ЗА 10

ПАРИЖ, ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕАТР, ЧЕХОВ

стали делать плоскими, а не круглыми как в чеховские времена. И это простое усовершенствование, исходящее, конечно, из того, что зрителю вполне достаточно для иллюзии и плоского дерева, приводит эмигрантского критика к неожиданному и поразительно точному выводу: в новом театре исчезло то, что она назвала «тайным очарованием «для себя».

Среди многочисленных изменений и новостей, которые в Москве практически не замечались, особенно разительными оказались для прежней публики театра изменения речевые.

Говоря о типе и манере речи мхатовца, та же Сазонова сообщает: «То, что особенно поражает сейчас в игре новых актеров театра Горького,— это соединение двух манер: провинциального крика, нажима на зрителя, чтобы силою выдавить из него хоть каплю сочувствия, и в то же время остатков прежней художественной школы, которая замечалась в разделении каждого слова фразы. Каждая фраза подвергалась внутреннему обсуждению, каждое слово должно быть связанным с каким-то внутренним стремлением (...). Боялись спугнуть «подлинное» готовой актерской интонацией, готовым жестом (...). Чтобы избежать всего готового, Москвин последние слова фраз произносил, понижая интонацию, вместо обычного актерского повышения. И это стало его манерой, по которой его можно было узнать. В каждую фразу вводилась какая-нибудь жизненная мотивировка (...). Этот метод, выработанный для чеховских пьес, выполнявшийся первоклассным артистами, теперь... применяется в пьесах, никак не влияющихся с иллюзией реальности. Вместо живой текучей фразы, актеры просто останавливаются на каждом слове, будто в одышке, и с особыми подчеркиваниями выбрасывают по одному слову, отчеканивая его, словно спектакль идет на открытом воздухе».

О том, что произошло в стране, можно было судить по самому бесспорному и неподкупному свидетельству времени — по тому, как стали говорить актеры Художественного театра.

По мере продвижения гастролей чеховская тема становилась все более острой и, если хотите, драматической. «Чайка отлетела с занавеса театра. Она осеняет теперь только витрину выставленных в коридоре портретов. Отлетела и былая чеховская «тихость», игра на полутонах, умение все рассказать в молчании, ранить душу как будто на значащей подробностью» — в одной статье. В другой: «Актеры — все новые и играют крикливо, напряженно, с теми условными интонациями, которых когда-то так старались избежать в театре Станиславского. Появилась провинциальная манера «наддавать» к концу сцены: «работать на выход», как говорили когда-то».

Парижские критики с удивлением обнаружили, что на мхатовскую сцену благополучно возвратились классические типы русской театральной провинции, казалось бы, высмеянные и уничтоженные. Вновь объявились «роковые женщины», и на где-нибудь, а именно на мхатовской сцене, «и вдруг — передает Н. Тэффи впечатления от ведущей мхатовской актрисы,— мелочна вся, «опушка», мерзлячка (сюжетно на ней было заработано авторским) вся целиком, шевелит ноздрей, смотрит холодными глазами, цедит слова и губит мужчин «по-своей эре».

Тэффи, надо сказать, принадлежит едва ли на самый язвительный комментарий к мхатовским спектаклям, «названный «Горестным праздником». Это она передавала интонацию Елинской—Яровой (когда та обращалась к мужу-белогвардейцу): «мерзавец» (так услышала Тэффи в фальшиво-идеологическая аранжировка возглас «мерзавец»). Это она сочувствовала Алле Тарасовой в сцене с ребенком («Анна Каренина», которая не удалась и не могла удаться: «Когда истерзанная мать, подойдя к постельке восьмилетнего сыночка, находит в той постельке скрюченную в три погибели неизвестную даму, она не сможет искренне говорить этой даме те нежные слова, которые несла в своем сердце для своего ребенка».

Вообще в «Анне Карениной», спектакле, премьеру которого в апреле 37-го года смотрела Полянтифюро во главе со Сталиным (в мхатовской премьере извещало специальное сообщение ТАСС), в этом прославленном спектакле парижские критики тут же обнаружили громадную смыслоутрату. Инсценировщик (им был Н. Д. Волков) выбросил из романа Л. Толстого все, что не вмещалось в пределы любовной драмы героини. Таким образом, напряженный этический пафос романа исчез, осталась любовная история, выполненная в тщательно отработанных приемах прежнего Художественного театра. Но эта тщательность декора, изумительная проработка массовых сцен особенного воодушевления не вызвали. Напротив, представители исчезнувшей русской жизни стали замечать досадные огрехи и мелочи в эмиграциях, бытовых ритуалах и всем прочем, до чего свежей советской публике не было никакого дела. М. Добужинский, зайдя к мхатовцам после толстовского спектакля, попытался было исправить какой-то недочет в офицерской одежде, на что получил сокрушающий его ответ: «Какое это имеет теперь значение?» Из этого пренебрежения к «мелочам» художники сделал свой бесповоротный вывод: «Старого Художественного театра больше нет».

Русская эмигрантская критика оказалась предельно недоброжелательной к Алле Тарасовой и Марии Прудкину (он играл Вронского), так же, как и к Николаю Хмелеву, который играл Каренина. Кажется, только один Ходасевич сумел разглядеть в Хмелеве дарование, которое он тут же противопоставил «заводным куклам» — остальным исполнителям.

Такое разночтение московских и парижских вкусов объяснялось, конечно, не грубой неучастительностью парижан (ведь, что ни говори, перед ними были действительно первоклассные актеры). Вернее было бы предположить, что в Париже в качестве идеала актерской игры сохранялся тот эталон, который во многом сформировал в годы воздействия старого Художественного театра. Недаром Ходасевич, итожа впечатление от толстовского спектакля, писал: «Ансамбль, который некогда был коньком Художественного театра, нет и на этот раз. Второстепенные персонажи — второстепенны и третьестепенны».

Последний отклик Тэффи был исполнен острой печали: «Что вспомним мы об этом горестном празднике:

Милые лица уходящих, почти уже отошедших.

Два, три момента:

— как спотыкнулся Качалов, как вел ветчину Книппер, и еще походку Москвина, и потом диваны из старого мира, дворцы потонувшей Атлантиды.

Высоко взлетала белая чайка и там, на высоте, сложила острые крылья и упала на дно.

А тяжелые колеса, прекрасно управляемые товарищем-машинистом, раздавили «Анну Каренину».

Аминь».

Так отозвались спектакли в русском Париже.

Париж французский нимания «чеховских» подтекстов мхатовских спектаклей не увидел. Обозреватель «Фигаро» заметил, что «все русские, живущие в Париже, казалось, назначили встречу в театре, белые и красные, настоящий славянский коктейль». Французы великолепно разгадали пропагандистский замысел Сталина, поспешившего в Париж именно этот театр и именно с этими спектаклями. Отношение Сталина к театру сопоставлялось с отношением к театру Наполеона, пьеса Тренева вызывала в памяти драматургические построения Корнеля. Актерский ансамбль был оценен достаточно высоко, но на как открытие. Актеры получили несколько убийственных чисто французских замечаний: критики «Жур» полагали, что Тарасова—Каренина сносит похоже на «красивую бриллиантину», как говорят в Марселе, чем на Анну Каренину, а исполнитель Вронского — на унтер-офицера, которого по ошибке произвели в офицерское звание. В «Мюрюр дю Монд» обнаружили, что советские артисты выглядят очень изящно в ролях для высшего света. «Может быть, им доставляет удовольствие (...) флиртовать под носом нового Кремля в старых нарядах свергнутого режима?» В «Ваншемьер» полагали, что «большевики так же не способны, как французы, лишать старых актрис ролей, которые должна играть молодежь». В связи с этим критик даже вопрошал: «Стоило ли тогда устраивать революцию?»

Итак, французским Парижем «славянский коктейль» был дегустирован только в его политическом «красно-белом» содержании. Совершенно иное «послевкусие» осталось от Парижа у самих «художественников». Конечно, когда они вернулись в Москву, были проведены необходимые официальные отчеты, пропели победные фанфары, актеры попотчевали друзей анекдотами. Были официозные клятвы и заверения вроде статьи Хмелева, в которой он, подытожая четырехнедельное пребывание во Франции, сумел вспомнить только невиданно сильное переживание «признательности к своей стране, партии и правительству, к счастливому советскому народу». Нет документов, которые могли бы оспорить артиста, но все же этим верноподданническим итогам никак нельзя ограничиться.

Выскажу предположение (без подробной аргументации), что встреча со своей дореволюционной публикой в Париже не прошла бесследно для искусства нового МХАТа. Замысел знаменитых «Трех сестер» в Художественном театре (решение ставить Чехова было принято именно в 1938 году) был сформирован у Немировича в немалой степени под воздействием того, что произошло во Франции. Внутренняя и очень резкая полемика с собственным, ставшим классическим чеховским каноном, которая звучала на протяжении всей этой работы, вся глубочайшая актерская переоснастка, производимая во время подготовки чеховского спектакля, была адресована, конечно, и парижским критикам театра, оплакавшим смерть чеховского МХТ.

В условиях сталинского режима после смерти К. С. Станиславского Немирович-Данченко решил заново поставить Чехова и обратить его к новому поколению мхатовских актеров в той же степени, как и к новым поколениям зрителей. Он как бы снаряжал экспедицию на потонувшую Атлантиду. Так же, как и русские парижане, но с совершенно иной стороны режиссер понимал, что той России, которая породила чеховскую пьесу, уже не существует. На одной из репетиций он просил даже указать в афишах и программках, что действия «Трех сестер» происходят в начале XX века, чтобы зритель не подумал, что оно происходит 200—300 лет назад. Немирович-Данченко начал погружаться в чеховский мир с соблюдением всех ритуальных идеологических заклинаний. Но профессия, талант и память брали свое. Он стал безжалостно вымарывать штампованные полутона, сентиментальное настроечество и вообще всю «чеховщину» старого Художественного театра, по которой так тосковали в Париже. Он начал учить актеров чеховской речи, выдвинув перед ними высочайшие музыкальные поэтические требования («как будто вы играете Пушкина»). Он уволил их забытой и совершенно недоступной человеческой сложности чеховских людей, противоположных всякому агитпропу (между прочим, Немирович-Данченко вошел в чеховскую работу сразу после премьеры пьесы Л. Леонова «Половчанские сады», ничтожной и, по сути, пародийной имитации Чехова). Он снимает с персонажах «Трех сестер», как бы оговорится: «У Чехова они не агитаторы, не проповедники—поэтому они все потом погибнут». Он будет с невиданной настойчивостью, заставляющей искать ее корни, убеждать артистов в том, что зерно этой пьесы — в тоске по лучшей жизни. И неизвестно, по какому поводу плакали зрители этого мхатовского шедевра, по какой лучшей жизни они тосковали и что напомнил им этот спектакль, ставший — это известно документально — сильнейшим театральным парижанинам всех тех, что будет обновлять наш театр и чеховский канон уже в послесталинские времена.

На одном из финальных прогонов Немирович-Данченко сравнит месяцы работы над чеховской пьесой с каким-то санаторием. После премьеры он сформулирует и еще одно нередкое впечатление: «У Чехова, как кажется, есть одно свойство (...) чрезвычайно глубокое, почти неуловимое. Это способность путем своего духовного влияния на актеров, играющих пьесу, объединять их. До меня долетела фраза, которая меня очень обрадовала: это то, что вы в «Трех сестрах» почувствовали какое-то единение, почувствовали себя членами какой-то единой семьи, что ли. Это у Чехова чрезвычайно сильно; этого не было дано у Горького; в работе над «Врагами», например, об этом трудно было бы и думать».

Это, конечно, была оговорка, проговорка, но в ней просвечивало тайное существо дела. Тема Чехова в стенах академического театра Горького разрешилась нетривиально. Казалось бы, без остатка поглощенный «горьковским мироощущением» МХАТа, выработанным эпохой строительства социализма и террора, автор «Трех сестер» предстал в своем первозданном и одновременно новом облике. Для тяжело больного театра чеховский спектакль стал своего рода реанимацией. Это был глоток свободы и урок величайшего достоинства, которым, к сожалению, нельзя было запастись впрок.

Думая о превратностях театральной истории, которая привела к созданию предсмертного чеховского шедевра, не забудем теперь помянуть Францию. Ту самую встречу-невстречу, тот «горестный праздник» двух разорванных начал русской культуры, который произошел в Париже в августе 37-го.

● *«Любовь Яровая». Шванда — Б. Ливанов.*

● *А. М. Горький на сцене театра среди участников спектакля «Бронепоезд 14-69».*

● *Сцена из спектакля «Враги».*

● *«Анна Каренина». Анна — А. Тарасова.*