

371
-291



598+64

TEATP

№ 7

1954



Работа Вл. И. Немировича-Данченко над спектаклем «Три сестры»

Прекрасная реалистическая традиция театра Чехова неразрывно связана с жизнью Московского Художественного театра. Она ведет свое начало с момента возникновения МХТ, с того памятного дня премьеры «Чайки», когда произошло фактическое рождение молодого театра и одновременно — рождение Чехова как драматурга.

Многие театры и до Художественного театра и параллельно с ним обращались к пьесам Чехова. Но только здесь в короткий, но необычайно богатый период творческого содружества автора и театра сложились те живые чеховские традиции, которые во многом определили дальнейшее развитие русского сценического искусства.

Чеховские спектакли МХТ явились подлинным открытием. Глубоко исследуя жизнь демократической интеллигенции, вникая во все, даже самые мелкие факты ее обыденного безрадостного существования, Чехов и Художественный театр поднимались до широких обобщений, приходили к смелым социальным выводам. В канун первой русской революции чеховские спектакли МХТ будили тревожные и горестные мысли о бесчеловечности существующего общественного строя, вселяли беспокойную надежду на близость великих перемен в жизни родины.

Неотложно важные, волнующие идеи чеховской драматургии окрылили творческие усилия театра, принесли победу его новаторскому художественному методу. Именно поэтому чеховское искусство Художественного театра приобрело такую могучую, испытанную временем силу, выстояло в нелегкой борьбе с реакционерами от искусства. Именно поэтому так дорожили завоеваниями и художественными открытиями чеховских спектаклей МХТ его великие создатели—К. С. Станиславский и Вл. И. Немирович-Данченко.

Но Станиславский и Немирович-Данченко всегда резко восставали против размены больших традиций на мелкие каноны, незыблемые догматы и рецепты. И когда в годы реакции чеховское искусство Художественного театра стало засыхать, выветриваться и обрастать штампами, создатели театра первые нашли в себе мужество сказать об этом прямо.

Мысль о необходимости взглянуть на Чехова новыми, свежими глазами вошла в сознание деятелей театра сразу же после Великой Октябрьской социалистической революции. Художественный театр стремился бережно сохранить и внести как драгоценный вклад в новую, социалистическую культуру все то лучшее, что было в его чеховском искусстве. Не обращая внимания на злобные окрики пролеткультовской и вульгарно-соци-

ологической критики, пытавшейся зачеркнуть значение Чехова в новой революционной современности, театр упорно оставлял старые чеховские спектакли в своем репертуаре и был глубоко прав. Но новая эпоха, новый зрительный зал властно указали ему, что прежде театр в чем-то недопонимал Чехова, что теперь совсем по-иному читаются прозорливые слова писателя, совсем по-иному звучит его мечта о будущем.

Перед Художественным театром встала проблема пересмотра старых чеховских традиций. «Новые редакции» прежних чеховских спектаклей не решали дела. Пересмотр был необходим не только для Чехова и не только для самого театра. Он включался как важнейшее звено в общую проблему освоения классического наследия, широко поставленную Коммунистической партией перед всем советским искусством.

На МХАТ возлагалась серьезная ответственность. Он должен был возглавить и повести за собой весь советский театр в решении этой важнейшей проблемы. Борьба предстояла нелегкая: вредные формалистические и вульгарно-социологические теориейки стали пускать свои корни, и то в одном, то в другом театре появлялись спектакли, «ревизующие» Чехова, грубо искажающие его тонкое человеческое искусство. Нужно было выработать принципиально иной, новый и крепкий метод прочтения Чехова. 30-е годы и были для МХАТ, как и для всего советского театра, годами выработки новых приемов сценического воплощения Чехова, опирающихся на теорию и творческую практику искусства социалистического реализма.

Художественный театр вернулся к Чехову через сорок лет после первой встречи с ним. Задачу пересмотра старых чеховских традиций взял на себя Вл. И. Немирович-Данченко. Он, открывший вместе с К. С. Станиславским Чехова русской сцене, теперь вновь обратился к «вечному автору» МХАТ, чтобы дать ему новую жизнь.

В 1938 году, подводя итоги сорокалетней жизни Художественного театра, Вл. И. Немирович-Данченко говорил: «С чем же приходим к сорокалетнему юбилею? Что мы — театр Чехова? Нет, не театр Чехова...

Да, теперь это театр Горького! Но театр Горького не исключает театра Чехова, а как бы вбирает его в себя.

Мы стараемся сохранить все обаяние чеховских спектаклей, но, возобновляя их, мы дадим уже Чехова очищенным от штампов, накопившихся в нашем собственном искусстве и осознаваемых нами под напором идей, охватывающих нас, как членов новой, советской интеллигенции»¹.

Это высказывание художественного руководителя МХАТ определило все направление работы над принципиально новой для театра постановкой «Трех сестер», осуществленной в 1940 году.

Художественный театр пришел к Чехову после Горького, вслед за спектаклем «Враги», осуществленном в принципах социалистического реализма. Это дало ему возможность увидеть по-настоящему нового Чехова, почувствовать его тенденцию к Горькому. Отнюдь не прикрашивать Чехова, не гримировать его под Горького в духе вульгарно-социологической схемы стремился советский МХАТ. Он хотел раскрыть истинную близость обоих писателей, черты, роднящие Чехова с Горьким и тем самым с нашей современностью, не закрывая в то же время глаза на их принципиальное различие, на историческую грань, отделяющую последнего представителя критического реализма от основоположника социалистического реализма.

Вл. И. Немирович-Данченко повел актеров путем сложным, но наиболее плодотворным. Ставя «Трех сестер» как историческую драму рус-

¹ Вл. И. Немирович-Данченко, Статья, речи, беседы, письма, «Искусство», М., 1952, стр. 148—149.



Вл. И. Немирович-Данченко проводит репетицию по пьесе «Три сестры» в фойе театра.

ской интеллигенции в условиях дореволюционной действительности, он стремился к точному воспроизведению характеров, атмосферы и быта данной социальной среды, данной исторической эпохи. Вместе с тем он считал необходимым дать оценку чеховским героям с позиций новой, советской действительности. Исторически достоверное решение, выверенное нашей современностью, избавило актеров как от примитивной модернизации, идеализации чеховских героев, так и от вульгарного «разоблачения» их исторической ограниченности. Все то, что прежде стихийно угадывалось, теперь обосновывалось сознательно, теоретически точно.

Спектакль был создан в результате громадного труда всего постановочного коллектива во главе с Вл. И. Немировичем-Данченко. Репетиции Владимира Ивановича стали для участников спектакля великолепной и глубоко современной школой актерского мастерства, практическим уроком высшего класса театрального искусства. В результате был не только поставлен лучший на советской сцене чеховский спектакль, раскрывший по-новому великого русского драматурга, но и получили дальнейшее развитие важнейшие творческие принципы советского МХАТ, обогатившие творческий метод всего советского театра в целом.

Главное, что отличает работу Вл. И. Немировича-Данченко над «Тремя сестрами», — это глубоко продуманное единство идейного и художественного решения спектакля. Стенограммы репетиций раскрывают перед нами, как последовательно осуществлялся режиссером его принцип синтетического соединения «трех правд» — социальной, жизненной и театральной. В этой неразрывной цепи повсюду выступала ведущим звеном правда социальная. Общественно-политическая идея произведения, главная мысль автора, взятая сквозь призму современного мироощущения, — вот что направляло всю работу режиссера, диктовало решение той или иной сцены будущего спектакля.

Работа началась с определения «зерна», той центральной авторской идеи, которая пронизывает и связывает все сцены и образы пьесы.

На одной из первых бесед с актерами Немирович-Данченко дал ту формулировку «зерна», которая сохранилась незабытой на протяжении всей репетиционной работы: «тоска по лучшей жизни».

В таком определении концентрировалась главная мысль чеховского произведения: разрыв мечты и действительности, противоречие между высоким предназначением русской интеллигенции и убогими условиями ее существования в дореволюционной России. Именно это противоречие и рождает тоску по иной, лучшей, светлой жизни, дающей простор силе, разуму и таланту человека.

Чтобы сразу же дать верное направление всей работе над пьесой, режиссер настаивал на точном определении «зерна». Не борьба за лучшую жизнь, но и не вялое, пассивное нытье о лучшей жизни. Не бунт, но и не меланхолия, а именно тоска о лучшей жизни. Такое определение выражало и прогрессивность и историческую ограниченность устремлений чеховских героев, способных на протест, но бессильных подняться на борьбу.

Четко отделил режиссер чеховских героев от новых людей, пришедших в литературу и театр вместе с Горьким. Он настаивал на том, что в «Трех сестрах» нет борющихся героев. Эти люди «могут страстно мечтать, — говорил он, — но они совсем не борются. Это не те, которые шли в тюрьмы. Они даже не знали этого, для них это было чуждо...»¹. В то же время Немирович-Данченко решительно не устранил взгляд на чеховских героев, приговорающий их к прошлому, обрывающий все связи их с современностью. «Унылость никак не подходит к этой пьесе, — указывал он. — Все полны энергии... Здесь пессимизма совсем нет». У человека, тоскующего по лучшей жизни, не может быть безнадежного пессимизма, его спасает, при всем отвращении к современности, вера в будущее. Но в то же время ему несвойствен безоговорочный, полный оптимизм. Эту мысль Немирович-Данченко подчеркивал беспрестанно. Он видел в пьесе противоречивое сочетание печали и жизнерадостности и уже с самого начала обращал внимание актеров на это своеобразие чеховского письма.

Решающая особенность подхода Немировича-Данченко к новой интерпретации Чехова — это стремление понять драматурга всесторонне, всеобъемлюще, соблюсти необходимое, строго выверенное единство современной и исторической точки зрения. Режиссеру важно было направить актерские поиски по самой глубокой внутренней артерии драмы, предостеречь от робкого преклонения перед музейной традицией, увести от скользящего по поверхности образа и от схематизации.

Настойчиво и решительно отвергал он малейшие попытки дать то или иное одностороннее толкование пьесы. Его одинаково беспокоила как тенденция к идеализации чеховских героев, так и обратная тенденция — к вульгаризаторскому развенчанию и осуждению их. Режиссер призывал актеров к синтетическому, многостороннему познанию роли.

Как же конкретно пролагался путь к синтетическому постижению образов «Трех сестер» в постановке 1940 года? По сравнению с 1901 годом он был принципиально иным. В год первой постановки «Трех сестер» для молодого Художественного театра пьеса была насквозь современной, актуальной, даже по-хорошему злободневной. «Когда мы впервые играли Чехова, — вспоминал Немирович-Данченко, — мы все, в сущности говоря, были «чеховскими». Мы Чехова в себе носили, мы жили, дышали с

¹ Здесь и в дальнейшем цитируются стенограммы репетиций Вл. И. Немировича-Данченко по пьесе «Три сестры» (1930—1940), хранящиеся в Музее МХАТ СССР имени М. Горького.

ним одними и теми же волнениями, заботами, думами. Поэтому довольно легко было найти ту особую атмосферу, которая составляет главную прелесть чеховского спектакля»¹.

Прежде в самих актерах — современниках Чехова — было интуитивно заложено зерно «тоски», и потому не возникало особой необходимости сознательно «наживать» неудовлетворенность жизнью, внутреннюю раздвоенность, пассивную мечтательность, трагизм бездействия и ощущение неясности путей к лучшему будущему. Теперь Немировичу-Данченко необходимо было учитывать, что он имеет дело уже не с современниками и единомышленниками Чехова, а с актерами новой, социалистической формации. То, что прежде было современным, теперь стало историческим. Художникам, пережившим революционное разрешение жизненных противоречий, мучивших писателя, уже не могло быть интуитивно родственно зерно чеховской «тоски». Актеры, занятые теперь в спектакле, были воспитаны советской действительностью, их творческий метод формировался в работе над образом нового советского человека, которому чужд разрыв мечты и действительности, чужда безвольная и тоскливая неудовлетворенность современностью, незнание реального пути в будущее и трагизм бездействия.

Все это нужно было «нажить» актерам, чтобы по-настоящему ощутить историческое своеобразие чеховского драматизма. Режиссер считал необходимым первый этап работы посвятить познанию и овладению историческим своеобразием пьесы, заключенным для него в зерне, — «тоска». По его замыслу, современное решение (внутренняя активность, действенность героев) должно было прийти позже, как бы наслаиваться поверх исторического решения.

В таком замысле был мудрый учет особенности драматизма пьесы. Ведь драма несоответствия мечты и действительности, разрыва внутреннего и внешнего «плана» жизни чеховских героев как раз и определялась тем, что они могли лишь тосковать о будущем, но не бороться за него. Истинные стремления этих героев не находят разрешения в их поступках; не ограничиваются ими. Напротив, они гораздо шире и выше тех реальных мелких дел, которые приходится совершать этим людям.

Немирович-Данченко рассматривал «Три сестры», как драму социальную, подобно Горькому видел в ней содержание «огромное, почти символическое». Режиссеру не представлялось возможным ограничить спектакль узкими рамками личной драмы. Он глубоко ощущал зависимость личных судеб героев от пороков всего современного им общественного строя.

Немирович-Данченко стремился увести актеров от поверхностного представления о пьесе Чехова и раскрыть за ее конкретными событиями, за ее внешними коллизиями содержание, социально более широкое и значительное. Ему важно было, чтобы в работе над пьесой все не свелось бы только к выполнению ближайших «задач», лишь к донесению непосредственных «хотений». Ведь драма чеховских героев не есть лишь драма неразделенной любви. Столь же неправомерно было бы ограничить ее борьбой с Наташей за «место в жизни», «борьбой за дом». Режиссер указывал, что энергия сестер «направлена не на то, что видишь, а направлена — вырваться отсюда. А не то, что — я с этим буду бороться...». В этом указании проявилось глубокое и тонкое понимание своеобразной формы действенности пьесы. Совсем не в «борьбе за дом» и не в любовных треугольниках видел режиссер подлинный источник внутреннего драматизма трех сестер, а в их стремлении вырваться из мира пошлости.

¹ «Ежегодник МХТ» за 1943 г., стр. 151.

Примитивное, «лобовое» режиссерское решение могло бы повести актеров лишь по линии выполнения внешних задач, выяснения конкретных поступков, — и чеховская пьеса неминуемо превратилась бы в безнадежно скудное и банальное представление. Немирович-Данченко больше всего страшился такого «лобового» решения. Поэтому он с самого начала уделял громадное внимание внутреннему миру чеховских героев, их тоске, рожденной неудовлетворенностью жизнью, отсутствием реальной цели и смысла существования. И это был единственно верный путь, потому что зерно «тоска» наполняло внутренним грузом поступки людей, создавало драматизм несоответствия между стремлениями и возможностями людей, вело к познанию обобщенной философской мысли пьесы.

Большая часть репетиционного времени и была уделена раскрытию глубокого внутреннего мира чеховских героев. Идея от внутреннего — к внешнему, от психологического анализа — к анализу действенному, режиссер вначале мало заботился о мизансценах, о построении внешней действенной линии пьесы. Он сосредоточивал внимание актеров на поисках тех средств выразительности, которые помогали бы донести прежде всего авторскую мысль, не обедняя ее, не ограничивая ее узким бытовым планом пьесы.

Мысль, как ведущий, организующий, направляющий стимул творческого процесса, идея, непосредственно рождающая эмоцию, волнение от мысли, — эти принципы учения Немировича-Данченко об искусстве театра ярко раскрылись, получили дальнейшее обоснование и развитие в его работе над постановкой «Трех сестер».

Путь к «оживанию» в образ, к нахождению «синтетического самочувствия» образа Немирович-Данченко видел в том, чтобы актер научился связывать верную мысль с верной эмоцией. Эту связь помогал устанавливать прием «внутреннего монолога». Мысль актера в момент рассказа о своем образе (от первого лица) как бы давала толчок к пробуждению привычных эмоций. Монолог либо включал авторский текст, либо непосредственно переходил в него, и репетиция продолжалась далее. Тем самым достигалась нужная сосредоточенность на «зерне» роли, устанавливалась привычная ассоциативная связь эмоции с мыслью.

Немирович-Данченко считал, что чеховская мысль должна быть выражена при помощи стиля «поэтической простоты». Говорить просто — этого мало. Нужно в Чехове раскрыть «реалиста-поэта». Поэтичность авторской мысли актер должен донести прежде всего через слово. В самом языке пьесы, в оттенках и конструкции слов и фраз, по мнению режиссера, заложена особая чеховская поэтичность и музыкальность. Поэтому он считал недопустимой в этой пьесе житейскую упрощенность, «простецкость» слова, снижение речи действующих лиц до уровня банальной «домашней», «комнатной» беседы.

Штамп «перепрашивания» был главным, с чем считал необходимым бороться режиссер. Разумеется, он последовательно вытраивал и все другие штампы, рожденные мелким чувством и бедной мыслью. Нетерпимо относился он и к напыщенной декламационности, и к рационализму, и к сентиментальности. Но для актеров МХАТ, воспитанных на полном неприятии возвышенной псевдоромантики, с точки зрения Немировича-Данченко, наиболее опасной была тенденция к упрощению чеховского языка, к снижению чеховской поэзии.

Сила режиссерского решения спектакля заключалась в том, что поэтичность пьесы искалась и находилась не в прямой заботе об особом «чеховском стиле», о «лиричности» тона, о музыкальности ритма, о патетических интонациях. Все это приходило лишь как следствие, как результат. Режиссер стремился к исчерпывающему раскрытию внутреннего ми-



Вл. И. Немирович-Данченко проводит репетицию IV действия «Трех сестер» с Н. Хмелевым.

ра образа. Подъем рождался от проникновенной увлеченности большой, небудничной авторской идеей. Немирович-Данченко неоднократно повторял на репетициях: «Надо взять сущность образа и от нее идти. От сущности придет и ритм, и стиль, и характерность».

«Тоска по лучшей жизни» в режиссерском замысле Немировича-Данченко составляла «второй план» образов, их внутренний мир. «Первым планом», по мысли режиссера, должно было стать исполнение «долга». «Долг» понимался в широком смысле слова: не только как исполнение каждодневных житейских обязанностей (служебных, семейных и пр.), но «даже долг — как необходимость жить».

Столкновение этих двух планов: внешнего (долг) и внутреннего (тоска по лучшей жизни) и должно было составить драматическую коллизию всего спектакля. «Внутренняя драма идет у каждого в конфликте между тоской по лучшей жизни и долгом», — говорил Немирович-Данченко. Характер конфликта таков, что он не завершается открытым взрывом, бескомпромиссным бунтом, решительным действием. Как ни сильно стремление к иной жизни, оно еще не разрывает постылого, безрадостного, но честно исполняемого долга. Тоска уходит внутрь, но поминутно будоражит человека; тяжелый душевный груз ощущается даже в минуты праздничного веселья.

Обращая внимание актеров на своеобразие драматического конфликта пьесы, Немирович-Данченко вел их к верному ощущению формы выявления этого конфликта. Здесь режиссер с настоящей теоретической глубиной разрабатывал свою теорию «скрытости» внутреннего драматизма чеховских пьес, основы которой были заложены им еще в пору первой встречи Художественного театра с Чеховым.

«Скрытость» понимается режиссером, как своеобразная форма внутренней неразрешенности драматического конфликта каждого из действующих лиц (за исключением Наташи, которая живет, по определению

Немирович-Данченко, «как паразит», без своего «второго плана»). Не разрешенность конфликта из-за незнания путей к иной жизни делает человека замкнутым, самоуглубленным, одиноким. Именно поэтому Немирович-Данченко так настаивал на разобщенности, обособленности героев, как бы «окопанных» в пьесе порознь. Они лишены возможности действовать, бороться — потому что, как бы ни были они близки, родственны друг другу, как бы один из них ни сочувствовал другому, как бы однотипны ни были их страдания и стремления, — ничто не в силах было объединить их по-настоящему.

В связи с этим необходимо было пересмотреть форму актерского «общения» на сцене, отказаться от традиционной прямолинейной манеры общения. «Поменьше сахарно-сентиментальных общений и как можно больше внутренней замкнутости: от неудовлетворенности жизнью»¹. — напоминал режиссер.

Немирович-Данченко хорошо понимал, что в его формуле «тоска по лучшей жизни» таилась серьезная опасность. Одностороннее, неглубокое понимание этой формулы легко могло бы толкнуть актера к штампу элегической чеховщины. Он решительно отвергал «упадочный тон». Однако еще более решительно в течение всего первого этапа работы над пьесой возражал он против излишней бодрости настроения чеховских героев, подчеркивая их внешнюю бездейственность и органическую неспособность вступить в борьбу. «Это не есть борьба, — указывал он. — будем говорить — безволие. А между тем желание лучшей жизни всех охватывает огромное. Отсюда и получается тоска по лучшей жизни, а не борьба за лучшую жизнь».

Настаивая на этой мысли, режиссер вначале даже снимал попытки актеров ощутить «тоску», как активное начало в пьесе. Так, например, когда А. К. Тарасова на одной из репетиций высказала предположение о том, что «тоска может быть пассивной и активной» и что ей в роли Маши «надо найти активную линию», Владимир Иванович возразил: «Это не активность, а сильная тоска. Я боюсь, что активность поведет к борьбе, а этого нет. Мне очень хочется, чтобы это было понято».

Такая направленность первого репетиционного периода объяснялась глубоким и точным ощущением своеобразия чеховского драматизма и мудрым выбором единственно верного пути к овладению этим драматизмом. Ведь зерно «борьба» могло бы толкнуть режиссера и актеров прямо и непосредственно к поискам активной внешней действительности чеховских героев, к выяснению тех поступков, в которых сказывается их стремление изменить свою жизнь. Но такой путь только на первый взгляд может показаться верным и современным. На деле он повел бы актеров лишь по внешней фабульной линии пьесы и закрыл доступ «второму плану».

Немирович-Данченко резко разграничивал действительность внутреннюю и внешнюю и определял социальные причины этого разграничения. Он отнюдь не склонен был отрицать наличие внутренней действительности («бунтарства») даже у такого наименее активного героя пьесы, как Андрей Прозоров. Но он утверждал, что люди, подобные Андрею Прозорову, «по бесхарактерности своей, по деликатности, по слюняво-кислому интеллигентскому воспитанию», были неспособны на подлинный бунт. Если и бунтовали, то «про себя», «среди ночи, бог знает, что делали, рвали и метали», но их «бунтарство никак не проявлялось в действии».

Внешнюю бездейственность режиссер подчеркивал даже у Тузенбаха, наиболее активного героя пьесы. Тузенбах «всем своим существом верит

¹ «Ежегодник МХТ» за 1943 г., стр. 157.

в революцию, ждет ее». Но он не «сделает революцию», а лишь рассуждает о ней. В нем не может быть бодрости горьковского героя. «Если он будет бодрый до горьковских нот, я скажу: это не чеховское произведение, — подчеркивал Немирович-Данченко. — У него нет бодрости горьковской, она у него подмочена печалью. Это не лирика Маяковского, а это скорее лирика Тургенева».

Таким образом, пьеса ставилась как историческая драма, в ней ясно проступали черты отошедшей эпохи. Немирович-Данченко с суровой трезвостью неумолимо прочерчивал их. Меньше всего его можно было бы упрекнуть в попытке дать «модернизированный» образ чеховского героя. Не об идеализации, а лишь о глубокой исторической и социальной правде думал он. Но чтобы соблюсти эту правду, необходимо было оттенить не только черты, ограничивающие чеховских интеллигентов от нашей современности, но и черты, в чем-то сближающие их с нею.

Немирович-Данченко верно ощутил, что наше сочувствие этим людям может основываться на их «внутреннем бунтарстве». Поэтому он стремился расширить и углубить тему протеста, зреющего в душе чеховских героев. Важно было только, чтобы эти поиски активного беспокойства, взволнованной неудовлетворенности и действительности не пошли лишь по линии внешней. Поэтому, работая над «Тремя сестрами», Немирович-Данченко вначале говорил лишь о «физическом самочувствии», а не о «физическом действии».

Понятию «физическое самочувствие» уделялось большое внимание на репетициях. Для режиссера самым существенным и важным в процессе создания образа живого человека на сцене было то, чтобы актер свой сознательно «нажитый» второй план или подтекст роли ощутил физически. Поискам верного физического самочувствия, по мысли Немировича-Данченко, должен предшествовать первый этап работы, когда выясняется идейное содержание образа, взаимоотношения действующих лиц, общий тон и темп спектакля, — и, таким образом, создается «партитура» роли.

Немирович-Данченко поначалу опасался ставить вопрос о «физических действиях». Ведь он исходил из противоречивости внутреннего и внешнего плана жизни чеховских героев, из того, что внутренний драматизм не разрешается в открытом действии. Суть пьесы могла быть выражена скорее не в самих поступках героев, не в их внешнем физическом и часто даже не в словесном действии, а прежде всего через внутреннее психологическое состояние людей. Внешне это психологическое состояние может проявиться раньше всего через физическое самочувствие людей.

Характерно, что единственной ролью, которая стала в этом смысле исключением, была роль Наташи. Здесь сразу без труда находились ясные «физические действия». И это понятно: ведь одна Наташа, живущая без внутренних противоречий, без своего «второго плана», является открыто действующим, наступающим, активно борющимся лицом в пьесе. Это она «кочаровательным» зеленым поясом вползает в дом сестер Прозоровых затем, чтобы постепенно, шаг за шагом, вытеснить их, стать крикливой хозяйкой их дома, запретить вспышки живого веселья, утвердить царство пошлости.

Обнаружить психо-физическую действенность других героев, противостоящих в пьесе Наташе, было значительно сложнее. Как разорвать статику их жизни, устойчивость внутренне противоречивых тенденций? Немирович-Данченко избрал путь сложный, тонкий и кропотливый. Крепко нажитый лирический, несколько статичный «второй план», рожденный зерном «тоска», постепенно стал насыщаться большей энергией и драматизмом. Тогда и появилось более точное определение «зерна»: «Из неяс-

ной, изломанной, запутанной жизни, где все превращается в усталость и неудачу,—возникает не нытье, не хныканье, а нечто активное, не лишенное элемента борьбы — тоска о лучшей жизни»¹.

Такое определение кажется, на первый взгляд, несколько противоречивым. В самом деле, откуда возникает и на чем основывается это активное начало, если оно лишено «элемента борьбы»? Разрешая этот вопрос, наиболее сложный в режиссуре чеховских спектаклей вообще, Немирович-Данченко пришел к тому пониманию «действенности» чеховских героев, которое было близко Станиславскому.

✓ К. С. Станиславский, как это видно из его режиссерских партитур первых чеховских спектаклей МХТ и из его дальнейшей работы над Чеховым в советское время (над «Тремя сестрами» в Студии его имени), обнаружил действенность чеховских людей в форме преодоления страданий или внутреннего «п о з ы в а к д е й с т в и ю» (в более поздней терминологии). В пьесах Чехова он акцентировал не противоречивость внутреннего мира героев, лишаящую их возможности действовать, вступать в борьбу, а попытки героев сломить эту противоречивость, их поиски выхода, их внутреннюю готовность к действию. Чем активнее становились эти попытки, тем резче выступала их конечная безнадежность и бесплодность, ибо чеховские люди еще далеки от познания подлинных путей борьбы. Но в таком режиссерском решении ярче обнаруживался скрытый драматизм пьесы, яснее проступала авторская мысль о необходимости найти подлинный путь переустройства действительности.

Чтобы дать не только исторически точное, но и современное решение чеховского спектакля, Немировичу-Данченко необходимо было подвести актеров к такому пониманию драматизма Чехова. В работе над «Тремя сестрами», идя своим, присущим его творческой индивидуальности путем, он приблизил актеров к этому пониманию. Он стремился показать, как загнанные вглубь, скрытые мечты о лучшей жизни, хотя и принимают форму тоски, но не гаснут. Поэтому, чем дальше шли репетиции, тем решительнее настаивал режиссер на необходимости скрыть, но не уничтожить, а, наоборот, сделать все более активным внутренний бунт героев.

Вся вторая половина репетиционной работы, вплоть до самой премьеры, и была, в сущности, посвящена преодолению опасности элегичности и поискам активности, энергии, бодрости. Режиссер все более настойчиво отвергал понимание тоски, как некоей «слезливости и сентиментальности». Он считал, что настроение тоски нужно передавать не тягуче-скучно и анемично, а «какими-то энергичными мазками».

Уводя актеров от элегичности, Немирович-Данченко постепенно насыщал спектакль все большей действенностью, все большим драматизмом. Поэтому в решении ряда сцен его понятие «физического самочувствия», по существу, приближалось к понятию активного внутреннего «позыва к действию» К. С. Станиславского.

Так, работая с А. О. Степановой над ролью Ирины, режиссер предлагал найти для начала первого акта мизансцену «полета»: широко раскинутыми руками Ирина держится за раопакнутую в весенний сад дверь, «точно она действительно хочет полететь туда». «Лететь хочется», — это сверкающая радость, мечта окрыленная, с громадной надеждой, сияние активное, а не элегическое.

«Хочется энергии подбавлять, боюсь упадочного тона», — повторял Немирович-Данченко. Это указание было выполнить не легко. Самочувствие бодрости и активности должно было наслаиваться поверх «тоски», как момент преодоления страданий. Легкая, бездумная жизне-

¹ «Ежегодник МХТ» за 1943 г., стр. 156.

радость, бодрость без тяжелого внутреннего груза исключались. Призывы к бодрости не снимали зерна «тоски».

Драматический план решения образов был найден во внутренней борьбе с собой, со своей тоской и безволием. Чем сильнее охватывает человека тоска, тем упорнее стремится он преодолеть ее, преодолеть убежденной верой в будущее. Чтобы уйти от элегии, Немирович-Данченко предлагал Н. П. Хмелеву углубиться в философскую мысль роли Тузенбаха: его слова должны быть наполнены не отвлеченной мечтательностью, а убежденностью настоящей веры. Отчаяние преодолевается верой в будущее, «необычайно яркой и крепкой надеждой на великолепную жизнь». Такое решение ориентировало актера не на лирический, а на драматический, мужественный характер исполнения.

Постепенно, по мере приближения репетиционной работы к концу, замкнутый, статичный лирический план, рожденный зерном «тоска», насыщался внутренней динамичностью. Все меньше говорил Немирович-Данченко о безвольной бездейственности, все больше настаивал на убежденности горячей веры в будущее. Попржнему режиссер не закрывал глаза на слабости, недостатки, юмористические черточки чеховских героев. Но теперь он уже с гораздо большей решительностью отвергал линию «разоблачения» их. «Могут встретиться мимолетные возражения против такого драматического плана, — говорил он. — Чего ждут? Сатирического отношения? Это мы отбросили... Мечты вынашиваются — мы идем по этой линии...»

Например, если прежде режиссеру было важно подчеркнуть безволие, нерешительность, неспособность Андрея Прозорова к борьбе, то теперь он находил нужным акцентировать его несломленность, бодрость, глубину его переживаний. Актерское решение удовлетворяло его именно тогда, когда в нем появлялся «глубокий драматизм». Он говорил В. Я. Станицыну: «У вас Андрей еще не опустился окончательно, все еще переживает. Все это наполнено у вас глубоким драматизмом... Я это очень принимаю».

Особенно большую работу в том же направлении Немирович-Данченко провел по образу Вершинина. Роль эта репетировалась в разное время тремя актерами: сначала В. Л. Ершовым, а затем В. И. Качаловым и М. П. Болдуманом. Тем более показательно, что режиссерские замечания этим столь различным актерам были, в сущности, однотипны.

На первом этапе репетиционной работы режиссер настаивал на безволии, как основе характера Вершинина, на отсутствии у него настоящего стремления к лучшей жизни, которое направило бы весь темперамент актера «на борьбу с действительностью». Позже, когда это синтетическое схваченное самочувствие было нажито актерами, все режиссерские указания шли по линии усиления бодрости, мужественности, действительности образа. И чем ближе подходила работа к концу, тем эта тенденция проступала ярче.

Самым трудным представлялось раскрыть бодрость Вершинина, сохранив внутренний груз неудовлетворенности жизнью. Все поиски шли именно по этой линии. Немирович-Данченко предлагал в поисках жизнерадостности идти в сторону углубления и укрепления философской сущности роли. Он хотел, чтобы философские споры Вершинина и Тузенбаха не производили впечатления «интеллигентской болтовни». Это не просто «приятная-занятая беседа», а «спор двух мировоззрений». И для Вершинина и для Тузенбаха их выношенные взгляды на жизнь являются единственным источником мужества и стойкости.

Сила мечты Вершинина спасает его в тяжелые моменты жизни. В этой высокой мечте нет заботы о личном счастье. Чем выше ее мудрое

и самоотверженное благородство, тем значительнее общественный пафос убеждений Вершинина.

Раскрывая особенности мечтаний Вершинина, Немирович-Данченко вплотную подошел к тому обоснованию внутреннего драматизма чеховских героев, к тому пониманию их внутренней действенности, какое было всегда близко Станиславскому. Он увидел эту действенность в постоянном преодолении мечтою действительности. «Сквозное действие роли Вершинина — это постоянная борьба преодоления мечтою тяжелой действительности», — таково было четкое определение, появившееся у Немировича-Данченко в результате его бесед с Качаловым. Оно как будто резко противоречило высказываниям режиссера, относящимся к первоначальной стадии репетиционной работы. Но это отнюдь не так. Вначале режиссер опасался слова «борьба», так как заботился больше всего о том, чтобы развитие роли не пошло по линии поисков внешней действенности. Позже, когда он почувствовал, что актер вошел вглубь образа, улавливает его внутреннюю сложность, нажил эмоциональное зерно неудовлетворенности, режиссер счел возможным активизировать эту неудовлетворенность, доведя ее до внутренней действенности.

Теперь все внимание направляется на поиски «сквозного действия» героев — на поиски выхода. Двойственность внутреннего мира героя не снимается, но теперь уже акцент делается не на слабости, а на активности духовной жизни человека. Главным становится не показ внутренних противоречий героя, а момент преодоления мечтою тяжелой действительности. Тем самым ярче обнаруживается главная тема пьесы — тема духовного освобождения при «наружном рабстве».

Новаторство спектакля заключалось для Немировича-Данченко в «утрачении и уточнении» внутренней сути чеховских образов. Только в таком подходе он видел закономерное развитие старых традиций. Он резко отрицал путь перенесения в новый спектакль /внешних признаков так называемого «чеховского стиля» — накопившихся штампов Художественного театра. Поэтому так нетерпимо вытраивал он манеру «перепрашивания», примитивно понимаемые «полутона», нарочитые «настроенческие» паузы. Последние замечания Немировича-Данченко перед генеральными репетициями были посвящены в основном тому, чтобы снять комнатное опускание тона, кое-где замедленный темп, тихие голоса, или, говоря в целом, снять некоторое злоупотребление «четвертой стеной».

Актер должен был проявить себя в этом спектакле современным художником, сыграть свою роль с личной пристрастностью и взволнованностью. Всякий внутренний «холодок», малейшее равнодушие способно убить пьесу, сделать ее идеи ненужными зрителю, устаревшими. Чехов, по мнению Немировича-Данченко, будет жить лишь тогда, когда актеры сыграют его с той «страстностью», которая заложена революцией в самом существе современного художника¹.

При этом Немирович-Данченко, безусловно, исключал момент идеализации, ложной приподнятости. Он хотел, чтобы в синтетическом самочувствии образа не исчезала и «улыбка Чехова». Путь прямого «высмеивания» таких героев, как Вершинин, Тузенбах, сестры, Андрей и Чебутыкин, не существовал для него. Лирико-драматический план роли, несомненно, оставался основным. И только тогда, когда он глубоко и прочно «нажит» актерами, когда рисунок роли готов, можно было добавлять юмористические черты.

Такой путь к раскрытию юмора Чехова режиссер считал единственным возможным даже для образа Соленого, который, по его выражению, весь

¹ Цит. по книге В. Я. Виленкин, Вл. И. Немирович-Данченко. Очерк творчества, М., 1941.



Вл. И. Немирович-Данченко проводит репетицию IV действия «Трех сестер» с В. Орловым.

находится «под обстрелом смеха». Поэтому вначале он не мешал Б. Н. Ливанову углублять внутреннюю драму Соленого. Мысль о том, что таким нелепым Соленого сделали условия окружающей его жизни, руководила режиссером: «Живи он в другое время, — его бурный темперамент нашел бы свое настоящее применение». Это положение было исходным в работе актера. Позже, когда драматизм образа стал перерастать чеховские рамки, Немирович-Данченко предостерег актера от увлечения чрезмерной масштабностью и романтичностью образа, напомнив, что у Чехова Соленый не романтик, а лишь «под романтизм работает».

Глубоко ощущая сложную многоплановость чеховских образов, Немирович-Данченко всякий раз чутко подмечал малейшие отклонения актеров в ту или иную сторону и во-время выправлял эти отклонения. Разумеется, сложная многоплановость не исключала конечной оценки чеховских героев. Немирович-Данченко всегда точно определял ведущую тенденцию образа и умел обнаружить не только добрую, любящую улыбку Чехова, но и сатирическое неприятие таких людей, как Наташа и Кулыгин.

Смелость нового режиссерского решения заключалась в широте философских обобщений и исторических перспектив. Если в прежнем спектакле (1907) слышался прежде всего протест против пошлости, узости мещанского мирка, то теперь спектакль прямо восставал против всего социального строя царской России в целом. Если старый спектакль нес прежде всего трагически обостренную тему борьбы с «властью быта», то новый спектакль был весь обращен в будущее. Тоска от жизни сменилась тоской о жизни.

В этом плане показательна и работа режиссера с художником над оформлением спектакля. Немирович-Данченко стремился направить мысль художника В. В. Дмитриева в сторону, во многом противоположную старому декорационному решению «Трех сестер». Ему казалось не-

обходимым в корне изменить тот облик спектакля, который был дан в 1901 году К. С. Станиславским и В. А. Симовым.

✓ Если в старом спектакле Станиславскому нужно было подчеркнуть «захолустье» провинциальной среды, чтобы ярче раскрылась идея «власти быта» над человеком, то теперь Немирович-Данченко, ставя перед собой иную идейную задачу, хотел добиться другого внешнего облика спектакля. Как отдельные образы, так и всю атмосферу будущего спектакля он задумывал насытить не только конкретным бытовым, но и обобщенным поэтическим содержанием. Для него теперь важно было передать не столько ощущение скованности бытом, сколько устремленность в будущее.

Вся атмосфера спектакля должна помочь актеру донести философскую мысль автора. Важно не «наружное рабство», а духовное освобождение чеховских героев. Поэтому актер уже не погружается в глубину замкнутого комнатного пространства, отгороженного от зрителя «четвертой стеной» (расставленной по авансцене мебелью), как это было в старом спектакле. Напротив, он остается почти все время на авансцене. На актере сосредоточено все внимание — этой задаче должно было помочь и световое решение спектакля (актер «высвечивается»).

✓ Новаторство декорационного решения спектакля особенно ярко ощущается на примере четвертого акта. В старом спектакле почти вся сцена (вопреки авторской ремарке) была загромождена прозоровским домом, в котором воцарились Наташа и Протопопов. Жалкий палисадник, обнесенный высоким забором, теснился сбоку. Узкая полоска сцены перед домом была заставлена какими-то ящиками, бревнами, кирпичами; лежали лопаты и метлы, у забора стоял унылый фонарь на деревянном столбе. Центральную часть сцены занимала обширная терраса с пошлыми занавесками. Человек терялся в этом нагромождении вещей и построек, отступал на задний план. И когда в финале спектакля три сестры стояли, прижавшись друг к другу за забором, как за тюремной решеткой, эта сцена символизировала их безнадежную скованность бытом. В ней звучал трагизм российской тюремной действительности.

В новом спектакле четвертый акт предстает перед зрителями совершенно иным. В нем появилось полное соответствие чеховской ремарке, в которой говорится о широкой аллее, ведущей к реке. Стройный прозоровский дом с уходящими вверх колоннами отступил в сторону. Всю сцену занимает широкая березовая аллея. Вдали угадываются смутные очертания берега реки. Светлые стволы деревьев, их золотистая листва мягко оттеняются условным серым фоном — материей в складках с таким же рисунком, как на занавесе театра. Много воздуха, света, простора. И когда в финале спектакля зритель видит свободную гармоничную группу трех сестер — почти на авансцене, у высоких белых берез, не о безнадежной обреченности, не о безысходной жизненной трагедии чеховских героинь думает он. Напротив, слова Ольги, обращенные в будущее, находят взволнованный сочувственный отклик в зрительном зале. Близко и проникновенно звучит тема светлой печали, высокого философского жизнеутверждения.

Так, в работе Немировича-Данченко повсюду последовательно осуществлялся принцип соединения исторической достоверности с новым современным пониманием чеховской пьесы. «Три сестры» стали первым спектаклем, в котором так победно осуществились принципы социалистического реализма в интерпретации драматургии Чехова. Это дало возможность показать советскому зрителю спектакль не отдаленно музейный, а близкий ему, волнующий, затрагивающий важные социальные и общественные темы.

Великий режиссер советского Художественного театра мог по праву гордиться тем, что сорок лет спустя после первой встречи с Чеховым, дал ему второе рождение. Он создал спектакль отнюдь не элегических, упадочных «настроений», он раскрыл жизнеутверждающее, страстное и мужественное начало чеховской драматургии. В этом спектакле ничто не прикрашено, но ничто и не измельчено. Всюду сохранена художественная мера чеховской презвости, чеховского жестокого реализма, и вместе с тем поднята до высокого поэтического звучания любовь к простому человеку и мечта великого русского писателя о будущем счастье своей родины. Все это не могло не сделать «Три сестры» Немировича-Данченко поистине классическим чеховским спектаклем советского театра.

Мхатовская постановка «Трех сестер» 1940 года обозначила начало нового этапа в истории Чехова на советской сцене. Спектакль нанес сокрушительный удар вульгарно-социологическому и формалистическому искажению чеховского наследия. Им была открыта новая страница творческих поисков в области сценического воплощения чеховской драматургии, избавленных от недоверия к драматургу и вульгаризации. Навсегда ушли в прошлое легенды о «несозвучии» Чехова новой современности, о «пессимизме», «бездейственности» и «несценичности» его драматургии.

Работа Художественного театра над Чеховым вызвала заметное усиление роли чеховской драматургии в репертуаре театров страны. Многочисленные чеховские спектакли отныне направлялись в единое русло поисков, проложенное Художественным театром. Дело было даже не всегда в прямом влиянии мхатовской постановки, а в осознании тех проблем чеховского театра, решение которых к 40-м годам уже вполне назрело. МХАТ лишь проложил рубеж, за которым глубина подхода к чеховской драматургии неизмеримо возросла.

Вряд ли найдется теперь театр в нашей стране, который, обращаясь к постановке Чехова, захотел бы или смог обойтись без серьезного изучения богатого творческого опыта МХАТ, и в частности без изучения мудрой и глубокой режиссуры Вл. И. Немировича-Данченко, своей вдохновенной работой доказавшего, что великий русский писатель Антон Павлович Чехов является «вечным автором» не только МХАТ, но и всего советского театра.

