Гвоздев писал, что идеализм сценической интерпретации трилогии в 1917 г. и эксцентрика «Смерти Тарелкина» 1922 г. вытеснены в «Свадьбе Кречинского» «углубленно-реалистической трактовкой образов»[[282]](#endnote-283).

Сотворенная легенда была обречена на успех. Большинство рецензентов повторяли за Пиотровским, что спектакль Мейерхольда «политически направленная сатира»[[283]](#endnote-284). «Пробалтывался» сам режиссер, когда вдруг начинал говорить о своеобразии бытия Кречинского, который представлен в спектакле как «человек, срывающий наслаждения жизни»[[284]](#endnote-285); когда сообщал, что Расплюев — «символ “вечно паразитического”», а государственное устройство — «министры, чиновники, духовенство, политики, армия — не что иное как труппа марионеток на театре жизни»[[285]](#endnote-286). «Проговаривались» и адепты режиссера. На центральные образы постановки (Кречинского и Расплюева) легли, по словам Пиотровского, «метафизические тени философского абстрагирования», а жанр самого спектакля — «философская комедия» или даже «философская притча». Главный герой, продолжал он, всячески приподнят и укрупнен режиссером, ему приданы черты трагической страсти, а окружающими играет он, как марионетками. И «реализм» спектакля, по неосторожному описанию Пиотровского, {72} был не таким, какой требовался в 30‑е годы: «Основное здесь — в раскрытии внутренней словесной ткани через внешнее действие и яркие зрелищные образы. Средства пантомимы и “предыгры” широко используются при этом режиссером»[[286]](#endnote-287).

Была предпринята попытка защитить Мейерхольда и от набиравших грозную силу обвинений в режиссерском деспотизме и формализме. На первый план выдвинуты актеры, докладывал А. Л. Слонимский. «Никаких режиссерских аттракционов, озадачивающих зрителя, никаких особых “изобретений”. Все понятно и просто. Текст комедии остался почти без изменений (незначительные вставки и купюры — не в счет). Во всяком случае, авторская концепция сохраняется, и персонажи не сдвинуты с намеченных автором позиций». Нет и «никаких гротескных преувеличений или радикальных “переоценок”»; «авторские мотивировки и сюжетные связи <оставлены> в силе»[[287]](#endnote-288). Словом, нет ничего, кроме «политически направленной сатиры». Пиотровский даже переусердствовал: «в этой постановке режиссер проявил необычайнейшую бережность в обращении с авторским текстом»[[288]](#endnote-289). Но всегда найдется кто-то, кого не проведешь. На этот раз им стал непримиримый противник мейерхольдовских «ревизий» классики Д. Л. Тальников.

Тальников не обнаружил в «Свадьбе Кречинского» ни сатирической злости, ни классовой остроты; не увидел вообще никаких оснований для истолкования постановки в социальном плане, будь то формулировка типа «трагедия людей на деньгах» или какая-нибудь иная. Жанр спектакля, утверждал Тальников, не имеет ничего общего с жанром пьесы — это не комедия, а «отяжеленная трагедия», «углубленная мистерия», «трагическая мистерия», «мистериальное действо» — само собой антиреалистической направленности. Расплывчатость жанровой амплитуды спектакля — следствие пагубного стремления ставить «всего» Сухово-Кобылина: «Придать “Свадьбе Кречинского”, первой и наиболее легкой части трилогии, значительный социальный смысл всей трилогии, органически связать ее с “Делом” и “Смертью Тарелкина” — вот путь Мейерхольда. Он взял “Свадьбу Кречинского” в плане всего “театра Сухово-Кобылина”. В этом замысле — смысл его постановки, но в нем и корни его неудач при ее осуществлении». И сколько сторонники Мейерхольда ни пытались защитить его, Тальников был непреклонен. «Можно было этим путем преодолеть жанр комедии, но нельзя было преодолеть творческого содержания ее». Не понравилась Тальникову и трактовка главного героя «Свадьбы Кречинского». Это, писал он, «человек диких страстей», «таинственный и значительный злодей, почти романтического толка, почти итальянский браво (только без плаща), вождь шайки, *метафизический жулик*, укрупненный мошенник […]. 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 неожиданная реабилитация Кречинского, который как-то интереснее, сильнее, умнее и привлекательнее всех остальных действующих лиц, который живет, борется, а не прозябает». Приговор таков: «Задание Мейерхольда шло […] по пути некоторого отвлечения пьесы от конкретности эпохи в духе каких-то “вечных”, философских категорий; по пути {73} углубления пьесы в плане какого-то мистериального “действа” 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». Следует признать, что филиппики Тальникова дают впечатляющее представление и о замысле Мейерхольда, и о его спектакле. Очевидно, что в «Свадьбе Кречинского» 1933 года присутствовал не столько «весь» Сухово-Кобылин, сколько «весь» Сухово-Кобылин Мейерхольда. Тальников подчеркнул это, заявив, что режиссер и не думал расставаться с «грехами» прошлого: «Позиции романтико-эстетического театра 1917 года (“Свадьба Кречинского” и “Смерть Тарелкина”) и фарсово-цирковой конструктивистской эксцентриады (2‑я редакция “Смерти Тарелкина” 1922 года) — живы и сохранены в “Свадьбе Кречинского” 1933 года»[[289]](#endnote-290).

Желание предельно укрупнить фигуру Кречинского, представить его величественным, «как рок, как сама судьба, перед которой все бессильно»[[290]](#endnote-291), предопределило выбор исполнителя: на роль Кречинского в ГосТИМ был специально приглашен Ю. М. Юрьев, «в прошлом — мейерхольдовский Дон Жуан и мейерхольдовский Арбенин», привлекавший Мейерхольда «способностью придавать своим сценическим образам холодную демоничность, надменную значительность». Партитура роли в первом акте строилось так, что зрители не видели лица Кречинского: мизансценировалась «играющая» спина актера и манипуляции с тростью «играющей» руки. Возникала «инфернальность и жуткая загадочность Кречинского». Сопровождавшая его шайка аферистов «Кречинский и Ко» (из семи человек) «подчеркивала могущество и всесилие Кречинского». Солидаризируясь с современной спектаклю критикой, Рудницкий пишет, что «столь активное увеличение масштабов главной роли и столь репрезентативное исполнение ее Юрьевым вступали в неловкое и даже слегка комическое противоречие со сравнительно скромной и простой интригой пьесы»[[291]](#endnote-292). Рудницкий считает, что «трагедия, которую хотел тут разыграть Мейерхольд, подрывалась сюжетом пьесы», цитируя Гвоздева: «Трагедия неизменно снижается и переходит в мелодраму». Сомнительно, однако, что Мейерхольд задумывал «Свадьбу Кречинского» как трагедию: «трагедия на деньгах», разумеется, перестраховочное определение. А вот жанр мелодрамы был естественным следствием поставить «всего» Сухово-Кобылина. Это хорошо объяснил Слонимский. «Сила сатирических ударов растет, по мере расширения темы, и определяет жанр отдельных частей. Комедия переключается в мелодраму, мелодрама разрешается трагическим фарсом». Сама по себе «Свадьба Кречинского» *является*, конечно, «комедией французского типа, написанной в манере Скриба», но, «помещенная на свое законное место, она становится прологом к мелодраме». И далее: «Действие “Свадьбы Кречинского” все время движется на грани мелодрамы. Мелодраматические черты проступают в характере главного героя. Развязка вплотную подводит нас к “Делу”. Таким образом мелодраматический отблеск падает на всю комедию». Вот почему «Мейерхольд вполне законно строит спектакль как социальную мелодраму»[[292]](#endnote-293).

{74} «Таинственный и значительный злодей, почти романтического толка» (Тальников), «романтический злодей» (Алперс) и другие определения Кречинского в том же роде фиксируют — и идущую со времен традиционализма интерпретацию русской классической драматургии в романтическом ключе, и специфику жанра спектакля Мейерхольда, и действенную функцию персонажей, приведенную в соответствие с законами построения «правильной» мелодрамы.

В свете подобной установки становятся понятными изменения, произведенные режиссером в тексте Сухово-Кобылина. Исключение эпизода со Щебневым сделано не только для того, чтобы укрупнить образ Кречинского, который не может унижаться перед купцом, но и с целью вывести за скобки разговор на тему чести, рассуждения о которой не подходят к роли, решенной в амплуа мелодраматического злодея.

Сходный смысл имел и перевод монолога Кречинского «форсировать или не форсировать» в текст «сообщения для зрителей», который давался между первой и второй картинами начального акта. Тем самым из образа Кречинского исключалась маска Гамлета, потому что и в пародийном истолковании она не соответствовала «романтическому злодею».

Логическим завершением такой трактовки был переделанный финал. Несмотря на слова Лидочки «Это была ошибка!», Кречинского арестовывали[[293]](#endnote-294). Сам Мейерхольд объяснял развязку наличием рядом с Кречинским и Расплюевым их «шайки»: «[…] их не двое, их банда. Когда пришла полиция их арестовывать, то еще арестовывают несколько человек — тянут всю лавочку. Так бывает: выкрал у тебя какой-то человек из кармана деньги, его арестовывают, а потом оказывается — пожаловала шайка гастролеров из Ростова-на-Дону в Москву на определенный период времени. Так и это тоже. Потом, когда арестовывают Кречинского и Расплюева, выясняется еще масса преступлений, это не единственное»[[294]](#endnote-295). В силу чего рядом с полицейским чиновником появлялись пятеро «мушкатеров», напоминая о заключительной части «целого» — «Смерти Тарелкина». И, главное, развязка четко реализовала закон «правильной» мелодрамы — порок в лице злодея должен быть в финале наказан.

Вместе с тем «романтический злодей» Кречинский в спектакле Мейерхольда лишался романтического ореола — это «постаревший и окончательно опустившийся Арбенин»[[295]](#endnote-296).

Живет не в апартаментах, а в каком-то убогом «логове-подвале»[[296]](#endnote-297). «Чувствуется, — говорил Мейерхольд, — что денег нет, не топлено […], что у него, у Кречинского, почва из-под ног уходит […]. Кречинский спит, покрытый какой-то волчьей шкурой, на голове какая-то фесочка, какая-то кацавеечка. Он не в халате, халат делает его слишком парадным. Нужно, чтобы была резкая разница [в том], как он придет в первом и третьем актах; а дома он обмызганный»[[297]](#endnote-298).

Расплюев у Сухово-Кобылина называет Кречинского Великим Боско, магом и волшебником. В рецензиях на спектакль 1933 года мелькнуло другое слово: престидижитатор[[298]](#endnote-299). Не маг и волшебник, но манипулятор и фокусник, {75} проделывающий номера, основанные на быстроте реакций и ловкости рук. Артист, да еще какой — биомеханический!

Любопытно, что сначала на роль Кречинского был назначен первый клоун труппы ГосТИМа — В. Зайчиков На репетициях Мейерхольд просил Зайчикова не обращать внимание на ремарку «Кречинский — видный мужчина» (хотя Зайчиков был мужчина видный!): «Не это в Кречинском столь интересно. В нем интересно, что он такой пройдоха, что он не моргнет глазом, чтобы выкрасть что-то и т. д.». Традиционный дуэт Кречинский-Расплюев переосмысливался как дуэт клоунский. «Нужно взять Кречинского и Расплюева, взять двух почти одинакового возраста людей, и у них запутанный клубок афер». Мейерхольд предлагает для костюма Кречинского брюки в полоску или клетку, по-мхатовски сообщая, что в 1840‑е годы «были модны клетка или полоска». Но слишком известны клетчатые штаны Аркашки-Ильинского, чтобы не усмотреть в замысле Мейерхольда излюбленного режиссером мотива двойничества: передача некоторых масок прежних ролей Ильинского исполнителю роли Кречинского. Трудно сказать, почему Зайчиков так и не сыграл роль Кречинского. Может быть Мейерхольд решил не рисковать: не вынес на суд публики и особенно критики слишком смелый замысел, заменив в последний момент Зайчикова на Юрьева, который начал готовить роль за месяц до премьеры. Но Зайчиков продолжал репетировать параллельно с Юрьевым и «вошел в спектакль позже, но играл не Кречинского, а… Расплюева»[[299]](#endnote-300). Многоточие здесь излишне — в назначении Зайчикова на роль Расплюева как раз не было ничего неожиданного.

С Зайчиковым в спектакль должна была бы войти тема балагана. Юрьев так играть не мог, да скорее всего и не хотел. «Мейерхольд открывал Юрьеву все новые и новые блестящие возможности, заложенные в роли, — свидетельствует Ильинский. — Но Юрий Михайлович брал не все. Он […] следовал в основном своему прежнему рисунку роли». Поначалу заинтересовало Юрьева предложение Мейерхольда не показывать под разными сценическими предлогами в течение всего первого акта своего лица публике и тем самым интриговать зрителей. Однако и этот прием через некоторое время стал смущать актера. «Юрьев ограничился только первыми двумя-тремя кусками роли, где он не показал лица. Но делал это как-то не очень четко, скомканно, а затем […] и вовсе отказался от этого приема, опасаясь, видимо, как бы он не обратился в чисто формальный». И напрасно, считает Ильинский, — ведь какого эффекта можно было достичь, если бы удалось «найти место, где Кречинский впервые *показывает лицо*»[[300]](#endnote-301) (здесь давала себя знать биомеханическая выучка автора мемуаров).

Но Юрьева не могло не смущать наличие при Кречинском группы сообщников. Они коробили не только его академический вкус, они противоречили его трактовке роли, которую он не собирался менять. Как верно заметил А. Я. Альтшуллер, «сила и весь интерес образа Кречинского, созданного Юрьевым, заключались […] в его превосходстве над окружающими, значительности, надменном одиночестве, демонизме, наконец. А демоны, как известно, действуют самостоятельно и в помощниках не нуждаются»[[301]](#endnote-302).

Кречинский и Ко развивали тему балагана. Чтобы убедиться в этом, достаточно просто перечислить имена входящих в «банду» субъектов: Ардальон {76} Порфирьевич Крап, Станислав Николаевич Вощинин, Стервицкий, Милкин, Нырялов, Загребышев, Зоммер. На репетициях Мейерхольд рисовал следующую картину: «<Кречинский> спит, а около него сидят его сообщники. Это такая банда — они подбирают разные колоды карт, они крапят их, сортируют, кладут в какие-то шкатулочки, они работают очень энергично»[[302]](#endnote-303). Здесь, как и в «Ревизоре», режиссер развертывал импровизацию на тему «Игроков» Гоголя: команда Утешительного готовится к работе. И Кречинский в таком контексте — не шулер-художник, но шулер-мастер, шулер-ремесленник в окружении артели подмастерьев.

Лишенный возможности провести тему балагана через игру Юрьева, Мейерхольд реализует ее собственно режиссерскими средствами — приемом, аналогичным «эффекту Кулешова» («внутрикадровый монтаж»). Подобно тому, как Кулешов соединял внутри кадра изображение неизменного лица Мозжухина с изображениями различных предметов (ребенок, гроб, тарелка супа), достигая иллюзии изменения мимики актера, Мейерхольд монтирует «значительного», «надменного», «одинокого», «демонического» Юрьева с балаганными фигурами аферистов, добиваясь иллюзия исполнения роли в манере «преувеличенной пародии» (чего не требовалось бы для Зайчикова — «обладание манерой “преувеличенной пародии” (гротеск, химера)» входило в «необходимые данные актера» на амплуа «клоун, шут, дурак, эксцентрик»[[303]](#endnote-304)).

Юрьев, скорее всего, чувствовал, что вопреки его воле над ним проводится некая постановочная акция. «Никогда еще между Юрьевым и Мейерхольдом не было таких разногласий, как в период работы над Кречинским в 1933 году. […] того взаимопонимания и единства, которые были между режиссером и актером ранее, в новой работе над “Свадьбой Кречинского” не получилось»[[304]](#endnote-305).

Балаган прямо входил в спектакль Мейерхольда благодаря двум образам — Атуевой Е. А. Тяпкиной и Расплюеву И. В. Ильинского.

Атуева была молода — молода по страстности и так же очарована Кречинским, как и Лидочка. «В ней такое сверхъестественное эротическое начало, а фамилия Атуева — “ату его”. Она всегда за кем-то охотится: то для себя, то — в данном случае — и для себя, и для Лидочки». Мейерхольд говорил Тяпкиной, что Атуева взяла на место швейцара мальчика, а не почтенного человека, — «все это недаром»[[305]](#endnote-306). В простом диалоге с Тишкой актрисе предлагается воспользоваться опытом ее же игры в роли Гурмыжской (отношения с Булановым). «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»[[306]](#endnote-307). Не только эротика, но грубость и вульгарность роднят эту Атуеву с Гурмыжской. Мейерхольд рассказывает *актрисе*, что есть в парижских бульварных театрах такой персонаж, как maman: «это специальное амплуа, — всегда они толстые, всегда в капотах ходят; когда она сердится, она ужасно криклива, назойлива, неприятна. Если вы это сделаете — тогда будут {77} оттенки». Для Атуевой «нужно искать краски на грани опереточной непристойности». В эпизод Атуевой с Тишкой режиссер вводит переодевание и подглядывание — Тишка у Мейерхольда любопытен, как Добчинский: «Тут та же женщина, как и в “Ревизоре”, это вообще женщина из гоголевских типов». Мейерхольд считает, что для Атуевой, как и для Анны Андреевны, каждая встреча — это показ нового туалета. Поэтому такое пристальное внимание к костюму: «Я думаю, что вместо капота нужно будет одеть ее в халат. Халат даст больший контраст, когда она останется в дезабилье. Когда она снимет халат, то она останется полураздетой. В то время были модны восточные ткани. Надо будет дать ей халат из восточной шелковой ткани на ватине. Следующее платье — дневное, эффектное. Третье платье — вечерний туалет». Сближены мейерхольдовские Анна Андреевна и Атуева и на почве ревности (у первой — к дочери, у второй — к племяннице): «Часто бывает, что маменька, которая выдает дочь за кого-нибудь, некоторое время колеблется — либо выдать дочь замуж, либо самой с ним сойтись и уйти от мужа»[[307]](#endnote-308).

Соответствующим образом была переосмыслена и роль Лидочки. Большинство рецензентов считало, что Лидочка и Муромский выпали из сферы внимания Мейерхольда: режиссер оставил «нетронутыми старика Муромского и Лидочку»[[308]](#endnote-309); «у Муромского *нет лица*», потому что режиссер «просто *обошел его*»[[309]](#endnote-310). Такой взгляд закрепился в литературе о Мейерхольде: «Муромский действительно был отодвинут режиссером на второй план, эта фигура его не заинтересовала, в его концепции пьесы Муромскому отведена была пассивная, страдательная роль»[[310]](#endnote-311). «Свободными от усложнений в “Свадьбе Кречинского” остались только образы старика Муромского и Лидочки»[[311]](#endnote-312).

Роль Лидочки приведена в соответствие с жанром мелодрамы: она в «Деле» — уже не девочка, а значит и в «Свадьбе Кречинского» ей, по Мейерхольду, не следует говорить «тетенька», «папинька». Вместе с тем Лидочка нежная, чувствительная натура. Слезливость истинной героини мелодрамы есть «лейтмотив роли». Она плачет по всякому поводу, говорит Мейерхольд, она и от восторга будет плакать. Режиссеру важно подчеркнуть эту чувствительность Лидочки, чтобы в финале перенести центр внимания с Кречинского и Расплюева на подлинных героев мелодрамы — Лидочку и Нелькина. Мейерхольд добивался от актрисы М. Ф. Сухановой настоящих рыданий в финале, чем был «усилен трогательный эффект ее последнего порыва, когда она отдает свой бриллиант для спасения недостойного возлюбленного». Однако и в этой роли предполагался парадоксальный подход к амплуа; в построение роли вносились излюбленные Мейерхольдом эротические «планы», сближающие Лидочку с его же Марьей Антоновной: «Я думаю, что и Лидочка, хотя она ужасно скромна — Дона Анна, — но ее тоже потянуло не на Нелькина, а на Кречинского; не здоровое начало ее увлекает, а тоже извращенность, с Лидочкой тоже неблагополучно, она внутренне разложена тоже, Атуевой разложена»[[312]](#endnote-313). И все же определяющим в роли был мелодраматический канон. «Лидочка Муромская, — в первых сценах деревенская девочка, с наивным тщеславием перенимающая столичные моды и во всем послушная своей тетке Атуевой, — в конце превращается в женщину {78} со смелым характером, которая не отступает перед скандалом и сохраняет верность любимому человеку, несмотря на его падение»[[313]](#endnote-314).

Основной чертой Муромского предполагалось сделать рассеянное простодушие. «Он рассеян, […] он все это прозевывает по рассеянности, — пояснял режиссер. — Не надо, чтобы дурак, а чтобы прозевал. Всякому видно, что это шайка разбойников, а он не видит»[[314]](#endnote-315). Но Н. В. Сибиряк, изобразивший Муромского «военной косточкой», был совсем не простодушен. «В традиционном исполнении — это полукомическая фигура, добродушный простак. В исполнении Сибиряка фигура Муромского выше и значительнее. Он вполне серьезен, иногда раздражителен и упрям. В голосе слышатся жесткие, властные ноты. Если и есть добродушие, то только снисходительное. […] Он не так наивен и доверчив, как это обычно изображается на сцене. Очутившись в гостях у Кречинского, он ведет себя сдержанно: осматривается и вглядывается, как бы изучая обстановку. Вопросы Расплюеву он предлагает не из праздного любопытства, не зря: он проверяет, экзаменует»[[315]](#endnote-316). Вероятно, в конечном счете восторжествовала линия отношений, близкая к ситуации «Городничий-Хлестаков».

Все образы спектакля приведены в определенную *систему*, имеют единую точку отсчета: «Диалог использован как средство сопоставления. Реплики, обращенные к Кречинскому и отраженные этим фехтовальщиком фразы, становятся внезапными лучами прожектора, выхватывающими из темноты то ту, то другую грань Кречинского. Кречинский и Муромский, Кречинский и Лидочка, Кречинский и Атуева, Кречинский и Нелькин, и, наконец, Кречинский и Расплюев — целая поэма взаимных тяготений и отталкиваний». Эти сопоставления сделаны «по признаку контраста или, наоборот, совпадения». Расплюев «не только верный палладин Кречинского, угнетаемый своим повелителем: он, так же как Атуева, отражает хищничество Кречинского»[[316]](#endnote-317). В сниженном варианте он развивает мотив *игры, авантюры, охоты за удачей*.

В основе построения образа Расплюева лежит последовательно проведенный принцип эксцентрики и клоунады. «В показе Ильинского Расплюев — эксцентрик, начиная с грима: маленькие брови клоуна у ковра, — и голого бабьего лица. Жестом подчеркнутой клоунады он надвигает на лоб помятый цилиндр и усаживается “в позе” на стуле. Чистейшая клоунада — его полет с лестницы вниз, его прыганье на кровати, фокус с вылетающим из цилиндра живым голубем, каскад выпадающих из его кармана карт…»[[317]](#endnote-318).

Игра Ильинского порождала ассоциации, связанные с другими ролями актера в спектаклях Мейерхольда. Чаще вспоминали Аркашку Счастливцева[[318]](#endnote-319), но «маска традиционного театрального шута» (А. Л. Слонимский) открывает возможность и иного сопоставления. Расплюев, акробатически скатывавшийся по перилам лестницы и в минуту восторга перед Великим Боско прыгавший на кровати, напоминал себя же в роли Брюно. «Брюно […] с одним и тем же широким жестом руки произносил свои пышные монологи. И над этим Брюно потешался актер, в патетических местах его речей проделывая акробатические трюки, а в моменты его драматических переживаний рыгая и смешно закатывая глаза»[[319]](#endnote-320). Способ игры, выразительно описанный Б. В. Алперсом в «Театре {79} социальной маски», по его же суждению 1960‑х годов, постепенно преодолевался: «за клоунской внешностью своего Расплюева Ильинский приоткрывал временами смятенное сознание “маленького человека”, загнанного на самое дно жизни»[[320]](#endnote-321). А партнер Ильинского, Юрьев, от всей души поставил Ильинского в один ряд с П. М. Садовским и В. Н. Давыдовым[[321]](#endnote-322).

Ильинский был не прочь оказаться в таком соседстве, но его собственное описание различных моментов роли Расплюева свидетельствует, что к сонму великих реалистов-гуманистов его причислили преждевременно. По эпизодам, о которых рассказывает актер, видно, что Мейерхольд вводил в роль Расплюева мотивы, присущие образу Тарелкина (и в «Деле», и в «Смерти Тарелкина»). Вот как, согласно описанию Ильинского, было сделано первое появление его героя: «Расплюев выходил на сцену неожиданно спиной, стремительно врываясь в дверь, притаивался, слушая, что делается за дверью и нет ли за ним погони. На спине его сюртука мелом отпечаталась громадная пятерня одного из преследователей, по-видимому, самого Семипядова. Удостоверившись, что ему удалось уйти от погони, он медленно поворачивался на публику и с пиковой десяткой в руке и жалобно- “мистически” говорил: “Что ж это такое? Деньги… карты… судьба… счастье… злой, страшный бред! Жизнь… Потребили все. Нищ и убог!”». Традиционное антре П. М. Садовского дополнено здесь мотивом погони и затаивания, свойственными именно Тарелкину, который постоянно скрывается от преследующих его кредиторов. Переизбыток комических деталей говорит о том, что у Ильинского присутствовал и элемент пародии на манеру игры первого исполнителя роли. Другой традиционно знаменитый эпизод — попытка Расплюева разжалобить Федора, рассказывая ему о своих «птенцах», о «детках», о Ванечке. В спектакле Мейерхольда Кречинский связывал Расплюева и с помощью Федора прикручивал его веревками к лестнице, что очень похоже на пленение Тарелкина, когда Варравин под личиной капитана Полутатаринова объявляет его вурдалаком. Ильинский подчеркивает, что специально искал манеру для крика Расплюева «А‑а‑а!»: «Я хотел в этом стоне дать оттенок несколько демонстративного, показного крика. Звук должен быть несколько пустым и формальным, растянутым. Примерно такая же интонация должна была быть в фразе: “Измена! Ай, измена!!!… Режут, ох, режут!”». Ильинский говорит, что будто бы именно Юрьев ему советовал, вспоминая о детках, плакать настоящими слезами. Но он тогда еще не знал «системы» Станиславского («не хватало […] внутренней техники»), еще не приобщился к реализму Малого театра и «был еще в плену у формы». К «страданиям» Расплюева «формалист» Мейерхольд относится скептически. «Когда Кречинский давал во втором акте потасовку Расплюеву и тряс его на кушетке, то из Расплюева, из самых разных мест, сыпались карты. У шулера Расплюева, по юмористической мысли Мейерхольда, была масса колод и меченых карт, которые были засунуты куда только можно»[[322]](#endnote-323). Судя по всему, роль Расплюева в постановке 1933 года строилась по тем же законам, что и прежние роли актера: эксцентрика и клоунада выполняла и здесь функцию остранения «страданий» персонажа. Объектом насмешки становилась и традиционная манера воплощения Расплюева на театре. Не зря {80} многие рецензенты подметили в игре Ильинского пародию на знаменитых исполнителей этой роли — кто на Давыдова, кто на Степана Кузнецова[[323]](#endnote-324).

Положительным полюсом постановки был Нелькин. «Трудность Нелькина [в том], чтобы его полюбили», а ведь «Нелькин — самый красивый человек в пьесе. Сравнить нельзя с Кречинским»[[324]](#endnote-325). «Мейерхольд явно пытается сделать его “молодым человеком XIX века”, пылким мечтателем-разночинцем, страстным обличителем, “народником” в мундире, с печатью печоринской обреченности на челе»[[325]](#endnote-326). «Нелькин играет в спектакле Мейерхольда *лермонтовскую тему*. Он одет в мундир и кавказскую папаху Печорина. […] он выглядит одиноко, как Чацкий, попавший с “корабля на бал”. Он мечтатель и бунтарь»[[326]](#endnote-327). Нелькин — «тип некоего протестанта, искателя “правды”, сродни героям Грибоедова и Пушкина»[[327]](#endnote-328). «Бесцветный Нелькин из комедии Сухово-Кобылина, переодетый в кавказскую бурку и офицерский мундир николаевской эпохи, оказался на сцене мейерхольдовского театра родным братом лермонтовских героев — одиноких романтиков, ведущих постоянный и неравный бой со злом мира»[[328]](#endnote-329).

Нелькин Мейерхольда был призван развивать *вариации* темы романтического героя в *лирическом плане*. Нелькин — «правильный» герой «правильной» мелодрамы: именно он, если пользоваться сказочной аналогией, должен был идти сражаться со «змеем». Поэтому, как уже говорилось, в связи с произведенными режиссером изменениями в тексте пьесы Сухово-Кобылина, Мейерхольд снял эффектные реплики первого акта «Кто нежна? — Скотина», заменив их монологом Нелькина под занавес — важно было подчеркнуть решимость Нелькина разрушить замыслы Кречинского. Тем самым акцентировалась контринтрига постановки. «Страсть Нелькина — любовь к Лидочке — представлена в спектакле как самостоятельная композиционная, прослоенная музыкой сценка, имеющая начало, середину и конец. Нелькин в гневе на Кречинского, полон нежности и грусти за Лидочку. Этот момент назван в программе: “Мелодрама. "Вы в дому у воров"” *(Весна)*». Его любовь, его романтическая готовность отдать себя для счастья Лидочки достигает высшего предела. Этот момент назван в программе так: «Мелодрама. “Я готов умереть за вас” *(Лето)*». Но Кречинский, сумевший вывернуться от обвинений Нелькина, высмеивает Нелькина, показывает солитер, и Нелькин получает удар, он вянет: его любовь не может быть принята, она кажется смешной. Этот момент назван в программе: «Мелодрама. “Солитер Лидии у меня” *(Осень)*». Как справедливо отмечал далее Юзовский, такая «лирическая струя совершенно чужда Сухово-Кобылину», она вносится в постановку режиссером, волей которого Нелькин «мечтательно сообщает, что он дружит “с писателями, с художниками, с актерами”». «Он не просто влюблен в Лидочку, его любовь к ней — воплощение некой романтической идеи страсти. Любовь для него средство вдохновения на благо человечества. Он преследует Кречинского не потому, что тот отбил у него невесту. Он не видит в нем соперника. Он видит в нем воплощение человеческой алчности, подлости, пошлости и гадости. Он видит насквозь натуру Кречинского». Мейерхольд последовательно проводит переключение симпатий зрителей с Лидочки на Нелькина. {81} В финале спектакля «арестованного Кречинского уводят, Нелькин протягивает Лидочке руки, в ответ — захлопнутая дверь», и Нелькин «декламирует романтические стихи Веневитинова об “одиноком утесе”». Истинно пострадавшим оказывается именно Нелькин. «Здесь у Мейерхольда тонкая реминисценция из “Горе уму”. Там симпатии зрителя на стороне Чацкого, здесь — на стороне Нелькина»[[329]](#endnote-330). Вот эти стихи:

Я вижу, жизнь передо мной
Кипит, как океан безбрежный.
Найду ли я утес надежный,
Где твердой обопрусь ногой…[[330]](#endnote-331).

Здесь очевидна перекличка с финальным монологом Чацкого «Бегу, не оглянусь, пойду искать по свету, // Где оскорбленному есть чувству уголок!..», и все-таки тональность стихотворения несколько иная. Речь идет не об «одиноком утесе», как писал Юзовский, но — об «утесе надежном»: мотив зыбкости и неустойчивости бытия, переживаемый лирическим героем Веневитинова, да и сама обстановка, на фоне которой читается четверостишие, вызывают в памяти финал «Балаганчика».

Юзовский считает, что драматургия отдельного образа не складывает целого мейерхольдовского спектакля — это, по мнению критика, «не ансамбль, связанный единой интригой», а «галерея героев, большей частью *независимо* друг от друга проходящих на сцене». Указание на новаторство драматургического подхода Мейерхольда подрывается требованием *обязательной связи* между персонажами, если не комедийной, то хоть какой-нибудь другой. И то, что герои «обнаруживаются не столько из отношений друг к другу, сколько от непосредственного обращения к зрителю», даже Юзовского уже не устраивает. Тридцатые годы требуют «общей почвы, на которой герои сходятся», традиционного построения действия. Между тем у Мейерхольда такая «общая почва» наличествовала — ею по-прежнему являлась *техника хорошо сделанной пьесы*.

Интрига комедии Сухово-Кобылина, вращающаяся вокруг бриллиантовой булавки, была в спектакле сохранена и детально проработана дополнительными ходами. Именно интрига выступала композиционным стержнем разветвленной системы тем и мотивов, связанных между собой на основе сопоставления по принципу контраста, сходства или смежности.

Роль Юрьева, как и любая другая, строилась на «обдуманной пластике движений». На репетициях Мейерхольд по-прежнему исследует природу жеста, ищет — из какого танца (для каждого персонажа) жест возникает. Для Атуевой, считает режиссер, характерна пластика канкана. Исполнительнице, само собой, «не надо танцевать канкан, а только взять повадку», то есть — найти пластический лейтмотив роли. Мейерхольд говорил Тяпкиной: «вам надо было быть актрисой в “Фоли бержер”, в “Мулен руж”, а вы выдаете замуж Лидочку». Основой для развертывания пантомимы, как и раньше, является «игра с вещью». В сценах с Атуевой Муромский сначала чистил птичью клетку, а потом пытался читать газету, которая в его руках «будет жить в том смысле, что он ее мнет, {82} нервно переворачивает, чтобы чувствовалось кипение не только в голосе, но и в руках». Лидочка-Суханова плачет хорошо, говорил режиссер на репетициях, но, так как «не появляется аксессуар к слезам, не получается нужной мизансцены»[[331]](#endnote-332), значит Лидочка должна обязательно иметь в руках платочек.

Сохраняется у Мейерхольда и пластический подход к манере произнесения текста. Используя диалог как средство сопоставления мотивов, режиссер толкует обмен репликами по аналогии с фехтовальными выпадами в дуэльном поединке. Именно таким фехтовальщиком фразы виделся критику Кречинский[[332]](#endnote-333). Особое внимание уделено музыкальной стороне речи. «Хорошо бы Кречинского дать с польским акцентом, но так, чтобы вы уже через две, три фразы это уже не чувствовали». Здесь очевиден подход к фразе как к лейтмотиву. Аналогичным образом трактовалась речь жены Бека, которая говорила только по-еврейски (имелась в виду не жанровая краска, а музыкальный акцент в звуковой партитуре спектакля)[[333]](#endnote-334).

Рудницкий не поверил Ильинскому, что «постановка “Свадьбы Кречинского” оказалась безусловной удачей Театра Мейерхольда»[[334]](#endnote-335): «Думается, все же, что удачи не было. Какое-то чувство подавленности, вялости, уныния разливалось по зрительному залу. […] Что-то было неладно в театре Мейерхольда. Мейерхольд в этом спектакле никого не шокировал, не возмущал, не раздражал и не удивлял. “Свадьба Кречинского”, при всей занятности отдельных ее моментов, была овеяна духом увядания и рассредоточенности таланта»[[335]](#endnote-336).

Судя по отзывам, Мейерхольд — и шокировал, и возмущал, и раздражал, и удивлял. Даже Тальников признавался, что был захвачен постановкой: «Вы уходите с этого спектакля в некотором плену у Мейерхольда, в некоторой власти того целого, что им сделано, выбранных им эмоций и мыслей. За этим исканием новой формы у Мейерхольда ощущаются и искания нового содержания, отвечающего психике нашего современника, — искания мастера, бредущего часто, — может быть через ухабы и формализма, и эстетизма, — к раскрытию глубоких задач нового искусства»[[336]](#endnote-337). Такая оценка дорогого стоит.

Отсутствие успеха у сценической редакции «Свадьбы Кречинского» 1933 года — очередной миф театроведения. Постановка, по свидетельству Ильинского, «была хорошо принята и прессой и зрителями как Ленинграда, где состоялась премьера этого спектакля, так и Москвы и других городов, где она шла с неизменным успехом»[[337]](#endnote-338). По горячим следам было написано более двух десятков рецензий и проблемных статей. Спектакль «сохранялся в репертуаре до последних дней существования театра. Очередные представления “Свадьбы Кречинского” были назначены на 4, 9, 18 и 29 января 1938 года. Спектакль 4 января был сыгран, а 8 января ГосТИМ закрыли»[[338]](#endnote-339).

# **{83}** Заключение

Итак, почему же «авторство» Мейерхольда в диалоге с театром Сухово-Кобылина не было столь гармоничным, как в «Ревизоре» Гоголя-Мейерхольда? Почему «Ревизор», по многим параметрам соответствующий «хорошо сделанной» пьесе, органично вошел в авторский мир режиссера, а с трилогией Сухово-Кобылина этого не случилось? Почему гоголевскую комедию удалось перевести в трагикомические формы новой драмы, а «Свадьбу Кречинского» — нет?

Дело в символистской ментальности Мейерхольда, которой Гоголь, как показали символисты, был не чужд. Дело в лирическом голосе Гоголя, созвучном новой драме, из которой вышел Мейерхольд-символист.

Драматургическая техника «хорошо сделанной» «Свадьбы Кречинского» соответствовала устремлениям Мейерхольда своей театральностью. Но строгая объективность пьесы, гегельянская причинносообразность действия были противопоказаны глубоко субъективному, лирическому мироощущению режиссера. Вот почему в обеих постановках «Свадьбы Кречинского» он «романтизировал» Сухово-Кобылина, взрывал логически выверенную структуру легкой комедии, заменяя ее свободной композицией, свойственной новой драме. Вторая часть трилогии, «Дело», интересовала Мейерхольда лишь в свете «Смерти Тарелкина». Сатира в обрисовке «чиновничьей клоповни» и психологическая ткань линии Муромского мало занимали режиссера. Зато «Смерть Тарелкина», в которой Блок увидел черты символической драмы, пьеса, не просто заглянувшая в XX век, но и предвосхитившая драматургию абсурда, всегда высоко ценилась Мейерхольдом, именно с нею и связаны самые содержательные моменты взаимодействия режиссера с театром Сухово-Кобылина.

Режиссерская методология Мейерхольда формировалась на стыке открытий новой драмы и старой театральности. У Сухово-Кобылина режиссер обнаружил неистощимые запасы такой театральности и предпринял немало усилий, чтобы опрокинуть ее в современность, открыть в трилогии новые театральные формы. Во многом это ему удалось. И все же очевидно, что «всего Сухово-Кобылина» для «всего Мейерхольда» оказалось недостаточно.

В 1930‑е годы появляются работы, посвященные теоретической разработке проблемы «Мейерхольд-драматург»[[339]](#endnote-340). Б. В. Алперс первым в книге «Театр социальной маски» (1931) назвал Мейерхольда «драматургом» и определил особенности его драматургии. «Театр имени Вс. Мейерхольда прежде всего — театр драматурга», только «основным драматургом театра является сам Мейерхольд, создавший в годы революции свою драматургическую систему». В постановке классических пьес Мейерхольд выступает «как самостоятельный драматург, коренным образом меняющий основной прием автора». При этом мейерхольдовская театральная система беспомощна перед лицом советской пьесы, ибо Мейерхольд-драматург, по Алперсу, пользуется методом схематизации, превращая образы классических пьес в застывшие маски, уничтожая внутреннюю динамику пьесы. «Метод схематизации» определяет и *композицию спектакля*, состоящего из «отрывистых, замкнутых в себе и потому статичных эпизодов, эпизодиков и более мелких пантомимических сцен». Такой прием {84} «устраняет непрерывное течение действия и исключает возможность длительного и последовательного развертывания каждого данного сценического образа, предельно изолирует его от остальных образов»[[340]](#endnote-341).

Мейерхольд-драматург, по Ю. Юзовскому, напротив — «предъявляет свои требования» на несколько порядков отстающей от него советской драматургии. Главная новация Мейерхольда-драматурга — освобождение образов классической пьесы «от бытовых наслоений, мешающих широкому, обобщенному, философскому показу героев». Вот пример «освобождения образа от бытового обрамления и выдвижения наружу господствующей страсти героя» — Атуева: «бытовой персонаж, жанровый тип родственницы, немолодой болтуньи». «У Мейерхольда Атуева — это *пафос похоти*. Все ее движения, голос, походка, взгляд — вариации обнаженной сексуальной страсти». Ее слова «осмысливаются эротически и носят двусмысленный характер». «Атуева говорит затуманенным, страстным, блаженным голосом, она замирает наконец, вытянувшись на лестнице в сладострастном изнеможении». Заботы о Лидочке и внимание к Кречинскому «возбуждают ее животные инстинкты», «она вся в […] похотливом ритме». Другой пример — Федор, слуга Кречинского, «обычный жанровый тип слуги, от пушкинского Савельича до гоголевского Осипа, верный барину, любящий посудачить, пофилософствовать, порассуждать о том, о сем». «У Мейерхольда Федор — это *пафос преданности*, страсть раба, жаждущего умереть за своего господина». Робкие слова утешения, обращенные к хозяину, в устах мейерхольдовского Федора — «*энтузиазм раба*», «взрыв жертвенного унижения»[[341]](#endnote-342). Играется *не характер — пафос*. Воплощается *не человек — явление, свойство*: энтузиазм раба. Метод, предлагаемый Юзовским в поучение советским драматургам, — метод именно «схематизации» и театральной маски.

«Мейерхольд называет себя “автором спектакля”, — писал И. Б. Березарк. Этот термин представляется не совсем точным. Анализ “мейерхольдовских текстов” классиков убеждает нас, что мы имеем дело с самостоятельной литературной работой выдающегося драматурга». Преломляя собственную творческую тему сквозь текст классической пьесы, считаясь с методом и стилем драматурга, Мейерхольд, по мнению Березарка, все равно сочиняет свою пьесу. Есть у Мейерхольда-драматурга и излюбленные герои — «одинокий интеллигент-идеалист, романтик, творец, изгнанный старым обществом и переживающий глубокую трагедию» и «рыцарь наживы», приобретающий гротесковые, почти «демонические» черты. «Пьеса» Мейерхольда, считает Березарк, отличается от ее сценической версии чаще всего недовоплощенностью: «Вот почему следует […] смело поставить вопрос о *необходимости издания литературных работ Мейерхольда*, мейерхольдовских текстов классических пьес […]. Мейерхольдовские тексты классиков должны быть изданы как экспериментальные литературные работы, как самостоятельные пьесы талантливейшего режиссера-художника, созданные им на классическом материале»[[342]](#endnote-343).

Концепция Березарка не лишена наивности — издание «литературных работ» Мейерхольда скорее всего подтвердило бы, что «выдающимся драматургом» он не был. Здесь есть другая, глубокая мысль: рассуждения Березарка {85} вплотную подводят к понятию *драматургия спектакля*, в театроведении не разработанному.

Мейерхольд если и ставил спектакль по «пьесе», им самим же созданной, то содержанием постановки становился его собственный художественный мир. Прорезая классический текст устойчивыми темами и мотивами своего творчества, режиссер присваивал его себе, создавал свое произведение. В том числе и по линии драматургических принципов построения спектакля, *переструктурируя* используемый в качестве материала для постановки литературный текст.

Смена *ракурса* исследования от изучения режиссерского метода в плане «Мейерхольд и драматург» к постановке проблемы «Мейерхольд-драматург», то есть переход к анализу *драматургии мейерхольдовского спектакля* — дело будущего, задача следующей книги: «“Мейерхольд-драматург”: Исследование драматургических принципов мейерхольдовского спектакля». Такое исследование должно носить сугубо *теоретический* характер: объектом изучения выступает творчество Мейерхольда, взятое в его целостности; в качестве материала для анализа берутся все мейерхольдовские спектакли, а предметом исследования станут драматургические принципы, в соответствии с которыми пьеса, выполненная по одним законам, *перестраивается* Мейерхольдом в сценическую композицию, имеющую иную, присущую только этому режиссеру структуру.

Изучение *драматургии спектакля* как одной из *граней режиссерского метода* Мейерхольда может быть достаточно условно разделено на два направления. Одно из них — анализ драматургических принципов, положенных в основу *многоэпизодных* сценических композиций, иными словами — комплекс вопросов, связанных с проблемой *монтажа* у Мейерхольда, в частности — необходимость выяснить, каким образом достигалось соединение казалось бы несоединимого — *дискретности* действия, расчлененного на отдельные эпизоды, и его *непрерывности* в рамках постановки как целого. Другое направление — проблема *спектакля на музыке*, и прежде всего — изучение механизма переноса принципов организации материала, имеющих основанием *систему лейтмотивов*, на структурирование действия в драматическом спектакле. Условность разделения исследовательских усилий на два указанных направления связана, во-первых, с тем, что в театральной системе Мейерхольда *музыка* выступает как *субстанция* действия, соответственно и многоэпизодная постановка, и спектакль на музыке — это лишь разные грани процесса «омузыкаливания драматического театра» (И. И. Соллертинский); во-вторых — *гротеск* у Мейерхольда есть постановочный метод, *соединяющий несоединимое*, определяя в свернутом виде *сущность* монтажа. Поэтому изучение драматургии мейерхольдовского спектакля есть изучение *проблемы монтажа*, понимаемого в широком смысле — это и собственно *монтаж* (монтаж эпизодов, монтаж аттракционов и т. д.); и *контрапункт режиссера*, и *соединение разноплановых тем* в структуру, аналогичную музыкальной организации материала, опирающейся на *систему лейтмотивов*.

Такой подход к анализу проблемы «Мейерхольд-драматург» соответствует основным положением мейерхольдовской «Программы по разработке творческой методологии В. Э. Мейерхольда и ГосТИМа. 1932»[[343]](#endnote-344).

# **{86}** КомментарииСписок сокращений

Аверинцев — Аверинцев С. С. Греческая литература и ближневосточная «словесность» // Типология и взаимосвязь литератур древнего мира: Сб. статей. М., 1971. С. 206 – 266.

Алперс — Алперс Б. Театральные очерки: В 2 т. М., 1977.

Альтшуллер — Альтшуллер А. Я. Ю. М. Юрьев и В. Э. Мейерхольд. Неожиданный союз // Альтшуллер А. Я. Пять рассказов о знаменитых актерах Л., 1985. С. 170 – 200.

Амплуа — Мейерхольд В. Э., Бебутов В. М., Аксенов И. А. Амплуа актера. М., 1922.

Аникст — Аникст А. А. История учений о драме: Теория драмы на Западе во второй пол. XIX века. М., 1988.

Ат — Александринский театр.

Балаган — С. Балаган // Известия. 1922. 2 дек.

Бахтин — Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М., 1975.

БВ — Биржевые ведомости.

Березарк — Березарк И. Мейерхольд-драматург // Литературный Ленинград. 1935. 8 дек.

Беседа — Беседа с В. Ф. Степановой // Зр. 1922. № 16 С. 11 – 12.

Вв — Вечерний выпуск.

В. М. Х. — В. М. Х. «Смерть Тарелкина» // ЖИ. 1922. 26 дек.

Волков — Волков Н. Мейерхольд: В 2 т. М.; Л., 1929.

Врд — «Веселые расплюевские дни».

Гвоздев — Гвоздев А. А. Театральная критика Л., 1987.

Гольдинер — Гольдинер В. Драматургический стиль трилогии Сухово-Кобылина // Литературная учеба. 1941. № 5. С. 51 – 75.

Гроссман — Гроссман Л. Театр Сухово-Кобылина. М.; Л., 1940.

Д — «Дело».

Долгов — Долгов Н. Кречинский и Расплюев // Искусств. 1917. № 3 – 4. С. 11 – 12.

Дризен — Дризен Н. В. В. П. Далматов в некоторых ролях своего репертуара // ЕИТ. 1914. Вып. II. С. 65 – 72.

ЕИТ — Ежегодник императорских театров.

ЖИ — Жизнь искусства.

Зр — Зрелища.

ИВ — Исторический вестник.

Ильинский — Ильинский И. Сам о себе М., 1984.

Калмановский — Калмановский Е. С. Драматические произведения А. В. Сухово-Кобылина и русская литература 1850 – 1860‑х годов // Картины. С. 243 – 283.

Картины — Сухово-Кобылин А. В. Картины прошедшего Л., 1989. (Лит. памятники).

Клейнер — Клейнер И. Драматургия Сухово-Кобылина. М., 1961.

КГ — Красная газета.

Кугель — Кугель А. Театральные портреты. Л., 1967. С. 172 – 180.

Литовский — Литовский О. Психология и эксцентрика. «Свадьба Кречинского» в Театре Мейерхольда // СИ. 1933. 14 мая.

Мережковский — Мережковский Д. С. В тихом омуте: Статьи и исследования разных лет. М., 1991.

Мр — Мейерхольд репетирует: В 2 т. М., 1993.

МТВ — Музыкальный и театральный вестник.

Наследие — В. Э. Мейерхольд. Наследие. 1. Автобиогр. материалы, документы: 1896 – 1903. М., 1998.

НВ — Новое время.

Ов — «Отжитое время».

ОЗ — Отечественные записки.

Орлинский — Орлинский А. «Свадьба Кречинского» в Театре им. Мейерхольда // Рабочая Москва. 1933. 27 мая.

{87} Оружейников — Оружейников Н. С позиций реализма «Свадьба Кречинского» в Театре им. Вс. Мейерхольда // РАБИС. 1933. № 5 – 6. С. 42 – 43.

ОТ — Обозрение театров.

Панаев — Заметки Нового поэта (Панаев И. И.) Петербургская жизнь // Современник. 1856. № 6. С. 187 – 193.

Парадоксы — Соколинский Е. К. Парадоксы «Смерти Тарелкина» А. В. Сухово-Кобылина // Анализ драматического произведения: Межвуз. сб. Л., 1988. С. 249 – 267.

ПГ — Петроградская газета.

Переселенков — Переселенков С. А. А. В. Сухово-Кобылин // Ежегодник петроградских государственных театров. Сезон 1918 – 1919 гг. Пг., 1922. С. 125 – 156.

Пиотровский — Пиотровский Адр. Философская комедия «Свадьба Кречинского» в Театре им. Мейерхольда // СИ. 1933. 26 апр.

Позднев — Позднев А. Смерть Кандида Тарелкина и Трактат о ней Алексея Гана // Зр. 1922. № 16. С. 12 – 13.

Ракитина — Ракитина Е. От квадрата к торшеру // Декоративное искусство СССР. 1969. № 4. С. 27 – 32.

Рассадин — Рассадин С. Б. Гений и злодейство, или Дело Сухово-Кобылина. М., 1989.

РВ — Русский вестник.

РМ — Рудницкий К. Режиссер Мейерхольд. М., 1969.

Рудницкий — Рудницкий К. Л. Сухово-Кобылин: Очерк жизни и творчества. М., 1957.

РТ — Рабочий и театр.

Садко — Садко (Блюм В. И.). «Смерть Тарелкина» у Мейерхольда // Правда. 1922. 1 дек.

СвКр — «Свадьба Кречинского».

Селезнев — Селезнев В. М. История создания и публикации «Картин прошедшего» // Картины. С. 284 – 328.

СИ — Советское искусство.

СмТ — «Смерть Тарелкина».

Слонимский — Слонимский А. «Свадьба Кречинского» в постановке Вс. Мейерхольда // РТ. 1933. № 12. С. 10 – 11.

Смирина — Смирина А. Мольер-Мейерхольд-модерн: Спектакль и стиль // Театр. 1993. № 5. С. 44 – 53.

Соколинский — Соколинский Е. К. А. В. Сухово-Кобылин // Русская литература и фольклор: Вторая пол. XIX века Л., 1982. С. 417 – 436.

Соллертинский — Соллертинский И. В. Э. Мейерхольд и русский оперный импрессионизм // История советского театра. Л., 1933. Т. 1. С. 308 – 322.

Статьи — Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы: В 2 ч. М., 1968.

Тальников — Тальников Д. Драматургия Сухово-Кобылина и театр Мейерхольда // Театр и драматургия. 1933. № 4. С. 37 – 45.

ТИ — Театр и искусство.

Тихонович — Тихонович В. Пьеса Режиссер Актер // Зрелища. 1922. № 5. С. 8.

ТМ — Театр и музыка.

ТО — Театральный Октябрь: Сборник. Л.; М., 1926. Сб. 1.

Туниманов — Туниманов В. А. Драматическая трилогия А. В. Сухово-Кобылина // История русской драматургии: Втор. пол. XIX – нач. XX века до 1917 года. Л., 1987. С. 268 – 308.

Уриэль — Уриэль (Литовский О. С.) «Левый фронт» или эксцентрический парад? // Известия. 1922. 2 дек.

Фольклор — Соколинский Е. К. «Смерть Тарелкина» А. В. Сухово-Кобылина и русская народная комедия, русская демонология // Русский фольклор. Т. XVIII. Л., 1978. С. 42 – 60.

Эйзенштейн — Эйзенштейн С. М. Избр. произв.: В 6 т. М., 1964. Т. 2.

Юзовский — Юзовский Ю. О театре и драме: В 2 т. М., 1982.

Юрьев — Юрьев Ю. М. Записки: В 2 т. Л.; М., 1963.

Homo novus — Homo novus (Кугель А. Р.) Заметки // ТИ. 1917. № 44 – 46. С. 766 – 771.

1. {88} См.: Смирина, Кухта Е. А. «Ревизор» у Вс. Мейерхольда и новая драма // Мейерхольд: К истории творческого метода: Публикации. Статьи. СПб., 1998. С. 138 – 164. [↑](#endnote-ref-2)
2. См.: Уварова И. Мейерхольд: новейшие искания, заветы древности // Театр. 1994. № 5 – 6. С. 91 – 121; Титова Г. В. Творческий театр и театральный конструктивизм. СПб., 1995. [↑](#endnote-ref-3)
3. См.: Песочинский Н. В. Актер в театре Мейерхольда // Русское актерское искусство XX века: Сб. науч. тр. СПб., 1992. Вып. 1. С. 65 – 152. [↑](#endnote-ref-4)
4. См.: Титова Г. В. Мейерхольд и художник // Мейерхольд: К истории творческого метода. С. 77 – 114, Михайлова А. Всеволод Мейерхольд и художники: Наблюдения // Мейерхольд и художники: Альбом. М., 1995. С. 9 – 48. [↑](#endnote-ref-5)
5. См. ук. соч. Е. А. Кухты. [↑](#endnote-ref-6)
6. О «Деле» (1904, Херсон) почти ничего не известно. [↑](#endnote-ref-7)
7. Статьи. Ч. 1. С. 123, 126, 127. [↑](#endnote-ref-8)
8. Там же. С. 181. [↑](#endnote-ref-9)
9. См.: РМ. С. 214 – 217. [↑](#endnote-ref-10)
10. Статьи. Ч. 1. С. 225. [↑](#endnote-ref-11)
11. См.: Иванов В. И. Родное и вселенское. М., 1994. С. 151 – 155. [↑](#endnote-ref-12)
12. И последующие публикации — о драме: Соколинский; Парадоксы. [↑](#endnote-ref-13)
13. См.: Статьи. Ч. 1. С. 187. [↑](#endnote-ref-14)
14. Там же. С. 286. [↑](#endnote-ref-15)
15. Новости наук, искусств, литературы, промышленности и общественной жизни // ОЗ. 1856. № 1. Отд. V. С. 7. [↑](#endnote-ref-16)
16. ВС. Критические заметки // МТВ. 1856. № 23. С. 420. [↑](#endnote-ref-17)
17. Шпилевский П. Ат. Бенефис Бурдина // МТВ. 1856. № 19. С. 360. [↑](#endnote-ref-18)
18. В. С. Критические заметки // МТВ. 1856. № 23. С. 420. [↑](#endnote-ref-19)
19. Театральные заметки // РВ. 1856. № 1. Совр. летопись. С. 63. [↑](#endnote-ref-20)
20. Там же. С. 57, 60. [↑](#endnote-ref-21)
21. Цит. по: Аникст. С. 15, 16. [↑](#endnote-ref-22)
22. Пави П. Словарь театра. М., 1991. С. 423. [↑](#endnote-ref-23)
23. Амплуа. С. 14. [↑](#endnote-ref-24)
24. Статьи. Ч. 1. С. 211 – 212. [↑](#endnote-ref-25)
25. См.: Гроссман. С. 69. [↑](#endnote-ref-26)
26. Статьи. Ч. 2. С. 28. [↑](#endnote-ref-27)
27. См.: Волков. Т. 2. С. 313. [↑](#endnote-ref-28)
28. Соллертинский. С. 322. [↑](#endnote-ref-29)
29. Там же. [↑](#endnote-ref-30)
30. Статьи. Ч. 1. С. 118. [↑](#endnote-ref-31)
31. См.: Волков. Т. 2. С. 476. [↑](#endnote-ref-32)
32. Финкельштейн Е. Эжен Скриб // Скриб Э. Пьесы. М., 1960. С. 29. [↑](#endnote-ref-33)
33. Цит. по: Аникст. С. 17. [↑](#endnote-ref-34)
34. Лейтмотив // Муз. энциклопедия: В 6 т. М., 1976. Т. 3. Стб. 207. [↑](#endnote-ref-35)
35. Клейнер. С. 110. [↑](#endnote-ref-36)
36. Гвоздев. С. 80. [↑](#endnote-ref-37)
37. Статьи. Ч. 1. С. 210, 211. [↑](#endnote-ref-38)
38. Пави П. Ук. соч. С. 424. [↑](#endnote-ref-39)
39. Цит. по: Волков. Т. 1. С. 281. [↑](#endnote-ref-40)
40. Рассадин С. 103 – 104. [↑](#endnote-ref-41)
41. Юрьев. Т. 1. С. 478. [↑](#endnote-ref-42)
42. Там же. С. 501. [↑](#endnote-ref-43)
43. См.: Метерлинк М. Сокровище смиренных // Метерлинк М. ПСС.: В 4 т. Пг., 1915. Т. 2. С. 25 – 30, 68 – 73. [↑](#endnote-ref-44)
44. Статьи. Ч. 1. С. 135, 125. [↑](#endnote-ref-45)
45. Цит. по: Волков. Т. 2. С. 83. [↑](#endnote-ref-46)
46. Гвоздев. С. 86. [↑](#endnote-ref-47)
47. Статьи. Ч. 1. С. 135. [↑](#endnote-ref-48)
48. Аникст. С. 19. [↑](#endnote-ref-49)
49. Цит. по: Там же. [↑](#endnote-ref-50)
50. Клейнер. С. 382. [↑](#endnote-ref-51)
51. Там же. С. 386. [↑](#endnote-ref-52)
52. Гроссман. С. 89. [↑](#endnote-ref-53)
53. Цит. по: Волков. Т. 2. С. 456. [↑](#endnote-ref-54)
54. Там же. С. 362. [↑](#endnote-ref-55)
55. Картины. С. 189. [↑](#endnote-ref-56)
56. Клейнер. С. 330. [↑](#endnote-ref-57)
57. Волков. Т. 1. С. 147. [↑](#endnote-ref-58)
58. Цит. по: Там же. Т. 2. С. 225 – 226. [↑](#endnote-ref-59)
59. См.: Н. Гр. (Греч Н. И.). Четвертое представление СвКр // Северная пчела. 1856. 25 сент. [↑](#endnote-ref-60)
60. Кугель. С. 178. [↑](#endnote-ref-61)
61. Гнедич П. О В. П. Далматове // ЕИТ. 1914. Вып. II. С. 42. [↑](#endnote-ref-62)
62. Дризен. С. 63. [↑](#endnote-ref-63)
63. Юрьев. Т. 1. С. 510. [↑](#endnote-ref-64)
64. {89} Дризен. С. 70. [↑](#endnote-ref-65)
65. Кугель. С. 178. [↑](#endnote-ref-66)
66. См.: Бенуа А. Балет в Александринке // Речь. 1910. 10 нояб. [↑](#endnote-ref-67)
67. Смирина. С. 51. [↑](#endnote-ref-68)
68. Головин А. Юрьев и «Дон Жуан» // Ю. М. Юрьев: Сборник. Л., 1927. С. 56 – 57. [↑](#endnote-ref-69)
69. Цит. по: Рудницкий К. Л. Русское режиссерское искусство: 1908 – 1917. М., 1990. С. 49. [↑](#endnote-ref-70)
70. Статьи. Ч. 1. С. 112. [↑](#endnote-ref-71)
71. См.: Ибсен Г. Собр. соч.: В 4 т. М., 1956. Т. 1. С. 726. [↑](#endnote-ref-72)
72. См.: Селезнев. С. 296 – 297. [↑](#endnote-ref-73)
73. Сухово-Кобылин // Кратк. лит. энцикл.: В 9 т. М., 1972. Т. 7. Стб. 281. [↑](#endnote-ref-74)
74. См.: Аверинцев. С. 218, 219. [↑](#endnote-ref-75)
75. Статьи. Ч. 1. С. 221. [↑](#endnote-ref-76)
76. Смирина. С. 50, 51. [↑](#endnote-ref-77)
77. Театральные заметки // РВ. 1856. № 1. Совр. летопись. С. 63. [↑](#endnote-ref-78)
78. Цит. по: Рудницкий. С. 86. [↑](#endnote-ref-79)
79. Панаев. С. 187, 189. [↑](#endnote-ref-80)
80. Там же. С. 187. [↑](#endnote-ref-81)
81. Долгов. С. 11 – 12. [↑](#endnote-ref-82)
82. Гроссман. С. 5, 6. [↑](#endnote-ref-83)
83. Бахтин. С. 309. [↑](#endnote-ref-84)
84. Статьи. Ч. 1. С. 226, 227. Гротеск — это «умышленная утрировка и перестройка (искажение) природы и соединение предметов несоединяемых ею или привычкой нашего повседневного опыта» (Амплуа. С. 14). [↑](#endnote-ref-85)
85. Статьи. Ч. 1. С. 220, 218. [↑](#endnote-ref-86)
86. Смирина. С. 51. [↑](#endnote-ref-87)
87. Цит. по: Волков. Т. 1. С. 232. [↑](#endnote-ref-88)
88. См.: Творческое наследие В. Э. Мейерхольда. М., 1978. С. 28 – 29. [↑](#endnote-ref-89)
89. Амплуа. С. 8 – 9. [↑](#endnote-ref-90)
90. Там же. С. 14. [↑](#endnote-ref-91)
91. Тертерян И. А. Барокко и романтизм: к изучению мотивной структуры // Iberika. Кальдерон и мировая культура. Л., 1986. С. 170. [↑](#endnote-ref-92)
92. Статьи. Ч. 1. С. 184. [↑](#endnote-ref-93)
93. Блок А. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1962. Т. 6. С. 132. [↑](#endnote-ref-94)
94. Калмановский. С. 255, 256. [↑](#endnote-ref-95)
95. Театральные заметки // РВ. 1856. № 1. Совр. летопись. С. 58. [↑](#endnote-ref-96)
96. Панаев. С. 190. [↑](#endnote-ref-97)
97. Е. Мол. Театры // Сын Отечества. 1856. № 7. С. 120. [↑](#endnote-ref-98)
98. См.: Беседа с автором СвКр // Театр и жизнь. 1889. 3 дек. [↑](#endnote-ref-99)
99. Гнедич П. Из моей записной книжки // ТИ. 1913. № 14. С. 327. [↑](#endnote-ref-100)
100. Карпов Е. Последние дин и смерть артиста Василия Николаевича Андреева-Бурлака // ТИ. 1913. № 19. С. 423. [↑](#endnote-ref-101)
101. Юрьев. Т. 1. С. 482. [↑](#endnote-ref-102)
102. Маленькая хроника // ТИ. 1913. № 10. С. 222 – 223. [↑](#endnote-ref-103)
103. Долгов. С. 12. [↑](#endnote-ref-104)
104. Бахтин. С. 276 – 277. [↑](#endnote-ref-105)
105. Рудницкий. С. 106. [↑](#endnote-ref-106)
106. Долгов. С. 12. [↑](#endnote-ref-107)
107. Мережковский. С. 352, 353. [↑](#endnote-ref-108)
108. Там же. С. 364. [↑](#endnote-ref-109)
109. Сухово-Кобылин относит человека, ориентированного на чувственную сторону бытия, к низшему типу, обладающему дьявольской природой, в противовес человеку разумному, высшему типу, рассудочный человек составляет промежуточный ТИП (техник, биржевик) См.: Сухово-Кобылин А. В. Учение Всемир. М., 1995. С. 76. [↑](#endnote-ref-110)
110. Мережковский. С. 364, 375. [↑](#endnote-ref-111)
111. Молодцова М. Комедия дель арте (История и совр. судьба) Л., 1990. С. 146. [↑](#endnote-ref-112)
112. Зингер Г. Трагифарсы Альфреда Жарри // Театр. 1990. № 9. С. 169, 170, 171. [↑](#endnote-ref-113)
113. Гроссман. С. 65. [↑](#endnote-ref-114)
114. Волков. Т. 2. С. 430. [↑](#endnote-ref-115)
115. Амплуа. С. 6 – 7. [↑](#endnote-ref-116)
116. Там же. [↑](#endnote-ref-117)
117. Там же. С. 12 – 13, 10 – 11, 8 – 9. [↑](#endnote-ref-118)
118. Там же. С. 14. [↑](#endnote-ref-119)
119. Волков. Т. 2. С. 423. [↑](#endnote-ref-120)
120. Калмановский Е. С., Селезнев В. М. Примечания // Картины. С. 332. [↑](#endnote-ref-121)
121. Панаев. С. 190 – 191. [↑](#endnote-ref-122)
122. См.: Рембелинский А. Из воспоминаний старого театрала // ТИ. 1917. № 5. С. 92. [↑](#endnote-ref-123)
123. Д впервые дано в Малом театре 4 апр., а в Ат — 31 авг. 1882; СмТ была показана в Суворинском театре 15 сент. 1900. [↑](#endnote-ref-124)
124. Цит. по: Гнедич П. П. Книга жизни. Воспоминания: 1855 – 1918. Л., 1929. С. 128 – 129. [↑](#endnote-ref-125)
125. Цит. по: Селезнев. С. 319. [↑](#endnote-ref-126)
126. Туниманов. С. 301. [↑](#endnote-ref-127)
127. {90} Цит. по: Гроссман. С. 114. [↑](#endnote-ref-128)
128. Переселенков. С. 144 – 145. [↑](#endnote-ref-129)
129. Селезнев. С. 320. [↑](#endnote-ref-130)
130. Гнедич П. Последние орлы // НВ. 1911. № 1. С. 62 – 63. [↑](#endnote-ref-131)
131. Парадоксы. С. 213 – 214. [↑](#endnote-ref-132)
132. ВД (Дорошевич В. М.) «Расплюевские веселые дни» // Россия. 1900. 17 сент. [↑](#endnote-ref-133)
133. 6, 7 и 8 июля 1901 группа артистов Ат и Суворинского театра исполнила в московском театре сада «Аквариум» одну за другой все три пьесы трилогии. — См.: Рудницкий. С. 316. [↑](#endnote-ref-134)
134. Пави П. Ук. соч. С. 424. [↑](#endnote-ref-135)
135. См.: Волков. Т. 2. С. 50. [↑](#endnote-ref-136)
136. Переселенков. С. 141. [↑](#endnote-ref-137)
137. Селезнев. С. 298, 299, 309. [↑](#endnote-ref-138)
138. Гольдинер. С. 55. [↑](#endnote-ref-139)
139. Амплуа. С. 6 – 7. [↑](#endnote-ref-140)
140. Там же. [↑](#endnote-ref-141)
141. См.: Пропп В. Я. Морфология сказки. М., 1969. С. 31. [↑](#endnote-ref-142)
142. Соколинский. С. 426. [↑](#endnote-ref-143)
143. См.: Клейнер. С. 209 – 210. [↑](#endnote-ref-144)
144. Волков. Т. 2. С. 474. [↑](#endnote-ref-145)
145. См.: Амплуа. С. 6 – 7. [↑](#endnote-ref-146)
146. См.: Бентли Э. Жизнь драмы. М., 1978. С. 187. [↑](#endnote-ref-147)
147. Блок А. Собр. соч. Т. 5. С. 169. [↑](#endnote-ref-148)
148. Статьи. Ч. 1. С. 103. [↑](#endnote-ref-149)
149. Гроссман. С. 6. [↑](#endnote-ref-150)
150. Парадоксы. С. 255. [↑](#endnote-ref-151)
151. Соколинский. С. 427. [↑](#endnote-ref-152)
152. См.: Там же. С. 428 – 249; Парадоксы. С. 256 – 257; Фольклор. С. 52 – 53. [↑](#endnote-ref-153)
153. Картины. С. 189. [↑](#endnote-ref-154)
154. Статьи. Ч. 1. С. 224, 225, 226. [↑](#endnote-ref-155)
155. Волков Н. Александр Блок и театр. М., 1926. С. 29, 30. [↑](#endnote-ref-156)
156. Там же. С. 21 – 22. [↑](#endnote-ref-157)
157. Парадоксы. С. 258. [↑](#endnote-ref-158)
158. Там же. [↑](#endnote-ref-159)
159. Статьи. Ч. 1. С. 228. [↑](#endnote-ref-160)
160. Парадоксы. С. 260. [↑](#endnote-ref-161)
161. Зингер Г. Ук. соч. С. 169. [↑](#endnote-ref-162)
162. См.: Фольклор. С. 44 – 45. [↑](#endnote-ref-163)
163. Парадоксы. С. 253. [↑](#endnote-ref-164)
164. Картины. С. 189. [↑](#endnote-ref-165)
165. Премьеры: СвКр — 25 янв.; Д (Ов) — 30 авг.; Врд (СмТ) — 23 окт. [↑](#endnote-ref-166)
166. Альтшуллер. С. 192. [↑](#endnote-ref-167)
167. -ский. К постановке трилогии Сухово-Кобылина // БВ. Вв. 1917. 10 янв. [↑](#endnote-ref-168)
168. РМ. С. 451. [↑](#endnote-ref-169)
169. Статьи. Ч. 1. С. 171, 172, 173. [↑](#endnote-ref-170)
170. РМ. С. 214 – 215. [↑](#endnote-ref-171)
171. -ский. К постановке трилогии Сухово-Кобылина // БВ. Вв. 1917. 10 янв. [↑](#endnote-ref-172)
172. См.: Монтировки пьес // РГИА, ф. 497, оп. 18, ед. хр. 645, л. 57, 61. [↑](#endnote-ref-173)
173. Рабинович И. Ат. СвКр // Речь. 1917. 29 янв. [↑](#endnote-ref-174)
174. Старк Э. Ат. (СвКр, Сухово-Кобылина) // ОТ. 1917. 27 янв. [↑](#endnote-ref-175)
175. Театр и музыка. СвКр // НВ. 1917. 27 янв. [↑](#endnote-ref-176)
176. Долгов Н. Ат — СвКр, комедия Сухово-Кобылина // БВ. 1917. 27 янв. [↑](#endnote-ref-177)
177. Старк Э. Ук. соч. [↑](#endnote-ref-178)
178. См.: Долгов Н. Ук. соч. [↑](#endnote-ref-179)
179. См.: Там же. [↑](#endnote-ref-180)
180. Рабинович И. Ук. соч. [↑](#endnote-ref-181)
181. Старк Э. Ук. соч. [↑](#endnote-ref-182)
182. Долгов. С. 12. [↑](#endnote-ref-183)
183. Долгов Н. Ат — СвКр… // БВ. 1917. 27 янв. [↑](#endnote-ref-184)
184. Долгов. С. 11 – 12. [↑](#endnote-ref-185)
185. Театр и музыка. СвКр // НВ. 1917. 27 янв. [↑](#endnote-ref-186)
186. Рабинович И. Ук. соч. [↑](#endnote-ref-187)
187. Долгов. С. 11 – 12. [↑](#endnote-ref-188)
188. Рабинович И. Ук. соч. [↑](#endnote-ref-189)
189. Доль. Ат. СвКр — А. В. Сухово-Кобылина // ПГ. 1917. 26 янв. [↑](#endnote-ref-190)
190. Старк Э. Ук. соч. [↑](#endnote-ref-191)
191. Рабинович И. Ук. соч. [↑](#endnote-ref-192)
192. Старк Э. Ук. соч. [↑](#endnote-ref-193)
193. Театр и музыка. СвКр // НВ. 1917. 27 янв. [↑](#endnote-ref-194)
194. См.: Мичурина-Самойлова В. А. Полвека на сцене Александринского театра. Л., 1935. С. 54. [↑](#endnote-ref-195)
195. См.: Рабинович И. Ук. соч. [↑](#endnote-ref-196)
196. {91} Витвицкая Б. Открытие драматического государственного театра // ТИ. 1917. № 36. С. 616. [↑](#endnote-ref-197)
197. Никонов Б. Михайловский театр. (Открытие сезона, Д) // ОТ. 1917. 1 сент. [↑](#endnote-ref-198)
198. Ом (Трозинер Ф. В.) Театральное эхо // ПГ. 1917. 31 авг. [↑](#endnote-ref-199)
199. П. Я. Михайловский театр. Д // Речь. 1917. 1 сент. [↑](#endnote-ref-200)
200. Никонов Б. Ук. соч. [↑](#endnote-ref-201)
201. Homo novus. С. 767, 768. [↑](#endnote-ref-202)
202. Омега (Трозинер Ф. В). Театральное эхо. Ат. Рвд // ПГ. 1917. 25 окт. [↑](#endnote-ref-203)
203. Ирецкий В. Ат. СмТ // Речь. 1917. 25 окт. [↑](#endnote-ref-204)
204. Острожский К. (Гогель К. С.) Ат. Рвд // НВ. 1917. 25 окт. [↑](#endnote-ref-205)
205. Вл. С. (Соловьев В. Н.) Петроградские театры // Аполлон. 1917. № 8 – 10. С. 96. [↑](#endnote-ref-206)
206. Курмасцеп, ГВЫРМ, ГВЫТМ, Вольная мастерская Вс. Мейерхольда (в ГИТИСе). [↑](#endnote-ref-207)
207. Премьера — 24 нояб. 1922. [↑](#endnote-ref-208)
208. Соболев Ю. СмТ // ТМ. 1922. № 12. С. 297. [↑](#endnote-ref-209)
209. РМ. С. 275. [↑](#endnote-ref-210)
210. См.: Homo novus. С. 768. Премьера 23 окт. [↑](#endnote-ref-211)
211. В. М. Х. [↑](#endnote-ref-212)
212. См.: Садко; Балаган; Тихонович. [↑](#endnote-ref-213)
213. Алперс. Т. 1. С. 51. [↑](#endnote-ref-214)
214. РМ. С. 276, 273. [↑](#endnote-ref-215)
215. Картины. С. 189. [↑](#endnote-ref-216)
216. См.: Садко; Тихонович. [↑](#endnote-ref-217)
217. Премьера — 25 апр. 1922. [↑](#endnote-ref-218)
218. Исключения составляют высказывания Н. А. Таршис и Г. В. Титовой см.: Таршис Н. А. Примечания // Гвоздев. С. 238; Титова Г. В. Творческий театр и театральный конструктивизм. С. 216. [↑](#endnote-ref-219)
219. Гвоздев. С. 31. [↑](#endnote-ref-220)
220. РМ. С. 268. [↑](#endnote-ref-221)
221. Шкунаева И. Д. Бельгийская драма от Метерлинка до наших дней: Очерки. М., 1973. С. 243. [↑](#endnote-ref-222)
222. Титова Г. В. Ук. соч. С. 207. [↑](#endnote-ref-223)
223. Алперс. Т. 1. С. 51. [↑](#endnote-ref-224)
224. См.: Мокульский С. Переоценка традиций // ТО. С. 28. [↑](#endnote-ref-225)
225. Бруксон Я. Театр Мейерхольда. Л.; М., 1925. С. 121. [↑](#endnote-ref-226)
226. Мокульский С. Ук. соч. С. 28. [↑](#endnote-ref-227)
227. См.: Алперс. Т. 1. С. 51. [↑](#endnote-ref-228)
228. Амплуа. С. 6 – 7. [↑](#endnote-ref-229)
229. См.: Садко; Уриэль. [↑](#endnote-ref-230)
230. Тихонович. [↑](#endnote-ref-231)
231. Федоров В. Василий Зайчиков // Зр. 1922. № 23. С. 8. [↑](#endnote-ref-232)
232. См.: П‑ий. СмТ // Коммунист, Харьков. 1923. 31 мая; Токарь Х. СмТ // Пролетарская правда, Киев. 1923. 16 июня. [↑](#endnote-ref-233)
233. См.: Драматургическая конструкция // ТМ. 1922. № 10. С. 154 – 155. [↑](#endnote-ref-234)
234. См.: Статьи. Ч. 2. С. 487 – 488. [↑](#endnote-ref-235)
235. См. определение термина «гротеск»: Амплуа. С. 14. [↑](#endnote-ref-236)
236. Ракитина. С. 28. [↑](#endnote-ref-237)
237. См.: Позднев. С. 12 – 13. [↑](#endnote-ref-238)
238. См.: Беседа. С. 12. [↑](#endnote-ref-239)
239. Аксенов И. А. Пространственный конструктивизм на сцене // ТО. С. 35. [↑](#endnote-ref-240)
240. Ган А. Смертельное явление в доме не умершего Тарелкина // Зр. 1922. № 16. С. 10, 11. [↑](#endnote-ref-241)
241. Беседа. С. 11. [↑](#endnote-ref-242)
242. См.: Позднев. С. 13, 12. [↑](#endnote-ref-243)
243. Ракитина. С. 28. [↑](#endnote-ref-244)
244. См.: Золотницкий Д. И. Будни и праздники театрального Октября. Л., 1978. С. 36, 18. [↑](#endnote-ref-245)
245. См.: РМ. С. 228. [↑](#endnote-ref-246)
246. Эйзенштейн. С. 270. [↑](#endnote-ref-247)
247. Эксцентризм. Пг., 1922. С. 3. [↑](#endnote-ref-248)
248. Статьи. Ч. 2. С. 28, 29. [↑](#endnote-ref-249)
249. См.: Брюсов В. Я. Соч.: В 2 т. М., 1987. Т. 2. С. 38. [↑](#endnote-ref-250)
250. Там же. С. 54. [↑](#endnote-ref-251)
251. Статьи. Ч. 1. С. 141. [↑](#endnote-ref-252)
252. Цит. по: Гладков А. К. Мейерхольд: В 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 311. [↑](#endnote-ref-253)
253. Статьи. Ч. 1. С. 135. [↑](#endnote-ref-254)
254. Эйзенштейн. С. 271, 272. [↑](#endnote-ref-255)
255. Ракитина. С. 29. [↑](#endnote-ref-256)
256. См.: Мокульский С. Ук. соч. С. 25, Соловьев Вл. «Смерть Тарелкина» // ЖИ. 1925. № 4. С. 9. [↑](#endnote-ref-257)
257. См.: Левшин А. На репетициях «Мудреца» // Эйзенштейн в воспоминаниях современников. М., 1973. С. 140. [↑](#endnote-ref-258)
258. Эйзенштейн. С. 271. [↑](#endnote-ref-259)
259. См.: Левшин А. Ук. соч. С. 143. [↑](#endnote-ref-260)
260. См.: Эйзенштейн. С. 528, 271. [↑](#endnote-ref-261)
261. Бобров С. История убийства Тарелкина // Зр. 1922. № 18. С. 10. [↑](#endnote-ref-262)
262. {92} Эйзенштейн. С. 273. [↑](#endnote-ref-263)
263. Ракитина. С. 40. [↑](#endnote-ref-264)
264. ГМ. С. 277. [↑](#endnote-ref-265)
265. Ромашов Б. Веселые поприщинские дни // ТМ. 1922. № 11. С. 234. [↑](#endnote-ref-266)
266. В. М. Х. [↑](#endnote-ref-267)
267. Балаган. [↑](#endnote-ref-268)
268. ФРРР… СмТ // Зр. 1922. № 15. С. 18. [↑](#endnote-ref-269)
269. Э. С. (Старк Э. А.) Балаган XX века // КГ. Вв. 1924. 9 июня. [↑](#endnote-ref-270)
270. См.: Пиотровский А. К теории киножанров // Поэтика кино. М., 1927. С. 151. [↑](#endnote-ref-271)
271. См.: Браун В. Био… фашизм // Театр. 1922. № 6. С. 189 – 191. [↑](#endnote-ref-272)
272. Гвоздев А. А. Театр имени Вс. Мейерхольда. (1920 – 1926) Л., 1927. С. 32. [↑](#endnote-ref-273)
273. См.: Соловьев Вл. СмТ // ЖИ. 1925. № 4. С. 9. [↑](#endnote-ref-274)
274. Гвоздев А. А. Ук. соч. С. 32 – 33. [↑](#endnote-ref-275)
275. Хрисанф Х. (Херсонский Х. Н.) Вокруг «левого фронта» // Известия. 1922. 7 дек. [↑](#endnote-ref-276)
276. Цит. по: РМ. С. 436. [↑](#endnote-ref-277)
277. Алперс. Т. 1. С. 114. [↑](#endnote-ref-278)
278. Кузнецов Е. СмТ // РТ. 1932. № 2. С. 19. [↑](#endnote-ref-279)
279. См.: Золотницкий Д. И. Ук. соч. С. 35. [↑](#endnote-ref-280)
280. 14 апр. в Ленинграде и 8 мая в Москве. [↑](#endnote-ref-281)
281. Мейерхольд В. Э. СвКр. К сегодняшней премьере // КГ. Вв. 1933. 11 апр. [↑](#endnote-ref-282)
282. Гвоздев А. СвКр. На премьере в театре им. Мейерхольда // КГ. 1933. 17 апр. [↑](#endnote-ref-283)
283. Пиотровский. [↑](#endnote-ref-284)
284. К гастролям театра им. Мейерхольда. Комедия СвКр в Ленинграде // РТ. 1933. № 10. С. 19. [↑](#endnote-ref-285)
285. Мейерхольд В. Э. СвКр. К сегодняшней премьере // КГ. Вв. 1933. 14 апр. [↑](#endnote-ref-286)
286. Пиотровский. [↑](#endnote-ref-287)
287. Слонимский. С. 10. [↑](#endnote-ref-288)
288. Пиотровский. [↑](#endnote-ref-289)
289. Тальников. С. 39, 45. [↑](#endnote-ref-290)
290. Юзовский. Т. 2. С. 79. [↑](#endnote-ref-291)
291. РМ. С. 451, 452. [↑](#endnote-ref-292)
292. Слонимский. С. 10. [↑](#endnote-ref-293)
293. См. Тальников. С. 44. [↑](#endnote-ref-294)
294. Мр. Т. 2. С. 18. [↑](#endnote-ref-295)
295. Слонимский. С. 10. [↑](#endnote-ref-296)
296. Тальников. С. 41. [↑](#endnote-ref-297)
297. Мр. Т. 2. С. 39. [↑](#endnote-ref-298)
298. См.: Пиотровский.; Литовский. [↑](#endnote-ref-299)
299. Мр. Т. 2. С. 8, 17, 18, 38, 9. [↑](#endnote-ref-300)
300. Ильинский. С. 313, 314. [↑](#endnote-ref-301)
301. Альтшуллер. С. 194. [↑](#endnote-ref-302)
302. Мр. С. 39 – 40. [↑](#endnote-ref-303)
303. Амплуа. С. 6 – 7. [↑](#endnote-ref-304)
304. Альтшуллер. С. 194. [↑](#endnote-ref-305)
305. Мр. Т. 2. С. 35, 36. [↑](#endnote-ref-306)
306. Тальников. С. 42. [↑](#endnote-ref-307)
307. Мр. Т. 2. С. 37, 35, 38, 17. [↑](#endnote-ref-308)
308. Тальников. С. 42. [↑](#endnote-ref-309)
309. Юзовский. С. 78. [↑](#endnote-ref-310)
310. РМ. С. 453. [↑](#endnote-ref-311)
311. Алперс. Т. 2. С. 486. [↑](#endnote-ref-312)
312. Мр. Т. 2. С. 36, 37. [↑](#endnote-ref-313)
313. Слонимский. С. 11. [↑](#endnote-ref-314)
314. Мр. Т. 2. С. 16. [↑](#endnote-ref-315)
315. Слонимский. С. 11. [↑](#endnote-ref-316)
316. Оружейников. С. 42. [↑](#endnote-ref-317)
317. Тальников. С. 42. [↑](#endnote-ref-318)
318. См.: Слонимский. С. 11; Орлинский. [↑](#endnote-ref-319)
319. Алперс. Т. 1. С. 58. [↑](#endnote-ref-320)
320. Там же. Т. 2. С. 486. [↑](#endnote-ref-321)
321. См: Юрьев. Т. 1. С. 481. [↑](#endnote-ref-322)
322. Ильинский. С. 313, 310, 311, 314, 315. [↑](#endnote-ref-323)
323. См.: Литовский. [↑](#endnote-ref-324)
324. Мр. Т. 2. С. 26, 19. [↑](#endnote-ref-325)
325. Тальников. С. 42. [↑](#endnote-ref-326)
326. Юзовский. С. 75. [↑](#endnote-ref-327)
327. Орлинский. [↑](#endnote-ref-328)
328. Алперс. Т. 2. С. 486. [↑](#endnote-ref-329)
329. Юзовский. С. 76. [↑](#endnote-ref-330)
330. Цит. по: Мр. Т. 2. С. 8. [↑](#endnote-ref-331)
331. Там же. С. 46, 44, 46. [↑](#endnote-ref-332)
332. См.: Оружейников. С. 42. [↑](#endnote-ref-333)
333. Мр. Т. 2. С. 12, 13. [↑](#endnote-ref-334)
334. Ильинский. С. 314. [↑](#endnote-ref-335)
335. РМ. С. 456. [↑](#endnote-ref-336)
336. Тальников. С. 45. [↑](#endnote-ref-337)
337. Ильинский. С. 314. [↑](#endnote-ref-338)
338. Мр. Т. 2. С. 9. [↑](#endnote-ref-339)
339. См.: Юзовский; Березарк; см. также — Райх Б. Драматургическая концепция Мейерхольда // Октябрь. 1934. № 7. С. 242 – 248. [↑](#endnote-ref-340)
340. Алперс. Т. 1. С. 105 – 106. [↑](#endnote-ref-341)
341. Юзовский. С. 83, 71 – 72. [↑](#endnote-ref-342)
342. Березарк. [↑](#endnote-ref-343)
343. См.: Наследие. С. 77 – 86. [↑](#endnote-ref-344)