ОТКРЫТЫЙ

Анатолий Смелянский

ВАГОН

В начале августа 1937 года двумя группами с огромным количеством снаряжения и разного скарба (газетчики подсчитали — 22 вагона), с женами, официальными сопровождающими и сексотами, по железной дороге через Польшу и Германию и по морю специальным теплоходом «Андрей Жданов» в Гавр, во Францию, прибыли артисты Московского Художественного театра. Им предстояло сыграть в Париже в течение нескольких недель три спектакля в рамках Всемирной выставки, в которой СССР принимал тогда участие.

До самого последнего времени историки советского театра этот короткий эпизод нашего театрального прошлого толковали однозначно: считалось, что летом 1937 года Художественный театр покорил Париж высочайшими образцами своего искусства. Среди многих иных замечательных экспонатов Всемирной выставки экспонаты театральные в виде трех спектаклей МХАТа были наиболее убедительным знаком культурной революции, происшедшей в России. Нам сообщали, что «Враги», «Любовь Яровая» и «Анна Каренина» — именно эти спектакли были показаны в «Театре Елисейских Полей» — имели триумфальный успех, который напрасно пытались снизить злобные выпады эмигрантских газет. Театр, по словам Немировича-Данченко, выступил полпредом советского искусства, и это новое представительство Художественного театра было отмечено одним из его создателей с безупречной точностью.

Сейчас нет возможности подробно воссоздать поразительную атмосферу этих гастролей, всего того, что на предшествовало и их сопровождало. Надо было бы рассказать, как отбирались спектакли для Парижа, как только что назначенный директор МХАТа объявил в Москве, что в Париже будут представлены спектакли по русской классике. Как эта информация, заложенная в советских газетах, вызвала высочайшее неудовольствие «друга всех советских артистов». Как сняли с работы директора МХАТа Михаила Аркадьева за распространение недостоверной информации, а затем репрессировали. Как Сталин лично вмешался в ход и характер подготовки гастролей.

В письме к С. Бертенсону Немирович-Данченко обмолвился, что «Сталин вообще делал этот подарок театру», и делал, добавим, с необыкновенной восточной широтой: некоторых народных артистов отправили в Париж с женами и мамами даже выписали суточные, что по советским порядкам (и тогдашним, и нынешним) невыслужившая и непозволительная роскошь. Мероприятию придавался широкий размах и политическое значение, и тот, кто заказывал музыку, платил, не скупясь.

Сегодня придется опустить человеческую, глубоко волнующую сторону гастролей, всю эту «встречу-мистерию» двух разорванных половинок русского искусства, когда под бдительным оком сопровождающих и надзирающих антеры боялись общаться со своими бывшими друзьями, а Немирович-Данченко не смог позвонить себе отметить при публике и зашел на поклон Тэффи... Об этом надо говорить подробно и отдельно. Сегодня речь пойдет только об одной из книг всей этой истории — о чеховском аспекте парижских гастролей, имевших разнообразные и неожиданные последствия не только в судьбе МХАТа, но и в русской театральной Чеховиане.

Напомню, что чеховского спектакля в гастрольном репертуаре МХАТа не было, хотя Чехов в репертуаре театра тех лет присутствовал (аплодисменты продолжали играть «Вишневый сад», а Гимназист — дорисовывать свою важную роль Раневской). Отсутствие Чехова было, конечно, значимым. Оно демонстрировало — только как невольно — смену вех, которую Немирович-Данченко уже не раз объявлял в Москве, когда МХАТ стал, по его определению, театром горьковского мировоззрения и мироощущения, которое как бы вобрало в себя Чехова.

Чеховского спектакля в Париже не было, но тема Чехова всплыла сразу и оказалась едва ли не господствующей. Если позволительно такое сравнение, то в доме повешенного стали немедленно говорить о веревке.

Прежде всего русская эмигрантская критика, а это, конечно, была частичка той критики, что сопровождала искания Художественного театра предреволюционных лет, стала обсуждать благоприобретенное новое имя театра. Сергей Яблоновский этот вопрос вынес даже в заголовок своей статьи в «Иллюстрированной России»: «Горьковский или чеховский?». От С. Яблоновского и Юлии Сазоновой до Ивана Бунина и Тэффи

шли свидетельства о том, что присвоение имени Горького Художественному театру — не просто историческая несправедливость, но начто гораздо большее. Для русского Парижа это был знак нового направления и нового содержания театра, бесповоротная смена вех — эстетических, политических, человеческих. «Пишущий эти строки слышал сам,— сообщает С. Яблоновский,— как на чудесном частовании театром Чехова 17 января 1904 года Немирович-Данченко сказал ему со сцены: «Этот театр, Антон,— твой театр!».

Эмиграция в лице своих писателей и критиков стала обращать понейному Горькому гневные риторические вопросы: как он мог принять не принадлежащее ему богатство, как посмел присвоить себе театр вместе с городом Нижним Новгородом, а также фабриками, аверепланами, заводами, улицами и мостами в придачу? Зачем в сновках, что фантасмагория «горькизации» столь же остро воспринимается тогда и в Советской России некоторыми не потерявшими разум русскими писателями. В [illegible] Пришвина начала 30-х годов, недавно опубликованном, есть такая запись: «Я теперь ведь не могу подписываться М. Пришвин, а должен, вероятно, подписываться «М. Пришвин имени Горького».

Вопрос об имени театра был, конечно, славы грубым и поверхностным выражением иной, гораздо более существенной темы. Памятливые критики парижских гастролей МХАТа тут же выстроили всю цепочку взаимоотношений этого театра с Чеховым и Горьким. В ретроспективе эта цепочка обозначала два противостояния русской, художественной и общественной мысли, символами которых стали имена создателей «Вишневого сада» и «Врагов».

Горькому приписывали неприятный эпизод его борьбы с постановкой «Бесов» на сцене МХТ (напомню, что он воспринимал роман Достоевского как пасквиль временно политического характера). Ему приписывали, как театр, воспитанный на Чехове, в лице того же Немировича-Данченко категорически протестовал против той роли, которую отводил автор «На дне» искусству сцены. Роли чисто служебной, нацеленной не на «создание самостоятельных художественных ценностей, а на проведение определенных идей». «Горькиада», словечко, брошенное в свое время Немировичем и прочно утвердившееся в стенах Художественного театра, обозначало тенденциозное искусство, противостоящее истинному тону театра, его духу и смыслу, который, повторю, связывали прежде всего с Чеховым.

Вдоволь посетовав в связи с новым именем театра, критика приготовила свои души для восприятия спектаклей. Один ожидали увидеть в них милый образ потерянной родины, другие — образ современной, неведомой им России. Ностальгия, воспоминания, настороженность, злоба, радость встречи — все было в первых статьях, появившихся еще до начала гастролей.

Владислав Ходасевич, перу которого принадлежали наиболее серьезные, а порой и проникновенные статьи о спектаклях МХАТа (он печатал их в газете «Возрождение»), вспоминал театр «как патетическую страницу молодости». «Чтобы всегда не любить Художественного театра, надо не быть русским»,— так объяснял поэт и критик взаимоотношения русской парижской публики, для которой гастроли МХАТа были исполнены волнующего личного смысла. Он же едва ли не первым обнаружил роковое превращение театра Чехова в «академический театр Горького» (острота, пущенная Тэффи, прочно вошла тогда в критический обиход). Передавая впечатление от «Врагов» (горьковский спектакль игрался первым), Ходасевич писал: «Наконец медленно (как «тогда») потух свет, поднялся (не раздернулся) занавес — и чуть ли не с первых слов, произнесенных на сцене, почувствовалось, что долгожданная встреча может быть испорчена. Вскоре сделалось ясно, что так и есть. Между зрителем и театром стояла чья-то лишняя тень. Узнать ее было легко, это была тень Максима Горького».

Ходасевич далее сразу же развивал тезис о неоплатном долге театра перед Чеховым и использовывал горьковскую пьесу как самородное, чужую основным заветам чеховской драмы, отказавшейся от «фирмы» и «ярлыка», приклеенного к человеку. «Одни — сплошь умники и герои, другие — сплошь дураки и мерзавцы (...). Как всякая агитка, «Враги» изображают не сущее, а должное... Угнетомы и филистерии, наполняющие зал в Париже, не обижаются, потому что горьковское обличение бездарно. В ответ на «бичующие» афоризмы Горького зал громко и добродушно смеется. И это уже явный признак провала». Критик различал и другую, чрезвычайно важную особенность новой мхатовской эстетики: «Он (МХАТ) постарался ее (горьковскую пьесу) построить в классических приемах Художественного театра, а местами даже в приемах «чеховских»: там, где Горький, притворяясь драматургом, как-чего понадергал у Чехова».

Таким образом, от обратного, устанавливалось некое представление о нарушенном чеховском каноне, сохраненном памятью исчезнувшего из России зрительского поколения. Парижские спектакли, помимо всего прочего, оказались неожиданно пространством встречи чеховской традиции, консервированной и сохраненной памятью предреволюционной публики, и новых представлений о театре, инкрустированных МХАТом в чудеса для автора «Чайки» пьесы.

Парижские критики обнаружили, что приемы, выработанные на чеховских спектаклях, причудливо и странно вошли в пьесу Горького и даже в «Любовь Яровую» — революционный лубок, который, надо сказать, Ходасевич, и не он один, ставил гораздо выше «Врагов» по драматургической технике. Лишущие на могли дажи представить себе старых мастеров театра в условиях откровенной фальши или тенденциозного идеологического задания, которое предлагали им пьесы Горького и Тренева (то есть всего того, что в новой эстетике театра называлось «крепчайшей политической установкой»). Пишущие выделяли, скажем, Качалова и Книппер во «Врагах», но тут же подчеркивали их откровенное выпадение из спектакля. «Тут было,— отмечал тот же Ходасевич,— бесконечно много ума, вкуса, обаяния (...) но жаль было этой прелести, растраченной на убогие роли в дубовой пьесе».

Особый интерес, конечно, представляло молодое поколение артистов МХАТа, пламя, так сказать, молодое и парижанам незнакомое.

«Как играют молодые? — вопрошал Ходасевич, рецензируя «Любовь Яровую».— И отвечал: «Грубовато, лубочно, резко, с подчеркиванием «ударных» мест для ранга, что в Художественном театре не делалось — да и не было в тому поводов, потому что репертуар был иного уровня». Г-жа Елинская (Любовь Яровая) мелодраматична, безлична, провинциальна. Г-жа Андровская (она играла Ганкину.— А. С.) была недурна в первом акте, а потом размагнитилась и стушевалась как раз там, где нужно и можно было развернуться. В общем, однако, большой разницы в исполнении нет: лучшее не намного хуже худшего, а худшее — не слишком отличается от лучшего. В этом, если угодно, можно усмотреть старый принцип Художественного театра, принцип ансамбля».

Доводя свою мысль до логического конца, критик делал вывод о том, что перед ним не Художественный театр Чехова (новый или старый), а какой-то совсем иной театр, в котором «чувствуется влияние Художественного театра».

Конечно, можно сказать, что пером рецензентов водила злоба дня, что эмигрантская печать 37-го года заведомо не могла принять и понять природу советского МХАТа, и потому газетно-журнальная полемика полувековой давности лишена сейчас подлинной содержательности. В каких-то случаях это так и было, но ограничиться такой констатацией ни в коем случае нельзя. Дело шло не о политических претензиях или правосходстве людей, существующих в условиях относительной свободы. Политических претензий к театру, режиссерам и там более актерам практически никто не предъявлял. Это выносилось за скобки. Речь шла о следствиях, о плесени, проникшей, как сказал бы Блок, в тайники души,—об искажении актерской природы, о новом стиле и ансамбле, даже о новой русской речи, которую с удивлением расслышали с подмостков советского МХАТа. Речь шла о том, что произошло с искусством Художественного театра в условиях мощнейшего идеологического задания, которое режиссура МХАТа и его актеры пытались — по большей части совершенно искренне — оформить. В этом и был смысл противопоставления театра Чехова и академического театра Горького.

Ю. Сазонова, подводя итоги своим впечатлениям от гастрольных спектаклей, писала в «Последних новостях», о том, что постановочные приемы, выработанные в основном на чеховских спектаклях МХТ, условны европейским театром. Прежний метод остался, полагает она, но среди вещей исчезли актеры. «Конечно,— пишет обозреватель,— игру освещения, «подвижность» архитектуры, иллюзии живого дома за пределами видной на сцене комнаты — все это создано и привнесено в чеховских спектаклях Художественный театр. Но теперь это вошло в [illegible] обихода». Терраса русской дачи, на которой Каренина говорит с Вронским, напоминает ей аналогичную сцену в театра Батьи. «И было мутное чувство, будто мы во сне попали в пустой дом, где когда-то жилая жизнь и где мы оставили близких. Дом назывался Россией».

В этом роскошном пустом доме все осталось, «как прежде», архитектура, переходы, искусство света и костюмов, только деревья в горьковском МХАТе

В основе статьи — доклад, прочитанный автором на конференции «Чехов и Франция», которая состоялась в Париже в университете «Сорбонна» в марте 1990 г.