

Р 34556



НЕМИРОВИЧ -ДАНЧЕНКО

массовая
библиотека.

ИЗДАТЕЛЬСТВО
1943







Л. ФРЕЙДКИНА

ВЛАДИМИР ИВАНОВИЧ
НЕМИРОВИЧ-ДАНЧЕНКО

(1858—1943)

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
ИСКУССТВО
Москва 1945 Ленинград

Владимиру Ивановичу Немировичу-Данченко было восемнадцать лет, когда он приехал в Москву поступать в Университет.

Тифлисская гимназия, друзья, споры об искусстве, литературный журнал «Товарищ», спектакли, поставленные тайком от гимназических надзирателей,— все это уже, казалось, принадлежало детству и ранней юности.

Принятый на физико-математический факультет Московского университета, Немирович-Данченко решил заниматься точными науками и не поддаваться соблазнам литературы и театра. Но устоять было нелегко. Неподалеку от Университета, на Театральной площади стоял «второй университет», как называли тогда Малый театр. Он был властителем дум и чувств лучших людей России. В Малом театре внимали призывам к справедливости и свободе, в нем учились постигать прекрасное. На его сцене великая актриса Ермолова выражала чаяния и мечтания поколения семидесятников.

По признанию Немировича-Данченко, все притягивало в этом театре: «Благодаря блестящему ансамблю артистов, не только сцена... по

даже эти казенные желтые стены, этот специфический запах театрального газа и красок, этот вход, у которого сторожа методично и однотонно выкрикивали «афишши!»... все это возбуждало безотчетное чувство чего-то близкого и дорогого».

Немирович-Данченко стал восторженным посетителем галерки. Он не пропускал ни одной премьеры. Каждая новая пьеса Островского, шекспировский спектакль захватывали его.

Еще десятилетним ребенком он устроил у себя на подоконнике карточный театр с афишами, занавесом, оркестром; еще вихрастым гимназистом принес он клятву жить и умереть в театре, а став постарше, декламировал трагические монологи Гамлета, драпируясь в простыню. Еще в Тифлисе Немирович-Данченко читал о великолепных актерах Малого театра — Медведевой, Федотовой, Самарине, Шумском. Из статей Белинского знал он о прошлом театра, о былой славе Мочалова и Щепкина. Он навсегда полюбил театр, и никакие доводы рассудка, усилия воли не могли его излечить от этой любви.

Вопреки принятым решениям Владимир Иванович, приезжая на студенческие каникулы домой, часто выступал в любительских спектаклях тифлисской молодежи. Играл он и в Москве в «Артистическом кружке» — играл искренно, вдохновенно. Его звали в театр, предсказывая успех и признание.

Профессиональным артистом Немирович-Данченко все же не стал, хотя приготовил для

дебюта роль Чацкого и подписал договор с антрепренером Ростовского театра. Возникли сомнения в себе, в своих внешних данных, не подходящих для роли Чацкого, о которой мечтал. Отвлекли первые литературные успехи, определившие профессию писателя и театрального критика.

В 1878 году, будучи уже студентом III курса Московского университета, Немирович-Данченко написал статью о новой пьесе Островского «Бесприданница», поставленной в Малом театре. Статья смело защищала пьесу от нападков критиков: «Новая драма оставляет за собой многое из написанного Островским до сих пор... Все эти Хариты Игнатьевны, Паратовы, Кнуровы живут и вертятся меж нами. Это живые люди... «Бесприданница» не может не вызвать протеста у тех, в ком не заглохла еще жажда любви и правды». Это было напечатано в журнале «Будильник». С тех пор в течение 20 лет, вплоть до открытия Московского Художественного театра, в «Русском курьере», «Русских ведомостях», «Новостях дня», «Новостях» появлялись серьезные, принципиальные статьи о театре некоего «Вл.», «В.», «Владь», «Инкогнито» и «Гобой». Все это были псевдонимы театрального критика Немировича-Данченко.

Он внимательно следил за выступлениями Южина в театре Бренко, за первыми опытами Станиславского, Артема и Лилиной в «Обществе искусства и литературы», посвящал газетные «подвалы» приехавшим из провинции Андрееву-Бурлаку и Иванову-Козельскому, анали-

зировал игру Савиной и Стрепетовой. Писал Немирович-Данченко и об итальянских трагиках Росси, Сальвини, Элеоноре Дузе, французских актерах Сарре Бернар, Февре, Коклене, Итальянской опере и труппе мейнингенцев.

Он изучил игру актеров Малого театра и в статьях запечатлел созданные ими художественные образы в пьесах Сухово-Кобылина, Тургенева, Толстого и Островского. (Ему довелось быть свидетелем первых представлений «Талантов и поклонников», «Светит, да не греет», «Последней жертвы».) Позднее запечатлел он и другое — полосу увядания, которая началась в Малом театре вскоре после смерти Островского.

На афишах Малого театра появились названия новых пьес. Их авторы (Шпажинский, В. Крылов, Дьяченко) принесли русской сцене ложь, фальшивое приукрашивание действительности. Они изменяли исконной традиции русского национального искусства — традиции художественной и жизненной правды.

Актерам Малого театра трудно было в этих пьесах быть близкими современности. В спектаклях появились театральные трафареты, театральные типы вместо живых и сложных людей: тип помещика, кочующий из спектакля в спектакль, — в руках плетка, высокие сапоги, белый картуз. Земский врач, обязательно изображавшийся «светлой личностью» (Чехов иронизировал: «светлая личность, от которой никому не было светло»). Земский врач носил соответствующую фамилию: «Светлов», «Мракораз-

гоняев» и произносил эффектные и сентиментальные монологи о добре и правде. Это была искусственная схема добродетелей, условное обозначение человека, но не человек. Помещица также имела свое привычное театральное выражение. Она была глупа, сонлива, толста. Был и особый театральный тип молодого повесы, опасной соблазнительницы, девушки-труженицы.

Так накоплялась ремесленная опытность у актеров. Повторные штампы (иногда обаятельные и тем более опасные) отдаляли от жизни. После надуманных, сочиненных ролей трудно было передавать душевный разлад Ларисы в «Бесприданнице» или поэтический лиризм образов «Месяца в деревне». Не случайно Александринский театр бессилён был ощутить жизненную драму обыкновенных людей в «Чайке». Ложь проникала в театр и приводила к разрыву с жизнью, к разрыву с великой русской литературой. Это понимали Ермолова, Федотова, Ленский—передовые художники русского театра. Это искренне огорчало Немировича-Данченко: «Традиции нашего Малого театра,— писал он в «Русском курьере» после спектакля «Месяц в деревне»,— при всех своих достоинствах имеют ту дурную сторону... что наложение рутины происходит плотнее и непоколебимее». Он мечтает написать пьесу для Малого театра, в которой была бы правда о русской жизни.

Первую комедию Немировича-Данченко «Шиповник» (если не считать пьес, сочиненных еще в гимназии) читает Г. Н. Федотова, хвалит и

охотно берется за главную роль кокетливой, молодой вдовушки (1882). Актер Малого театра Вильде выбирает для своего бенефиса драму Немировича-Данченко «Темный бор» (1884). Музиль ставит «Последнюю волю», и в ней играют Ермолова, Федотова, Никулина, Акимова, Ленский, Рыбаков, Южин. В пьесе «Новое дело» А. П. Ленский находит для себя тонкую комедийную роль барина Столбцова, постоянно затевающего «новые дела» и неизбежно терпящего крах. «Царь русского смеха» — знаменитый комедийный актер Варламов талантливо играет Столбцова в петербургском Александринском театре. В сезоне 1895 года Рыбаков выбирает для своего бенефиса пьесу «Золото», а в декабре 1896 года с большим успехом идет в Малом театре драма «Цена жизни», получившая Грибоедовскую премию.

Пьесы Немировича-Данченко прельщают актеров своими «выигрышными» ролями, мастерством комедийных и драматических положений.

Великолепный мастер диалога М. Г. Савина высоко ценила пьесу Немировича-Данченко «Счастливец». Она любила второй акт пьесы, в котором происходило объяснение художника Богучарова с женой. После четырех лет разлуки Богучаров приходил к ней, чтобы получить развод. Ссоры, упреки, дерзости... и внезапно нахлынувшие воспоминания, вновь пробужденные чувства... сближение. Этот неожиданный и непоследовательный переход Немирович-Данченко сумел сделать мотивированным и психологически оправданным. Оттого диалог, длившийся

около часа, держал зрителя в сильном напряжении и волнении.

В. Ф. Комиссаржевская включала «Цену жизни» в репертуар своих гастролей по России. В роли Анны Демуриной она находила материал для сложной психологической игры. Критик Флеров-Васильев перевел «Цену жизни» на итальянский язык для Элеоноры Дузе, и ее играли в театрах Рима, Милана, Флоренции. Ставилась она и в Америке.

Пьесы Немировича-Данченко играют в театрах Казани, Харькова, Киева, Воронежа, Саратова, Пензы. Они имеют успех у зрителя, получают одобрение критики, поощряются Грибодовской премией.

Но задача Немировича-Данченко выше этого. Воспитанный на реалистических произведениях Гоголя, Толстого, Тургенева, он сознает, что в его пьесах больше «знакомой сцены», чем неприкрашенной жизненной правды. И это мучает его: «Я заражался страстным желанием,— вспоминал он позднее,— воспроизводить мои наблюдения, переживания, недоумения, рисовать все эти фигуры такими, какими они были и какими я их воспринимал. Еще пока я писал рассказы или повести, мне что-то удавалось, но как только начинал думать о театре, да еще о лучшем из них, о Малом театре, как вся новизна наблюдений, острота их, все куда-то улетучивалось».

Правдивое изображение будничной жизни тогда могло показаться не театральным, нарушало привычные нормы сценичности (что и про-

изошло с чеховскими драмами). И Немирович-Данченко в первых своих пьесах не в силах был избежать приукрашивания жизни, характерного для драматургии того времени.

Так, в пьесе «Последняя воля» он хотел во всей неприглядности изобразить знакомого врача. Врач занимался арендой земли, больных лечил неохотно, старикам говорил: «Ну, что тебе лечиться? Тебе помирать пора». Но как только Немирович-Данченко начал писать пьесу, корыстный и холодный врач превратился в идеальную, «светлую личность». Лишь в романе «В степи» ему удалось запечатлеть правдивый образ этого врача. В романе можно было не сочинять, не приукрашивать.

Тогда Немирович-Данченко принялся за труд беллетриста. Он написал много рассказов, повестей и восемь романов: «На литературных хлебах», «Мгла», «Драма за сценой», «Мертвая петля», «Губернаторская ревизия», «Сны», «В степи», «Пекло». Ему казалось, что в романах, не стесняемых условностями сцены и требованиями трудной драматической формы, легче говорить правду о русской жизни. Потом он снова вернулся к исканиям в драматургии, уже настойчивее отвергая театральные трафареты.

В комедии «Новое дело» Немирович-Данченко выступил экспериментатором, ищущим новых форм драмы. Он пренебрег внешними эффектами и поверхностной занимательностью. Интерес был сосредоточен вокруг угля, шахт, денег, ограбления крестьян. Это была комедия

о крахе родовитого барства и о новом поколении промышленных хозяев России.

Режиссерское призвание Немировича-Данченко (тогда еще в полной мере им не осознанное) помогло ему в ремарках пьесы передать атмосферу разорения Столбцова: «Мебель, мягкая, потертая. Пьянино. Старые ковры. По стенам картины в облупившихся рамах. Кое-где с карниза отогнулись обои и повис багет. Лампы с изорванными абажурами, бронза, очень много безделушек, ширмочек, рабочих ящичков. Все это когда-то, давно уже было ново и дорого».

В «Новом деле» усложнились характеры действующих лиц. Они были лишены театральной схематичности и идеализации. В этом отношении «Золото», написанное в 1895 году, уступало «Новому делу». Ханжество, лицемерие, обман — вот атмосфера купеческого дома Шелковниковых. Золото — божество, которому поклоняются все его обитатели. Валентина владеет миллионами, но не дорожит богатством, поэтому ее считают сумасшедшей. Родственники прилагают все усилия, чтобы поселить ее в монастырь, приживалки следят за каждым шагом. В финале пьесы Валентина уходит от людей, находящих в благотворительности лицемерное оправдание своему существованию. В «уходе» Валентины — бунт, протест, оппозиционность. Злу мира Немирович-Данченко противопоставлял добро прекрасной человеческой души. Примечательно, что в спектакле Малого театра, в отличие от пьесы, Валентина не уходила из дома,

а приносила себя в жертву, выходя замуж за «честного» и рассудительного Игнатия Шелковникова. Так хотела Ермолова, игравшая Валентину, и по ее настоянию Немировичу-Данченко пришлось изменить финал «Золота». Это сглаживало социальные противоречия пьесы, глушило ее протест.

Идиллическое разрешение социальных противоречий было присуще и драме «Цена жизни» (1896), что помешало ей вырваться за пределы либеральной ограниченности драматургии 90-х годов. Философский спор о ценности человеческой жизни составлял сущность пьесы. Анна Демурина, техник Морской, литератор Солончаков — одиноки и несчастны.

Техник Морской находит выход в самоубийстве, а литератор Солончаков мечтает о том «идеальном обществе, в котором фундаментом всей жизни будет симпатия человека к человеку, о таком обществе, где никто не будет чувствовать себя одиноким и покинутым». Эта тоска по будущему, неудовлетворенность настоящим сближала людей, изображенных Немировичем-Данченко, с чеховскими мечтателями.

В его романы и драмы пришли из жизни разочарованные, «хмурые люди», отравленные пошлостью и тупостью. Образы русских интеллигентов в романах Немировича-Данченко сродни профессору из чеховской «Скучной истории», Иванову, Ионычу.

В России появился писатель, которого так же, как Чехова, волновала тема гибели таланта, трагедия интеллигентного человека, идущего

на компромисс. И Чехову не мог не стать близким такой писатель. Чехов сразу выделяет Немировича-Данченко из среды окружающих его беллетристов и драматургов. Он ему читает свою пьесу «Леший» и благодарит за «весьма практические указания».

Прочитав роман Немировича-Данченко «Губернаторская ревизия», Чехов пишет ему в октябре 1896 года: «Знание жизни у Вас громадное и, повторяю (я это говорил когда-то раньше), Вы становитесь все лучше и лучше и точно каждый год к Вашему таланту прибавляется по новому этажу».

Близость художественных устремлений рождает прекрасную дружбу, и Немирович-Данченко пишет Чехову: «У меня накопилось много мыслей, которые я еще не решаюсь высказать печатно и которыми с особенным наслаждением поделился бы с тобой, именно с тобой» (ноябрь 1896 года).

Чехов отвечает: «Милый Владимир Иванович... приезжай, пожалуйста! Приезжай, сделай милость! Мне так хочется повидать тебя, что ты и представить не можешь!»

Взаимная потребность встреч и разговоров возникает все чаще...

Немировичу-Данченко все кажется, что он ищет чего-то в драматургии и не находит, а вот Чехов находит смело, талантливо, отвергая все привычные представления и правила. Так и с «Ценой жизни». Она была пьесой новаторской и экспериментальной — пьесой рубежа театра Островского и театра Чехова. Немирович-Дан-

ченко пытался создать жанр психологической драмы, хотел приемы прозы, приемы повествования перенести в пьесу, а главное — изобразить «обыкновенных» русских интеллигентных людей. Многие удалось. Не фабула подчиняет себе душевные движения, а душевные движения образуют фабулу. Переживания людей, их мысли, настроения познаны и проанализированы. Но сколько еще непоследовательного, сколько уступок старому театру во внешней экспрессии театральных монологов, в эффектах неожиданных развязок, идеализации людей.

А в «Чайке» Чехова, написанной в один год с «Ценою жизни», нет никаких уступок старому театру. Люди играют в лото, удят рыбу, сидят за столом, и незаметным образом обнажается их неудовлетворенность от попусту растроченной жизни. В «Чайке» Немирович-Данченко увидел осуществление своих мечтаний. Он отказался от Грибоедовской премии за «Цену жизни», утверждая, что ее в большей степени заслуживает «Чайка», которая, по его мнению, избавляла русский театр от лжи шаблонных театральных героев, от либеральных представлений о «добре» и «зле», от утешительского, ханжеского морализаторства.

Между тем даже такие передовые актеры, как Ленский и Южин, не принимали новаторства Чехова. Они называли его пьесы «несценичными» и считали, что играть их в театре нельзя. Провал «Чайки» в Александрийском театре, казалось, был неопровержимым доводом их правоты.

Но Немировича-Данченко провал «Чайки» убеждал лишь в том, что старый театр бессилён ощутить жизненную правду и поэзию чеховских произведений. Так родилась у него мечта о новом театре, сближающем искусство с современностью, так возникла потребность в воспитании нового актёра.

* * *

Может ли театральный критик, драматург, беллетрист воспитывать и обучать актёров? Об этом немало спорили ученики драматического класса Филармонии, узнав, что Немирович-Данченко приглашён к ним преподавателем.

Поступив в театральную школу, они мечтали учиться у тех, кто зажег в них страсть к театру, кому они неистово аплодировали на спектаклях Малого театра: у Ленского, Южина, Правдина. Немировича-Данченко они встретили холодно и недоверчиво.

Пройдут годы, и ученик Филармонии, ставший подлинным художником и уверенным мастером, Илларион Певцов скажет: «Мой дорогой учитель Немирович-Данченко... Каждая встреча или беседа с ним, какая-нибудь малозаметная для него самого мысль оставалась как бы целым этапом, содействующим укреплению и выбору пути. Немировича-Данченко я знал как замечательного педагога, вскрывающего актёрские возможности и дающего полный расцвет индивидуальности актёра».

И. М. Москвин, О. Л. Книппер-Чехова, Н. Н. Литовцева, Е. М. Мундт, М. Л. Роксанова, М. Г. Савицкая, Е. П. Муратова пришли

в русский театр из драматического класса Немировича-Данченко. Все они потом ответили ему благодарными признаниями, все не только полюбили своего учителя, но и оценили его смелые новаторские устремления к игре художественно простой и психологически углубленной.

Как некогда Щепкин, Немирович-Данченко призывал своих учеников черпать материал для творчества в жизни, а не в испытанных приемах профессиональных актеров. Задача эта была трудная, ибо учащиеся привыкли к подражанию, к копированию готовых образцов.

Они перенимали условные знаки чувств: специфически театральное выражение любви, ненависти, страха, слез, радости, смеха, грусти и не предполагали, что на сцене все это можно передать так неповторимо, сложно и разнообразно, как ощущаешь в жизни. А Немирович-Данченко настаивал: забудьте о любовных объяснениях, виденных в театре, изображайте их при помощи ваших наблюдений над жизнью, вашего интеллекта, вашей фантазии. И ученики замечали, как роли постепенно насыщались жизненными наблюдениями, как отмирали сценические трафареты и на их месте вырастала новая сценическая техника, обогащенная «творчеством от жизни».

«Творчество от жизни» было требованием критических статей Немировича-Данченко, эстетическим идеалом его литературных исканий, принципом его занятий в школе, которым он отдавал столько энергии и таланта.



В. И. Немирович-Данченко в Филармоническом училище
с участниками спектакля «Своя семья» А. Грибоедова
и А. Шаховского. 1901 г.



«Юлий Цезарь» Шекспира. Сцена в сенате — убийство Цезаря. МХАТ. 1903 г.

Чтобы «творчество от жизни» стало творчеством от современности, актер должен был играть в современных ему пьесах. Вот почему в Филармоническом училище Немирович-Данченко осуществил «Нору» Ибсена и мечтал о постановке чеховской «Чайки».

В «Норе» Ибсена Немирович-Данченко добился углубленности психологических движений. О Москвине, тогда ученике второго курса, Н. Е. Эфрос писал: «...На меня пахнуло большим талантом. Я растерялся даже: неужели это играет мальчик, которого впервые выпустили перед публикой».

В выпускных спектаклях 1898 года сдержанно, просто, «изящно», как писали газеты тех лет, с большим чувством меры, сливаясь с изображаемым лицом, играли Книппер, Савицкая и другие ученики Немировича-Данченко.

В этих спектаклях появились режиссерские приемы, новые для русского театра. Новым был и метод репетиций, начинавшихся «за столом» с беседы об авторе, с анализа стиля пьесы, ее языка и характеров. Работа с учеником над ролью — вдумчивая, длительная, аналитичная — предвосхищала будущую систему работы, созданную Немировичем-Данченко уже в Художественном театре.

Что же ожидало эту интеллигентную театральную молодежь? В плохих провинциальных театрах они с двух репетиций играли водевильных дядюшек, постепенно усваивали шаблон...

«Я с тоской и ревностью думал о выпущенных мною из школы молодых актерах, — писал

Владимир Иванович.— Я мечтал только о театре, и о театре, в котором актеры будут такого тона, какой я прививаю моей школьной молодежи».

* * *

Как создать такой театр? Принять предложение актрисы Абрамовой и руководить ее частным театром? Объединиться с писателем П. Боборыкиным, мечтающим о «литературном театре»? Открыть новый театр вместе с драматургом и режиссером А. Федотовым или давать два спектакля в неделю в помещении театра Корша? А то и вовсе организовать труппу из своих учеников и уехать в провинцию?

Все эти предположения, планы, проекты возникали, обдумывались, отвергались и вновь возникали. Немирович-Данченко опасался поспешностью, неподготовленностью дискредитировать свою программу нового реалистического театра (ведь опорочил Боборыкин идею «литературного театра», собрав серую и рутинную труппу).

Иногда Немировичу-Данченко казался более верным другой путь — путь возрождения старейшего русского театра. Он подавал дирекции Малого театра одну докладную записку за другой, требуя ознакомления публики с новой драматургией Ибсена и Чехова.

Пользуясь правом автора, он активно участвовал в постановках своих пьес в Малом театре и пытался изменить узаконенный порядок репетиций: «количество репетиций можно ставить в зависимость только от одного условия: пьесу можно играть, когда она готова, не раньше».

Он предлагал ввести читки и обсуждения пьесы и настаивал на «генеральных репетициях», которых тогда не было в Малом театре. Восприняв лучшие традиции русской живописи, он критиковал неизменные во всех спектаклях декорации — «павильон», «сад», «лес».

Все эти нововведения Немировича-Данченко не принимались консервативной, бюрократической дирекцией Малого театра. И он жаловался в письме Чехову: «Я остаюсь при убеждении, которое готов защищать как угодно горячо и открыто, что сцена с ее условиями на десятки лет отстала от литературы и что это скверно, и что люди, заведующие сценой, обязаны двигать ее в этом смысле вперед».

Мечты и стремления к новой сцене заполняли жизнь и другого создателя Художественного театра — К. С. Станиславского.

Немирович-Данченко тогда еще не был знаком со Станиславским, хотя они часто встречались на премьерях Малого театра, спектаклях Росси и Сальвини, представлениях мейнингенской труппы и итальянской оперы.

Немирович-Данченко не знал, что режиссер и актер «Общества искусства и литературы» — Станиславский, так же как и он, стремится к тому, чтобы «внести на сцену жизнь, миновав рутину (которая убивает жизнь)». Но когда Владимир Иванович пришел на спектакль «Плоды просвещения», поставленный К. С. Станиславским, он почувствовал, что не одинок в своей борьбе за новый реалистический театр. В рецензии об этом спектакле Немирович-Дан-

ченко писал об интеллигентности и художественной простоте игры.

С тех пор он следил за каждой новой работой Станиславского. В «Потонувшем колоколе», «Уриэле Акосте», «Отелло», «Много шуму из ничего» Немирович-Данченко ощутил серьезность и принципиальность новаторства Станиславского, и он полюбил этого огромного художника.

Станиславский в свою очередь заинтересовался выпускными спектаклями Немировича-Данченко в Филармонии. Ему импонировали их высокая режиссерская культура, их стремление к жизненной правде и художественной простоте.

В Немировиче-Данченко Станиславский увидел крупного театрального деятеля, тончайшего художника с глубоким и живым умом, талантливого педагога и чуткого воспитателя. Впечатление, которое Немирович-Данченко произвел на Станиславского, было удивительно. В Немировиче-Данченко редко и счастливо сочетались огромная воля, спокойствие, рассудочность и способность увлекаться до азарта, до страсти, до самозабвения. Станиславский принял предложение Немировича-Данченко организовать новый подлинно художественный театр и поверил, что их заманчивые мечтания станут реальными и трезвыми планами.

14 октября 1898 года трагедией А. К. Толстого «Царь Федор Иоаннович» открылся Московский Художественно-общедоступный театр. Этот театр стал сокровищницей русского национального искусства. «Художественный театр —

это так же хорошо и значительно, как Третьяковская галерея, Василий Блаженный и все самое лучшее в Москве», — так думал Горький, а Чехов писал одному из создателей Художественного театра — Немировичу-Данченко: «Этот театр — твоя гордость, твоя слава».

* * *

Немирович-Данченко пришел в театр от литературы и, сближая с нею театр, обогатил режиссуру новыми художественными открытиями.

Режиссеры-новаторы западной сцены (Г. Крэг, Г. Фукс) видели реформу театра прежде всего в декорационных нововведениях и переносили в режиссуру приемы изобразительного искусства.

Великие деятели русского театра Станиславский и Ленский, придавая опромное значение живописи, скульптуре, музыке, пластике, главным образом свои режиссерские искания подчиняли законам актерской игры.

В актере, в правде его сценической жизни, черпал Станиславский силы для возрождения реалистического театра.

«Театральное» в режиссуре Станиславского и «литературное» в режиссуре Немировича-Данченко слилось в едином режиссерском методе Художественного театра. Станиславский и Немирович-Данченко видоизменили самое понятие «режиссер». Режиссер стал самостоятельным художником, создателем целостного сценического произведения.

Преимственность режиссерского творчества Немировича-Данченко с традициями русской

реалистической литературы сказалась прежде всего в его требовании жизненной правды в театре. Сколько усилий затрачивал Немирович-Данченко на то, чтобы изображаемая на сцене жизнь воспринималась как подлинная реальность. Ведь тому, кто читает «Войну и мир», «Анну Каренину», «Дворянское гнездо», кажется, что когда-то жили и Анна Каренина, и Лиза Калитина, и Наташа Ростова, и Андрей Болконский. Искусное литературное описание становится захватывающей жизненной правдой. Немирович-Данченко сравнивал зрителя с читателем и мечтал о том, чтобы происходящее на сцене всецело захватывало зрителя. Посмотрите на его план помещицкой усадьбы для постановки пьесы Чехова «Иванов» (1904). Да ведь это чертеж архитектора, а не эскиз режиссера!

На сцене строился «настоящий» дом, фасад его с колоннами был обращен к саду. В доме были открывающиеся и неоткрывающиеся окна и двери. У террасы разбивался цветник. Не забывали и кадку для стока воды. Даже невидимые зрителю внутренние комнаты дома обставлялись с необычайной тщательностью. В зале зажигались огни старой люстры, на рояле мерцали свечи, а в комнате Сарры стояли две кровати, умывальники, висели картины, на столе лежали газеты, относящиеся ко времени действия пьесы, — «Русский курьер» и «Голос».

Зритель не видел этой комнаты, но Книппер-Чеховой, тогда еще молодой актрисе, это помогало ощущать сцену Художественного театра, как подлинную усадьбу Иванова, помогало по-

стигать судьбу Сарры. И когда раздвинулся занавес, перед зрителем была не актриса, играющая роль, а живой человек, страдающий и несчастный.

Пройдут годы, и в постановке Немировича-Данченко «Росмёрскольм» (1908) совсем не будет декораций, и действие будет происходить на фоне сукон. А в «Братьях Карамазовых» (1910) лишь скупые, лаконичные детали будут характеризовать место действия, и это несколько не мешает актерам постигать и раскрывать тайны человеческой души.

Но в первое время в Художественном театре любили подчеркивать подробности быта. В этом сказалось влияние «бытописательства» русского реалистического романа Тургенева и Толстого. «Бытописательство» Художественный театр полемически противопоставлял абстрактной «театральщине» неизменных павильончиков Малого театра.

Немирович-Данченко переносил в чеховские спектакли приемы повествования, приемы реалистического романа. Вместо литературного описания появилось сценическое описание. В «Иванове» Немирович-Данченко, так же как Станиславский в «Чайке», создавал сценическое настроение при помощи зажженной или погашенной свечи, стука закрывающихся окон, далеко звучащей музыки, лунного света, крика выпи, совы, молчания Сарры, приближения ночи в запущенной усадьбе. Режиссер передавал и беспокойство заката и грусть сумерек. Этот сценический пейзаж был не только фоном, сделан-

ным тоньше, чем намалеванный и неизменный «лес» Малого театра. Пейзаж в спектакле, как и пейзаж в романе, стал неотделим от настроений и переживаний человека.

Но этого было мало. Немирович-Данченко добивался, чтобы сцена запечатлевала душевные движения человека так, как это делали в литературе Достоевский, Тургенев, Толстой.

Актер должен был передавать переживания, мысли, чувства человека — все, что прячется за словами роли, что таится под текстом. Режиссер пользовался «подтекстом», как писатель пользуется литературным отступлением, психологическим анализом, описанием. Так выросло в русской режиссуре значение «подтекста».

Так родилась и жизненно-убедительная мизансцена вместо театрально-условной. Ничто не должно было нарушать в спектакле повседневного течения жизни. Поэтому В. И. Качалов произносил слова Иванова, как бы размышляя вслух, то лежа на диване, то сидя у лампы с зеленым абажуром, то теребя и кусая оторванную соломинку, тогда как старая театрально-условная форма монолога требовала непосредственного обращения актера к зрительному залу.

А паузы, знаменитые паузы Художественного театра, разве они не заменяли подробное и выразительное литературное описание? Вот содержание паузы молчания Сарры в «Иванове»: «Какие еще могут быть надежды? Все ясно, понятно и безнадежно! Увидав (или услышав) графа, вся подбирается в платок и садится на

подоконнике» (из режиссерского плана Немировича-Данченко).

Режиссер-литератор находил нужный сценический колорит, строил композицию акта, рассчитывал ритмы. И главное — литературным «чутьем» определял стиль и жанр драматического материала, вскрывая замысел автора, его идеи и чувствования.

В Художественном театре противились актерскому и режиссерскому своеволию. «Прежде всего автор», — любил повторять на репетициях Немирович-Данченко. И фантазия режиссера и вдохновение актера — все должно было подчиняться интересам целостности художественного произведения. Художественный театр стал театром автора. Немирович-Данченко нашел еще невиданные в русском театре формы театра Чехова, Горького, Толстого, Ибсена и Достоевского.

Первый среди современников, он почувствовал, что «Чайка», «Дядя Ваня», «Три сестры» — не только пьесы для чтения, не только лирические пьесы настроений. Он увидел в них драматические конфликты, тающиеся в повседневной жизни людей.

Художественный театр долго не мог найти новых форм спектакля для горьковских пьес. Вначале увлеклись внешним бытописанием. При постановке «Мещан» ездили на квартиры разжившихся маляров, а материал для спектакля «На дне» искали в ночлежках Хитрова рынка.

Пробовали ставить «Мещан» в чеховских импрессионистических тонах — искали настроения,

«пауэили». Поэтому «Мещане» не стали индлинно «горьковским» спектаклем. Не нашла сценического воплощения романтика героя-пролетария Нила, затушевалась философская тема мещанства.

Долго не ладилось и «На дне». «Прежде всего, — рассказывал Москвин, — мы начали с характеристики, начали много кривляться, кривлялись с месяц, устали безумно, от этого кривлянья никакого толка нет, слова от этого кривые выходили».

Помогло «чувство автора», столь совершенное у Немировича-Данченко. Станиславский в письме к Чехову сообщал: «Владимир Иванович нашел настоящую манеру играть пьесы Горького. Оказывается, надо легко и просто докладывать роли. Быть характерным при таких условиях трудно, и все оставались самими собой, стараясь внятно подносить публике удачные фразы роли».

Эта новая форма спектакля уводила от театра настроений, от жанрово-бытового театра к горьковскому социально-философскому театру. И замечательно, что для каждой из девяти постановок пьес Ибсена Немирович-Данченко нашел новые формы социально-философского театра.

Проникновение Немировича-Данченко в сущность произведения помогло Художественному театру раскрыть своеобразие сценичности Тургенева, Толстого и Достоевского. Просветленный драматизм и лирическая прозрачность тургеневских спектаклей сменялись жестоким смятением в инсценировках романов Достоевского.

Это «чувство автора» воспитывалось у актеров.

Понимания стиля писателя Станиславский и Немирович-Данченко требовали и от театрального художника. Художник М. Добужинский должен был написать эскизы для тургеневского спектакля и спектакля Достоевского. И в том и другом место действия — русская помещичья усадьба. Время действия — 40-е — 70-е годы XIX века. Как преломить изображение усадьбы через интеллект автора, его восприятие жизни и людей?

Дом Либавиных («Где тонко, там и рвется» Тургенева) был покойным и идиллическим; все в нем было залито солнечным светом, теплом, радостью, тогда как необитаемы и пустынно были холодные комнаты усадьбы в «Скворешниках» («Николай Ставрогин» — инсценировка романа Достоевского «Бесы»).

«Тургеневскими» были запущенный старинный парк, сонный пруд, наивная белая церковка в «Месяце в деревне». И леденящее, трагическое ощущалось в ночном осеннем парке, в его обнаженных шевелящихся деревьях в спектакле «Николай Ставрогин».

В Художественном театре Немирович-Данченко осуществил 58 постановок. Все они отмечены напряженными исканиями режиссера-новатора. В «Юлии Цезаре» (1903) историческая гнзательность постановки доходила до педантизма, до антитеатральности. Этрусские вазы, римские фрески, древние свитки и мечи, узорчатые ткани — все соответствовало историческим подлинникам (Немирович-Данченко перед постановкой «Юлия Цезаря» ездил в Рим).

Но для своего времени — времени безвкусной пышности и дешевой театральщины исторических спектаклей — это было прогрессивно и ново, так же как новы и невиданны в русском театре были условные сукна «Росмерсхольма», освобождавшие Художественный театр от пут натурализма (1908).

Попытки заново поставить русские комедии «Горе от ума» (1906) и «На всякого мудреца довольно простоты» (1910) сменялись напряженными исканиями национального трагедийного спектакля: «Братья Карамазовы» (1910). «Живой труп» (1911), «Нахлебник» (1912).

Для инсценировки «Братьев Карамазовых» Немирович-Данченко нашел новую форму спектакля с чтецом. В левом углу сцены, отгороженном занавесом, стояла кафедра, освещенная настольной зеленой лампой. С этой кафедры чтец читал главы романа Достоевского. Он связывал эти главы с теми, что непосредственно воплощались актерами Художественного театра. Когда замолкал чтец, на фоне зеленых драпировок (декораций не было) вырисовывались предметы, характеризующие место и время действия: в одной сцене — это ширмочка, край золоченого стола и канделябры, в другой — наклоненная рябина, разметавшая свои ветви, в третьей — плетень, уходящий в туман, в четвертой — часть забора и камень, в пятой — желтые ворота, освещенные заходящим солнцем...

Немирович-Данченко вместе с художником В. Симовым подбирал красочные пятна, находил стильную, характерную мебель и костю-

мы. Так, в сцене у Хохлаковых единственное голубое кресло, голубая подушка и девочка с золотистыми волосами, в белом газовом платье и белых ботинках создавали гамму мягких живописных тонов.

Название сцен совпадало с названиями глав романа. Впервые в истории русского театра спектакль делился на главы, а не на акты. Впервые его действие не ограничивалось тремя часами. «Братья Карамазовы» шли два вечера подряд.

Чтец, участвующий в композиции инсценировки, позволил не считаться со стесняющими театральными условностями. Новая форма спектакля с чтецом родилась от перенесения приемов повествования, от сближения театра с литературой, к которому так фанатично стремился Немирович-Данченко. В этом новаторстве Немировича-Данченко некоторые театральные критики того времени усмотрели поругание святыни театра, даже его смерть. Между тем «Братья Карамазовы» были торжеством театра, открывавшим в нем новые возможности.

По признанию Н. Е. Эфроса, «Братья Карамазовы» был лучшим спектаклем Художественного театра, «самым актерским» его спектаклем. Сближение с литературой обогатило талант Леонидова, Качалова, Москвина.

Когда после премьеры «Братьев Карамазовых» Станиславский поздравил Немировича-Данченко с «триумфом», Немирович-Данченко ответил: «Нет никакого «триумфа»... и, однако, случилось что-то громадное, произошла какая-

то колоссальная бескровная революция...» «...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...»

Художественные искания Немировича-Данченко ничего не имели общего с формалистическим оригинальничанием. Так, увлечение историко-бытовым колоритом в «Юлии Цезаре» не помешало ему донести до зрителя гуманистические идеи шекспировской трагедии. Этот спектакль неожиданно стал близок предреволюционным настроениям 1905 года, особенно в сцене убийства Цезаря, когда Лигарий вытаскивал из-под скамьи шест, надевал на него красную холщевую шапку, а Цинна перелезал через барьер, брал у него этот шест («шляпа свободы») и кричал:

Свобода, вольность! Мертвым пал тиран!
Бегите, провозглашайте это по улирам!

Вместе со Станиславским Немирович-Данченко стремился к тому, чтобы Художественный театр был «слугою своего отечества», передовым театром России.

* * *

Еще в первые годы существования Художественного театра В. И. Ленин писал родным: «Превосходно играют в Художественно-общедоступном — до сих пор вспоминаю с удовольствием свои посещения в прошлом году». А Максим Горький, влюбленный в спектакли Ху-

дожественного театра, находил, что актеры играют «дивно», и признавался: «Я, знаете, даже представить себе не мог такой игры и обстановки... Так бы все ходил в этот чудесный театр».

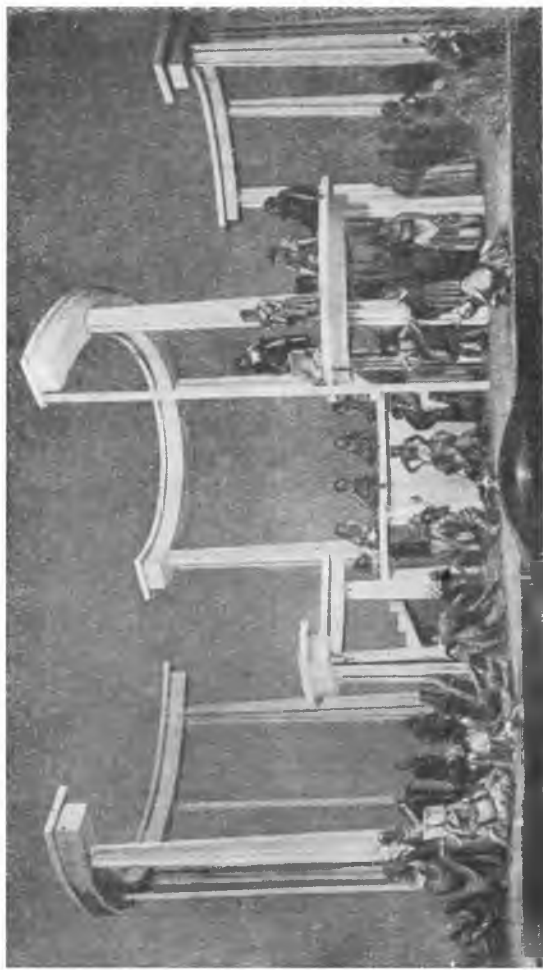
Те, кто хотя бы раз побывали в Художественном театре, не могли забыть игры Станиславского, Москвина, Качалова, Книппер-Чеховой, Леонидова, Лилиной.

Как только раздвигался занавес Художественного театра, режиссер уходил в тень спектакля, «умирал в актерах», как говорил Немирович-Данченко. До спектакля на репетициях режиссер должен точно определить стиль и жанр произведения, все подчинить главной мысли, найти содержательные и выразительные мизансцены, верный темп и ритм действия, добиться, чтобы актеры передавали тончайшие психологические и душевные движения, чтобы изображаемая на сцене жизнь поглощала, захватывала зрителя. Но на спектакле творчество, труд, волнения режиссера присутствуют уже незримо. Они в гармонии части и целого, в завершенности художественного произведения. Как часто режиссер «незримо» делит с актером его успех и аплодисменты. Роль царя Федора принесла Москвину мировую славу и известность. Только истинный талант мог с такой искренностью воплотить трагическую беспомощность и бессилие Федора Иоанновича. Между тем на репетициях роль Федора долго не удавалась Москвину. Он придумывал походку, голос, жесты, а Федор все не становился живым человеком.

Была какая-то искусственность и нарочитость в его напряженном лице, судорожно сжатых руках. Станиславский вынужден был даже заметить его другим исполнителем. Тогда Немирович-Данченко пришел на помощь своему любимому ученику. Он заперся с ним в сторожке дворника в Пушкино, где рождались спектакли молодого театра. После нескольких занятий произошло «чудо»: Москвин так сыграл Федора, что «до слез всех обрадовал». Чудодейственным оказался метод работы над ролью Немировича-Данченко. Он помог Москвину найти «главное» в Федоре и увидеть это «главное» в словах: «Я хотел всех примирить, всех сгладить, Аринушка». Федор стремится примирить непримиримых Годунова и Шуйского и от этого испытывает лишь трагическую беспомощность, жалкое бессилие. Москвин все поступки Федора, его чувства и ощущения подчинил этой главной задаче, и уже незачем было придумывать походку, жесты, голос — все появилось само собой от определенности и конкретности действий, от слияния с ролью.

Те, кто были свидетелями репетиций «Братьев Карамазовых», знают, как помог Немирович-Данченко Леонидову найти «главное» в сложном, непоследовательном и противоречивом Дмитрие Карамазове.

После Великой Октябрьской революции многолетний опыт работы Немировича-Данченко с актерами сложился в стройную и последовательную систему. «Революция углубила наше понимание искусства», — писал Немирович-Дан-



«Лизистрата» Аристофана. II действие. Музыкальный театр
им. Немировича-Данченко. 1923 г.



«Травиата» Верди. Сцена карнавала. Музыкальный театр им. Немировича-Данченко. 1934 г.

ченко. В последние годы, начиная работу над спектаклем, Немирович-Данченко прежде всего устанавливал «главное» — «сквозное действие» в пьесе и роли. В «Анне Карениной» это — столкновение Анны с фарисейством и лицемерием общества, в «Трех сестрах» — тоска людей по лучшей жизни, их мечты о будущем.

На репетициях Немировича-Данченко господствовал принцип: идти от сквозного действия или к сквозному действию. Вот А. К. Тарасова репетирует сцену объяснения Анны Карениной с Вронским. Анна измучена ожиданием, она чувствует, что Вронский уже не так любит ее. Тарасова удивительно передает ревность Анны Карениной к Шарлотте. Так верна логика чувства, столько в нем оттенков и красок. В жизненной правде ее переживаний сказывается редкая наблюдательность и чуткость. Между тем Немирович-Данченко прерывает репетицию. Он просит Тарасову не подчеркивать ревности Анны к Шарлотте. Он уверяет, что актер должен уметь отбрасывать даже талантливо найденное, если оно никак не связано со сквозным действием спектакля. Вот если бы Анна ревновала Вронского к княжне, на которой он хочет жениться, или к его матери, это было бы связано с главной мыслью спектакля: они — представители того общества, которое приведет ее к катастрофе, бросит ее под поезд.

Это умение все в спектакле подчинить «главному» присуще и работе Немировича-Данченко над маленьким, эпизодической ролью. Как актерам изобразить «высшее общество» в «Анне

Карениной»? Текста нет. Какой должна быть внешность этих людей, их костюмы, манера держаться? Обычно в таких маленьких ролях актеры, предоставленные себе, начинают сочинять грим, походку, жесты. Репетируя «сцену во дворце», Немирович-Данченко говорил актерам: «В маленькой роли психологичности и страстности не покажешь. По крайней мере выйти с характерностью. Надо что-нибудь поискать. Выдумайте что-нибудь, но когда будете искать — ищите от зерна сквозного действия всей пьесы. Никто не должен забывать сквозного действия всей пьесы, т. е. катастрофы с Анной Карениной из-за фарисейства и лицемерия того общества, которое изображают. Вот в этой области надо искать характерных красок, а не просто отдельно».

«Главное» в спектакле должна раскрывать и мизансцена, устанавливаемая режиссером. Второй акт «Трех сестер». Учительница Ольга только что вернулась из гимназии и идет к себе в комнату. Навстречу ей попадается Наташа. Она уже успела завести «романчик» и спешит на свидание с Протопоповым. В сумерках посреди комнаты сталкиваются Наташа в красной ротонде, в шляпе с пером, суетливая и безвкусно-пошлая, и Ольга в строгом синем платье, одухотворенная, прекрасная в своих усталых, замедленных движениях. И кажется, что это сталкивается пошлый мещанин с человеком, имеющим право на счастье и красоту.

Сквозное действие спектакля — тоску людей по лучшей жизни — раскрывают и другие ми-

зансцены: Андрей сидит, освещенный свечей в полутемной комнате. Это создает впечатление его одиночества, его тоски по Москве, по лучшей жизни.

Построение ритма спектакля у Немировича-Данченко также определяется сквозным действием. Какой ритм III акта в «Трех сестрах»? Предрассветная тишина, наступившая после бессонной ночи. Только что отзвенели тревожные удары набата. Маша призналась в том, что любит Вершинина. Ушел Андрей, обнажив в исповеди перед сестрами свое горе. Пауза. В опустевшей комнате раздаётся измученный голос Ирины: «Я выйду за него, согласна, только поедem в Москву! Умоляю тебя, поедem. Лучше Москвы ничего нет на свете! Поедem, Оля! Поедem!» Зритель не видит ни Ирины, ни Ольги (они лежат за ширмой), но в усталости их надтреснутых голосов «тоска по лучшей жизни» звучит уже как покорная мольба.

Чтобы помочь актеру передать «главное», режиссер старается создать «атмосферу» акта, куска, сцены. В I действии «Трех сестер» все полно ощущением весны, надежд, желаний. Яркая зелень мая, набухшие почки, белое платье Ирины, утреннее солнце. В последнем действии — во всем горечь несбывшихся ожиданий: в беспокойном предчувствии Ирины, в печали осенней реки, в осыпающихся листьях.

Репетируя III акт «Трех сестер», Немирович-Данченко раскрывал драму одиноких людей, их настроения, тоску. При этом актер не должен был забывать о физическом самочувствии обра-

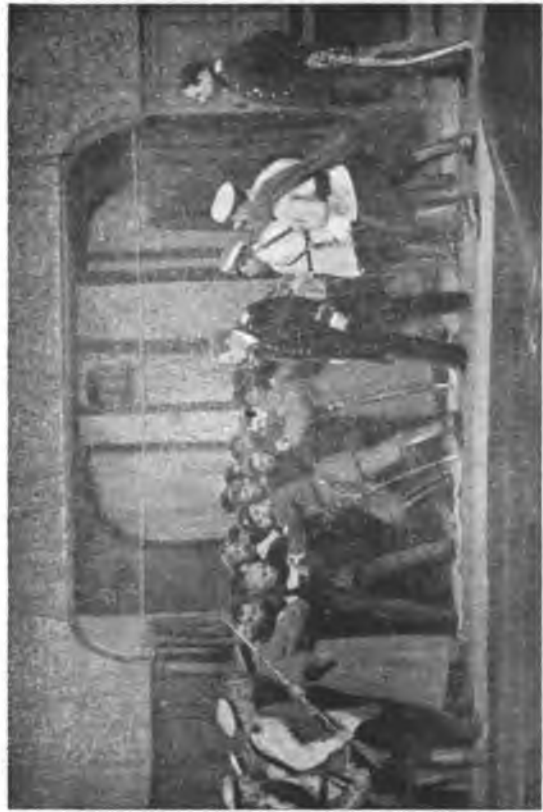
за. Какое у Тузенбаха физическое ощущение рассвета в эту ночь пожара? Усталость, дремота. Оттого его любовное объяснение с Ириной, мечта о труде воспроизводятся в «поэтическом лиризме». От физического самочувствия Тузенбаха зависит ритм, краски его поведения. Иное физическое самочувствие у Вершинина. В ночь пожара, волнений, беспокойства он изрядно поработал. В его ощущении рассвета нет усталости, вялости. «Жить хочется чертовски» — он энергичен, нервы трепещут, и это физическое самочувствие определит тон и характер его любовного объяснения с Машей.

В другой сцене Маша и Вершинин появляются после того, как они в морозный день катались на санях, и вы забываете, что это актеры, которые пришли из-за кулис. Посмотрите, как блестят от мороза глаза Тарасовой и как рассыпаются снежинки, когда она отряхивает горжетку. Актеры мастерски выполнили требование Немировича-Данченко: они принесли с собой физическое ощущение мороза, быстрой езды на санях, возвращения в натопленную комнату.

Сколько труда затрачивал Немирович-Данченко на репетиции, чтобы найти целостность образа в его социальных и психологических проявлениях. Как он искал «три правды» — социально-философскую, жизненную и театральную, то прибегая к методу психологического анализа, то пользуясь приемом показа. Его анализ психологии человека необычайно глубок и поражает пониманием человеческого сердца. Не



«Иванов» А. Чехова. I действие. МХАТ. 1904 г.



«Враги» М. Горького. III действие. МХАТ. 1935 г.

случайно репетиции Немировича-Данченко привлекали внимание ученых-психологов. Вот как он объяснял А. К. Тарасовой состояние Анны Карениной в сцене скачек: «У Толстого говорится, что она в этой сцене бьется как в клетке. Ее окружают со всех сторон. Она готова от волнения броситься вниз, но знает, что нельзя. Ведь вся эта сцена происходит только ради этого куска. Она хочет разрыдаться. Чувствует, что из этой клетки никуда не убежишь. Закрывает лицо руками. Чувствует, что все смотрят на нее. Открыла лицо... Подтекст у вас такой: «Буду в порядке!» Смотрит в бинокль, но ничего не видит. Глаза наполнены слезами. Особенная ненависть к Каренину, когда он до вас допрашивается. От кого бы узнать? Вот здесь стена, здесь стена. Бежать туда не может, рыдать не может,—ничего не может».

Как актрисе передать переживания женщины, бросающейся, подобно Анне Карениной, под поезд? И Немирович-Данченко на репетиции помогает: «Это состояние, когда сознание начинает путаться. Тогда все, что происходит, не воспринимается легко и просто... Когда ужас надвигается, сознание начинает бледнеть, исчезать, таять. И вот этот надвигающийся ужас— вот ваши переживания».

Часто подробный анализ Немирович-Данченко заменяет образным сравнением. У Изоры в драме Блока «Роза и крест» должны быть такие глаза, как у черной пантеры, сидящей в клетке зоопарка. А Софья в «Горе от ума» ему напоминает распутившуюся розу.

Но как ни блестящ литературный, психологический, бытовой и исторический анализ пьесы и роли у Немировича-Данченко, его «показ» открывает актеру неуловимые, тончайшие душевные движения.

Станиславский писал: «Если судить по показам Немировича-Данченко на репетиции, он прирожденный актер».

Идет репетиция пьесы К. Тренева «Пугачевщина». К строгой казачке, будущей «парипе», жене Пугачева, пристал на улице охальник. Владимир Иванович показывает актрисе, как она обжигает охальника не только словами, но и гневным взглядом. Надо было видеть этот взгляд, это чудесное преобразование уже старого человека в вольную целомудренную казачку.

Или чуть косящие глаза, руки, быстро оправляющие арестантский халат, и вся фигура порывистая, несущаяся. Кто не узнает в ней Катюшу Маслову из «Воскресения» Толстого? Это Владимир Иванович показывает К. Н. Еланской, какой должна быть Маслова.

При этом Немирович-Данченко не играет, а показывает лишь, как нужно актеру играть, показывает, как режиссер и педагог.

Большинство режиссеров показывает «по-актерски». Они на репетициях пишут законченные портреты, и чем они совершеннее, тем труднее их превзойти. Немирович-Данченко не требует подражания себе. Он дает лишь набросок, этюд будущей картины, такой ясный и манящий, что хочется скорее писать ее, пока не достигнешь совершенства. Такой показ не ранит само-

любия актеров, не подавляет творческого настроения, а рождает сознание радости творчества.

Вспоминается репетиция «Трех сестер». 1940 год. Немировичу-Данченко уже 82 года. Об этом невольно забываешь. Он элегантен, деятелен, изящен. Сегодня он особенно сосредоточен. У Тарасовой Маша еще не походит на женщину 90-х годов, на чеховскую женщину. Он внимательно присматривается, встает, и его руки (руки Маши) как бы снимают широкополую шляпу. Деталь. Из шляпы он вытаскивает длинную булавку, такую носили в 90-х годах. Это осталось в его памяти. Он набрасывает эскиз женщины, медленно снимающей перчатки. Вдруг его руки очутились возле шеи. Оказалось, на шее у Маши он почувствовал золотую цепочку от часиков с передвижным замком (часики обычно засовывались за корсаж). Он машинально передвинул этот замок по цепи, и так пошло движение, сопровождающее слова Маши: «У лукоморья дуб зеленый, золотая цепь на дубе том» — движение беспокойное, тоскливое.

Это был великолепный набросок для будущего портрета Маши, созданного Тарасовой. Так проходила на репетиции невидимая для зрителя и необходимая для актера работа режиссера. Вот почему так высок был авторитет Немировича-Данченко в Художественном театре. Качалов, Москвин, Книппер-Чехова, Леонидов ценили и любили в нем «гениального педагога» и «непревзойденного режиссера».

Неустанный искатель и новатор, Немирович-Данченко в первые годы революции осуществил реформу оперы.

Еще в 90-х годах прошлого столетия он писал в своих критических статьях: «Опера не концерт» и мечтал о целостном оперном спектакле, в котором «не пышно одетый концертант», а «поющий» артист создает драматический образ.

В 1919 году Немирович-Данченко организовал музыкальную студию при Художественном театре, из которой потом вырос Музыкальный театр им. Немировича-Данченко. На сцене Художественного театра исполнялись оперетты Леккока и Оффенбаха, поставленные Немировичем-Данченко совместно с В. В. Лужским. Эти спектакли были целостными комедийными представлениями, избавленными от опереточной вульгарности, пошлости, безвкусыя.

В «Дочери Анго» появились комические характеры и буффонные маски — комический тип рыночной торговли Амранты, жувльничавший финансовый делец Лариводьер, взяточник Лушар и комедийный проэтак Помпоне. «Перикола» Оффенбаха ставилась как «мелодрама-буф», в ней усиливались фарсовые элементы и допускалась клоунада.

Постановки этого буффонно-комедийного плана указывали на огромный диапазон режиссерского таланта Немировича-Данченко.

Но решение новых художественных задач не заслоняло от него основного — отношения худож-

ника к пролетарской революции. Он выступил инициатором Четвертой драматической студии при МХАТе. Эта студия не ограничивалась формально-эстетическими экспериментами, она искала сближения с фабрично-заводской аудиторией, с жизнью, с современностью.

Интересуясь исканиями молодых театров и студий, Немирович-Данченко внимательно присматривался к молодому режиссеру Вахтангову. В «Принцессе Турандот» Вахтангова он увидел «благородную смелость при разрешении новейших театральных проблем» и под влиянием «Турандот» осуществил «Лизистрату» Аристофана в Музыкальной студии (1923).

«Лизистрата» была гордостью молодого советского театра.

Белые античные колонны, глубокая синева неба, синие и белые краски костюмов создавали сценическую атмосферу Эллады, колорит для патетической комедии, с огромным темпераментом и талантом раскрываемой режиссером.

Спектакль пленял своей музыкальностью. Музыкален был его вращающийся архитектурный ансамбль, ритм динамичных массовых сцен и плясок. Композиция сценического пространства создавала иллюзию безбрежных просторов. От многочисленных формалистических спектаклей тех лет «Лизистрата» отличалась своей культурой, вкусом и простотой. В ней не было претенциозности, лженоваторства. «Спектакль очень смел, — писал А. В. Луначарский, — в нем есть такие дерзновения, которые

являются бóльшим новшеством, чем неуклюжие кульбиты левейших из левых».

Завершая пытливые режиссерские поиски Немировича-Данченко в первые годы революции, «Лизистрата» свидетельствовала о творческой молодости и смелости, с которыми шел на новые завоевания в искусстве шестидесятипятилетний художник, получивший в год ее постановки звание народного артиста Республики.

«Карменсита и солдат» (1924) продолжала гонение на оперную рутину и штампы. Подлинно трагедийным был этот спектакль, в котором «поющие артисты» воплощали характеры одержимых, страстных людей.

Шли годы. Молодая студия выросла в экспериментальный оперный театр. На его сцене осуществлялись и классические оперы, как «Травиата» Верди (1934), и оперы советских композиторов: «Катерина Измайлова» Шостаковича, «Тихий Дон» Держичского, «В бурю» Хренникова. В «Травиате» Немирович-Данченко подчеркнул условную зрелищную природу театра. На сцене без занавеса появлялись актеры музыкального театра и сообщали о начале представления оперы. Сценическая площадка, на которой происходило действие, обрамлялась полукругом лож, обитых светлозеленым бархатом. В них сидел «высший свет», от столкновения с которым гибнет актриса Виолетта. Декоративное панно П. Вильямса создавало живописный колорит Венеции, а лаконичные детали (золоченые ширмы, стол, стулья) были выдержаны в стиле 70-х годов XIX века. В спек-

такле было сильно чувство красоты. В масках и мизансценах венецианского карнавала торжествовала фантазия режиссера; но эта зрелищность, яркость красок отнюдь не была самоцельной. Наряльный, праздничный фон еще более оттенял трагизм переживаний отвергнутой Виолетты, силу нанесенного ей на карнавале оскорбления. Условность театральных приемов сочеталась с редкой в оперном спектакле искренностью и драматизмом игры. Обреченность, предчувствие смерти передавала Н. Ф. Кемарская в последней арии Виолетты. Сцена предсмертного письма исполнялась с драматическим мастерством, выдававшим несомненную принадлежность к оперной школе Немировича-Данченко.

Оперные певцы, создающие драматические образы, могли взяться за исполнение реалистической оперы. На сцену Музыкального театра им. Немировича-Данченко пришли герои гражданской войны и революции. В спектакле «В бурю» впервые на оперной сцене был создан образ вождя революции В. И. Ленина (1939).

* * *

Одновременно в Художественном театре начались репетиции «Кремлевских курантов» Н. Погодина — пьесы о В. И. Ленине и И. В. Сталине.

Предстояло воплотить исключительных, гениальных людей. Величие их дел и стремлений нельзя было воспроизводить в будничных тонах и красках. Между тем в прошлом теат-

ру не всегда удавалось избежать будничного снижения в изображении героизма.

Сцена Художественного театра не знала картинных героев, театрально украшенных и психологически упрощенных. Все режиссерское творчество Немировича-Данченко было проникнуто стремлением «очеловечить героя», раскрыть художественно глубоко его психологию.

Но, избавляя героя от психологической упрощенности и фальшивой ходульности, театр впадал в иную крайность — чрезмерную аналитичность. Оттого выражение героических чувств становилось слишком интимным, камерным. Неизменно в спектаклях Художественного театра плушилось «героическое». Тягостный душевный разлад, трагическая раздвоенность вытесняли героическую устремленность. В герое доминировали колебания и смятение. Это превращало героя в «не героя», исключительного человека в обыкновенного. Герой становился сложным человеком, и это было прекрасно, но силу его поглощала слабость, подвиг — жертвенность, исключительное — повседневность. Так было в постановке Немировича-Данченко «Пугачевщина» (1925). Пугачев в изображении Леонидова был скорее жертвой, чем героем. Он представлял угрюмый, терзаемый заботами, с глазами, полными бессонной думы. Запоминался вопль отчаяния Пугачева, заключенного в клетку, а не Пугачев, идущий на неравную борьбу и призывающий:

А теперь за дело, атаманы-молодцы!

На коня, атаманы-молодцы!



В. И. Немирович-Данченко на релетации «Половчанских садов»
А. Леонова в МХАТе. 1939 г.



«Три сестры» А. Чехова. IV действие. МХАТ. 1940 г.
Ирина — А. Степанова

Лишь постепенно испытывая на себе влияние идей пролетарской революции, Художественный театр приходил к новому воплощению героизма. С наибольшей очевидностью это проявилось в «Бронепоезде» Вс. Иванова, поставленном Станиславским в 1927 году. Но этически-жертвенное восприятие героизма ощущалось еще в «Блокаде» — постановке Немировича-Данченко 1929 года. Во «Врагах», осуществленных Немировичем-Данченко в 1935 году, героизм пролетариев уже не одевался в одежды жертвенности и этического долга, как в «Блокаде». Он был мужественен, революционен и прост. Героическое выражалось через жизненно-реальное, но не снижалось до обыденности.

Спектакль «Кремлевские куранты» продолжал искания революционной героики, начатые во «Врагах». Почти каждая репетиция «Кремлевских курантов» давала ощущение того нового, что внесла революция в эстетическую программу Немировича-Данченко. Воплощая образы В. И. Ленина и И. В. Сталина, он говорил: «Нам нужно не фотографическое сходство... Как схватить что-то внутреннее, отчего чувствуется, что в этой голове, в этой природе, в этой личности какие-то громадные мысли, идеи?.. Если бы мне привели двух исполнителей: один — изумительное внешнее сходство, а другой — немножко театральный, внешне непохожий, но от его образа веет гениальностью вождя, я бы предпочел второго, а не первого. Как, скажут? в Художественном театре? Да, в Художественном театре! В ста-

ринном Художественном театре предпочли бы первого, а в Художественном театре после революции я бы предпочел второго... нам нужно сыграть великого вождя».

Немирович-Данченко опасался будничного снижения героического образа и стремился к тому, чтобы в простоте вождя было внутреннее величие. Черты гениального, «исключительного», необыкновенного человека искал Немирович-Данченко в образе Ленина: «Мне хочется, — говорил он на репетиции, — чтобы в линии Ленина были такие куски: в глазах и в голосе молнии, Вам (Грибову) уходит приходится от какой-то общей характерности... Ленин пламенный. Если схватить по всей роли «молнии» — они и дадут вождя Ленина. А не добренький, милый, мягкий... У вас не хватает этой молниеносности мысли... А эти молниеносные огневые мысли дают гениальность... Когда эту линию схватите, тогда скажу: есть и гениальный вождь, а не только великолепный портрет».

Вместе с тем Немирович-Данченко попрежнему требовал жизненной правды и убедительности. Ему хотелось в простом человеке раскрыть великого вождя, а в вожде — простого человека. На репетициях он предостерегал от того, чтобы поэтическая приподнятость героики выражалась выпренно, помпезно, банальными приемами «героических спектаклей». «Нужно театрально изобразить великих людей, но чтобы это было художественно просто. Конечно, можно сделать: фанфары, музыка, марши. Но

это скверно». Задача предстояла трудная. Сохранить простоту как эстетический принцип театра и избежать будничного снижения героического. Осудить не только приемы героического в ремесленном театре, но и преодолеть «штампики» и ограниченность Художественного театра. Достопримечателен спор, который возник на репетиции «Кремлевских курантов» между режиссером спектакля Л. М. Леонидовым и Вл. И. Немировичем-Данченко.

Как поставить 5-ю картину спектакля? У автора пьесы ночная встреча В. И. Ленина и матроса Рыбакова происходит на мосту. Леонидову хотелось, чтобы в этой сцене... «где-то вдруг выростала колоссальная фигура Ленина... на такой же высоте, на которой будет стоять у Дворца Советов» (ведь именно с 5-й картины начинается развиваться гениальный ленинский план электрификации), тогда как Немирович-Данченко предлагал проводить эту сцену на фоне древней кремлевской стены, представляя мечтающего Ленина не стоящим на мосту, а сидящим на скамейке. Ему казалось, что «мост» потянет к абстрактности и поверхностной героике старого театра.

Леонидов: «Мост — это вещь беспокойная, а здесь он уютно сядет, и я боюсь, что весь план его пропадет в этом уюте».

Немирович-Данченко: «Я понимаю вас, но может быть оттого, что кругом спокойствие, этот нервный подъем будет острее». Дмитриев (художник спектакля): «Я думаю, что древность стены придаст монументальность всему этому».

Немирович-Данченко опасался, что сцена на мосту будет отдавать обычным эффектом: «Я бы сказал, что тот вариант (кремлевская стена) ближе нам. Разница в поэтическом ощущении. И у стены можно сделать поэтичнее. Поэтичность только другого характера».

Но отказавшись от внешне-эффектного выражения героизма в сцене «на мосту», Немирович-Данченко столкнулся со старым препятствием. Из-за интимности и будничности мизансцены (Ленин, сидящий на скамейке) труднее воплощалась «огненная молниеносность» гениального человека.

И Немирович-Данченко снова без устали репетировал, чтобы найти в образе Ленина желанное слияние гениального вождя и простого человека, чтобы, не поступаясь эстетическими принципами Художественного театра, при помощи его средств и приемов, показать величие и силу революционных устремлений Владимира Ильича Ленина.

Весной 1941 года Немирович-Данченко подходил к осуществлению своих замыслов. На сцене МХАТ шла генеральные репетиции «Кремлевских курьентов», и после летних гастролей осенью Москва должна была увидеть воплощение образов В. И. Ленина и И. В. Сталина.

* * *

Осень 1941 года застала Немировича-Данченко в Нальчике. Вся страна поднялась тогда на священную войну, и правительство, со-

храня культурные и художественные ценности народа, вывозило из Москвы картинные галереи, музеи, театры. В условиях войны оно бережно охраняло жизнь художников, актеров, режиссеров, создававших эти ценности. Вместе со «стариками» Художественного и Малого театров — Качаловым, Москвиным, Книппер-Чеховой, Массалитиновой, Рыжовой — Немирович-Данченко выехал на Кавказ.

Это была четвертая война в его жизни: 1877, 1904, 1914, 1941 годы. Немирович-Данченко видел, как выросли силы России, силы его родины, он убежденно верил в ее победу в самые тяжелые месяцы отступления армии. «Отступаем. Тяжело. Неужто за Волгу? Нет, до Волги не дойдут», — говорил он 25 августа 1941 года.

В войну 1914 года Немирович-Данченко писал о том, что в России одни несут труд войны, другим — «буржуазно-налаженным душам» недостает «истинного широкого патриотизма». Он считал тогда, что спектакли Художественного театра должны давать «законный необходимый художественный отдых тем, кто весь свой день отдает благородным трудам и благородным волнениям войны, а не тем, кто от этих трудов и волнений бежит».

В СССР 1941 года он ощутил единую волю народа, единый порыв к победе. И это давало силы восьмидесятитрехлетнему человеку неустомимо работать и быть полезным своей родине.

Со «стариками» Малого и Художественного театров Немирович-Данченко задумал в Наль-

чике осуществить «На всякого мудреца довольно простоты» Островского. В то же время он разрабатывал для Художественного театра режиссерский план «Гамлета» и «Антония и Клеопатры» Шекспира. В Нальчике к нему приходили Москвин и Тарасова, чтобы репетировать «Последнюю жертву» Островского. Вместе они искали «главное» в роли Фрола Федулыча.

Немирович-Данченко заинтересовался кабардинским национальным театром и 23 сентября 1941 года пришел на спектакль «Женитьба Фигаро». Спектакль он смотрел сосредоточенно, серьезно, с большим удовлетворением. Вдали от Москвы, от Художественного театра, в Кабарде он увидел влияние школы актерской игры, созданной им и Станиславским. После спектакля беседовал с молодыми актерами, и те жадно ловили его советы, прислушивались к критическим замечаниям: «Не умеете еще говорить тихо на сцене. Научиться говорить сценично, оставаясь искренним и в природе данной сцены,— это очень большое искусство. Искренне, правдиво и в то же время художественно сценично». Режиссеру спектакля А. А. Ефремову он сказал: «Вы хотите тонкости, изящества. Это хорошо. Но только тонкость должна быть сделана из шелка, а не паутинки».

В Нальчике Немирович-Данченко с увлечением излагал план своей новой книги «О спектакле», которая должна была отвечать на вопросы: почему режиссер выбирает ту или

иную пьесу для постановки? Что лежит в основе пьесы в художественном смысле и в смысле ее актуальности? Как распределяются роли, отыскивается «зерно» пьесы, «зерно» роли? Немирович-Данченко хотел обратить внимание молодых режиссеров на то, что часто «зерно» пьесы заключено в ее названии. Особенно у Островского. В пример он приводил «Не так живи, как хочется»: «Есть нормы и есть исключения. Что это за исключения — страсти. Ага, вот о чем будет идти речь. От зерна идут ощущения, и тогда родится эмоциональное зерно, а не рассудочное толкование пьесы». Нередко увлекаясь рассказом о своей будущей книге, Немирович-Данченко вдруг останавливался, задумывался: «Впрочем, не знаю, смогу ли я писать сейчас. Слишком люблю жизнь. Самую жизнь».

В Нальчике Немирович-Данченко хотел совершенствоваться в английском языке. «А может уж поздно... Мне бы еще пятнадцать лет жизни», — говорил он. Эта необычайная, страстная любовь к жизни, жадность к новым знаниям, интерес и доброжелательство к людям, постоянное стремление к художественным завоеваниям в искусстве придавали особую значительность его личности. В те месяцы он много думал о судьбах родины, но говорить об этом не любил. Лишь однажды в Нальчике за обычной сдержанностью он не мог скрыть своей тоски по Москве. Это был день сорокатрехлетия Художественного театра — 26 октября 1941 года.

Утром в номер гостиницы актриса Художественного театра С. Халютина принесла Владимиру Ивановичу цветы. Он долго молчал. Что-то щемящее и горестное было в этом молчании, потом тихо сказал: «Сколько я в моей жизни один скучал. В Женеве, в Голливуде, скучал в Париже. Но не по людям и по родным, а по театру. Только с Художественным театром я не скучал».

Вскоре пришло извещение от Комитета по делам искусств о переводе Немировича-Данченко в Тбилиси. «К сожалению меня Комитет не забыл и в Москву не пускает. Почему, я не понимаю. Я не боюсь бомбежек и спал в укюбгтии»...

В 83 года тяжело было возвращаться в город своего детства...

...Осенью 1942 года Немирович-Данченко снова работал в родном ему Художественном театре. На генеральной репетиции пьесы А. Корнейчука «Фронт» он сидел за своим режиссерским столиком, в элегантном сером костюме, как всегда, деятельный и бодрый. К нему подходили писатели, военные, художники, актеры, чтобы поздравить с получением Сталинской премии за спектакль «Кремлевские куранты».

В Художественном театре репетировали тогда пьесу М. Булгакова о Пушкине, выпускали «Глубокую разведку» А. Крона, и все это требовало его наблюдений, вмешательства, помощи. Он обсуждал с В. Г. Сахновским режиссерские планы «Гамлета», проводил беседы

с переводчиком Б. Пастернаком и художником В. Дмитриевым.

Владимир Иванович оставался попрежнему неутомимым в выявлении все новых и новых актерских дарований. Три поколения актеров воспитал этот человек. После его постановки «Юлий Цезарь» стало известно и дорого русскому театру имя Качалова — Цезаря, в чеховских спектаклях раскрылся талант Лилиной и Книппер. После «Братьев Карамазовых» Россия заговорила о Леонидове, после «Живого трупа» удивлялись разнообразию таланта Москвина.

Немирович-Данченко смело поручал ответственные и трудные роли начинающим и молодым актерам и работал с ними, пока не достигал совершенства. Замечательно было исполнение роли Смердякова в «Братьях Карамазовых» у начинающего актера Воронова, в «Живом трупе» юная Алиса Коноен создала подлинно драматический образ Маши. В «Бесах» И. Берсенев, тогда еще неопытный актер, потрясал проникновением в сложную психологию Верховенского, а в совсем молодой С. Гиацинтовой, сыгравшей бойкую послушницу в спектакле «Будет радость», увидели вновь открытое дарование Художественного театра.

После революции спектакль «Три сестры» продемонстрировал художественные достижения второго поколения мхатовцев — Н. Хмелева, А. Тарасовой, К. Еланской, А. Степановой, А. Грибова и других учеников Немировича-Данченко.

В последних спектаклях Художественного театра обратила на себя внимание талантливая молодежь — А. Георгиевская, Т. Михеева, Л. Эзов, В. Дементьева. Сколько индивидуальных репетиций, бесед, советов дал им Немирович-Данченко, как пристально следил за каждым их шагом, вдохновлял, поддерживал.

Одновременно Владимир Иванович работал в Музыкальном театре, репетировал, читал лекции актерам. В этих декабрьских лекциях 1942 года в холодном фойе театра военной Москвы была огромная забота о будущем. Словно Немирович-Данченко сомневался в том, что певцы усвоили его учение об оперном театре. И он снова призывал к художественной игре в оперном спектакле. Вспоминал Шаляпина: «Когда я уходил со спектакля Шаляпина, в сущности первого законченного артиста-певца нашего направления, и когда припоминал ту или иную черту его исполнения, я не мог ответить на вопрос, откуда приходило очарование — от того, как он пел, или от того, как нервно двигался и отирал красным шелковым платком холодный пот, или от того, как он молчал, как его пауза выразительно звучала в оркестре. Посмотрите на его фотографию Дон-Кихота... Это художественный портрет».

А дома в кабинете Владимира Ивановича в эту зиму 1942/43 года часто можно было видеть военного, приехавшего с фронта, с которым он подолгу разговаривал. Это был Константин Симонов, молодой поэт и драматург. Его пьесу «Русские люди» Художественный

театр принял к постановке. Еще один «молодой», которого Немирович-Данченко смело привел на сцену Художественного театра.

В свое время начинающим, молодым был Горький, и Немирович-Данченко ездил к нему в Нижний Новгород. Потом Леонид Андреев. После революции в молодых беллетристах Всеволоде Иванове, Л. Леонове он находил современных авторов, посылал им письма, приглашал для беседы, «обращал» в драматургов.

Драматурги Корнейчук, Погодин, Крон несли ему свои пьесы и с волнением ждали его отзыва.

Немирович-Данченко не ждал, пока «знаменитости» придут в театр, он брал неизвестные пьесы, и после его постановки они становились прославленными.

Современник Достоевского и Толстого, ровесник и друг Чехова, товарищ Горького, он был современником всего молодого, здорового и талантливого в советском искусстве. Признанный художник, чьим именем гордилась страна, Немирович-Данченко никогда не удовлетворялся достигнутым. До последнего дня своей жизни — 25 апреля 1943 года — он неустанно работал. Его творчество устремлялось в будущее и принадлежит будущему.

О ЖИЗНИ И ДЕЯТЕЛЬНОСТИ В. И. НЕМИРОВИЧА-ДАНЧЕНКО

Немирович-Данченко В. И. Из прошлого. Гослитиздат. 1936.

Соболев Ю., В. И. Немирович-Данченко. Изд. «Светозар». 1918.

Марков П. Вл. И. Немирович-Данченко и Музыкальный театр его имени. М. 1936.

Фрейдкина Л. Немирович-Данченко. Сб. «Мастера МХАТ». Изд. «Искусство». 1939.

Виленкин В. В. И. Немирович-Данченко. Изд. Музыкального театра им. Немировича-Данченко. 1940.

Редактор *Н. Зограф*

А-20288. Подп. в печать 2/VII-45 г. „Искусство“ № 2755. Кол. печ. л. 2¹/₁₆. Уч.-изд. л. 2,36 Зп. в 1 п. л. 45760. Тираж 10.000. Заказ № 441

Цена 3 руб.

Типография „Красный печатник“, Москва, ул. 25 Октября, 5.

3 руб.