1 МАЯ 1943

# ПАМЯТИ В. И. НЕМИРОВИЧА-ДАНЧЕНКО

Ник. ПОГОДИН

## Владимир Иванович

Нам представляется дело более или менее завершённым, и мы сдаём спектакль Немировичу-Данченко.

...Старику, — так говорят в театре старые и молодые артисты, говорят с неуловимыми интонациями, придающими единственный, мхатовский смысл слову «старик».

Вообще только очень самонадеянные или скороспелые люди театра могут сказать о каком-нибудь спектакле, что он «готов». Отлично зная каждого исполнителя, можно приблизительно и крайне осторожно представить себе, как пойдёт спектакль на публике. Но наступает момент, когда постановщик видит, что больше ничего сделать нельзя, репетиции топчутся на месте, актёрам делается необходим зритель, и тогда надо спектакль выпускать. Приблизительно в таком положении генеральная репетиция, которую будет смотреть «старик».

Он садится в четвертом или пятом ряду. В зале почти вся труппа — роковые, ужасающие, безапелляционные зрители, но страшнее всех их — и я прямо говорю: да, это страх — Владимир Иванович. Всегда неизменно свежий, подобранный, безукоризненно, аристократически одетый, он расположен благотворно. Это меня изумляет и покоряет. Я на своем веку редко встречал таких людей. Их нельзя забыть. Они непостижимо излучают такое удовольствие, великолепие и спокойствие, что рядом с ними просто нельзя о чем-нибудь горевать.

— Начнем?—говорит он в полоборота к режиссёрскому столу.

В какой раз в этом зале он принимает спектакль! Драматург, режиссёр и необыкновенный актёр, о чем почти ничего не написано, актёр, умеющий показать, как надо играть по чувству и мысли влюблённую девушку и старика, мальчика и героя, Гамлета и Ленина. Какое сонмище сценических образов пронёс через себя этот человек, предлагающий сейчас начать ещё один новый спектакль!

— Начнем!

В Художественном театре можно было, проходя по коридору, безошибочно определить, кто репетирует в фойе — Владимир Иванович или кто-то другой, такая бывала особенная тишина и особенная на его репетициях манера. Можно себе представить скрываемое или явное волнение каждого исполнителя на генеральной.

Авторитет, по смыслу слова, означает собственность мнения, принадлежащего мне самому. Авторитетные люди поражают неожиданностями. Авторитетные приговоры удивляют своими доводами. На подобных генеральных репетициях здесь меркли и расцветали актёрские судьбы, ибо судьями были мировые авторитеты великого русского сценического реализма.

По должности автора мне надо быть вблизи. По сути дела, на генеральной автор никому уже не нужен, — иначе, какая же это генеральная! Но нас так часто в подобных случаях мучают всяческими «зачем» и «почему», что надо было ждать вопросов.

Ни одного. Мы ничего не понимаем. Потом мне становится известной формула, которой всегда руководствовался Немирович-Данченко. На первой же репетиции, последовавшей после генеральной, он сказал исполнителям:

— Если мы приняли эту пьесу в наш театр, то значит эта пьеса хорошая и мы должны разыграть её во всей полноте наших артистических дарований.

Конец.

Как видите, замечательно просто, и припомните, какая бездна словесности бумажной и устной потрачена на эту проблему об авторе и театре. Он удивительно смотрит спектакль, вы ни за что не узнаете — когда он зритель, когда он мастер, метр... или, как говорят американцы, «босс» — хозяин. Смеется и что-то поощряет себе на уме, лукаво в бороду, но ничего особенно не выдаёт, помалкивает и слушает текст так, будто знает его наизусть и ловит оговорки. Конечно, у него есть свои слабости к людям, кого-то он любит и принимает целиком, кого-то он отрицает, но то и другое не мешает ему оставаться на высоте художественной об'ективности, оттого любимые и нелюбимые беспрекословно, безраздельно признают его авторитет.

Может быть, он не смотрит спектакль,а работает над ним?

Вдруг также в полоборота он говорит нам:

— Вот не могу поймать...

«Поймать», это слово он очень часто повторяет на репетициях.

— Да, да, —говорит он, — я еще не поймал, но кажется я найду это.

Что это? Налету, если хотите эксцентрично, но ценой громадного опыта в искусстве, прикладывая к сцене музыкальные композиции, живопись, архитектуру и наглядную повседневную жизнь людей, он, оказывается, бесспрестанно что-то ловит и позволяет себе сделать решение, когда знает точно, что поймал.

Таким образом, третья картина «Кремлёвских курантов» стала первой, четвертая — второй, и первая — третьей. Всё перепуталось. Год репетиции и такая новость. Невозможно представить себе, что из этого получится. Владимир Иванович деликатно, осторожно советуется с нами, но видно — спорить бесполезно, он «поймал», что-то решил и теперь от своего не отступится.

И вот, наконец, после спектакля он делает сценическое решение пьесы. Батюшки мои!.. Вот уж где воистину словам тесно и мыслям просторно. Две или три минуты длилось его выступление, но оно давало другой и новый ход вещам. Спектакль надо начинать увертюрой на площади у Иверской с тем, чтобы зритель в первые же минуты увидел и узнал эпоху... Не буду подробно останавливаться на трактовке пьесы, это вопрос узкий. Интересно другое: манера работать. О, эти режиссёрские экспликации! Самые ужасные режиссёры — это режиссёры словоохотливые.

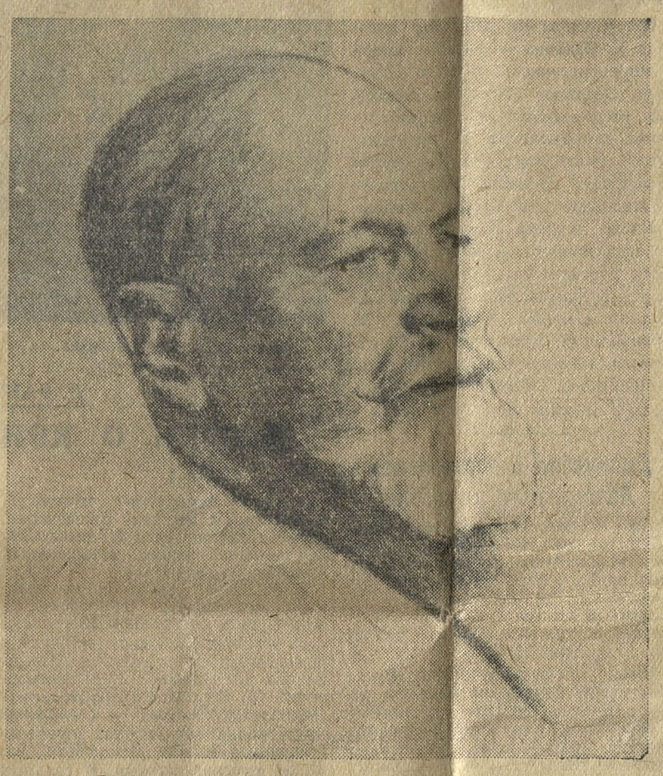
Один постановщик, трактуя одну пьесу, вдохновенно ораторствовал:

— У нас будет небо серого солдатского сукна (трактовка мрачной эпохи).

На это машинист сцены сказал:

— Ага... понимаю... значит, спектакль пойдет в сукнах?

Трактующий режиссёр ужаснулся:



Владимир Иванович Немирович-Данченко.
Рисунок художника Б. ИОГАНСОНА.

— Как в сукнах? Я вам даю образ.

— Кому образы, а мне оформлять спектакль. Где я вам найду суконное небо?

Нет, у него всё не так, незнакомо, ошеломляюще. Нет, это, конечно, сценический университет, здесь, только у этого мудреца ты получишь высшее образование, если, конечно, сумеешь сделаться образованным. Он преподает на прекрасном русском языке, в той благородной манере, которую можно назвать чеховской традицией. Не надо понимать буквально, — преподает, ибо ментором и доктринером Немирович-Данченко никогда не был. Но на репетициях между поисками мизансцены, положения, интонации вдруг, как молния, сверкнет такое нужное, такое решающее слово, что оно навсегда останется твоим правилом.

У актрисы Н. «не идет» сцена. Нечем жить. Пустые слова и механические движения. Мы репетируем в фойе. Нас тут человек пять. Тишина. Владимир Иванович без тени неудовольствия выслушивает жалобы актрисы. Она пробует садиться и говорить текст, пробует ходить, ищет каких-то положений. Он следит за ней, молчит. То ли она делает, или не то, — никто не знает.

Встал. Вышел на середину комнаты. Говорит он тихо, скупо, иногда слово заменяет какое-то неопределенное восклицание. Но мимика, интонация, жест дают восклицанию смысл потрясающего, чаще всего юмористического значения. Сам он не смеётся, когда вокруг люди покатываются от смеха.

Смеётся актриса. Все её положения уничтожены одним восклицанием. И тут же без перехода, просто, ясно он говорит:

— Посмотрим драматургический материал. Проверим его на жизненной правде и потом попробуем сделать театральную сцену.

Не покоряет ли вас эта простота? Драматургический материал, жизненная правда и сценическое воплощение. И он показывает, как на его взгляд и чутье надо играть старуху нищую. Вообще женщин он показывает страшно... Другого слова не могу найти. Страшно по правде, по сущности женской повадки, слабости и силы, очарования и лукавства. Он не играет и вполголоса частью за суфлёром, частью своими словами говорит текст нищей, которая разговаривает с Лениным ночью.

Этот безукоризненно одетый человек, в светлом зале театра, став на ковре перед актёром Грибовым, делается грузной, прокуренной, шелудивой старухой. Его кусают бесчисленные насекомые, он никогда не мылся, сварлив, он одичал в поисках подаяния. Глаза сделались тусклыми, пропитыми, ехидными, рот — дряблым, злым... Актёры приглядываются... Алексей Николаевич Грибов с удивлением смотрит на Владимира Ивановича. А он в это мгновение, смахнувши с себя колдовское наваждение, уже говорит актрисе:

— Ничего, что в начале будет натурализм, потом снимем...

Идут примеры высоких мастеров искусства, как они поступали в своём мастерстве, и репетиция становится блистательным праздником. Теперь можно понять, отчего актёры Художественного театра годами ждали случая репетировать с Немировичем-Данченко. Показывать умеют многие актёры и некоторые постановщики. Есть в театре замечательные импровизаторы, и их много в МХАТ. Но они играют, они могут предложить копировать их образ. Это — пустое, бесплодное дело в театре. Владимир Иванович никогда не «представлял», не менял голоса, не коверкал своей фигуры, но он умел прямо-таки со сказочной силой жить чужим образом, дать его душу, всё существо, и тогда он делался нищенкой, ребёнком, Лениным... Людей нельзя дрессировать. Он, показывая, в намеках, штрихах, подводил актёра к сокровенным мотивам поведения действующего лица: он давал то, чего нельзя увидать, чему не подражают, но отчего живут. Часто думалось, что он может разыграть целую пьесу один — так легко, так мгновенно соскочивши с места, он превращал себя в других, выдуманных и поразительных по правде людей.

Но нет, этот великий импровизатор ничего не делает всуе. Его можно сравнить с Шопеном, когда тот, импровизируя в минуты раздумий или для Жорж Занд, создавал свои классические вальсы, прелюды, ноктюрны. Его сценические импровизации, свободные и вдохновенные, восходят к классической школе Художественного театра. Опыт и труд долгой блистательной жизни, опыт, который напоминает мастеров итальянского Возрождения, не подавил в нём юного и часто прямо-таки дерзкого вдохновения поисков.

Он просматривает вторую картину пьесы. Комната в Метрополе. Матрос Рыбаков и Маша — дочь Забелиных. К ним заявляется мать Маши, человек старинного московского уклада, старинных понятий и правил. И как же она себя будет вести в столь странной обстановке, как играть в этой рискованной сцене? В чём тут правда?

Сцена, как сцена, все это более или менее гладко. Действующие лица достаточно верно смущены, раскрыта известная острота положения, нет неуместной комедийности, и все исполнители давно знают, что эта сцена пойдёт хорошо.

Он просматривает всю сцену спокойно и строго. У него глубокая органическая культура строгого, всепоглощающего труда, без пауз, отвлечений, рассеянности. При нём все по струне, все на-чеку.

Сцена кончилась. Молчание. Он думающе посматривает на людей.

— А почему?..

Как часто Владимир Иванович говорит это свое удивительное «а почему?» в жизненном тоне недоумения и мудрой хитрецы! И как часто это «а почему?» ставит вещи с головы на ноги, меняет всё дело, даёт целое направление в работе. Но почти всегда вопрос возникает от чего-нибудь столь неожиданного, столь малого, что никак не раскусишь, куда же он клонит.

— А почему, — говорит он актрисе, играющей мать Маши, — а почему вы стоите?

Что за странный вопрос? Можно сесть, велико ли дело? Никто ничего не понимает.

— Нет, — продолжает он, — надо сесть.

Хорошо. Сядем. Сели. И вот тут-то открывается великий мастер сценического реализма. Забелиной необходимо благородно и прилично устроить свою дочь.

— Вы делаете революции, — говорит Владимир Иванович,—очень хорошо. Это ваше мужское дело. Но уж как выдать замуж дочь — это знаю я, это мое женское дело. Тут уж позвольте мне быть хозяйкой. Значит, она приходит к матросу хозяйкой, усаживается, рассматривает своего будущего зятя, и он покорно и боязливо стоит перед ней и...

Он выходит, Немирович-Данченко, и показывает, как Забелина разговаривает с матросом. Все, кто тут присутствует, аплодируют ему, — так правдиво, так просто и свободно раскрылась сцена.

Он не смешит, не делает шаржа, но как упоительно весело на его репетициях. Незабываемые дни...

Мы ждём репетиции ленинских сцен. Немирович-Данченко сказал, что актёр на верном пути, но надо ещё что-то найти. Аристократичность?.. Да, и аристократичность и ещё что-то другое.

Наконец приходит день, когда идёт ленинская сцена.

Какие решения найдёт он для образа Ленина? Будет ли он показывать сцену? Какие будут мизансцены? Мы ждём большого вступления, широкой экспозиции, но Немирович-Данченко даже не просматривает сцены, а с первой минуты приступает к работе.

Глухая ночь. Бульвар у Кремля. Ленин ушёл на прогулку. Убежал от охраны. Текстовой материал сомнителен, из него можно лепить причудливые и неправдоподобные вещи. Строгой линии нет. Актёр предоставлен самому себе. На этом тексте можно создать идеалиста-интеллигента прошлых лет, мечтателя, утомлённого человека, оторвавшегося от титанической работы и позволяющего себе говорить о любви, о Толстом, о нашем будущем. Можно дать образ великой мученической скорби, и это позволяет текст. Я ведь лучше, чем кто-либо другой, знаю цену своему тексту, но я мучительно не знаю, как это играть. Сцена распадается на разные куски, у нее нет стержня, и актёр мучается за автора, ибо нет состояния. Автором не дано чистой последовательности поступка и настроений.

Грустно.

Сколько раз проходили эту сцену и видели, что не найдено главное, что она состоит из кусочков. Любовь... сцена с нищей... трамвайные рабочие... мечты об электрификации России...

Вначале он ведёт репетицию почти технически. Это кропотливая работа, но видно, что тут идёт какая-то примерка, какая-то скрытая проверка продуманного и решённого плана.

— Какой же Ленин? — спрашивает он, — Вот здесь ночью на Кремлёвской набережной, после долгого заседания Совнаркома, какой он?

— Устал, страшно устал... — кто-то говорит.

— Да... — отзывается Владимир Иванович, но так, что лучше б уж он и не говорил этого «да».

Владимир Иванович любит повторять, что он сам—человек политически незрелый. Это его слабость. Никто ему особенно в этом не верит. Он с простодушным лукавством и серьезным лицом говорит, что можно пытаться решить правильно политические линии чисто художественными путями. От искусства к политике...

— А почему политические концепции должны итти вразрез с художественными?

Грибов говорит матросу:

— Любите русского человека?

— Люблю, конечно.

— Поживите с моё, тогда полюбите...

Но какой же Ленин? В каком состоянии он говорит эти слова о любви к русскому человеку?

— Он гневный, — с глубоким значением, с особенной силой повторяет Немирович-Данченко, — гневный... Вы понимаете меня? Это гнев высокой, всеоб'емлющей души, это пламя, которое никогда его не покидает.

И все слова текста, куски и сцены — только производное, только грани неизменного состояния великого всечеловеческого гнева. Он всячески варьирует эту тему, опасаясь, чтобы его не поняли неправильно, не свели понятие гнева к простой обыденности. Ему надо показать, как смотрит Ленин, как он видит людей, как он их слушает и принимает.

Сейчас ни одна посторонняя мысль не идёт в голову. Великий артист всех увёл за собой, увлёк, покорил. Он ведёт сцену с нищей. Несколько сумрачный, почти суровый, он строго слушает старуху, не отрывает от неё взгляда. Кто-то рядом шепчет: глаза, глаза...

Этот взгляд поймал Грибов. У человека восьмидесяти с лишним лет озарились, засверкали глаза, явился пламень покоряющей силы, и когда он сказал: «это ужасно», — можно было ужаснуться вместе с ним.

И на наших глазах произошло художественное смещение. Артиста точно подменили. Безусловно и целиком доверившись учителю, он временами делался неузнаваемым, и вся сцена для него теперь не вызывала сомнений. Играя огромное напряжение мысли, внимания, темперамента, он чувствовал себя легко и свободно.

Потрясающих моментов на репетициях было множество. Шедевром режиссёрской работы Немировича-Данченко я считаю картину в кабинете Ленина во втором акте.

— Ленина нельзя показывать обычно, буднично, — говорит он.

Ему не давала покоя эта картина. Кабинет, как он был в действительности, на сцене померк. Это закономерно. Сцена — коварная штука. Не все художники могут делать декорации. А тут от подлинника нельзя было уйти. Кабинет Ленина знают все. Допустить сценические вольности нельзя. Но играть в натуральной обстановке было трудно.

— Попробуем решить картину светом, — предлагает он, и принимается за работу.

Постановка картины длится несколько дней. Он неутомим в решении поставленной задачи и безгранично терпелив. Он выходит на сцену, подолгу говорит с актёрами, сам их усаживает, разводит, говорит текст, советуется с художником, ловит лишние секунды в переходах света, и видишь и чувствуешь, как он целеустремлён, как он подводит картину к патетическому звучанию.

Для описания работы Немировича-Данченко над одной этой картиной надо посвятить отдельную большую главу, так много принципиально важного и художественно значимого он вложил в эти сцены. На узком текстовом материале он сумел создать величие и обаяние, титаническую деятельность и повседневную жизнь Ленина и его друзей.

И когда репетиции удавались, он, откинувшись в кресле партера, говорил:

— Да, это у нас получается, это найдено...

И опять звал актёров:

— Дальше...:

Мне пришлось говорить о «Кремлёвских курантах». Я не видел репетиций других пьес, о них расскажут современники. Мне хотелось по свежей памяти набросать хоть несколько черт к портрету живого Немировича-Данченко — великого художника русской сцены, необыкновенного человека.

---

В. И. НЕМИРОВИЧ-ДАНЧЕНКО

## Чувство нового

...Перед Художественным театром вновь стоит задача — вернуть сцене А. П. Чехова. Задача трудная, но благородная. Театр все свои силы, всё своё искусство должен отдать для разрешения этой задачи. И если наш советский зритель всё же не примет спектакля, то мы будем знать, что Чехов, как драматург, кончился или же должен притти другой театр, который возродит его. Для решения этого вопроса театр должен быть свободен от всяких традиций. Повторение старых постановок по традиции есть самое настоящее зло театра. Повторять старые традиции театра — это значит останавливать рост, развитие искусства. Работник искусства может стариться, а само искусство должно быть всегда молодо.

Прежде не так задумывались над главной идеей пьесы, над её идейным стержнем; больше действовали интуитивно или же куда влекут мечты симпатии актёрских и режиссёрских индивидуальностей. Это было больше угадывание Чехова, чем его глубокий анализ. Спектакль получался стихийно великолепно отражающий Чехова, а не глубоко сознательный.

Бывают пьесы, которые коллектив органически, стихийно схватывает. Это пьесы современные. Так было и с первой постановкой «Трех сестер». Тогда все, в сущности,— и актёры, и режиссура—были чеховские. Носили Чехова в себе, жили им, дышали с ним одними и теми же волнениями, заботами и т. д. Поэтому довольно легко было найти ту атмосферу, которая составляет главную прелесть спектакля.

В настоящее время эта пьеса никак не может считаться современной, и в разрешении этой постановки театр должен опираться только на своё искусство. То, к чему раньше приходили интуитивно, сейчас должно разрешаться сознательно. Театр должен пойти вперёд и по глубине раскрытия произведения, и по своей театральной простоте. Перед театром стоит простая, можно сказать, художественно честная задача—взять эту пьесу и отнестись к ней, как к новой пьесе, со всей свежестью своего художественного подхода.

### АВТОРСКАЯ МЫСЛЬ

Чехов лиричен, но самое главное в работе—это схватить самый настоящий глубокий смысл, вскрыть мысль Чехова, а не его лирику, которая придёт сама собой от настроения, обстановки, от окружающей атмосферы.

На первый взгляд, слова действующих лиц кажутся обычным, не имеющим глубокого значения разговором русских интеллигентов. Но дело театрального искусства—всмотреться глубже в истоки этих событий, найти причины их. И вот, когда всматриваешься в глубину событий, то убеждаешься, что всё это происходит оттого, что действительность была полна тёмных пятен, которые возбуждают недовольство и заставляют о себе говорить. Жизнь в этом городе полна самых мелких бытовых подробностей, но людям этого мало, одним этим жить нельзя, нужно ещё что-то, чего у них нет. И вот в сердцах этих людей начинают витать хорошие мысли: о радости труда, о новом мировоззрении, о будущей жизни. Всё то, что вдали,— казалось лучше, чище, светлее... и туда, в эту даль и тянуло всех. Жизнь была безрадостной, тусклой, без поэзии, но люди не показывали этого и казались даже весёлыми. Но вот соберутся где-нибудь на пикнике или в доме и начнут говорить о лучшей жизни. Поспорят, погорячатся и... поплачут, потому что жизнь была тяжёлая. Ещё более тонко испытывали это деликатные души. Чеховские люди все деликатные, за исключением Наташи и Протопопова.

Всё бы было иначе, если бы было такое отношение к труду, искусству и науке, какое наступило через 20 лет. И Андрей был бы профессором, и другие достигли бы своих стремлений.

Вся жизнь—изломанная, неясная, запутанная, без аромата, без лирики, без поэзии. Поэтому более тонкие души, как три сестры, рвутся куда-то в Москву,—в ней спасение.

### ИЗ БЕСЕД НА РЕПЕТИЦИЯХ СПЕКТАКЛЯ «ТРИ СЕСТРЫ»

Вся пьеса построена на том: весна, какое очарование, какая великолепная жизнь, как всё молодо, как прекрасно. А дальше... жизнь становится всё труднее и труднее. И, наконец, в конце—ничего нет. Всё ушло.

Замечательно, что у Чехова и в природе то же явление: вначале весна, на деревьях почки. Это очаровательно! А что дальше выйдет из этих почек—неизвестно: может быть, знание, а может быть, что-то ядовитое.

### СТИЛЬ ЧЕХОВСКОГО СПЕКТАКЛЯ

**Общая тональность** всего спектакля—это его музыкальное и поэтическое звучание. Это пьеса поэта-реалиста. Не просто реалиста и не бытовика-реалиста, а именно поэта-реалиста.

Чеховскую поэзию можно сравнивать скорее с музыкальным произведением Чайковского, чем с какой-нибудь бытовой пьесой, хотя бы автор последней и был кто-либо из классиков.

Самая яркая, самая существенная черта этого спектакля для искусства—это его музыкальность. Причём немного не та интонация—и всё не то. А когда эта интонация музыкально верна, то оказывается, что всё верно—и по существу, и по внутренней линии получается крепко и верно.

У Чехова в каждом акте своя музыкальность, свой музыкальный рисунок. Вот идёт шумно—форте... и вдруг—скерцо, а затем наступили тишина, и т. д.

Говорить обычным, будничным языком в чеховской пьесе нельзя. Говоря обычным языком, мы сказали бы о человеке: «Почему он в жизни так прост и мелок?»... Чехов говорит: «Почему в жизни он хватает так невысоко? Почему?» Чеховский текст не такой наипростейший, а приподнятый, поэтический. Он по своему построению и звучанию, пожалуй, более близок к Пушкину.

Язык Чехова наполнен весь музыкальностью. Он звучит, как поэма, но поэма реального искусства; как стихотворение, но стихотворение в прозе. (Такое определение особенно важно для актёров Художественного театра, воспитанных на глубоком реализме и порой склонных к опрощению речи).

Весь спектакль, несмотря на то, что он совершенно прозаический и жизнь в нем совершенно нормальная, очень музыкален. В нём музыкальны не только язык, но и сами переживания людей. Даже те люди, которые отражают в пьесе серую действительность и пошлость, настолько глубоко художественны, что и они являются музыкальными.

«Чеховские полутона»—это определение, которое часто приходится слышать, неверное. Под словом «полутон» обычно понимается подача красок и звучание не в полную силу, т. е. в полтона. В таком смысле у Чехова нет полутонов. У него везде полные тона, но в этих тонах **свои** краски, **своё** звучание, свойственные только чеховским образам.

Чеховские тона, имевшие ранее огромный успех, с течением времени превратились в те «полутона», которые фактически есть следы театрального штампа. Такие «полутона» ведут не к стилю спектакля, а к его пониженному, опущенному тону. Как правило, непременным спутником таких «полутончиков» является прежде всего негромкий звук речи, а иногда и просто бялый и тихий, а в то же время чуть-чуть где-то понижено—и уже опасность, опасность, выражающаяся в ужасном для театра слове «скука». А от Чехова притти к этому слову легче, чем от какой-то бравурной крикливой пьесы.

Неверное мнение, что Чехов пониженный. Нет, он громкий, крепкий, насыщенный. Конечно, говорить только громко текст—это ещё не всё. Надо помнить, что в этом тексте заложена огромная тоска. Нужно крепко найти верное физическое самочувствие, ощутить окружающую обстановку, атмосферу и только тогда всё это передать энергично, темпераментно через рампу.

### О НЕКОТОРЫХ ОСНОВАХ ИСКУССТВА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕАТРА

Если заглянуть во многие наши театры и посмотреть, как там играют?.. У автора весна. Именины. Ах, весна!.. Радость!.. И сразу у всех актёров бодрые, крепкие, весёлые голоса. И... очень большой успех у той части публики, которая падка на то, что можно взять сразу, не всматриваясь, не вдумываясь. Но мы говорим: это плакатное, бьющее в лоб искусство—не наше. Направление нашего искусства—брать не форму, а сущность вещи, как мы её понимаем. **Взять сущность и от сущности итти.** Мы должны дать те же именины, радость весны, радость любви, но другими средствами, чтобы **внутренне всем этим актёр был наполнен до предела, но внешне чтобы всё это выражалось в высшей степени скупо.**

Вскрывая в пьесе корни событий, невольно встречаешься с трудностями. Если прибавили немного прямолинейности,—получился плакат; если что-то убавили—скука. Нужно быть всё время на страже требований нашего искусства. Надо **находить синтез**, в котором было бы **всё необходимое для художественного восприятия мысли автора.**

Найти жизненную простоту—это уже многое, но это ещё не всё. Надо эту **жизненную** простоту сделать ещё и **театральной**, т. е. донести её до зрителя.

Последнее время в сценическом творчестве Художественного театра стали обязательными «три правды»: **социальная**, т. е. наше понимание идеи пьесы, событий и характеров, освещённое современным революционным мироощущением; **жизненная** правда, т. е. психологическая: создание на сцене живого человека в каждом положении, и, наконец, **театральная** правда, об'единяющая все законы непременной условности всякого театра, диктующие именно такие, а не иные выразительные средства и дающие стиль и жанр. Часто актер играет хорошо и умно, но серо и скучно, потому что его исполнение лишено театрального огня.

Вершина нашего реалистического искусства — быть **настолько глубоко наполненными внутренним грузом**, чтобы не надо **было ничего играть**, но всё было бы великолепно,—как Блок читал свои стихи, почти не возвышая голоса, но чувствовалась в них громадная глубина.

Основы этого искусства Художественного театра крепко сидят в его актёрах. Благодаря этому искусству актёры верно схватывают тон, стиль автора, подают верно мысль и устанавливают верное взаимоотношение. Получается общее настроение, и, можно сказать, получается прекрасный спектакль. И всё-таки это ещё не предел, это ещё не есть **создание**. Ещё что-то должно быть в творчестве Художественного театра.

Фантазия художника (актёра и режиссёра) должна работать не только в смысле раскрытия стиля автора, взаимоотношений и т. д., но и в смысле доведения образа до самых последних корней живого человека. Образ настолько должен представляться актёру живым человеком, как будто это действительно его родной брат или сестра, с которыми он живёт вместе и знает прекрасно все их простые, физические привычки в обиходе. Чтобы этот образ был созданный жизнью. Чтобы в этом образе был аромат живого человека.

В своём творчестве надо искать розу настоящую, живую, а не искусственную. Шёлковая роза, может быть, и красивее, но в ней нет аромата. Пусть только бутон, но настоящей живой розы, с ароматом. Искусство Художественного театра, как и искусство всякого театра, должно быть вечно молодо и вечно в движении вперёд. Застывать на одном месте и консервироваться оно не имеет права.

Публикация В. ГЛЕБОВА.

---

И. ТУМАНОВ

## ТВОРЧЕСКИЙ ЗАМЫСЕЛ

«Я себе представляю этот спектакль у нас невероятно непохожим на то, как его до сих пор показывали. Ничего похожего. Обыкновенно это пышное представление. Там всё пышно: и мундиры, и парики белые. Комната Лизы—а в сущности говоря,—это дворцовая гостиная, большой бал и т. д. А я себе представляю какую-то драму, которая вырастает в трагедию. В сущности говоря, — драматический эпизод обыкновенных людей. Я вижу — сад, терраса, комната—настоящая девичья комната, балкончик в сад, где она (Лиза) обращается к ночи.

Как будто простая жизнь, а между тем это жизнь придворной среды, но простые «человеческие» люди, которые охвачены до одержимости, до ненормальности страстями, потому что весь быт такой... Это Петербург, двор, гранит, памятники, белые ночи... Это всё создало такой трёпаный, точно наполненный блуждающими огнями, мирок. А жизнь самая простая, человеческая. Ничто не «Ах, как пышно театрально!»..: Я готов ещё резче говорить о простоте житейской драмы для того, чтобы стянуть её с ходуль пышного спектакля. Это не только не уменьшает, а усиливает значение сильного темперамента, страшного темперамента, и Лизы, и Германа, и Графини...»

Так говорил Владимир Иванович Немирович-Данченко на второй репетиции «Пиковой дамы» в Музыкальном театре. Владимир Иванович вызвал на репетицию исполнителей основных партий. С большим волнением, по его собственному признанию, и с большим увлечением приступал он к осуществлению этой работы.

Постановка «Пиковой дамы» — многолетняя творческая мечта Владимира Ивановича, стремление художника проникнуть в самые сокровенные, самые глубокие тайны гениального произведения Чайковского.

Много лет вынашивал свою мечту Владимир Иванович. Он был беспощаден к самому себе. Он подвергал жестокой и неумолимой критике собственные мысли и предположения для того, чтобы ещё и ещё раз убедиться в правильности выдвинутых им положений. В беседах с ним становилось ясно, какой огромный критический материал был им проштудирован. Клавир оперы, который он всегда снимал с книжной полки в начале бесед, Владимир Иванович сам очень часто любовно и тщательно подклеивал, так как от частого употребления он не всегда бывал в должном виде, а переплести его Владимир Иванович почему-то не хотел.

Владимир Иванович с полной готовностью рассказывал все свои замыслы и планы. На своём собеседнике он ещё и ещё раз проверял свои мысли. Очень любил Владимир Иванович творческую инициативу людей, с ним работающих. Терпеливо и внимательно относился он ко всем высказываемым мыслям, и если увлекался какой-либо из них, то развивал её с огромным темпераментом.

Длительную, кропотливую, углублённую работу провёл Владимир Иванович над «Пиковой дамой» до того, как встретился с актёрами, и поэтому особо сильно прозвучало на первой репетиции его требование, обращённое к режиссёрам, музыкантам и актёрам: «Самое важное это атмосфера работы: Чайковский. Чтобы притти на репетицию «Пиковой дамы» или вступить в репетицию «Пиковой дамы», не то же самое, что вступить в репетиции «Периколы» или «Корневильских колоколов». Это не потому только, что будут другие тональности звучать для меня, а по самому моему настроению, по самому налаживанию всего моего психического аппарата».

Владимир Иванович рекомендует окружить репетиции «Пиковой дамы» музыкой. «Пиковая дама» ассоциируется у него с 6-й симфонией Чайковского, в особенности её 3-й и 4-й частями. Владимир Иванович указывал, что «музыкальность здесь соприкасается с той частью вашего артистического аппарата, внутреннего, духовного артистического аппарата, который тоже благодаря ремесленному направлению (я ремесленное произношу не в смысле крутого порицания, а в смысле характера отношения к работе), ремесленному подходу к работе, приводит к тому, что очень важная сторона ваших душевных артистических столкновений остаётся втуне и даже доходит до того, что совершенно атрофируется. Это то, что можно назвать общим именем для всякого художника—«поэт».

Какую же «Пиковую даму» должен играть театр? Пушкина или Чайковского? Чайковского, — отвечает Владимир Иванович. «Чайковский,—говорит он,—был плоть от плоти, кровь от крови художников своей эпохи. Весь он родственный художественной связью с Левитаном в живописи и Чеховым в поэзии, весь он насыщен переживаниями этой эпохи, тяготением к лиризму». И поэтому Владимир Иванович решает перенести время действия «Пиковой дамы»— в 90-е годы прошлого столетия.

Бережно, я бы сказал, почтительно и любовно относится Владимир Иванович к каждой ноте в клавире Чайковского. Но в либретто он видит недостатки и считает возможным произвести некоторые изменения в тексте, изменения, которые будут способствовать усилению его драматизма.

Увлекательно и ново определяет Владимир Иванович место действия. Он хотел видеть на сцене не Летний сад, а Аничков дворец. Он мечтал о девичьей комнатке с балкончиком, выходящим в сад. Он предлагал подумать о замене Канавки другим местом действия, так как боится, что огромное пространство Канавки задавит, затушует основное в сцене — психологическую драму Лизы и Германа. Много такого рода разнообразных мыслей высказал Владимир Иванович художнику спектакля П. Вильямсу и режиссуре спектакля.

Всегда подтянутый, радостный и энергичный, проводил Владимир Иванович свои занятия по «Пиковой даме» в театре и у себя на дому. Он увлекал нас новизной трактовки, каждый образ раскрывался им ярко и резко. Говоря о Германе, он указывал:

«Не могу отделаться в Германе от Врубеля. Стоит взять врубелевского демона, какой-то из его эскизов, чтобы сказать: вот тут что-то такое есть настоящее, романтическое, потому что в конце концов все переживания Германа чрезвычайно проникнуты скорбью. Он возбуждает не только влюблённость Лизы—в зрителе он возбуждает какое-то необычайное сочувствие».

Сколько в этом высказывании материала для раздумий и работы актёра над ролью!

На последней своей репетиции он сказал нам:

«Как известно, не только жизнь создаёт искусство, но и искусство создаёт жизнь. Так вот, когда искусство начинает создавать жизнь, когда искусство начинает создавать этику, понимание существенных явлений жизни, морали и диктует это фальшивыми вещами и с этой фальшью мирятся и на этой фальши воспитывается молодежь,— это ужасно».

Владимир Иванович всегда боролся за большую правду в искусстве. И спектакль «Пиковой дамы» он задумал, как трагедию больших страстей и большой правды.