

Вырезка из газеты  
ИЗВЕСТИЯ

Москва

## Немирович-Данченко на репетиции

Вот он входит в репетиционный зал — человек, проживший 65 лет в театре и ради театра. Когда-то видный театральный критик и педагог. Драматург — автор «Цены жизни», «Нового дела», пьес, увлекавших Ермолову, Федотову, Ленского, Южина, Савину, Варламова, Давыдова, Сазонова.

Друг Чехова, подаривший Чехова русскому театру. Один из создателей Московского Художественного театра. Режиссер-учитель Москвина, Книппер-Чеховой, Качалова, Леонидова. Автор прославленных постановок: «Юлия Цезаря», «Братьев Карамазовых», «На всякого мудреца довольно простоты», «Живого трупа», «Врагов», «Анны Карениной» и «Анго», «Лизистраты», «Травинаты», «В бурю».

Обладатель несметного богатства жизненных и художественных впечатлений, знания, опыта. И вот что замечательно: совсем не усталый от всего этого жизненного груза. В походке, жесте, в подтянутости всегда элегантно-фигуры, в блеске глаз столько внутренней молодости!

В каждом репетиционном «показе», в стремлении заразить актера своим видением и ощущением образа — столько увлеченности, темперамента! Начинается репетиция, все равно какая по счету: вторая, десятая, сотая, — и сразу становится ясно, что он пришел сегодня в театр не для повторения уже пройденного, пусть и блестяще пройденного, пути, а для того, чтобы искать новое в актере, в авторе, в себе самом.

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

Немирович-Данченко всегда ждет от актера **своего**, с собой принесенного, — пусть даже этот материал и спорный. Если материал есть, Владимир Иванович непременно загорится, заволнуется богатством актерских находок, в одном случае опрокидывая их художест-

венной логикой своего замысла, в другом, — если путь выбран верно, — доводя это богатство до максимальных пределов выразительности. «Раз это верно, тут ничего не может быть «честечур» — любимое его выражение.

Он часто говорит, что социалистическая революция вооружила его, режиссера, особым прожектором, находящимся как бы внутри его самого, в мозгу и сердце. В свете этого прожектора он видит новое даже в давно знакомых образах классических произведений, в их психологии, в бытовых чертах. Вот почему, например, сейчас он работает над пьесой «Три сестры» Чехова так, как будто у него в руках новая пьеса. Ускользавшее раньше теперь становится отчетливым, а иногда первостепенным. Невольно перемещаются акценты, меняются контуры фигур.

В постановку властно врывается идеология. Но это процесс внутренний, а не внешний: нельзя сначала создать жизненно яркий образ, а потом «начинить» его идеологией, как нельзя уложить правду жизни в заранее приготовленную «социальную» схему.

«Если мы искренно отдаемся работе, — сказал однажды Немирович-Данченко в беседе с работниками периферийных театров, — нося в себе настолько глубоко наши социальные идеи, что они становятся нашими непрерывными социальными чувствами, то нам не нужно вспоминать об этом особо.

Вспоминать можно только для проверки (не сделали ли мы ошибки?), когда уже что-то создано, может быть, на генеральной репетиции. Но, когда мы работаем, мы всем своим существом настолько этим живем, что нам нечего бояться ошибки или «уклона». Я особенно подчеркиваю — всем существом, потому что творческая работа не идет только от головы; если мы будем только думать: как это сделать? — мы попадем в рационализм, в излишнюю рассудочность. А этот рационализм, с моей точки зрения, является одним из самых сильных грехов искусства».

Его главное требование к актеру в последнее время четко сводится к следя-

нию «трех правд» сценического творчества: правды социальной (т.е. наше понимание идеи пьесы, событий и характеров, возвращенное новым, революционным мироощущением), правды психологической (создание на сцене живого человека в каждом положении, поступке, устремлении) и правды театральной (т.е., во-первых, стиль и жанр пьесы, диктующие именно такие, а не иные выразительные средства, и, во-вторых, законы непрременной условности всякого театра, — законы, исключающие простую тождественность сцены и жизни).

Захваченная десятками живых психологических и бытовых особенностей образа, фантазия актера легко может увлечься чем-нибудь второстепенным. Преувеличенная в своем значении черта характера исказит социальную и художественную правду образа или, в лучшем случае, уничтожит нужный акцент.

Творческое ощущение идеи пьесы, вызванное к жизни революционным мировоззрением, заставляет театр отбирать из богатства всех жизненных нитей, из которых соткан образ, явления и черты крупного содержания, явления типические, а не мелкожитейские, определяющие всю сущность образа в настоящем и притворяющие его будущее.

Режиссер-толкователь, режиссер-организатор призван помочь в этом актерам, а потом показать им, как в зеркале, их ошибки и отклонения, пропуск нужного звена или недостаточность найденного.

Вот этим и занимается Владимир Иванович в своей репетиционной работе. Но не только этим.

Актер, — особенно опытный актер, — талантливый, завоевавший симпатии зрителя, нередко несет в своем творчестве целый ассортимент штампов — раз навсегда усвоенных приемов, при чем штампы эти сплошь и рядом бывают и заразительны, и талантливы, и ярки. Привычно-приятные для публики, они часто становятся как бы естественно присущими актеру. А вот для данного образа они вдруг становятся явной помехой.

Владимир Иванович обнаруживает штампы с безошибочной зоркостью и вступает с ними в борьбу. Он тогда уводит актера к себе в кабинет и подолгу занимается с ним наедине. Говорит ему иногда самую горькую правду. Мучается сам его болью, но не соглашается на компромиссы. Весь превращается в желание помочь, но помочь

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

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

Но на таком языке он с актером говорить не будет — из простого опасения погубить непосредственно найденное актерской фантазией. Актер тогда углубится в рассуждения, будет «играть результат», не пройдя всех необходимых психологических ступеней. Значит, нужно сначала только договориться: верно ли усвоена мысль автора, одинаково ли она преломилась в режиссерском и актерском сознании. И договоренность должна быть полная: пусть расхождение сейчас, в данный момент репетиции, кажется крошечным, все равно оно приведет потом к результатам, полярно противоположным замыслу. Потому что неверно воспринятая мысль заставит выбирать не те нервы, не те струны, которые нужно заставить звучать в этом случае, уведет на ложный путь актерскую интуицию, а темперамент только усугубит ошибку.

И, если Немирович-Данченко чувствует опасность такого расхождения, он неутомимо заставляет актера по нескольку раз изложить незадавшийся кусок роли своими словами (кажется, единственный случай, когда ему не нужен авторский текст). Он видит, что актер не то чувствует, не тем живет, он помогает ему вскрыть **подтекст** роли, все, что скрыто под словами, — чтобы понять мысль автора и потом претворить ее в действие, чтобы легче превратить слова роли в свои «собственные» слова.

Итак, мысль установлена с полной ясностью. Заранее, путем подробнейшей характеристики всех действий, привычек, влечений образа, установлено и его «зерно» — самое основное его внутреннее содержание. Теперь нужно найти средства для воплощения намеченной мысли в данном куске, средства, един-

ственно верные психологически и театрально.

Владимир Иванович вместе с актером начинает искать правильное самочувствие или, как он в последнее время говорит, «чувственное или эмоциональное зерно образа» в данной сцене. Это чрезвычайно тонко, почти неуловимо для постороннего наблюдателя. Здесь берутся на учет все обстоятельства и внешнего, и внутреннего порядка. Например, самочувствие Софьи в третьем акте пьесы «Горе от ума»: бал, музыка, танцы, атмосфера влюбленности, близость любимого человека, и сознание своего очарования, своей силы, и московское воспитание, и сентиментальная романтическая дымка впервые переживаемого «романа с препятствиями». Отсюда возникает ряд последовательных актерских задач, без которых актер не может действовать, т.е. жить на сцене.

Но на поверку всегда оказывается, что мало описать словами это «чувственное зерно», как бы подробно ни было описание. И вот здесь Владимиру Ивановичу, благодаря его огромному знанию жизни, исключительной прищипанности взгляда и тончайшей чуткости, часто удается какой-то одной-единственной деталью сделать самочувствие актера совершенно жизненным. Эта «одна-единственная» деталь возбуждает фантазию в нужном направлении, заставляет вибрировать нужные нервы, и при том не только на сегодняшней репетиции, но и в дальнейшей работе над ролью. Владимир Иванович часто прибегает к показу. В большинстве случаев он это делает тогда, когда нельзя объяснить словами разницу психологических оттенков. Его показ всегда только намек на позу, интонацию, мимику — намек, который нельзя просто скопировать, а можно только понять, ощутить, а потом делать свое актерское дело. Его артистичность настолько велика, что за таким намеком обычно открывается самая сущность характера. Скупой, но в точку надежный, этот показ на мгновение как бы притворяет то, что есть плоть и кровь образа. Точного, определенного приспособления Владимира Иванович никогда не подсказывает актеру. Это — дело его актерской индивидуальности, его искренности и вкуса.

А когда договорились и о существе мысли, и о «чувственном зерне» образа, когда ясны задачи и ясно, куда направляет темперамент, Владимир Иванович говорит актеру: ну, а теперь

остается только репетировать, т.е. актеру — повторять, а режиссеру — тут же контролировать и, как в зеркале, отражать: верно или неверно получается, до тех пор, пока цель не будет достигнута окончательно. Ведь для того, чтобы сжиться с образом, нужно время. «Сырого» спектакля Немирович-Данченко не выпустит никогда.

Когда Немирович-Данченко работает над массовой сценой (например, 5-й акт «Любови Яровой» или «Скачки» и «Театр» в «Анне Карениной», или 3-й акт в «Горе от ума»), он становится диктатором. Ему важно добиться общности психологии при максимальном разнообразии красок, чтобы создать наиболее благоприятный фон для действия основных персонажей и наиболее жизненную атмосферу акта. На сцене 30, 40, 60 человек. И в голове режиссера — 60 жизней, 60 подробных биографий. Он знает, что каждый из этих людей сделает в том или ином случае, как они относятся друг к другу, какой импульс руководит ими вот сейчас, вот в этот момент акта.

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

В «массовой сцене» Владимир Иванович встречается преимущественно с молодежью МХАТ. Он видит ее не только в «массовой сцене», а и в работе над отрывком, над ролью, иногда на показе целой пьесы, подготовленной с группой молодежи режиссером-педагогом. К молодым актерам он всегда особенно пристально внимателен и чуток, но без тени сентиментального умиления перед «молодостью» и без малейших скидок на «молодость». Владимир Иванович не может не знать, что в своих занятиях с молодежью он творит на ходу живую школу будущих навыков, художественных устоев и стремлений, призванную продолжить великое культурное дело Художественного театра.

В. ВИЛЕНКИН.