



Эпизод и сцена (прим. к Сов. художеств. - 1990 - журнал (NR3) - с 11

ЧТО МЫ ИМЕЕМ НЕ ХРАНИМ

Сейчас идет юбилейная переценка минувшего. С болью подчас мы расстаемся с привычными взглядами, обретаем нечаянную радость открытий. А главное, име достаточную возможность, что потребность в сплоченном, адекватном восприятии прошлого превраще всецело конъюнктурных пристроен, рожденных с холодными сердцами и страждо-победителем улыбки.

Странное впечатление производит статья А. Смелянского «В августе 37-го» («ЗС» № 17, с. г.). Написана она блестяще, интересно, что свойственно нашему известному театроведу. Но поражает демонстративно неуважительный тон в оценке парижских гастролей МХАТа 1937 года, построенный на отзывах русской эмигрантской прессы. Автор трагически не опровергает этих отзывов, не упоминает о других, связанных с положительной оценкой мхатовских спектаклей, а ведь таких было очень много — большинство! Достаточно вспомнить рецензии Луи Арагона, Поля Гзеля, Пьера Льева и др.

Поль Гзель, например, так писал о «Врагах»: «Постановка Немировича-Данченко отличается удивительно исключительным реализмом в деталях и большой широтой стиля. Артисты театра Максима Горького стоят на первоклассной высоте в спектакле «Враги». Отметим прежде всего Началова, величественного, как всегда, в роли Захара Вардиана. Нимпер-Чехову, отменно исполняющую роль госпожи Вардиной Тарханова, дающего поразительный образ старшего генерала, Орлова, выступающего в качестве закорючелого пьяницы, Тарасову — жеманную, предвещающую победу пролетариата, Хвалеву — чиновника-палача, Колцова и Волдымана — героев революции...». И дальше: «В зале было много русских болельщиков. Эти многочисленные в Париже зингарцы, бывшие молча, пришли с целью критиковать спектакль. Но, наоборот, они присоединились и бошественно рукоплескали остальным зрителям».

Уже мало осталось свидетелей того далекого времени, но в одной книге я помню, что, когда театр вернулся из Парижа, все ведь знали об этих нескольких плохих рецензиях, никто этого и не скрывал — прекрасно было другое — прекрасное, что мне не придалось особого значения!

Весомо прозвучала статья Луи Арагона об «Анне Карениной»: «Величие спектакля, показанного нам Художественными театром на сцене театра Ельсейский полей, заключается в том, что в прекрасную постановку, осуществленную Немировичем-Данченко и Сахиновским, актеры, имеющие самое высокое представление о своей профессии, сумели внасти трагед живого человеческого сердца. Это триумф артистической работы».

Примеров множество. Я только еще недавно высказывал в газете «Фигаро», так как это имеет принципиальное отношение к тому, что составляет существо искусства Художественного театра — понимание ансамблевости, на отступстве которой есть ссылки в статье, приводя отсылки Ходасевича. Итак, «Фигаро» пишет: «Удивительная труппа, составляющая неразрывное целое, где статисты обладают умением больших звезд».

Да, наше отношение ко всей русской эмиграции, слава богу, изменилось, но почему мы бросаемся из одной крайности в другую. От полного пренебрежения и в мнении русского зарубежья, и возмездием теперь, в наше открытое время, почти его в абсолют!

Ведь МХАТ во главе с Владимиром Ивановичем обвиняется во всех смертных грехах: и в неправильном подборе репертуара, и забвении Чехова ради Горького (с издательством по поводу «последнего» спектакля в отношении актерской

манеры, грубом попрании принципов старого Художественного театра. Всякое было в строку. Мог ли удаться уважаемый автор и не припомнить театру благоволения Самого, благодаря которому эмиграция отправилась в столь ответственную поездку с менами, которым и тому же (!) выдали сучьиные. Как это мелко!

Сейчас МХАТ тех лет связывают с именем Сталина, если бы не было его, что, не так бы звучал этот театр? А как же публично Интеллигент, и старая и новая, во многом сформировавшаяся на Художественном театре! Все эти люди рвались на спектакли! Во дворе театра в 30-е годы (я это помню — сама жила в этом дворе) ночью стояли толпы зрителей и студенческая молодежь, разыгрывали тупые, дающие право купить билет в театр.

Но обиднее всего мне, конечно, за Немировича-Данченко, этого большого художника, выдающегося деятеля нашего театра, одного из основателей МХАТа.

Неужели сама личность Владимира Ивановича, его непревзойденный авторитет в театре, и при жизни Константина Сергеевича Станиславского, и до конца его жизни, безупречный вкус и художественная чутка могут выдать сомнению? Допустил ли бы он существование на сцене фальшивки? Тем более что сам предельно кратко и просто выразил основное в «Анне Карениной», в частности: «Достоинство высшей простоты, осво-

божденной от малейшего наигранный от все сцени, все картины, все краски».

И последнее. Мне кажется, вообще А. Смелянский слышит много и смело решает за Немировича-Данченко. Так судя предполагать, что замысел «Трах сестер», решение о постановке которых было принято в 1938 году, сформировался у Владимира Ивановича под влиянием того, что произошло во Франции, что асть критики театра, его репертуара, манеры игры русскими эмигрантами. В то же время известно высказывание самого Немировича-Данченко на одной из заключительных репетиций «Трах сестер»... «Мне этот спектакль очень дорог. Может быть, я в первый раз делал то, о чем думаю сорок, пятьдесят лет». Почему надо верить предположению, например, как отмычет автор, «без подробной аргументации», а не словам самого Владимира Ивановича? Что-то уж слишком большое влияние на это волевого и, безусловно, знающего себя человека, придется мнению парижской критики.

Уже мало остается свидетелей того времени, но я свидетель его и долгие кое-что напомять. В 1938 году Константин Сергеевич Станиславский в своей последней студии взял в работу и дальше и постановку — «Три сестры». Он мечтал о новом прочтении пьесы, о новом прочтении Чехова. Воплощение этого решения было его лебединой песней. Владимир Иванович знал об этой работе. Да и актеры театра очень интересовались репетициями Константина Сергеевича и ходили на них. И уж если строить предположение, то лучше идти в следующем направлении — Немирович-Данченко не хотел мешать Станиславскому, хотя сам давно был готов и «Трам сестрам». И когда в 40-м году Владимир Иванович пригласил меня и себе для разговора — он говорил о том, как описал Константин Сергеевичем параллельно шли и

Мн театр, ни кино не в силах передать все сцени, все картины, все краски».

И последнее. Мне кажется, вообще А. Смелянский слышит много и смело решает за Немировича-Данченко. Так судя предполагать, что замысел «Трах сестер», решение о постановке которых было принято в 1938 году, сформировался у Владимира Ивановича под влиянием того, что произошло во Франции, что асть критики театра, его репертуара, манеры игры русскими эмигрантами. В то же время известно высказывание самого Немировича-Данченко на одной из заключительных репетиций «Трах сестер»... «Мне этот спектакль очень дорог. Может быть, я в первый раз делал то, о чем думаю сорок, пятьдесят лет». Почему надо верить предположению, например, как отмычет автор, «без подробной аргументации», а не словам самого Владимира Ивановича? Что-то уж слишком большое влияние на это волевого и, безусловно, знающего себя человека, придется мнению парижской критики.

Уже мало остается свидетелей того времени, но я свидетель его и долгие кое-что напомять. В 1938 году Константин Сергеевич Станиславский в своей последней студии взял в работу и дальше и постановку — «Три сестры». Он мечтал о новом прочтении пьесы, о новом прочтении Чехова. Воплощение этого решения было его лебединой песней. Владимир Иванович знал об этой работе. Да и актеры театра очень интересовались репетициями Константина Сергеевича и ходили на них. И уж если строить предположение, то лучше идти в следующем направлении — Немирович-Данченко не хотел мешать Станиславскому, хотя сам давно был готов и «Трам сестрам». И когда в 40-м году Владимир Иванович пригласил меня и себе для разговора — он говорил о том, как описал Константин Сергеевичем параллельно шли и

новому прочтению «Трах сестер», и смелю думать, что уже Сталинского из мени в 1938 году дал право Владимиру Ивановичу принять окончательное решение.

И уж если в ход пошли предположения, что почему бы не посчитать, что Немирович-Данченко не ответил на лондон Тэффи в театре не потому, что был залупагарником (он был смел как порр), а потому, что знал ее великую недоброе отношение, что и подтверждалось издательским тоном ее рецензий, выдержки из которых щедро приводятся в статье.

Открытие архивов — дело нелегкое, полезное (я счастлива, что дошла до открытости, которая царит в стране), но это необходимо только при объективной оценке событий, без тенденциозности и предвзятости.

Ежедневники «Эфирн и сцена» является массовым изданием, его читают охотно, особенно молодежь, которая о МХАТа пражских лет узнает из литературы, и поскольку автор не объявлялся о полонителных отзывах, а их было много, создается впечатление о провале гастрелей, бросается тень на театр, подрывается авторитет великого режиссера. Больно читать все это.

Мы не беремех своих культурных ценностей, своего наследия. Почему? Ни одно цивилизованное государство не позволяет топтать своих родителей, свою культуру. На великом Художественном театре выросли поколения зрителей, актеров, режиссеров, артистов, театроведов. А сейчас!

Вот уж действительно, написал Л. Н. Толстой, — «Пили, ели — куцарьячником звали, попили, поели — прощай, шалудки!».

Галина КАЛИНОВСКАЯ, народная артистка РСФСР.

ЧЕМ ВЛИЦАЮТ?

Моя давняя знакомая Галина Ивановна Калиновская, совершенно неожиданно дебютировала в рядком для актрис театроведческого жанра, обиделась, что я прозвал «демонстративно неуважительный тон в оценке парижских гастрелей МХАТа 1937 года, построенный на отзывах русской эмигрантской прессы». Актриса корит меня тем, что я пренебрег положительными отзывами таких известных французоз, как Луи Арагон, Поль Гзель и Пьер Льева. Она приводит несколько цитат, знакомых со времен 1937 года, в доказательство того, что в мхатовских гастрелях было много «другого — прекрасного», чего я не захотел увидеть, доверившись В. Ходасевичу и другим злобным и необъективным русским парижским рецензентам. Ей кажется, что новая оценка парижских гастрелей МХАТа, то есть введение неизвестного ранее материала, равна (ни больше, ни меньше) издательству над своим родителями, над культурой, которое не терпит ни одно цивилизованное государство...

Имея в руках полный свод французской и русской прессы тех лет, легче легкого затеять сейчас войну цитат и показать, что перелачники из советской прессы 1937 года, которыми воспользовалась актриса, носят исключительно односторонний характер. Вспомните, что тот же Пьер Льева написал о спектакле «Анна Каренина», что это не роман на сцене, а вынкетки, которыми его пытаются иллюстрировать. Что стоит крепко подумать, надобно ли привлекать в качестве эксперта по русскому театру Поля Гзеля, потому как именно он в том же незабываемом 1937 году выступил в Париже одну из самых одиозных книг о расцвете театра в сталинской России — книгу, которая даже на фоне более известной работы Фейтвангера производит впечатление своим полным непониманием происходящего и к тому же абсолютной театральным невосприимчивостью (о театре) Станиславского французский путешественник замечает лишь то, что «его актеры едят и пьют по-настоящему», а в спектакле «Воскресение» он восторгается Катюшей Масловой и ее спутниками, которые «клянутся посвятить свои мысли и всю свою жизнь тому, чтобы подготовить революцию». Впрочем, даже та цитата, на которую ссылается мой оппонент (отзыв о Тарасовой, которая сыграла женщину, «предвещающую победу пролетариата», не требует особых комментариев).

Повторю, цитат можно приготовить сколько угодно, но не соблазнь этим легким путем. Не о цитатах речь и не о французских коммунистах, перед которыми в августе 37-го совсем не стоял выбор между Художественным театром Чехова и «академическим театром Горького». Они тогда делали выбор между Гитлером и Сталиным. Художественный театр оказывался лишь заложником в борьбе и соперничестве двух величайших бандитов. Сталину был необходим Художественный театр в Париже в целях исключительно пропагандистских, с этой миссией его и снарядили, если хотите, базильностью и грубо употребили, предвратительно уничтожив директора театра, продиктовав теяденциозный репертуар и т. д. Отрицать эту очевидность сегодня, честно говоря, просто нелепо, какими бы светлыми воспоминаниями юности ни питаемся наша память. Помяните, разве речь идет об «успехах» или «неуспехах» гастрели? В том плане, в каком задумывалось, гастрели имели невиданный успех...

Есть другая, гораздо более серьезная, если хотите, трагическая тема мхатовского прошлого, в контексте которой парижские гастрели кажутся лишь мелким эпизодом. Речь о том, что случилось в 30-е годы с Художественным театром и его великими основателями, как сложилась эта по-своему искренняя и добровольная зависимость от «работы черта», или от «Самого», как с давним и неискоренимым пиететом именует его мхатовская актриса. Я хочу понять, почему и каким образом друг Чехова на старости лет становится яростным, убежденным сталинистом (не сталинистом,

Имея в руках полный свод французской и русской прессы тех лет, легче легкого затеять сейчас войну цитат и показать, что перелачники из советской прессы 1937 года, которыми воспользовалась актриса, носят исключительно односторонний характер. Вспомните, что тот же Пьер Льева написал о спектакле «Анна Каренина», что это не роман на сцене, а вынкетки, которыми его пытаются иллюстрировать. Что стоит крепко подумать, надобно ли привлекать в качестве эксперта по русскому театру Поля Гзеля, потому как именно он в том же незабываемом 1937 году выступил в Париже одну из самых одиозных книг о расцвете театра в сталинской России — книгу, которая даже на фоне более известной работы Фейтвангера производит впечатление своим полным непониманием происходящего и к тому же абсолютной театральным невосприимчивостью (о театре) Станиславского французский путешественник замечает лишь то, что «его актеры едят и пьют по-настоящему», а в спектакле «Воскресение» он восторгается Катюшей Масловой и ее спутниками, которые «клянутся посвятить свои мысли и всю свою жизнь тому, чтобы подготовить революцию». Впрочем, даже та цитата, на которую ссылается мой оппонент (отзыв о Тарасовой, которая сыграла женщину, «предвещающую победу пролетариата», не требует особых комментариев).

Повторю, цитат можно приготовить сколько угодно, но не соблазнь этим легким путем. Не о цитатах речь и не о французских коммунистах, перед которыми в августе 37-го совсем не стоял выбор между Художественным театром Чехова и «академическим театром Горького». Они тогда делали выбор между Гитлером и Сталиным. Художественный театр оказывался лишь заложником в борьбе и соперничестве двух величайших бандитов. Сталину был необходим Художественный театр в Париже в целях исключительно пропагандистских, с этой миссией его и снарядили, если хотите, базильностью и грубо употребили, предвратительно уничтожив директора театра, продиктовав теяденциозный репертуар и т. д. Отрицать эту очевидность сегодня, честно говоря, просто нелепо, какими бы светлыми воспоминаниями юности ни питаемся наша память. Помяните, разве речь идет об «успехах» или «неуспехах» гастрели? В том плане, в каком задумывалось, гастрели имели невиданный успех...

Есть другая, гораздо более серьезная, если хотите, трагическая тема мхатовского прошлого, в контексте которой парижские гастрели кажутся лишь мелким эпизодом. Речь о том, что случилось в 30-е годы с Художественным театром и его великими основателями, как сложилась эта по-своему искренняя и добровольная зависимость от «работы черта», или от «Самого», как с давним и неискоренимым пиететом именует его мхатовская актриса. Я хочу понять, почему и каким образом друг Чехова на старости лет становится яростным, убежденным сталинистом (не сталинистом,

Анатолий СМЕЛЯНСКИЙ.