

р 27837

В.ВИЛЕНКИН

ВЛ.И.НЕМИРОВИЧ-ДАНЧЕНКО

ОЧЕРК ТВОРЧЕСТВА



В. Я. ВИЛЕНКИН

Вл. И. Немирович-Данченко

Очерк творчества



Издание
Музыкального театра им. Народного артиста
СССР Вл. И. Немировича-Данченко

1941

Ответственный редактор П. А. Марков

Книга подготовлена к печати
и напечатана под худо-
жественной и технической
редакцией А. М. Бродского

Переплет, заставки и гравюра
на титульном листе работы
художника Л. С. Хижинского

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ



Butterfly Lake



I

Владимир Иванович Немирович-Данченко родился в 1858 году, в маленьком городке Озургеты, близ Поти. Когда он был крошечным ребенком, его отец, подполковник И. В. Немирович-Данченко переехал вместе со своей семьей на житье в Стародуб Черниговской губернии. Отец вскоре умер, и семья переехала в Тифлис. Мальчику было в ту пору четыре года.

Он хорошо помнит тифлисскую квартиру: Небольшой дом на углу извилистой улицы и узенького переулка с крутым спуском. Три смежных комнаты во втором этаже, с балконами на улицу и во двор, довольно бедную обстановку. Рядом извозничий постоянный двор, откуда всегда почему-то пахло жареным салом. Кузница в переулке за углом была более приятным соседством: в дождь мутные потоки воды приносили оттуда гвозди,

подковы, кусочки железа, — маленький Володя, вместе с другими ребятами, тщательно подбирал все это, чтобы потом обменять у лавочника на фрукты. Улица вообще привлекала его чрезвычайно, главным образом, обществом окрестных мальчишек. В буйной ватаге уличных сорванцов, часто в роли коновода, он чувствовал себя превосходно. Выходки и проказы не прекратились и с поступлением в гимназию; „уличные“ влияния сказывались на успехах, — бывали жалобы директору, не говоря уже о постоянных материнских огорчениях.

Но если учение по началу не могло отвлечь мальчика от „дурного общества“, зато сильно отвлекало другое — театр. Вот как рассказывает об этом сам Вл. Ив. в одном из писем к Васильеву-Флерову:

„Окунуться перед вами в маленькую автобиографию:

„Я живу около театра с 10-летнего возраста. Когда я был во втором классе, мы, т. е. я и моя мать, жили на квартире как-раз против сада, в котором строился тифлисский летний театр. Я рос, говоря попросту, уличным мальчишкой, был предоставлен самому себе. В южном городе, весь день на воздухе, не имея представления ни о гувернерах, ни о дачной жизни, я все свои интересы и игры сосредоточил среди стропил, балок и мусора, окружавших строившийся театр. Я наполнял маленькую квартиру матери разговорами о театре. А когда стропила пошли в дело, мусор был убран, и на сцене Ник. Игн. Музиль со своей молодой женой Варварой Петровной разыгрывали уже „Колечко с бюрюзой“ и другие водевили,

когда после наступили гимназические занятия, — у меня было дома единственное развлечение. На широком подоконнике стоял мой театр. Карточные короли, дамы и валеты, загнутые там, где помещается их одна голова и с проволокой над другой, ходили по моей сцене и изображали героев всевозможных пьес, какие я только видел, читал, или просто о которых слышал. Выпиленная в виде скрипки гладкая доска с простым прутком была моей первой (и дирижерской) скрипкой и заменяла весь оркестр. Я клал перед собой школу нот, оставшуюся в доме от первых уроков сестры, стучал палочкой и дирижировал, и играл сам, как делают дирижеры маленьких оркестров, распевал увертюры и вальсы, распевал тихонько, чтоб меня не подслушали, давал звонки, поднимал занавес и играл. В моем театре репертуар был самый разнообразный. Сегодня „Гамлет“ с Аграмовым в главной роли, которого я видел несколько дней назад, завтра „Маскарад“, потом „Материнское благословение“ и т. д. Все, что мне попадалось под руки в диалогической форме, немедленно исполнялось на сцене. Особенно часто играли у меня мои короли, дамы и валеты „Пир во время чумы“, „Каменного гостя“ и пьесы Гоголя и Островского. На стене, около окна у меня каждый день вывешивалась новая афиша. К 12—13 годам я уже знал всех первых московских актеров. Один знакомый приносил нам „Всемирную иллюстрацию“, и я с жадностью набрасывался на театральные корреспонденции из Москвы, так что в моей труппе были и Федотова, и Самарин, и Шумский, и Решимов. В особенности помню Решимова, который играл все трагические роли.

„Это была моя „игра“ до 4-го класса гимназии. В 4-м классе я написал две пьесы. Одна называлась „Бедняк Ноэль Ромбер“ и представляла драму в 5 д. из французской жизни, о которой я имел понятие только по Понсон-дю-Террайлю. Другая была подражанием драме Самарина „Перемелется — мука будет“, но с куплетами“...

К этим первым драматургическим опытам нужно еще причислить водевиль с пением „Свадебная прическа“, написанный в тот же год.

Увлечение театром началось стихийно, без чьего-либо влияния, и сразу пошло по нескольким руслам; тут было и сочинительство, и „игра“ (Вл. Ив. вспоминает, как 14-летним мальчишкой он драпировался в материнскую черную шаль и разыгрывал „Гамлета“, упиваясь монологом „Быть или не быть“), и бурное увлечение настоящими спектаклями в городском театре. Театральные впечатления переплетались с музыкальными. Музыка всегда волновала и безотчетно радовала мальчика, откуда бы она ни нахлынула: из песни ли матери, обладавшей прекрасным голосом, из труб и фаготов городского военного оркестра, или просто из уличной шарманки, игравшей не последнюю роль в музыкальной жизни южного города. На всю жизнь ему врезался в память тусклый дождливый осенний день, висячая лампа в лавочке напротив и звуки шарманки, которыми бродячий музыкант услаждал лавочника. Так же, как на всю жизнь сохранилось трепетное воспоминание о газовых театральных лампонах или об особенном запахе типографской краски на афишах, напечатанных черными буквами по красному фону, отчего буквы казались зелеными.

Владимир Немирович рос при матери один. Старший брат Василий, впоследствии известный писатель, жил самостоятельно в Петербурге; сестра Елена и другой брат Иван воспитывались в закрытых учебных заведениях и мало времени проводили дома. Впоследствии оба они целиком отдались артистической карьере. Мать Вл. Ив-ча страстно любила театр и посещала его очень часто. Молодая, замечательно красивая вдова считала неудобным одной появляться на спектаклях; обычно она брала с собой младшего сына. Так повелось с тех пор, как ему исполнилось девять лет. Но это был не единственный способ попасть в театр; театральный капельдинер, с которым он подружился, всегда был готов пропустить мальчика „зайцем“, а потом, когда с 13 лет начался самостоятельный заработок, добрая половина его шла на покупку билетов; если же заработка временно не было, в ход шли медяки, взятые в долг у кухарки.

Он шел в театр не ради бездумной забавы. Ребенком он находил в нем все новый и новый материал для своей „сцены на подоконнике“. С годами театр стал для него непреодолимой потребностью, превратился в источник счастья. Уходя со спектакля, он часто мечтал увидеть его поскорее опять.

В Тифлисе, как и в некоторых других крупных окраинных городах, театр в то время был казенный. Он входил в программу руссификации края, и кавказский наместник, брат царя, не жалел казенных средств на это дело. Поэтому оно было поставлено широко, охватывало и итальянскую оперу, и русскую драму, и оперетту, и даже

балет. Драматическая труппа составлялась, главным образом, из молодых актеров столичных императорских театров, которых посылали сюда для практики. Но были в труппе и актеры с громкими именами. Репертуар русской драмы включал „Горе от ума“, „Маскарад“, „Гамлета“, лучшие пьесы современных авторов, в том числе многие пьесы Островского. Все это, разумеется, пересмотрел, и не однажды, Вл. Ив. Итальянская опера увлекала его не менее: за какие-нибудь три-четыре года он прослушал свыше двадцати опер Моцарта, Беллини, Доницетти, Россини, Галеви, Обера, и каждая, по его словам, оставила в его памяти какое-нибудь „музыкальное пятно“, — хоть одно, но зато яркое, на всю жизнь. К этому же времени относится и первое его увлечение опереттой; в Тифлисе он видел впервые и „Дочь полка“, и „Птичек певчих“, и „Орфея в аду“.

Рядом с театральными впечатлениями множились и впечатления литературные. Их первым источником была отцовская библиотека: Пушкин, Лермонтов, Марлинский, „Современник“. Когда мать перевезла семью в Тифлис, среди прочих вещей она взяла с собой объемистый чемодан с книгами. Немало способствовало развитию литературных интересов и то, что в семье был настоящий писатель — брат Василий.

В детстве Вл. Ив. больше всего любил читать пьесы: ведь все, что попадалось под руку в форме драматического диалога, давало материал для своего „театра“ на подоконнике. Но уже очень рано в круг его любимых авторов вошли классики мировой и русской литературы, и среди них первыми — Сервантес, Шекспир и Гоголь, осо-

бенно его „Ревизор“ и „Вечера на хуторе“. Позднее, в гимназических спорах о Тургеневе и Гоголе, он всегда горячо ратовал „за Гоголя“, хоть и увлекался вместе с товарищами тургеневскими „Записками охотника“, романом „Отцы и дети“. Еще более горячие и более глубокие споры в старших классах возбуждали произведения Писарева, „Что делать“ Чернышевского. На особом месте стоял Лев Толстой — еще задолго до появления „Анны Карениной“. В эти же годы как-то особенно полюбился и приблизился Лесков. Заданное на весьма широкую тему домашнее сочинение увлекло его настолько, что он надолго с головой погрузился в критические статьи Белинского, восприняв их очень горячо.

Юношеские литературные увлечения Немировича-Данченко, очень разнообразные и всегда искренно-горячие, редко проходили бесследно для его внутреннего роста. Среди них было мало случайных привязанностей. Разрастаясь и укрепляясь с годами, самые сильные из них потом протягивались через всю его жизнь. Он никогда не был просто „начитанным“ юношей. Он жил литературой так же напряженно, как жил театром. Эти две страсти целиком поглощали его.

Как уже сказано, он рано начал писать сам, сначала пьесы, потом беллетристические вещи. Писал с упоением, и давалось ему это очень легко. Еще в 5-м классе гимназии Вл. Ив. стал „издавать“ свой классный журнал „Товарищ“, который брат Иван переписывал на-бело отличным писарским почерком. Юный „редактор-издатель“ поместил здесь свою большую историческую повесть и множество других произведений. Он вся-

чески старался сделать журнал настоящим, серьезным, то публикуя в нем перевод, из „Барсовой шкуры“ Руставели, сделанный его одноклассником, то затеывая интересные дискуссии с конкурирующим „органом“ параллельного класса, редактором которого был Сумбатов, будущий знаменитый актер и драматург А. И. Сумбатов-Южин, неизменный друг Вл. Ив-ча на всю жизнь. В гимназические годы его крепко связали с Сумбатовым и литературные и театральные, — т. е. самые волнующие интересы. А несколько позднее — и это особенно — совместное участие в любительских спектаклях тифлисской молодежи.

Желание выступать публично, попробовать себя на сцене — жило в Немировиче-Данченко давно, зародилось, вероятно, еще с домашних импровизированных представлений, хоть они и проходили обычно без партнеров и зрителей. Но осуществилось оно уже после окончания гимназии. Гимназистом 7-го класса он взял на себя как-то лишь скромную роль помощника режиссера в одном из любительских спектаклей.

В 1873 году произошло его первое знакомство с настоящим „закулисным миром“. Он впервые узнал, что такое работа театра. В Тифлис приехал известный режиссер Яблочкин (отец Народной артистки СССР А. А. Яблочкиной), и директор гимназии порекомендовал ему, в качестве репетитора для его сына, Владимира Немировича, первого ученика 7-го класса. В этом доме, где отец был режиссером и директором театра, а мать и старшая дочь — видными актрисами, где часто бывал в гостях известный актер О. А. Правдин, где театром, сценическим успехом были пропитаны все разго-

воры, где, казалось, пахло кулисами, гримом, костюмами, париками и в воздухе носились какие-то особенные, „театральные“ слова, — он чувствовал себя счастливым. То, что именно здесь ему страстно захотелось самому на сцену — несомненно. Но важно еще, что здесь же впервые раскрылась ему, до сих пор еще совсем неведомая, область театральной режиссуры. Ведь Яблочкин приехал в Тифлис, уже прославившись петербургской постановкой „Смерти Иоанна Грозного“, где, в частности, многих поразили любовно и успешно разработанные „народные“ сцены. Для своего времени он был новатором, постоянно расширяя привычные технические функции режиссера и непосредственно вторгаясь в актерское творчество. Это был режиссер, не только „разводящий“ актеров по определенным им на сцене местам, но толкующий текст в соответствии со своим особым планом, стремящийся заразить актера своим темпераментом, увлечь его своей трактовкой, настоящий опытный педагог и волевой, требовательный организатор спектакля. Вл. Ив. вспоминает о нем в недавней статье, написанной к юбилею А. А. Яблочкиной: „...Помню, я однажды присутствовал на его репетиции. Была такая драма „Испорченная жизнь“ Чернышева. Главную роль играл молодой актер Журин... И врезалось мне в память, как Яблочкин заставил Журина повторять главную сцену множество раз, да во весь голос и всеми нервами, — сцену-монолог, то заражая Журина своей энергией, то объясняя ему психологическое содержание, то просто показывая по-актерски. Такая режиссура была тогда новостью, во всяком случае явлением не обычным...“

Можно с уверенностью предположить, что подобные впечатления не пропадали даром для того, кому в будущем суждено было стать одним из создателей Московского Художественного театра и еще раньше режиссировать собственные пьесы на сцене Московского Малого театра. Четко определить эти впечатления он мог лишь значительно позже, когда Тифлис был уже далеко позади. Теперь же волновало его любительство, первые актерские мечты, разогретые театральной атмосферой яблочкинского дома, влиянием Правдина, дружбой с Сашей Сумбатовым, уже давно начавшим играть в любительских спектаклях.

Но осуществились эти мечты не сразу. В первый раз Немирович-Данченко выступил на сцене уже второкурсником физико-математического факультета Московского университета. Этот факультет, кстати сказать, был выбран принципиально, по глубокому убеждению, что только точные науки нужны современному человеку, и уж никак не юридические; да и способности к математике в гимназические годы выявились очень ярко. Однако на практике принцип поколебался, — поступив в университет, Вл. Ив. слушал лекции и на юридическом факультете, сдавая экзамены по двум факультетам одновременно.

Приехав летом 1877 г. на каникулы в Тифлис, он застал там в самом разгаре работу молодого драматического кружка, душою которого был Сумбатов. Спектакли кружка обыкновенно давались в пользу бедных учеников, отправляющихся в университеты. Первый дебют Немировича-Данченко состоялся в пьесе Чернышева „Гражданский брак“. Он играл любовника. Первые три акта, повидимому,

играл плохо: это было ясно хотя бы по тому, как старательно обходили его все знакомые, приходявшие в антрактах за кулисы. Но когда в 4-м действии он окончил горячий монолог и упал на колени, неожиданно в зале раздался треск аплодисментов. В довершение успеха к нему в уборную после спектакля пришел актер Градов-Соколов, общепризнанный любимец публики, и, расхвалив дебютанта, стал уговаривать его всерьез итти на сцену. Этот разговор был продолжен летом, после того, как Немирович сыграл одну из характерных ролей („пьяненького“) в пьесе Самарина „Перемелется — мука будет“, выступил в „Современной барышне“ Дьяченко и в особенности отличился в большой и сильной роли в пьесе Чернышева „Испорченная жизнь“. Не менее настойчиво уговаривал его отдаться целиком актерской карьере и Правдин. Это было уже в Москве, где Немирович вскоре стал деятельным участником „Артистического кружка“, довольно часто игравшего в здании Шелапутинского театра. Среди ролей, исполненных им в этом любительском кружке, примечательна роль Жадова в „Доходном месте“, впоследствии неоднократно игранная и в Тифлисе.

Публичные выступления становились все чаще, сплошь и рядом приносили успех, делались главенствующим интересом... И наконец наступил момент, когда сценическая карьера стала реальностью, почти фактом: в кармане лежал подписанный договор с антрепренершей Казанцевой, предлагавшей на очень выгодных для начинающего актера условиях работу в своем театре в Ростове-на-Дону. Немировичу предстояло либо ринуться в самую гущу провинциальной театраль-

ной жизни, где открывалась возможность стать настоящим, профессиональным актером, либо вернуться к университетским занятиям. Он выбрал последнее и расторгнул контракт.

Были к этому и чисто внешние причины, как, например, острая глазная болезнь; и гораздо более глубокие — желание продолжать высшее образование, привязанность к университету; сыграл здесь большую роль и явный разрыв между обычным для молодого актера стремлением играть героев-любовников и неподходящими для этого внешними данными.

Но главную причину следует искать, кажется, еще глубже. Не кроется ли она в его прирожденном неприятии дилетантизма, — всякого, и в особенности творческого? Человек сильной воли, воспитанной ранней самостоятельностью и с отроческих лет часто спасавшей его от слепых увлечений, он оценил себя как бы со стороны и отказался от карьеры, пусть и заманчивой, но требующей с самого начала компромиссов и не сулящей в будущем предельного раскрытия всех его творческих сил. Отказался, несмотря на то, что актерский талант его признавали старшие, опытные товарищи по сцене и, очевидно, признавали зрители.

Немирович-Данченко ушел от актерской карьеры в юные годы, человеком далеко еще не сложившимся, и трудно сказать, что в этом решении им руководило больше: рациональные выводы или чутье. Но несомненно, что здесь проявилась его, рано созревшая, обостренная взыскательность к искусству и к себе в искусстве. Это она подсказала Немировичу-Данченко, что не здесь, не

1

ВЪ БОЛЬШОМЪ ЗАЛѢ ДВОРЯНСКАГО СОБРАНІЯ,
РУССКИМИ ДРАМАТИЧЕСКИМИ АРТИСТАМИ,
съ участіемъ артистокъ Московскаго ИМПЕРАТОРСКАГО театра И. П.
Уманецъ-Райской и Л. И. Южиной, артистовъ Императорскаго театра

И ВЛ. И. НЕМИРОВИЧА-ДАНЧЕНКО.

ПРЕДСТАВЛЕНО БУДЕТЬ ВЪ ПЕРВЫЙ РАЗЪ

ДОНОВОДЪ.

Есменя ул. 3 д/История с/ч. Владимир Яковлев (Восточный-Дальний).

Исполнитель роли: Лыбашовой-артистка ИМПЕРАТОРСКОГО театра Я. И. Юлиана ~~Борачева-артистка ИМПЕРАТОРСКОГО театра А. И.~~
Юлиана Пустовалова-артистка ИМПЕРАТОРСКОГО театра Г. Я. Неделкина-артистка театров Лентоуского Г. А. Варламова
Зоя Стендига-Вд. И. Немислова-Ткаченко автор пьесы

[illegible]

Variable	Mean	Standard Deviation	Minimum	Maximum
Age	35.5	10.5	25	45
Gender	1.5	0.5	1	2
Education	12.5	1.5	11	14
Income	3000	500	2000	4000
Marital Status	1.5	0.5	1	2
Occupation	1.5	0.5	1	2
Health Status	1.5	0.5	1	2
Exercise Frequency	1.5	0.5	1	2
Stress Level	1.5	0.5	1	2
Smoking Status	1.5	0.5	1	2
Alcohol Consumption	1.5	0.5	1	2
Family Size	2.5	1.0	1	4
Home Ownership	1.5	0.5	1	2
Car Ownership	1.5	0.5	1	2
Travel Frequency	1.5	0.5	1	2
Job Satisfaction	1.5	0.5	1	2
Life Satisfaction	1.5	0.5	1	2
Overall Well-being	1.5	0.5	1	2

ОНА ЕГО ЖДЕТЪ...

Водники въ 1 действии. Н. Родивского

Роль "Александр Павлович" исполнил артистка **ИМПЕРАТОРСКОГО** театра Уланов-Райский
ДЕЯСТВУЮЩИЙ АНУА

From: *Shirley J. Grier, Memphis*

ПО ВЪ 8 ЧАСОВЪ ВЕЧЕРА.

ИЗНА МЕСТАМЪ

[illegible]

Получено 28.08.2010

1. *Journal of the American Medical Association*, 1997; 277: 1033-1036.

Copyright © 1999 by John Wiley & Sons, Inc.

Афиша спектакля „Шиповник“ с участием автора

в этой области, а может быть в иной, гораздо более широкой, но непременно литературно-театральной предстоит ему постепенно развернуться и проявить себя сполна.¹

II

В жизни Вл. И. Немировича-Данченко трудно разграничить точными хронологическими веками конец одной какой-нибудь полосы его деятельности от начала другой, потому что полосы эти то частично находили одна на другую, то просто сливались во времени, как это часто бывает в жизни разносторонне одаренного человека. Так, оставаясь видным беллетристом, он приходил к своим наивысшим драматургическим достижениям, и в то же время создал свои драматические классы

¹ Забегая вперед, нужно сказать, что, не сделавшись профессиональным актером, Немирович-Данченко сквозь всю свою драматическую и режиссерскую деятельность пронес в себе „актера“. До наших дней он сохранил неистраченной свою великолепную актерскую потенцию, которая не только сверкает в его репетиционных „показах“, но дает ему возможность почти сливаться с исполнителем в глубочайшем проникновении в образ, ощущать непосредственно все, что мешает и что помогает сценическому созданию.

Прежде чем что-нибудь предложить или посоветовать актеру в репетиционной комнате, он всегда внутренне ставит себя на его место, переносится в его самочувствие, как бы ощущая под ногами доски сценического пола. В это время он, режиссер, „играет“ за исполнителя. Поэтому его совет, указание, догадка, вдруг пришедшая в голову ассоциация, самый показ или даже намек на показ так понятны и близки актеру, так неотразимо действуют на его творческое воображение, укрепляя в нем доверие к руководителю.

в Филармонии — преддверие к Художественному театру, и уже режиссировал постановки собственных пьес в Малом театре, и продолжал писательский труд уже после создания МХТ (пьеса „В мечтах“ — 1901 г.).

Студентом Московского университета, в разгар „любительства“, совсем еще юным, он приходит в журнально-газетную работу. Он знакомится осенью 1877 г. через О. А. Правдина с редактором только что народившейся „Русской газеты“, Н. А. Александровым, и становится театральным рецензентом. Этой датой открывается десятилетие его журналистской деятельности (1877—1887). Горячий интерес к театру, верный зрительский глаз и прирожденное литературное дарование вскоре открывают ему двери еще нескольких редакций: он шлет театральные корреспонденции в „Петербургский листок“, сотрудничает в „Суфлере“, „Минуте“, в сатирическом журнале „Будильник“. Н. П. Кичеев вскоре предлагает Вл. Ив-чу вместе с ним писать в „Будильнике“ театральные фельетоны; с тех пор они долгое время регулярно появляются там за подписью „Никс и Кикс“, под стереотипной шапкой с изображением смешного голого дьяволенка под зонтиком. В газете „Русский курьер“, издававшейся Ланиным и славившейся ярко либеральным направлением, Немирович принимает живейшее участие — вместе с В. А. Гольцевым, Веселовским, Анучиным и другими виднейшими публицистами (1879, 1881—1883). Автор постоянных и часто очень обширных театральных обзоров „Русского курьера“, он специализируется здесь и на собственно редакционной работе, будучи последовательно секретарем редак-

ции, товарищем редактора и наконец заведующим редакцией. Одновременно он — постоянный автор и член редакции в „Московской неделе“ Гольцева. Увлекаясь преимущественно театральной рецензией, он расширяет круг своих журналистских интересов — помещает в петербургских „Новостях“ судебные отчеты, заведует библиографическим отделом в „Русских ведомостях“ (здесь же он — театральный критик), пишет статьи для большой петербургской газеты „Голос“ и печатает самые разнообразные корреспонденции, заметки, рецензии и фельетоны в целом ряде других газет Москвы и Петербурга. В это же время на страницах московских газет и журналов появляются его первые беллетристические опыты.

Как театральный рецензент Немирович занимал видное место в современной журналистике. Он начал с эпизодических и часто юношески-запальчивых высказываний о театре (так была им однажды сгоряча и не очень справедливо „обругана“ Ермолова). Но уже с первых лет газетной работы обнаружил зоркий глаз театрального завсегдатая и совершенно определенный художественный вкус, в природе которого отвращение к банальщине и к избитым местам было отправной точкой. Мимо него не проходило ни одно выдающееся явление современной театральной жизни, — буквально ни одно; перечитывая его рецензии за многие годы, это можно сказать, без обычного в подобных случаях преувеличения.

Не только премьеры Малого и Александринского театров, но и все более или менее значительные спектакли на частных сценах — Корша, Бренко, Лентовского, а также оперные новинки

и возобновления живо интересуют его и вызывают его критический отклик, часто идущий в разрез с общепринятым мнением.

Проходит всего несколько лет после его рецензентского дебюта, и литературные выступления Немировича обнаруживают в нем человека, постоянно и напряженно мыслящего о театре. Многие его коллеги довольствуются в рецензии традиционным пересказом содержания пьесы и, скользя двумя-тремя обидно-пустыми фразами по актерским и авторским „удачам“ и „неудачам“, спешат описать прием, оказанный публикой любимцу или бенефицианту, подсчитывая вызовы и подношения.

Немирович в это время — один из немногих — пишет о театре и серьезно и страстно. Он расчленяет свое зрительское впечатление и ясно видит в спектакле драматурга и актера, их слияние или, наоборот, их борьбу; отделяет в игре актера случайную дешевку от счастливых секунд вдохновения, достигнутых упорным трудом; замечает новые черты в даровании актера; характеризует его, как участника общего ансамбля; описывает его особые, только ему свойственные приемы; отличает нарочитые постановочные эффекты от режиссерской попытки — пусть даже робкой — выразить через внешность спектакля личное понимание произведения.

И в то же время он обобщает свои впечатления и оценивает каждый спектакль с точки зрения своих, с годами все более определенных, требований к актеру и драматургу. Перечитывая эти рецензии, нельзя отделаться от ощущения, что их пишет человек, уже захваченный мечтой

о другом, новом, своем театре. Он пишет, скажем, о каком-нибудь отдельном исполнении и, исчерпав характеристику, с волнением, явно выходящим за рамки частного случая, высказывается на одну из общих и кардинальных тем театральной жизни. А взявшись за такую тему, он всякий раз уже расшатывает подгнившие стропила казенного, императорского театра, порой даже без особого умысла.

Вот хороший молодой актер плохо сыграл роль: но он не виноват, его накормили драматургической тухлятиной, а ей нет отзвука в его даровании, — значит нельзя воспитывать актеров на недоброкачественном литературном материале.

Вот прошел бледный, вялый спектакль, в котором, однако, публика бурно принимала одного исполнителя, увлеченная его драматическим нервом и темпераментом, как будто позабыв обо всем остальном, и о самой пьесе в том числе, — значит, такой — пусть и увлекательный — актерский „гастролерский“ эгоизм на сцене вреден и нетерпим, потому что вне художественного ансамбля нельзя заразить зрителя идеями и образами пьесы.

Вот громкие имена, украсившие афишу, не оправдали себя, не принесли успеха хорошей пьесе, — не нужно ли серьезнее отнестись к распределению ролей, пересмотреть вопрос об „амплуа“, смелее выдвигать молодые силы, отвлечься от кассовых соображений?

Мало талантливая, но долго прослужившая на сцене актриса пользуется особым расположением дирекции, получает роль за ролью, да еще и звание, которого лишены многие выдающиеся актеры, — в нее летят ядовитые стрелы „Будиль-

ника“ в фельетонах за подписью „Никс и Кикс“: не пора ли покончить с простой „полезностью“ актеров, а начать ценить и выдвигать дарования?

В одной из нашумевших пьес исполнитель главной роли „кричал, надрывал свою мощную грудь, усиленно жестикулировал, но не передавал страданий. Он воспользовался приемами рутинной, ходульной игры и не изобразил страдающего человека. Он „переиграл“, вышел за пределы художественности“, — а рецензент, рассказав об этом публике, идет дальше и уже ставит со всей твердостью вопрос о воспитании интеллигентного актера, которому такие приемы игры будут чужды и ненавистны.

Знаменитая пьеса иностранного классика поставлена в дурном, местами искажающем замыслы автора, переводе, — в очередной рецензии Немировича этому посвящен длинный абзац, где звучит требование уважать художественное слово на сцене, помнить о литературном стиле произведения, не относиться к нему безразлично.

И так далее. Серию разнообразных примеров легко можно было бы продолжить. Но и приведенных достаточно, чтобы ясно увидеть в критических высказываниях Немировича-Данченко глубокую неудовлетворенность современным драматическим театром, с его порочной организацией, засоренностью репертуара, засильем „ремесла“ и рутины в актерской среде, отсутствием настоящего художественного вкуса, порой даже в талантливом исполнении.

Отвечая как-то в одном из номеров „Русского курьера“ на упрек Суворина, что „у нас нет

серьезной театральной критики“, Немирович с горечью пишет: „Неужели г. Суворин не замечал, что критику рождают только выдающиеся сценические явления, что критике нет места при тех условиях, в каких стоит театральное дело в России, что для нее нет материала. Драматическая цензура до-нельзя стесняет драматическую литературу, которая является поэтому не только не удовлетворяющею требованиям читающей массы, но и не дающею никакого материала для работы артистов. Артисты поэтому меняют свои силы на мелкую монету и не создают ничего выдающегося. Чему же может служить при этих условиях серьезная театральная критика?“ Далее он приводит ряд примеров репертуарного упадка Малого театра, на сцене которого выигрышные роли все чаще подменяют собой живые лица и живую мысль, и подводит следующий итог: „Безотрадность истекшего сезона очевидна. Репертуар театров вообще слабый; репертуар же Малого театра— в особенности. Лучшие драматические писатели не пишут для сцены, не имея возможности ни проводить в них своих любимых идей, ни знакомить публику с интересными образами, ни вообще воспитывать ее, раскрывая перед ней пороки и слабые стороны существующих отношений между людьми... Театры полны сил, талантов и людей способных, но не имеющих возможности развиваться для того, чтобы продолжать дело писателя. Артисты разменивают свое дарование по мелочам в ожидании тех условий, при которых они имели бы возможность воспитывать публику, а не оставаться ее игрушкой“.¹

¹ „Русский курьер“, 1882, № 33.

Между тем, вынося этот приговор старому театру и имея в виду главным образом императорский Малый, — Немирович-Данченко был связан с ним кровно: вместе с большинством московской интеллигентной молодежи он восхищенно аплодировал здесь гениальной Ермоловой, Федотовой, Медведевой, Самарину, Никулиной, Ленскому, Садовским, когда они выступали в своих лучших ролях классического репертуара, здесь блестяще проявилось горячее, романтическое дарование его ближайшего друга Южина. Здесь, как он сам тепло писал по случаю юбилея Ермоловой, „благодаря блестящему ансамблю артистов не только сцена была дорога московской публике, но даже эти казенные желтые стены, этот специфический запах театрального газа и красок, этот грязный вход, у которого сторожа методично и однотонно выкрикивали „аффиши!“, этот плохой оркестр под управлением выслужившейся первой скрипки и десятки лет разыгрывавший мелодии Юнгмана, — все это возбуждало в театральных завсегдатаях безотчетное чувство чего-то близкого и дорогого“. Здесь, наконец, как раз в это время началась его собственная драматургическая карьера, почти вся прошедшая потом под знаком Малого театра, оплодотворенная мастерством его корифеев. Как же было ему не любить Малый театр, в особенности когда этот театр ставил перед собой серьезные задачи и брался за сценическое воплощение таких гигантов литературы, как Шекспир, Шиллер, Лопе де Вега, Островский, демонстрируя во всем блеске свои могучие артистические силы.

Он преклоняется перед любимыми актерами,

когда под романтическим плащом героя чувствуется человеческое сердце, когда царственная осанка героини скрывает глубоко запрятанные, но рвущиеся на простор живые человеческие страсти, когда, преодолев соблазн внешних эффектов, они направляют весь свой темперамент и все мастерство на создание живого человека с простыми и сильными чувствами. Он радуется, когда актер, после долгого труда, вдруг интуитивно схватывает самое существо литературного образа, сживает с ним интимно и пронизывает этой основной сущностью роли (Станиславский позднее назовет ее „зерном“) все свое сценическое создание. Так он пишет об Ермоловой в роли Федры в трагедии Расина: „Едва ли не в первый раз она доказала, что трагические роли доступны ей во всем объеме... Артистка путем долгого изучения роли сумела отыскать в каждой ее фразе содержание, отвечающее общей руководящей страсти. Она развернула перед зрителем все стороны увлекательного образа Федры. Но что больше всего делает честь артистке — это та жизненность, та человечность, та трагическая простота, которую она вложила в создание Федры. Нам были так понятны все ее душевные движения, все переходы от глухого отчаяния к стыдливой надежде, от томительных угрызений совести к безумной ревности“. ¹

В то же время его часто оставляют равнодушным самые пышные, самые ярко-театральные постановки пьес Шиллера или Гюго, когда бур-

¹ „Русск. ведом.“, 3 февраля 1890 г. Курсив мой. В. В.

ный актерский пафос заслоняет в героях „простое человеческое“ и мешает поверить в их страсть.

Задолго до появления знаменитой формулы Станиславского: „если играешь злого, ищи, где он добрый“, — Немирович в своих рецензиях требует от актера многокрасочности, соответствующей действительной сложности образа „живого человека“. Он требует, чтобы актер, играющий отрицательный образ, не пользовался одной черной краской: пусть зритель, отнюдь не „сочувствуя“ ему, тем не менее заразится его эмоциями, чтобы потом, когда опустится занавес, тем сильнее его осудить. Так же, как позднее и у Станиславского, в этом требовании не было идеализма, не было ни тени „христианского“ оправдания человеческих пороков (ведь формулу можно и перевернуть: если играешь доброго, ищи, где он злой, — смысл ее для актерского творчества от этого не меняется), а было лишь утверждение жизненной правды на сцене.

Рецензируя московские гастроли Сальвини 1882 г., Немирович-Данченко писал: „Существует два типа артистов, имеющих в настоящее время одинаковый успех. Одни, создавая роль, больше заняты ее эффектными положениями, другие — внутренним смыслом; первые все свои силы оставляют для выдающихся мест, готовы пожертвовать иногда правдой; вторые ищут только правды как первого условия художественности; игра первых поэтому лишена изящной простоты; вторые считают ее необходимостью...“ К первому типу Немирович относит, между прочим, Росси; ко второму — Сальвини. Подробно разбирая приемы игры Сальвини, он далее пишет: „В игре г. Саль-

вини поражает не трагическая сила, с которой он передает страдания Отелло, а поражает замечательная способность воплощения его образа; поражает непринужденность, простота артиста. Кстати скажу, что слово „простота“ в русской театральной жизни понимается совершенно неправильно. В последние годы между русскими актерами сильно развилось стремление к простоте, завещанной Щепкиным и Шумским. Это стремление часто доводит актеров до крайности. Тот актер, — во мнении театральной публики среднего уровня, — играет просто, который не старается оттенять более выдающиеся места роли, вносит в игру некоторую вялость речи и движений. Простоту едва не делают синонимом бесцветности. Это — совершенное заблуждение. От актера непременно требуется энергичное отношение к роли, и хотя бы даже изображаемое лицо было выхвачено из простой жанровой картины, актер должен передавать его не только жизненно, но и художественно. В жизни есть много бесцветного, но оно не может составлять предмета сцены, требующей движения. Фотография вялых, бесформенных диалогов не может быть художественной, не только потому, что она скучна, но потому, что она не интересна¹.

Пройдет пятьдесят с лишним лет, и мы найдем разительное соответствие этим мыслям молодого рецензента в высказываниях руководителя МХАТ, ведущего режиссера советского театра, когда, создавая свои лучшие спектакли — „Воскресение“, „Враги“, „Анна Каренина“, „Три сестры“,

¹ „Русский курьер“, 1882, № 100.

он выдвинет на первый план лозунг — „за мужественную простоту на сцене“ и потребует раскрытия актерского темперамента ради торжества художественно обобщенной, большой жизненной правды.

III

Два года спустя после прихода в журналистику Немирович-Данченко дебютирует в качестве беллетриста рассказом „На почтовой станции“, напечатанным в газете „Русский курьер“. Сам В. И. относит начало своей литературной деятельности почти на десятилетие позднее, именно на 1888 год, считая все предыдущее периодом накопления опыта. Однако, фактически, именно этот рассказ открывает ту особую, новую важную полосу в его жизни, которая наполнена литературным творчеством — беллетристикой, а потом и драматургией. Множество рассказов и повестей, рассеянных по газетам и журналам, позднее частью объединенных в сборнике „Слезы“, и ряд больших романов возбудили пристальный интерес читателей и критики к молодому беллетристу. К концу века он становится одним из самых „читаемых“ авторов, почти ни одно из его произведений не проходит незамеченным. В особенности это относится к его романам и крупным повестям. Их всех восемь: „На литературных хлебах“ (1890), „Мгла“ (1893), „Мертвая ткань“ (1894), „Губернаторская ревизия“ (1895), „Драма за сценой“ (1896), „Сны“ (1896), „В степи“ (1897) и „Пекло“ (1898).

Тяга к писательству, к художественному выявлению своего внутреннего мира, к литературному образу началась еще с гимназических лет — с увлечения школьным журналом, с объемистой повести журналиста-восьмиклассника. Газетная работа — в особенности фельетоны — принесла и разнообразие тем, и стилистические навыки, и умение выбрать и отсеять материал, остро выразить мысль. Как это часто бывает в истории литературы, серьезная журналистика оказалась хорошим побудителем к началу писательской карьеры.

Она складывалась органически. Из громадной наблюдательности, из какой-то удивительной способности схватывать самое главное в хорошо знакомой ему жизни современной интеллигенции развивался писательский дар Немировича-Данченко. То, что откладывалось в его жизненном опыте — встречи, разговоры, поездки в провинцию, книги, спектакли, события дня, волнующие споры на социальные темы, еще и еще споры об искусстве, о задачах писателя, лица друзей — литераторов, актеров — все это не пропадало даром, а своеобразно комбинировалось напряженной мыслью и требовало образного претворения. Надумывать сюжеты Немировичу не было надобности. Они сами шли к нему. Ему достаточно было искренне и увлеченно отдаться тому, что несла на него сама жизнь.

Немирович-Данченко, по всем своим вкусам и устремлениям, примыкал к группе писателей, тяготевших к Чехову. В политическом отношении их направление было либеральным, но, как вспоминает сам В. И., „с довольно резкими уклонами

и влево и вправо": „В то время как для одних главной целью художественного произведения были „общественные задачи“, другие выше всего ценили в нем форму, живой образ, слово. Первые примешивали политику решительно ко всякой теме; за ужином говорили такие речи, что надо было оглядываться на подававших лакеев,—нет ли среди них шпионов; другие же оставались холодными, не возражали из чувства товарищества, зато по уголкам называли эти речи „кукишем в кармане“ (Вл. И. Немирович-Данченко, „Из прошлого“). Писателям, близким Немировичу, показная и куца „идейность“ претила. Они не могли серьезно относиться ни к заезженным общим местам ораторских фейерверков, ни к трафаретно-обязательным приветственным телеграммам Щедрину, ни к разговорам о необходимости „пострадать“ — быть сосланным хоть на несколько лет — как о непременно условии литературно-общественного успеха. Противна была всякая спекуляция, как и всякая догма.

Либерализм Немировича-Данченко, насколько можно судить по его произведениям, сводился к положениям, которые сейчас кажутся либо несколько расплывчатыми, либо абсолютно бесспорными, но тогда разделялись далеко не всеми: производимое трудом должно быть достоянием трудящихся, земля — собственностью тех, кто на ней работает, труд интеллигента должен идти на благо народа, а не на услаждение привилегированной верхушки, он должен быть честен и энергичен; люди неспособные и косные не смеют ставить себя над массой, прикрываясь высшими установлениями и традициями. И т. д.

Это был образ мыслей честного писателя, честного интеллигента, узнавшего на собственном опыте тяжесть трудовой жизни, но далекого от революционной идеи и незнакомого с революционной практикой. И не потому он был не революционер, что во-время не встретился с настоящими революционерами, или не сочувствовал решительному действию, или чуждался общественных интересов, а скорее потому, что в нем преобладали интересы чисто литературно-художественные, что талант его блестяще проявлялся именно в этой области, а не в области боевой публицистики, что круг его знаний, привычек, вкусов, воспитания, дружеских связей, весь жизненный опыт позволял ему только честно ставить многие наболевшие вопросы, но не разрешать их. В этом Немирович-Данченко схож с Чеховым. Так же, как Чехов, он не знал, как изменить жизнь к лучшему, но хорошо знал, что в ней плохо, и несправедливо, и жестоко.

Так же, как Чехову, ему ближе всего и виднее всего была жизнь среднего русского интеллигента: писателя, врача, приват-доцента, учителя, земского деятеля, актера. По очень верному наблюдению Ю. В. Соболева, все герои романов Немировича-Данченко, в сущности, — разные ракурсы одного и того же лица. Это разные облики человека, которого безволие, неверие в свои силы и внутреннее духовное обнищание приводят к конфликту с самим собой, с собственной совестью, с окружающей действительностью.

Это по преимуществу все хорошие, добрые, совестливые люди, ставшие хмурыми и раздраженными от сознания своего бессилия, беспомощно барахтающиеся в тине запутанных и не-

чистых отношений — общественных, служебных семейных. Автор знает их будни, может быть еще лучше, чем их взлеты. Он их ловит в редакции, в земской управе, за кулисами театра, в меблированных комнатах, в ресторане, на даче, в разговоре с женой, в поисках денег, в объяснении с начальником. И чаще всего — наедине с самим собой, в часы раздумий о своем месте в жизни, в бесплодных попытках принять какое-то решение, вырваться из тины компромиссов, постепенно омертвляющих душу, опутывающих на каждом шагу.

Немирович-Данченко мастер в области глубокого психологического анализа. Он умеет проникнуть во внутренний мир своего героя какими-то незаметными с первого взгляда ходами, зорко выбирает психологические детали, приковывающие к себе внимание острой жизненной правдой. Он уверенно ведет читателя по этим мельчайшим извилинам, заставляя его мысленно прожить невеселую жизнь своего героя. И читатель постепенно начинал ощущать, что в этих будничных мелочах речь идет не более и не менее как о человеческой судьбе, и сочувствовал герою в тот момент, который давно, исподволь подготавливался автором — в момент наивысшего внутреннего напряжения, когда герою становится вдруг страшно жить. Это моменты переломные или катастрофические. Чаще — катастрофические, потому что герои Немировича-Данченко обычно гибнут, если не физически, то морально. Гибнут от „болезни века“, от неумения разрешить основной „роковой“ вопрос о смысле и цели своего существования, гибнут от разъедающего дилетантизма, который

перекидывается с профессиональных занятий на самую сущность человека и парализует его силы.

Этот далеко зашедший дилетантизм и волновал писателя, в сущности, больше всего.

Вот герой „Губернаторской ревизии“ Думчин. Он решил „пойти в земские начальники“, собственно, потому, что его уговорила жена: все-таки „начальник“. И с тех пор долгие годы мучается от сознания своей внутренней несостоятельности, от неумения фарисействовать и пускать пыль в глаза губернатору, изображать деятельность, когда нет возможности разрешить ни одного, самого маленького вопроса, не упершись лбом в установленное свыше и не подлежащее изменению. Он плохой администратор, деревни он не знает, управлять не умеет. А приходится. И вот он „держит себя с мужиками так, как будто он перед ними в чем провинился“, и только беспомощно признается в откровенном разговоре: „Я так не могу, не могу. Мне поручили не эскадрон для военной выправки и не ребят для обучения грамоте, мне поручена опека над десятками тысяч взрослых людей, ... со всею их жизнью. Вникни в эти слова: со всею их жизнью. Только подумай, что это значит“. Каждый день сгущает вокруг него житейскую путаницу, из которой нет сил выбраться. И даже, думая о своих детях, он испытывает только угрызения совести: „никогда он не забывал, что они родились исключительно по его вине, родились на свет в то время, когда человечество еще так далеко от счастья, когда вся жизнь человеческая — только сплошная цепь угнетающих душу вопросов“. И Думчин решает уйти

от этих вопросов, освободиться от всех этих пут — ценой своей жизни.

Где-то здесь, в вопросах о призвании, о деле и задаче современного интеллигента, о его гражданском и нравственном долге, Немирович-Данченко остро ощущал неблагополучие, какой-то порок. И считал необходимым громко о нем говорить — и в „Снах“, и в „Мертвой ткани“, и в „Мгле“, и уже в первом своем романе „На литературных хлебах“.

„Нахлебник“ литературы, вообразивший себя писателем на основании случайного успеха, не способный создать ничего глубокого и волнующего, — честный и беспокойный, упрямо отталкивающий от себя спасительное благополучие бульварных газет и рекламных календарей; приват-доцент, у которого позывы к деятельности, приступы „веры в себя“ мучительно сменяются тупым равнодушием и отвращением к самой науке; молодой офицер, бросивший блестящую карьеру ради бурного увлечения сценой и раздавленный на смерть нелепым и запутанным романом почти на пороге театра; писатель, не сумевший воспитать свой талант, растративший его безвозвратно, никогда в жизни не испытав ощущения счастья. Вот люди, которыми было поглощено воображение Немировича-Данченко, когда он создавал свои лучшие беллетристические произведения. В их больной, искривленной психологии заключался его главный писательский интерес. Меткие характеристики второстепенных лиц, скуповатый, точный, штриховой пейзаж, жанровые картинки городской и деревенской жизни, умение несколькими броскими деталями обстановки создать атмосферу действия и

подчеркнуть его ритм — это все помогало восприятию главной темы и органично, без нажима располагалось в перспективе повествования.

Чехов писал Немировичу в 1895 г.: „Я прочел вашу „Губернаторскую ревизию“. По тонкости, по чистоте отделки и во всех смыслах это лучшая из всех ваших вещей, какие я знаю... Знание жизни у вас громадное, и, повторяю (я это говорил как-то раньше), вы становитесь все лучше, и точно каждый год к вашему таланту прибавляется по новому этажу“. Немирович-Данченко вырабатывался в крупного беллетриста. В этой области он продолжал работать вплоть до 1898 года.

Это же десятилетие, 1888—1898, отмечено и наивысшими его достижениями в драматургии: „Последняя воля“ (1888), „Новое дело“ (1889), „Золото“ (1894) и „Цена жизни“ (1896). Роман чередовался с драмой, причем драма все сильнее забирала в плен ум и сердце. В этом сказывалась и разносторонность литературного дарования, и вечная тяга к театру, и еще сильнее, театральность самой природы Немировича-Данченко.

Лишая его вольного разгона эпического повествования, не давая нигде возможности отдохнуть на описании, театр как бы сконцентрировал его писательский темперамент. В драме он страстнее и стремительнее, не так объективен, не так плавен, как в романе. Самая сущность драматических переживаний, которые в узких рамках четырехчасового спектакля отмечают лишь важнейшие внутренние вехи человеческой жизни, потребовала от него укрупнения масштабов, сгущения красок и точнейшего их отбора, напряжен-

ных акцентов, новых и смелых композиционных приемов. Драматургически сжимая материал, он становится острее и самобытнее. Если можно сказать, что в своих романах Немирович как бы предлагал вниманию читателя картину окружающей жизни, то в своих драмах, постепенно вооружаясь новыми художественными средствами и вступая в непосредственное общение со зрителем, он уже горячо требовал внимания к взволновавшим его вопросам.

Одиннадцать пьес Немировича-Данченко в хронологическом порядке располагаются так: „Шиповник“, „Наши американцы“, „Темный бор“, „Лихая сила“, „Счастливец“, „Последняя воля“, „Новое дело“, одноактная „Елка“, „Золото“, „Цена жизни“ и „В мечтах“. В содружестве с А. И. Сумбатовым им была написана для театра Корша пьеса „Соколы и вороны“. Почти все эти пьесы впервые увидели свет ramпы в Малом театре. Обычно одновременно в Петербурге они шли на александринской сцене и потом широко расходились по провинции. Далеко не равноценные по своим художественным достоинствам, они все были „репертуарными“, т. е. пользовались успехом у зрителей и симпатией актеров и обычно надолго удерживались на сцене. Две из них — „Новое дело“ и „Цена жизни“ — были отмечены Грибоедовской премией, присуждавшейся за лучшую пьесу сезона; „Золото“ получило премию имени украинского писателя Вучины. Прибавив к этим лучшим драматическим произведениям Немировича-Данченко еще „Последнюю волю“ и „В мечтах“, мы отсеем то, что составило его вклад в русскую драматургию.

„Моему любимому автору“ — написала на

своем портрете, подаренном Немировичу-Данченко, знаменитая актриса Г. Н. Федотова, по желанию которой, кстати сказать, Малый театр в 1882 г. поставил первый его драматургический опыт — „Шиповник“. Федотова, Ермолова, Никулина, Медведева, Ленский, Южин, Рыбаков, Музиль, Лешковская, М. П. Садовский, О. О. Садовская, Решимов, а в Петербурге — Савина, Давыдов, Варламов, Стрельская, Далматов, Сазонов играют главные роли в пьесах Немировича, находя в них богатейший материал, и с нетерпением ждут от него новых пьес для очередных бенефисов. Еще в 1889 г., т. е. задолго до появления „Золота“ и „Цены жизни“, Чехов пророчит ему в письме к Плещееву будущность „настоящего драматурга“, находя, что „с каждым годом он пишет все лучше и лучше“. В это же время, вскоре после блестящего успеха „Нового дела“, Чайковский просит его написать либретто для своей оперы.

Никогда еще, кажется, русский театр не переживал такой репертуарной нищеты, как в эту эпоху. И никогда еще не было такого острого несоответствия между исполнительскими возможностями гигантов-актеров и скудными силами драматургии. Из этого возникали сплошь и рядом поистине чудовищные компромиссы, — когда беспредельный, звенящий искренностью ермоловский темперамент, или тончайшее мастерство Савиной бесплодно растрачивались на малоталантливый, мелкий, а иногда и заведомо негодный материал.

Со смертью Островского оборвалась связь театра с большой литературой. Столичные и провинциальные зрители — земские деятели, журналисты, врачи, учителя, адвокаты, университетская



Г. Н. Федотова

молодежь, новое молодое поколение купечества желали видеть на сцене прежде всего самих себя, свою жизнь. Они мечтали найти в театре если не ответ, то хоть отзвук тому, что их мучило тяжелой, неизбежной повседневностью, или манило выходом в какую-то новую жизнь. Как и всегда, театр не мог существовать одним возобновлением классики, какую бы радость она ни приносила зрителю высокими достижениями любимых актеров. А нового большого писателя театр еще не обрел. Еще не была открыта драматургия Чехова.

Театр не ждал своего, ведущего и близкого драматурга. Он торопливо шел по линии наименьшего сопротивления, либо по указке бюрократической и пристрастной дирекции казенных театров, либо на поводу дурного вкуса отдельных актеров-бенефициантов и худшей части публики. Не только в провинции или на частных столичных сценах, но даже в Малом театре 20—30 постановок в сезон считалось явлением обычным. Редкая пьеса надолго удерживалась в репертуаре. Многие обладали настолько ничтожной литературной ценностью, что даже не появлялись в печати, оставаясь лишь своего рода сценариями для актеров. Пикантная фабула, броские сценические эффекты, внешневигрышные роли с отметными „приходами“ и „уходами“, рассчитанными на аплодисменты, нередко приносили успех боевой пьесе-однодневке. Появилась целая плеяда авторов, достаточно искусных в театре, чтобы подметить излюбленные приемы ведущих актеров и актрис, и писавших так, чтобы в новой пьесе им игралось легко и приятно. Нередко бывало, что актеры сами дописывали себе эффектные реплики под занавес.

Наибольшее распространение имели пьесы с психологической фабулой. Неудачно сложившаяся семейная жизнь, все виды адюльтера, разные уголовные деяния, психо-патологические „загадки“, картинки „светской“ жизни заполняли сцену банальными образами и ситуациями, которые на другой день забывались зрителем.

Вот характерные примеры в изложении официального „Ежегодника императорских театров“. О пьесе Ракшанина „Порыв“, в которой играли Федотова, Ермолова, Лешковская, Горев, сказано следующее: „Драма, построенная на связи женатого человека с другою женщиной; он, чтобы отделаться от опостылевшей ему любовницы, грозящей погубить его семейное счастье, решается на убийство“.¹

А вот произведение Карпова „Ранняя осень“: „Содержание новой пьесы г. Карпова состоит в том, что молодая замужняя женщина, Анна Куманина, неудовлетворенная жизнью и средой и угнетаемая бессодержательностью своего существования, ищет спасения в любви к молодому технологю Дробышеву, бывшему влюбленным в нее десять лет тому назад. Но теперь Дробышев любит Варю, дочь помещика Силачева, и взаимно любим ею, а потому и не может отвечать чувству Куманиной. Анна, пораженная в своей последней надежде, в безумном порыве своей расшатанной нервности застреливает Дробышева и умирает в тюремной больнице“.² Роль Куманиной в этой пьесе исполняли Ермолова и Савина.

¹ „Ежегодник импер. театров“, 1891—92 г., стр. 220.

² Там же, 1892—93 г., стр. 153.

Лишь изредка из-под пресса строжайшей драматической цензуры вырывались слабенькие попытки осветить общественные вопросы. Чаще всего (обычно при изображении деревни) это были отголоски народничества, уже достаточно обветшавшего в трафаретной литературной интерпретации; в иных же пьесах появлялись несерьезные и туманные отписки на „общественные“ темы, вроде весьма распространенного приема „бегства“ героев от сложных любовных переживаний или светских неурядиц в „трудовую жизнь“. Фабрика, рабочая окраина привлекали некоторых драматургов экзотичностью „другого мира“, — и только.

Отсутствие запаса наблюдений над современной жизнью и в то же время желание писать для театра во что бы то ни стало порождало большое количество исторических, а иногда псевдо-исторических пьес. Хроники и бытовые драмы этого жанра давали возможность эффектных „костюмных“ постановок, но избитые сценические положения, поверхностные и банальные представления об исторических лицах часто наполняли спектакли тягостной скукой.

Они не могли увлечь зрителей ни оригинальностью исторических концепций, ни мастерством формы, ни психологической глубиной. Столь же мало интересным было и большинство бытовых драм, стилизованных „под старину“: менялись ситуации, обстановка и костюмы, люди на сцене говорили особым старомодным языком, но больших и ярких характеров здесь было так же мало, как и в пьесах из современной жизни.

Несметное количество переводов и переделок иностранных, особенно французских пьес —

чаще всего пустопорожних комедий и водевилей — наводняло сцену. Особенно прославился в этой области плодовитый драматург В. Крылов.

Театральные рецензии тех лет переполнены сетованиями на измелъчание писательских интересов, на избитые композиционные приемы, на отсутствие характеров, настоящей страсти и настоящего юмора.

„Это какая-то, если можно так выразиться, журнальная драматургия“, — пишет „Новое время“ по поводу одной из пьес Неvejeина, — „потому что она берет и свои идеи, и язык действующих лиц из журнальных статей, а не из наблюдений над живой действительностью.“ А в другой статье („Русские ведомости“) критик даже готов примириться с отсутствием „авторского творчества, богатства фантазии“, и требует, по крайней мере, „ловкого ведения хотя бы избитой фабулы“. Рецензенты издеваются над мертвым языком современных драматургов, приводя в пример реплики вроде: „Когда твою душу обнимет мрак...“, или „Я решаюсь сжечь мои корабли“... или „Какая торжественная минута“... и сочувствуют талантливым актерам, которым приходится произносить этот надуманный вздор.

Когда появилась на сцене пьеса Немировича-Данченко „Темный бор“, рецензент одной из петербургских газет написал о ней так: „Главный ее недостаток в том, что автор, как это часто бывает с молодыми писателями, стремится сразу обнять очень многое: хочет и рисовать бытовые картины, и идеи проводить, и художественно творить и проповедывать...“ Критик был прав в своей характеристике Немировича,

пусть в его глазах и отрицательной. Он действительно хотел и „проводить идею“ и художественно творить, не отрывая одно от другого. Может быть только ранний и художественно далеко не совершенный „Темный бор“ в этом смысле гораздо менее ярок, чем „Последняя воля“, „Золото“, „Новое дело“, „Цена жизни“ — его лучшие драматические произведения.

Немирович-Данченко пришел в драматурию, мечтая о театре простом, глубоком и сильном. Никакой эффект ради эффекта, никакая сценическая прикраса, никакая нарочитая сложность построения не были ему нужны. Изложение фабулы его пьес обычно укладывается в несколько строк. Он вкладывал в свои пьесы большую мысль и искал новых, верно действующих средств для ее художественного выражения. Он умел находить путь к сердцу зрителя, минуя его склонность к эффектным трюкам и к дешевому сентименту, воспитанную недоброкачественной драматургией. Он знал тайну непрерывно возрастающего эмоционального захвата и пользовался ею, чтобы расширить рамки обычных сценических интересов и увести зрителя от обывательщины.

Это случилось уже при постановке „Нового дела“ — первой пьесы, принесшей ему громкий и заслуженный успех. Вот ее фабула в недавнем изложении самого автора: „На земле крестьян обнаружился залежи каменного угля. Соседний помещик арендует ее под эксплуатацию, ищет капитала и не находит. Ему не верят, потому что он вечно носится то с одним, то с другим новым делом. Даже его дочь, которая замужем за богатым московским купцом, мешает ему получить

С АЛЕКСАНДРОВКА.
СЪ ДОБРОМЫМ НАЧАЛОМЪ

ВЪ ВОСКРЕСЕНЬЕ 19ГО ІЮЛЯ 1887 ГОДА
ВЪ ПОЛЗУ ГИМНАЗІАЛЬНАГО РЕМЕСЛЕННАГО УЧИЛИЩА
ЛЮБИТЕЛЯМИ ДРАМАТИЧЕСКАГО ИСКУССТВА
СЪ УЧАСТІЕМЪ АВТОРА ВЛ. И. НЕМИРОВИЧА-ДАНЧЕНКО
ДАНЪ БУДЕТЬ СПЕКТАКЛЬ

СОКОЛЫ И ВОРОНЫ

Драм. въ 5-ти дѣйств., соч. Вл. И. Немировича-Данченка
ДѢЙСТВУЮЩІЕ ЛЮДИ

ВЪ ПЕРВОМЪ ДѢЙСТВІИ

Владимиръ Александровичъ Сидоровъ, адвокатъ	В. И. Немировичъ-Данченко
Александръ Ивановичъ Сидоровъ, адвокатъ	В. И. Немировичъ-Данченко
Владимиръ Ивановичъ Сидоровъ, адвокатъ	В. И. Немировичъ-Данченко
Александръ Ивановичъ Сидоровъ, адвокатъ	В. И. Немировичъ-Данченко
Владимиръ Ивановичъ Сидоровъ, адвокатъ	В. И. Немировичъ-Данченко
Александръ Ивановичъ Сидоровъ, адвокатъ	В. И. Немировичъ-Данченко

ВЪ ВТОРОМЪ ДѢЙСТВІИ

Владимиръ Александровичъ Сидоровъ, адвокатъ	В. И. Немировичъ-Данченко
Александръ Ивановичъ Сидоровъ, адвокатъ	В. И. Немировичъ-Данченко
Владимиръ Ивановичъ Сидоровъ, адвокатъ	В. И. Немировичъ-Данченко
Александръ Ивановичъ Сидоровъ, адвокатъ	В. И. Немировичъ-Данченко
Владимиръ Ивановичъ Сидоровъ, адвокатъ	В. И. Немировичъ-Данченко
Александръ Ивановичъ Сидоровъ, адвокатъ	В. И. Немировичъ-Данченко

ВЪ ТРЕТЬЕМЪ ДѢЙСТВІИ

Владимиръ Александровичъ Сидоровъ, адвокатъ	В. И. Немировичъ-Данченко
Александръ Ивановичъ Сидоровъ, адвокатъ	В. И. Немировичъ-Данченко
Владимиръ Ивановичъ Сидоровъ, адвокатъ	В. И. Немировичъ-Данченко
Александръ Ивановичъ Сидоровъ, адвокатъ	В. И. Немировичъ-Данченко
Владимиръ Ивановичъ Сидоровъ, адвокатъ	В. И. Немировичъ-Данченко
Александръ Ивановичъ Сидоровъ, адвокатъ	В. И. Немировичъ-Данченко

ВЪ ЧЕТВЕРТОМЪ ДѢЙСТВІИ

Владимиръ Александровичъ Сидоровъ, адвокатъ	В. И. Немировичъ-Данченко
Александръ Ивановичъ Сидоровъ, адвокатъ	В. И. Немировичъ-Данченко
Владимиръ Ивановичъ Сидоровъ, адвокатъ	В. И. Немировичъ-Данченко
Александръ Ивановичъ Сидоровъ, адвокатъ	В. И. Немировичъ-Данченко
Владимиръ Ивановичъ Сидоровъ, адвокатъ	В. И. Немировичъ-Данченко
Александръ Ивановичъ Сидоровъ, адвокатъ	В. И. Немировичъ-Данченко

ВЪ ПЯТОМЪ ДѢЙСТВІИ

Владимиръ Александровичъ Сидоровъ, адвокатъ	В. И. Немировичъ-Данченко
Александръ Ивановичъ Сидоровъ, адвокатъ	В. И. Немировичъ-Данченко
Владимиръ Ивановичъ Сидоровъ, адвокатъ	В. И. Немировичъ-Данченко
Александръ Ивановичъ Сидоровъ, адвокатъ	В. И. Немировичъ-Данченко
Владимиръ Ивановичъ Сидоровъ, адвокатъ	В. И. Немировичъ-Данченко
Александръ Ивановичъ Сидоровъ, адвокатъ	В. И. Немировичъ-Данченко

ВЪ ЗАКЛЮЧЕНІЕ

НЕСЧАСТЬЕ ОСОБАГО РОДА

Сочиненіе въ 5-ти дѣйствіяхъ автора В. И. Немировича-Данченка.

ДѢЙСТВУЮЩІЕ ЛЮДИ:

Владимиръ Александровичъ Сидоровъ, адвокатъ	В. И. Немировичъ-Данченко	Калитинъ, адвокатъ	В. И. Немировичъ-Данченко
Александръ Ивановичъ Сидоровъ, адвокатъ	В. И. Немировичъ-Данченко	Дѣйствіе происходитъ въ Москвѣ въ 1887 году	

НАЧАЛО ВЪ 7 ЧАСОВЪ ВЕЧЕРА

ЦѢНА МѢСТАМЪ: Стулья перваго и втораго рядовъ по 2 рубль, третьяго по 1 руб. 50 коп., остальныя ряды въ залѣ по 1 руб.; за одной по 50 коп.

Афиша спектакля „Соколы и вороны“ с участием
Вл. И. Немировича-Данченко — 1887 г.

деньги".¹ Пьеса отличалась строгостью построения: в ней не было ни одного внешнего эффекта — „ни выстрела, ни обморока, ни истерики, ни пощечины, никакого трюка“, не было и излюбленной тогдашними драматургами неожиданной развязки. Главные роли не женские, а мужские, причем ни одной героической, все — для характерных актеров. Любовная интрига занимала второстепенное место. Так что, например, участвовавшей в пьесе Федотовой предлагался материал совсем ей непривычный и внешне маловыигрышный; вопреки установившейся традиции она выступала на этот раз не в ведущей роли, пожелав играть дочь прожектера Столбцова, трезвую, холодно-расчетливую деловую женщину.

Федотова, умная и прозорливая актриса, очевидно, угадала, что автор не ради оригинальности отказался от козырной адюльтерной темы и что введенные им в сюжет „экономические“ вопросы, так поразившие потом рецензентов премьеры, не сами по себе интересуют его. Очевидно, она сумела прочитать в этих разговорах об эксплуатации каменноугольных копей, о сделках, проектах и векселях то, что хотел сказать автор между строк — об одиночестве современного человека, о жестокости и безразличии людей друг к другу, о моральных крушениях буржуазных мечтателей.

Немногие из актеров поначалу смогли оценить желание автора облечь эти мысли в строгую сценическую форму и на канве несложной фабулы „простыми средствами схватить тайну комедии“. Ему пришлось пережить немало горьких минут

¹ Вл. И. Немирович-Данченко. Из прошлого.

на репетициях в Малом театре, где почти никто из главных исполнителей не верил в успех спектакля.

Опасения и недоверие не оправдались. Первые же спектакли в Москве и в особенности в Петербурге (бенефис Варламова) вызвали напряженный и все возрастающий от акта к акту интерес зрительной залы, ряд хвалебных рецензий, отмечавших в „Новом деле“ смелость, глубину замысла и сценическое мастерство.

Заинтересовавшись преимущественно новым поколением купечества, Немирович-Данченко в своих лучших драмах пытался раскрыть то, чего уже не увидел или не успел раскрыть Островский. Отцы и дети. Одни — целиком погружены в наживу, живут по старине и этой стариной отгорожены от мира. Другие — на словах гнушаются своей средой и старательно прячут от глаз настоящих интеллигентов ее „дикость непочатую“, читают „Таймс“, любят пофилософствовать, переняв внешний лоск и выучившись красно говорить. Третьи — уже иной раз мучаются своей „заинтересованностью“ в эксплуатации, даже тяготятся своим богатством, хотят быть во всем вровень с передовыми людьми, искренно тянутся к философии, музыке, литературе, жаждут моральной свободы. Вот эти, „третьи“ — особенно прочно вошли в драматургическую орбиту Немировича. Он не идеализирует их, даже когда рисует людей исключительных в своей среде: Андрея Колгуева („Новое дело“) — с его обостренной, почти болезненной чуткостью ко всякому страданию, робкого и экзальтированного, задавленного своим капиталом, потерявшегося в раздумьях о справед-

ливости; или Валентину Кочевникову („Золото“), мечтающую сбросить с себя ярмо богатого наследства, очиститься духовно, спастись от лжи.

Эти образы, кажется, особенно дороги писателю, потому что через них он может заронить в душу зрителя вопросы, которые его самого больше всего мучают. О „цене жизни“; об одиночестве современного человека в его порыве к деятельности, к творчеству; о власти денег, разрушающей любовь и доверие; о непрерывной нужности внутренней связи между людьми; о „сознательном альтруизме“, без которого жизнь оказывается жестокой и пустой.

Обо всем этом глубже всего и ярче всего говорит пьеса „Цена жизни“. Образцовая по драматургическому мастерству, она сразу полюбилась актерам и прочно вошла в репертуар театров; ее много играли и после революции, играют до сих пор. На премьере 1896 года в Малом театре „Цена жизни“ шла в блестящем исполнении Ермоловой, Ленского, Лешковской, Садовской, Южина, Горева и Падарина. В Петербурге с неменьшим успехом главные роли сыграли Савина и Сазонов. „Глубина психологического анализа“, „знание человеческой души в ее тончайших проявлениях“, „сценическое мастерство“ — на этой оценке сходились большинство писавших о новом спектакле. А. Кугель (Номо Новус) в одной из петербургских газет оценил его так: „Мне говорили в театре, что автор местами отразил Метерлинка — именно его „Тайны души“. Действительно можно найти некоторое подобие даже в отдельных фразах. Я скажу больше: г. Немирвич-Данченко отразил и Толстого, и Дюринга с его

„Wert des Lebens“, и Ибсена. Он вообще отразил век“.

А между тем, принимаясь за новую пьесу, автор, по собственному его признанию, и не думал ни о чем подобном. Он увлекся на первых порах чисто театральными, сценическими задачами: что, если нарушить канон и не кончить, а начать пьесу самоубийством? Что, если 3-й акт, самый эффектный и боевой, обычно занимающий весь ансамбль, построить на одном напряженнейшем диалоге? Что, если взять за композиционную основу этого диалога чтение пространного письма, оставленного самоубийцей? Мечтая о спектакле, он уже внутренне слышал и этот поток страстных реплик, и это необычайное, страшное „чтение“, раскрывающее душевные раны с такой острой болью, что зрителю вместе с героем хочется крикнуть: „Брось; довольно!..“, „Довольно, не надо, успокойся!..“ и вместе с героиней потребовать: — „Нет, вы дослушайте, дослушайте!..“ Он уже видел перед собою притихшую зрительную залу, покоренную могучим темпераментом Ермоловой и Ленского. Им владела мечта о беспредельной власти простого и мужественного театра над сердцем зрителя.

Уже ясна была фабула, уже вчерне набросаны были два акта, — и тут только вопрос о ценности жизни, о моральных причинах эпидемии самоубийств встал перед автором во весь рост, заволновал его как явление общественной жизни, как явный знак „болезни века“.

Известный критик Васильев-Флеров в свое время писал о „Золоте“, что „в сущности это не пьеса, а один только длинный финал, развязка

драмы, происходящей еще до поднятия занавеса“. То же можно сказать и о „Цене жизни“. Выстрел техника Морского, открывающий пьесу, как бы подводит итог большому этапу жизни героев. И мы очень скоро начинаем это чувствовать в отдельных штрихах стремительной и сжатой экспозиции. Вот улеглось первое волнение, вызванное этим самоубийством в доме богатого фабриканта Демурина. Прозвучал первый намек на какую-то связь самоубийства Морского со странным поведением жены Демурина, Анны. Горничная говорит, что Анна не спала всю ночь, все как будто ждала чего-то. Вот она вошла, вся как будто застывшая, лица на ней нет, а хочет казаться равнодушной. Что-то загадочное в ее сдержанности, глубоко запрятанное: „Скажите, он жив еще, или умер?“ И когда узнала, что умер, сразу как бы замкнула себя внутренне. Что-то кончилось для нее. Но что именно? Мимолетный роман? Или просто неосторожное и несколько далеко зашедшее кокетство, как думает муж? Нет, зритель сразу угадывает нечто гораздо более глубокое.

Оказывается, Анна знала о предстоящем самоубийстве Морского, — она сама говорит об этом своей невестке. Ее теперь беспокоит одно: куда денут письма самоубийцы. И вот последний штрих этой мастерской завязки: брат Демурина передает ему письмо, единственное найденное в столе покойного письмо, адресованное Анне. Демурин невесело шутит: не поглядеть ли, какие такие тайны были у моей жены с этим молодым человеком? Анне это все равно, она только просит его читать не теперь, не при людях. Демурин отдает ей письмо, не читая.

Старшему брату и — перу
Владимиру Ивановичу

М. Горький.

Ивановича-Донченко

РАЗСКАЗЫ.

Собрание рассказов в России по
данным статистики. Кудрявцев
и другие. ПЕРВЫЙ.

Удивительная история
и перу — перу, перу, перу

ЦЕНА 1 РУБЛЬ.

Прекрасная история

Файл. Большие

Богословия в вашем

восточном, историческом

С. ПЕТЕРБУРГЪ

1900.

М. Горький

Обложка первого тома рассказов М. Горького
с автографом автора

С этой минуты начинают сгущаться его подозрения, они осложняются слухами и совпадениями, мучают его все сильнее, требуют себе выхода. Анну мы почти не видим. Она где-то там, в своих комнатах, говорят, — третью ночь не спит, все читает какие-то письма, или выходит в цветник, бродит по дорожкам, и все думает, думает о чем-то ей одной известном. Так автор, постепенно напрягая внутренний ритм драмы, подводит нас к важнейшей сцене объяснения мужа и жены Демуриных.

И вдруг раскрывает такую опустошенность, такое беспредельное одиночество Анны, перед которым ее безрадостная измена сразу отступает для зрителя на задний план. Ее убила атмосфера эгоизма и безразличия, царящая в этом холодном доме, положение купленной жены, полуприкрытое современным буржуазным лоском. Она пресытилась пошлостью и затосковала неисцелимо. Страстным упреком звучат ее слова, обращенные к мужу: „Долг, обязанность, вера выдуманы для вашего же благополучия, чтобы все подобные вам беспечно пользовались благами жизни... А, конечно, хозяин должен притти в ужас, когда работник взял да и сбросил с себя всю эту обузу. Вот что вас возмущает. Как? Человечество тысячи лет придумывало, какими нравственными цепями приковать к жизни всякого несчастного, как бы он ни был обижен судьбой, выдумало долг и обязанности для того, чтобы одним спокойнее жилось на счет других, — и вдруг находятся такие, которые говорят: — „а мы не хотим этой кабалы, не нужны нам всякие пошлые радости, и вы ничем не можете запугать, когда самое страшное — смерть — не страшна для нас“.

Вдруг прорвавшийся крик души Анны и беспомощное, не находящее нужных слов, но неудержимое желание Демурина увести ее от мысли о самоубийстве, внушить ей радость жизни, окутать ее всю горячей любовью — это из наивысших достижений Немировича-драматурга. И это, конечно, гораздо сильнее, чем его попытка подробно разъяснить в финале смысл морального превращения, происходящего в его героях, дать некий рациональный ответ на вопрос, почему нынче так низко ценится жизнь и для чего стоит жить на свете. И развязка драмы, приоткрывающая перспективу будущего благополучия в доме Демуриных, звучит неожиданно и неубедительно. Слишком уж глубокое неблагополучие буржуазной морали вскрыто автором в первых трех актах, чтобы все это могло кончиться так просто. Разрешить наболевший вопрос автор не может и здесь, в лучшей своей драме, как ни полно она обнаруживает благородство его миросозерцания.

„Цена жизни“, как сказано, удостоилась Грибедовской премии. Т. е. была признана лучшей пьесой сезона. В том же сезоне в Александринском театре в Петербурге произошел провал чеховской „Чайки“, не понятой театром и не оцененной зрителями. Отказ Немировича-Данченко от премии — в пользу пьесы Чехова знаменателен в истории театра. Талантливый реформатор русской драматургии 80—90-х годов, обогативший своим творчеством и ее содержание, и ее форму, уступал место создателю нового театра, который в то время, как мы знаем, еще сам не признавал своей огромной драматургической силы и новизны. Немирович отошел от драматургии, уже весь охва-

ченный поэзией Чехова, мечтающий о режиссерском воплощении его „Чайки“ в новом, молодом, своем театре. Мечтающий о „своем“ Ибсене, Гауптмане, Шекспире.

„Меня притягивала самая гуща театральной работы. Мне надо было производить насилие над собой, чтобы писать... Мои мечты о театре, охватившие меня с юности, приблизились вплотную к осуществлению, кричали во мне, требовали...“ Так пишет Немирович-Данченко, вспоминая дни создания „Цены жизни“, дни своего драматургического зенита. Одной драматургии ему было мало, вернее, мало было себя в драматургии. Ему нужен был весь театр целиком. Это актер, педагог, критик, драматург, режиссер „кричали и требовали“ в нем. Он должен был, наконец, окунуться в театр с головой, чтобы осуществить его новое рождение.

IV

Мечты Вл. И. Немировича-Данченко о создании своего театра, освобожденного от разъедающей казенной рутины — актерской, репертуарной, административной, — театра поистине „художественного“, — эти мечты, захватившие его в юности и волновавшие все сильнее, с некоторых пор приобрели реальные очертания, настойчиво требуя осуществления.

Это случилось в тот период, когда он, встретившись в театральной школе с талантливой актерской молодежью, уже подводил первые итоги своей режиссерско-педагогической работы. И с го-



Вл. И. Немирович-Данченко
1896 г.

речью думал о будущем своих учеников, грозившей им обычной судьбою провинциального актерства, — если только не удастся во-время объединить их в творческое содружество и повести дальше, к заветной цели. Конечно, это далеко еще не была готовая труппа, но даже при самой строгой оценке это был чуткий и гибкий актерский материал, который, казалось, так и просился в новое, серьезное театральное дело.

Таков был итог первых шести лет педагогической работы Немировича-Данченко, начавшейся по инициативе А. И. Южина. Ничего удивительного не было в том, что еще осенью 1891 года Южин предложил Немировичу-Данченко руководство младшими драматическими классами Московской филармонии, где в то время и сам преподавал. Южину, артисту-художнику, дальновидному театральному деятелю было легко поверить в полезность работы с учениками не — актера, но человека с несомненной „актерской потенцией“, с тонким художественным вкусом, опытного литератора-психолога, человека насквозь театрального, умеющего увидеть и оценить актерские достижения и недостатки, больше всего ненавидящего на сцене трафарет и мертвую традицию. Но вряд ли и Южин мог тогда угадать, что пристечет из этих как будто бы побочных занятий видного драматурга, беллетриста и театрального критика.

С самого начала дело оказалось трудным и потребовало от нового педагога всей его энергии. Филармоническое училище было частной школой и существовало на средства крупных московских капиталистов под „покровительством“

великой княгини Елизаветы Федоровны. Дирекция Филармонии обращала мало внимания на драматические классы училища, не приносившие пока никаких эффектных результатов. Ее козырем были симфонические концерты, славившиеся по всей Москве. Печатные отчеты Филармонии заполнены статьями прихода и расхода, подробнейшим описанием „высочайших“ посещений, поздравительными телеграммами „покровителей“ и огромным количеством программ регулярных концертов. В сезоне 1895—96 г. в самом конце одного из стереотипных отчетов впервые появляются программы выпускных спектаклей драматического класса училища, состоявшихся великим постом на сцене Малого театра. Так, более чем скромно, отмечала Филармония огромный труд режиссера-педагога Немировича-Данченко и успех его учеников. Зато в театральной Москве, особенно среди актеров, об этом успехе уже много говорили.

Начинать пришлось с самого элементарного. Развал дисциплины, дух дешевой богемы, царивший в школе, благодаря случайному подбору учеников, обидно-легкое отношение многих из них к искусству — все это заставило Немировича-Данченко, начавшего свой первый урок с заявления, что он „пришел учить учась“, вскоре применить твердость и даже власть — ради оздоровления училища. Понадобилось не так уж много времени, чтобы ученики, встретившие его было недоверчиво и несколько враждебно, отнеслись совсем по-иному (во всяком случае, те из них, кто был талантлив и серьезен) к своим занятиям и к учителю. А вновь принятых уже с первых шагов в школе заражала его необычайная добросовест-



И. М. Москвин
в год окончания Филармонии — 1896 г.

ность и страстная увлеченность своим делом, его горение. Через несколько лет вопрос о дисциплине уже и не поднимался больше. В характеристике ученицы Савицкой читаем: „Добросовестное отношение к делу в школе вообще не ставится в особенную заслугу, как нечто обязательное, но добросовестность г-жи Савицкой — исключительная“.¹

По условию Вл. Ив. должен был давать уроки в школе четыре раза в неделю по два часа. Это условие осталось на бумаге. Он отдавал своему классу все время и все силы, занимаясь часто до поздней ночи. И чем дальше, тем сильнее засасывало его это преподавание, — может быть потому, что постепенно он включал в него все больше воспитательных и уже чисто режиссерских задач, все ближе подступая к своему призванию в искусстве.

„Это дело необычайно засасывающее, — пишет Вл. Ив. в книге „Из прошлого“, вспоминая далекие годы своего режиссерско-педагогического дебюта. — Всякий, кто когда-нибудь брался за преподавание искусств, знает это. Уловить индивидуальность, вызвать к жизни „искорку“, помогать ее развитию, расчищать засоренность, облагораживать вкус, бороться с дурными привычками, с каботинством,

¹ Эта характеристика, как и значительная часть других, ниже цитируемых, материалов, печатается впервые. Также впервые публикуется и бо́льшинство иллюстраций. Почти все эти материалы взяты из музея МХАТ.

Пользуюсь случаем, чтобы принести сердечную благодарность за неизменное дружеское содействие работникам музея — Н. Н. Чушкину, Е. П. Аслановой, Н. Д. Телешову и Е. С. Кречетовой. — В. В.



Е. П. Муратова в год окончания Филармонии
1896 г.

с мелким самолюбием; просить, настаивать, требовать; ласкать и наказывать; непрерывно иметь дело с человеческим материалом, насыщать его лучшими твоими идеями; с радостью и заботой следить за малейшими ростками... Тут самое зерно театра, самая глубокая и самая завлекательная сущность его..."

В основу своих педагогических занятий Немирович-Данченко положил „верное толкование пьес и вскрытие индивидуальных качеств учащихся“. Оставаясь как будто бы в пределах педагогики, он инстинктивно искал в этих занятиях зародыша будущего театра. Ему неинтересно было какой бы то ни было виртуозной системой специальных упражнений развивать способности дилетантов. Его любимые ученики — только те, в ком он угадывает по внешним и внутренним данным будущих актеров. Его увлекает работа над образом не с учащимся, но с молодым, пусть еще неопытным, актером; работа над пьесой — с ансамблем актеров-учеников; глубокое и верное истолкование литературного произведения — с точки зрения будущего спектакля.

В Музее Художественного театра хранится, между прочим, несколько листов, заполненных бисерным почерком Вл. Ив-ча; это — характеристики его учеников по Филармонии и переходная оценка каждого из них по пятибальной системе. Читая эти листы, ясно видишь, по каким данным принимались в школу ученики и переводились с курса на курс. Это, в сущности, те же данные, которых в праве потребовать режиссер и руководитель передового театра от любого вновь при-



О. Л. Книппер в роли Мирандолины в учени-
ческом спектакле Филармонии „Трактирщица“,
(Гольдони)

нятого молодого актера: никакой разницы, разве только в опыте. — „1. Внешние данные: лицо, выразительность его; фигура, природная грация, гибкость и т. д. 2. Дикция: голос, красота и сила звука; умение владеть им; чистота и отчетливость произношения; благородство и разнообразие интонаций. 3 Тон: художественный вкус; верность тона, жизненность, простота, легкость; отсутствие тривиальности; разнообразие. 4. Темперамент: яркость окраски, сила настроения и заразительность его; экспрессия передачи и т. д. 5. Сценизм: насколько легко владеет сценой; непринужденность жестов, движений и т. д.“.

Из этих же характеристик ясно видно, с чем борется Немирович-Данченко, воспитывая актера, и что его особенно увлекает в молодых актерских индивидуальностях. Считая развитие художественного вкуса первой задачей школы, он прежде всего стремится выкорчевать в учениках склонность к жеманству, к аффектации и ложно-трагическим приемам, декламационный или, наоборот, вульгарный тон. Декламационный тон часто может захватить зрителя горячностью, Вл. Ив. требует полного отказа от декламационности ради „жизненно-драматического настроения“. Бедность фантазии и недостаточная самостоятельность на первых порах — в его глазах не так страшна, как глубоко впитавшийся провинциализм вкуса, сценическая рутина, привычки, заимствованные у „провинции“: тут он переходит в наступление и, снижая балл в оценке, серьезно задумывается над будущностью ученика, становясь к нему особенно внимательным. Точно также заставляет его насторожиться всякая тусклость, блеклость, нейтральность в испол-



Группа учеников Филармонического училища
с Вл. И. Немирович-Данченко
Справа — И. М. Москвин и Н. Н. Литовцева
1896 г.

нении. А вот качества, которым он больше всего радуется, выше всего ценит в своих питомцах: это художественный вкус; темперамент („огонек“, „нервная сила“, „сценическая энергия“), искренность и простота тона; способность быстро и ярко охватывать крупные замыслы автора; интеллигентность в отношении к ролям, в анализе их; способность „жить“ в каждой роли и оттенять характерность изображаемого лица.

Наряду со специальной программой драматических классов, Немирович-Данченко уделял большое внимание и общему развитию своих учеников. История драмы, история искусств, история литературы были обязательными предметами. Каждый ученик обязан был их сдать до перехода на третий курс, чтобы здесь иметь возможность отдаться уже целиком работе над выпускными спектаклями. Кроме того, Вл. Ив. пользовался всяким случаем, чтобы незаметно привить ученикам вкус к чтению, к классической и современной литературе, западной и русской. „Он считал недопустимым, — вспоминает его бывшая ученица Н. Н. Литовцева, — чтобы талант актера не сочетался с общей культурой. Мне помнится, как мы однажды упросили его прочитать нам характеристики, составленные им на каждого из нас, своих выпускников. Об одной из учениц нашего курса он написал: „К сожалению, очень слабый интеллект“. — „Вот уж этого я не понимаю, что это такое значит?“ — заметила ученица, о которой была речь. Вл. Ив. ответил: „А вот если бы вы понимали, я бы этого и не написал!“¹

¹ „Советский театр“, М. 1936, № 11.



Группа учеников Филармонического училища
с Вл. И. Немирович-Данченко
Слева первая — О. Л. Книппер
1898 г.

Курс Филармонического училища был трех-годовой. Уже со второго курса преподавание выходило за пределы первых приемов сценической техники, и уроки все больше становились похожими на репетицию. Разучивая законченные драматические сцены, иногда целые акты из пьес, ученики уже стремились нащупать в себе слияние с автором, воплотить его особенный стиль — и в то же время остаться искренними и простыми, ничего не „наиграть“. В программу входила и совершенно самостоятельная работа учеников над маленькими пьесами, чаще всего по их собственному выбору. На третьем же курсе готовились выпускные спектакли, иногда несколько пьес одновременно. Здесь к педагогическим задачам Немировича-Данченко все чаще и чаще примешивались задачи и замыслы явно режиссерского, постановочного порядка, словно в его распоряжении был „не случайный состав школьной молодежи, а целая труппа“. Обстановка и костюмы ссужались при этом Малым театром, на сцене которого показывались выпускники-филармонисты. Так были показаны театральной Москве „Нора“ Ибсена с Литовцевой и Москвиным в главных ролях; „Праздничный сон до обеда“ Островского (Бальзамина играл Москвин), его же „Василиса Мелентьева“ (Василиса — Книппер) и „Поздняя любовь“; пять картин „Зимней сказки“ Шекспира и „Жорж Дантен“ Мольера с Москвиным в главных ролях обеих пьес; „В старые годы“ Шпагинского, где участвовали Литовцева, Москвин и Муратова; „Битва бабочек“ Зудермана и т. д. В будничной классной работе круг авторов расширялся, главным образом, произведениями классиков: Шиллера,

Бомарше, Гоголя, Тургенева, Грибоедова, А. К. Толстого. Основной драматургический материал черпался из Островского и Мольера; их пьесы репетировались из года в год.

Метод ученических репетиций предвосхищал будущую систему Художественного театра, позднее, в особенности после Октябрьской революции, постепенно распространившуюся на весь русский театр. Работа начиналась с бесед о пьесе, сперва общих, потом детальных: обсуждались подробно каждый образ и каждая сцена; только после этого начинали репетировать, медленно подвигаясь от одной сцены к другой, иногда останавливаясь на каком-нибудь куске действия по нескольку часов, даже дней, снова и снова к нему возвращаясь, чтобы добиться полного осуществления замысла отдельной сцены в общем плане спектакля. Это кажется азбучно-естественным сейчас, когда без этой системы не обходится ни один серьезный театр. Тогда же она только еще зарождалась в драматических классах Немировича-Данченко и Ленского (в императорской школе) и, одновременно, среди молодых любителей, группировавшихся вокруг К. С. Станиславского. В Малом же театре, например, пьесу репетировали всегда целиком. За редкими исключениями, когда кому-нибудь из ведущих актеров хотелось во всю силу темперамента попробовать себя в какой-нибудь сцене еще до премьеры, — цель этих скудных репетиций обычно сводилась к „удобному“ размещению актеров на сцене и к проверке „выучки ролей“.

Н. Н. Литовцева, вспоминая годы учения в Филармонии, пишет: „Педагогической новостью

в области школьного воспитания актера явилась введенная уже тогда Вл. И. Немировичем-Данченко система предварительной работы над пьесой „за столом“. В этих общих беседах формулировались мысли отдельных исполнителей о пьесе в целом и о том, как каждый из нас видит образ, который ему предстоит играть. Эта работа сразу же давала в руки каждого исполнителя ключ к роли. А между тем тогда еще была в полной силе система обучения „с голоса“!

Сто семьдесят человек окончило школу Филармонии по классу Немировича-Данченко за шесть лет. В последних выпусках ярко засверкали таланты его любимцев: Москвина, Книппер, Литовцевой, Савицкой, Муратовой, Мунт, Роксановой. Часть из них ушла в провинциальный театр, часть еще не получила ангажемента. В их раскрывшихся дарованиях, в их художественном вкусе, глубоко серьезном отношении к искусству, в их высокой интеллигентности педагог зарекомендовал себя блестяще.

А между тем он не был удовлетворен своей работой в Филармонии, вернее, желал большего. Чем больше он работал, тем яснее становилось ему, что „школа без театра — явление бесполезное и не стоит ею заниматься, что воспитанники должны расти при театре, в нем должны получать первую сценическую практику“. А главное — что именно эта талантливая актерская молодежь призвана вместе с ним обновить театр, снова слившись воедино в уже профессиональном коллективе. Создать свой театр, утвердить и развить в нем все то, что давало им такую полную, волнующую радость в скромных стенах Филармонии-



Н. Н. Литовцева в роли Норы („Кукольный дом“) Г. Ибсена,
Филармония — 1896 г.

ческого училища. Открыть путь на русскую сцену еще не понятым и не оцененным драматургам-поэтам: Тургеневу, Ибсену, Гауптману, Чехову. Чехову, родному и близкому, может быть, прежде всего...

...И уже наш III курс волновался Чеховым и особенно „Чайкой“, — вспоминает О. Л. Книппер, — уже заразил нас Вл. И. своей трепетной любовью к ней, и мы ходили неразлучно с желтым томиком Чехова, и читали, и перечитывали, и не понимали, как можно играть эту пьесу, но все сильнее и глубже охватывала она наши души тонкой влюбленностью — словно это было предчувствие того, что в скором времени должно было так слиться с нашей жизнью и стать чем-то своим, неотъемлемым, родным“...

Набрасывая в одной из записных тетрадей 1896—1897 г. список пьес, которые ему хотелось бы поставить с учениками Филармонии, Немирович-Данченко включает в него „Чайку“ и „Иванова“, трагедию А. К. Толстого „Царь Федор Иоаннович“, „Месяц в деревне“ и „Где тонко, там и рвется“ Тургенева, „Эдду Габлер“ и „Эллиду“ Ибсена, а также две пьесы Зудермана и одну Бьёрнсона.

Как видим, это была приблизительная наметка будущего репертуара Художественного театра.

V

Прodelать такую огромную, мучительную, радостную и, главное, великолепную по результатам работу, какую провел за шесть лет в Филармонии-

ческом училище Немирович-Данченко, и в то же время знать, что ей суждено бесследно раствориться в рутине провинциального театра, вот-вот уже грозившей захлестнуть такие таланты, как Москвин, Роксанова, — с этим не мирилось сознание. Немирович продолжал заниматься в Филармонии (он оставался там вплоть до 1900 г.), но всеми помыслами был уже вне школы, рвался к театру. Именно рвался — иначе трудно назвать его многочисленные попытки задержать распыление группы любимых учеников, его планы, возникавшие один за другим: то объединиться с известным драматургом и режиссером Федотовым — сыном знаменитой актрисы, то договориться с Коршем об аренде его театра на два дня в неделю для своих спектаклей, то, наконец, уехать с учениками в провинцию и там начать новое дело. Ни один из этих планов Немировичу так и не удалось осуществить, и простая истина: „один в поле не воин“ все настойчивее приходила в голову, — как ни трудно было с ней мириться.

Вот тут-то, в начале лета 1897 г., он и вспомнил о Станиславском, и потянулся к нему.

О Станиславском с чувством доверия и симпатии рассказывала Вл. Ив-чу Федотова, — а ее мнением он всегда особенно дорожил; он помнил спектакли Общества Искусства и Литературы, где Станиславский проявил оригинальное режиссерское дарование и где играл главные роли. Об этих спектаклях много говорили, упорно называя Станиславского ярким последователем театра герцога Мейнингенского — „мейнингенцев“, показавших во время своих московских гастролей невиданную в России слаженность ансамбля, живые, разнообразные, ха-

ракетные народные сцены, и поразивших москвичей правдивой и яркой „историчностью“ своих постановок.

Инициатива знаменательной встречи, заложившей основу будущего Художественного театра, принадлежит Немировичу-Данченко. Но и Станиславского, по его позднейшему признанию, давно уже тянуло к нему, — так что записка Немировича с приглашением встретиться 21 июня в ресторане „Славянский базар“ попала прямо в цель, — если судить хотя бы по тому, что К. С. отвечал на нее не запиской и не письмом, а срочной телеграммой.

Немирович пришел в „Славянский базар“ прямо из кабинета Управляющего императорскими театрами, где на письменном столе лежал его проект реформы Малого театра, испещренный красноречивыми вопросительными и восклицательными знаками. Судьба проекта была ясна без слов. Глава театральной бюрократии не принял его так же, как не принял он предложений Немировича три-четыре года назад. Еще тогда Вл. Ив. предлагал устранить все побочные, нехудожественные мотивы при приеме пьес: „Малый театр должен быть Академией, в которой нет места 4/5 наших пьес“. Он предлагал выбирать для репертуара те пьесы, которые не только лучше других, но и „интереснее для современных общественных течений“; обратить внимание на современную западную драматургию: Ибсена, Зудермана, Бьернсона, Додэ; планомерно готовить к сезону несколько спектаклей одновременно; смелее выдвигать молодежь; создать условия для длительного труда артистов, непременно включаю-

щего „вдумчивые беседы с режиссером“; поставить количество репетиций в зависимость от единственного условия: „пьесу можно играть, когда она готова, не раньше“. В беседе со Станиславским эти требования оказались элементарными, они разумелись сами собой, только стали гораздо более острыми и смелыми, пошли гораздо глубже.

... „Труд театра — вот что мы, люди театра, любили больше всего на свете, — пишет в своих воспоминаниях Немирович-Данченко. — Труд упорный, настойчивый, многоликий, наполняющий все закулисье сверху донизу, от колосников над сценой до люка под сценой; труд актера над ролью; а что это значит? это значит — над самим собой, над своими данными, нервами, памятью, над своими привычками... Труд мучительный, жертвенный, часто неблагоприятный до отчаяния; и тем не менее труд, от которого актер, раз ему отдавшись, уже не захочет оторваться никогда в жизни, не променяет его ни на какой более спокойный.

„Если этого нет, не надо идти в театр. Вот что было в самом корне сближения между мною и Станиславским“.

Так оба они смотрели на театр, и взаимно убедившись в этом, сразу нашли общий язык, ни разу не заспорив и ни в чем не столкнувшись за восемнадцать часов беседы.

„Мировая конференция народов не обсуждает своих важных государственных вопросов с такой точностью, с какой мы обсуждали тогда основы будущего дела, — говорит Станиславский в своих мемуарах, — вопросы чистого искусства, наши художественные идеалы, сценическую этику, тех-

нику, организационные планы, проекты будущего репертуара, наши взаимоотношения“.

Протокол беседы не сохранился, но по воспоминаниям обоих участников можно заключить, что в ней не было планомерности, строгой системы — кончили одно, перешли к другому. О чем бы ни заговорили они, всюду — в репертуаре, в методе подготовки спектакля, в закулисном быту, в структуре администрации — любая мелочь оказывалась узлом, из которого тянулись нити к самым основам театра. Все требовало ниспровержения старого и утверждения нового.

Уютная обстановка артистической уборной, взамен обычной казенщины убогого закулисного стойла, становилась в этой беседе одной из предпосылок воспитания нового, влюбленного в свое дело, актера. Внимательнейший, глубоко продуманный подбор скромного штата администрации, которым, казалось бы, не стоило заниматься так подробно, решая судьбы нового театра, вдруг выдвигался на первый план: отныне контора не будет больше властвовать над сценой, она будет гибким орудием для достижения общей, самой важной цели — создания художественного спектакля. Или вот, на первый взгляд незначительная деталь: полуприглушенные лампы в фойе, призывающие публику в зал по окончании антракта. Или отказ от выхода на аплодисменты после конца акта. А сколько вреда принесли актерам диктаторские замашки публики, которая привыкла, заплатив деньги за билеты, ни в чем не стеснять себя во время спектакля, входить и выходить, когда вздумается, аплодировать и вызывать актеров среди

Владимир Иванович
Немирович-Данченко

Транзитный адрес, с. Станиславский
~~Министерство Юстиции~~ ~~Министерство~~ ~~Министерство~~

Визитная карточка Вл. И. Немировича-Данченко

Получили ли вы мое письмо?
Пожалуйста, вы будете в Москве завтра, в среду
или в четверг в театр в Слав. Базар — не увидим
ли? Или предложите по телефону моему адрес
когда и где

Вл. Немирович-Данченко

Оборотная сторона визитной карточки Вл. И. Немировича-Данченко с приглашением, адресованным К. С. Станиславскому — встретиться в гостинице „Славянский базар“ 21 июня 1897 г.

действия, бесцеремонно и не без влияния даже на лучших служителей искусства навязывать им свои привычки и свой вкус, часто дешевый. И здесь техническая деталь беседы Немировича и Станиславского — какие-то лампы в фойе — захватывала самую сущность стиля и тона нового театра. Так же, как и внешность афиши, запрещение входа за кулисы, форма капелъдинеров и многое, многое другое. Недаром впоследствии Художественный театр прославился не только своим искусством, но и образцовой организацией. И какое громадное значение имела организация дела для самого искусства!

В центре беседы стояли три основных вопроса: репертуар, бюджет и — самое важное — порядок репетиций и приготовления спектакля.

Наконец суждено было осуществиться репертуарным мечтаниям Немировича-Данченко: в плане первого сезона были и произведения мировой классики — „Шейлок“, „Антигона“, „Трактирщица“ Гольдони, и лучшая современная русская пьеса — „Чайка“, были представлены выдающиеся драматурги современного запада — Ибсен („Эдда Габлер“) и Гауптман („Потонувший колокол“ и „Ганнеле“, переходившие из репертуара Общества Искусства и Литературы, так же как и пьеса Писемского „Самоуправцы“). Открыть сезон было решено трагедией Ал. К. Толстого „Царь Федор Иоаннович“.

Деньги на новое дело предстояло собрать по подписке среди директоров Филармонии — видных московских капиталистов и среди наиболее состоятельных членов Общества Искусства и Литературы. Одновременно предполагалось ходатайствовать о субсидии в городской думе.

Создатели нового театра уже в первой беседе неоднократно подчеркивали его общедоступность (первоначально театр так и назывался — „Художественно-Общедоступный“). Они открывали свой театр для „небогатого класса населения“, главным образом, для разночинной интеллигенции и студенчества; в расценке мест дешевые билеты (стоимостью не выше 1 рубля) непосредственно следовали за самыми дорогими, так что малосостоятельный зритель имел возможность за дешевую плату получить удобное, хорошее место. Значит, на большие сборы от спектаклей рассчитывать не приходилось. Да они все равно никогда не покрыли бы всех огромных расходов на самое устройство и открытие театра — на здание, оборудование сцены, оформление спектаклей и т. д.

О том, сколько мытарств и унижений пришлось вытерпеть основателям Художественного театра в приемных богатых меценатов, подробно рассказывает в своей книге сам Вл. Ив. Вся тяжесть материальных и организационных забот легла именно на него, как на более опытного в этой области. Тут, с самого начала, он проявил один из своих блестящих талантов — талант страстного и мудрого организатора, столько раз впоследствии спасавший театр из самых трудных, как казалось иногда, безвыходных положений.

Опыт школьной работы Немировича и опыт группы любителей, руководимых Станиславским, их идеалы и отправные точки легко сливались в единую, революционную программу. Спектакль мыслился в этой программе не иначе, как результат долгого, вдумчивого и разностороннего труда. От сцены к сцене. От отдельных актерских

удач к стройному ансамблю. Лучше прямая неудача, чем успех эффектных трафаретов и гастролерских приемов. Пока глубокое проникновение в замысел и стиль автора не зазвучит в простых и искренних интонациях актеров, не осветит декораций, костюмов, гримов, всех подробностей обстановки — нельзя выпускать спектакль. Нельзя выпускать спектакль, пока длинный ряд репетиций, сначала „за столом“, потом в примерных мизансценах и, наконец, на сцене — репетиций актерских, монтировочных, генеральных — не приведет к полному осуществлению режиссерского плана.

Эта программа, в сущности, определяла весь строй жизни будущего театра, весь его тон. Так уже в первой беседе его основателей, когда речь зашла о художественной дисциплине, о вопросах этики в новом артистическом содружестве, родились мысли, ставшие потом на долгие годы основой всей внутренней жизни МХТ:

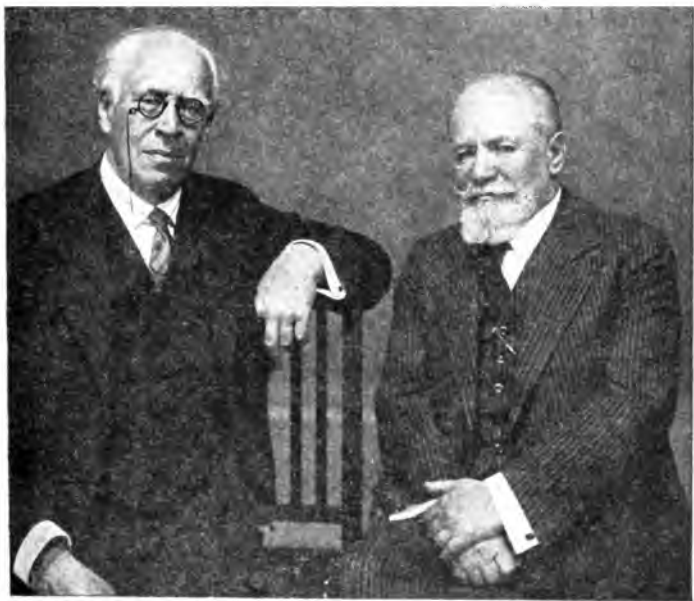
„Нет маленьких ролей, есть маленькие артисты“.

„Сегодня — Гамлет, завтра — статист, но и в качестве статиста он должен быть артистом“.

„Поэт, артист, художник, портной, рабочий — служат одной цели, поставленной поэтом в основу пьесы“.

„Всякое нарушение творческой жизни театра — преступление“.

Открытие сезона было назначено на осень 1898 года. В несколько месяцев предстояло создать театр. Труппу составляли недавние воспитанники Филармонического училища, молодые любители из Общества Искусства и Литературы и несколько профессиональных актеров, пригла-



К. С. Станиславский и Вл. И. Немирович-Данченко
1928 г.

шенных из провинции. Необходимость режиссерской диктатуры при таком составе труппы — частью неопытной, частью же слишком опытной, в смысле провинциальных привычек, — в особенности на первых порах, была совершенно очевидной. Следовательно, необходимо было и как-то разделить функции будущих руководителей дела, привыкших каждый в своей области к широкой художественной самостоятельности. По предложению Станиславского было решено не разделять постановок, а готовить каждый спектакль сообща, помогая друг другу советом и критикой. Однако в спорных случаях он оговаривал себе право veto („запрещаю“) в собственно сценической области, а Немировичу — в области литературной.

Искусственность разграничения сейчас бросается в глаза. Можно предполагать, что ее ощущали еще тогда, в самом начале, и тот, кто предложил, и тот, кто принял этот выход из положения. Разве мыслим театр без постоянного, ежечасного взаимопроникновения сценических и литературных начал, формы и содержания?

Но слишком увлечены они были поразительной общностью своего страстного отрицания старого, отжившего искусства, слишком близко подступили в тот день к заветной цели, чтобы не постараться закрыть глаза на это противоречие.

... „Именно этот пункт и станет в будущем самым взрывчатым во всех наших взаимоотношениях“, — читаем спустя сорок лет в мемуарах Владимира Ивановича.

С осени закипела работа. Слияние двух групп происходило на практике. Каждый новый ученический спектакль Немировича или любительский —

Станиславского стал теперь материалом для открытой, товарищеской критики и для взаимного сближения. Одновременно происходила вся техническая подготовка — поиски здания, заключение различных договоров, налаживание хозяйственной и административной части. С громадным трудом и, главным образом, благодаря неожиданной поддержке известного фабриканта Саввы Тимофеевича Морозова, удалось построить скромный бюджет первого года (в Музее Художественного театра хранится этот бюджет, составленный собственноручно, подробнейшим образом, Владимиром Ивановичем).

Вскоре начались и репетиции, одновременно по нескольким пьесам. На лето они были перенесены в Пушкино, под Москвой, где актеры жили „коммунами“ на специально для них снятых дачах. Репетировали не только в наскоро приспособленном для работы большом сарае, но и во всех уголках парка, даже в сторожке дворника. Бодрость, веселье, непоколебимая вера в свои силы, зарождающаяся дружба, общие планы и мечты о будущем — все это окутывало репетиции в Пушкине какой-то особенной, поэтической атмосферой. Здесь все было пронизано единством самых жизненных интересов, предвкушением борьбы за свой идеал театра, чувством необычайной ответственности и за себя и за товарищей. В подробных протоколах репетиций, в пристальном внимании к каждому проступку нарождалась новая творческая дисциплина, впоследствии прославившая Художественный театр, как этическая основа его искусства. Режиссеры заражали друг друга своим горением, соревновались в работоспособности. Убе-

ждением, показом, наглядным примером своих воспитанников они завоевывали тех, кто еще тянулся к методам провинциальной сцены. Раскрывались молодые таланты. Москвин, исполнявший главную роль в „Царе Федоре“, после долгой работы с Владимиром Ивановичем — наедине, в тесной дворницкой, — в конце концов до слез обрадовал всех простотой и искренностью. „Я плакал от его игры, — пишет Станиславский, вспоминая вечер показа, — и от умиления, и от радости, что среди нас находятся талантливые люди, могущие вырасти в больших артистов. Было для чего страдать и работать! В тот же вечер нас всех порадовали и А. Л. Вишневский — Борис Годунов, и В. В. Лужский — Ив. Шуйский, и О. Л. Книппер — Ирина, и другие артисты“.

Всем верилось, что простое и сильное исполнение главных ролей, новизна и естественность режиссерских мизансцен, целый поток красочных пятен в почти точно исторической старо-русской обстановке, в стильных декорациях художника Симова, живая и характерная народная толпа, — что все это принесет спектаклю успех. Так и случилось. Станиславский и Немирович-Данченко во главе молодой труппы, одухотворенной первой победой, радостно вступали в новую, счастливейшую полосу своей жизни.

ЧАСТЬ ВТОРАЯ



VI

Влюбленность Немировича-Данченко в творчество Чехова началась еще задолго до открытия Художественного театра. „Я вспоминаю о Чехове неотрывно от той или другой полосы моих личных, писательских или театральных переживаний. — Мы жили одной эпохой, встречали одинаковых людей, одинаково воспринимали окружающую жизнь, тянулись к схожим мечтам, и потому понятно, что новые краски, новые ритмы, новые слова, которые находил для своих рассказов и повестей Чехов, волновали меня с особенной остротой. Мы как будто пользовались одним и тем же жизненным материалом, и для одних и тех же целей, поэтому, может быть, я влюбленно и схватывал его поэзию, его лирику, его неожиданную правду“.¹

¹ Вл. Ив. Немирович-Данченко. Из прошлого. Гослитиздат, Москва 1938.

И в самом деле, основная сущность Немировича-писателя, художника, была так близка к литературной природе Чехова. Их роднило желание вглядываться в жизнь и показывать ее не только через крайности, через взлеты и падения, вершины и бездны, но и через „окружающую нас обыденщину“. Через внутренний мир русского „среднего“ человека, как будто ничем не замечательного, совсем не героя, такого, каких очень много. Через его скрытую, серую драму. Обоих писателей одинаково притягивала провинциальная глушь, лирика степного пейзажа, полузаброшенное имение, молодое лесничество; люди уездной и губернской интеллигенции и полунинтеллигенции — идеалисты и пошляки, промотавшиеся и копящие, мечтатели, страдающие от житейской грубости; люди, которые тянут изо дня в день служебную лямку, превращаются в обывателей, или, иногда чуть-чуть позируя, носят траур по своей нескладной жизни; люди, живущие воспоминаниями или искрой надежды на светлое будущее. И особенно — молодое поколение, с твердой верой в радостный труд, в призвание, в силу человеческой близости, способное на порыв и на самопожертвование. Их будничные чувства, привычки, течение дня, разговоры, их столкновения, усталость, порой отчаяние, их радость и горе.

Этим жил в своих повестях и рассказах Чехов. И это же было багажом наблюдений и интересов Немировича-Данченко — с юности знакомый, близкий мир. Вот почему у него так сжималось сердце от „неожиданной правды“, сказанной об этом мире Чеховым.

Естественно, что в свой театр Немирович-

Данченко принес и свое самое сильное литературное увлечение, — увлечение писателем, в котором давно уже угадывал желанного драматурга. Когда-то он усиленно „подбивал“ его писать пьесы. Восторженно принял „Чайку“ и мечтал поставить ее с учениками в Филармонии. Много и откровенно говорил о ней с Чеховым, ценившим его литературную чуткость и его опыт драматурга. С болью узнал о провале пьесы в Александринском театре и больше всего испугался того, что Чехов теперь вообще махнет рукой на театр, отойдет от него, как когда-то отошел Тургенев.

Теперь, в канун открытия Художественного театра он еще сильнее, чем прежде, чувствовал, что именно „Чайка“ может вывести драматическое искусство на новую, верную дорогу. Он чувствовал, что именно в чеховской пьесе неопытному молодому актеру легче всего будет остаться самим собою, не укрываясь броней из традиций и штампов, зажить на сцене простой, настоящей жизнью. С другой стороны, провал „Чайки“ в Александринском театре лишний раз убеждал его в том, что для Чехова, для его тончайшей поэтической ткани, лучше еще неопытный, но творчески совсем свободный актер, чем казенно-банальный подход прославленных корифеев, разрушающих своим крепко нажитым, пусть и талантливым, шаблоном чеховскую лирику, чеховский полутон, чеховскую прозрачную музыкальную речь. Когда он смотрел первые пьесы Чехова в Александринском театре или в частном театре Абрамовой в исполнении очень хороших актеров и даже в старательной постановке, он каждый раз ощущал кричащий разноречивый разрыв между замыслом ав-

тора и его театральным воплощением: в речи, в приемах, в самих актерских темпераментах.

Постановка „Чайки“ заключала в себе для Немировича-Данченко возможность подойти к разрешению задач, которые он считал тогда для себя важнейшими: „освободиться от заскорузлых наслоений сценической рутины и литературных клише; вернуть сцене живую психологию и простую речь; отыскивать театральность драматического произведения не в пресловутой сценичности, отдавшей театр на много лет во власть особого рода мастеров, а в скрытом, внутреннем, психологическом движении“. „Чайка“ отвечала его мечте о настоящей литературе на сцене, о психологической глубине, не обесцвеченной рецептами драмоделов, о сценических образах, в которых многие зрители уловят что-то от самих себя и с которыми вместе будут тосковать, философствовать, сердиться, мечтать. Это могло стать (и стало!) началом режиссерского пути, который захватит для сцены все лучшее, глубинное в родной литературе — и Толстого, и Достоевского, и Горького.

Много усилий пришлось потратить Немировичу-Данченко, чтобы заставить поверить в реальность своей мечты прежде всего самого Чехова. Случилось так, как он и предполагал. Чехов, оскорбленный казенщиной и легкомыслием, проявленным к его пьесе на императорской александринской сцене, и более чем холодным приемом у петербургской публики, решил никогда больше близко не подходить к театру. И Художественному театру он ответил отказом.

Немирович-Данченко пишет ему одно за другим целый ряд писем, в которых страстно уверяет



Вл. И. Немирович-Далченко
1908 г.

его в необходимости новой постановки „Чайки“ не только для Чехова и Художественного театра, но и вообще для русского театрального искусства. С каждым письмом его доводы становятся все настойчивее и горячее (12 мая 1898 года: „... Если ты не дашь, ты зарежешь меня, так как „Чайка“ — единственная современная пьеса, захватывающая меня как режиссера, а ты — единственный современный писатель, который представляет интерес для театра с образцовым репертуаром“).

Наконец удалось убедить Чехова — разрешение ставить „Чайку“ было получено. Но это было еще не все. Предстояла еще одна трудность, которую нельзя было одолеть сразу. Предстояло влюбить в пьесу актеров, весь театр, и прежде всего Станиславского — заразить их своим воодушевлением, верой, своим видением будущего спектакля.

„Немногие в то время понимали пьесу Чехова, которая представляется нам теперь такой простой, — вспоминает К. С. Станиславский. — Казалось, что она и не сценична, и монотонна, и скучна. В первую очередь Владимир Иванович стал убеждать меня, который, как и другие, после первого прочтения „Чайки“ нашел ее странной. Мои тогдашние литературные идеалы продолжали оставаться довольно примитивными. В течение многих вечеров Владимир Иванович объяснял мне прелесть произведения Чехова... Пока Вл. Ив. Немирович-Данченко говорил о „Чайке“, пьеса мне нравилась. Но лишь только я оставался с книгой и текстом в руках один, я снова скучал. А между тем мне предстояло писать мизансцену и делать

планировку, так как в то время я был более других знаком с подобного рода подготовительной режиссерской работой“.

В воспоминаниях Немировича-Данченко читаем об этом же: „...И был такой красивый у нас день: не было ни у меня, ни у него [К. С.] репетиций, ничто постороннее нас не отвлекало, и с утра до позднего вечера мы говорили о Чехове. Вернее, я говорил, а он слушал и что-то записывал. Я ходил, присаживался, опять ходил, подыскивая самые убедительные слова, — если видел по напряженности его взгляда, что слова скользят мимо его внимания, подкреплял жестом, интонацией, повторениями. А он слушал с раскрытой душой, доверчивый“.

Гораздо легче оказалось увлечь актеров. Ученики Немировича-Данченко — Книппер, Роксанова, Тихомиров и др. бредили „Чайкой“ еще в Филармонии, теперь с неменьшей искренностью загорелись ею Лилина, Лужский, Вишневский, Артем, и уже очень скоро Вл. И. мог написать Чехову, что если бы он незримо присутствовал на репетиции, то „был бы свидетелем такого растущего, захватывающего интереса, такой глубокой вдумчивости, таких толкований и такого общего нервного напряжения, что за один этот день горячо полюбил бы самого себя“.

Постановки чеховских пьес, и в частности „Чайки“, принадлежат к числу знаменитых совместных работ Немировича-Данченко и Станиславского. Режиссерская сила этих спектаклей возникала из взаимопроникновения их творческих индивидуальностей. Поэтому так трудно определить с достаточной четкостью индивидуальные

пути режиссеров в работе над „Чайкой“, а позднее — в „Дяде Ване“, „Трех сестрах“ и „Вишневом саде“. Можно говорить лишь о преобладавших режиссерских интересах каждого из них, не забывая при этом относительности даже и такого разграничения.

В беседах Немировича-Данченко со Станиславским о „Чайке“ постепенно вырисовывались важнейшие черты режиссерского плана. Константин Сергеевич уехал на время из Москвы для разработки „мизансцены“ (так в то время они называли подробное режиссерское описание обстановки и всего происходящего на сцене), а Владимир Иванович тем временем начал работу с актерами, стараясь наметить внутреннюю тему каждого действующего лица, основные пружины взаимоотношений, высветить четкую фабульную линию, найти в себе и в исполнителях отзвук настроению пьесы, те „мостики, по которым режиссер должен провести публику, обходя излюбленную ею рутину“. Репетиции эти происходили и в Пушкине, и, позднее, в Охотничьем клубе.¹

Одновременно Константин Сергеевич начинает частями присылать из деревни „мизансцену“. В этом режиссерском плане подробнейшим образом описывались не только внешняя планировка, декорации, костюмы, грим, характерные особенности и привычки действующих лиц, их

¹ Между прочим, общее число репетиций „Чайки“ — 26, приводимое всеми исследователями на основании отчета театра за первый год, вызывает у самого Немировича-Данченко сомнения; он помнит, что в действительности их было гораздо больше, но далеко не все репетиции и беседы были отмечены в протоколах.

манера говорить, слушать, ходить, задумываться, спорить, не только все их действия на сцене, но иногда и самые их чувства, даже интонации: „Я искренно думал тогда, что можно приказывать другим жить и чувствовать по чужому велению; я давал указания для всех и на все моменты спектакля“ („Моя жизнь в искусстве“). Этим методом режиссерского разъяснения, который впоследствии, с постепенным ростом театра, был решительно отвергнут самим Константином Сергеевичем, он стремился в постановке „Чайки“ прежде всего помочь молодым, еще совсем неопытным актерам, недавним любителям и ученикам, дать им крепкую, надежную и, главное, непрерывную опору.

Часто, идя от внешнего, живописного, Станиславский достигал в этих интуитивно схваченных жизненных подробностях, по определению Немировича-Данченко, почти толстовской гениальности. Он умел сделать из мимолетной детали сценического действия кусок настоящей жизненной значительности. По существу не зная чеховских людей, он часто угадывал их каким-то внутренним слухом и зрением. Раскрывая скупые авторские ремарки, он окружал этих людей обстановкой, которая казалась от них неотделимой. Он давал в руки актера вещи, не как необходимые по ходу действия предметы „реквизита“, но как один из элементов построения, атмосферы пьесы. В то же время эти вещи и связанные с ними физические действия, сосредоточивая на себе внимание актеров, внутренне успокаивая их, помогали им быть простыми и естественными на сцене. В этом же спектакле Станиславский впервые осуществил свои „паузы“ —

моменты, когда на сцене не произносят слов, но внутреннее действие продолжает непрерывно развиваться. Эти паузы усугубляли настроение акта, они дополняли недосказанное словами, выражали подспудное в переживании действующих лиц. Расчленив чеховский текст, они в то же время становились его составной частью. В пьесе, овеянной поэзией невысказанных и недосказанных чувств, такая пауза, вероятно, произвольно превращалась в „одушевленное время“, в „паузу-мысль“, в „паузу-ощущение“ (Л. Андреев).

Станиславский писал в своей мизансцене все, что ему приходило в голову, ни в чем не стесняя своей фантазии и изобретательности. Он делал это, наперед зная, что Немирович-Данченко, получив от него материал, постарается осторожно отсеять из него все излишнее, чрезмерно подчеркнутое, все нарушающее чеховскую лирику, прозрачность то сливающихся, то сталкивающихся переживаний. Немирович-Данченко брал из режиссерского экземпляра Станиславского все ценное, „чеховское“ — для их совместной работы с актерами. Были моменты, когда он как бы защищал поэзию Чехова от врывающейся в нее стихийной фантазии Станиславского, особенно когда фантазия эта растекалась по бесчисленным, слишком мелким, или, наоборот, громоздким бытовым подробностям, захлестывая главное второстепенным.

По мнению Немировича-Данченко, Станиславский так до конца и не смог в этой постановке довериться чеховской лирике. Это иногда могло сказываться очень чувствительно на исполнении пьесы. Так, первое серьезное творческое столкновение режиссеров произошло из-за образа Нины Зареч-



„Иванов“ А. П. Чехова
Первое действие
Художник В. А. Симов

ной. Немирович-Данченко всеми силами защищал в исполнении актрисы Роксановой поэзию юности, Станиславский же видел в этом сентиментальность. Запутавшись в противоречивых толкованиях, актриса растерялась на первом спектакле, но впоследствии довольно успешно восстановила рисунок роли, указанный ей Немировичем-Данченко, видимо более верный, в особенности с точки зрения финала пьесы.

„Скрытые драмы и трагедии в каждой фигуре“, в сущности, больше всего волновали его в этом спектакле. Фантазия Станиславского развивалась в этом же русле. Вполне возможно, что без этой фантазии, замечательно воплощенной в „мизансцене“, а потом увлекавшей всех участников на репетиции, Немирович-Данченко повел бы постановку больше по линии старого театра. Теперь же каждая новая жизненная подробность, интуитивно найденная Станиславским, толкала интуицию его со-режиссера на углубление внутреннего содержания образов, на скрытые за словами диалога переживания.

Немирович-Данченко умел найти в психологии действующего лица нечто наиболее важное, основную внутреннюю тему, и стремился заразить ею актера в первую очередь, чтобы потом оправдать ею все его поведение на сцене. „Интуиция и заражение ею актера“, — так он недавно определил свой метод работы, — т. е. „заражение актера замыслами, образами, психологическими оттенками — то путем толкования, то приемами простого актерского показа“.

Основное требование, которое Немирович-Данченко предъявил к исполнителям „Чайки“

и предъявляет к актерам Художественного театра по сей день, на любой репетиции, это: не играть ничего; не прибегать ни к каким особенным средствам, не стараться „изображать“, „представлять“, „рисовать“ образ, настроение, чувство, отдельное слово — „это все должно притти само собою от индивидуальности актера, индивидуальности, освобожденной от штампов, должно быть подсказано всей „нервной организацией“ актера“. Но для этого актера надо предварительно напитать автором, — а это Немирович-Данченко умеет делать, как никто. И „мизансцену“ Станиславского в „Чайке“ он рассматривал в равной степени сквозь призму чеховского стиля и сквозь призму хорошо ему знакомых актерских индивидуальностей. И те и другие интересы были ему одинаково дороги. С другой же стороны, сама эта „мизансцена“ — „вещи“, паузы, привычно-жизненные физические действия, предложенные Станиславским, помогали актерам освободиться от штампов и заставляли их, в конце концов, верить в логичность и естественность диктаторского режиссерского плана, почти как если бы они нашли его сами.

Такие же требования к актеру были и у самого Чехова: „Слишком много играют, надо все, как в жизни“, говорил он о репетициях в Александринском театре. А в письмах к О. Л. Книппер писал: „Тонкие душевные движения, присущие интеллигентным людям, и внешним образом нужно выражать тонко. Ведь громадное большинство людей нервно, большинство страдает, меньшинство чувствует острую боль, но где на улицах и в домах вы увидите мечущихся, скачущих, хватающих себя за голову? Страдания выражать надо так,

как они выражаются в жизни, т. е. не ногами, не руками, а тонким взглядом, не жестикуляцией, а грацией. Вы скажете — условия сцены? Никакие условия не допускают лжи". Или еще: „Люди, которые давно носят в себе горе и привыкли к нему, только посвистывают и задумываются часто...“

Заветная цель, которой добивался Немирович-Данченко, режиссируя „Чайку“, — чтобы слова автора стали своими словами актеров и чтобы вся пьеса звучала в едином поэтическом тоне, — эта цель была в общем достигнута. Новая театральность торжествовала первую победу в поэтической высокой простоте молодого спектакля. И зрители премьеры, собравшиеся в театр не без чувства враждебного недоверия, испытали на себе всю прелесть и силу лирической взволнованной жизненной правды Чехова. Вспоминая спектакль, некоторые говорили потом, что у них порою было такое чувство, будто они заглядывают в окна чужого дома, а оторваться не могут. Это сравнение потом станет общим местом, сотрется до банальности в оценках работы Художественного театра.

Одной из главных причин успеха, не только внешнего, о котором писалось Чехову: „мы сумасшедшие от счастья“, но и внутреннего, знаменовавшего начало нового искусства, — была влекущая к себе современность „Чайки“. Актерам не так уж трудно было превратить слова автора в свои собственные: „когда мы впервые играли Чехова, мы все, в сущности говоря, были „чеховскими“, — сказал в одной из недавних бесед Немирович-Данченко. — Мы Чехова в себе но-

сили, мы жили, дышали с ним одними и теми же волнениями, заботами, думами; многое приходило само собой и само собой разумелось". Искренность режиссеров, искренность исполнителей и искренность Чехова — вот что побеждало даже предубежденного зрителя „Чайки“, заставляя его отдаваться потоку новых, неожиданных впечатлений и забывать о несовершенствах первого спектакля.

...„Ты дал моей „Чайке“ жизнь. Благодарю“ — написано на медальоне, подаренном Чеховым Немировичу-Данченко.

Некоторые исследователи метода Художественного театра в последнее время довольно упорно выдвигают следующее обобщение сущности творческих путей его основателей в первые годы жизни МХТ: Станиславский в своей работе шел от внешнего, живописного к внутреннему образу спектакля, Немирович — от внутреннего, от психологии, к внешнему, живописному. Вероятно, эта формула несколько груба и не покрывает всей сложности творческих взаимоотношений — слияний и противоречий — этих двух людей, в особенности, когда они работали вместе за одним режиссерским столом, как в постановках чеховских пьес. Вероятно, каждого из них она несколько обедняет. Но в основном с таким взглядом готов согласиться и сам Немирович-Данченко, когда речь об этом заходит в беседах с ним.

За исключением одного „Иванова“, все чеховские спектакли, осуществленные Художественным театром и создавшие ему на долгие годы славу „театра Чехова“, возникли, как сказано, в дружной совместной работе Немировича-Данченко и Станиславского, в счастливом соединении

их режиссерских индивидуальностей, взаимно дополнявших друг друга, устремленных к одной и той же цели — к художественному реализму на сцене.

Так были созданы „Дядя Ваня“, „Три сестры“ и „Вишневый сад“.

С каждым из этих спектаклей Художественный театр глубже и полнее воспринимал Чехова — и становился постепенно театром Чехова, уже не только по своему влюбленному отношению к писателю, но и по существу своего искусства.

В „Чайке“ Чехов в гораздо большей степени помогал молодым актерам учиться на сцене простоте и искренности, чем они помогали осуществлению его сложных и тонких драматургических замыслов. В „Чайке“ впервые простая жизненная задача, захватывавшая творческое внимание актера, приносила в результате неожиданную радость исполнителям и режиссерам. Радостная новизна первых проникновений к живому чувству на сцене заставляла верить в будущее. Это было огромно, потому что далеко уводило театр от рутины, но в иных сценах и образах еще не было Чеховым, театральным воплощением Чехова. И многое в спектакле еще не удовлетворяло ни автора, ни театр.

За несколько лет театр окреп и вырос. Утончились и очистились приемы режиссуры, уже прошла пора первых резко-полемиических протестантских преувеличений. Исчезла случайность в составе труппы. Актеры, составившие отныне крепкое творческое ядро театра, уже сжились друг с другом и в творчестве понимали друг друга с полуслова. Это помогало созданию чехов-

ского ансамбля, который как никакой другой не терпит диссонансов. Помогало и то, что Чехов уже писал свои последние пьесы для определенных актеров, видел их перед собою, когда писал.

В следовавших после „Чайки“ постановках, в особенности в „Трех сестрах“ и „Вишневом саде“, еще больше входил в свои права Чехов-драматург и, еще шире, Чехов — близкий по мировоззрению современник. Станиславский и Немирович-Данченко в этих спектаклях овладевали драматургией Чехова, уже далеко выходя за пределы общего поэтического тона пьес. Они умели находить чеховское „настроение“ не только в отдельных кусках действия, в отдельных удачных мизансценах и паузах, но и во внутреннем лейтмотиве каждого акта. Этот лейтмотив они умели уже четко выделить, провести сквозь глубокие эмоции исполнителей и подкрепить его безошибочно действующими сценическими средствами, по принципу контраста или соответствия — не менее неожиданного, чем контраст. „Настроение“ возникало из одновременности переплетающихся переживаний. Оно выходило из неподвижности, становилось напряженным и действовало на зрителя по нескольким линиям сразу. Так, например, был построен III акт „Вишневого сада“, где в атмосфере невеселой вечеринки, вальсов, шумных „фокусов“ Шарлотты все нарастало и нарастало тоскливо-тревожное ожидание Раневской, как бы усугубленное звонкой, бодрой уверенностью Ани и Трофимова, которым уже не нужен „вишневый сад“. Тревога росла, казалось, вот-вот она получит разрядку, и снова судорожно сжималась, от пустяка, от стука бильiardных шаров в соседней

комнате, помешавшего Гаеву сказать сестре, чем кончились торги. И дойдя до высшей точки напряжения, настроение акта разрешалось наконец в опьяненном лопахинском „Я купил!“, в тихом плаче Раневской, в порывистых утешениях Ани. Так с концом акта приходил конец целой эпохи жизни, и наступало начало новой эпохи, в которой прежним владельцам „вишневого сада“ уже не будет места.

И в „Трех сестрах“ и в „Вишневом саде“ еще оставалась, мешавшая Чехову, бытовая перегрузка. Она происходила от богатства ассоциаций из области собственных переживаний и наблюдений, необыкновенно легко приходивших на ум режиссерам. Но гораздо важнее было то, что из этого же круга жизненных интересов, симпатий, впечатлений Немировича-Данченко и Станиславского протягивались нити сходства и родства к мировосприятию Чехова. Они улавливали внутренний смысл его пьес в особенностях его драматургической манеры, в обрывках как будто слабо связанных между собой разговоров, то и дело уводящих в сторону от неяркой фабулы, в кусках „драматического повествования“, в чеховских вопросах без ответа, или ответах невпопад.

Для русской интеллигенции, воспринимавшей драматургию Чехова, как волнующе-верное отражение своей собственной жизни, собственного отчаяния и надежд, чеховские спектакли МХТ были поэтому особенно дороги.

„Иванов“ — единоличная постановка Немировича-Данченко. Это первая пьеса Чехова, драматургически, по сравнению с последующими, может быть, наименее совершенная, давно привлекала

к себе его режиссерский интерес „чудесными изображениями жизни“, как он писал автору еще в 1898 г. в письме по поводу „Чайки“. Немирович-Данченко знал заранее, что после тончайшего драматургического мастерства „Трех сестер“ — спектакля непревзойденного по ансамблю — после „Вишневого сада“, наиболее глубоко доносившего чеховское „настроение“, „Иванов“ неизбежно должен будет показаться несколько старомодным — особенно во 2-м и 4-м актах, во многом еще близких к старому театру. И тем не менее, он увлекся пьесой, увлекся основной ее коллизией „совестливости“ и „пошлости“, чем-то мучительно знакомым „во всех этих тоскующих или криводушных характерах глухой русской провинции“.

В первой же своей беседе с актерами (проект ее сохранился в музее театра) Немирович-Данченко заговорил о большом общественном смысле пьесы. Захваченный как всегда лиризмом чеховской драмы, он вовсе не собирался превратить ее в спектакль публицистический, или только в иллюстрацию определенных социальных явлений. Но мысленно рисуя себе атмосферу будущего спектакля, отыскивая не только внешнюю, но прежде всего внутреннюю характерность каждой фигуры, он видел, что эта характерность образов „Иванова“ неотделима от определенной полосы русской общественной жизни, от 80-х годов. Как и в „Чайке“, он находил здесь „скрытые драмы и трагедии“ в главных фигурах, но здесь особенно резко и определенно они были отмечены чертами эпохи. И трагедия главного героя — Иванова, трагедия уязвленной совести в окружении пошлости и мелких, дрянных страстишек не могла быть полно-

стью воспринята актером без проникновения в особую психологию интеллигента 80-х годов.

Немирович-Данченко хотел напитать ею актера, рисуя в первой беседе картину общественной реакции, сменившей в России время революционного движения шестидесятников: „С одной стороны — придавленные, зажмурившиеся было от ослепительного потока света, носители „традиционной власти“ и ее верные сторонники начали расправляться от ударов 60-х годов и делать усиленные напряжения, чтобы удержать за собой выгоды положения, основанные на всяческих отрицаниях: на отрицании равноправности, отрицании справедливости, отрицании просвещения, гуманности. Они сделали напряжение и потом со всем бесстыдством начали рушить и крошить работу предыдущих лет. И пошли запрещения, ссылки, гнет над всем, что пыталось громко высказываться. На моей памяти, а стало быть и в пору появления пьесы „Иванов“, летели в преисподнюю одна лучшая газета за другой, уходили, как в раковины улитки, один лучший человек за другим. По другую сторону развернулись иные явления. Одни — люди сильной воли, с самоотверженностью, характеризующей молодость, уходили в скрытую агитационную деятельность и расширяли поток будущего. Другие приглядывались ко всем междоусобицам и искали, где вода помутнее, чтобы наловить больше рыбы, и расплодили собою Колупаевых и Разуваевых во всех видах и сословиях и стадо обывателей с девизом „моя хата с краю“. Третьи надорвались в борьбе и превратились в „безвременных инвалидов“.

Для того чтобы актеры по-настоящему ощу-

тили всю силу реакции, обессилившей Ивановых, чтобы в 1904 году, когда ставилась пьеса в МХТ, все это не показалось им только далеким прошлым, только историей, Немирович-Данченко напоминал им в своей беседе о реакции современной: „Ведь даже для отмены розги понадобилось, чтобы через 43 года после крестьянской реформы Саровский Серафим ниспослал свое благословение и подарил русскому престолу законного наследника. Не будь этого счастливого случая, сколько земств получили бы еще вместе с строжайшим выговором назначенного председателя (вместо выборного) за скромное ходатайство об отмене розги“.

Иванов был для него несостоятельным наследником освободительных идей, „безвременным инвалидом“, и режиссер подчеркивал в нем „переломление, вялость, неврастенические вспышки“. В скупых намеках Чехова на его былую энергию и волю к борьбе, так же, как и в его теперешней тоске или взрывах тупой жестокости по отношению к умирающей Сарре, он видел человека, который когда-то взвалил себе на плечи непосильное общественное бремя, но „скоро испугался громады своего дела, скоро устал, скоро начал „сдавать“ в своих задачах“. А рядом с этим он видел в Иванове „тончайшее чувство тончайших струн души“ и настоящее, неизбежное страдание не только от того, что кругом царит пошлость и несправедливость, но и от того, что какие-то пылинки дрянного и мелкого застревают в нем самом и что прежде всего — „врачу, исцелися сам“.

Типичными для 80-х годов казались Немиро-

вичу-Данченко и Саша, охваченная „головной любовью с запалом самопожертвования“, и опустившийся, терпеливый и мягкий председатель управы Лебедев с его трогательными воспоминаниями об университете, и молчаливо страдающая, нервная, порывистая Сарра: „все они способны на героизм, который не разворачивается, благодаря, вероятно, нескладке русской жизни, нескладке, отнимающей силы на вздор, нескладке, разрушающей волю у людей с деликатной, тонко чувствующей, глубоко совестливой душой“. С другой стороны, доктор Львов — неожиданно развенчанный Чеховым вечно „положительный“ тип земского врача, — прямолинейно честный сухарь; развязный, морально грязноватый, никогда не унывающий Боркин; полуживотное существо — Бабакина; гости, — словом все остальные фигуры, за исключением одного Шабельского, должны были стать в спектакле той грубой, тупой силой, тем болотом, которое засасывает и разлагает даже лучших людей.

Так можно было размышлять о пьесе Чехова, начиная работу, анализируя и обнажая внутренние пружины характеров, намечая для себя социальный каркас спектакля. Так в Художественном театре можно было говорить о Чехове в первой вводной беседе, и потом, может быть, вернуться к этому для какой-то проверки уже найденного и нажитого на репетициях, — чтобы не уйти в сторону от эпохи, от стиля и тона пьесы, не разбросаться по побочным мелким ручейкам фантазии в поисках правдивой жизненности на сцене. Чехов нигде не говорит в своей пьесе прямо об общественных отношениях героев, о „болезнях века“, о борьбе, об идеалах, о самопожертвовании.



„Юлий Цезарь“ В. Шекспира
Сцена в сенате

Это все можно услышать только внутренним слухом, не в словах, а за словами — за простыми словами простых будничных людей, окруженных будничной обстановкой. Для того, чтобы зритель вместе с актерами был захвачен „сочувствием даже не им, не этим людям, а через них неясной мечте о неясной лучшей жизни“, нужно было снова со всей чуткостью воссоздать на сцене чеховский мир, поэзию чеховской природы и чеховского одушевленного быта, найти в себе чеховскую грустную улыбку и строгую сдержанность чувств.

Для этого режиссерская фантазия Немировича-Данченко была в избытке насыщена впечатлениями и образами близкими к Чехову. Усадьбу Иванова он видел так ясно, как будто сам прожил в ней долгие годы и теперь снова вернулся туда. Он из собственных воспоминаний взял этот старинный помещичий дом, и террасу, и копны сена на лужайке перед домом, освещенной луной, и темные деревья парка, и чтение за столом при неярком свете лампы, и кабинет с пролежанным диваном и старомодной конторкой. Он великолепно знал утро, день и вечер этой усадьбы, знал соседей Иванова, его мелкие, будничные заботы, счета, хозяйство, ссоры и примирения с женой; его быт и быт окружающих его людей. Знал, — и с легкостью заражал всем этим актеров. Он был верен Чехову, когда сливал воедино настроения действующих лиц — тоску Иванова, вымученное спокойствие Сарры, злую скуку Шабельского — с поэзией тихой лунной ночи, с глухим криком совы, с мелодией виолончели, выделяя щемящую реплику Сарры: „Николай, давайте

на сене кувыркаться!“ (— „За нею много тоски, беспомощности, — читаем в режиссерском экземпляре „Иванова“, — того ощущения, которое охватывает человека, когда он предчувствует, что жизнь кончена, что она не даст уже никаких радостей, хотя явных признаков этого, может быть, и нет“). Вл. Ив. доверял автору, его драматургической силе и нигде не старался расцветить текст, ради привычной сценичности, мелкими житейскими движениями, какой-нибудь особенной режиссерской выдумкой, даже, когда сталкивался с самой большой трудностью для реалистической сцены — с монологом. Так, он предлагал Качалову проводить весь длинный монолог III акта почти в полной неподвижности и в режиссерском экземпляре записывал: „Жизненно представляя себе эту сцену, хочешь, чтобы Иванов совсем не вставал с дивана. Откинулся, закинув руки за голову. Потом переместится удобнее, но все на диване. А Лебедев сидит, расставив ноги и опершись о них, в грустной позе слушает. Но как позволит сцена? Это надо пробовать... Трогательно. Его охватывают воспоминания такой полной жизни, которая уже никогда не вернется. Слеза начинает дрожать в голосе и переходит в плач (боже сохрани — не в театральные рыдания)“.

Режиссер не заслонял автора и в тех сценах, где Чехов был еще во власти старого театра и пользовался приемами, которым уже не будет места ни в „Чайке“, ни в последующих пьесах. В этих сценах театр приходил на помощь автору только великолепным исполнением даже эпизодических ролей (Муратова, Грибунин, Бутова).

В оценке спектакля современной критикой

много раз повторялось слово „трагедия“. Это было знаменательно для спектакля, в котором не было и тени пафоса, не было ни крупных масштабов переживания, ни трагического темперамента, где всё — и природа, и речь, и обстановка — было так обыкновенно-буднично, внешне неярко.

„Это трагедия, — писал Ярцев в „Театральной газете“, — которую возможно наблюдать на каждом шагу в русской жизни; в семьях, где безмолвно и озлобленно, с величайшей тоскою в душе, люди живут, как привязанные, и родят детей; в управах, канцеляриях, редакциях, где подневольно, всегда себя чувствуя больше своей работы, вяло работают — и все-таки работают — русские люди“.

Писавшие об „Иванове“ в Художественном театре, как о „трагедии“, меньше всего имели в виду общепривычные представления о трагическом на сцене. Они думали о скрытой драме в каждой фигуре, снова чутко схваченной в этом спектакле, которым Немирович-Данченко завершал прославленный цикл чеховских постановок Художественного театра.

VII

уже в первые годы жизни Художественного театра Немирович-Данченко проявил удивительную широту своего режиссерского дарования. В 1903 г., в разгар своего увлечения интимной драмой Чехова, за несколько месяцев до „Вишневого сада“, он ставит трагедию „Юлий Цезарь“, одно из самых крупно-масштабных произведений Шекспира. Почти „массовое действо“ должно

было в этой постановке возникнуть, по замыслу режиссера, на скромной сцене Художественного театра. Он захотел развернуть перед зрителем огромную историческую картину, где главное действующее лицо — римский народ, где на первом плане — живая психология толпы, вне которой нельзя понять ни величавой властности Цезаря, ни жгучих раздумий Брута, ни гениального цинизма Антония, нельзя ощутить „духа“ исторических событий, потрясших Рим накануне монархии. И не случайно внимание режиссера устремилось больше всего на „улицы Рима“, на знаменитые сцены в сенате и на Форуме: „Всю постановку мы трактовали так, как если бы трагедия называлась „Рим в эпоху Цезаря“, — вспоминает Вл. Ив.

На сцене должен был возникнуть город Рим, с его кипучей уличной жизнью, с его пестрой, шумливой, изменчивой, самовластной толпой, привыкшей за время республики по своему произволу венчать лаврами или побивать камнями, — город, с его палящим зноем, с прославленной архитектурой, садами, празднествами, похоронными обрядами — с его бытом. И через этот быт — не менее, чем в знаменитых монологах Брута и Антония, должна была прозвучать „психология нации“, отмеченная в данный момент трагическим конфликтом.

Такое понимание трагедии потребовало от режиссера, прежде всего, всестороннего изучения эпохи, грандиозной подготовительной работы, на которую, до открытия сезона, оставалось, кстати сказать, очень не много времени. Потребовалась специальная поездка в Рим, углубление в историю, этнографию, топографию города, множество за-

рисовок с натуры, а потом, по возвращении в Москву, пришлось на время превратить весь театр в своеобразную мастерскую: на одном столе подбирались исторические выписки, на другом, по особым рисункам, изготовлялась бутафория и высились груды подлинных римских вещей — предметов домашнего и уличного обихода, вооружение, старинная утварь, на третьем — художник спектакля В. А. Симов с помощниками спешно готовил макеты, на четвертом кроились костюмы и т. д. На сцене же шли репетиции „народных сцен“, в которых участвовало около 200 человек.

Вести об этой лихорадочной работе, разумеется, проникали за стены театра, и недоброжелатели его еще задолго до премьеры спешили сделать вывод, что „художественники“ собираются скрыть свою актерскую несостоятельность перед монументальными шекспировскими образами за небывало пышной и яркой внешностью спектакля, за бесчисленными подробностями архитектурного, живописного и бытового порядка, за народной сценой, не уступающей мейнингенской труппе. Даже испытанный друг театра Н. Е. Эфрос в своей заметке „Рим“ подчеркивал преимущественный интерес режиссуры к декорационной, бутафорской и монтировочной частям, словом, к внешности спектакля. Полемизируя с ним в письме, недавно опубликованном Л. М. Фрейдкиной, Вл. И. Немирович-Данченко пишет: „...По заметке Вашей выходит, что театр взял из пьесы лишь то, что дает материал для внешних картин. Это — грубая и обидная ошибка. Грубые враги театра легко вынесут впечатление, что сила постановки в 60 т. расхода (он вдвое меньше) и обобрации европей-

ских бутафорий. Такой вывод из наших трудов я считал бы прямо оскорбительным для театра“.

Но Немирович-Данченко великолепно понимал, что под разговорами о „материале для внешних картин“, якобы выбранном театром из „Юлия Цезаря“, кроется нечто гораздо более глубокое и опасное для будущей оценки спектакля. Он думал об опасности традиционного подхода к шекспировским трагедиям, в которых зритель привык сразу находить центрального героя, носителя единой всепоглощающей страсти, отталкивающей или привлекательной,—страсти, из которой родится драматический конфликт. Темперамент, обаяние, жаркий пафос исполнителя центральной роли нередко решал успех шекспировского спектакля даже в Малом театре, а в провинции, где Шекспира играли преимущественно гастролеры, это было всегда так.

В постановке „Юлия Цезаря“ Художественный театр имел дело с иной структурой трагедии, с иным внутренним смыслом расстановки центральных фигур. Сам театр, судя по некоторым записям в режиссерском экземпляре Немировича-Данченко, вряд ли мог бы с определенностью ответить, на чьей стороне его симпатии — Цезаря или Брута, Антония или Кассия. Он сочувствовал Цезарю, когда видел его благородно стойким и до конца верным себе даже в момент убийства — и сочувствовал мятежным сенаторам, когда они расплачивались за убийство Цезаря; он восхищался цезаревым „гениальным пониманием“ хода истории и его величием — и был взволнован судьбой Брута, каким его задумал игравший эту роль Станиславский — его жгучей революционностью,

беззаветной преданностью Риму. Для театра даже и не возникал вопрос о том, кто герой этой трагедии, он смотрел на Цезаря, Брута, Антония, на каждого из них в отдельности, скорее всего так: вот замечательная фигура римлянина, такая яркая в этот трагический момент истории нации. Героем спектакля должен был стать Рим, — это было в замысле постановки. И на симпатиях театра к историческим личностям трагедии, вероятно, сказывалась та мера объективности, на которую он был тогда способен, и то приятие всего, что „истинно-человечно“, которое вообще было долгое время в самой природе творчества МХТ.

Возвращаясь мыслью к традиционно-гастро-лерскому восприятию Шекспира, Немирович-Данченко предвидел, что в центре спектакля иные зрители непременно будут искать „душу Брута“. Вот почему в том же письме Эфросу, раскрывая свой замысел и защищая постановку от возможных кривотолков, он говорит:

„...Ни в каком случае не „душа Брута“ является центром трагедии. Это решительное заблуждение. В этом смысле нельзя ставить пьесу рядом с „Гамлетом“, „Отелло“, „Макбетом“ и т. д. (тогда и эту пьесу Шекспир назвал бы „Брут“). В данной пьесе Брут лишь глава заговора, причем он единственный убийца, побуждаемый только чистыми республиканскими чувствами. Шекспир в этой пьесе уже ушел от интереса к одной человеческой душе или к одной страсти (ревность, честолюбие и т. д.). В „Юлие Цезаре“ он рисовал огромную картину, в которой главное внимание сосредоточивается не на отдельных фигурах, а на целых явлениях: распад республики, выро-

ждение нации, гениальное понимание этого со стороны Цезаря и естественное непонимание этого со стороны ничтожной кучки „последних римлян“. Отсюда столкновение и драматическое движение. При чем тут душа Брута — не более, чем одной из — правда, главных фигур этого столкновения? Правда, Шекспир делает множество ошибок со стороны исторических подробностей, но дух данного исторического момента и сопряженных с ним событий схвачен им с изумительной психологией „человеческой истории“. И в этом центр трагедии, а не в отдельных лицах.

„И это было главной задачей театра. Нарисовать Рим упадка республики и ее агонию. ...Мы ставим историческую картину, а не Брута и Марка Антония и не топографию Рима и „берлинское вооружение“.

При таком режиссерском понимании смысла „Юлия Цезаря“, театр не мог не увлечься в этом спектакле колоритом историческим, живописным, бытовым. Иначе он не был бы согрет дыханием „человеческой истории“. Механическая, равнодушная, случайно разодетая, случайно расставленная толпа и картонно-неправдоподобная декорация были бы убийственны для замысла режиссера. Но убийственным мог бы оказаться для него и мертво-холодный отпечаток музея.

Стремясь сделать историческую картину живой, Немирович-Данченко не побоялся в этой постановке художественной расточительности. Бродя по улицам Рима, вглядываясь в экспансивные лица современных его жителей, перелистывая исторические сочинения и роясь в старинных гравюрах,

он отдавался такому бурному натиску впечатлений и образов, перед которым не мог остановиться для хладнокровного отбора. Все, что могла вместить сцена, и все, что могло метким живописным или бытовым штрихом подчеркнуть психологию толпы и исторических фигур — все находило себе место в его режиссерском экземпляре. Недаром этот экземпляр — явление едва ли не единственное в истории русского театра. Он мог бы служить пособием для изучения Рима и, в то же время, для изучения тончайшей режиссерской техники, охватывающей весь спектакль — от главных задач исполнителя до формы складок на его костюме, от звуковых и красочных пятен акта до его глубокого внутреннего смысла. Это образец литературно-театральной характеристики, простой, выпуклой и много говорящей сердцу актера и образец почти ювелирной разработки народной сцены, где каждому участнику намечена не только интересная характеристика, но настоящая, хоть и бессловесная, роль, сценическая жизнь от начала до конца акта.

Народная сцена в этом спектакле ошеломляла зрителя уже как только раскрывался занавес. И в первые минуты у него разбегались глаза. Трудно было одним взглядом охватить эту залитую солнцем площадь южного города, гористые улицы, разукрашенные гирляндами цветов, зеленью, фонариками, коврами в честь праздника Фавна. Трудно было разобраться в этом гуле резких, жизнерадостных южных голосов, в говоре, крике, хохоте, брани, гикании толпы, ожидающей Цезаря. По бокам улиц белые дома граждан и лавки, в которых навалены груды лимоны и апельсины,

багровеет мясо, шипят напитки, где торгуют домашней утварью, книгами, оружием, всякой рухлядью. Вот — цирюльня, место сборищ и центр городских сплетен; ловкий молодой брадобрей щипчиками выщипывает волосы на руках клиентов, бреет и рассказывает между делом всякий вздор. Старый еврей-лавочник в залатаном полосатом тюрбане прибирает книги на прилавке. В глубине харчевни хозяин, подвязав волосы ремнем, чтобы не падали на потный лоб, хлопочет у таганов с горячей едой. На крыше цирюльни пьют и играют в кости. Молодые куртизанки заигрывают со щеголями. Крикливая матрона закупает провизию и передает рабыне, сопровождающей ее с корзиной. Тут же на углу уличный поэт читает стихи и получает награду от сограждан — аплодисменты и брань. Под ногами так и шныряют полуголые, нахальные уличные мальчишки. Рабы несут на палке амфору с вином, за ними идет хозяин и хлещет их ремнем по ногам. Сверкая драгоценными серьгами, браслетами, ожерельями, проплывает на носилках знатная матрона в сопровождении сыновей, одетых в цветные плащи. Навстречу носилкам с протяжным нытьем бросаются нищие и цветочницы, крикливо и назойливо расхваливающие свой товар. Какая-то молодая римлянка украшает зеленью окно своего дома: сейчас здесь пройдет процессия славящих Фавна, а за нею сам Цезарь в блестящем окружении сенаторов, ликторов с пучками и секирами в руках, богатых левитов, знатных чужеземцев, весталок и приближенных рабов. И толпа встретит диктатора радостным, восторженным криком. А в четвертом акте эта же пестрая толпа, своенравно выражающая на-

строение и волю Рима, сменит радость на гнев, будет выть и стонать, требуя смерти убийцам Цезаря, побежит лавиной по улицам, на бегу хватая камни и факелы.

Огромное внимание к массовым сценам, грандиозный труд, вложенный в них режиссером, не заслонял для него первостепенной важности центральных фигур. Театр имел для них интереснейших исполнителей. Достаточно назвать Качалова — Цезаря, Вишневского — Антония, Станиславского — Брута, Леонидова — Кассия, чтобы понять всю беспочвенность предположения об актерской несостоятельности Художественного театра перед шекспировскими ролями, о намерении укрыть их за „внешними картинками“. Но психологию героев „Юлия Цезаря“ режиссер не мыслил в отрыве от психологии и поведения римской толпы. Работая с актером, исполнителем роли Цезаря или Антония, он стремился прежде всего насытить его историческим смыслом событий, то сталкивающих его с проклятиями римлян, то влекущих к нему покоренную и восторженную народную толпу. Отсюда то и вытекали основные сценические задачи.

Одновременно он заражал актера своим видением образа, видением, в котором психологическое тесно переплеталось с пластическим. Так, убеждая Качалова играть роль Цезаря, почему-то всегда считавшуюся второстепенной, он рисовал ему исключительно импозантную по внутренней силе фигуру, человека одержимого властолюбием и — безгранично одинокого среди толпы приспешников и врагов, создателя гениальных планов покорения целого мира и усталого, старчески-подозрительного правителя; презрительную иронию на его

бесстрастным лице, надменно опущенные углы его рта и — вдруг — почти растерянный взгляд из-под судорожно сведенных суровых бровей. В своем режиссерском экземпляре Немирович-Данченко предлагал исполнителю характеристику Цезаря, уже в первом акте вскрывающую его сущность, и при этом почти скульптурно-выпуклую.

„Цезарь взбешен до последней степени. За эти два года он живет мыслью о монархии, он занят записками о гальской войне, где восхваляет себя, оставляя себе памятник на тысячи лет, он так привык к не только высшим человеческим, но божеским почётам, — его статуи и бюсты чтутся чуть ли не наравне со статуями Юпитера, — сегодня все было подготовлено для переворота — и вдруг толпа повела себя так, что принять корону было невозможно. Приходится откладывать, а, между тем, он знает, что есть много недовольных. Могут быть заговоры даже на его жизнь. Он взбешен, но, как тонкий политик, старается не выдать себя. С ним случился припадок — и теперь ворот его хитона еще расстегнут, грудь оголена, но он хочет показать, что он силен, и идет домой пешком. Он взбешен, но он от всей души презирает толпу, чернь, у которой всю жизнь заискивал, потому что только через нее мог получить и провинции, и консульство, и верховного жреца... Все это вместе делает его сейчас напряженно-надменным. Точно хочет, чтобы один вид его говорил, что он никого не боится, и если не принял короны, то потому, что сам не хотел этого. Его старчески сморщенное лицо дергается. Глаза пылают. Но он точно прогуливается среди врагов. Все окружающие трепетно следят за ним“.

Эту напряженную надменность Цезаря режиссер проведет потом красной нитью через всю роль и особенно подчеркнет в момент убийства в Курии Помпея, когда Цезаря, самоуверенного, сильного, не останавливает, а еще больше взвинчивает опасность, когда „он становится еще дерзче, хотя, может быть, страх сильно постучался в его груди“, когда убийцы уже хватают его за плечи, ошупывая, нет ли на нем панцыря, и он видит у них в руках спрятанные под тогами ножи, и все же надменно и безглаголиво бросает в лицо просителю-врагу:

„Прочь! Олимп ты сдвинуть хочешь“.

Не менее замечательны режиссерские характеристики других главных действующих лиц, иногда очень немногословные, но сразу толкающие актера к самому сердцу образа. Вот одна из них, предназначенная для М. Г. Савицкой: „Мне кажется, что артистка должна построить роль Порции на следующих чертах: больная и слабая, но высшей нервности и горячих порывов, нежная и женственная, но с таким закаленным духом, что способна нанести себе рану и покончить с собой такой мучительной смертью, как проглотить горящие угольки. Красивая итальянка, с глазами, всегда горящими беспредельной любовью к мужу, с движениями то резкими и решительными, то безвольными и мягкими, с голосом, богатым модуляциями от самых нежных воркований до низкого тона решительного протеста“.

Работая с актерами над трагедией Шекспира, Немирович-Данченко неуклонно стремился освободить их от всякой нарочитой приподнятости „высокого стиля“, от декламационного пафоса

и оперно-„героической“ позы. Он видел в трагедии простые, человеческие фигуры и предостерегал исполнителей от таких внешне исключительных красок и черт, — в жесте, в интонации, в мимике, — благодаря которым эти люди могли бы показаться зрителю неживыми. Так, комментируя в I акте диалог Кассия и Брута, после рассказа Кассия о слабости и тщеславии Цезаря, он пишет: „Уже нет надобности ни хитрить, ни ловить Брута, — все ясно. Сейчас они будут сидеть, как два приятеля, задумчиво перебирающие разные обстоятельства прошлого и настоящего. Улицы пусты, зной, рядом журчит фонтанчик, приятели сидят в простых, жизненных позах, опершись о колени, лицом друг к другу... Позы как можно проще. Кажется, что они так уже часы сидят и беседуют... Брут медленно подымается. В его душе были колеблющиеся весы, надо было только положить ничтожный груз, чтобы перетянула та или другая чаша. Кассий положил этот груз на ту чашу, где была любовь к свободе. Но не следует впадать в театрально-героическую решимость. Тон такой, как бывает, когда человек принимает только основное положение, со многими частностями не согласен, — о них после...“

Особенно сильным препятствием на пути к жизненности и простоте актера в трагедии оказался, естественно, монолог, как наиболее условная форма сценического действия. Труднее всего приходилось актеру, когда он сталкивался с монологом в его, так сказать, чистом виде, т. е. когда он оставался на сцене наедине с самим собою, вне общения хотя бы с молчаливым партнером. Помощь, которую мог ему оказать в этом

случае режиссер-реалист, в ту пору шла еще недалеко. Это был скорее обходной путь, нежели решение, — но такой обход позволял театру и здесь остаться верным жизненному ощущению, хотя бы и ценой проигрыша в смысле яркости исполнения. Например, исполнителю роли Брута режиссер предлагал в монологе II акта поставить себе задачей „как бы играть паузу без слов и выработать такую дикцию и такой взгляд, что слова как будто произносятся помимо его воли, и он как бы не замечает, что произносит их. В данном случае Брут так охвачен мыслями, что этот прием легко достигается. Надо только, чтобы актер как можно глубже отдавался самим мыслям... Нечего и говорить, что весь монолог (32 стиха! — В. В.) на шопоте, или полуголосе“.

Зато, когда шекспировский монолог возникал из общения с партнером, или с толпой, когда можно было оправдать длинную непрерывную речь простой жизненной целью и пронизать ее единым сквозным действием, — такой монолог Немирович-Данченко умел разработать виртуозно. Он уверенно вел в таких случаях актера по логическим звеньям речи, вел его от одной увлекательной задачи к другой, пробуждая в нем искренность и темперамент, подсказывая целую гамму красок. Так он работал с Вишневым над знаменитым монологом Антония у праха Цезаря. „Для артиста нет ничего опаснее, как монолог, сделавшийся знаменитым, — записано подле этой сцены в режиссерском экземпляре. — Исполнителя, как в цепи, заковывают те части монолога, которые прославили его. И чем лучшей репутацией пользуется артист, тем виртуознее он старается произ-

нести его. И публика, в свою очередь, чаще всего предъявляет к такому монологу требования, в которых столько же изощрившегося вкуса, сколько и падения его, вырождения искусства, нездорового отношения к нему. Таковы, например, монологи Фамусова, гамлетовское „Быть или не быть“, антониевское „А Брут, бесспорно, честный человек“. И когда артист больше всего занят тем, как произнести эти знаменитые *chef d'oeuvre*-ы новее и оригинальнее — он очень далек от истинных задач искусства“.

Немирович-Данченко предлагает Антонию — Вишневному „лучше всего забыть про славу этих мест“. Он прежде всего собирает внимание актера на тех лицах, которые сейчас окружают его, требует, чтобы актер осознал, при каких обстоятельствах ему придется произносить свою речь, каким чувством он сам живет, поднимаясь на трибуну, и чего хочет добиться. Он рисует ему толпу, наэлектризованную предшествующей речью Брута, уже оправдавшую убийство диктатора, готовую разорвать всякого, кто посмел бы оплакивать его и поносить убийц. „Антоний превосходно понимает дерзость такой задачи и берется за нее... Его побуждает к этому и глубокое негодование на убийц Цезаря, — негодование, вызванное горячей привязанностью к нему, и дальновидные расчеты“.

Чтобы актеру легче было привести себя в нужное самочувствие, режиссер набрасывает перед ним аналогию, самую жизненно близкую ему. Он предлагает исполнителю почувствовать себя актером, который, „играя великолепно, овладевает публикой, потому что он одновременно

и искренен до самозабвения, и ни на секунду не теряет всех сил своего критического и наблюдательного аппарата, и служит этой публике, и скрывает от нее, что боится ее“. Начинается речь, и одна за другой возникают из текста монолога и из поведения толпы такие актерские задачи, которые требуют не только ораторской виртуозности, но и всего темперамента, всей искренности. Не искреннего и не темпераментного Антония толпа не стала бы слушать. Для того, чтобы подсунуть ей свои заветные мысли, скрытые Шекспиром в придаточных предложениях, чтобы незаметно отравить ее первое возбуждение и направить его в другое русло, Антонию нужен ряд приемов, и каждый из них должен быть пропитан предельным желанием победы. Режиссер-руководитель подсказывает актеру, где ему лучше всего пустить в ход краску заискивания и покорности, где — остановиться на мгновение, чтобы толпа запомнила хоть слова, сказанные им, где — хлестнуть ее дерзостью, как воспользоваться ее смущением и простой уловкой отнять у нее активную роль, обезоружить ее искренней скорбью, затянуть и разжечь ее любопытство, завербовать в ней друзей и сторонников и, наконец, довершить свою победу прямой, ударной фразой. Таким образом, вся сила монолога оказывалась в его непрерывной целеустремленности, как бы вбирающей в себя все окружающие обстоятельства, обстановку и атмосферу.

Здесь зарождалось многое из того, что впоследствии назовется „зерном роли“, „сквозным действием“, „предлагаемыми обстоятельствами“, „физическим самочувствием образа“ и т. д., — что

составит на долгие годы основу метода Художественного театра.

И все же, несмотря на успешное разрешение таких важных и новых режиссерских задач, несмотря на интереснейшее исполнение ряда ролей, „Юлий Цезарь“ не долго удержался в репертуаре театра. Спектакль, в котором театр отказывался от творческого самоограничения ради предельной верности исторической и бытовой правде и мечтал о полноте охвата, о сценической подлинности „Рима в эпоху Цезаря“, оказался слишком громоздким для театра. Потому что даже радость актерских достижений — высшая цель всякого спектакля МХТ — постепенно в этой постановке отравлялась мучительной заботой о поддержании ее сложнейшего, грузного механизма. Натурализм, в замысле лишенный мелочности, высокий и совершенный натурализм мстил за себя в повседневной жизни спектакля; как всегда требовал совмещения несовместимого.

VIII

Пьесы Ибсена на сцене Художественного театра — это целая полоса режиссерской жизни Немировича-Данченко, одно из его самых сильных сценических увлечений. Еще в Филармонии он ставит „Нору“ силами своих учеников. Из восьми ибсеновских спектаклей МХТ только один — „Дикая утка“ — осуществлен без его непосредственного участия. Пьеса Ибсена „Когда мы, мертвые, пробуждаемся“ — его первая крупная постановка в Художественном театре. С этих пор, в течение

целого десятилетия, в театральных кругах, на страницах общественно-литературных журналов и газет режиссерскому имени Немировича-Данченко сопутствует слава виднейшего русского „ибсениста“ — знатока, толкователя, энтузиаста.

Театральные рутинеры, разбирая в газетных отчетах очередной ибсеновский спектакль молодого театра, нередко говорили о „неисправимом ибсенисте“ с оттенком иронического недоумения; сплошь и рядом не понимала этого увлечения и буржуазная публика, приходившая в театр развлечься и отдохнуть; зато не один передовой интеллигентный зритель считал себя обязанным Художественному театру своим приобщением к современной западной культуре — именно через Ибсена, Гауптмана, Гамсуна.

Но интерес Немировича-Данченко к творчеству Ибсена далеко не ограничивался „культуртрегерскими“ задачами, желанием познакомить русских зрителей с еще совсем мало им известным крупнейшим западным драматургом. Он ставил Ибсена потому, что был захвачен его философской глубиной, его огромной беспокойной мыслью, врывавшейся в самые сокровенные тайники внутреннего мира современника. Он был взволнован страстной человечностью этого художника, — его болью за человека, не удовлетворенного, не сытого, а познавшего несовершенство мира, за человека с душой, в кровь разодранной жизненными противоречиями, за того, кто способен гордо и слепо отвергнуть близкое личное счастье ради высшего идеала, кто в борьбе с самим собой утверждает новые, „более светлые формы жизни“.

В цельности и широте ибсеновских характе-



„Когда мы, мертвые, пробуждаемся“,
драма Г. Ибсена
Страница из режиссерского экземпляра
Вл. И. Немировича-Данченко

ров, в напряженности человеческих страстей, почти всегда затаенных, скрытых в тончайшей психологической ткани диалога, в острых жизненных конфликтах, раскрывающих столкновения идей и мирозерцаний, режиссер находил то ценнейшее, ради чего, на его взгляд, только и стоит жить театру. Так он думал всегда, имея в виду театр, не желающий стать простым развлечением, или удовольствоваться внешней красотой, точностью бытовых иллюстраций, яркостью жанра.

В постановке „Юлия Цезаря“ Немировича-Данченко увлекла трагедия исторического момента, сильно окрашенная колоритом эпохи; погружение в творчество Ибсена было для него подступом к трагедии психологической. В этом смысле особенно замечательны спектакли „Когда мы, мертвые, пробуждаемся“ (1900 г.) и „Росмерсхольм“ (1908 г.). Не завоевав успеха у публики, они были тем не менее важным этапом режиссерских исканий Немировича-Данченко: исканий глубокой и ясной художественной простоты в искусстве. Кажется странным, что Немирович-Данченко выбрал для поисков глубокой простоты одну из самых близких к символизму пьес Ибсена — „Когда мы, мертвые, пробуждаемся“. Незадолго до того переведенная на русский язык, эта пьеса широко обсуждалась в печати, в докладах и рефератах, и ко времени постановки в МХТ уже была ославлена как символическая, туманная и мертвая для русского читателя и зрителя. Слово „символическая“ в оценке пьесы и обозначало для большинства писавших и говоривших о ней ее туманную абстрактность.

В большой статье, предшествовавшей постановке, Немирович-Данченко категорически возражал против „навязывания“ Ибсену репутации символиста. „Именно в этой пьесе Ибсен является настоящим реалистом, — писал он. — А так как он отличается могучим полетом общественно-философской мысли, то я назвал бы его... реалистом возвышенных образов“. Это утверждение могло показаться и показалось многим полемическим преувеличением. Не так легко было догадаться, что это скорее формулировка его режиссерского метода в предстоящей работе над пьесой, чем мнение критика-литератора. Он не мог не думать об ибсеновском символе, но не желал начинать с него и не желал упрощать его банальными представлениями о символизме. Он говорил о „реализме“ Ибсена, потому что видел в пьесе, прежде всего, живых людей. Ничего подчеркнуто символического не должно было быть ни во внешности актеров, ни в жесте, ни в ритме речи, ни в декорациях и обстановке. Пусть символ, — в смысле возможности широких философских обобщений и подстановок, — возникнет в восприятии зрителя сам собою, а не будет навязан ему театром. И пусть он вырастет из самого подлинного реализма, но освобожденного от натуралистических подробностей. В том, что символ есть не что иное, как отточенный реализм, Немирович-Данченко был убежден в 1900 году так же непоколебимо, как он убежден в этом сейчас. И, ставя Ибсена, он мечтал охватить самую реальную жизнь и психологию, очистить ее от всего мешающего, мелко-житейского и довести до трагического накала, до символической глубины.

Немировича — драматурга и режиссера увлекала необыкновенно строгая и смелая структура пьесы, исключавшая приемы эффектной сценичности и доведенная до такой скупости и простоты, что вся она держится на четырех действующих лицах, причем II акт состоит из двух огромных диалогов. Это давало режиссеру возможность целиком сосредоточиться на внутреннем психологическом мире героев. Уже самая завязка в „Когда мы, мертвые, пробуждаемся“, не прямолинейно вводящая зрителя в курс событий, а едва уловимая в намеках, в недомолвках, в отдельных фразах и даже интонациях действующих лиц, казалась ему элементом новой, истинно-художественной сценичности. Ибсен без предупреждения вводит зрителя во внутренний мир своих героев, — и в этом режиссер видел доведенную до крайних пределов „добросовестность реальной архитектуры пьесы“. Новую сценичность, принесенную в театр Ибсеном, он видел и в том, что „действие, в смысле потока событий, заменяется у него постепенным, обставленным психологическими или бытовыми подробностями, ходом одного события. Факт как бы утрачивает в драме свое первенствующее значение, движение пьесы начинает заключаться в психологическом развитии известной коллизии или в философском развитии мысли, а не в нагромождении событий“.

Форма „драматического эпилога“, которую Ибсен избрал для своей пьесы, не только радовала режиссера своей новизной и смелостью, но и диктовала ему определенный прием в работе с актерами над образами. Чтобы правдиво и просто сыграть в драме-эпилоге „мертвых“ — Ирону и Ру-

бека, актерам нужно было на каждом шагу внутренне воссоздавать их „живыми“ — в драме-прологе, который автором не написан. Чтобы сыграть их последнюю встречу в северном приморском курорте, чтобы сердцем ощутить их мертвенную опустошенность и их запоздалый порыв к спасению в „таинственной и волшебной“ земной любви — нужно было многое почерпнуть из этого ненаписанного пролога: и тоску скульптора Рубека по „более свободным, более радостным формам бытия“, и его мечту воплотить их в статуе чистой и прекрасной женщины, „восставшей из мертвых“, и отвергнутую любовь Ирены, принесенную в жертву фанатической художественной идее, и роковую уступку художника вкусам толпы, и самый образ Ирены, разбазарившей по кафешантанам всего мира свою бесцельную красоту... Все это питало фантазию режиссера, когда он, работая с исполнителями, вскрывал перед ними самое заглавное, скрытое в строгих и страстных диалогах пьесы. Вся драма-пролог должна была внутренне звучать в спектакле-эпilogе, — для того, чтобы дошла до зрителя самая важная для режиссера ибсеновская идея: умерщвление живой любви ничем не может быть оправдано, даже во имя самых высоких художественных идеалов, и будет отомщено роковым возмездием.

В постановке „Когда мы, мертвые, пробуемся“ некоторые исследователи видят увлечение Немировича-Данченко подробностями быта, „иллюзией подлинной жизни на сцене“. Приводят примеры: привезенные из Норвегии фотографии зданий, подлинные костюмы, пресловутых „настоящих“ датских догов на своре у медвежат-

ника Ульфхейма. Все это, действительно, было в спектакле, но вряд ли это выражало внутренний смысл постановки. Режиссер старался последовательно осуществить в ней свой принцип: от быта — к символу, с первых своих раздумий о пьесе стремился не к иллюзии жизни, а к самой реальной жизни на сцене. И выбор подробностей был не случаен. Так, в первом акте ему было важно окружить Рубека и Ирену особенной мертвой атмосферой маленького норвежского курорта, особенной тишиной буржуазно-благополучного существования. Вокруг них неспешно протекал обычный курортный день. За столиками, у крыльца белого здания санатория, завтракали постояльцы; какие-то люди со скучающим видом совершали моцион, подходили к киоску, пили целебную воду и снова исчезали в парке; там, на площадке, худосочные барышни играли в крокет с элегантными молодыми людьми; приходила дневная почта, но и это не нарушало размеренного покоя; изредка в разных местах парка раздавался однообразный свист птицы, время от времени доносился отдаленный звонок, потом гудок парохода; медленными, низкими ударами били башенные часы. И снова — тишина. Санаторий — „шкап с мухами“, как написано в режиссерском экземпляре. На сцене несколько бессловесных фигур. Они тоже характерны для режиссерского замысла. Это те самые люди, которые заплатили Рубеку деньгами и признанием за его художественный компромисс. Это они позируют Рубеку для его знаменитых бюстов-портретов и потом благодарят его за поразительное сходство, в то время как он злорадно твердит себе в утешение, что

„на самом деле все эти портреты — не что иное, как... низколобые собачьи черепа и откормленные свиные рыла“. И вот они на сцене: „Молодой, элегантно одетый, чахоточный, симпатичный, но с лицом, похожим на лягавую собаку“; или: „очень полный господин, не молодой, с бычачьим затылком и почти бритой головой — турист-англичанин“; он завтракает — „биноклирует парк, чавкает, чмокает, ковыряет зубочисткой в зубах“; или еще: „господин бурбонистого вида, похож на кабана. Трубка в зубах — точно клык“.

Было бы наивно видеть во всем этом только правдоподобные подробности быта. Другое дело, что тогдашний зритель был еще мало подготовлен к восприятию подобных режиссерских замыслов. Публика гораздо больше оценила постановку второго и третьего актов, где перед нею предстали живописные холмы и скалы, быстрый горный ручей, снеговые вершины, озаренные розовым отблеском, а потом ущелье в горах и, наконец, снежная лавина, погребаящая под собою Ирену и Рубека. Но величественная природа, в которой режиссеру слышался Бетховен, должна была стать в спектакле только фоном для трепетных, возвышенных переживаний героев. Этого не случилось. Реализму, доведенному до символа, сам Ибсен сплошь и рядом не давал здесь места — особенно в туманном образе Ирены. И актеры, отказываясь от пафоса и декламации, только местами, урывками пробивались к живому чувству, на котором режиссер мечтал строить все. От молодых, неопытных актеров требовалось и преодоление некоторой драматургической неясности автора, и „вдумчивое понимание самых затаенных оттенков пси-

хологии и развивающейся мысли, и тонкие нюансы дикции, жеста и мимики“; от рядового зрителя— „значительная, так сказать, театральная подготовка, привычка помогать своей фантазией автору“—как писал Немирович-Данченко в своей статье об ибсеновском „драматическом эпилоге“. В 1900 году это оказалось непосильной задачей и для публики, и для исполнителей, и для режиссера. Но неуспех спектакля вовсе не означал порочности основной режиссерской тенденции. Через девять-десять лет, после огромного труда и многих разочарований, она вошла в плоть и кровь Художественного театра и принесла ему новую славу.

Одним из самых больших ударов, испытанных на этом пути, был для Немировича-Данченко неуспех „Росмерсхольма“. Огорчение его было тем сильнее, что внешняя сторона постановки, в которой строгая скупость режиссерского приема соответствовала литературному стилю пьесы и суровой природе сжатых ибсеновских страстей, по общему признанию, была удачной.

В проекте беседы с актерами о „Росмерсхольме“ Немирович-Данченко недаром уделяет много внимания дому, в котором живут герои Ибсена. „Ибсен, по свойству своего мышления, не мог бы остановиться на поверхностном, бытовом колорите. Для него, занимающегося, прежде всего, человеческими страстями и их взаимодействиями, важно влияние всей внутренней жизни этого дома на душу человека, что так глубоко испытывает Ребекка Вест... Он [Росмерсхольм] как строгий стяг, суровое знамя, целые века возвышался над городом. В нем никогда не слышно была смеха, даже дети, рождаясь, не кричат в нем. Он суров

и величественен, как скандинавская сага. Его окружает таинственность. Перед смертью кого-либо в доме — в воздухе по ночам носятся белые кони.

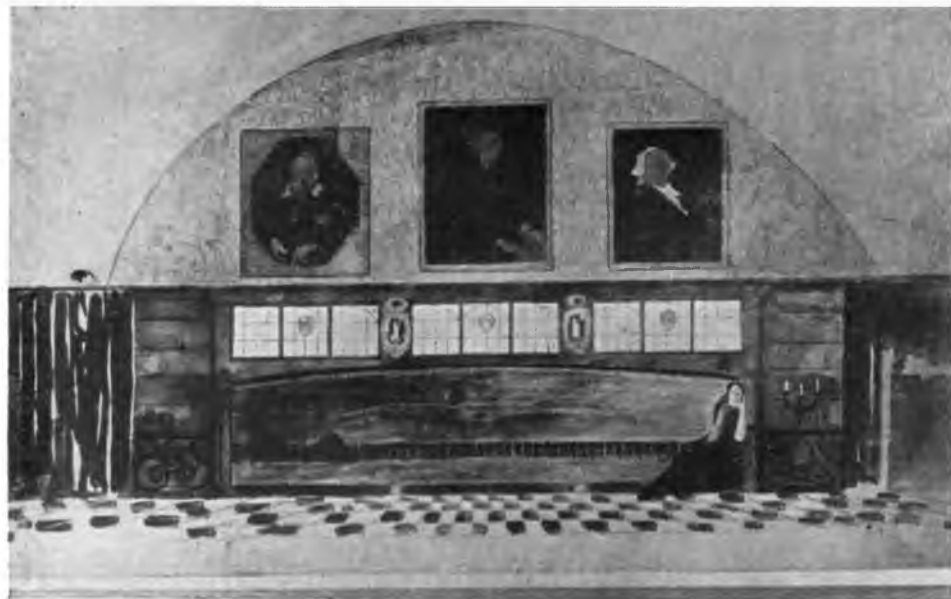
„Это дом высшей местной аристократии, в течение веков умевшей гордо держать знамя благородства и морали. И внутренняя жизнь в нем строгая, избавленная от всякой роскоши. Тишина дома, с его глухими, неслышными человеческими переживаниями, нарушается только непрерывным шумом водопада около мельницы. Простота, строгая суровость и фундаментальность... Но в доме Росмеров, при всех его величавых традициях, есть какая-то затхлость плохой вентиляции. Нервная мысль, родившаяся в нем, будет биться, как птица, попавшая в комнату, бьющаяся то в стену, то в потолок и разбивающая свои силы в безвыходности. Нет открытого окна, или она не видит его. И если ее пугать, то она очень быстро погибнет, истратив в своем трепете все издыхающие силы“.

Чтобы создать на сцене эту давящую атмосферу дома, в которой когда-то зародилось одиночество Росмера, а потом злая и жертвенная страсть Ребекки, чтобы приковать все внимание зрителя к медленному, скрытому за бесконечными разговорами развитию психологической драмы — режиссер пошел на величайшую, преднамеренную скупость в постановочных средствах. Это был полный уход от натурализма. Действие происходило на фоне одной стены. Две другие были заменены бархатом и сукнами. Не было комнат, не было потолков, почти не было обстановки. Но немногие совершенно реальные детали направляли

фантазию зрителя в стилевое и психологическое русло пьесы: узкие церковные окна, поставленные непривычно высоко, говорили об отъединенности замка от потока внешней жизни, огромный диван и покойные кресла черного дерева, уютная лампа — о вкусе и комфорте, два-три потемневших от времени фамильных портрета — о власти традиций предков, сковавшей живую душу последнего Росмера.

Этот смелый прием вызвал довольно широкое признание театральной критики. Характерно, что даже весьма неблагоприятный к спектаклю А. Р. Кугель в своей рецензии написал: „В этом опыте театр подошел к простоте, к благородству истинного реализма“.

Но та глубокая, трагическая простота, о которой мечтал Немирович-Данченко, работая с актерами над главными образами „Росмерсхольма“, не была достигнута и на этот раз. За длинными диалогами пьесы, за разговорами, лишенными малейшего намека на театральный эффект, так и не возникли пережитые личные драмы и глубокие социальные конфликты. Не раскопав под текстом автора сильного подводного течения, которое питало бы искреннее чувство, актеры уходили то в резонерство, то в банальную театральность. Они не полюбили своих ролей, не доверились тексту и не вжились в него. И режиссер не мог заразить их своей интуицией, как бывало, когда репетировали Чехова: слишком далеким и сложным казался им самый материал драмы. Чуждыми оставались для актеров „белые кони“ Росмерсхольма. С трудом заучивался текст. Репетиции, наполненные попытками найти в себе постепен-



„Росмерсхольм“, драма Г. Ибсена

Эскиз декорации худ. В. Е. Егорова

ное психологическое нарастание трагедии Росмера и Ребекки, не приносили радости исполнителям. И в „дневнике репетиций“ Немировича-Данченко мы улавливаем нотку горечи: „Тот путь работы, который я избрал, — путь углубления в пьесу, изучения ее сценического нерва, отыскания дикции пьесы, и вместе борьба артистов с их набитыми приемами, — такая работа, необходимая, пока пьеса не нащупана, скорее утомляет мозг и нервы, чем искания внешних красок“.

По собственному признанию Немировича-Данченко, неудача „Росмерсхольма“ произвела на него такое потрясающее впечатление, что на некоторое время он „совершенно остыл к театру“. Но уже слишком сильно овладело им стремление к этой „глубокой простоте“, в которой синтетически сливались бы глубина мысли, глубина психологическая и яркая сценичность, чтобы можно было ему не вернуться вскоре к новым попыткам. И то, чего не удалось найти в „Мертвых“ и „Росмерсхольме“, великолепно раскрылось в пьесе Л. Андреева „Анатэма“.

Был 1909 год. Вокруг Художественного театра кипели споры о символизме, реализме, натурализме, стилизации, о кризисе театрального искусства. И сам Художественный театр давно уже испытывал мучительные колебания в поисках формы. На собраниях и диспутах его бранили преимущественно за „бытовщину“, за отставание от новых форм искусства, забывая при этом недавние „условные“, символически окрашенные спектакли: схематический пунктир „Жизни человека“, „китайские тени“ на промасленных транспарантах гамсуновской „Драмы жизни“.

Эти постановки были скорее творческой лабораторией Станиславского, — лабораторией, в которой только еще рождалась его система, — чем ответом театра на жгучие вопросы современности. Самая условность их была в достаточной мере противоречивой, живая природа актера сплошь и рядом не укладывалась в искусственные, заранее поставленные символические рамки и в отдельных образах мстила режиссеру за свое временное ущемление неожиданным вторжением быта.

Приступая к постановке „Анатэмы“, Немирович-Данченко со всей откровенностью заявил, что пойдет в этой пьесе по другому пути.

„Я пришел к убеждению за последний год, — говорил он исполнителям „Анатэмы“, — что если бы захотели уничтожить реализм, который имеется в составе самого театра, то нужно было бы уничтожить весь театр... Беда, когда реализм уходит в натурализм мелкий“. И снова выдвигал формулу: „Идеал — реализм, отточенный до символов... Жизнь должна быть самым первым источником сценического воплощения“. Он отвергал натурализм и мелочи быта, которые в свое время помогли актерам уйти от ходульных трафаретов и лживой напыщенности, а теперь мешали им широко мыслить и широко чувствовать в линиях и образах пьесы. Он резко говорил о „буржуазной жизни нашего артиста“, заслоняющей от него крупное переживание и, прежде всего, „крупное страдание“, трагедию современности, к воплощению которой призван настоящий театр. „Простота сильных переживаний, почти лишенная подробностей“, — вот чего он прежде всего требовал от исполнителей „Анатэмы“.

Казалось бы, весь Леонид Андреев не таков, чтобы можно было выразить его просто. „Я груб, резок, иногда просто криклив, как озябшая ворона, — пишет он о себе в одном из писем к Немировичу-Данченко, — у меня нет джентльменства языка и скорбной нежности чувства, и часто я сажаю читателя на кол, вместо того, чтобы тонким шприцем незаметно вспрыснуть ему яду“. И в „Анатэме“ проблема бытия, борьбы со злом выражалась порою в почти трескучих событиях, в напыщенных и крикливых словах.

Но этой яркостью событий пьесы Немирович-Данченко сумел воспользоваться по своему, для достижения главной цели. Вспоминая этот период своей творческой жизни, он сказал как-то, что тогда только и удавалось ему захватить зрителя глубокой простотой, когда яркие внешние события в пьесе сами собой собирали внимание зрительной залы, когда актерам можно было совсем отрешиться от страха показаться скучными и отдаться целиком своим внутренним задачам, „подводному течению“ ролей. Тогда простота вела к высшей художественной смелости. Это удалось в „Анатэме“, и особенно во второй картине, где режиссер сумел пропитать фантазию и темперамент исполнителей единым стимулом тысячелетнего страдания народа. От изображения будничной жизни еврейской бедноты, жмущейся в жалких лавчонках на пыльной, сожженной солнцем, проезжей дороге, он поднимался к стихийному трагическому взрыву, создавая свою знаменитую пляску прославляющих Лейзера, почти кошмарный хоровод нищеты, предводительствуемый Анатэмой. Не холодной красотой полу-



„Анатэма“, пьеса Л. Андреева
Пролог
Анатэма (справа) — В. И. Качалов

библейской мистерии веяло на зрителя от этого спектакля, а стародавней и еще продолжающейся человеческой трагедией.

Почти парадокс: постановка нескромной и не особенно глубокой пьесы Андреева, рассчитанной гораздо больше на картонную сценическую героиню, чем на подлинное переживание, укрепила театр на позициях широко понятого реализма, привела к высочайшим актерским достижениям (Качалов—Анатэма) и заставила режиссера снова поверить в осуществимость своих заветных задач.

Но возвратимся к циклу ибсеновских спектаклей Немировича-Данченко, чтобы отметить еще одну из важнейших его попыток заменить картонно-героическое жизненно-героическим на сцене, — его „Бранда“. Этот спектакль был им поставлен в 1906 г. совместно с В. В. Лужским, который вообще был наиболее деятельным помощником-со-режиссером Владимира Ивановича на протяжении 30 с лишним лет (особенно заметное участие он принимал в постановке „Братьев Карамазовых“, „Бориса Годунова“, „Анатэмы“, а потом и в спектаклях Музыкальной Студии МХТ).

Трудно было театру искать простых и близких человеческих страстей в этом раннем произведении Ибсена, громоздком, пафосном и многоречивом. Написанный тяжелым стихом, грузность которого еще усугублялась декламационно-банально-напыщенным переводом, „Бранд“ забрасывал театр отвлеченными, туманными идеями. То сливаясь, то перегоняя друг друга, неслись на актера большие и рваные мысли Ибсена о религии церковной и религии свободной совести, об оковах государства и собственности, о мире, зараженном

грехом, и о высоком моральном подвиге, о духовном раскрепощении путем очистительных жертв. В главном герое литературная критика привыкла видеть почти сверхчеловека, почти Мессию, а в его проповеди, в его знаменитом „все — или ничего“ — пламень и лед. Приемы романтической трагедии, зовущие к приподнятой условности, усугублялись в этой пьесе экзотикой дикого северного пейзажа, пропастями и скалами, бурным морем, бешеным горным обвалом.

Театр сделал многое, чтобы превратить чуждую его природе условную романтику в правду психологической трагедии. Бранда — сверхчеловека режиссер отвергал решительно. Сосредоточившись на его самых глубоких переживаниях, он стремился построить весь спектакль не на страстной аскетической проповеди, а на внутренней борьбе проповедника, возмечтавшего пересоздать весь мир, — на том, что ему приходится взрывать в собственной душе, чтобы одержать победу над слабостью. Так, в частности, строилась вся сложнейшая линия взаимоотношений Бранда с любимой женщиной — с Агнес, принесенной им в жертву своему богу.

Сохранилась чрезвычайно интересная запись Немировича-Данченко, из которой ясно видно, в чем заключался в этом спектакле его конфликт с автором, и как он хотел его преодолеть.

Запись относится к III акту пьесы; она озаглавлена: „Требования, подсказываемые мне моим вкусом“: — „... Во многом мы должны пойти наперекор представлениям Ибсена. Увлеченный величием идей в ущерб оригинальности формы, а с другой стороны, всегда, по самому духу своей

нации, всегда склонный к горделивости, переходящей в чванство (Штокман, Боргман, Берник), Ибсен для сценического воплощения толкает исполнителей на путь банальных героических приемов. От нас зависит избежать этого и путем скромных жизненных приемов приблизить трагедию к душе зрителя. Например, в сцене с цыганкой. Если Бранд будет стоять, заложив руки за спиной и в такой позе предъявлять Агнес свои суровые требования, это будет противно. Трогательнее, — если он будет около Агнес, обнимая ее, лаская, хотя бы оставаясь на корточках (если она у комода, у нижних ящиков), как бы нашептывая ей то, что она должна делать. Или сидит около нее на скамье, или табурете, без всякого чванства. Или — „Прежде ответь мне, охотно ль жертву ты принесла?“ Если это — изображение бога-громовержца, это будет для нашей души, выросшей на идеалах скромного величия — антипатично. Если же это сказать с любовью, разделяя всю муку, переживаемую ею, — это будет внушать веру в его страдания. Или — преображение Агнес, момент, когда она увидела бога... Банальность подсказывает позу среди сцены, какую мы видели, когда разные актрисы изображали просветления неизмеримо меньшего масштаба, в житейских драмах. Надо резко уйти от этого... И потом она, вероятно, вовсе не сразу кидается Бранду на грудь и не кричит „Я свободна!“, как кажется Ибсену. И т. д. и т. п.“

Немирович-Данченко как бы снижал в этих требованиях романтический пафос Ибсена, иногда дробил его реально-бытовыми деталями — всё для того, чтобы протянуть в исполнении живую пси-



„Анатэма“, Пляска нищих

хологическую нить, которая естественно приводила бы актера к моментам исключительным, к самочувствию настоящего поэтического взлета, как, например, обращение Бранда к народу в сцене у церкви, или последний уход Агнес: „Тут уже нечего бояться самых смелых, самых дерзких приемов, отталкивающих всякую мелкую реальность“.

Но далеко не всегда можно было на практике подчинить пафос Ибсена этим требованиям режиссера-реалиста. И главная тяжесть этой борьбы легла на исполнителя центральной роли — Качалова. Его успех в роли Бранда был огромен, по значению своему приближался к успеху Ермоловой в „Орлеанской деве“ или „Марии Стюарт“. Встречая его днем на московских улицах, нередко молодежь останавливалась и глядела ему вслед, и видела в нем не артиста Качалова, идущего куда-то по своим делам, а все еще Бранда, „властителя дум“, человека-героя. Но сам он не был удовлетворен собой в этой роли и еще недавно как-то вспоминал, что только в некоторых картинах, и особенно к концу пьесы, в сцене у церкви, ему удавалось быть по настоящему искренним и внутренне раскованным, уйти от декламации,—пусть и страстной, но все же только декламации... А в разговоре с покойным Н. Е. Эфросом он сказал об этом еще определеннее: „Мне не хватало смелости дать образу Бранда бóльшую реальность и показать крепкого, большого, сильного, но все-таки обыкновенного человека, только живущего очень высокой идеей. Было нужно отделить одно от другого, этого человека от этой идеи, а я не посмел это сделать“.

Вероятно, это обобщение слишком категорическое. Ведь недаром же до современников спектакля дошел Бранд, как „очеловеченный титан“, дошли его „колебания и страдания“, его „мученический крест, а не гордый меч“ (Эфрос), и недаром полу-упреком, полу-похвалой звучал характерный отзыв—„он страдал не так, как страдает Бранд, а так, как страдаем мы все...“ (Потресов).

Важно одно: гранитно-непоколебимый Бранд звал актера к декламации и был чужд режиссеру, для которого тогда переставала существовать истинная трагедия; мучительно борющийся, иногда жалкий, и все-таки побеждающий себя Бранд— к этому стремился театр, но достиг этого не вполне.

Из всех ибсеновских спектаклей Немировича-Данченко „Бранд“ оказался самым близким русской интеллигенции при всей его идейной туманности и литературной грузности. В 1906 году, через год после разгрома первой русской революции, он неожиданно прозвучал в Москве почти как современная трагедия. Одни,— и их было большинство, во всяком случае большинство молодежи,— расслышали в страстных призывах Бранда будящую, революционную речь, задущенную в России на открытых политических трибунах — „Юные, добрые души, за мною! Вас поведу я к победе!... Вдоль—поперек мы всю землю пройдем, петли, силки мы развяжем, выпустим души, попавшие в плен, дряблости, лени сотрем все следы, будем воистину люди!“ Они досказывали за Бранда остальное, желанное им, с легкостью отменяя его отвлеченные идеалы, и уносили с собой из театра зарядку бодрости. Другие, уже

усталые и разочарованные, только с ужасом вспоминаявшие о крови на недавних баррикадах Пресни, те, кого реакция загнала в житейские и моральные норы, ухватились именно за туманный анархизм Брандовой проповеди и залюбовались „подвигом“ и „самопожертвованием“, по существу ничего не вкладывая в эти слова. Таким образом, „Бранд“ оказался в центре споров и толкований, которые, естественно, мало проникали в печать, но тем не менее у многих сохранились в памяти. Само время помогало победе спектакля, так и не разрешившего до конца основную режиссерскую задачу и во многом актерски несовершенного.

IX

В одном из своих интервью Немирович-Данченко однажды признался, что ему так и не удалось „заразить“ Ибсеном русских актеров, добиться, чтобы они до конца отдавались автору и умом и сердцем, как когда-то отдавались Чехову. После неудачи „Росмерсхольма“, после успеха „Анатэмы“ он не переставал думать о театре, который „вырывается из представления к творчеству“, об актере, предпочитающем лучше „несовершенно творить, чем совершенно представлять“.

Актер не может творить, если не найдет в пьесе живой, сложной, правдивой психологии, — мало того: психологии близкой и волнующей. Это давно уже стало для Немировича-Данченко непреложной истиной. И временами ему начинало казаться, что актер может почувствовать себя предельно свободным только в образах национальной

литературы, где ему близок самый внутренний ритм жизни, быта, мышления. В годы 1910—1914, о которых пойдет речь в этой главе, он был в этом убежден настолько, что пример блестящего исполнения Станиславским роли Аргана в „Мнимом больном“ представлялся ему лишь великолепным исключением из правила, счастливой привилегией особого таланта. В эти годы Немировичу-Данченко особенно важно было увести актера от соблазна воспользоваться штампованными приемами или холодным техническим мастерством, от соблазна, который становится всего сильнее, когда драматург, чужой сердцу актера, ставит его в непривычно-трудное положение.

Это было ему особенно важно потому, что, думая после „Анатэмы“ о дальнейшем пути театра, он мечтал теперь уже только о спектаклях такого внутреннего психологического содержания и масштаба, в которых могла быть развернута перед зрителем настоящая современная трагедия. Он очень остро ощущал в эти годы трагические противоречия современности. Политическая реакция, кризис морали, религии, философии волновали его, требовали ответа и обобщения в творчестве. И в творчестве театра он искал ответа на самые насущные вопросы своего современника, или хотя бы отражения — прямого или косвенного — той неудовлетворенности, которая мучила всех растерявшихся в поисках положительного идеала. Тема страдания и борьбы была ему кровно близка еще в „Иванове“ и в ибсеновских спектаклях. В „Анатэме“ она захватила его с особенной силой. С тех пор в ней, как в световом фокусе, собирались все его литературные пристрастия, глав-

ные режиссерские увлечения, все силы руководителя театра, разочарования, ошибки и самая сильная радость. Это стало для него на долгое время основным смыслом существования театра, его первой задачей, философским и эстетическим назначением сцены.

Отсюда пошли и репертуарные поиски Немировича-Данченко, и его поиски новой сценичности, и его стремление разрушить „несколько буржуазную“ успокоенность актеров. Он хотел наполнить актера той „внутренней тревогой“, которая для настоящего творчества драгоценнее всего. Он хотел найти такого драматурга, который завладел бы актером целиком, безраздельно, чтобы исполнителю нельзя было отвязаться от образа даже на время, от репетиции до репетиции. Он хотел сценичности, не заранее данной в условных формах, в благодарных положениях, облегчающих ремесленный труд актера, а такой, которая возникала бы сама собою из огромности чувств и силы мыслей, вынесенных на какой-то момент под сценический прожектор.

В эти годы Немировича-Данченко особенно волнуют вопросы репертуара. Он пристально вглядывается в творчество современных драматургов, но они не удовлетворяют его. Пусть они в совершенстве владеют техникой драматургии, пусть гладко идет у них развитие фабулы, пусть выигрышны роли,— все это кажется ему ненужным для Художественного театра, если автор не имеет своего взгляда на жизнь, не пытается глубоко осмыслить ее. Ищет он именно этого, и в своих репертуарных поисках часто остается одиноким даже внутри театра.

Так было с пьесами Леонида Андреева. Отношения театра с этим писателем были сложны и часто мучительны. К этому времени в МХТ прошли уже две его пьесы, и как беллетрист он был в зените своей славы. Немировича-Данченко привлекала глубокая оригинальность его таланта, какая-то неудержимость, неуспокоенность, неудовлетворенность. Привлекало то, что Андреев очень остро реагировал порою на неблагополучие современной жизни, во всяком случае умел его видеть. Но рядом с этим в его писательской индивидуальности уживались и вычурность, и трескучий эффект, и болезненные выверты, и просто дурной вкус, неприемлемые для театра.

Художественный театр не увлекся „модными“ пьесами Андреева, он не поставил „Дней нашей жизни“, пользовавшихся шумным успехом в столицах и провинции. Он поставил пьесы, казавшиеся ему глубокими и проблемными: после „Анатэмы“ и „Жизни Человека“ — „Катерину Ивановну“ (1912 г.) и „Мысль“ (1914 г.). И все-таки, каждый раз, сталкиваясь с Андреевым, театр оставался мучительно неудовлетворенным. В „Катерине Ивановне“ Немирович-Данченко искал трагедию современной морали, большую и волнующую женскую судьбу. В чистоте и падении Катерины Ивановны ему виделся трагический парадокс, так же как и в сложных взаимоотношениях ее мужа и любовника. Это волновало его и питало режиссерскую фантазию в первых двух актах, в особенности во втором, где автор позволял ему быть глубоким и острым художником. Но уже с третьего акта пьеса катилась под гору, мельчала, и становилось ясно, что в ней нет глубоких

психологических корней, что автора увлекала просто драматическая история „падшей женщины“. Театр страстно желал синтеза трагедии, а у автора главное сводилось к тому, что героиня в третьем акте опускалась, а в четвертом опускалась еще ниже. И все оставалось на поверхности грубо описанных житейских событий. Недаром сам Леонид Андреев (в одном из писем к Немировичу-Данченко (12/IX 1912 г.) говорил:

„Многое из того, что Вы говорите о пьесе, не совпадает с моими мыслями, но нравится мне больше, чем мое собственное. Вот я не вижу в пьесе трагизма, а Вы его видите — и, может быть, Вы более правы, и я очень хотел бы, чтобы Вы были правы. И если вам удастся, опять-таки вопреки моему воззрению, провести на сцене это трагическое — Вы меня многому научите. Трагик героических поз, я пока смутно прозреваю трагедию современности, а видеть ее хочу до чрезвычайности“.

Такой же мучительной оказалась для театра и постановка „Мысли“. На этот раз театр, казалось, не расходился с автором в понимании основного смысла пьесы. Трагедия бесконечно дерзновенной человеческой мысли. Катастрофа мысли, устремленной к высшей свободе из серого житейского быта. И в спектакле была трагедия, и был в нем трагический герой — Керженцев в захватывающем исполнении Леонидова. Но философская сторона пьесы доходила до зрителей слабо. Ее заслоняли картины патологического безумия героя, совершающего убийство и попадающего в дом для умалишенных. В этих картинах автор тянул театр к натурализму, давил его своим копанием в бо-



Группа юбиляров Московского Художественного театра,
снятая в день десятилетнего юбилея — 1908 г.

лезни. Театр здесь не мог подняться от быта к художественному обобщению, застревал в тяжелом и страшном быту.

„Мысль говорит мысли, безумие, картина сумасшествия — чувству, — писал Н. Е. Эфрос, рецензируя спектакль. — Потрясает не тот напряженный мыслительный процесс, какой совершается под могучим черепом Керженцева, но заключительный момент этого процесса, безумие“. („Речь“, СПб. 19/III 1914 г.).

Центр тяжести пьесы явно перемещался, лишая спектакль радости. И в этом опять сильно сказалась непреодолимость преграды, отделявшей искусство Андреева от запросов Художественного театра.

Разрыв между возможностями драматургии тех лет и внутренними запросами МХТ стал особенно ощутителен для Немировича-Данченко после постановки „Братьев Карамазовых“ Достоевского. Этот спектакль был событием исторической важности не только для Художественного театра, но и вообще для всей русской театральной культуры. В „Карамазовых“ Немирович-Данченко дал генеральный бой старому театру. Для сцены открылись возможности, до тех пор ей неведомые. С „Карамазовыми“ на сцену вновь пришла большая литература, сложная и страстная философская мысль. Споры вокруг этого спектакля, перерастая рамки рецензий и театральных диспутов, захватывали самые глубокие, насущные вопросы современной общественной жизни.

В романе Достоевского Немирович-Данченко видел замечательный материал для психологической трагедии, какого современная драматургия ему дать не могла.

В героях Достоевского с их стихийными страстями, с их неотвязными, гвоздящими, большими мыслями, в образах людей растерянных и страдающих, потерявших или оттолкнувших своего „бога“, он видит материал, который не оставит актера спокойным, заставит его „исчерпать свою творческую силу до дна“. Казалось бы, что, войдя в мир Карамазовых, актеры немедленно расплатятся за это истерией, подавленностью, душевным и физическим переутомлением. Но этого не случилось. Потому, во-первых, что самый выбор глав для инсценировки захватывал самые лучшие, самые человеческие грани романа: беспредельную любовь и нерастраченное благородство Дмитрия; муку Ивана, вступившего в борьбу с богом и всем существом своим утверждающего радость жизни; растоптанную мечту Грушеньки; человеческое достоинство жалкого штабс-капитана Снегирева. И потому еще, что актеры истосковались по правдивому сильному переживанию, а здесь оно было непрерывным и наполняло роли огромной драматической силой.

Работу над „Карамазовыми“ в Художественном театре до сих пор вспоминают, как радостный и важный для актерского роста этап. — „Не знаю даже, подойдет ли сюда слово „работа“, — написал недавно о своем Иване Карамазове В. И. Качалов. — Была какая-то охваченность, одержимость. Роль эта вошла в мою жизнь и поглотила меня целиком. Может показаться странным, как можно с наслаждением работать над образом, проходящим в романе Достоевского через такие мучительно-болезненные переживания, граничащие с сумасшествием? Как можно находить творческое удовлетворение, копаясь в этих страшных бредовых муках?.. Меня

увлекала идея образа. Я любил в Иване Карамазове его бунт против бога, навязанного человеку, как камень на шею, его страстную веру в силу разума, дерзновенно разрушающего все преграды на пути к познанию. И эта идея освещала для меня каким-то особенным светом каждое, пусть и страшное, переживание Ивана". („Известия", 21/X 1938 г.).

Для Немировича-Данченко работа над „Карамазовыми" стала самым полным завершением его наиболее органических режиссерских стремлений. И вместе с тем — открытием новых, неожиданных перспектив в искусстве театра. В этом спектакле он довел до конца свою борьбу с театральным шаблоном, с декламационностью и манерностью в актерском исполнении и житейской мелочностью театрального натурализма. В его давнишней борьбе за жизненную простоту на сцене ему трудно было и мечтать о лучшем союзнике, чем Достоевский, наполнявший актера такой мощной целеустремленностью, такой остротой, такой непрерывной напряженностью переживания.

Весь спектакль был до дерзости прост. Поверив в то, что „Достоевский писал, как романист, но чувствовал, как драматург", что у него „сценические образы, сценические слова", Немирович-Данченко создал совершенно новый, чрезвычайно строгий и целомудренный принцип инсценировки и внешнего оформления спектакля. Обычно, при переработке беллетристических произведений в пьесы, диалоги автора, искусственно выделенные из ткани главы, чередовались с отсебятиной инсценировщиков. В жертву „сценичной" фабуле часто приносился основной смысл произве-

дения и уж во всяком случае его стиль. Немирович-Данченко, впервые в истории русского театра, выбрал не этот путь, а другой, гораздо более трудный и смелый. Спектакль Художественного театра делился на главы. Сохранялась внутренняя цельность главы, несмотря на купюры и перестановки. На сцене появилось никогда еще невиданное в спектакле лицо — „чтец“. От времени до времени он прерывал ход действия, чтобы восстановить подлинным авторским текстом ускользающую от зрителя фабульную нить или характерную подробность, ввести короткое описание, не вмещающееся в рамки сценического действия. Действующие лица иногда застыли на мгновение в мизансцене, на которой застигало их это вторжение чтеца.

И внешний облик спектакля был особенный, совсем не похожий на обычное оформление инсценировок Достоевского. Он продолжал линию, начатую еще в „Росмерсхольме“, линию, резко направленную против сценического натурализма. Все внешнее в „Братьях Карамазовых“ было сведено к самым необходимым штрихам, к намеку на обстановку, к простоте почти суровой. Это огорчило тех поклонников Достоевского, которые искали в нем специфического бытописателя. Так В. Азов писал в петербургской газете „Речь“ буквально следующее:

„Карамазовщине нужен потолок, хорошо бы еще низкий, закопченный, с паутиной. Нужны черные тараканы и все такое „розановское“, жилое, теплое, лампадное, душное... Для „Карамазовых“ я поехал бы в Калужскую губернию и привез бы оттуда всё — от пучков засушенных трав до клопов“. („Речь“, СПб. 4/IV 1911 г.).

Художественный театр пошел по иному пути. Он следовал за писателем, который редко останавливается в своем романе на описании обстановки или пейзажа, всецело увлеченный стремительными переживаниями героев. И для режиссера оказывалось совершенно достаточным дать две-три реальные детали обстановки или природы, чтобы подчеркнуть бытовым колоритом психологический смысл происходящего на сцене.

В спектакле не было ни декораций, ни обычного занавеса. Слева от зрителей находилась ниша с кафедрой для чтеца, освещенная слабым светом настольной лампы. Темнозеленая занавеска, не доходившая до верху, не раздвигалась посередине, а оттягивалась по железной штанге вбок. За нею, когда начиналась очередная „глава“, зритель видел светло-серый или белый фон, близко придвинутый к рампе. Круглый стол красного дерева, на столе стаканы, чашки, кофейник, рюмки для коньяку, по бокам — кресла, несколько поодаль ширма и канделябр на тумбочке — вот и вся обстановка столовой Федора Павловича, место действия главы „За коньячком“. В сцене у Катерины Ивановны — золоченая розовая мебель. В полутьме Грушенькиного жилья — пузатый туалет, большой черный диван, обитый клеенкой, белые подушки на нем. А когда действие переносилось из дома на улицу, на сцене появлялась часть забора, или желтые ворота, освещенные заходящим солнцем, или расшатанный мостик с унылым и грязным керосиновым фонарем, знакомым всякому, кто бывал в провинциальной глуши.

Это и были излюбленные Немировичем-Данченко „колористические пятна“, необходимые и



„Братья Карамазовы“
Сцена суда. Дмитрий Карамазов — Л. М. Леонидов

достаточные для главных целей спектакля. Каждое из них приобретало особый смысл в атмосфере действия, помогало режиссеру лепить выразительную и вместе с тем совершенно естественную для актеров мизансцену.

Спектакль был приготовлен поразительно быстро — в два месяца. О напряженности работы можно судить хотя бы по тому, что за эти два месяца было 110 репетиций (в режиссерской работе принимали участие Лужский и Марджанов, репетировавшие параллельно). Репетиции шли утром и вечером, спектакли на некоторое время были отменены. Заботы о внешней стороне постановки не потребовали много времени, и все внимание режиссуры тем легче сосредоточивалось на внутренних задачах исполнения. Примечательно, что из 110 репетиций на центральную сцену „В Мокром“, самую напряженную, полную сильных душевных подъемов, было потрачено только семь. До такой степени глубоко были распаханы режиссером и исполнителями основные характеры. А между тем именно в этой сцене сказала вся мощь трагедийного таланта Леонидова, здесь, как писал один из рецензентов-современников, „судорожно металась перед зрителями великая душа человеческая в цепких щупальцах подлого человеческого суда“, ¹ здесь, по словам другого рецензента, „у режиссуры нашлись краски замечательные, яркие до страшного“... ²

Немирович-Данченко проявил в этой постановке всю силу режиссера-психолога.

¹ „Обозрение театров“, СПб. 14/IV 1911 г.

² „Речь“, СПб. 4/IV 1911 г.

В психологическом водовороте Достоевского он умел находить такие импульсы, которые легко становились ближайшими задачами актеров. Они помогали актерам раскрыть и направить свой темперамент по верному руслу. Простая, но действенная задача, выхваченная из самого существа образа, часто давала ему возможность вызвать в актере сложнейшее чувство и разбередить его до степени яркой страсти. Так было, например, с Леонидовым, когда ему никак не удавалось сразу, без подготовки, без разгона, с первого же выхода вызвать в себе взрыв ревности, сразу окунуться в иступленную страсть Дмитрия Карамазова. Немирович-Данченко сказал ему тогда: а вы забудьте про ревность, отдайтесь тому, зачем вы пришли сюда; вы пришли в этот дом и с к а т ь Грушеньку, — и щ и т е, но всем существом своим ищите! — И в отчаянном, растерянном метании Дмитрия — Леонидова, в его глазах, горевших желанием найти и убедиться, до зрителя действительно доходила вся сила карамазовской ревности.

Так же, как Станиславский, который как раз в эти годы впервые осуществил свою „систему“ органического актерского творчества на сцене МХАТ, Немирович-Данченко был озабочен основным вопросом: как сделать, чтобы актер, ничего не „играя“, не прибегая к штампам, мог произвольно вызвать в себе нужное чувство? И так же, как Станиславский, он не мыслил себе этого вне действия. Это внутреннее действие должно было возникнуть из цепи последовательных задач, из конкретных на каждый данный момент „хотений“ автора („чего я хочу, к чему я стремлюсь сейчас?“), из психического и физического само-

чувствия действующего лица. Но при этом для Немировича-Данченко был необычайно важен самый выбор актерских задач и приспособлений. Он не представлял их себе произвольными, возникающими только ради того, чтобы актер почувствовал себя „удобно“ на сцене. Он хотел, как сказано в одном из его писем, чтобы актеры нашли их, „не выходя из „внутренних образов“, определенно данных романистом“, и считал важнейшей задачей во всем решительно и до конца „найти слияние индивидуальности актера с индивидуальностью романиста“.

В беседе с сотрудником одной из киевских газет, через два года после постановки „Карамазовых“, Немирович-Данченко говорил: „Случилось так, что я с одного конца, а Станиславский с другого, работая в поисках истинно художественного, снова слились в общих целях, которые и составляют сущность нашего искусства“ („Киевлянин“, 5/V 1912).

Было бы неверно думать, что, разделяя роль „на куски“ и добиваясь от актеров определенности отдельных „хотений“ (термин К. С. Станиславского), Немирович-Данченко дробил самые страсти, которыми живут герои Достоевского. Нет, этим он только помогал актерам слагать в себе эти страсти и доводить их до предела целеустремленностью своей фантазии и темперамента.

Недаром Л. М. Леонидов, в то время наиболее „стихийный“ актер Художественного театра, однажды сказал, что Немирович-Данченко особенно помог ему в „Карамазовых“ своей „потрясающей логикой — логикой чувств“.

Задумывая „Карамазовых“, Немирович-Дан-

ченко не ставил перед собою никаких новых режиссерских задач. „Форма — проторенная дорога, — писал он В. В. Лужскому во время летних каникул театра 1910 г., — простая, реальная постановка и простая, реальная игра. Открытий никаких нет“. А вскоре после премьеры, еще усталый от громадного труда, от борьбы со „скептиками“ внутри театра, от поверхностных первых рецензий, споривших больше всего о „праве“ театра на вторжение в область романа, он в одном из писем говорил об этом спектакле: „Нет никакого „триумфа“ ..., и, однако, случилось что-то громадное, произошла какая-то колоссальная безкровная революция“, и далее: „Если с Чеховым театр раздвинул рамки условности, то с „Карамазовыми“ эти рамки все рухнули. Все условности театра, как собирательного искусства, полетели, и теперь для театра ничто не стало невозможным. Если с театром Чехова покатались под гору второстепенные и третьестепенные драматурги, а для крупнейших талантов театр все-таки был слишком условен, то теперь почва для них расчищена“.

Этот вывод не был преувеличением. Режиссер имел право говорить так о спектакле, который перевернул все привычные представления о сценичности, о законах и возможностях сцены, — перевернул не теоретически, а на практике, потрясаящей силой исполнения.

„Революция“, внесенная в театр „Карамазовыми“, заключалась не только в том, что оказалось возможным играть спектакль два вечера подряд, а если бы понадобилось, то и три, и четыре вечера; что одна картина продолжалась полтора часа, а другая всего несколько минут, и зрителю

это казалось совершенно естественным; что вовсе не обязательно стало членение спектакля на „акты“. Гораздо важнее было то, что режиссура переносила центр тяжести с интригующей, законченной фабулы и с внешних подробностей обстановки на громадные психологические массивы Достоевского, значит, на актера — прежде всего.

Так был в этом спектакле внутренне оправдан монолог любого протяжения. На почти пустой и темной сцене, при свете одной свечи, тридцать две минуты говорил сам с собою Качалов в знаменитом „Кошмаре Ивана Карамазова“, сводя всю „игру“ к едва уловимой смене тембра и интонаций, когда в бред вплетались реплики чорта. И зритель ни на секунду не мог оторвать внимания от измученной, кровоточащей мысли Ивана, от его страшной внутренней борьбы. Или почти сплошной монолог в сцене штабс-капитана Снегирева. Сколько бы ни длился он, зритель не мог бы спокойно откинуться на спинку кресла, когда Москвин — Снегирев рассказывал про Илюшечку, про свое неотомщенное бесчестье, — рассказывал, и так беспомощно-суетливо потирал руки, и хватал себя за рыжую реденькую бороденку, и ежился горестно, и так отчаянно моргал, чтобы не расплакаться перед чужим человеком. Кто думал о времени, кто помнил вообще, что сидит в театре, когда Снегирев разыгрывал перед Алешей свой надрывный траги-фарс и топтал деньги, всхлипывая и повторяя на разные лады всё одну и ту же иступленно-гордую фразу!..

Так приходили на сцену неискаженными и неурезанными психологически крупнейшие литературные образы. Это давало право режиссеру ви-



„Николай Ставрогин“ (по роману Ф. Достоевского „Бесы“)
Эскиз декорации художника М. В. Дбужинского

деть будущее своего театра в слиянии с родной литературой и уже мечтать о сценическом воплощении „Войны и мира“, „Анны Карениной“, „Обрыва“, „Дыма“, „Мертвых душ“.

В поисках глубокого психологического материала Художественный театр вскоре снова обратился к роману Достоевского, решив инсценировать „Бесы“. Спектакль назывался „Николай Ставрогин“, и линия Ставрогина была центральной в инсценировке. Театр решительно исключал из своего поля зрения всю политическую сторону романа, содержащую в себе памфлет на революционное движение, злобный реакционный выпад. Театр был уверен, что образы романа далеко не исчерпываются политической тенденциозностью, что ее легко можно отбросить, подняться над ней. Выбирая главы романа для инсценировки, театр брал все, что давало пищу для углубленного „психологизма“, увлекаясь обнаженностью страстей, глубиной внутренних конфликтов, правдивостью даже самых неожиданных поворотов человеческих взаимоотношений. Театр верил, что ему удастся отгородиться от политики, если он сосредоточится на вневременных „высших запросах духа“, погрузится целиком в психологическое богатство отдельных образов. В этом богатстве и заключалось для театра особенное обаяние работы над Достоевским. Так было в „Карамазовых“. Но готовясь к постановке „Николая Ставрогина“, Немирович-Данченко почувствовал, что это здесь чем-то отравлено. В письме к А. Н. Бенуа он прямо говорил: „В „Бесах“ это обаяние засорено тоном рассказчика и какими-то сатирическими судорогами, которые вовсе не лучшее у Достоевского“. „Сатирические

судороги" театр ощущал сильнее всего именно в „бесовских" главах романа и отлично видел, что здесь-то и заключена узкая, злая и совершенно чуждая ему тенденциозность. Эти главы он отсекал почти целиком. Загадочная, сильная личность Николая Ставрогина и расходившиеся от нее линии необычайной психологической трагедии — вот что было для театра благодарным материалом, вот где ему виделась возможность новых достижений в смысле глубины, строгости, смелости внутренних актерских и режиссерских задач.

Общеизвестно, что А. М. Горький, живший в это время на Капри, задолго до премьеры „Ставрогина", обратился через газету „Русское слово" к русской публике с горячим протестом против постановки на сцене романов Достоевского, и в частности „Бесов". В этом протесте он говорил об „увечных представлениях, сомнительных эстетически и безусловно социально-вредных". Во втором своем „открытом письме" он писал: „Я знаю хрупкость русского характера, знаю жалостливую шаткость русской души и склонность ее, замученной, усталой и отчаявшейся, ко всем заразам. Не Ставрогиных надобно ей показывать теперь, а что-то другое. Необходима проповедь бодрости, необходимо душевное здоровье, деяние, а не самозерцание, необходим возврат к источнику энергии — к демократии, к народу, к общественности и к науке".

Уже после первого протеста Горького, вызвавшего бурный общественный отклик, Художественный театр ответил ему письмом, также напечатанным в газетах. Это письмо театр начинал с ссылки на свой 15-летний репертуар, считая, что он сам по себе способен защитить его от обвине-

ния в усыплении „общественной совести“. Главный же тезис письма заключался в утверждении, что только „высшие запросы духа“ он считает основным назначением сцены и что отказ от этого взгляда заставил бы его отречься от искусства, „как утратившего свою цель“.

Вскоре спектакль был показан публике. В нем был ряд блестящих актерских исполнений (Качалов, Лилина, Берсенев, Коренева), великолепно угаданная и воплощенная режиссером и художником Добужинским атмосфера действия.

Форма спектакля была совсем иная, чем в „Карамазовых“. Уже не скупой намек на обстановку, но четко вырисованный „психологический пейзаж“ Достоевского подчеркивал в „Николае Ставрогине“ атмосферу действия. Так ощущение тоски и обреченности усугублялось здесь странной пустотой комнаты в „Скворешниках“ и видом на оголенный осенний парк сквозь глубокую амбразуру окна, подле которого застывали фигуры Ставрогина и Лизы. Так в темно-красной гостиной Варвары Петровны нагнетались уродливые события, достигая апогея в момент пощечины Шатова. Так встречались на мосту, в тумане, под моросящим дождем Ставрогин и Федька Каторжный и расходились, едва различимые в тусклом свете фонаря.¹ Так в своей холодной и покойной комнате, сидя в углу дивана, запрокинув голову, спал с открытыми глазами загадочный герой спектакля.

¹ Эта сцена на мосту была потом исключена из спектакля ради экономии времени. Сохранился интересный эскиз М. В. Добужинского к этой сцене (находится в Гос. Русском музее).



„Николай Ставрогин“
Эскиз декорации

Особенностью режиссерского рисунка было своеобразное, почти графическое построение мизансцен, каждая из которых целиком охватывала какой-нибудь крупный кусок внутреннего действия пьесы. Мизансцена, освобожденная от всего мелкого, малоподвижная и жесткая, длилась до тех пор, пока не кончался сценический кусок, часто приковывая актеров к переднему плану сцены, выставляя их на яркий свет ламп и фонарей. Психологический замысел Достоевского становился от этого в спектакле особенно выпуклым и напряженным, но требовал от исполнителей исключительно высокого мастерства.

Однако внутренне спектакль был глубоко противоречив, и, вероятно, в этом причина его недолгой сценической жизни. Идеализм театра, его стремление к аполитичному искусству столкнулись с реакционной силой Достоевского прежде всего в тех ассоциациях, которые приносили с собой зрители, читавшие роман. А „Николай Ставрогин“, так же, как и „Братья Карамазовы“, предназначался прежде всего именно таким зрителям. И аполитичность становилась относительной, когда зритель видел на сцене неизбежного для сохранения сюжета Петра Верховенского, — фигуру, так ярко олицетворяющую в романе главную сущность тенденции Достоевского. Яд был в самой природе романа, и преодолеть его не удалось ни средствами актеров и режиссуры, ни особым отбором сюжетных линий, ни щедрым гуманизмом театра, благородством его стремлений, которое оказалось обманутым на этот раз.

В списке крупнейших заслуг Немировича-Данченко перед русским театром одно из главных мест занимает сближение МХТ с литературной стихией Льва Толстого. До революции Немирович-Данченко поставил пьесу „Живой труп“ (совместно с К. С. Станиславским), в наши дни он осуществил свою давнюю мечту об инсценировке романов Толстого, поставив „Воскресение“ и „Анну Каренину“.

На сопоставлении этих работ можно отчетливо увидеть то новое, что внесла революция в его мироощущение, в целеустремленность его творчества. Это сопоставление особенно ярко потому, что Толстой был близок Художественному театру до Октября и остался близким ему сегодня: разница заключается не в степени этой близости, а в ее качестве.

Впервые пьесу Толстого Художественный театр играл еще совсем молодым — в 1902 г. Это была „Власть тьмы“ в постановке К. С. Станиславского. В своей книге К. С. подробно рассказывает о том, как „линия интуиции и чувства“ незаметно и неожиданно для него заменилась в этой работе линией быта. Желая как можно дальше отойти от театральных шаблонов в изображении мужика и деревни, театр увлекся красками и деталями внешнего правдоподобия. „Духовной стороны пьесы мы, актеры, не дали, не доросли еще до нее, — пишет К. С., — и чтоб заполнить пробел, как всегда бывает в таких случаях, перепустили внешнюю, бытовую сторону. Она осталась неоправданной изнутри, и получился

голый натурализм. И чем все это было ближе к действительности, чем этнографичнее, тем было хуже. Не было душевной тьмы, и потому внешняя натуралистическая тьма оказалась ненужной: ей нечего было дополнять и иллюстрировать“.

„Власть тьмы“ далеко не исчерпала желания театра приблизиться вплотную к Толстому. Оно вспыхивало постоянно, в разные годы. Вряд ли можно назвать другую пьесу, которая так часто появлялась бы в репертуарных планах МХТ, как „Плоды просвещения“ — вплоть до последних дней. Но почему-то, благодаря самым разным обстоятельствам, она так и не была поставлена, — несмотря на то, что именно в Художественном театре для нее всегда был готов великолепный ансамбль исполнителей.

Когда после смерти Толстого оказалось возможным поставить его не совсем законченную, но давно уже живо интересовавшую общество пьесу „Живой труп“, Художественный театр рванулся к ней всей душой. Эта пьеса вошла в его жизнь почти так же легко и естественно, как Чехов. Все ее несовершенства, незаконченность отдельных сцен и некоторых эпизодических образов — всё это заслонилось величием толстовского мироощущения, хлынувшего на театр из этих двенадцати нестройных картин. Увлеченная этим мироощущением, режиссерская фантазия легко дорисовывала черновые наброски Толстого, наполняла живой бытовой характерностью даже образы, едва намеченные автором.

В работе над „Живым трупом“ театр жадно воспринимал впечатления привычные и любимые. В мир Толстого, возникавший на этот раз вокруг

случая „из судебной практики“, актеры входили как в свой дом, где все было так знакомо, просто и тепло, что казалось пережитым в действительности. Психологические движения главных героев пьесы с такой же легкостью укладывались в душе исполнителей, с какой актеры, репетируя на сцене, перемещались по авторской ремарке в обстановку отлично знакомого быта.

Самый гуманизм Толстого был сродни Художественному театру. Как ни углублялся Немирович-Данченко в первопричины трагического конфликта Феди Протасова с окружающей его жизнью — толстовское искание добра и чистоты в каждом изображенном им человеке властно воздействовало на театр.

„На этом спектакле, — говорит он в книге „Из прошлого“, — обнаружилось то „толстовское“, что гнездилось в организме Художественного театра“. И далее: „Идеализация Толстого, мягкое отношение к человеку, художественная влюбленность его самого во многие его образы, даже такие, к которым он относился не в полной мере положительно, глубокая вера в то, что в каждом человеке, в конце концов, заложено что-то „божеское“, чисто языческая любовь к быту — все это, плюс, вероятно, и еще совершенно неуловимые качества его гения составляли знаменитое „обаяние“ Толстого, — оно, это обаяние заливало весь изображаемый им мир особым радостным теплом и светом“.

Этому потоку покоряющего толстовского обаяния театр отдавался целиком. В нем он черпал все черты пленительно-жизненной характеристики каждого образа, тончайшие психологиче-

ские оттенки взаимоотношений, внутреннее оправдание любой подробности поведения на сцене, или манеры, или неповторимо своеобразного языка.

Поэтому „Живой труп“ на сцене Художественного театра стал спектаклем захватывающей жизненной правды и блестящего актерского мастерства.

Но это же обаяние Толстого мешало Немировичу-Данченко ощутить разрыв между философской проповедью автора и той правдой жизни, которая вставала за образами пьесы и всей своей громадой требовала иных, не „толстовских“ обобщений. Весь во власти Толстого-художника, он не видел несовместимости философского „непротивления злу“, или идеи нравственного самоочищения с глубиной общественных противоречий, с гнетом государства, с залакированной лживой моралью, разоблаченных Толстым со всей силой гениального художника. Он нес зрителю Толстого целиком, не занимая определенных позиций в отношении его философского наследия.

Гениальная простота и искренность Толстого так полно совпадали с основами художественного воспитания актеров МХТ, так широки и многогранны были образы его пьесы, что даже самые трудные актерские задачи становились в этом спектакле осуществимыми.

Так, например, трудно было примирить природные данные И. М. Москвина с образом светского человека — Протасова. Режиссер не стал насильствовать его природу. Он сумел увлечь его в этом образе тем, что было Москвину органически близко. Актер пришел к своему Протасову через волнующую стихию цыганщины, в которой до



„Живой труп“ Л. Н. Толстого—Второе действие — „У цыган“
В роли Протасова — И. М. Москвин

боли остро ощутил и пьянящую широту, и тоску по настоящей свободе, и горечь одиночества, и жажду какого-то огромного, еще неиспытанного счастья, непохожего на рабское и лицемерное благополучие „света“. Лишенный черт внешнего аристократизма, совсем не „барин“, это был, тем не менее, подлинный Федя Протасов. Чистотой и душевной нежностью веяло от него в обстановке грязных трактирных комнат. Его тихие, но гневные фразы в кабинете следователя звучали убежденной непримиримостью с общественным строем, прикрывающим житейскую грязь и повальный обман. Неожиданной ноткой истинно толстовского скорбного юмора он потрясал зрительную залу в момент самоубийства Феди в коридоре суда.

Нервный, трепетный, весь какой-то незащищенный, он нес в себе острую чуткость Протасова ко всякой неправде и нечистоте, его щемящую совестливость: „...что я ни делаю, я всегда чувствую, что не то, что надо, и мне стыдно. Я сейчас говорю с вами, и мне стыдно. А уж быть предводителем, сидеть в банке — так стыдно, так стыдно...“.

„Живой труп“ был поставлен в 1911 г., в то время, когда Художественный театр, пройдя через увлечение символизмом, через противоречивые искания совершенных сценических форм, снова с удвоенной силой стал утверждать на сцене живую человеческую судьбу. Он снова стал идолопоклонником жизни, всяческой жизни и больше всего искал у драматургов ее тончайших проявлений, полноты, аромата и яркости. Именно поэтому стихия Толстого так сливалась со стихией театра. В психо-

логической многогранности каждой фигуры „Живого трупа“ нередко театру все казалось одинаково ценным и важным. Для него не было в этом спектакле „правых“ и „виноватых“. Доверчиво следуя за автором, он готов был оправдать и Абрезкова и мать Каренина (эти образы принадлежат к лучшим сценическим созданиям Станиславского и Лилиной) за моменты искренних порывов, за их душевную тонкость, своего рода честность, пусть и узкую и близорукую. Режиссер и актеры влюблялись в эти образы не менее, чем в образ самого Протасова, потому что видели в них волнующе-верный сколок с действительности. Теплый свет толстовского отношения к людям обволакивал острые углы пьесы и уводил театр от резких социальных акцентов.

Прошло около двадцати лет, и Немирович-Данченко снова вернулся к Толстому, на этот раз для постановки „Воскресения“. Это была его первая крупная работа над классикой после революции. По глубине, по силе воздействия, по смелости режиссерских приемов „Воскресение“ было важным этапом в послеоктябрьской жизни МХАТ. Это был образец такой работы над классическим наследием прошлого, которая не уводит театр от современности, а, наоборот, сближает его с современностью.

Снова со всею силой хлынуло на режиссера со страниц любимого романа художественное обаяние Толстого. Но невозможность слепо воспринять философские тенденциозные взгляды Толстого была для Немировича-Данченко уже очевид-

ной. Настолько очевидной, что ему не было надобности что-то преодолевать в себе, что-то намеренно пересматривать в этом отношении, от чего-то с болью отказываться. После грозных лет революции, в эпоху социалистического строительства, ему показались дряхлым анахронизмом идеи религиозного подвига, нравственного самоочищения, которыми жил Толстой, когда писал свой роман. И он не захотел сделать центром своего спектакля фигуру кающегося дворянина, познавшего низость и греховность своей жизни, покинувшего „свет“, чтобы исправиться и „спастись“. Не „воскресение“ Нехлюдова для чистой, нравственной жизни увлекло Немировича-Данченко в романе Толстого, а „воскресение“ Катюши Масловой, оскорбленной, обманутой, брошенной в грязь, — ее судьба, ее второе рождение для жизни, полной труда и борьбы. Он не только отвергал, как нечто чуждое, основные религиозно-философские концепции Толстого, но в своем спектакле защищал от них самого Толстого-художника. Немирович-Данченко отделил бессильную старческую проповедь Толстого от его большого, горячего сердца, от его гнева, беспощадно обрушенного на ненавистные ему государственные и общественные устои. Через историю Катюши и Нехлюдова Немирович-Данченко заставил прозвучать беспощадную обличительную правду, сказанную Толстым о царской России. Он принес советскому зрителю художника любящего и ненавидящего страстно, умеющего проникать в затаенную сущность людей и событий, то приоткрывая ее с мужественным и нежным состраданием, то гневно сбрасывая с нее покровы лжи и лицемерия. В каждой из четы-



„Живой труп“ Л. Н. Толстого—Четвертое действие — „У следователя“
В роли Протасова — И. М. Москвин

рех частей спектакля — „Суд“, „Тюрьма“, „Деревня“, „Каторга“, — Немирович-Данченко раскрывает острейшие социальные противоречия эпохи, не оставляя места „спасительным“ догмам толстовской философии.

В этом спектакле особенно ярко проявился его режиссерский художественный максимализм. Обычно прежние инсценировки романа начинались с того, что молодой дворянин встречается с чистой и невинной девушкой „низшего круга“, соблазняет ее, потом появляется ребенок и т. д. Задачей этих переделок романа было разжалобить зрителей падением несчастной девушки и умилить их раскаянием и „жертвой“ Нехлюдова. Немирович-Данченко, следуя за Толстым, начинает свой спектакль иначе: он сразу показывает падшую, пьяную женщину, обвиняемую в краже, он подчеркивает безнадежность ее положения и вместе с Толстым в упор спрашивает тех, кто ее судит: кто виноват? И в оскорбительно тупой процедуре царского суда, и в приемной тюремного замка, где Катюша грубо заигрывает с князем, чтобы вернее выманить у него десять рублей на водку, и в циничном, страшном рассказе деревенской старухи о Катюшином ребенке он меньше всего хочет растрогать зрителей. Он стремится к тому, чтобы во всех этих картинах судьба Катюши оставалась обнаженной и ссаднящей. Он не боится „грубости“ в изображении всей глубины и безнадежности ее падения и желает уберечь актрису от малейшего налета сентиментальности. Тот же художественный максимализм проявился в этом спектакле и в разоблачении Нехлюдова, последовательном и суровом, и в знаменитых сценах при-

сяжных заседателей, фигуры которых доведены режиссером до почти гротескной остроты, и в утонченной порочности Мариэтт, скорбящей в петербургской гостиной о страданиях народа—с чашечкой чая в изящной руке, стянутой элегантной, длинной лайковой перчаткой. Кто бы ни был перед ним — исполнители центральных ролей, или актеры, играющие мимолетный эпизод, Немирович-Данченко требовал от них бесстрашия в завершении своих художественных замыслов. Он нигде не давал им остановиться на полдороге, следуя своей излюбленной формуле: на сцене ничего не может быть „чересчур“, если это верно. Ради предельного выражения всей силы толстовской страсти, гнева, иронии, сарказма, он заставлял их отказываться от сентиментального или резонерского отношения к образам.

Ради этой же — самой важной — своей задачи Немирович-Данченко создал для спектакля „Воскресение“ особую, совершенно новую театральную форму. В лице „от автора“, являющемся центром спектакля, он узаконил своеобразное сочетание театральных и литературных элементов — одушевленный синтез повествования и сценического действия. Это произошло, однако, не сразу. Первоначально роль „от автора“ мыслилась лишь как необходимое связующее звено в развитии сюжета. Она состояла из минимума авторского текста, необходимого для понимания драматических сцен. Это был приблизительно тот же объективный эпический повествователь, какого старый зритель Художественного театра помнил по „Братьям Карамазовым“, а новый — по инсценировке „Николай I и декабристы“. Но постепенно эта роль

приобретала все больше прав на самостоятельное звучание, все больше возрастала ее внутренняя ёмкость. С начала спектакля столкнув зрителя с полупьяной арестанткой, проституткой Масловой и с барственным благополучием когда-то соблазнившего ее князя Нехлюдова, Немирович-Данченко через лицо „от автора“ восстановил их прошлое. В рассказе чтеца вставали одна за другою картины их первого знакомства, первой, еще робкой, влюбленности, пронизанной радостью и полнотой жизни, знаменитые „горелки“ и первый поцелуй за кустами сирени, потом заутреня, ледоход, падение Катюши, сторублевая бумажка, сунутая ей на прощание князем, беременность и, наконец, та дождливая, осенняя ночь, когда Катюша в последний раз увидела Нехлюдова в окне вагона на темном полустанке, — ночь, отнявшая у нее веру в бога, в добро и справедливость.

Это не был бесстрастный, объективный доклад авторского текста, по каким-то причинам не уместившегося в драматические сцены. Качалов — чтец не только придавал скульптурную, почти физически ощутимую форму всякому толстовскому образу, будь то картина пасхальной заутрени, или треск и звон ломающихся льдин в мартовском ночном тумане, или черные, чуть-чуть косящие, похожие на мокрую смородину глаза Катюши. Он временами становился на тончайшую грань между игрой и чтением, он почти играл и за Катюшу и за Нехлюдова, и в этом неуловимом „почти“ заключался главный секрет покоряющей силы его исполнения. Но и этим не ограничилась роль чтеца. Постепенно он становился главным действующим лицом, настоящим

хозяином спектакля. Ему принадлежало уже не только самое авторское слово, но и вся идея спектакля, его главная эмоциональная сила. Он нес в себе авторское отношение к происходящему, он осуждал и оправдывал, ненавидел и сочувствовал, иронизировал и разоблачал тончайшие уловки самообмана и лжи, иногда даже вмешиваясь в ход действия. Он олицетворял в спектакле уязвленную совесть автора и его гневный протест. В то же время, все более и более расширяя свои мизансцены, то спускаясь в зрительный зал, то застывая с карандашом в руке на ступеньке боковой лестницы, то незаметно появляясь из-за кулисы, пристально следя за действием на сцене, он временами становился как бы зрителем, — но только зрителем самым чутким и самым тонким, стремящимся увлечь своим отношением к происходящему всех остальных зрителей, сидящих в зале.

Этим превращением литературного материала в литературу театральную Немирович-Данченко достиг того, что в спектакле во весь голос говорил Толстой-художник, не обедненный несостоятельным философским парадоксом и что спектакль наполняла широта толстовского творческого мировосприятия, оставлявшая где-то далеко за пределами литературы и театра бессильную и уже никому ненужную, религиозную проповедь Толстого.

Последняя встреча Художественного театра с Толстым — спектакль „Анна Каренина“, поставленный Немировичем-Данченко совместно с В. Г. Сахновским.

Когда-то, в работе над полу-черновыми набросками „Живого трупа“, театру приходилось

многое дорисовывать режиссерской фантазией и чутьем. Теперь же задача была обратная. Предстояло выбрать из многогранности и многоплановости огромного романа то, что могло стать предметом спектакля, материалом актерского творчества, и выбрать смело и мудро, чтобы не расплескать главного, ценнейшего. Предстояло вторжение в композицию романа, особый отбор образов и их расстановка вокруг драматического центра, больше того, иногда даже нарушение целостности их внутреннего строя ради целостности основного замысла спектакля.

Невозможно было перенести на сцену все линии романа, захватывающего в свою философскую орбиту все, что волновало и мучило Толстого в современной ему жизни, все, что он сказал как художник и мыслитель о государстве, религии, любви, браке, семье, материнстве, о чистой и попорченной морали, о долге, о смысле человеческого существования.

Ясно было и то, что механическое перенесение диалогов или описаний Толстого на сцену не даст возможности создать толстовский спектакль, что простой сценической иллюстрацией любимых глав романа не воссоздать на сцене толстовского мира, не передать всей глубины и размаха его раздумий о жизни и его всецельной правдивости. Лицо „от автора“, подобное чтецу из „Воскресения“, было невозможно здесь, в силу совершенно иной природы романа. У Немировича-Данченко мелькал, правда, смелый план сделать исполнителей ролей Анны и Вронского одновременно чтецами, органически слить течение ролей с эпическими кусками авторского текста.

Но провести этот принцип сквозь весь спектакль оказалось в конце концов невозможным.

Передача толстовского, воплощение реальной жизни, гениально увиденной писателем и раскрытой во всей полноте и правде, было возможно только через актера, через театральные роли. Но актеры не могут воспринять в себя жизнь, данную в литературных образах, зажить этой жизнью всеми фибрами своего существа, если не ощутят под словами роли внутреннего сценического действия, непрерывно развивающегося, — они не могут жить без действенного стимула для своего пребывания и поведения на сцене в каждый данный момент. Поэтому театр взял из романа только то, что могло создать это внутреннее действие. Ему приходилось в одних случаях поступиться чудесной, может быть желанной и дорогой для будущего зрителя, но внутренне неподвижной страницей Толстого, в других — быть точнее и резче романа. Для постановки „Анны Карениной“ нужно было создать сценический мир, наполненный образами Толстого — его словом, его чувствами, мироощущением, — но существующий по особой внутренней логике, отличной от внутренней логики романа. Было совершенно неизбежно столкнуться с известным разочарованием зрителя, который ожидал бы от спектакля таких же полных, пленительно разнообразных впечатлений, какие он испытал, читая роман, переносясь по воле автора от судьбы Анны и Вронского к переживаниям Китти и Левина, в семью Облонских, Щербацких, во взаимоотношения братьев Левиных, из Москвы в Петербург, из Петербурга в деревню, в атмосферу помещицкой

и крестьянской жизни, или на заграничный курорт, или в Рим, в мастерскую художника Михайлова. Еще неизбежнее было разочаровать зрителя, ожидающего от театра воплощения и той отвлеченно-философской стороны романа, в которой сосредоточены мысли Толстого о смысле и оправдании бытия, о цели жизни (почти автобиографические главы о Константине Левине, перекликающиеся с „Исповедью“). Если бы даже и было возможно перенести все это на сцену, театр не сделал бы этого, потому что Толстой — моралист, по определению В. И. Ленина — „помещик, юродствующий во Христе“, давно уже стал ему внутренне чужд и даже враждебен.

Немирович-Данченко выбрал для своего спектакля только линию Анны Карениной, трагедию Анны. Здесь он видел зерно спектакля, его идеологический и художественный смысл, его право на место в современности, — и, вместе с тем, тот драматический стержень, вокруг которого только и может возникнуть для образов романа возможность нового, сценического существования. В письме к В. Г. Сахновскому он писал:

„Это — Анна, охваченная страстью, и — цепи, общественные и семейные. Красота — живая, естественная, охваченная естественным же горением, и красивость — искусственная, выдуманная, порабащивающая и убивающая. Живая, прекрасная правда — и мертвая импозантная декорация. Натуральная свобода и торжественное рабство. А над всем этим, вокруг всего, в глубине всего — трагическая правда жизни.

„И хотелось бы дать сразу, с первым же занавесом, этот фон, эту атмосферу, эти, освящен-



„Анна Каренина“ (по роману Л. Н. Толстого)
Седьмая картина („Скачки“). Художник — В. В. Дмитриев

ные скипетром и церковью, торжественные формы жизни — княгиня Бетси, дипломаты, свет, дворец, придворные, лицемерие, карьеризм, цивилизовано, красиво, крепко, гранитно, непоколебимо, блестяще и на глаз и на ухо. И на этом фоне, или, вернее, в этой атмосфере — потому что и Анна и Вронский сами плоть от плоти и кровь от крови этой атмосферы — пожар страсти. Анна с Вронским, охваченные бушующим пламенем, окруженные со всех сторон, до безысходности, золотом шитыми мундирами, кавалергардским блеском, тяжелыми ризами священнослужителей, пышными туалетами полуоголенных красавиц, фарисейскими словами, лицемерными улыбками, жреческой нахмуренностью, с тайным развратом во всех углах этого импозантного строения...

„Поди-ка, отдавайся живой, охватившей тебя страсти! Попробуй-ка не надеть маски!..

„Вот первый акт. А потом, — что из этого вышло“.

Так еще до начала работы Немирович-Данченко представлял себе сущность трагедии. А во время репетиций он определял ее зерно еще точнее: он говорил о настоящей сильной и живой страсти, оставшейся в страшном быту наедине с самой собою, закупоренной в герметический сосуд, где она неизбежно пожрет самое себя, пожрет Анну. Этому трагическому конфликту он подчинил в спектакле решительно все. Простой расчет театрального времени заставил его поступиться даже многими главами романа, непосредственно связанными с линией Анны (приезд в Москву, встреча с Вронским у Облонских, московский бал, встреча в саду у дачи Вреде

и др.), — требовалась завязка лаконическая и стремительная, необходимо было сразу приковать внимание зрителей к самому главному, к тому, „что из этого вышло“. Стало ясно, что в центре спектакля будут три фигуры — Анна, Каренин и Вронский, а из остальных в спектакль войдут лишь те, кто принимает участие в их драме и лишь постольку, поскольку они в ней замешаны. Стива Облонский, Долли, Сережа, Бетси, графиня Лидия, брат Вронского пришли на сцену живыми и — что очень важно — толстовскими людьми, но в театре эти образы далеко не исчерпывали жизненного содержания, вложенного в них Толстым.

Все это создавало для режиссера величайшую опасность: так ограниченный толстовский мир мог оказаться в конце концов вне писательской природы Толстого, вне его творческого мировосприятия. Этого не случилось потому, что Немирович-Данченко сумел пронизать весь спектакль на редкость крепким и определенным „сквозным действием“, угаданным в самом центре романа. Желание Толстого осудить Анну божеским карающим судом („Мне отмщение и Аз воздам“) в наши дни оказывается уже почти невесомым, мы проходим мимо его исходного философского намерения, почти не замечая его. Режиссерский темперамент Немировича-Данченко высветил в романе две противоборствующие силы: силу высокой, требовательной и — обреченной страсти Анны и силу фарисейской морали светского общества, злорадно толкающего ее к гибели. Они-то и слагались в сквозное действие спектакля. Такое сквозное действие захватывало толстовских людей в их замечательной цельности, не лишая их черт про-

тиворечивых, но жизненно совместимых. Таков в спектакле Каренин — Хмелев, человек с внешностью, напоминающей Победоносцева, „злая машина“, сухой и отталкивающий, — и вместе с тем бесконечно одинокий, способный всей душой устремиться на поманивший его огонек человеческой близости, способный заплакать от умиления у постели умирающей Анны.

В этом же сквозном действии Немирович-Данченко находил исключительную напряженность массовых сцен спектакля, как „Скачки“, где впервые обнажалась трагедия Анны, где с нарядных трибун устремлялось на нее жадное любопытство, высокомерное сожаление, смешанное с негодованием, или „Театр“, где все светские женщины были Картасовыми, с той только разницей, что Картасова громко произнесла убийственно-оскорбительные слова, а другие шептали их за портьерами ложи.

В этом же русле спектакля был и Вронский с его короткой и близорукой любовью, с его понятиями о чести, с его эгоистической корректностью, — Вронский, которому развод оказался в конце концов нужнее, чем Анне.

Трагедию Анны Немирович-Данченко видел театрально не в медленном назревании, а в крупных эмоциональных кусках. Больше всего он боялся здесь бытовой психологической драмы. Он очень рано, уже в работе над вторым актом, стремился „заразить“ актрису предчувствием и страхом гибели. На репетициях это условно называлось „Обираловкой“. Конец любви Вронского — значит гибель, смерть, „Обираловка“. Он вел актрису к масштабам античной трагедии пережи-



„Анна Каренина“ — восьмая картина
Анна — А. К. Тарасова, Каренин — Н. П. Хмелев

ваний и в идеале видел страсть, какой к лицу почти классическая тога. Он мечтал сделать Анну женщиной, отмеченной страшной судьбой, неудержимо несущейся в пропасть, как она ни страшится ее, как ни цепляется за все на пороге бездны и смерти. Поэтому во второй половине спектакля он был особенно строг, не допуская на сцене ничего мелко-бытового, засоряющего, повторяющегося, и, репетируя предпоследнюю картину „Разрыв“, говорил об Анне: „Она уже не мечется. Смерть приближается... не мечется, а нечто большее, от лихорадки к омертвлению... Вплоть до сумасшедших глаз“. И конец спектакля был для него прежде всего финалом трагедии, когда многому, естественному на страницах романа, уже не оставалось ни времени, ни места. „Тут нельзя никаких слов, — говорил он Тарасовой о ее последнем коротком монологе. — Все эти слова — это восклицательные знаки: а-а!.. о!.. ах!.. ох!.. Когда говорит чувство, оно не разговаривает. Оно кричит, целует, стонет, хохочет... „Избавиться от того, что беспокоит...“ — это эмоционально. „Туда, туда, на самую середину...“ — это действие. „Я накажу его“ — это вопль“. Кажется нигде во всем спектакле, за исключением разве только еще сцены самоубийства Вронского, театр не оказывался в более резком конфликте с самой природой писателя Толстого, с толстовской постепенностью в назревании страсти, мысли, одержимости. И тем не менее театр был прав, подчиняясь своим законам, сгущая и сжимая до последних пределов ту трагедию, какой обернулся для него бессмертный роман. Другого пути не было для режиссера,

если он не хотел безнадежно застрять где-то между театром и эпосом.

Многие глубокие замыслы и мечты Немировича-Данченко так и остались неосуществленными, актерски не доведенными до конца в спектакле. Несмотря на то, что спектакль вызывает споры и оценка его различна, „Анна Каренина“ остается в восприятии советского зрителя спектаклем больших волнующих чувств, одним из любимейших произведений театрального искусства. Он вмещает в себя больше, чем столкновение любви Анны с фарисейством „света“ 70-х годов. Недаром театральная критика сопоставляла трагедию Анны с трагедией пушкинской Татьяны, Катерины и Ларисы Островского, недаром видела в ней вообще трагедию русской женщины в дореволюционной России. И когда спектакль этот смотрит советская молодежь, она находит в нем не только познавательную ценность, не только верную картину эпохи и общества, но и черты общечеловеческого содержания образов Толстого, будящие в душах зрителя живой отзвук.

XI

В творческой биографии Немировича-Данченко вряд ли можно найти еще период, который был бы так наполнен напряженной и разнообразной работой, как последние пять-шесть лет. В Художественном театре он дважды за эти годы обращается к современной советской драматургии — ставит „Любовь Яровую“ Тренева и „Половчанские сады“ Леонова, „Грозу“ Островского,

„Враги“ Горького, выпускает новый толстовский спектакль „Анну Каренину“ и третью мхатовскую редакцию „Горя от ума“, наконец, ставит заново „Три сестры“ Чехова. Одновременно в Музыкальном театре его имени он работает над классической оперой — „Травиата“, над опереттой — „Прекрасная Елена“ и над современной советской оперой — „В бурю“ Тихона Хренникова.

Каждый из последних спектаклей МХАТ, независимо от того, был ли он бесспорной победой, или только подготовкой, эскизом для будущего, или даже неудачей, как „Гроза“, в той или иной степени подводил Немировича-Данченко к завершению глубоких и важных режиссерских исканий. Все эти спектакли в какой-то мере декларативны, все направлены к окончательной расчистке метода МХАТ от обветшалых традиций и тяготений, от штампов не только чужеродных, но и собственных, накопившихся за сорок лет и тормозящих движение вперед. Все они утверждают реалистическое искусство больших масштабов, соединяющее в себе высокую поэтическую простоту с идейной глубиной и яркой театральностью.

Особенно значительные этапы на этом пути — „Враги“ и „Три сестры“. Чехов и Горький. Писатели, драматургия которых когда-то воспитала новую театральную эстетику Немировича-Данченко и Станиславского, и в то же время сами испытавшие на себе сильнейшее влияние Художественного театра, кровно связанные с ним. Теперь на пьесах Горького и Чехова предстояло испытать обогащенное революционным опытом искусство Художественного театра и увлечь им нового советского зрителя. В свое время трудно

было выбрать лучший материал для борьбы с рутиной старого театра, чем чеховские и горьковские пьесы. В наши дни „Враги“ и „Три сестры“ снова потребовали от МХАТ упорной борьбы, на этот раз уже с мертвым грузом некоторых собственных традиций: с натуралистическими уклонами, с заштампованными паузами, „полутонем“ и вялыми ритмами неверно воспринятой „чеховщины“, с разбросанностью и недостаточной глубиной психологических задач. Они помогли Художественному театру очистить свое искусство и поднять его на новую, высшую ступень, на которой гармонически сливаются воедино четкая социальная идея с психологической и художественной правдой.

Немирович-Данченко в последние годы часто говорит о „горьковском“ в Художественном театре, о том, что МХАТ все больше становится „театром Горького“, не потому только, что носит имя классика пролетарской литературы, а по существу. „Горьковское“ он неразрывно связывает с понятием мужественной простоты, которая с некоторых пор стала главным стимулом его искусства.

Мужественная простота не допускает случайности в творчестве, исключает искание ошупью, простое механическое нанизывание психологических и бытовых черт, как бы ни были они правдивы и убедительны каждая в отдельности. Это не простота ради простоты, ни к чему не направленная и только фотографирующая действительность. Это не мелкая „простецкость“. Мужественная простота заключает в себе большую идею, рождающую сильное, яркое и в пределах спектакля всеобъемлющее сквозное действие. Она тре-

бует от актера простого и цельного самочувствия, не позволяет ему „играть“ быт, или чувство, или характер, не позволяет театру нигде растрачиваться на мелочи. Она требует подчинения второстепенного главному, главного — главнейшему в идейном русле спектакля. Но она не совместима с рассудочностью, с резонерством, так же, как не совместима с сентиментальностью. Настоящая мужественная простота глубоко эмоциональна и действительна, она не укладывается ни в надуманные рациональные схемы, ни в мелкие чувства, прикрывающие в творчестве трусливость или сахарный сентимент.

Приступая к постановке „Врагов“, Немирович-Данченко был убежден, что никогда еще Художественный театр не был так подготовлен к восприятию мужественной простоты — литературной и общественной сущности Горького, как теперь.

Путь Художественного театра к Горькому всегда был труден — с первых шагов их сближения, когда молодой театр ждал от своего нового любимца первой пьесы. Горький пленял его своей силой, своей дразнящей жесткостью, в которой чувствовалась и стальная воля к борьбе, и уверенность в близкой свободе. Со страниц его рассказов на актеров смотрели новые, необычные лица, хозяева будущего; перед ними возникали еще невиданные в литературе самобытные люди, то открытые, то замкнувшиеся, как будто изготовившиеся для какого-то сокрушительного прыжка. С Художественным театром Горького роднило его прирожденное бунтарство, его нескрываемый протест против всех прогнивших основ существующего строя. Самая судьба его, почти легендарная, гово-

рившая о натуре беспокойной, жизнелюбивой и нестигаемо целеустремленной, будоражила воображение художественников и сулила им в Горьком бесценного союзника. Художественный театр, вместе с Чеховым, всеми силами толкал Горького к драматургии, причем особенно активную роль сыграл в этом Немирович-Данченко, который немало помог ему на первых порах своим драматургическим опытом и художественным чутьем.

„Очень мне понравился в этот приезд умница Данченко, — писал Горький Чехову из Н. Новгорода в октябре 1900 г. — Я рассказал ему мою пьесу [„Мещане“] и он сразу, двумя-тремя замечаниями, меткими, верными, привел мою пьесу в себя. Все исправил, переставил, и я удивился сам, как все вышло ловко и стройно. Вот молодчина!“¹

Но по настоящему проникнуть в горьковский мир в постановке „Мещан“ театр еще не сумел. Он увлекся бытовым изображением мещанства и недооценил в центральной фигуре рабочего Нила самого основного авторского замысла. Лишенный красок романтического бунтарства, весь — сдержанная сила, внешне неяркий и скупой, образ Нила не заволновал театр, не стал для него олицетворением будущего, хотя К. С. Станиславский всеми силами стремился придать спектаклю бодрое, оптимистическое звучание. Взрывчатая сила Горького — философа и своеобразного бытописателя так и осталась невыявленной.

Театр испытал некоторое разочарование от

¹ „М. Горький и А. Чехов. Переписка“. Изд-во Академии Наук СССР, 1937, стр. 67.

„Мещан“, потому что в это время уже жадно ждал от Горького другой пьесы, о которой он так увлекательно рассказывал актерам во время ялтинской встречи у Чехова,—пьесы о социальных отщепенцах, о босяках, о тех, кто на самом дне жизни страстно мечтает о свободе. Для того, чтобы сыграть эти образы, овеванные горьковской романтикой и горьковским философским пафосом, чтобы усвоить жизненный стиль босяка, забитого в самую темную нору, в последнее человеческое прибежище, и, несмотря ни на что, так благородно, так мятежно рвущегося от рабства к свободе,—театру пришлось преодолеть свой чрезмерный интерес к бытовому натуралистическому правдоподобию и искать новых путей, нового тона и манеры игры. Знаменитая экскурсия на Хитров рынок, которую часто приводят в пример натуралистических крайностей Художественного театра, на самом деле имела другой смысл: Станиславский и Немирович-Данченко искали в ночлежках Хитрова рынка внутренней, а не внешней атмосферы горьковского „дна“.

На этот раз победа была полная. Отказавшись от многих уже крепко нажитых творческих привычек, от натуралистической мелочности, театр получил новое содержание, которое К. С. Станиславский определил как начало „общественно-политической линии“ МХТ. И действительно спектакль прозвучал вызовом современному буржуазному обществу, именно так был воспринят зрительной залой.

Следующим горьковским спектаклем были „Дети солнца“, поставленные Немировичем-Данченко и Станиславским в 1905 году, вскоре после октябрьских событий. Для Немировича-Данченко



Вл. И. Немирович-Данченко среди участников спектакля „На дне“; снимок сделан на одной из генеральных репетиций перед премьерой 1902 г.

эта работа была особенно значительна, потому что он пришел к ней после некоторого охлаждения к драматургии Горького. В этот короткий период охлаждения ему казалось, что Горький уже не улавливал подлинных настроений современной интеллигенции. А в „Детях солнца“ Горький захватил его с новой силой, захватил именно как необычайно зоркий и чуткий писатель-современник, нащупавший в психологии интеллигенции самые больные места, самые мучительные противоречия, угадавший ее трагедию. В этом спектакле Горький снова стал для Немировича-Данченко дыханием и пульсом современности, вне которой немислим для него театр. Он вновь почувствовал в творчестве Горького живую, яростную силу, способную всколыхнуть дремлющую мысль и взволновать совесть.

Это было для него уже тогда самым значительным и осталось самым важным на все последующие годы творчества.

И позднее, как часто Немирович-Данченко готов был открыть двери театра живой окружающей жизни, беспокойной и острой современной мысли, если она ему чудилась даже в произведении художественно несовершенном; как часто он ошибался в своих увлечениях и даже терпел творческий крах, только чтобы уйти от отвлеченной красоты, неизвестно куда направленной и неизвестно кого ублажающей в зрительном зале. Десять лет спустя, незадолго до Октябрьской революции он говорил в письме к Л. Я. Гуревич по поводу своих репертуарных планов: „Увы... я не могу с вами согласиться, что „Горе от ума“ наше „Горе от ума“ было бы сейчас подходящим

спектаклем. Потому что наше „Горе от ума“, в конце концов, все-таки сведено к красивому зрелищу, лишенному самого главного нерва — протеста, лишенному того, что могло бы лишний раз дразнить и беспокоить буржуазно налаженные души. В настоящий момент особенно ярко чувствуется, до какой степени красота есть палка о двух концах, как она может поддерживать и поднимать бодрые души и как она, в то же время, может усыплять совесть. Если же красота лишена того революционного духа, без которого не может быть никакого великого произведения, то она, преимущественно, только ласкает бессовестных“.

Спектакль „Дети солнца“ был именно одним из тех, что „дразнили и беспокоили буржуазно налаженные души“. Немирович-Данченко и Станиславский наполнили его предчувствием новых революционных событий, острой предгрозовой тревогой. В нем раскрывалась трагедия интеллигенции, запутавшейся, растерянной и оторванной от народа и уже ощутившей невозможность жить так дальше. Самый тон спектакля, нервно-взвинченный, напряженный, мятущийся, охватывал зрителей смутным ощущением неблагополучия, предчувствием неизбежной грозы.

Но режиссуре, и в частности Немировичу-Данченко, еще далеко не все было ясно в сложном внутреннем строе этой пьесы, хоть и казалось очевидным, что она не исчерпывается изображением кризиса интеллигентского идеализма, что есть в ней еще какая-то более грозная сила, которая скоро будет решать судьбы страны.

Когда Немирович-Данченко ставил финаль-

ную сцену, в которой артель штукатуров наступала на растерявшегося профессора, грозя кулаками, а тот пятился от них к крыльцу, отмахиваясь платочком, когда на крыльце появлялась жена профессора и целилась в них из револьвера, а дворник между тем методично и тупо бил их доской по головам, режиссер искренно недоумевал, должна ли публика здесь смеяться, или это драма, настоящее трагическое столкновение. Но далеко не случайно, что на премьере во время этого эпизода часть публики, наэлектризованная последними политическими событиями, повскакала с мест и бросилась к сцене, думая, что там происходит настоящее убийство.

Немирович-Данченко часто говорит, что Октябрьская революция вооружила его, режиссера, особенным „прожектором“, находящимся как бы внутри его самого, в мозгу и сердце. В свете этого прожектора он видит новое даже в давно знакомых образах, в их психологии, в бытовых чертах. Ускользавшее раньше теперь становится отчетливым, а иногда первостепенным. Невольно перемещаются акценты, меняются контуры фигур. В постановку властно врывается идеология. Но это процесс внутренний, а не внешний: нельзя сначала создать жизненно яркий образ, а потом „начинить“ его идеологией, как нельзя уложить правду жизни в заранее приготовленную „социальную“ схему.

Спектакль „Враги“ возникал именно в этом новом свете, — поэтому в нем и было достигнуто полное слияние мировоззрения Горького с лучшими основами искусства Художественного театра. Это была одна из самых счастливых



„Враги“ М. Горького. Первое действие
 Греков — А. С. Малеев, Надя — В. Д. Бендина, Полина — О. Л. Книппер-Чехова,
 Клеопатра — В. С. Соколова, Печенегов — М. М. Тарханов

работ Немировича-Данченко, потому что в ней легко и естественно сказался громадный поворот в его художественном мышлении, освободивший его от многих прежних эстетических тяготений. Он сам сравнивает этот поворот с внезапным освобождением от привязанности к людям, с которыми долго вместе живешь и которых, в сущности, уже даже не любишь.

Ему было легко ставить этот спектакль не только потому, что атмосфера пьесы была ему отлично знакома, но особенно потому, что он сразу крепко и ясно ощутил идею, зерно пьесы, ее главный нерв. И этим ощущением зерна, заложенного уже в самом названии вещи — „Враги“ — Немирович-Данченко сумел пронизать всю постановку. Он отбирал из богатства жизненных нитей, из которых сотканы образы Горького, явления и черты крупного содержания, явления типические, а не мелко-житейские, определяющие всю сущность образа в настоящем и открывающие его будущее. С этим основным требованием постепенно стали сливаться устремления исполнителей спектакля. Вот почему в фигуре фабриканта-помещика Захара Бардина на сцене МХАТ было исчерпывающее содержание ненавистного Горькому русского либерализма, а в пытливой, несдержанной, требовательной Наде зрителю мерещилась будущая революционерка. Вот почему такой огромный заряд революционной воли и уверенности в победе чувствовался в немногословных репликах Синцова и молодых рабочих, в великолепном сдержанном пафосе финала.

Немирович-Данченко понял, что сценичность

Горького проявляется ярко только тогда, когда зритель всецело увлечен его мыслью, точно выраженной в слове. Он убедился, что никакие режиссерские ухищрения, никакие попытки „расцветить“ спектакль внешней занимательностью не приведут театр к подлинному Горькому, что тогда актеры останутся равнодушными к пьесе, будут съужать содержание образов, и многое в тексте ролей может показаться им лишним, ненужным. В этом спектакле он особенно ревниво относился к слову, зная, что слово у Горького заключает в себе все элементы внутреннего действия, что оно-то и помогает проникнуть в сущность и характерные взаимоотношения горьковских людей, за которыми встает не только история, но и глубочайшая философия классовой борьбы.

Мужественная простота вела театр неуклонно в глубь пьесы, не оставляя места малодушию и сентиментальности. Она наполняла постановку „Врагов“ художественной тенденциозностью в лучшем смысле этого слова. Не мелкой, плакатной тенденциозностью, сковывающей и обедняющей актерское творчество, а такой, которая апеллирует к тончайшим эмоциям зрителя и ведет его через эмоцию к философскому обобщению.

„... Да, теперь это театр Горького! — писал Немирович-Данченко накануне 40-летия МХАТ. — Но театр Горького не исключает театра Чехова, а как бы вбирает его в себя. Мы постараемся сохранить все обаяние чеховских спектаклей, но, возобновляя их, мы дадим уже Чехова очищенным от штампов, накопившихся в нашем собственном искусстве и осознаваемых нами под напором идей,

охватывающих нас, как членов новой, советской интеллигенции. Работать над Чеховым в новых актерских индивидуальностях — одна из наших больших ближайших задач". („Известия", 26/X 1938 г.).

Последний чеховский спектакль был поставлен Художественным театром в 1904 году. До наших дней в репертуаре сохранилась единственная пьеса Чехова — „Вишневый сад", идущая теперь на сцене МХАТ так, как она была поставлена более тридцати пяти лет тому назад, в почти неизменившемся режиссерском рисунке, — страница живого прошлого. Другие пьесы Чехова почти совсем не шли после революции, или шли очень недолго. Молодому советскому зрителю они отчасти знакомы разве только по скудным отрывкам, исполняемым иногда актерами МХАТ в концертах. И новое актерское поколение театра, рожденное революцией, по существу, до прошлого года не встречалось с Чеховым, участвуя только в возобновленных спектаклях, дублируя или заменяя старых исполнителей в отдельных ролях.

Художественный театр долго — может быть, слишком долго — откладывал свое намерение вновь ставить Чехова. Он медлил потому, что на этот раз не желал простого возобновления, хотя бы и предельно бережного и любовного. Немирович-Данченко не представлял себе чеховского спектакля иначе, как новым рождением на сцене стихии Чехова, которая увлечет новую зрительную залу по-иному, но с не меньшей силой, чем прежде, когда молодой МХТ ставил Чехова впервые. Он медлил как-будто намеренно, чтобы притти к этой встрече во всеоружии, он гото-



„Три сестры“ А. П. Чехова. Первое действие

Слева направо: Солёный — Б. Н. Ливанов, Тузенбах — Н. П. Хмелев, Чебутыкин —
А. Н. Грибов, Ольга — К. Н. Еланская, Ирина — А. О. Степанова

вился к ней с обостренным чувством ответственности. Ведь новая постановка „Трех сестер“ в МХАТ решала вопрос о том, отжила ли драматургия Чехова свою жизнь, прекрасную, но недолгую, есть ли это лишь характерное явление русской литературы и русского обновленного театра начала века, отошедшее в историю, — или это драматургия общечеловеческого значения, несущая в себе высокую радость еще многим поколениям?

Как примет Чехова-драматурга наша современность? Этот вопрос больше всего волновал Немировича-Данченко, когда он приступал к новой постановке „Трех сестер“. Думая об этом, он, когда-то подаривший драматурга Чехова русскому театру, пронесший свою влюбленность в него сквозь всю жизнь, не мог не потребовать от театра в этой работе исчерпывающего раскрытия всех своих творческих сил, — чтобы театру не в чем было упрекнуть себя, если чеховская пьеса все-таки останется чуждой нашей эпохе.

„Три сестры“ в годы юности Художественного театра были одним из лучших его спектаклей, прославленным по ансамблю, по выдающимся актерским достижениям, по благородству и чистоте общего тона, угаданного в писательской природе Чехова. Родное и близкое в переживаниях, в быте чеховских героев овладевало актерами помимо их воли и подсказывало театру порою тончайшее ощущение авторских замыслов. Может быть, скорее именно ощущение, чем понимание. Шедевр совместной режиссерской работы Станиславского и Немировича-Данченко, сверкающий обаянием, одухотворенностью, тонкостью

замечательных исполнений — Книппер, Лилиной, Качалова, Станиславского, Артема, Савицкой, Лужского, Грибунина, — это был любимый спектакль лучшей части дореволюционной интеллигенции. Сам Чехов, такой скупой на похвалу, когда речь шла о его собственных произведениях, особенно драматургических, был удовлетворен „Тремя сестрами“ в Художественном театре, хоть и не соглашался с частностями трактовки. „А в этом театре стоит побывать, — писал он 10 ноября 1901 г. И. Ф. Иорданову. — „Михаил Крамер“ [Гауптмана] идет очень хорошо, мои „Три сестры“ идут чудесно“. ¹

Музейное копирование прежней постановки в наши дни было бы для Художественного театра слишком мелкой задачей, недостойной ни Чехова, ни актера, ни нового зрителя. Не отголоска Чехова, а его полного голоса в современности требовал Немирович-Данченко для своего спектакля. Для него нет ничего более ненавистного в театре, чем механическое продолжение дряхлеющих и мельчающих с годами традиций и устоев. В этом он видит консерватизм, несовместимый с настоящей органической преемственностью творчества. Возвращаясь теперь к „Трем сестрам“, он меньше всего интересовался нарочитой „новизной“ предстоящего ему прочтения Чехова; но он ставил себе и театру задачу художественно-честную: отнести к этой пьесе так, как если бы она впервые пришла на сцену. Он верил в преемственность вкуса и глубочайших основ искусства Художественного театра, но собирался до конца,

¹ Письма А. П. Чехова, т. VI, стр. 178.

неумолимо бороться с наслоениями штампов Художественного театра, и прежде всего со штампами „чеховщины“, с глубоко въевшимися за долгие годы специфически сентиментальными, мелкими приемами „игры“, с неверными, поверхностными, вредными представлениями актеров о поэзии Чехова. С другой стороны, так же, как во „Врагах“, он остался в этой постановке совершенно чужд вульгарно-плакатному социальному „заострению“ чеховских образов. Не этим путем он хотел сблизить с Чеховым советского зрителя. Он слишком был уверен в том, что новое принесется в чеховский спектакль не предвзятостью и не холодной рассудочной схемой, а той страстностью, которая заложена революцией в самом существе современного художника, заложена настолько глубоко, что социальные идеи становятся его „непрерывными социальными чувствованиями“, о которых не нужно вспоминать особо. Он знал, что актер Художественного театра, воспитанный на простоте и искренности, теперь воспримет Чехова уже не как его чуткий и сочувствующий современник, но как художник, увидевший и переживший революционное разрешение жизненных трагедий, мучивших писателя.

Зная это, Немирович-Данченко повел исполнителей прямо к глубинам пьесы, к такому охвату Чехова, в котором сливаются воедино и вся сила его реализма, и его строгая поэзия, и самый нерв его ощущения эпохи, и его провидение будущего.

„Сквозное действие“ всей режиссерской работы Немировича-Данченко в „Трех сестрах“ — это и есть стремление к исчерпывающему охвату Чехова как реалиста-поэта и поэта-реалиста. Ка-

жется, ничего не было для него страшнее, чем опасность скользнуть в этой пьесе по поверхности правдивых житейских картин, по уголкам точно восстановленного быта эпохи, по мелочам повседневности. Не менее страшно было бы поверхностно воспринять поэзию и музыкальность чеховской драмы, впасть в декламацию, увлечься прелестью слов, необычным поэтическим ритмом фраз, напоминающим порой стихотворение в прозе. И еще одна опасность: оголить идеологию Чехова, идеологию, в которой, по замечательному определению Н. Е. Эфроса, „идея похожа на чувство“, — низвести ее до красиво выраженных формул, сделать плакатно-рельефными ее очертания.

Для Немировича-Данченко простота Чехова — это особенная, поэтическая простота, очень далекая от банальной комнатной „простецкости“, от просторечия и обыденщины; она требует от театра особенной целомудренности и особенного отбора красок — не ради стилизации под литературную манеру Чехова, а ради проникновения в его внутренний мир.

Для него эта простота музыкальна. Не потому, что музыкальны самые слова Чехова, а потому, что люди у него внутренне наполнены музыкальной грацией: в спектакле это — степень их прозрачной искренности, их благородства, это кроется в переживаниях и настроениях, а не в декламационном актерском приеме. И если в финале III акта, когда зритель не видит Ирину и Ольгу, а только слышит в предутреннем сумраке их голоса из-за ширм, — если в эту минуту ему почудятся в перекличке сестер почти звуки скрипки и виолончели — это только одно из внеш-

них проявлений той скрытой музыки, которая наполняет весь чеховский спектакль изнутри.

В нынешней постановке оказалась уже ненужной полная внешняя иллюзия жизни, к какой когда-то стремился МХТ в точных намеках на „четвертую стену“, или в подчеркнутой жилой теплоте быта. Здесь с первого же акта раскрывается не уютный мирок, радующий зрителя соответствием действительной жизни (как это верно, — я вот так же устаю от работы и радуюсь свободному дню, так же бренчу на рояле, и у нас так же садятся за стол гости, такая же кулебяка по праздникам!): в спектакль сразу wpłyвает большая, не-будничная чеховская мысль, огромные, но глубоко спрятанные чувства.

Как только открывается занавес, с первой минуты, с первых слов Ольги, расхаживающей по комнате, поправляя ученические тетради, кажется, что, собственно, ничего не „началось“, а что-то „продолжается“ на сцене. Как будто занавес можно было бы раскрыть и раньше, и позже, как будто момент для начала спектакля выбран случайно — до такой степени органична протекающая на сцене жизнь. Жизнь простая, налаженная, крепкая — как тонкий механизм на ходу. Светлый, просторный дом, с массой цветов, с настежь открытыми окнами в еще сквозной весенний сад. Сегодня в нем атмосфера молодой влюбленности и бодрой веры в будущее, праздник. Нет и тени пониженности тона, нет унылых интонаций, вздохов, элегической мечтательности. Но как ни весело за обеденным столом у Прозоровых, благополучие этого дома почему-то не вселяет доверия. Тузенбаху радостно и хорошо на душе возле



„Три сестры“

Ирина — А. О. Степанова, Ольга — К. Н. Еланская, Маша — А. К. Тарасова.

Художник спектакля — В. В. Дмитриев

Ирины, его мечта о труде согрета энергией, верой, и в то же время не очень он радостен и не очень энергичен. Ольга с удовольствием хозяйничает, рада, что сегодня она дома, и не болит у нее, как всегда, голова, она звонким и беззаботным голосом приглашает всех вечером на индейку и пирог с яблоками, но зритель слишком запомнил ее взгляд и интонацию, когда она говорила сестрам о том, как любила бы мужа, если бы вышла замуж, запомнил, как напряженно-беспокойно она потом смотрела на Машу, как будто хотела обнять ее и утешить, но так и не подошла, только, отвернувшись, незаметно вытерла слезы. А когда разговор заходит о Москве, и видно, как сестры не могут сдержать при одном упоминании этого слова рвущейся наружу счастливой улыбки, почти умиленных слез, невольно думаешь: так мечтают не о переезде в другой город, а о выходе на простор из какой-то узкой жизненной щели. И философствуют здесь не спокойно, не ради препровождения времени: кажется, что, сев на свой философский конёк, Вершинин выходит за рамки визита, что, убеждая других своей логикой, он словно лишний раз убеждает в чем-то самого себя. Очень скоро начинает становиться ясным, что за всем этим стоит жизнь суровая, беспощадная и опасная, что она грозит каждого засосать в безысходность и что каждый по своему старается овладеть ею или обмануть ее.

Тоска по лучшей жизни — так Немирович-Данченко определил зерно пьесы. В этом определении была большая опасность. Все привычные представления о чеховской „тоске“, как о пассив-

ности, внутренней вялости, все излюбленные штампы элегической грусти, мечтательных взоров, тягучих ритмов могли затопить спектакль через эту отдушину.

От поверхностного „настроенчества“ Немирович-Данченко увел актеров к глубокому вскрытию характеров и взаимоотношений, к тем драмам, которые чеховские люди носят в себе, не показывая их. Он великолепно разгадал этот чеховский мир, где люди даже в минуты душевной открытости таят в себе еще какой-то, скрытый за словами и поступками, жизненный груз. Он понял, что люди у Чехова, как бы ни были крепки между ними родственные, дружеские, любовные связи, все-таки где-то всегда наедине с самими собой, смотрят в себя, вспоминают, оценивают, ищут смысла — для себя. Эти люди скромны и сдержанны во внешних выражениях своих чувств. Вот почему в спектакле Художественного театра сестры Прозоровы и те, кто их окружает, так редко обнимаются, целуются, берут друг друга за руки, заглядывают друг другу в глаза. В этой внутренней отъединенности режиссер нашел ключ к почти повествовательным монологам Ольги, Чебутыкина, Андрея, когда они вспоминают о прошлом, или рассказывают о себе, или мечтают: кажется, что они говорят это всем, и в то же время никому. И всегда чего-то не договаривают. Их молчание в этом спектакле иногда становится значительней и понятней слов.

Тоска по лучшей жизни для Немировича-Данченко очень далека от элегической тоскливости. Она постепенно раскрывается в сильных темпераментах, вовсе лишенных мелкого истери-

ческого надлома. Чеховская суровость — ее основная краска.

Она раскрывается в безмерном одиночестве Чебутыкина, в его испуганных, спрашивающих глазах, в отчаянии и буйстве, которое внутренне рвет его в клочья во время запоя — и в его сдержанной нежности к трем сестрам. Она — в собранности и крепости Ольги, все понимающей, всем сочувствующей кровью своего сердца, но неспособной бороться. Она в молодой энергии Тузенбаха, надломленной неразделенной страстью. В нервной „лермонтовской“ гримасе странного человека Соленого, в его невероятной застенчивости и уродливом бретёрстве. И даже в самом благополучном из всех, в самоуверенном и добродушном Кулыгине где-то гнездится эта тоска и вдруг прорывается вздохом („Ничего не поймешь на этом свете!“). От этого его вечный припев „я доволен, я доволен“, его мерный голос и походка начинают казаться к концу не то каким-то самогипнозом, не то заклинанием жизни.

Не случайно найдена режиссером исходная мизансцена первого акта для Ирины. Она стоит в белом платье у балконных дверей и смотрит в сад, опершись руками о дверные косяки — как будто сейчас полетит, вся — ощущение полета, радостного весеннего томления, вся куда-то устремленная. Это тоже тоска, но светлая, полная надежд и энергии, тоска, от которой легко заплакать и тут же улыбнуться. Потом в нее ворвутся трагические ноты, мечты не о реальном, а об уже несбыточном счастье, слезы о раздавленной жизни.

Тоска по лучшей жизни сгущается в этом

спектакле с той же постепенностью, с какой тянется от акта к акту действительность, целые годы. В последнем действии она достигает предела драматической насыщенности. Здесь, силою режиссерского темперамента, одухотворенного поэзией исполнения, и таланта художника спектакля,— она выходит далеко за пределы отдельных беспокойств и неудовлетворенностей. Здесь каждая подробность усугубляется и возрастает в своем значении, как бы теряя отдельные бытовые очертания, как бы сливаясь в аккорды.

Осень и ощущение покинутости — все сильнее с течением акта; опавшие листья в березовой аллее и у крыльца дома, уже полу-покинутого, звуки банального вальса, доносящиеся с соседнего двора. Предотъездная зябкость, люди то бродят без цели, то присядут на скамейку, прислонятся к дереву, каждый наполнен своей тревогой, ожиданием, предчувствием. И — расставания, одно за другим, одно другого напряженнее, нервнее и горше. Они захватывают так сильно и глубоко, что вдруг как бы отходят на задний план и этот город, который до сих пор виднелся ясно — с его управой, телеграфом, Протопоповым, учительскими вечеринками, с гармошкой и ряжеными на маслянице, — и самый быт дома Прозоровых, с которым зритель успел сродниться. За расставаниями во всю ширь встает огромность одиночества, прощание с жизнью и приятие жизни. Это скорбь, непоправимый конец личного счастья. Но такая скорбь, которая не вместится в тусклость элегии, в „театр настроений“. В ней и безнадежность и устремленность. Трагически обманутое жизнеутверждение, но не пессимизм. Она

обращена к будущему. Вероятно, поэтому зритель уходит из театра в слезах, но не подавленный, а просветленный. И в этом высшее торжество театра и Чехова.

XII

Вот он входит в репетиционный зал — человек, проживший 65 лет в театре и ради театра. Обладатель несметного богатства жизненных и художественных впечатлений, знания, опыта. И — вот что замечательно: совсем не усталый от всего этого жизненно-творческого груза. В походке, жесте, в подтянутости всегда элегантной фигуры, в блеске глаз столько внутренней крепкой молодости. В каждом репетиционном „показе“, в стремлении заразить актера своим видением и ощущением образа — столько увлеченности, темперамента! Начинается репетиция, все равно какая по счету: вторая, десятая, сотая, — и сразу становится ясно, что он пришел сегодня в театр не для повторения уже пройденного, пусть и блестяще пройденного пути, а для того, чтобы искать новое в актере, в авторе, в себе самом. Пришел „в полной боевой готовности“.

Немирович-Данченко всегда знает, чего он хочет добиться. Знает и видит не только общую задачу спектакля, расстановку и направление его движущих сил, но и частную задачу сегодняшней репетиции. И будет добиваться намеченного всею силою художественного убеждения, всей огромностью своего театрального опыта, всем своим артистическим чутьем и тактом.



Вл. И. Немирович-Данченко на репетиции „Горе от ума“ — постановка 1938 г.
 Слева направо: И. М. Москвин, Е. С. Телешова, Вл. И. Немирович-Данченко

Но, начиная постановку, он приходит на репетицию не с целью раскрыть перед актерами свой план, поразить их его смелостью или новизной, обрушить на исполнителей свою фантазию и непреклонную волю. По началу он может показаться даже вялым или еще внутренне не готовым к творчеству. Ему нужно „зацепить“ что-то самое существенное в произведении драматурга, и искать он будет непременно вместе с актерами, прислушиваясь и приглядываясь пристально к их индивидуальностям. Свой режиссерский замысел он обнаружит постепенно и осторожно, когда узнает, или почувствует, как можно осуществить его через данных исполнителей данной пьесы. Немирович-Данченко всегда ждет от актера своего, с собой принесенного, — пусть даже этот материал и спорный. Если материал есть, Немирович-Данченко непременно загорится, заволнуется богатством актерских находок, в одном случае опрокидывая их художественной логикой своего замысла, в другом — если путь выбран верно — доводя это богатство до максимальных пределов выразительности: „Раз это верно, тут ничего не может быть „чересчур“.

Его главное требование к актеру в последнее время четко сводится к слиянию „трех правд“ сценического творчества: правды социальной (т. е. наше понимание идеи пьесы, событий и характеров, возвращенное новым, революционным мироощущением), правды жизненной (т. е. психологической: создание на сцене живого человека в каждом положении, поступке, устремлении) и правды театральной (т. е., во-первых, стиль и жанр пьесы, диктующие именно такие, а не иные



Вл. И. Немирович-Данченко на репетиции „Горе от ума“
Слева направо: Вл. И. Немирович-Данченко, П. В. Массальский—Молчалин,
А. А. Гейрот—Репетилов

выразительные средства, и, во-вторых, законы не-пременной условности всякого театра, — законы, исключающие простую тождественность сцены и жизни).

Синтез этих трех правд ставит естественные преграды актерской фантазии, часто недисциплинированной. Захваченная десятками живых психологических и бытовых особенностей образа, фантазия актера легко может всецело увлечься каким-нибудь второстепенным качеством и пропитать им все свое создание. Преувеличенное в своем значении, это качество заслонит тогда другие, гораздо более важные черты, не встанет на отведенное ему в общем замысле спектакля место, исказит социальную и художественную правду образа. Режиссер-толкователь, режиссер-организатор призван помочь актерам охватить многогранность образа, а потом показать им как в зеркале их ошибки и уклонения, пропуск нужного звена или недостаточность найденного.

Вот этим и занимается я Немирович-Данченко в своей репетиционной работе. Но не только этим. Актер, — особенно опытный актер, — талантливый, завоевавший симпатии зрителя, нередко несет в своем творчестве целый ассортимент штампов — раз навсегда усвоенных приемов — причем штампы эти сплошь и рядом бывают и заразительны, и талантливы, и яркие. Привычно-приятные для публики, верный залог успеха, они часто становятся органичными, как бы естественно присущими данному актеру, он перестает их в себе замечать. А вот для данного образа они вдруг становятся явной помехой. Как будто речь идет о пустяках; как будто режиссер придирается к мелочам, не



Вл. И. Немирович-Данченко на репетиции „Горе от ума“
На сцене: М. И. Прудкин—Чацкий и В. А. Орлов—Горич

стоящим такого пристального внимания: лишняя улыбка, лишний вздох, лишний „многозначительный“ взгляд в сторону, излюбленная интонация, рассчитанная на „прием“ в зрительной зале, привычка окрашивать во фразе самые слова. Но это может заслонить настоящее живое чувство и настоящие отношения. За это можно спрятаться, оставаясь внутренне холодным. Значит, за этим нужно следить особо („Следите за улыбкой, нет более обманчивого штампа, чем улыбка. Как актер улыбнется — я сейчас же проверяю: почему он улыбается? Улыбка скрывает содержание. Если ее снять, будет гораздо глубже и мужественнее... Этой улыбкой закрывается занавес для внутренних правдивых раскрытий“ — из стенограммы репетиции). Иной раз штампы на сцене связаны с поверхностным представлением исполнителя о стиле именно данного автора — „гоголевские“, „мольеровские“, „чеховские“ штампы; они, может быть, менее опасны для отдельного актера, потому что приходят к нему в одной пьесе и уходят в другой. Но они могут разрушить спектакль в самой основе, они опасны театру, и с ними приходится бороться еще более решительно.

Немирович-Данченко обнаруживает штампы с безошибочной зоркостью и вступает с ними в борьбу. Ему нужно добиться решающей внутренней перестановки в творческом самочувствии актера и направить в нужную сторону его темперамент. Он тогда обычно уводит его к себе в кабинет и подолгу занимается с ним наедине. Говорит ему иногда самую горькую правду. Мучается сам его болью, но не соглашается на компромиссы. Весь превращается в желание помочь, но помочь



Вл. И. Немирович-Данченко на репетиции „Горе от ума“
Слева направо: Е. С. Телешова, Вл. И. Немирович-Данченко, М. И. Прудкин,
Е. А. Алеева

делом. Проходит неделя, другая, третья, — и как часто мы присутствуем в Художественном театре при „новом рождении“ актера в его новой роли.

Немирович-Данченко на репетициях, как бы он ни увлекался актерской индивидуальностью, темпераментом, отдельными красками исполнения, всегда стремится прежде всего с предельной точностью установить мысль данной сцены или куска роли: для чего это делается? как это уложится в идейно-художественно-бытовой комплекс образа? в каком взаимоотношении это будет с линиями других образов пьесы? обогатит ли это тот сложный путь, который ведет ансамбль исполнителей к осуществлению идеи спектакля? Вот такие вопросы, вероятно, волнуют его, режиссера, видящего спектакль в перспективе.

Но на таком языке он с актером говорить не будет, из простого опасения сдунуть непосредственно найденное актерской фантазией, им же возбужденной. Актер тогда углубится в рассуждения, начнет теоретизировать, потеряет только что найденное отправное внутреннее ощущение образа, будет „играть результат“, не пройдя всех необходимых психологических ступеней. (Из стенограммы репетиции: „Живые люди на сцене должны быть только эмоциональны. Мысль посылается нервам, а нервы играют, но не голые мысли „разбираются“ в спектакле“).

Значит, нужно сначала только договориться: верно ли усвоена мысль автора, одинаково ли она преломилась в режиссерском и актерском сознании. И договоренность должна быть полная: пусть расхождение сейчас, в данный момент репетиции, кажется крошечным, — все равно оно приведет

потом к результатам, полярно противоположным замыслу. Потому что неверно воспринятая мысль заставит вибрировать не те нервы, не те струны, которые нужно заставить звучать в этом случае, уведет на ложный путь актерскую интуицию, а темперамент только усугубит ошибку. И если Немирович-Данченко чувствует опасность такого расхождения, он неумолимо заставляет актера по несколько раз изложить незадавшийся кусок роли своими словами (кажется, единственный случай, когда ему не нужен авторский текст). Он видит, что актер не то чувствует, не тем живет, он помогает ему вскрыть подтекст роли, все, что скрыто под словами — чтобы понять мысль автора и потом претворить ее в действие, чтобы легче превратить слова роли в свои „собственные“ слова.

Но подтекст представляет собой для Немировича-Данченко и нечто еще более широкое. Это органическая непрерывность жизни образа на сцене. Это „второй план“ жизни, скрытый за словами и поступками действующего лица; то, что делает значительным, иногда красноречивым его молчание, — а не только слова. „Никак нельзя, чтобы актер жил только теми словами, какие он сейчас произносит, и тем содержанием, какое по первому впечатлению под этими словами находится, — говорил он недавно актерам на репетиции „Трех сестер“. — Каждая фигура несет с собой что-то недосказанное, какую-то целую большую жизнь невыраженную. Где-то вдруг она прорвется в какой-то фразе, в какой-то сцене. Тогда наступает та высоко-художественная радость, которая составляет театр“.

Итак, мысль установлена с полной ясностью. Заранее, путем подробнейшей характеристики всех действий, привычек, влечений образа, установлено и его „зерно“ — самое основное его внутреннее содержание. Установлено, куда должны быть направлены темперамент и воля актера (в терминологии Станиславского это — „сквозное действие“ роли). Теперь нужно найти средства для воплощения намеченной мысли в данном куске, средства единственно верные психологически и театрально. Немирович-Данченко вместе с актером начинает искать правильное самочувствие или, как он иногда говорит, „чувственное или эмоциональное зерно образа“ в данной сцене.

В последнее время он часто говорит о синтетическом образе, точнее, о синтетическом самочувствии образа. Кажется, в этом для него заключаются в последние годы „все начала и все концы“ сценического искусства.

Ему мало логического смысла слов, которые можно произносить где угодно, при любых обстоятельствах.

Ему мало простоты ради простоты.

Ему мало общего ощущения стимула, владеющего актером на протяжении всего спектакля: герой влюблен в героиню, но он любит ее весь спектакль, — чем же актер живет сейчас, в данный момент, какой он сейчас, как он сейчас будет говорить и вести себя?

Начинаются поиски физического самочувствия: в возрасте, профессии, в очертаниях характера, во времени года и дня, в месте действия. Но рамки физического тут же раздвигаются.



„Горе от ума“. Четвертое действие
Художник спектакля — В. В. Дмитриев
1938 г.

В синтетическое самочувствие актера вливается и настроение его в данный момент, и взаимоотношения с другими действующими лицами, и стиль автора, и ритм акта, и нечто от зерна всей пьесы.

И синтез должен быть в основном схвачен сразу. Нельзя начинать с простых, механически-правдивых задач, в надежде, что синтез придет потом. Нельзя актеру только „итти от себя“, от своей индивидуальности, от своих житейских привычек. Он должен находить „от себя“, т. е. от своей искренней воли, то самочувствие, которое диктуется в данном случае автором. Это Немирович-Данченко называет своим „сорокалетним спором с Художественным театром“. В одной из бесед с молодежью он сказал об этом так: „Одно дело — упражнения, для того, чтобы приучить себя к хорошему актерскому самочувствию, к простоте, — и другое дело построение роли, которое требует великолепного авторского руководства“.

В процессе репетиций расширяется круг самочувствия, он захватывает постепенно все „предлагаемые обстоятельства“, все взаимоотношения, все элементы и оттенки характерности, он захватывает и настоящее и прошлое. Для этого и существуют репетиции. Но основное синтетическое самочувствие образа должно быть найдено актером с самого начала. Это чрезвычайно тонко, почти неуловимо для постороннего наблюдателя. Здесь берутся на учет все обстоятельства и внешнего и внутреннего порядка. Например, самочувствие Софьи в третьем акте „Горе от ума“: бал, музыка, танцы, атмосфера влюбленности, близость любимого человека, и сознание своего очарования, своей силы, и московско-светское воспитание,

и сентиментальная романтическая дымка впервые переживаемого „романа с препятствиями“ и т. д.

Или другой пример: самочувствие Кулыгина в третьем акте „Трех сестер“: ночь; пожар; усталость; пора уходить; но Маша почему-то не уходит с ним; Маша — великолепная, милая жена, до сих пор влюблен в нее и готов говорить ей об этом, хоть она и отдаляется от него, внутренне не всегда с ним; надворный советник, постоянно чувствующий себя „генералом“; у Прозоровых он как у себя дома, он у „своих“, может расхаживать здесь, давать советы, повторять свои любимые прописи, как в собственной комнате; но сегодня тревожная ночь, тревога передается и ему, несмотря на всю его самоуверенность и благодушие совершенно здорового, сытого человека.

Отсюда возникает ряд последовательных актерских задач, без которых актер не может действовать, т. е. жить на сцене. Эти действенные задачи придут не сами по себе, а непременно от автора, от данного произведения. Актер окрасит их своей индивидуальностью, наполнит своим темпераментом, обогатит своей психологией и фантазией.

Но на поверку всегда оказывается, что мало описать словами „чувственное зерно“, как бы подробно ни было описание. И вот здесь Немировичу-Данченко, благодаря его огромному знанию жизни, исключительной пристальности взгляда и тончайшей чуткости, часто удается какой-то одной единственной деталью сделать самочувствие актера совершенно жизненным. Эта „одна единственная“ деталь возбуждает фантазию в нужном направлении, заставляет вибрировать нужные нервы, и при-

том не только на сегодняшней репетиции, но и в дальнейшей работе над ролью. Немирович-Данченко часто прибегает к показу. В большинстве случаев он это делает тогда, когда нельзя объяснить словами разницу психологических оттенков. Его показ всегда только намек на позу, интонацию, мимику, — намек, который нельзя рабски скопировать, а можно только понять, ощутить, а потом делать свое актерское дело. Его артистичность настолько велика, что за таким намеком обычно открывается самая сущность характера. Скупой, но в точку нацеленный, этот показ на мгновение как бы приоткрывает то, что есть плоть и кровь образа. Точного, определенного приспособления Немирович-Данченко никогда не подскажет актеру. Это дело его актерской индивидуальности, его искренности и вкуса.

А когда договорились и о существе мысли, и о „чувственном зерне“ образа, когда ясны задачи и ясно, куда направлен темперамент, Немирович-Данченко говорит актеру: ну, а теперь остается только репетировать, т. е. актеру — повторять, а режиссеру — тут же контролировать и как в зеркале отражать: верно или неверно получается, до тех пор, пока цель не будет достигнута окончательно. Ведь для того, чтобы сжиться с образом, нужно время. „Сырого“ спектакля Немирович-Данченко не выпустит никогда.

Когда Немирович-Данченко работает над массовой, так называемой „народной“ сценой (например, пятый акт „Любови Яровой“, или „Скачки“ и „Театр“ в „Анне Карениной“, или третий акт в „Горе от ума“), он становится диктатором. Ему важно добиться общности психологии и, следова-



Вл. И. Немирович-Данченко и В. Г. Сахновский на репетиции пьесы
„Половчанские Сады“ Л. М. Леонова
Репетируют: М. П. Болдунан, Н. В. Тихомирова, С. С. Пилявская

тельно, основной задачи толпы при максимальном разнообразии красок и приспособлений — чтобы создать наиболее благоприятный фон для действия основных персонажей и наиболее жизненную атмосферу акта. На сцене 30, 40, 60 человек. И в голове режисера 60 жизней, 60 подробных биографий. Он знает, что каждый из этих людей сделает в том или ином случае, как они относятся друг к другу, какой импульс руководит ими вот сейчас, вот в этот момент акта.

Как никто, Немирович-Данченко обладает умением вылепить из, казалось бы, проходных реплик второстепенных персонажей целую сцену, насыщенную бытом и духом эпохи. Как никто, он умеет заполнить паузу сложной жизнью и сделать так, чтобы эта пауза подчеркивала и несла атмосферу действия. И из сотни возможных мизансцен он выберет ту, которая наиболее жизненна, психологически правдива и вместе с тем дает ход для дальнейшей лепки акта. Если она к тому же остра, красива — тем лучше, но не это главное.

В „народной сцене“ Немирович Данченко встречается преимущественно с молодежью МХАТ. Он видит ее не только в „народной сцене“, а и в работе над отрывком, над ролью, иногда на показе целой пьесы, подготовленной с группой молодежи режиссером-педагогом. К молодым актерам он всегда особенно пристально внимателен и чуток, — но без тени сентиментального умиления перед „молодостью“ и без малейших скидок на „молодость“. Для него они — будущее Художественного театра, будущие Чацкие, Гамлеты, Сюзанны, Офелии, Каренины. Поэтому относиться к ним несерьезно, нетребовательно Немирович-



Вл. И. Немирович-Данченко среди молодых артистов МХАТ
1939 г.

Данченко не может. Он не может не знать, что в своих занятиях с молодежью он творит на ходу живую школу будущих навыков, художественных устоев и стремлений, призванную продолжить великое культурное дело Художественного театра.

ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ



Вл. И. Немирович-Данченко
С портрета работы художника Б. В. Иогансона
1940



XIII

1

Музыкальному театру имени Немировича-Данченко недавно исполнилось двадцать лет. Этот театр — его создание, его гордость, особая, новая сторона его творчества. Ему отданы два десятилетия горячего творческого увлечения, настоящей любви и громадного труда. Сегодня он во многом определяет пути советского музыкально-сценического искусства, с которым имя Немировича-Данченко связано теперь так же неразрывно, как и с искусством русского драматического театра.

Опера всегда волновала Немировича-Данченко. Музыкальные впечатления будоражили его и глубоко откладывались в его душе еще с первых посещений оперного театра в Тифлисе. Но безотчетная радость, которую приносили ему в юные годы пение и музыка в театре, уже очень скоро оказалась нарушенной. Ближе столкнувшись с театром во времена своей рецензентской и педаго-

гической работы, он мог отдать себе точный отчет о причинах этой двойственности, этой трещины в его восприятии оперы.

Он понял, что продолжает быть взволнованным слушателем оперы, но все больше становится возмущенным зрителем ее. Его мучило кричащее несоответствие между богатством рождаемых музыкой эмоций, сильно толкавших его мысль в глубину человеческих переживаний, и убогой бедностью разворачивавшегося перед его глазами оперно-театрального зрелища. Эту бедность не могла от него укрыть никакая внешняя пышность костюма, декорации, живописность жеста. Он слышал великолепный оркестр, великолепный хор, великолепные голоса, волновавшие его иногда до слез, и ему хотелось закрыть глаза, чтобы не видеть в это время на сцене пустых, ничего не выражающих лиц, однообразно нелепых, вымученных, неритмичных движений, окаменевших улыбок, беспомощного топтания певцов на авансцене. Когда начинался речитатив, и оперный певец в беспомощности громоздил на него первые попавшиеся штампы или откровенно использовал его для чисто физической передышки перед очередной арией, где снова предстояло блеснуть вокалом, — Немирович-зритель невольно испытывал чувство неловкости и знал, что разделяет его с самим исполнителем. Он не мог, придя в театр, пожертвовать смыслом, живым чувством, содержанием спектакля ради звука, хотя бы и удивительной силы и красоты. Он не мог примириться с удручающей бессмыслицей оперного либретто, хоть и видел часто, что большинству певцов нет до либретто, в сущности, никакого дела, что для них

оно только слова, позволяющие так или иначе формировать музыкальную фразу, да ряд банально-привычных сценических положений.

В своих рецензиях Немирович-Данченко требовал прежде всего разграничения концерта и оперы. В оперном спектакле голос, умение петь и фразировка были для него уже и тогда только средством, но не целью. Оперный актер был для него несовместим с костюмированным концертным певцом. Он требовал от него проникновения в образ героя — настоящих сценических данных, способности средствами голоса, слова и темперамента передать зрителю то, что „волнует его душу“. Он требовал от современного композитора внутреннего соответствия музыки содержанию либретто. От требовал от оперного спектакля „полного художественного впечатления“.

В одной из его рецензий 1889 г. читаем: „...Наши вкусы требуют теперь, чтобы опера была содержательна не только в музыкальном, но и в драматическом смысле. Мы требуем умного и интересного либретто. Наши вкусы в том же направлении распространяются и на исполнителей. Мы уже не довольствуемся только большими голосами. Даже красивые голоса и умение пользоваться ими не доставляют нам полного эстетического наслаждения, если при этом нет хорошей игры... Опера не концерт. По-моему, в опере голос нужен лишь для того, чтобы способствовать силе впечатления от игры. Нужно умение свободно владеть им, нужна блестящая фразировка, и это в опере прежде, чем какой-нибудь *ut dièse*. Удивительно „дорого“, что певец возьмет необычайную ноту по силе и звуку, когда

я не вижу за ней никакого внутреннего смысла!“ („Новости дня“, Гобой).

Переслушав на своем веку чуть ли не всех выдающихся оперных певцов мира, он почти ни от кого из них не получал полного художественного удовлетворения — даже и тогда, когда это были певцы с настоящими актерскими данными. Потому что и они либо покорно отдавались рутине и штампу, либо неверно и грубо воспринимали образ, далеко уходя от природы произведения. Как ни прекрасно пела знаменитая Медея Фигнер в „Евгении Онегине“, он не мог простить ей того, что она создавала в роли Татьяны образ страстной женщины, а не мечтательной девушки Пушкина-Чайковского.

Идеалом певца-актера, сочетавшего в себе все возможности артистического дарования и подчинившего все свои художественные средства единой цели увлечь зрителя подлинным драматическим переживанием, всегда был для него один Шаляпин. Но он ясно видел, что оперное искусство не пошло дальше указанным им путем и что Шаляпин на много лет так и остался единственным блестящим исключением.

Когда в 1919—1920 гг. Немирович-Данченко впервые соприкоснулся с оперой уже в качестве режиссера, призванного осуществить реформу оперной сцены с помощью опыта МХАТ, он застал Большой театр, в сущности, на той же ступени искусства, на какой помнил его с молодости. Так же прекрасно звучали в нем голоса „солистов“, так же блестящи и мощны были его хор и оркестр, еще богаче стал его репертуар прославленными произведениями мировой оперной классики. И так

же, за немногими отдельными исключениями, беспомощно и нелепо двигались по сцене актеры, скованные броней условностей и рутины, не похожие на живых людей, странные, особенные — „оперные“ — фигуры. Так же трудно было зрителю уловить внутренний смысл, ведущую идею спектакля за грузной парадностью внешней формы. Ни историческая картина, ни художественная логика сказочного сюжета, ни знакомые образы Пушкина или Лермонтова, ставшие музыкальными образами композитора, не увлекали зрителя эмоционально и ни на минуту не могли заставить его поверить всерьез в происходящее на сцене. Увлекали вокал и музыка, но они существовали независимо от всего этого, сами по себе.

Попытки Немировича-Данченко и Станиславского реформировать Большой театр оказались тщетными. Но оба они не расстались на этом с оперным искусством. Станиславский, организовав Оперную студию при Большом театре первоначально с педагогическими целями, впоследствии превратил ее в самостоятельный театр-студию (ныне Оперный театр имени К. С. Станиславского). Немирович-Данченко создал свою Музыкальную студию внутри самого Художественного театра, пригласив в ее состав некоторых певцов-профессионалов.

Его приход к реформе музыкального спектакля не был внезапным или случайным. Он не исчерпывался желанием распространить свое художественное влияние на еще неизведанную им область искусства. Когда-то, еще до открытия Художественного театра, он полусерьезно предлагал управляющему московскими

императорскими театрами „совершенно заново“ поставить „Руслана и Людмилу“. Ему тогда хотелось ставить все, он нетерпеливо рвался как можно шире охватить сценическое искусство своим пониманием природы театра.

Теперь причина его обращения к музыке и вокалу была гораздо глубже. Он чувствовал, что первые двадцать лет его работы в Художественном театре оставили нераскрытыми какие-то безгранично важные стороны его, как художника. Он чувствовал, что литература и психология, исключительное знание актерской природы и способность к тонкому угадыванию замыслов драматурга еще не исчерпывают его режиссуры. В нем всегда жила потребность творчески воспринимать жизнь и претворять ее в искусстве не урывками, не в мелочах, не в буднях, а в огромности общечеловеческих переживаний, „вечных“ тем, предельных страстей. Революция эту потребность обострила. И ее удовлетворения он искал в мире музыки. Патетика, трагедия или, наоборот, творческое право на обнаженный, ликующий фарс с некоторых пор стали в его мечтах от музыки неотделимы.

Может быть, не с самого зарождения Музыкальной студии, но, во всяком случае, уже очень скоро Немирович-Данченко определяет свою задачу как создание „синтетического театра“.

В то время (первые послеоктябрьские годы) это был уже в достаточной степени опороченный термин в театральных кругах. За ним обычно вставляли представления о примитивно-механическом соединении в спектакле пения, танца, пластики, элементов драмы; об актере, который „все должен уметь“: петь, танцевать, ритмично дви-

гаться, быть и акробатом, и жонглером, и драматическим актером всеобъемлющего амплуа; о каком-то особенном слиянии звука, света, цвета, движения на сцене — ради особого эстетического впечатления. Синтетическим считал свой театр режиссер, переносивший в оперу натуралистические приемы драмы. Так могли называть свои усилия и все те, кто пытался обновить и облагородить оперное искусство частичными реформами, не задевая его существа. Но и крупнейшие деятели современного западно-европейского и русского театра, мечтавшие о синтезе в гораздо более широком смысле, искали его чаще всего вне зависимости от внутренней техники актера, воспринимали его формально.

Для Немировича-Данченко слова „синтетический театр“ означали другое. Мечтая о синтезе, он думал о единстве художественной идеи, проникающей все элементы музыкального спектакля; о слиянии в актере драматургического и музыкального образа ради наивысшего торжества на сцене поэзии и правды жизни. Он мечтал воспитать актера, который не только „умеет“ петь или подчинять свое поведение на сцене музыкальному ритму, но для которого пение, как и мимика, жест, ритм движений — естественное выражение волнующих его чувств. В синтетическом театре Немировича-Данченко музыка и драма должны не только сливаться, — это взаимопроникающие элементы. Здесь музыка углубляет и очищает приемы драматического театра, а драма дает актерам средства сделать отвлеченные музыкальные образы явными, чувственными, реально ощутимыми. Здесь главенствует музыка, но музыка, по его выра-

жению, „очеловеченная“. Она является источником живой жизни поющего актера и в то же время его ближайшим выразительным средством. Наконец, синтетический музыкальный театр, в понимании Немировича-Данченко, означает охват всех возможностей жанра и формы музыкального спектакля — от буффонады до оратории — при непременно подчинении любого, даже крайне острого жанра закону „внутреннего оправдания“: зритель должен понять эту крайность и поверить в ее внутреннюю логику.

Постепенно из еще неясной сначала мечты складывались контуры будущего театра. Эти стремления все сильнее наполняли режиссерские опыты Немировича-Данченко, определяя победы и неудачи его нового начинания. Разрастаясь с годами, они сделали его театр театром широкого и смелого эксперимента и большого художественного размаха. В нем нашли себе место и оперетта, и античная комедия на музыке, классическая, современная западная, наконец, современная советская опера. Каждый новый спектакль решал здесь новые внутренние актерские задачи, выдвигал новые решения формы и стиля, требовал новых приемов режиссуры. Можно смело утверждать, что ни одна постановка не возвращала театр на уже пройденные им пути.

Музыкальный синтетический спектакль — это сегодняшняя его сущность, уже не мечта, а реальное достижение. И это делает его одним из самых интересных и самых живых театров нашей страны.



В. В. Лужский
1918 г.

259

Свою работу в Музыкальной студии МХАТ Немирович-Данченко начал с оперетты. Он выбрал „Дочь Анго“ Лекока. После нескольких месяцев режиссуры в Большом театре он пришел к твердому убеждению, что только молодой студийный организм, воспитанный внутри МХАТ, способен до конца беззаветно отдаться поискам новых путей музыкально-сценического искусства. Перед ним стояла задача воспитать студийные кадры. Это не могло осуществиться сразу. Приглашение со стороны нескольких профессионалов еще не решало дела. Немирович-Данченко опирался в начале работы на хор и оркестр МХАТ и на небольшую группу его актеров, к которой постепенно присоединял молодежь. Значительную помощь в первых спектаклях ему оказал В. В. Лужский (со-режиссер его в спектаклях „Дочь Анго“ и „Перикола“). На молодые кадры,готавливаемые исподволь, в совместной работе с актерами Художественного театра и с настоящими певцами, Немирович-Данченко и возлагал свою главную надежду.

Решение ставить оперетту, обратиться к переходному жанру, стоящему на грани драмы и оперы, было естественно при таком составе труппы. Оно объяснялось и желанием накопить силы для предстоящих основных ударов, начав с материала более легкого и гибкого. Кроме того, такое решение давало возможность сравнительно быстро выпустить спектакль, подготовленный преимущественно силами МХАТ. Это было чрезвычайно важно в тот критический момент, когда Художественный театр, ослабленный длительным отсутствием боль-

шой части труппы, репертуарно обескровленный, еще далеко не нашедший своего места в революции, предпочитал лучше оберегать накопленные художественные ценности для революции, чем согласиться на дешевое приспособленчество. Спектакль Музыкальной Студии вливал в него новые силы, давая простор еще неиспользованной фантазии и неиспользованным возможностям ряда крупных актеров.

В письме к В. В. Лужскому из Малаховки летом 1919 года, рассказывая о своих новых планах („Иванов“ с Леонидовым и Кореновой в главных ролях, „Гамлет“ с Леонидовым, „Ревизор“), Немирович-Данченко не скрывает своего преимущественного увлечения опереттой. „Le roi est mort,—vive le roi! Театр рассыпается, да здравствует театр!“ — пишет он в этом письме.

Веря в необходимость крайних форм театрального искусства в эпоху революционных подъёмов, он видел в „Дочери Анго“ возможность создать жизнерадостный, заразительно веселый спектакль, нужный новому зрителю как зарядка бодрости. Но прозрачно-легкая музыка Лекока не соблазнила его сделать из этой оперетты только бездумно-развлекательное зрелище. В пределах жанра, не терпящего тяжеловесности и излишних углублений, она давала простор для создания характеров и ситуаций не только психологически правдивых, но и социально осмысленных. Музыка легко допускала сатирическое заострение сюжета. В постановке Немировича-Данченко и в новом либретто, написанном М. Гальпериным, сатира больше всего имела в виду политическую физиономию Директории — правительства торго-

шей, хищников и продажных реакционеров, которое сменило во Франции конца XVIII века завоевания буржуазной революции. В центре спектакля оказалась не очаровательная, хитрая и грубоватая дочь рынка, а поэт Анж Питу, в своих песенках высмеивающий реакционные порядки и предпочитающий лучше беззаботно бродить по Франции, чем навсегда застрять в болоте политических интриг или мещанского брака.

Было бы неверно искать в этом веселом, грациозном спектакле „ответа“ Немировича-Данченко на советскую революционную действительность. В нем не было революционности, как не было в нем и тени контр-революционности, на которую усердно намекали в своих рецензиях некоторые деятели так называемого „левого фронта“ искусства, имея в виду „прославление“ анархической „надпартийности“ поэта Анж Питу — исторического лица, в действительности — монархиста. Немирович-Данченко думал о „созвучии“ современности, сатирически заостря свой спектакль и заботясь о его доходчивости, но был очень далек от политического приспособленчества, от легковесной игры в революцию. Как и многие представители старой художественной интеллигенции, он в то время еще ошупью искал путей слияния с революционным мировоззрением, с новым строем жизни, — честно и бескомпромиссно. „Лавировать, вилять — и противно, и вовсе неудобно. Мне кажется, что я взял верную политику, и продолжаю рекомендовать ее: прямодушие и бесстрашие“, — говорил он в одном из писем тех лет (В. В. Лужскому).

Как подойдет руководитель Художественного



„Дочь Анго“, муз. Лекока. Первое действие
Слева: Клеретта — Н. Ф. Кемарская

театра к новому для него жанру — к оперетте? Этот вопрос был злобою дня в театральной Москве задолго до премьеры „Дочери Анго“. „Тяжелая артиллерия готовится стрелять по весенним легким воробьям“, — сообщал своим читателям анонимный автор „Дневника рецензента“ в журнале „Вестник театра“, № 39 за 1919 г. Но там же в одном из предыдущих номеров Н. А. Попов писал о намерении Немировича-Данченко в ином тоне: „Возрождение классической оперетты дело, повидимому, недалекого будущего, и оперетта, в свое время достаточно опошленная, по праву сможет занять свое место среди других родов театрального искусства“.

И действительно, борьба с опошлением классической оперетты стала для Немировича-Данченко первоочередной задачей. Она не ограничивалась внешним благообразием спектакля. Немирович-Данченко видел в оперетте прежде всего музыкальное произведение и стал работать с актерами, исходя из стиля музыки. Он добился естественности переходов от пения к прозаическому диалогу и от диалога к пению. В ариях или дуэтах характеры действующих лиц вскрывались не менее ярко, чем в драматических кусках действия. Режиссер использовал испытанные приемы Художественного театра и строил вполне реалистический спектакль, беспощадно изгоняя узаконенную традицией опереточную условность — арии и дуэты „на рампу“, неоправданные приходы и уходы на аплодисменты, броские, дурного вкуса эффекты и т. п. Зерно образа воспринималось актером сквозь призму музыкального стиля оперетты. Музыка исключала излишние

натуралистические подробности и мотивировки, она принуждала к более строгому и четкому отбору действенных задач. Музыка позволяла актеру ограничиваться минимумом бытовых „оправданий“, оставаясь живым человеком.

Живые чувства — любовь, ревность, досада, гнев, веселье — впервые обнаружили в этом спектакле на опереточной сцене, заменив цепь специфических „номеров“, отмеченных условными знаками чувства. Толпа ряженных статистов, превратилась в живую толпу, среди которой зрители запоминали характерные для эпохи и города фигуры. Это был целый ряд маленьких ролей, разнообразных и осмысленных, но нигде не выходящих за пределы „фона“.

Вся постановка была проникнута единством художественного стиля, почерпнутого из музыки. Форма спектакля родилась изнутри, определилась в четкости и точности мизансцен, в грациозном изяществе, вошедшем в плоть и кровь актеров — исполнителей Лекока, в сочетании красок и света, в простых и стильных декорациях (художник М. П. Гортынская). Это была как бы ожившая старинная раскрашенная гравюра. И это впечатление еще более усиливалось особым режиссерским приемом: каждый акт начинался и кончался живой картиной, постепенно возникавшей из темноты в начале и вновь уходящей в темноту в конце. Подчеркивая „гравюрность“ формы, этот прием не заключал в себе намека на призрачность происходящего на сцене. На сцене была реальная жизнь, — и зритель верил в нее, едва ли не впервые в истории оперетты.

Однако успех „Дочери Анго“ еще не озна-

чал полного овладения опереточным жанром. Это стало ясно в следующей же постановке, для которой Немирович-Данченко выбрал „Птичек певчих“ Оффенбаха. Свою „Периколу“ он называл мелодрамой-буфф. Если „Анго“ была для него „комической оперой“, то здесь на первом плане было искание стиля чисто опереточного спектакля. На этот раз он принял всю условность оперетты в ее наиболее обнаженной и яркой классической форме. Не вступил с нею в борьбу, а попытался соединить и оправдать ее крайности, в то же время продолжая последовательно изгонять из нее нарочитую бессмыслицу, дешевку и окаменелые приемы. В самый разгар тогдашнего увлечения изысканной и кричащей формой, буффонность не стала для Немировича-Данченко предлогом к формалистическим вывертам. Он иначе понимал „театрализацию театра“. Он хотел, чтобы актер, оставаясь искренним, достигал внутреннего права на буффонаду, на самую яркую театральность. Он мечтал об органическом переплетении драматических и лирических переживаний бедных уличных певцов Периколы и Пикильо, которым всерьез сочувствовал, со смелым гротеском, с гиперболой в обрисовке их циничного окружения. Но в спектакле обе эти линии так и остались самостоятельными и не всегда получали завершение. В нем не было художественной целостности, достигнутой в „Дочери Анго“.

Обе постановки, пусть и в разной степени, укрепляли Немировича-Данченко на исходных позициях задуманного им музыкального театра.

Через много лет, уже зрелым мастером музыкально-сценического искусства, он вернулся



„Перикола“, муз. Ж. Оффенбаха
Первое действие

к классической оперетте, и снова на сцене его театра зазвучал Оффенбах. В „Прекрасной Елене“ еще определеннее, чем прежде, Оффенбах предстал перед ним большим и своеобразным художником. Немирович-Данченко на этот раз с особенной решительностью отвергал навязанную композитору славу сочинителя специфической развлекательной музыки. Он поверил в его способность напитать актеров настоящими чувствами. Он сделал все, что бы стержнем спектакля стало переживание большой лирической силы, едва ли не общечеловеческое в своей глубине и широте. Отбрасывая наслоения пустой развлекательности, откровенной пошлятины, нездорового интереса к альковным мотивам старого либретто, отбрасывая дешевое политическое приспособленчество и поверхностные попытки возродить злободневность оффенбаховских пародий,— Немирович-Данченко строит свой спектакль, исходя из лирической струи музыки Оффенбаха. Он вновь переносит действие в древнюю Элладу. В знаменитой молитве Афродите, в дуэтах Елены и Париса он находит зерно чистой, сильной страсти, пробуждение радости бытия. И это — зерно всего спектакля. Вычищая из оперетты въевшуюся в нее вульгарность, он наполняет повесть о любви Елены и Париса и нежностью, и лукавством, и наивной простотой, и тонким юмором. Веселая буффонада окружает главных героев, иногда вырываясь на первый план и постоянно оттеняя основную лирическую линию действия пародийно-ироническим приемом. Но сила спектакля и на этот раз не в буффонаде, несмотря на талантливость отдельных исполнений. Она заключается в правде и привлекательности глубоких и цельных

чувств, неожиданно заигравших всеми красками в, казалось, обветшалой, все претерпевшей на своем веку, классической оперетте.

3

После громадного успеха первых двух опереточных спектаклей, в особенности „Анго“, не было бы ничего удивительного, если бы Немирович-Данченко на долгое время задержался в пределах промежуточного, переходного жанра, очевидно, легче всего поддававшегося реформе. Кстати, оказалось, что для этого не нужно было непременно снова возвращаться к оперетте. Композитор Ребиков предоставил Студии свою „оперу-драму“ „Дворянское гнездо“ (по Тургеневу). Он называл ее еще „психографической драмой“, и под этим странным названием разумел правдивую передачу „состояний души“ действующих лиц, достигаемую особыми средствами; все роли в этой опере-драме были рассчитаны не на вокал, а на произнесение слов неким „тоновым говором“, близким к естественному разговору, но гораздо более музыкальным.

Немирович-Данченко попытался работать над этим произведением, но вскоре отошел от него. Задача, поставленная композитором, была для него слишком узкой и компромиссной в самой своей основе. Оперетта была уже в значительной степени пройденным этапом и тоже не удовлетворяла его заветных желаний. Его непреодолимо тянуло к крупным формам и крупным масштабам, которые, как он чувствовал, только и могли бы соответствовать в искусстве величию революци-

онной эпохи. Он продолжал мечтать об оратории, об античной трагедии на музыке, например, о Еврипидовой „Медее“.

Форма ради формы оставалась ему попрежнему чужда, потому что она не задевала существа актерского творчества; а он продолжал непоколебимо верить в то, что только ради актера существует театр — весь, от конторы до художника и режиссуры — и что только через актера, изнутри, а не извне, можно воспринять и выявить суть, зерно, основной стержень произведения, его идею. Но он внимательно приглядывался к формальным достижениям „левого“ театра и готов был принять в них все, что раскрепощало актера от мелко-бытовой ограниченности, от натурализма, все, что помогало актеру освободить тело и душу для создания крупных образов, для воплощения мощных идей. Он охотно отказывался от никуда не направленного прозаического правдоподобия, от дотошно-мелочной логики, и мечтал создать в своей Музыкальной Студии спектакль целеустремленной правды, единого мощного порыва, спектакль, воздействующий на зрителя небывалым слиянием всех средств театрально-музыкального искусства. Может быть, трагедию. Может быть, оперу. Может быть, оперу, поднятую до трагического пафоса.

Но для этого нужна была подготовка, дальнейшее воспитание актерских кадров. Требовался еще какой-то смелый режиссерски-педагогический эксперимент, который подводил бы Студию к синтетическому спектаклю.

Именно таким великолепным разгоном стала для Немировича-Данченко „Лизистрата“, комедия Аристофана, в которую композитор Глиэр вклю-



„Лизистрата“. Третье действие
Декорация художника И. М. Рабиновича

чил большие музыкальные и вокальные куски — гимны, молитвы, маршевые мелодии, клятвы, пляски.

„Молодежь должна воспитываться в атмосфере современной художественности, — говорил Немирович-Данченко, объясняя мотивы своего выбора. — Ей нужно искусство яркое, здоровое, простое, без сентиментальности. Все это есть в „Лизистрате“. В ней отсутствуют сентиментальность и мещанская идеология. Ее идеи вечны: природа, война, мир, здоровье, мужчина и женщина“.

Он ставил „Лизистрату“, как народную афинскую пьесу, заранее отказываясь как от стилизации „под античность“, так и от книжно-археологического подхода к Аристофану. Он стремился проникнуть в жизневосприятие поэта и творчески взволновать им актера. С помощью вольного перевода, сделанного Д. П. Смолиным, он брал из комедии все то, что сохранило в веках плоть и кровь живых страстей, все, что способно было возбудить отклик в современности — и отбрасывал все отжившее, когда-то злободневное и общепонятное, а теперь требующее особых разъяснительных комментариев. Он хотел принести зрителю живого, а не реставрированного Аристофана, и ради этого готов был пренебречь формальным пиэтетом. Откровенность языка и рискованность основных положений пьесы были лишь отчасти смягчены переводчиком. Нельзя было стыдливо прикрывать в спектакле то, что было совершенно естественным в жизни народа, который не знал понятия „неприличия“, как не знал он разделения любви на „идеальную“ и „плотскую“, просто и целомудренно связывая вопросы пола с проблемой

бытия и идеалом высшей земной радости. Немирович-Данченко избрал здоровый, прямой и чистый подход к этой стороне произведения. Он почувствовал ее неразрывную связь с главной идеей пьесы, которую воспринял как протест Аристофана против разрушительной бессмыслицы войн, во имя права народа на счастье, права человека на жизнь, на радость бытия, на любовь.

Пронизав свой спектакль силой этой идеи, Немирович-Данченко сделал его чистым и строгим. Целомудренную страстность Аристофана он возвысил до истинной патетики. В одной из первых рецензий об Аристофане на сцене Художественного театра говорилось: „Его цинической простоте театр сумел придать величие. Его бурную плотскую радость сумел сделать безгрешной и торжественной“ („Театр и музыка“, № 33 за 1924 г.).

Спектакль был внутренне динамичен от начала до конца. В рваных, порывистых ритмах, в резких контрастах, неудержимо развивалась в нем линия борьбы эллинских женщин за личное счастье, за счастье и мир народа. Может быть, не столько наивно-антимилитаристская идея Аристофана, сколько — еще шире — пафос борьбы за здоровое бытие освобожденного для радости человечества приближал этот спектакль к нашей современности, был созвучен нашим дням.

Глубоко восприняв в образах и положениях Аристофановой комедии дух и характер эллинского народа, захваченный цельностью безудержных страстей ее героев — Немирович-Данченко очень резко рвал в этом спектакле с мелким психологизмом, с „комнатной“ интимностью пережи-

ваний. В широких границах патетической комедии-фарса, действуя испытанным законом внутреннего оправдания, он стремился напитать актеров ненавистью и любовью, радостью и гневом огромного темперамента. И не только исполнителей главных ролей, но и толпу. В сущности, она и была главным действующим лицом в спектакле. Это была то народная толпа, непосредственно участвовавшая в действии, то монолитный „греческий“ хор. Когда-то, в „Юлии Цезаре“, Немирович-Данченко тоже сделал главным действующим лицом римский народ, стремясь к ярчайшей детализации массовых сцен. В „Лизистрате“ толпа и хор были живым воплощением эпохи и характера нации, они несли сквозное действие пьесы, но нигде не распыляли внимание зрителей. Они жили единым внутренним музыкальным ритмом и единой психологической задачей.

„Пожаром „Вишневого сада“ назвал один из критиков „Лизистрату“ в постановке Немировича-Данченко. Отвечая мимоходом в газетном интервью, Немирович-Данченко охотно подхватил эту метафору: „Сад сгореть может, но почва — никогда...“ Он утверждал в печати и доказывал на практике, что не нарушает своей постановкой основ актерского искусства Художественного театра, основного пути к постижению сценического образа. Рассказывая о своих главных задачах в „Лизистрате“, он особенно подчеркивал желание „говорить со сцены только правду, но правду не в натуралистической ее сущности, а в красоте яркого обобщения“.

Огромную помощь оказал режиссеру в этом спектакле художник И. М. Рабинович. Его простая

конструкция, в которой легкие, стройные, белые колонны сочетались с белыми же лестницами и площадками на ярком синем фоне южного неба, создавала обобщенный образ Эллады. Вращаясь, она давала иллюзию большого простора. Художник не только не заслонял актеров своей легкой и красивой сценической постройкой; вместе с режиссером он помогал им достигнуть полной внутренней свободы в простых, высоких и целостных переживаниях.

Тем не менее, многое в „Лизистрате“ было еще скорее обещающей тенденцией, чем актерскими достижениями. Театральная критика довольно единодушно указывала на несовершенство отдельных исполнений; она отмечала также недостаточную органичность вплетения музыкальных кусков, нарочитый псевдо-античный стиль плясок, опрошение в переводе ритмических богатств подлинного текста Аристофана.

Но важнее было то, что в „Лизистрате“ молодой театр под руководством Немировича-Данченко впервые овладел крупно-масштабным произведением в целом и сумел сочетать достижения передового „левого“ театра с лучшими традициями МХАТ. „Лизистрата“ вплотную подводила Немировича-Данченко к его дальнейшей задаче — непосредственной задаче музыкального театра — к реформе классической оперы.

4

На очереди была постановка „Кармен“ (1924 г.). „Карменсита и солдат“. — Трагедия на сюжет Мериме. Музыка оперы Ж. Бизе „Кармен“ — так

назвал в афише этот спектакль Немирович-Данченко. И самое название и „подзаголовок“ были многозначительны. Они как бы предупреждали о том, что автор спектакля не ограничивается в реформе классической оперы частными задачами, что он собирается охватить ею все элементы оперного спектакля, что он по-новому отнесется и к либретто и к музыке „Кармен“ и что он будет утверждать свое особое восприятие ее художественно-идейного смысла („трагедия“).

Впервые сразиться с оперной традицией Немировичу-Данченко предстояло на едва ли не самой укрепленной ее цитадели. Прославленная опера Бизе, никогда не сходящая с подмостков оперных театров всего мира, во всеобщем представлении связана с традиционно-нарядным, но в сущности убогим и неверным образом Испании, поверхностная экзотичность которого особенно подчеркнута либреттистами Бизе—Мельяком и Галеви. „Испанская страстность“, „испанский“ темперамент оперы преподносились зрителю в нарочитой яркости „народной“ толпы, в ее вымученно-неправдоподобном, раз и навсегда установленном весельи, в „кошачьих“ движениях, задорной игре плечами, горделиво-зазывных поворотах головы роковых испанских женщин, всюду и всегда одинаковых. Вольнолюбивая красавица-авантюристка, обманутый любовник, девушка-невеста—олицетворенная невинность, зовущая заблудшего вернуться на путь истины, победитель-торреро, призрачно-лунная ночь в горах, таинственный и опасный промысел контрабандистов—так восприняли Мельяк и Галеви строгий и сосредоточенный романтизм повести Мериме. И в таком виде образы



„Карменсита и солдат“
Четвертое действие

ее, уже силой гения Бизе, навсегда утверждались в памяти зрителей. С подмостков оперных театров они переходили на эстрады кафешантанов и на одеколонные этикетки, а оттуда с тою же легкостью — обратно на сцену в очередных возобновлениях оперы. Только немногие отдельные певцы возвышали иногда над этим эффектным шаблоном свой вкус или природный темперамент.

Немирович-Данченко поставил себе целью возродить „Кармен“, как совершенное произведение поэзии в широком смысле слова и как увлекательное музыкально-драматическое действие. В те годы особенно восприимчивый к „вечным“ темам любви, жизни и смерти, он явственно расслышал их и в музыке Бизе и в новелле Мериме. Глубочайшие человеческие чувства, доведенные до патетической напряженности, должны были наполнить этот спектакль. Мешало либретто, заложенная в нем „вампуга“, — его нужно было отместить, и Немирович-Данченко решился на это бесповоротно, поручив поэту К. Липскерову вернуть музыку Бизе к ее литературному первоисточнику. Следуя за Мериме, он построил сюжет на узком круге действующих лиц, в центре которого были цыганка Карменсита и солдат наваррец Хосе, трагическая история их любви и гибели. Он изгнал из своего спектакля оперную сигарную фабрику, укоряющую и всепрощающую невесту солдата — Микаэлу (ее нет и в повести Мериме), экзотических контрабандистов, всю цветистую „испанщину“ старой оперы. Он перенес место действия с площадей, из оперно-величественных горных ландшафтов в притоны и закоулки испанского города. Конструкция художника Рабиновича изображала их условно, с помощью света



„Девушка из предместья“, опера М. де-Фалья
Второе действие

и красок, в которых преобладали черные, коричневые и коричнево-красные тона. Не залитая солнцем, а сожженная солнцем страна должна была породить смертельные страсти героев Мериме. И для того, чтобы углубиться в эти страсти, Немировичу-Данченко не нужно было даже и лишенной „вампuki“ реально-бытовой Испании. Он не мирился ни с чем, что могло бы отвлекать внимание зрителя от трагической истории Карменситы и солдата. В этом смысле он не останавливался даже перед прямым вмешательством в музыкальную структуру оперы. Чтобы во всей чистоте донести то, что ему казалось сущностью музыкальной трагедии Бизе-Мериме, он отсекал от нее все, что представлялось ему несущественным музыкальным орнаментом и переставлял отдельные куски музыки из одной сцены в другую. Партия Микаэлы была им передана „голосу из хора“, — так был задуман режиссером призыв матери Хосе, который слышался ему в минуты отчаяния.

Действие происходило на небольшой площадке, помещенной в центре конструкции, одной и той же на все четыре акта. Над нею — по бокам и сзади — помещался хор. Ему принадлежала в спектакле особая роль, сходная с положением хора в греческой трагедии. Он нисколько не походил на беспомощную, разряженную толпу оперных статистов. Это был как бы идеальный зритель, но не безучастный, а постоянно проявляющий свое отношение к событиям и нарастанию драмы. Очень далекий от бытового, этнографического облика Испании, он был задуман, как воплощение „вещного народа“. В его скупых, но страстных откликах на происходящее внизу, на площадке, вдруг

как бы застывало на миг, становилось зримым и слышимым настроение, создаваемое музыкой. Хор предупреждал, грозил, сочувствовал, ужасался, — все время, с неотступным вниманием, как за боем быков, следя за судьбой Карменситы, солдата и матадора.

Все это должно было создать атмосферу монументальной трагедии. Путь, по которому Немирович-Данченко вел к ней актеров, был путь величайшей художественной экономии и насыщенности предельно выразительной. Чтобы пройти его с честью, певец прежде всего должен был быть актером. Немирович-Данченко не скрывал, что на первом месте в этом спектакле для него была драма. Захватывающая драма должна была оправдать все задачи, поставленные композитором.

Монументальная трагедия раскрывалась им в образах Карменситы и Хосе. Внутренний смысл их встречи был для режиссера не только глубже ситуации старого либретто. Он был глубже и страшнее содержания новеллы Мериме. Смысл драмы был не в том, что любовь и долг спорили в душе Хосе, а Кармен оказалась слишком вольнолюбивой, чтобы понять его и остаться с ним. Прямолинейная и пресная любовь собственника столкнулась с непобедимой стихией страсти. Девушка странной красоты „с глазами волчицы“, убитая из ревности драгуном (так повествует о ней Мериме), в спектакле Немировича-Данченко должна была превратиться в символ страшной, губительной, трагической стихии — любви. Борьбой с predetermined роком были отмечены встречи цыганки и солдата. То, что борьба с неизбежным заведомо бесплодна, лучше всех знала сама Кармен-

сита. Она смело шла навстречу своей судьбе, и основная тема режиссерского замысла — пушкинское „есть упоение в бою и бездны мрачной на краю“ — в гораздо большей степени относилось именно к ней, чем к бесстрашному и простому матадору Лукасу, заменившему в спектакле традиционно-блистательного торреро Эскамильо. С самого начала обреченность героев подчеркивал хор: „Берегись, ты обречен!..“, „Но зато ты убил, уже убил, еще убьешь!..“, „Играет в кости смерть сама...“, взволнованно пел его монолитный голос. И он же потом подхватывал фаталистические слова, вложенные автором нового либретто в уста матадора: „Все на земле игра, игра, игра“...

Так реальную коллизию повести Немирович-Данченко доводил в своей „Карменсите“ до символического предела. И в этом была причина глубокого разрыва между режиссером и композитором.

Немирович-Данченко искренно хотел, чтобы „руководящим темпераментом спектакля стал темперамент музыки Бизе“. Среди лейтмотивов оперы им был выбран и распространен главнейший, но не единственный. Жизнерадостность, полнокровие, яркость Бизе отходила в новой постановке на второй план. Темперамент спектакля не соответствовал темпераменту оперы. В природе Бизе — радость, порыв к радости даже и в трагедии. Отдавшись целиком впечатлениям спектакля Немировича-Данченко, зритель такой радости не получал. Он порою недоумевал — где же привычное обаяние музыки „Кармен“ и почему многое в тексте и в исполнении так разительно не вяжется с его ожиданиями.



„Катерина Измайлова“, опера Д. Д. Шостаковича
Первое действие, 2-я картина
Катерина Львовна — М. И. Лещинская, Сергей — М. С. Кутырин

Дело было не только в неправомерности режиссерских вторжений в музыкальный материал оперы. Для Бизе оказался душен и тесен этот мир бездонной роковой трагической страсти.

Противоречивость этого интереснейшего в свое время спектакля не снята и новым недавним его возобновлением. Переработка текста, исключившая тему „жизни-игры“ и подчеркнувшая тему бесстрашия и свободы, смягчение символических акцентировок, возвращение к полноте музыкального текста Бизе корректировали спектакль, но, естественно, не изменяли его основного замысла.

Однако противоречивость его не заслоняет огромного принципиального значения, которое ему принадлежит в истории театра. Крупные актерские достижения, великолепное разрешение проблемы хора, а, главное, впервые доказанная Немировичем-Данченко необходимость и возможность наполнить оперный спектакль живыми страстями и большой оригинальной мыслью — были могучими ударами по старой оперной рутине. Это было ясно и тем, кто не принимал „Карменситы“ в целом. Так, А. Р. Кугель в своем отзыве говорил:

„Это гораздо больше, чем удачный или неудачный спектакль... Это опытное доказательство возможности новых путей в оперном искусстве. Это — луч надежды, что опера изживает „вампугу“, и мы найдем, наконец, синтез музыки и драмы“.

Через десять лет, наполнивших жизнь Музыкального театра смелыми и разносторонними экспериментами, Немирович-Данченко создал спектакль, в котором воспитанный им коллектив овладел оперной классикой во всей полноте.

„Травиата“ всегда, еще с юности, была одной из его самых любимых опер. По собственному его признанию, сколько бы раз он ни слушал ее, его всегда волновала „гениальная сентиментальность“ музыки Верди, и он сильно испытывал на себе ее власть, несмотря на психологические нелепости либретто и невыносимую фальшь в условно-театральном „изображении“ чувств, неизбежно сопутствовавшей ей на сцене.

В своем Музыкальном театре он воспринял теперь „Травиату“ как лирическую трагедию. И сделал все, чтобы освободить творение Верди от облепивших его наслоений дурного вкуса и мещанской слезливости. Он хотел вернуть опере ее первоначальную чистоту, давно уже нарушенную мародерством гастролеров.

Он хотел отделить сентиментализм Верди, предполагающий в его понимании обостренную правду чувств, от сентиментальщины, которая всегда сродни условной и лживой театральности. Для этого ему прежде всего стало необходимо перестроить драматическую основу оперы так, чтобы она могла взволновать современного зрителя по существу. Уже зритель „Карменситы“ воспринимал происходящее на сцене без малейших скидок на „специфику“ обычного оперного спектакля, всегда явно рассчитанного на слушателя и приглашающего зрителя заранее примириться с узаконенной традициями неправдой. Но там режиссер часто противоречил композитору, и драма была для него важнее вокала. В „Травиате“ все образы и все драматические взаимоотношения происходили из музыкального зерна Верди, были продиктованы его музыкальными характеристиками.

Так же, как и при постановке „Карменситы“, Немирович-Данченко считал, что музыка оперы надолго пережила ее либретто. Когда-то возмущавшая итальянских аристократов острая социальная тема Верди — тема о куртизанке, „отверженной обществом“, с течением времени потеряла свою остроту. Завуалированная либреттистом в чувствительные тона, умилавшие буржуазных мещан, она утратила свой демократический оппозиционный смысл.

С помощью нового текста Веры Инбер Немирович-Данченко стремился восстановить его для современности. В его новой интерпретации героиня оперы стала актрисой в Венеции 70-х годов прошлого века, и стержнем спектакля стал ее конфликт с буржуазно-дворянским обществом. Конфликт настолько глубокий, что уже не нужен оказался в спектакле мотив неизлечимой болезни Виолетты, особенно соблазнивший в романе и пьесе Дюма прежнего либреттиста, и уже немыслимы были трогательные сцены раскаяния и примирения в финале. Этот конфликт трагически разрешало в спектакле самоубийство Виолетты, самоубийство — протест против общества, убившего в ней радость беспредельной самоотверженной любви и радость искусства. Соответственно измененными явились в спектакле и другие две главные фигуры оперы — Альфред и его отец. Слепой эгоизм светского молодого человека („маркиза-студента“ в театре имени Немировича-Данченко) и откровенный цинизм старика снимали с этих образов покрывавший их налет сентиментальной слащавости.

Так измененный драматический сюжет „Травиаты“ возвращал опере ее социальную направлен-



Вл. И. Немирович-Данченко на репетиции оперы „Травиата“

ность, и это с избытком покрывало отдельные неудачи либретто. Музыка Верди находила в нем психологическое, эмоциональное оправдание, более глубокое, чем в старых постановках.

Музыку оперы Немирович-Данченко на этот раз не только сохранял в неприкосновенности, он восстанавливал некоторые ее куски, обычно подвергавшиеся купюрам как недостаточно эффектные, — но в то же время удалял из нее узаконенную гастролерами вокальную отсебятину, орнаментику головокружительных фиоритур и „многозначительных“ фермато. Вернуть „Травиате“ ее музыкальную цельность, как уже сказано, было одной из важнейших его задач. Классическая итальянская опера должна была стать и стала в действительности настоящей музыкальной и вокальной школой для актеров его театра.

В „Травиате“ его особенно интересовала проблема формы оперного спектакля. В содружестве с художником П. В. Вильямсом он нашел такую внешнюю форму, которая помогала синтетическому слиянию музыки и пения с драматическим переживанием актера, не ущемляя ни той ни другой стороны. В ней не было и тени натурализма. На фоне несколько стилизованных огромных панно, без обычного театрального занавеса, в обстановке, скорее будившей фантазию зрителя немногочисленными, но стильными и яркими деталями, чем создававшей точную бытовую картину, разворачивалось действие оперы, переноса зрителя из дома Виолетты на загородную дачу молодого маркиза, оттуда на венецианский карнавал и снова в комнату Виолетты. Площадку, на которой происходило действие, окаймлял полукруг театральных лож,

в которых был размещен хор. Хор „Травиаты“ продолжал и развивал уже найденное когда-то в „Карменсите“. Его роль вытекала из основного зерна спектакля. Он олицетворял светское общество и его отношение к актрисе. По сравнению с хором „Карменситы“ он был еще эмоциональнее, активнее и острее. Его художественная функция тесно переплеталась с его острой социальной характеристикой.

Одно время Немирович-Данченко упорно называл свою „Травиату“ „спектаклем-концертом“. Этим он хотел подчеркнуть, с одной стороны, первенствующее значение музыки и вокала в этой постановке, а с другой, свой решительный отказ от натуралистических приемов, особенно нетерпимых в итальянской опере. На самом же деле в постановке не было ничего от концерта; здесь музыка воспринималась зрителем через драматическое переживание актера, а драматическое переживание усугублялось музыкой. И в моменты лирических или трагедийных кульминаций трудно было определить, что зарождало волнующее впечатление и что его усиливало: великолепно ли исполненная музыка Верди была первым источником художественной радости, или глубина и правда драматических переживаний заставляла особенно остро воспринимать музыку. Так было, когда во втором акте Виолетта оставалась одна после свидания со старым маркизом и, машинально надевая шляпу перед зеркалом, глядя в него растерянными пустыми глазами, как будто говорила сама с собой („Вот и случилось горе...“). Или в сцене карнавала, когда оскорбленный маркиз швырял ей деньги — плату за ее любовь. Или в финале, в

сцене предсмертного письма Виолетты, когда слезы исполнительницы наполняли щемящей болью звуки знаменитой арии.

Главной победой спектакля было торжество „поющего актера“ — торжество заветного художественного идеала Немировича-Данченко в музыкальном театре.

Поющий актер — это и есть сущность того синтеза, к которому он всегда стремился. Это актер, принципиально и навсегда отказавшийся от оперных штампов — несмотря на то, что привычный штамп часто помогает ему петь, а пение — главное в опере. Это актер, своими вокальными и драматическими средствами заставляющий зрителя понимать самый глубокий смысл происходившего на сцене, — понимать все и всему верить. Это актер, который может великолепно и просто петь только тогда, когда он насыщен главным идейным и поэтическим содержанием зерна образа, полсказанным и музыкой и либретто, когда он все свое сценическое поведение может оправдать единым сквозным действием спектакля. Музыкальный „подтекст“ позволяет ему углубиться в образ и воссоздать его в себе, минуя натуралистические приспособления и часто даже минуя постепенность психологических нарастаний и переходов, без которых не может существовать драматический актер. Могущество музыки часто заменяет для него постепенность нарастания чувства мгновенностью эмоционального взлета.

Образ живого человека в музыкальном театре создается иными средствами, нежели в драме. Поющий актер выбирает в психологической многокрасочности образа лишь главнейшее, в соответ-

ствии со своими особыми музыкальными задачами. Но это не значит, что он может ограничиться одной какой-нибудь краской и надеть на себя условную оперную маску „любовника“, „злодея“, „предателя“, „невинной жертвы“, „интригана“ и т. п. Для того, чтобы достигнуть совершенного перевоплощения в музыкально-драматический образ, актер непременно должен пройти все стадии „вживания“ в роль. Он должен в полной мере воспитать в себе так называемое синтетическое самочувствие.

Немирович-Данченко предлагает ему не искать внешней подчеркнутости переживаний, довериться музыке: музыка сама насытит большой эмоцией настоящую простоту и искренность актера. Но он умеет подсказать актеру такое внешнее приспособление, которое помогает ему петь и в то же время оставаться живым человеком. Поэтому всегда так естественно-жизненны, выразительны и удобны для певцов предложенные им мизансцены.

В „Травиате“ (и еще раньше в „Катерине Измайловой“ Шостаковича) для Музыкального театра Немировича-Данченко окончательно перестала существовать мучительнейшая проблема всякой оперной реформы: что должен прежде всего делать в опере актер — петь или играть? Пение впервые стало естественным и необходимым для актера выражением чувств и переживаний единого музыкально-драматического образа. Эта победа открывала перед Немировичем-Данченко путь к высокому реализму совершенного оперного спектакля.

Едва ли не главной своей задачей в Музыкальном театре Немирович-Данченко всегда считал создание современного оперного спектакля. С самого начала отрицая оперу как концерт костюмированных певцов и утверждая полноценный художественный смысл ее драматического содержания, выраженного в музыке, он не допускал возможности существования Музыкального театра вне связи с современной жизнью, — Музыкального театра, как и всякого другого.

В первые годы революции он еще мог удовлетворяться „созвучием“ современности, которое, как ему казалось, он находил то в острых крайностях жанра, то в величии „вечных“ тем и общечеловеческих страстей, то в неожиданной идеологической перекличке с какой-нибудь стороной мировоззрения великого классика давно ушедшей эпохи. Но с некоторых пор в нем созрела потребность сделать содержанием своих спектаклей доподлинную современную жизнь с ее идеями, борьбой, с ее новой героикой, новой моралью, новым языком. Он понял, что его театр рискует повиснуть в безвоздушном пространстве, если не попытается ощутить эту жизнь непосредственно в музыкально-сценических образах современного художника.

Он шел к современному оперному спектаклю очень сложным путем. В первых опытах молодых советских композиторов он не находил материала, который с достаточной глубиной отражал бы нашу действительность или героический пафос недавних революционных боев. Слишком сильно его волнова-



„Травиата“, опера Дж. Верди. Второе действие

Виолетта — М. С. Федосеева, Маркиз-студент Н. И. Тимченко, Служанка — В. А. Золотухина

ло художественное воплощение этого круга тем в передовом оперном спектакле, чтобы примириться здесь с поверхностностью или малейшей фальшью.

Во время поездки Музыкальной Студии за границу (1925—1926) Немирович-Данченко познакомился с творчеством талантливых современных западных композиторов. Ему показалось возможным проникнуть через постановку их произведений в трагические противоречия современной западной жизни, которые он только что увидел воочию. Музыкальная изощренность, новизна и совершенство формы этих композиторов сами по себе не могли бы увлечь его. Включая в репертуар Музыкальной Студии „Девушку из предместья“ („Миг жизни“) Мануэля де-Фалья, или „Джонни“ Кшенека, он каждый раз ставил перед собою цель раскрыть содержание оперы, ее сокровенный социальный и психологический смысл. Он охотно принимал остроту, своеобразие и неожиданность новых форм оперного творчества. Более того, он готов был всячески подкрепить их яркой, но внутренне оправданной условностью своей постановки — но только ради проникновения в живую жизнь своего зарубежного современника. В музыкальных образах Фалья и Кшенека он искал прежде всего целостности авторского отношения к жизни и тех мостков, которые связывают передового западного композитора с нашими революционными взглядами на жизнь. Но каждый раз на практике он неизбежно вступал в борьбу с мировосприятием композитора и в конечном итоге испытывал разочарование.

Ему казалось, что в „Девушке из предместья“ он впервые подошел в опере к современной со-



„Травиата“ Третье действие

Виолетта — Н. Ф. Кемарская, Маркиз-студент — Г. И. Поляков,
Граф — И. С. Ягодкин, Суфлер — И. А. Петров, Банкир — В. А. Федосов

циальной теме. Он всеми подвластными ему средствами поднимал до социального обобщения историю бедной девушки из рабочей среды, покинутой богатым возлюбленным и умершей от разрыва сердца во время его свадьбы. Он строил весь спектакль на обостренных контрастах в столкновении настоящих чувств „бедных людей“ с мертво-пышным миром „богатых“. Он искал правды и права на будущее в мире „бедных“. Но композитор подавлял его своим пессимизмом и делал его обобщение тем более безотрадным, чем ярче и талантливее играли актеры.

Еще более глубокий внутренний конфликт с композитором ожидал Немировича-Данченко в постановке „Джонни“. Он искал отношения Кшенека к той гнили и опустошенности, которою композитор наполнил души своих героев. Он хотел разгадать в этом гротеске, кому отдано сочувствие автора и куда направлены его ненависть и насмешка. Он искал в „Джонни“ беспощадной критики и хотя бы намек на положительный идеал. И сталкивался с легкомысленным цинизмом все изведавшего и во всем разочарованного рафинированного художника. Анализируя этот спектакль в своей книге о Немировиче-Данченко и его Музыкальном театре, П. А. Марков пишет об этом противоречии так: „В толковании Музыкального театра образы оказались крупнее, чем в понимании Кшенека. Театр видел в каждом из них завершение когда-то богатой и оплодотворяющей идеи: он видел крушение романтизма, крушение любви, крушение таланта, он видел крушение культуры и негодовал против этого. Кшенек писал о другом — он писал о вырождении



„Тихий дон“, опера И. Дзержинского. Третье действие, 5-я картина
 Григорий — З. М. Эфрос, Митька — А. М. Аникиенко, Петро — В. А. Горбунов

романтизма, о вырождении любви, о вырождении таланта и смеялся над этим. Театр жалел о разрушенных ценностях, когда-то ему дорогих. Он заступался за прошлую культуру перед этим миром циников и проходимцев, — Кшенек ни о чем не жалел¹.

Ни „Девушка из предместья“, ни „Джонни“ не удержались надолго в репертуаре Музыкального театра. Новая западно-европейская опера обогащала его сложностью и тонкостью музыкальной формы, возбуждавшей актерскую и режиссерскую фантазию, и развивала его мастерство. Образы современных людей, в острой музыкальной характеристике, помогали воспитанию „поющего актера“. Но внутренняя двойственность, мучительная недоговоренность этих спектаклей еще сильнее убеждала Немировича-Данченко в том, что современность должна притти в его театр иначе, — не в образах пусть и социально характерных, интересных, но все-таки чуждых людей, а в образах людей близких, в идеях более глубоких — тех, которые питают жизнь советской страны.

Он мечтал о советской опере, о произведении революционной мысли и чувства.

Советская опера отставала в своем развитии от драматического театра. Может быть, потому, что перед нею стояли еще более сложные задачи. На первых порах советские композиторы успешнее овладевали историческим сюжетом, нежели темой наших дней и недавнего революционного прошлого. И театру Немировича-Данченко

¹ П. А. Марков. Вл. И. Немирович-Данченко и Музыкальный театр его имени, стр. 111.



„Прекрасная Елена“, оперетта Ж. Оффенбаха. Первое действие
Елена — Н. Ф. Кемарская, Калхас — В. А. Канделаки, Парис — Г. И. Поляков

пришлось разделить в этом смысле судьбу всех оперных театров страны. Ему пришлось долго ждать появления оперы, свободной от чуждых ему натуралистических или прямолинейно-плакатных приемов, несущей в своем музыкальном и драматическом содержании большую поэзию и большую идею.

Опера Льва Книппера „Северный ветер“, сюжет которой отражал одну из самых волнующих страниц истории революционной борьбы в России — судьбу Бакинской Коммуны, 26 бакинских комиссаров, была для Немировича-Данченко первой проверкой на советской тематике утверждаемого им метода. Впервые психология революционеров-большевиков расширяла в этом спектакле творческий опыт „поющего актера“. Впервые пафос революционных событий, отраженный в личной судьбе героев, давал актеру-певцу, воплощающему образ человека наших дней, „право на пение“. Поставленный непосредственно после „Джонни“, этот спектакль, еще носивший на себе явный отпечаток первичной лабораторной работы, был для театра очень важен, потому что намечал его дальнейший путь.

Через несколько лет синтез идеологической глубины, реализма и поэзии определил победу Немировича-Данченко в постановке опер молодых советских композиторов И. Дзержинского и Т. Хренникова.

В „Тихом Доне“ Дзержинского Немирович-Данченко во многом помог композитору, либреттисту и работавшим под его руководством режиссерам насытить спектакль поэтической и социальной широтой замечательного романа Шолохова.



„Прекрасная Елена“. Первое действие

Он помог им вместить в немногие, четко отобранные сюжетные грани огромной эпопеи горячую атмосферу войны и революции, воспитавшую шолоховских героев. Отказываясь в этой постановке (как и в последующей — „В бурю“) от всякой условности, он тем более решительно отвергал в ней бытовщину и псевдонародность. Патетика Шолохова в соединении с простой и эмоциональной музыкой Держинского позволяла ему широко взглянуть на жизнь и быт донского казачества и наполнить захватывающим драматизмом переживания главных действующих лиц. Минувшая слащавость старо-оперных традиций в изображении „народа“ и наивное этнографическое правдоподобие, Немирович-Данченко углублял и укрупнял события и характеры. Его спектакль был полон живых и типических фигур. Но содержанием этого спектакля была не жанровая картина характерного казацкого быта, а движение народных масс, судьба казаков, солдат и мужиков, страдавших за долгие годы бесправия и войны, социальный раскол, первая взволнованная радость революционного освобождения. Трагедия Григория Мелехова, Аксиньи и Натальи, скрепление их судеб, сила их горя и любви были неотделимы от народной жизни — от уродства тупого станичного домостроя, от ужаса и стона ненавистных царских мобилизаций, от помещичьего произвола, от развала империалистического фронта, от новых путей народных масс. Это было схвачено и композитором и режиссурой в философской и литературной природе Шолохова. И это в известной степени восполняло в спектакле, силой большого поэтического размаха, несовершенство



Вл. И. Немирович-Данченко на репетиции оперы „В бурю“ Т. Хренникова
В роли В. И. Ленина — И. А. Петров

ства и узость оперного либретто „Тихого Дона“, очевидные в сравнении с первоисточником.

Следующим, и еще гораздо более значительным этапом в создании советского оперного спектакля стала для Немировича-Данченко опера Тихона Хренникова „В бурю“. В этой постановке он осуществил свою давнюю мечту о народной трагедии, волновавшую его еще со времен „Пугачевщины“ в МХАТ. Он осуществил ее на материале близком советскому зрителю. Образом Ленина, ленинской силой и правдой жил и дышал этот спектакль.

Снова первоисточником оперы было выдающееся литературное произведение — роман молодого советского писателя Николая Вирты „Одиночество“. Но на этот раз, под непосредственным руководством Немировича-Данченко, было создано либретто (Н. Вирта и А. Файко), представлявшее собой самостоятельное произведение, предназначенное для оперной сцены. Всегдашний враг поверхностной живописности в оперной драматургии, Немирович-Данченко требовал от авторов такого же полноценного творчества, какое рождает пьесу для драматического театра. Задача, поставленная им перед авторами, заключалась в создании „сжатой драмы“, где „развитие действия, взрывчатая сила страстей и лирическое волнение сконцентрированы до того предела, при котором самая атмосфера действия и переживания героев не только „допускают“ или „оправдывают“ пение, но неизбежно требуют музыкального и вокального выражения, не могут без него обходиться“ (Вл. И. Немирович-Данченко и П. Марков, „Правда“, 11 октября 1939 года).



„В бурю“, опера Т. Хренникова. Первое действие, вторая картина
Аксинья — С. М. Големба, Ленька — Н. Е. Пермяков, Листрат — А. Н. Аникиенко

Это требование было максимальным. Оно указывало путь и направление работы в большей степени, чем являлось совершенным достижением авторов и театра. И тем не менее либретто „В бурю“ во многом предопределяло музыкальное содержание спектакля.

Спектакль Немировича-Данченко, по многочисленным признаниям, ярче выражал основную идею романа Вирты, чем написанная им же по мотивам романа пьеса „Земля“. Он полнее доносил свежесть и безыскусственность художественных приемов автора. В этом сказался выдающийся талант композитора Хренникова и тот максимализм, с которым Немирович-Данченко насыщал музыкой Хренникова темперамент и фантазию актеров.

Музыка оперы в свое время вызвала горячие споры. Меньшинство принимало ее безоговорочно. Критики-специалисты указывали на примитивность куплетных форм, слабость речитатива, даже на мелодическое однообразие. Другая часть критики оспаривала эти упреки. Для Немировича-Данченко важнее всего была мужественная поэтическая широта музыки Хренникова; ее песенность, своеобразно преломлявшая мотивы фольклора; искренность и задушевность ее мелодий; захватывающие чувственные подъемы в моменты драматических напряжений. Стихия народной песни, наиболее органичная для Хренникова, оказалась близка замыслу монументальной народной трагедии, к которой всем существом своим стремился в этом спектакле режиссер.

Немирович-Данченко расширил первоначально намечавшиеся рамки спектакля. Любовная линия



„В бурю“. Четвертое действие — „Рассказ Фрола“.
Фрол — А. А. Корсунов, Наталья — Н. Ф. Кемарская

Леньки и Натальи, их жизненная драма не исчерпывали для него внутреннего содержания оперы. В его представлении эта драма попадала в зерно оперы Хренникова и сливалась с самой важной и всепроникающей сущностью спектакля, которая заключалась в поисках народом социальной правды через правду личного жизненного самоопределения.

Через попорченную личность, через кровь, обман и разруху приходил подлинный герой спектакля — крестьянский народ к правде Ленина, и за эту правду готов был жертвовать жизнью. Захваченные атмосферой гражданской войны, атмосферой взвихренной деревни, страстно ищущей своей „правды“, расставались и снова встречались Ленька и Наталья. Их историю Немирович-Данченко наполнил всею силой горечи, отчаяния и любви, обостренной грозными, увлекающими их событиями революции.

Народную трагедию он воспринимал и приносил зрителю в больших характерах и в столкновении сильных страстей. Сильной и гордой была его Наталья. Он пользовался страстностью музыкальных кусков, слагающих ее сценический облик у Хренникова, чтобы перед зрителем была не просто страдающая крестьянская девушка, а человек, способный бороться, жечь, убивать, отстаивая правду народа и свое личное счастье. Такую же силу, но еще более сосредоточенную, сдержанную, почти монолитную, при всем типическом разнообразии фигур, несла в себе крестьянская толпа.

Когда Антонов, глуша самогон, запевал „Осину“, в нем чувствовался истеричный вожак, внешне как будто готовый снести полмира, а внутренне



„В бурю“. Четвертое действие
Сторожев — В. А. Канделаки, Фрол Баев — И. Г. Блинков,
антоновцы — М. В. Немирович и П. А. Купченко

уже изгрызанный неверием. Было что-то от погребального возгласа в хоровых подхватах „Осины“ толпой его приспешников.

Пьяным от страсти к земле, беспокойным и ощеренным, словно всегда готовым к прыжку и мертвой хватке, запоминался зрителю властитель села Петр Иванович Сторожев.

Встреча братьев-врагов в нищей избе матери, пьяный разгул антоновцев, поимка и убийство Сторожева в финале — эти сцены, доведенные темпераментом исполнителей до степени трагедийной патетики, волновали зрителя подлинностью народной борьбы, властно требуя его сочувствия и его ненависти.

Опера о героических днях гражданской войны не толкнула Немировича-Данченко на трафаретно-возвышенный, „оперно-героический“ стиль и тон. Он достиг пафоса в напряженности простых чувств простых людей. Он достиг в опере реалистической правды, одухотворенной высокой поэзией. Он наполнил народную трагедию торжеством революционной идеи и довел спектакль до такой степени идейной насыщенности, что впервые на оперной сцене стал возможен и предельно убедителен живой образ гениального вождя революции, образ Ленина.

„Травиата“ и „В бурю“ в Музыкальном театре, „Воскресение“, „Враги“ и „Три сестры“ в МХАТ — важнейшие этапы послереволюционного творчества Немировича-Данченко, его вершины, его заветы. Их истоки едины. Они утверждают театр всесильной внутренней правды, но очищенный от всего лишнего и возвышенный до поэзии: это правда жизни, имеющая право называться искусством.

Они утверждают радость театра, в котором глубина идеи и подлинность переживания сливаются с поэтической красотой. В них Немирович-Данченко указывает современному театру путь, достойный идеалов искусства советской страны: путь непреклонного художественного максимализма. В них он зовет современного актера быть беспощадно взыскательным к себе и быть мужественным до конца в своем прекрасном, мучительном, необычайном призвании.

СПИСОК РЕЖИССЕРСКИХ РАБОТ Вл. И. НЕМИРОВИЧА-ДАНЧЕНКО ¹

¹ В этом списке перечислены как единоличные постановки Немировича-Данченко, так и постановки, осуществленные им совместно с другими режиссерами.

Совместная работа с другими режиссерами является либо творчески-равноправной со-режиссурой (например, большинство спектаклей, поставленных вместе с К. С. Станиславским), либо непосредственным руководством постановкой от начала до конца, либо лишь общим руководством более или менее самостоятельной работой других лиц. В последнем случае Немирович-Данченко именуется в этом списке „художественным руководителем“ постановки.



Вл. И. Немирович-Данченко выступает с речью на юбилейном вечере театра 3 ноября 1940 г.



I

В МОСКОВСКОМ ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕАТРЕ

1. „Счастье Греты“ Э. Мариэтта — 1898.
2. „Чайка“ А. П. Чехова (постановка осуществлена совместно с К. С. Станиславским) — 1898.
3. „Дядя Ваня“ А. П. Чехова (с К. С. Станиславским) — 1899.
4. „Одинокое“ Г. Гауптмана (с К. С. Станиславским) — 1899.
5. „Когда мы, мертвые, пробуждаемся“ Г. Ибсена — 1900.
6. „Три сестры“ А. П. Чехова (с К. С. Станиславским и В. В. Лужским) — 1901.
7. „На дне“ М. Горького (с К. С. Станиславским) — 1902.
8. „Столпы общества“ Г. Ибсена — 1903.
9. „Юлий Цезарь“ Шекспира (с Г. С. Бурджаловым) — 1903.
10. „Вишневый сад“ А. П. Чехова (с К. С. Станиславским) — 1904.
11. „Иванов“ А. П. Чехова — 1904.

12. „У монастыря“ П. М. Ярцева — 1904.
13. „Блудный сын“ С. А. Найденова (с В. В. Лужским) — 1905.
14. „Иван Мироныч“ Е. Н. Чирикова (с В. В. Лужским) — 1905.
15. „Привидения“ Г. Ибсена (с К. С. Станиславским) — 1905.
16. „Дети солнца“ М. Горького (с К. С. Станиславским) — 1905.
17. „Горе от ума“ А. С. Грибоедова (с К. С. Станиславским) — 1906.
18. „Бранд“ Г. Ибсена (с В. В. Лужским) — 1906.
19. „Стены“ С. А. Найденова (с В. В. Лужским) — 1907.
20. „Борис Годунов“ А. С. Пушкина (с В. В. Лужским) — 1907.
21. „Росмерсхольм“ Г. Ибсена — 1908.
22. „Ревизор“ Н. В. Гоголя (с К. С. Станиславским и И. М. Москвиным) — 1908.
23. „У царских врат“ [„У врат царства“] К. Гамсуна (с В. В. Лужским) — 1909.
24. „Анатэма“ Л. Н. Андреева (с В. В. Лужским) — 1909.
25. „На всякого мудреца довольно простоты“ А. Н. Островского (с В. В. Лужским) — 1910.
26. „Братья Карамазовы“, по роману Ф. М. Достоевского (с В. В. Лужским) — 1910.
27. „Miserere“ С. Ю. Юшкевича (с В. В. Лужским) — 1910.
28. „У жизни в лапах“ К. Гамсуна (с К. А. Марджановым) — 1911.
29. „Живой труп“ Л. Н. Толстого (с К. С. Станиславским) — 1911.
30. „Нахлебник“ И. С. Тургенева — 1912.

31. „Где тонко, там и рвется“ И. С. Тургенева (с К. С. Станиславским) — 1912.
32. „Пер Гюнт“ Г. Ибсена (с К. А. Марджановым и Г. С. Бурджаловым) — 1912.
33. „Екатерина Ивановна“ Л. Н. Андреева (с В. В. Лужским) — 1912.
34. „Брак по неволе“ Мольера (постановка А. Н. Бенуа, режиссер В. И. Немирович-Данченко) — 1913.
35. „Николай Ставрогин“, по роману Ф. М. Достоевского „Бесы“ (с В. В. Лужским) — 1913.
36. „Мысль“ Л. Н. Андреева — 1914.
37. „Смерть Пазухина“ М. Е. Салтыкова-Щедрина (с В. В. Лужским и И. М. Москвиным) — 1914.
38. „Каменный гость“ А. С. Пушкина (с А. Н. Бенуа) — 1915.
39. „Осенние скрипки“ И. Д. Сургучева (с В. В. Лужским и В. Л. Мchedеловым) — 1915.
40. „Будет радость“ Д. С. Мережковского (с В. В. Лужским и В. Л. Мchedеловым) — 1916.
41. „Село Степанчиково“, по повести Ф. М. Достоевского (с К. С. Станиславским) — 1917.
42. „Пугачевщина“ К. А. Тренева (с В. В. Лужским и Л. М. Леонидовым) — 1925.
43. „Квадратура круга“ В. П. Катаева (режиссер Н. М. Горчаков, художественный руководитель В. И. Немирович-Данченко) — 1928.
44. „Блокада“ В. В. Иванова (с И. Я. Судачковым) — 1929.
45. „Дядюшкин сон“, по повести Ф. М. Достоевского (режиссеры В. Г. Сахновский и К. И. Котлубай, художественный руководитель В. И. Немирович-Данченко) — 1929.

46. „Воскресенье“, по роману Л. Н. Толстого (с И. Я. Судаковым) — 1930.

47. „Реклама“ М. Уоткинс (режиссеры Е. С. Телешева и Б. И. Вершилов, художественный руководитель В. И. Немирович-Данченко) — 1930.

48. „Наша молодость“ С. Карташева (режиссер Н. Н. Литовцева, художественный руководитель В. И. Немирович-Данченко) — 1930.

49. „Три толстяка“ Ю. К. Олеши (режиссеры Н. М. Горчаков и Е. С. Телешева, художественные руководители В. И. Немирович-Данченко и И. М. Москвин) — 1930.

50. „Егор Булычов и другие“ М. Горького (режиссер В. Г. Сахновский, художественный руководитель В. И. Немирович-Данченко) — 1934.

51. „Гроза“ А. Н. Островского (с И. Я. Судаковым и И. М. Рабиновичем) — 1934.

52. „Враги“ М. Горького (с М. Н. Кедровым) — 1935.

53. „Любовь Яровая“ К. А. Тренева (с И. Я. Судаковым) — 1936.

54. „Анна Каренина“, по роману Л. Н. Толстого (с В. Г. Сахновским) — 1937.

55. „Горе от ума“ А. С. Грибоедова (с Е. С. Телешевой) — 1938.

56. „Половчанские сады“ Л. М. Леонова (с В. Г. Сахновским) — 1939.

57. „Три сестры“ А. П. Чехова (с Н. Н. Литовцевой) — 1940.

— — —

В МУЗЫКАЛЬНОМ ТЕАТРЕ
ИМЕНИ ВЛ. И. НЕМИРОВИЧА-ДАНЧЕНКО

1. „Дочь Анго“ Ш. Лекока (с В. В. Лужским) — 1920.
2. „Перикола“ Ж. Оффенбаха (с В. В. Лужским) — 1922.
3. „Лизистрата“ Аристофана, музыка Глиэра (с Л. В. Баратовым) — 1923.
4. „Карменсита и солдат“, по повести Мери-ме, музыка Ж. Бизе (с Л. В. Баратовым и К. И. Котлубай) — 1924.
5. „Пушкинский спектакль“: „Алеко“ С. Рахманинова, „Бахчисарайский фонтан“ А. Аренского, „Клеопатра“ Р. Глиэра (режиссеры К. И. Котлубай, В. А. Лосский, Л. В. Баратов; художественный руководитель В. И. Немирович-Данченко) — 1926.
6. „Девушка из предместья“ М. де-Фалья (с Л. В. Баратовым) — 1928.
7. „Джонни“ Э. Кшенека (с Л. В. Баратовым) — 1929.
8. „Северный ветер“ Л. К. Книппера (с Л. В. Баратовым и К. И. Котлубай) — 1930.
9. „Катерина Измайлова“ Д. Д. Шостаковича (при участии в режиссерской работе В. С. Соколовой) — 1934.
10. „Травиата“ Д. Верди (с П. А. Марковым и П. С. Саратовским) — 1934.
11. „Тихий Дон“ И. И. Дзержинского (при участии в режиссерской работе П. С. Златогорова) — 1936.

12. „Прекрасная Елена“ Ж. Оффенбаха (с Л. С. Беляковой, Д. В. Камерницким и Б. Я. Петкером) — 1937.

13. „В бурю“ Т. Хренникова (с П. С. Златогоровым и П. А. Марковым) — 1939.



СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

	Стр.
Вл. И. Немирович-Данченко. Фронтиспис	7
Афиша спектакля „Шиповник“ с участием автора	19
Г. Н. Федотова	41
Афиша спектакля „Соколы и вороны“ с участием Вл. И. Немировича-Данченко — 1887 г.	47
Афиша пьесы Вл. И. Немировича-Данченко „Золото“ — 1895 г.	51
М. Н. Ермолова	53
Обложка первого тома рассказов М. Горького с автогра- фом автора	55
Вл. И. Немирович-Данченко — 1896 г.	59
И. М. Москвин в год окончания Филармонии — 1896 г. . .	63
Е. П. Муратова в год окончания Филармонического учи- лища	65
О. Л. Книппер в роли Мирандолины в ученическом спе- ктакле Филармонии „Трактирщица“ (Гольдони)	67
Группа учеников Филармонического училища с Вл. И. Не- мирович-Данченко — 1896 г.	69
Группа учеников Филармонического училища с Вл. И. Не- мирович-Данченко — 1898 г.	71
Н. Н. Литовцева в роли Норы („Кукольный дом“ Г. Ибсена). Филармоническое училище — 1896 г. . . .	75
Визитная карточка Вл. И. Немировича-Данченко	81

	Стр.
Оборотная сторона визитной карточки Вл. И. Немировича-Данченко с приглашением, адресованным К. С. Станиславскому — встретиться в гостинице „Славянский базар“ 21 июня 1897 г.	81
К. С. Станиславский и Вл. И. Немирович-Данченко — 1928 г.	85
Вл. И. Немирович-Данченко — 1908 г.	97
„Чайка“ А. П. Чехова. Страница из режиссерского экземпляра Вл. И. Немировича-Данченко	101
„Иванов“ А. П. Чехова. Первое действие. Художник В. А. Симов	105
„Юлий Цезарь“ В. Шекспира. Сцена в сенате	117
„Когда мы, мертвые, пробуждаемся“, драма Г. Ибсена. Страница из режиссерского экземпляра Вл. И. Немировича-Данченко	137
„Росмерсхольм“, драма Г. Ибсена. Эскиз декорации художника В. Е. Егорова	147
„Анатэма“, пьеса Л. Андреева. Пролог	151
„Анатэма“. Пляска нищих	155
Группа юбиляров Московского Художественного театра, снятая в день десятилетнего юбилея — 1908 г.	163
„Братья Карамазовы“. Сцена суда. Дмитрий Карамазов — Л. М. Леонидов	169
„Николай Ставрогин“ (по роману Ф. Достоевского „Бесы“). Эскиз декорации художника М. В. Добужинского	175
„Николай Ставрогин“. Эскиз декорации	179
„Живой труп“ Л. Н. Толстого. Второе действие — „У цыган“. В роли Протасова — И. М. Москвин	185
„Живой труп“ Л. Н. Толстого. Четвертое действие — „У следователя“. В роли Протасова — И. М. Москвин	189
„Анна Каренина“ (по роману Л. Н. Толстого). Седьмая картина („Скачки“). Художник В. В. Дмитриев	197
„Анна Каренина“ — картина восьмая. Анна — А. К. Тарасова, Каренин — Н. П. Хмелев	201
Вл. И. Немирович-Данченко среди участников спектакля „На дне“; снимок сделан на одной из генеральных репетиций перед премьерой (1902 г.)	209
„Враги“ М. Горького. Первое действие	213
„Три сестры“ А. П. Чехова. Первое действие	217
„Три сестры“	223

Вл. И. Немирович-Данченко на репетиции „Горе от ума“ — постановка 1938 г.	229
Вл. И. Немирович-Данченко на репетиции „Горе от ума“	231
Вл. И. Немирович-Данченко на репетиции „Горе от ума“	233
Вл. И. Немирович-Данченко на репетиции „Горе от ума“	235
„Горе от ума“ (1938 г.). Четвертое действие. Художник спектакля — В. В. Дмитриев	239
Вл. И. Немирович-Данченко и В. Г. Сахновский на репетиции пьесы „Половчанские сады“ Л. М. Леонова	243
Вл. И. Немирович-Данченко среди молодых артистов МХАТ — 1939 г.	245
Вл. И. Немирович-Данченко. С портрета работы художника Б. В. Иогансона	249
В. В. Лужский — 1918 г.	259
„Дочь Анго“, музыка Лекока. Первое действие	263
„Перикола“, музыка Ж. Оффенбаха. Первое действие	267
„Лизистрата“. Третье действие. Декорация художника И. М. Рабиновича	271
„Карменсита и солдат“. Четвертое действие	277
„Девушка из предместья“, опера М. де-Фалья. Второе действие	279
„Катерина Измайлова“, опера Д. Д. Шостаковича. Первое действие, 2-я картина	283
Вл. И. Немирович-Данченко на репетиции оперы „Травиата“	287
„Травиата“, опера Дж. Верди. Второе действие	293
„Травиата“. Третье действие	295
„Тихий Дон“, опера И. И. Дзержинского. Третье действие, 2-я картина	297
„Прекрасная Елена“ оперетта Ж. Оффенбаха. Первое действие	299
„Прекрасная Елена“. Первое действие	301
Вл. И. Немирович-Данченко на репетиции оперы „В бурю“ Т. Хренникова	303
„В бурю“, опера Т. Хренникова. Первое действие, вторая картина	305
„В бурю“. Четвертое действие — „Рассказ Фрола“	307
„В бурю“. Четвертое действие	309
Вл. И. Немирович-Данченко выступает с речью на юбилейном вечере театра 3 ноября 1940 г.	315

Все современные снимки
работы фотографа М. А. Сахарова

М 34256. Зак. 4138. Тир. 4000. Печат. листов $20\frac{1}{2}$. Бумага 72×110 .
Сдано в набор 25/XI-39 г. Подписано к печати 25/XI-40 г.

Ленпартиздат—Типография № 1, им. Володарского,
Ленинград, Фонтанка, 57.

О П Е Ч А Т К И

**На стр. 20 в сноске (третья строка сверху) следует читать—
драматургическую.**

**На стр. 227 (двенадцатая строка снизу) следует читать—
виделся.**

**На стр. 295—(подпись под иллюстрацией) следует читать—
В. В. Федосов.**

**На стр. 297—(подпись под иллюстрацией) следует читать—
А. Н. Аникиенко.**

Заказ 4138.