

Вл. И. Немирович-Данченко на репетициях „Любови Яровой“

Режиссура Вл. И. Немировича-Данченко еще мало изучена. В годы, предшествовавшие возникновению Московского Художественного театра, он принимал живое участие в постановках своих пьес на сцене Малого и Александринского театров как автор, но ни на одной из афиш как режиссер не значится. В Музыкально-драматическом филармоническом училище Владимир Иванович поставил со своими учениками несколько пьес и много «отрывков», но вряд ли их можно считать законченными режиссерскими работами.

Только с момента основания Художественного театра мы имеем полное право говорить о Вл. И. Немировиче-Данченко как о режиссере-профессионале, замечательном художнике сцены. Но и этот период деятельности Владимира Ивановича освещен недостаточно. В какой-то мере пробел этот восполняется публикацией первого тома его театрального наследия. Но как еще много интересного помнят те, кто присутствовал на его репетициях!

Громадное значение имело для Немировича-Данченко постоянное общение со Станиславским, совместное обсуждение и решение режиссерских планов. Режиссерские экземпляры пьес Горького и Чехова дают нам возможность установить приемы работы Владимира Ивановича над такими спектаклями, как «Чайка», «Дядя Ваня», «Три сестры», «На дне», «Дети солнца». Много ценных сведений о взглядах Немировича-Данченко на режиссуру содержит его переписка с Чеховым и Горьким.

С особой силой и полнотой раскрылось дарование Немировича-Данченко-режиссера на сцене советского театра. Его подпись стоит под такими спектаклями МХАТ,

Н. ГОРЧАКОВ.

Заслуженный деятель
искусств РСФСР

как «Блокада» В. Иванова, «Воскресение» и «Анна Каренина» по Л. Н. Толстому, «Враги» М. Горького, «Любовь Яровая» К. А. Тренева, «Кремлевские куранты» Н. Погодина. Ему принадлежат новые редакции постановок «Горя от ума» А. С. Грибоедова и «Трех сестер» А. П. Чехова. В ходе работы Немирович-Данченко развивал режиссерский метод Станиславского, выдвинул и раскрыл важнейшие положения о «втором плане», «зерне спектакля», «социальном, жизненном, театральном».

Много сил и внимания отдал Немирович-Данченко постановке пьесы «Любовь Яровая» К. Тренева, показанной на сцене МХАТ в 1936 году.

«В своей работе, — писал Владимир Иванович накануне выпуска спектакля, — мы исходили из того, что самое высокое художественное творение достигается только полным глубинным синтезом политической идеи с великолепным художественным изображением».

Этому принципу Немирович-Данченко подчинил всю разностороннюю деятельность режиссуры, актеров, художника.

Еще в начале работы над спектаклем Владимир Иванович обратил внимание режиссуры на некоторую раздробленность первых двух актов. «Слишком много мест действия, — говорил он. — Штаб красных, улица, окраина города, штаб белых.

Надо подумать, как выразительнее и экономнее провести сквозное действие. Кошкин временно отступает, но он ни на минуту не теряет большевистского самообладания, он отступает, чтобы подготовить новое наступление, так как, несмотря на острую борьбу в отдельных местах страны, революция победила. Торжество революционных идей — вот идея пьесы. Но борьба еще не кончена... Раздробленность места действия и быстрая смена отдельных сцен-диалогов могут внести нежелательную суетливость в первые два действия пьесы...».

Эти мысли снова возникли у Владимира Ивановича, когда он увидел первый и второй акты на сцене, в декорациях. «Ярко, сочно, — сказал он, — но после сегодняшнего просмотра мое первое впечатление утвердилось: жанровая пестрота заслоняет идейную сущность этих актов. Я подумаю, посоветуюсь с Треневым, что можно сделать, чтобы крепче выявить в композиции картин и в смене мест действия основную линию пьесы».

Еще через несколько дней Владимир Иванович, прийдя на репетицию, рассказал, что он просил К. А. Тренева разрешить театру попробовать объединить первый акт и первую картину второго акта, играть их в одной декорации, так, чтобы первый акт состоял из двух картин. Тренев не возражал, и Владимир Иванович в этот день «перенес» действие с улицы, как указано у Тренева в ремарке, в помещение штаба. Предложение режиссуры слить обе картины в одно без перерыва продолжавшееся действие Владимир Иванович категорически отверг.

«Я не принимаю вашего предложения, — сказала Владимир Иванович. — Ведь каждая из этих картин написана в своем ритме, имеет свое «зерно» — свой жизненный логический смысл. Одно дело, когда в штабе получен приказ оставить город, — это начало большой, сложной ситуации, которая подвигает на весь сюжет пьесы. И совсем другое дело — последние минуты в штабе перед входом белых в город и первое их появление в этом же помещении. Если в первом случае мы должны передать атмосферу боевой готовности, собранности, деловой серьезной работы штаба, то во втором случае надо все встречи, диалоги действующих лиц пронизать атмосферой города, когда он еще «ничейный». Соединить «зерно» этих картин одной нитью, по-моему, невозможно. Необходим временный разрыв, занавес, затемнение — не знаю еще что... Ведь и в физической обстановке штаба должно что-то измениться... комнаты стали какими-то пустыми... Из них должна уйти та жизнь, которая полна тревоги и волнений, но которую мы, сидящие в зале, глубоко любим и ценим, — жизнь революции».

Затем нам надо показать, как в пустые, временно оставленные Кошкиным, Швандей, Хрущем и другими революционерами помещения ворвалась безалаберная уличная обывательщина — Махора, Дуньба и прочие прихвостни буржуазии, и, наконец, должно-помпезное, в своем роде бутафорское «пришествие» белых.

Очень важна пауза между уходом Кошкина и появлением первого солдата белых. Я условно говорю «пауза». Издали слышна музыка и какие-то крики, а на сцене очень тихо. Растерянно мечутся Дуньба, Елисеев, Горнотавева... Обмениваются репликами на ходу. Голова их звучит гулко, пусто. Поэтому они часто понижают их. Входит действительно неизвестно чей солдатик. Ни «ваш», ни «наш» — Ликалов. Замечательно написана Треневым его встреча со Швандей: выразительно, лаконично, ярко. Чудесная ситуация — кто кого взял в плен? Это далеко не комедийная сцена. В ней отзвук трагического: ощущения простого солдата-крестьянина, который не знает, «чей» он, и замечательные, мудрые в своей простоте разъяснения Шванди... Будет и юмор в

этой сцене, но не комический. Может быть, зрители будут смеяться, но «сквозь слезы» драматической ситуации.

Затем — пролог какого-то совсем молоденького офицера. Он бежит из дома в дом, потому что он местный житель. Он совсем не герой и страшно боится, что налетит на засаду. Он, как пишется, «ворвался первым в город». Он не собирался «вырваться первым», но так вышло. Ему уж очень хотелось папу и маму увидеть, он и побежал вперед. А сейчас уже не может остановиться — бежит куда-то с нелепо обнаженной шапкой и кричит бессмысленно: «а-а-а!». Это остаток от «ура-а-а!». И всего боится. За ним два-три таких же испуганных, ожидающих какого-то несчастья от своей «победы» солдата. Чуть покрепче Пикалова. Со страха и от волнения они и не разобрали — кто пленный!

А музыка все ближе, ближе, уличный шум все нарастает!

Бегжала какая-то группа штатских в черных, якобы «парадных» костюмах. Подмышкой у одного блюдо в салфетку завернуто, у другого каравай в корзинке. Какие-то полотенца у третьих... Суетятся, развешивают что-то, по старой памяти организовывают встречу с «хлебом-солью». А сами похожи на парикмахеров на прогулке в воскресный вечер на бульваре.

Музыка гремит во-все; но гремит деревянно, без мелодии, без обертонов; больше отбивает такт на турецком барабане и тарелках, чем играет тему, мелодию. Трубы срываются на пожарный сигнал. Плохо играет оркестр. Это отдельная задача композитору. Важная задача.

Наконец, что-то серьезное: входит «личная охрана» — это уже головорезы-кадровики, их ведет Яровой. За ними хоругвь, духовенство и сам генерал!

Неожиданно для всех (все думают, что приход белых — это финал акта) глубоко драматическая, на глазах у всех, смело сыгранная актерски, с громадным вторым планом: «Миша? Ты... Неправда!» — встречает Любовь Яровая с мужем. Занавес.

Вот как я вижу вторую картину первого акта. Давайте попробуем ее прорепетировать...».

Владимир Иванович отлично умел особым режиссерским очерком-рассказом образовать образ картины в ее сценическом воплощении. В рассказе он передавал и жанр картины, и ритм ее, и характерные особенности действующих лиц.

Так и в данном случае: помимо общего режиссерского направления всей картины, Владимир Иванович создал интонацией, мимикой своего подвижного лица, беспокойными взглядами законченный образ вчерашнего кадетика или гимназиста, сегодняшнего вояки-офицера белой армии. Рассказывая о покинутых пустых, гулких комнатах, Владимир Иванович передал и исключительно характерное для тех лет гражданской войны ощущение «ничейности» одного из городов юга России, раздираемого преступными авантюрами белогвардейцев, петлюровцев, махновцев.

Репетиция второй картины прошла очень оживленно, и многое из намеченного Владимиром Ивановичем удалось закрепить. Затем Владимир Иванович захотел посмотреть, как соединится конец первой картины — через затемнение или занавес — со второй картиной.

Кошкин (А. Чебан), Панова (О. Андровская) и Грозной (В. Новиков) начали играть последнюю сцену первого акта, в которой Кошкин убеждает в том, что Грозной присвоил себе реквизированные им ценности. В тот момент, когда Кошкин хлопает по груди Грозной, Владимир Иванович остановил репетицию.

— Зачем вы так неестественно ударяете по груди Новикова? — спросил он у Чебана.

— Я хочу убедиться, права ли была Панова, обвиняя несколько минут тому назад Грозного, — отвечал Чебан.

— Не думаю! Вы ведь не поверили в предыдущей сцене Пановой?

— Нет, не поверил. С Грозным мы проигрывали всю войну вместе; «Грозной мне кровью спаянный брат!» Он не может быть банлитом...

Немирович-Данченко. Вот видите. А вы говорите, что ударяете нарочно его по груди, чтобы проверить обвинение Пановой.