



Татьяна ШАХ-АЗИЗОВА

ТАЙНА НЕМИРОВИЧА

ИЗ ЗАГАДОК ЧЕХОВСКОГО ТЕАТРА

Говорят, что Вы – волшебник; говорят, что у Вас – тайна.
О.Л. Книппер-Чехова

В Театре Чехова всегда была некая странность. А.П. обещал это в «Чайке» – «Я напишу что-нибудь странное»¹ – и словно заложил в судьбу всех своих пьес – непредсказуемую судьбу, со всем ходом ее, паузами и взлетами. «Белых пятен» в Театре Чехова хватает и по сей день, как и загадок с привкусом чего-то фатального, будь то случай не встреч с Чеховым у одних режиссеров, почти отторжения от него других или, напротив, встреч с ним победных и частых там, где их как будто и не должно было быть².

Еще одна загадка, из мхатовского наследия, связана (снова странность!) с одним из самых известных спектаклей советской поры – «Третье сестрами» Вл.И. Немировича-Данченко.

«Три сестры» 1940 года, последний великий спектакль и самого режиссера, и того периода Художественного театра, что называется теперь классическим (1898-1943), существует как спектакль-аксиома – не подлежит сомнению и пересмотру, не требует доказательств, – настолько неоспорима его роль и в истории театра, и в духовной жизни (даже судьбе) нескольких поколений. Неоспоримость эта давно стала привычной и потому, быть может, не возникает простого и естественного вопроса: а как родился этот спектакль – такой, какой был? Ведь его ничто в ту пору не предвещало. Он как будто не имел внутренних и внешних опор ни в реальности конца 1930-х годов, ни в театре, ни в отношении к Чехову, который тогда не был властителем дум, как на рубеже столетий или потом, во второй половине XX века. К тому же, Немирович-Данченко не собирался ставить «Три сестры». Он мечтал о «Чайке». В МХАТ он

вел в 1930-е годы линии толстовскую и горьковскую, ставил современные пьесы. Обращение его именно к «Трем сестрам» было, в известной мере, вынужденным и случайным, и вдруг дало столь совершенное и целостное создание, словно «вылившееся» (слово Гоголя) из души создателя. Чеховский спектакль возник как «незаконная комета», и в появлении его есть тот оттенок тайны, который ощутила и высказала О.Л. Книппер: «Говорят, что Вы – волшебник; говорят, что у Вас – тайна»³.

У современников, зрителей и критиков, и у последующих исследователей спектакля ощущения его «незаконности», видимо, не возникало, но оставался вкус тайны и желание дать ей главное, конечное разъяснение. Рождались версии его появления, не исключая друг друга: – версия мощных традиций, самой природы МХАТа, внезапно заявившей о себе, своей неисчерпанной силе;

¹ Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем в 30 томах. М. 1974-1980 / Письма. Т.6. С. 58.

² См. Шах-Азизова Татьяна. Ритмы чеховского театра // Сб. Вопросы театра. 2007. С. 98-106; Шах-Азизова Татьяна. Вишневые сады Грузии // Сб. Вопросы театра. 2008. С. 70-99; Шах-Азизова Татьяна. Немецкий Чехов // Вопросы театра. 2008. №№ 1-2. С. 143-159. Нынешняя статья, четвертая, завершает этот цикл о загадках Театра Чехова.

³ См.: Стенограмма производственного совещания актерского цеха МХАТ СССР им. Горького по постановке «Трех сестер». 1940, 18 октября // Музей МХАТ. Фонд Вл.И. Немировича-Данченко. № 147. С. 9.

– версия ностальгии режиссера по «золотой поре» Художественного театра;

– версия спектакля-завещания Немировича, его прощания с тем, что было ему дороже всего в театре.

В собрании многих (и вполне справедливых) версий не достаёт однако каких-то звеньев, чтобы замкнуть цепь объяснений. Данная работа представляет собой попытку найти эти звенья или хотя бы лучше понять спектакль, далеко отстоящий во времени. Вера в него есть, ощущение «волшебства» – также, понимание – пока недостаточно.

Спектакль 1940 года, который автору статьи довелось видеть не в первозданности его, но в отсветах, в другом времени и другом исполнении, поначалу казался ясным. Он и таким заморозил навсегда. Но вдруг возникла загадка, острый вопрос, – и не отпускали уже, требуя разбора. Прежде для этого недоставало материала; издания последних лет, посвященные истории Художественного театра⁴, такой дефицит восполняют. Они дают документальную картину развития, сложного, непредсказуемого – и неуклонного; картину пути Немировича-Данченко к последнему его шедевру. Путь прочерчен в самой череде документов – переписки, прежде всего, и сам диктует жанр – жанр эпистолярного исследования с собственной внутренней драматургией. На долю исследователя остаются отбор фактов, связи и комментарии; читатель должен стать спутником режиссера на этом долгом пути.

ПРЕДЫСТОРИЯ

Время – середина 1930-х годов. Близится юбилей Чехова (1935), далее – 40-летие МХАТа (1938).

Основатели озабочены перспективой, перебирают разные варианты. Станиславский предпочитает «Три сестры», Немирович – «Чайку».

**Телеграмма
Вл.И. Немировича-Данченко
К.С. Станиславскому,
28 мая 1934 года**

«Январе состоится широкое чествование семидесятипятилетия Чехова. Необходимо готовиться немедленно. Как Вы относитесь к тому, чтобы шла «Чайка» в Художественном театре под Вашим руководством и «Иванов» в Малом театре под моим»⁵.

**К.С. Станиславский –
Вл.И. Немировичу-Данченко,
30 мая 1934 года**

«<...> Ставить «Чайку» – по-новому – я не смогу. Ставить ее по-старому – не вижу исполнителей <...>

Перспектива повториться в старой работе меня не увлекает. Мне осталось мало времени для работы и для жизни. Напоследок хотелось бы чего-нибудь нового, а не повторения задов»⁶.

**Вл.И. Немирович-Данченко –
К.С. Станиславскому,
30 июня 1934 года**

«Самое имя – «Чайка» – весь сезон витало по всем углам театра. Казалось, что решительно назрело время возобновлять, т.е. поставить заново. Всю зиму говорили об этом. <...> Но Ваше письмо как холодной водой облило. Так вопрос и повис в воздухе. Между тем «Чайку» решили ставить и вахтанговцы. Я послал к ним письмо с просьбой задержать постановку до тех пор, пока мы ее сдадим, считая, что мы имеем право на исполнение такой просьбы.

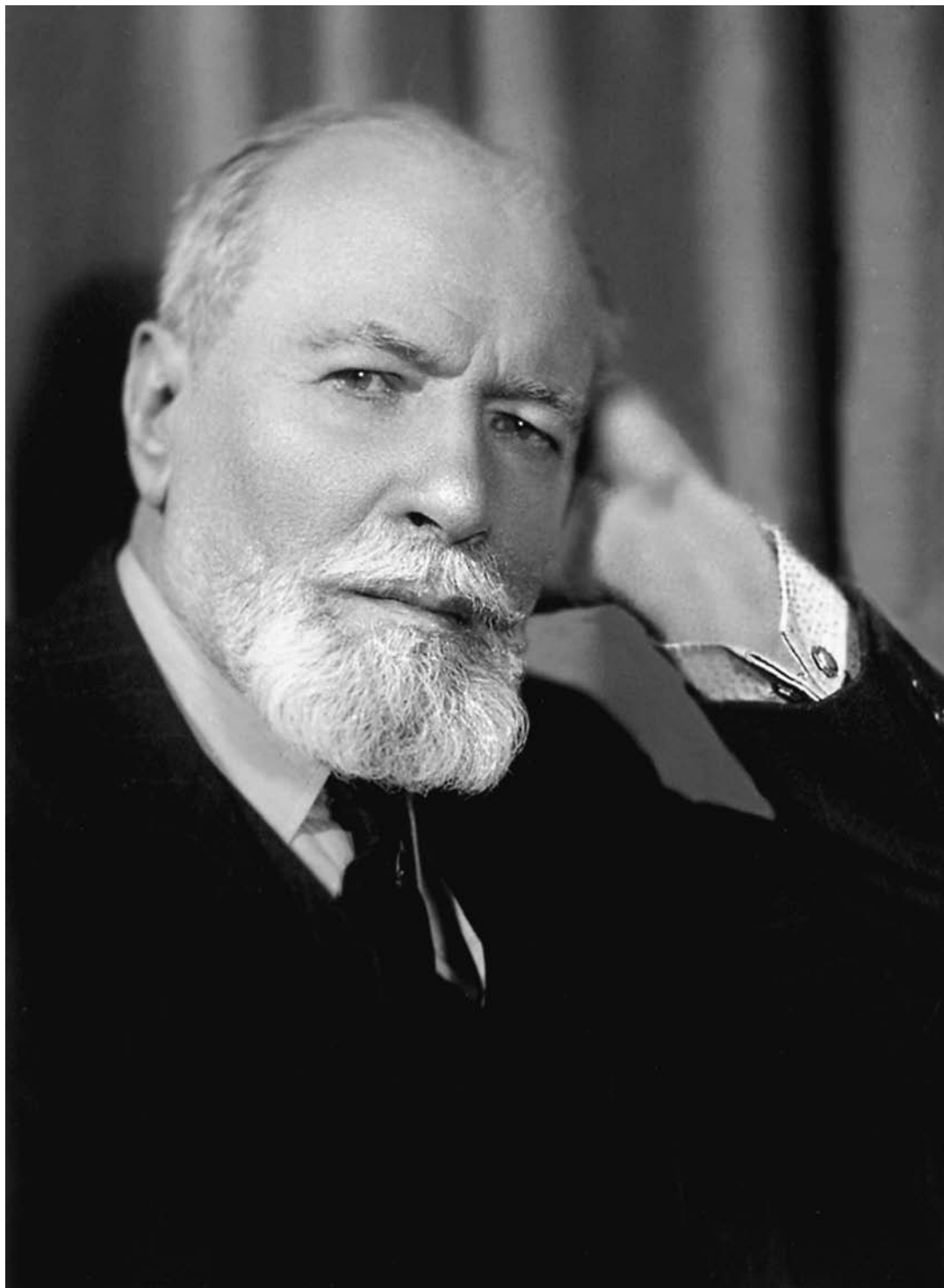
⁴ Московский Художественный театр. Сто лет. В 2 томах. М. 1998; Немирович-Данченко Вл.И. Творческое наследие. В 4 томах. М. 2003; Письма О.С. Бокшанской Вл.И. Немировичу-Данченко. В 2 томах. М. 2005; Соловьева И. Художественный театр. Жизнь и приключения идеи. М. 2007. Из более ранних изданий: Виноградская И. Жизнь и творчество К.С. Станиславского. Летопись. В 4 томах. М. 1976; Фрейдкина Л. Дни и годы Вл.И. Немировича-Данченко. Летопись жизни и творчества. М. 1962. В дальнейшем ссылки на эти издания даются с указанием фамилии автора, тома (в случае многотомности) и страницы.

⁵ Немирович-Данченко В.И. 3, 314.

⁶ Станиславский К.С. Собрание сочинений. В 8 томах. М. 1954–1961. Т. 8. С. 395.

Pro memoria

BM



С чеховским репертуаром нельзя откладывать. Вахтанговцы поставят "Чайку", Симонов уже репетирует "Вишневый сад". И там и там, конечно, "разобьют на эпизоды" и вообще осовременят.

Мы обязаны иметь классическое исполнение пьес Чехова: наиболее совершенное в наших возможностях и в нашем искусстве. Тогда пусть рвут в клочья! Но когда на нашей сцене Чехов отсутствует совсем, – им как бы дается *carte blanche* делать с ним что они хотят. Такое инертное отношение нам могут не простить. Мы обязаны противопоставить своего Чехова.

Чтоб, однако, хоть что-то сделать <...> к 75-летию со дня рождения, – решили сильно вычистить "Вишневый сад", с несколько измененным распределением ролей»⁷.

**Вл.И. Немирович-Данченко –
К.С. Станиславскому,
26 августа 1934 года**

«<...> 1. "Три сестры". Решайте как хотите, т.к. есть много "за" и немало "против".

К 75-летию Чехова совершенно обязательно что-нибудь сделать. Лучше всего, разумеется, "Чайка", как самая тонкая, самая грациозная, самая молодо-искренно-лирическая. Дальнейшее, то есть "Три сестры" и "Вишневый сад", уже больше произведения мастерства, чем непосредственной лирики. Не поставьте нам "Чайку" – какой-то грех. То есть грех отдать ее другим театрам на новое сценическое искусство – раздиранье на клочья, – не испробовав самим применить к ней все то совершенное, чего мы достигли в искусстве за 36 лет <...>

Если мы не поставим "Чайку" в этом году, то это значит, что мы



ставим на ней крест. После того как ее сыграют в другом театре, мы к ней не вернемся.

Кому ставить, Вам или мне, – как хотите. Я готов взять на себя. Но Вы ли, я ли, – надо совершенно независимо. Так как эта вещь, более чем какая-нибудь, требует единого духа, единой мысли, единой воли. В "Трех сестрах", даже в "Вишневом саде" можно спорить, можно давать сталкиваться двум направлениям, в "Чайке" же это может оказаться вредным. <...>

У меня лично такие чувства.

"Чайку" я могу воспринимать совсем заново. <...> А в "Трех сестрах" и в "Иванове", кажется мне, могу только вспоминать то, что уже сделано. Вероятно, потому, что в этих пьесах наш театр доходил до совершенства, какового не превзойти. <...>

Какая нужнее для углубления и расширения нашего искусства, для внедрения чеховской лирики, – думаю, что "Чайка".

Какая доходчивее до сегодняшнего зрителя? – вероятно, "Три сестры" или "Иванов"»⁸.

⁷ Немирович-Данченко В. И. 3, 426, 418-419.

⁸ Немирович-Данченко В.И. 3, 423-425.

Pro memoria

**Вл.И. Немирович-Данченко –
О.С. Бокшанской,
17 сентября 1934 года**

«Какую бы пьесу Чехова ни ставить, надо непременно совершенно заново. Это вовсе не значит, что надо выдумывать, как ставить, надо подойти со всем нашим пониманием и средствами, но нашими сегодняшними глазами и чувствами. Подчеркиваю: нашими и сегодняшними. А не глазами хорошего музея»⁹.

**Вл.И. Немирович-Данченко –
О.С. Бокшанской,
27 сентября 1934 года**

«<...> Репетировать одновременно “Три сестры” и “Чайку”, конечно, не удастся. Дай Бог, чтоб и первая-то прошла в апреле! Но и помимо того – если вахтанговцы поставят “Чайку”, я не вижу необходимости нам в ней. Если у них пройдет блестяще – слава Богу.

А если провалится, – я откажусь второй раз поднимать ее»¹⁰.

**О.С. Бокшанская –
Вл.И. Немировичу-Данченко,
4 октября 1934 года**

«<...> на вчерашнем заседании были решены ближайшие работы, которые надо теперь же пустить. Это “Три сестры” (за которыми Вы тоже считаете право на первоочередность)»¹¹.

**О.С. Бокшанская –
Вл.И. Немировичу-Данченко,
7 октября 1934 года**

«<...> Кедров¹² завтра начинает работу по “Трем сестрам” <...> Сейчас я занята срочной перепиской ролей из “Трех сестер”. <...> Какое наслаждение писать так замечательно написанную пьесу. Какой язык, какие чувства!»¹³.

7 октября Станиславский утверждает состав исполнителей новой постановки «Трех сестер». 8-го проводит первую репетицию «Трех сестер» со всеми исполнителями.

Из воспоминаний В.А. Орлова

«<...> Прежде всего Станиславский сказал, что он ни в коей мере не собирается повторять прежнего спектакля “Трех сестер”, поставленного им в 1901 году. Смысл пьесы, идею автора, его основные мысли мы искажать, конечно, не будем, – говорил К.С., – но привнесем в спектакль нечто новое, свежее, идущее от сегодняшнего дня. <...> Станиславский предупредил нас, что на занятиях по “Трем сестрам” будет проверяться и совершенствоваться его новый метод работы с актером, так называемый метод физических действий.

Разговоры о пьесе перемежались с методическими указаниями и незаметно переходили в репетицию. <...> Никакого застольного периода репетиций не было.

Работа с К.С. проходила очень интересно, но вскоре прервалась, к сожалению, не возобновилась»¹⁴.

**Из дневника И.М. Кудрявцева,
24 октября 1934 года**

«Вообще наши мечты о настоящем искусстве наивны и детские. К.С. – мечтал нас, сволочей, соединить в одну семью – выбрал “Три сестры”, – теперь получен приказ ставить горьковскую пьесу “Враги”, и репетиции “Трех сестер” откладываются»¹⁵.

⁹ Немирович-Данченко В.И. 3, 428.

¹⁰ Немирович-Данченко В. И. 3, 433.

¹¹ Бокшанская О.С. 2, 176 и 177.

¹² М.Н.Кедров – помощник Станиславского в работе над «Тремя сестрами». Как порой обозначалось во МХАТ, – «товарищ по режиссуре».

¹³ Бокшанская О.С. 2, 179 и 184.

¹⁴ Виноградская И. 4, 379–380.

¹⁵ Цит. по: Радищева О.А. Станиславский и Немирович-Данченко. История театральных отношений. 1917–1938. М. 1999. С. 347.

Опыт

**Вл.И. Данченко –
К.С. Станиславскому,
8 марта 1935 года**

«Я собирал режиссеров, и почти все они, за исключением Кедрова, высказались за “Чайку”, как за пьесу совсем незнакомую. Но по многим соображениям, из которых одно довольно важное, – а именно то, что работа над “Тремя сестрами” уже началась под Вашим руководством, – я считаю нужным ставить “Три сестры”»¹⁶.

7 мая 1938 года Станиславский смотрит работу М.Н. Кедрова с учениками Оперно-драматической студии над «Тремя сестрами» (первый и второй акты).

**Из воспоминаний
В.Н. Прокофьева**

«<...> Исполнение поразило всех какой-то необыкновенной свежестью, непосредственностью <...> Студийцы как будто ничего не играли, не представляли, они были, существовали в предлагаемых обстоятельствах пьесы. Константин Сергеевич остался доволен показом. Он убедился, что его новый метод дает живые ростки»¹⁷.

Неделю спустя Станиславский встретился со студентами – выпускниками режиссерского факультета ГИТИСа и снова посмотрел два акта «Трех сестер». 4 ноября 1940 года состоялась премьера (постановка М.Н. Кедрова). После реорганизации студии «Три сестры» вошли в репертуар Драматического театра им. К.С. Станиславского¹⁸.

Из воспоминаний М. Рехельса

«<...> Спектакль начался как-то легко, незаметно, без перехода: вот такими мы были, а такими стали. <...> Это были те же студийцы. Те

же, но совсем не те! Или это чеховские герои появились перед нами совсем не такими, какими представлялись? <...>

С нашей точки зрения, спектакль был готов. Но никакого нового метода, нового способа игры в нем мы не обнаружили. Секрет нового метода, очевидно, не в способе игры, а в путях и приемах, рождающих высокую правду чувств»¹⁹.

7 августа К.С. Станиславский скончался. Немировичу-Данченко пришлось принимать эстафету. Решение было принято не сразу; он колебался, советовался – искал поддержку. 3 декабря созвал старейших актеров Художественного театра для того, чтобы решить вопрос: ставить или не ставить пьесу Чехова «Три сестры».

В неопубликованных воспоминаниях И.И. Юзовского рассказывается о том, как Немирович в 1938 году спрашивал и его совета относительно постановки «Трех сестер». С одной стороны, он тянулся к этому: «Я чеховский человек, человек Чехова. Это мое поколение, мое время». С другой – опасался скептиков внутри и вне театра. Ответ Юзовского – «Я читал “Три сестры” месяцев восемь назад, и до сих пор слышу эти голоса, эту музыку <...> без Чехова я не мыслю не то что духовной жизни вообще, но повседневной жизни моей...»²⁰, – видимо, укрепил его решимость. Руководили Немировичем, без сомнения, чувство долга и душевное потрясение от потери, но и нечто еще, глубинное, порой затаенное, но неистребимое, – это можно назвать чувством Чехова. «Смерть Станиславского была пережита им тайно и глубоко, и едва ли не эта смерть возвратила его к истинным истокам того, ради чего они

¹⁶ Немирович-Данченко В.И. 3, 445.

¹⁷ Виноградская И. 4, 522 – 523.

¹⁸ Виноградская И. 4, 522.

¹⁹ Виноградская И. 4, 525-526.

²⁰ Юзовский И.И. Из воспоминаний о В.И. Немировиче-Данченко. 1958 г. Рукопись. Музей МХАТ. Фонд Н.-Д., № 8369. С. 3.

Pro memoria

сошлись в союзе. <...> Как если бы прощальным даром стала единившая их необманность “интуиции и чувства”, не стиснутых никакой “крепчайшей установкой”. В этом состоянии свободы Немирович-Данченко поставил “Три сестры” и задумал “Гамлета” и “Антония и Клеопатру”»²¹.

Из долгой истории отношений Немировича-Данченко с Чеховым, его борьбы за Чехова как за «автора театра», истории спектаклей и анализа пьес, отметим сейчас одно – изначальное непобедимое тяготение к Чехову, лишённое всяких признаков «сальеризма», зависти, даже естественной ревности. Импресарио Л.Д. Леонидов в своих мемуарах так объясняет это: «Он не чувствовал, а знал, что Чехов – великий соперник, что Чехов несет в театр новое освежающее слово, и именно этим новым освежающим словом Чехов в будущем забудет его, Немировича, со всеми его шедеврами». Отношение Немировича к провалу «Чайки» в Петербурге, лишённое злорадства, что было бы понятно у соперника, Леонидов трактует своеобразно: «<...> недаром Немирович-Данченко, рожденный от русского отца армянкой, вырос на Кавказе, где закончести и куначества всасывается с молоком матери. А Чехов был свой, кунак»²². Сила притяжения Чехова порой ослабевала и остывала, вытеснялась новыми увлечениями и задачами, но оставалась внутри, в скрытом, «свернутом» состоянии, готовая вспыхнуть и разгореться, как только властный зов времени вызовет ее к жизни. Как сказано в «Гамлете», «Готовность – это все». И, судя по всему, такая готовность в Немировиче была.

**Вл.И. Немирович-Данченко –
А.П. Чехову,
16 марта 1889 года**

«Что Вы талантливее нас всех – это, я думаю, Вам не впервой слышать, и я подписываюсь под этим без малейшего чувства зависти <...>»²³.

**Вл.И. Немирович-Данченко –
А.И. Сумбатову-Южину,
до 27 августа 1890 года**

«<...> необыкновенно талантлив и сценичен этот Чехов»²⁴.

**Вл.И. Немирович-Данченко –
А.П. Чехову,
22 ноября 1896 года**

«<...> я чувствую себя перед тобой слишком маленьким и ты подавляешь меня своей талантливостью <...>»²⁵.

**Вл.И. Немирович-Данченко –
П.Д. Боборыкину,
6 марта 1901 года**

«Он – как бы талантливый я. <...> Когда я занят его пьесами, у меня такое чувство, как будто я ставлю свои. Я в нем вижу себя как писателя, но проявившегося с его талантом»²⁶.

Быть может, наиболее ярко и драматично эта тяга Немировича к Чехову выразилась в его отношении к «Чайке». При всей широте литературно-театральных интересов Немировича, его репертуарном размахе, остроте его чувства времени, «Чайка» была для него мечтой постоянной и неосуществимой – словно некий фатум мешал им встретиться. В декабре 1896 года Немирович отказывается от Грибоедовской премии, присужденной его пьесе «Цена жизни» в пользу чеховской «Чайки».

²¹ Соловьева И. Спектакль воспоминаний // Н.-Д., 4, 605-606.

²² Леонидов Л.Д. Рампа и жизнь. Воспоминания и встречи. Париж. 1955. С.62, 63.

²³ Немирович-Данченко Вл.И. 1,52.

²⁴ Немирович-Данченко Вл.И. 1,61.

²⁵ Немирович-Данченко Вл.И. 1,130.

²⁶ Немирович-Данченко Вл.И. 1,372.

Опыт

**Вл.И. Немирович-Данченко –
А.П. Чехову,
25 апреля 1898 года**

«Я задался целью указать на дивные, по-моему, изображения жизни и человеческой души в произведениях «Иванов» и «Чайка». Последняя особенно захватывает меня, и я готов отвечать чем угодно, что эти скрытые драмы и трагедии в каждой фигуре пьесы при умелой, небанальной, чрезвычайно добросовестной постановке захватят и театральную залу.

Может быть, пьеса не будет вызывать взрывов аплодисментов, но что настоящая постановка ее с свежими дарованиями, избавленными от рутины, будет торжеством искусства, – за это я отвечаю»²⁷.

**Вл.И. Немирович-Данченко –
А.П. Чехову,
12 мая 1898 года**

«<...> мне важно знать теперь же, даешь ты нам “Чайку” или нет. <...>

Если ты не дашь, то зарежешь меня, так как “Чайка” единственная современная пьеса, захватывающая меня как режиссера, а ты – единственный современный писатель, который представляет большой интерес для театр с образцовым репертуаром»²⁸.

**Вл.И. Немирович-Данченко –
А.П. Чехову,
31 мая 1898 года**

«Твое письмо получил <...> Значит, “Чайку” поставлю!!»²⁹.

**Из записной тетради
Вл.И. Немировича-Данченко,
21 июля 1912 года**

«Чайка – какие все несчастные... и изящество ... мерцание»³⁰.

**Вл.И. Немирович-Данченко –
К.С. Станиславскому,
21-23 июля 1912 года**

«<...> Из остающихся – “Чайка” и “Одинокие” – лучше уж “Чайка”. К ней, по крайней мере, хоть я давно готовлюсь. И в последнее время много говорил с Добужинским. Не похвастаюсь, что я уже зажил новым планом постановки, однако все-таки многое уже чувствую. Может быть, если бы имел время приняться как следует, удалось бы восстановить... Это последнее время мне часто казалось, что вот-вот я уже схватил новый тон <...>

Вообще возобновление “Чайки” меня так волнует в художественном отношении... Может быть, именно потому, что это необходимо для нашего театра, и потому, что с нее может начаться новая жизнь чеховских пьес на нашей сцене!»³¹.

«Новая жизнь», однако, началась не с нее. Странно, но все попытки руководителей Художественного театра заново поставить «Чайку» напоминали поиски Синей птицы, не дающейся никому: Немирович так и не приблизился к ней; у Станиславского она выскользнула из рук уже в процессе работы³². Ее место в творческом пути Немировича займут «Три сестры». А до того время рассудило по-своему и внесло охлаждение, отчуждение в отношения МХТ с его вечным автором.

**Вл.И. Немирович-Данченко,
12 января 1916 года**

«<...> репертуар театра должен быть из трех разрядов: 1) Чехов. Что называется, “для порядка Дома” <...>»³³.

²⁷ Немирович-Данченко Вл.И. 2, 166.

²⁸ Немирович-Данченко Вл.И. 2, 168-169.

²⁹ Немирович-Данченко Вл.И. 2, 174.

³⁰ Фрейдкина Л. 285.

³¹ Немирович-Данченко Вл.И. 2, 281, 282.

³² Речь идет о незавершенной постановке «Чайки», которую Станиславский репетировал в 1917-1918 гг.

³³ Из выступления на заседании пайщиков МХТ // Художественный театр. Творческие понедельники и другие документы [1916-1919]. М. 2006. Приложение. Док. № 3. Сезон 1916/17 г., № 44. С.587. Все цитируемые по этому изданию высказывания Немировича-Данченко даны в протокольной записи, в пересказе.

Pro memoria

Вл.И. Немирович-Данченко.

«И м.б., Чехов еще не отжил, а мы, актеры и режиссеры, стали мельче трактовать его. <...> И разве нельзя по-новому подойти хотя бы к Чехову и вложить в него свое идейное волнение? Разве у Чехова мало слов о будущей жизни, о новом человеке? У нас были хорошие выразители уходящего прошлого, но не было еще ярких представителей того молодого, радостного, стихийного, на что Чехов возлагает большие надежды»³⁴.

**Вл.И. Немирович-Данченко,
20 января 1919 года**

«Вл. Ив. любил Чехова. Как человека? Нет, как талант. Любил за литературное обаяние, за меткие выражения, за те глубокие вещи, которые он рисовал шутя, в ту минуту, может быть, сам не подозревая их огромного значения. У них была тесная товарищеская семья, одухотворенная единым стремлением к искусству <...>»³⁵.

В 1920-е годы тональность резко меняется.

**О.С. Бокшанская –
Вл.И. Немировичу-Данченко,
12 ноября 1922 года**

«Чехов не трогает ни публику, ни актеров»³⁶.

**Вл.И. Немирович-Данченко –
О.С. Бокшанской,
16 марта 1924 года**

«Откуда же это вдруг оказалось прекрасной мечтой играть старый репертуар, да еще 4-5 раз в неделю?! Какой репертуар?! – хочется закричать через океан. Нельзя же играть “Три сестры” в настоящем возрасте. Нельзя же в современной России оплакивать дворянские

усадыбы “Вишневого сада”. Нельзя же играть “Дядю Ваню”»³⁷.

Интересно сравнить эти слова с известным высказыванием Станиславского в октябре 1922 года, во время зарубежных гастролей: «Смешно радоваться и гордиться успехом “Федора” и Чехова. Когда играем прощание с Машей в “Трех сестрах”, мне становится конфузно. После всего пережитого невозможно плакать над тем, что офицер уезжает, а его дама остается. Чехов не радуется. Напротив. Не хочется его играть...»³⁸.

Весной 1924 года Вл.И. Немирович-Данченко пишет в Государственный ученый совет, что «из старого репертуара Художественного театра надо исключить: а) произведения литературы, неприемлемые для нашей современности (пример: весь чеховский репертуар, – по крайней мере в той интерпретации, в какой эти пьесы шли в Художественном театре до сих пор) <...>»³⁹. А в феврале 1925 года, в беседе с журналом «Искусство трудящихся» Вл.И. Немирович-Данченко сообщает о возобновлении «Горя от ума», которое, по его мнению, означает освобождение театра «из плена Чехова»⁴⁰. Такие выражения, как «для порядка дома» или «из плена Чехова», казались бы невозможными для Немировича, не будь они поддержаны сходными настроениями Станиславского, Мейерхольда, да и других в те годы, когда Чехов считался неактуальным. Мысль о своевременности выбора и решения пьесы была для Немировича постоянной заботой, что подтвердится позднее в его отношении к «Гамлету», долгожданная репетиция которого в начале 1940-х годов были по его воле прекращены. Однако забежим ненадолго вперед.

³⁴ Там же. С. 373

³⁵ Там же. С. 390.

³⁶ Бокшанская О.С. 1,40.

³⁷ Немирович-Данченко Вл.И. 3, 77.

³⁸ Станиславский К.С. Собр. соч. В 8 тт. Т. 8. М. 1961. С.29.

³⁹ Цит. по.: Соловьева И. Владимир Иванович Немирович-Данченко // Московский Художественный театр. Сто лет. В 2 томах. Том второй. М. 1998. С. 128.

⁴⁰ Фрейджина Л. 383.

Опыт



**Вл.И. Немирович-Данченко –
И.М. Москвину,
4 июня 1942 года**

«Не могу отделаться от мысли, что “Гамлет” не своевременен. Я ли уж не хочу этой постановки! Я ли не взлелеял ее десятками лет! Я ли не нашел в ней такое новое, что поражает шекспироведов, чего никогда не знали в театрах всего мира?

И вот все же думаю – “Гамлет” не ко времени. Разбираясь в репертуаре, мы представляем себе настроение залы, звучание пьесы, когда она пойдет – скажем, через год... После войны, после пережитых волнений, зрительной залы бодрой, налаживающей новую полосу жизни. Жаждающей веры в лучшее... И вдруг – мятущийся в сомнениях Гамлет, пессимистически настроенный поэт и шесть смертей в одной последней сцене!.. Что было бы замечательно в години спокойных размышлений и мечтаний, то может показаться ненужным в вечера, еще дышащие тяжелейшими испытаниями, в часы жажды яркой комедии, пафоса без малейшей меланхолии, проблем полнокровных, мужественных»⁴¹.

Вероятно, так же ощущалась в 1920-е годы ненужность чеховских пьес. Чехов допускался в современность при условии отделения его от «чеховщины», рефлектирующих героев и традиций Художественного театра. Тогда доминировало стремление (разгоревшееся в 1930-х) увидеть в Чехове сатирика и резко поднять градус театральности его спектаклей – таковы были опыты Евг. Вахтангова, затем – Вс. Мейерхольда и А. Лобанова⁴².

В середине 1930-х годов происходит встреча Немировича-Данченко с Чеховым вне МХАТа, на стороне, ставшая для него не

поворотным событием, но и не лишним контактом: он ставит «Вишневый сад» в Италии, в компании Татьяны Павловой.

**Вл.И. Немирович-Данченко –
М. Горькому,
29 января 1933 года**

«Взявшись показать чеховскую пьесу с итальянскими актерами, я должен был сделать это по достоинству – и чеховского творчества и искусства Художественного театра.

Это мне удалось в самой высокой степени. Но работать пришлось так, как давно не работал <...>»⁴³.

Однако в России и в своем театре приблизиться к Чехову Немировичу удалось не сразу. И время пока не подсказывало ту модель, что была бы близка обоим; и занят он был другими проблемами.

1930-е годы в отечественной культуре, театре и МХАТ в том числе – время, все еще мало исследованное в своей противоречивости и в своем динамизме, хотя публикации последних лет уже многое обещают. Для Немировича эти годы по продуктивности весьма успешны⁴⁴, у чего, впрочем, есть оборотная сторона, связанная с социальным заказом, с «отступлением от лица» (выражение Б. Пастернака), что парадоксальным образом сочетается с сохранностью неких коренных начал. По версии А. Смелянского, «он принял советскую жизнь “всерьез и надолго” и каким-то образом сумел внутренне оживить, срассить ее со своими внутренними убеждениями. Иначе нельзя объяснить феномен его “Трех сестер” 1940 года, когда “сталинец” или даже “филистер” (так воспринимал Владимира Ивановича тех лет Михаил Булгаков) возвысился как

⁴¹ Немирович-Данченко Вл.И. 4, 142–143.

⁴² Об отношении к Чехову в 1920–1930 годы см. мой текст в книге: История театроведения. Очерки. 1917–1941. М., 1981. С. 190–194.

⁴³ Немирович-Данченко Вл.И. 3, 380.

⁴⁴ Спектакли Немировича-Данченко (вместе с «товарищами по режиссуре» или в качестве руководителя постановки): 1930 г. – «Воскресение», «Реклама», «Наша молодость», «Три толстяка»; 1934 г. – «Егор Бульчев и другие», «Чудесный сплав», «Гроза»; 1935 г. – «Враги»; 1936 г. – «Любовь Яровая»; 1937 г. – «Анна Каренина»; 1938 г. – «Горе от ума»; 1939 г. – «Половчанские сады»; 1940 г. – «Три сестры»; 1942 г. – «Кремлевские куранты». Незавершенное: «Борис Годунов», «Гамлет», «Антоний и Клеопатра».

Pro memoria



художник до понимания самих основ человеческого бытия»⁴⁵.

В режиссерском активе Немировича в эту пору – спектакли крупные, яркие, открывавшие новый подход к автору (Л. Толстому) и новую актерскую технологию (в пьесах Горького). В обилии имен и названий меньшая часть принадлежит классике (Горький тогда еще был современником). Давнее убеждение Немировича в том, что здоровье театра зависит от новой драматургии, реализуется в МХАТ и вызывает здесь опасения (как оказалось, напрасные) за судьбу классического спектакля.

**Вл.И. Немирович-Данченко –
О.С. Бокшанской,
10 июля 1939 года**

«Давно я не ждал ничего с таким интересом, как пьесы Булгакова⁴⁶... О «Трех сестрах» начинаю думать»⁴⁷.

**О.С. Бокшанская –
Н.Н. Литовцевой,
13 августа 1939 года**

«Я узнала, что новую пьесу М.А. Булгакова будет ставить лично Владимир Иванович. Из этого я заключаю, что «Три сестры» откладываются на неопределенное время <...>»⁴⁸.

Речь шла о «Батуме». Но вскоре высочайший запрет на постановку булгаковской пьесы обернулся благом для театра и для режиссера.

**Вл.И. Немирович-Данченко –
С.Л. Бертенсону,
24 августа 1939 года**

«Ближайшей моей работой будет «Три сестры» <...>»⁴⁹.

Другое опасение могло возникнуть из-за самого соседства пьес и от того, чье влияние окажется более весомым. «Враги» и

«Анна Каренина» не настраивали на чеховскую волну, но и не могли помешать ей – слишком сильным было притяжение Чехова, а Немирович-Данченко в полной мере сохранял свой дар – разное ставить по-разному. Кроме того, теперь уже ясно, что от этих спектаклей шел поток мощной театральной энергии, небесполезной для обновленного Чехова.

Тревожным выглядело другое. С января 1939 года Немирович-Данченко параллельно и попеременно репетировал «Три сестры» и декларативно-поверхностные «Половчанские сады» Л. Леонова, сопоставляя и сближая их. Само это сближение было не безопасно.

В декабре 1938 года Немировичу казалось, «что «Половчанские сады» будет совершенно новая настоящая советская пьеса в духе «Чехов в современности», «Чехов в социалистическом реализме», не Чехов дореволюционный, а каков он был бы теперь... Чехов в современном мажоре». «Они (герои Леонова. – Т.Ш.) ходят, разговаривают, а я вижу, что они великолепные большевики, потому что они сильные, уверенные хозяева жизни». «...В пьесах Чехова – тоска по лучшей жизни. А у Леонова – совсем другое. Здесь другая поэзия... У Чехова – тоска по жизни, а здесь жизнь пришла очень сильная, яркая»⁵⁰. «...Никакой нервности (у Леонова. – Т.Ш.)... это – всякая сила: сила уверенности, сила всей страны, вся простая, ясная, крепкая, здоровая силища. Мысль моя здоровая, желания мои здоровые, отношение к женщине здоровое, к работе – здоровенное, чувство к родине – ясное, чистое, крепкое, сильное, здоровое. Никакого местечка нет для нервного сомнения,

⁴⁵ Смелянский А. Человек не из мрамора // Немирович-Данченко Вл.И. 1, 11.

⁴⁶ Речь идет о пьесе «Батум».

⁴⁷ Немирович-Данченко Вл.И. 4, 34.

⁴⁸ Бокшанская О.С. 2, 458.

⁴⁹ Немирович-Данченко Вл.И. 4, 36.

⁵⁰ Фрейдкина Л. 526.

Опыт

рефлексии. Дряблое – это не здесь, вон с дороги»⁵¹.

Первые три высказывания сделаны до начала репетиций «Трех сестер»; последнее – еще, видимо, по инерции. Но по мере приближения к концу работы над Чеховым у режиссера сникает пафос, появляются признания в трудностях и трезвость в оценке леоновской пьесы, о чем он откровенно напишет спустя год после премьеры: «У театра была опасность либо попасть в плакат, либо заохолдить...»⁵².

**Вл.И. Немирович-Данченко –
О.С. Бокшанской,
6 мая 1940 года**

«<...> в “Половчанских садах”, где я уже очень громко и крепко тасил работу к “соединению поэтической простоты с психологической и социальной правдой”⁵³, наткнулся и на глубокую неправду и на трудности актерские»⁵⁴.

И. Соловьева, воссоздав историю и леоновской пьесы, и мхатовского спектакля, подводит итог: «У жутковатой премьеры был плюс: после нее берешься за голову и заставляешь себя опомниться»⁵⁵. Но, может быть, самый процесс погружения в мир Чехова вернул режиссеру прежнюю ясность взгляда?

«Половчанские сады» не задержатся в репертуаре; спектакль пройдет 36 раз. Через год после этого состоится премьера «Трех сестер», которым суждено будет пройти 1107 раз и стать новым символом веры Художественного театра.

А.П. ЧЕХОВ. «ТРИ СЕСТРЫ»

Постановка Вл.И. Немировича-Данченко.

*Режиссеры Н.Н. Литовцева,
И.М. Раевский.*

Художник В.В. Дмитриев.

Премьера 24 апреля 1940 года

«Трем сестрам» 1940 года выпала счастливая жизнь изначально. Не понадобилось долгого вызревания спектакля, как то было с «Вишневым садом» 1904 года, или постепенного привыкания к нему зрителей, критики, людей искусства, что так часто бывает с новыми трактовками классики. Признание пришло сразу и отличалось редкой стойкостью и редким единодушием. Новым мхатовским «Трем сестрам» была посвящена не только серия статей, но книга, написанная не годы спустя, по воспоминаниям и документам, а очевидцем по горячим следам событий⁵⁶.

Единодушие не мешало тому, что воспринимали это мхатовское чудо по-разному. Из всей палитры откликов и мнений возьмем лишь три, нетипичные и несхожие.

И.И. Юзовский: «Поднялся занавес. Два акта, включая антракт, я сидел как прикованный – я не помню, чтобы я в своей жизни когда-либо испытывал что-либо подобное, подобную духовную полноту и счастье, я не знаю, какое из благ мира могло бы сравниться с этим благословенным утром в Московском Художественном театре. Я понял, что спектакль этот вечен, что он есть вершина искусства, что миллионы и миллионы пройдут сквозь этот спектакль, как сквозь очистительную купель, что это то духовное оружие, которое помогает людям в их жизни»⁵⁷.

⁵¹ Там же. 528.

⁵² Там же. 531.

⁵³ Формула П.А. Маркова. См. его статью: Новое в «Трех сестрах» // Горьковец № 14 (114). 1940, 24 апр.

⁵⁴ Немирович-Данченко Вл.И. 4, 56.

⁵⁵ Соловьева И. 633.

⁵⁶ Роскин А. «Три сестры» на сцене Художественного театра. М., 1946. Книга эта, написанная до войны, была издана после нее, а затем переиздана в составе сборника разных работ Роскина о Чехове. См.: Роскин А. «Три сестры» / А.П.Чехов. Статьи и очерки. М., 1959. С. 233-425.

⁵⁷ Юзовский И.И. Цит. рукопись. (Юзовский не был одинок в своем ощущении счастья. Это довелось испытать многим на спектакле 1940 года; см. у И.Соловьевой о «чувстве счастья, какое уносил зритель». – Сол., 637).

Pro memoria

С. Михоэлс: «Владимир Иванович повернул трех сестер в зрительный зал, и напряженные глаза прошлого взглянули в глаза современных людей. Это был встречный взгляд, который так редко удается в искусстве...»⁵⁸.

В. Вронская, актриса МХАТ, на внутреннем обсуждении спектакля говорила о «непрерывном ощущении музыкальности»: «“Три сестры” на меня действуют как симфония. <...> Я формулировала так: музыкально жить, музыкально заражать и волновать»⁵⁹.

Каждый здесь говорит о своем, у всех свои рецепторы восприятия, но романтический пафос Юзовского так же уместен, как острая пронизательность Михоэлса и погруженность актрисы в музыкальную стихию спектакля. Это заложено в сложной его природе и не всегда (и не всеми) могло быть понято разом. Два года спустя после премьеры Немирович дал, как было свойственно ему, четкий анализ.

**Вл.И. Немирович-Данченко –
М.О. Кнебель,
15 мая 1942 года**

«Что в моих глазах важного в постановке “Три сестры”? Какими путями достигнуты такие блестящие результаты? Я считаю этот спектакль, как выражаются у нас, потолком театрального искусства. Это вершина, к которой, можно сказать, даже полусознательно стремился Художественный театр, начиная с “Чайки”, с первого же года. Как будто бы 40 лет шло только развитие и ожидание тех театральных начал, какие были заложены мной и Станиславским в последние годы.

Успех последней постановки “Трех сестер” можно расценивать

по двум линиям, так сказать, негативной и позитивной, т.е. устранение накопившихся штампов, устранение отрицательных явлений в искусстве Художественного театра и внедрение и углубление новых элементов постановочного творчества. К первому относятся:

- 1.преувеличенное и искривленное пользование приемами «объекта»;
- 2.борьба с затяжным темпом;
- 3.так же, как и первое, дурно понятые приемы так называемой системы Станиславского в восприятии того, что происходит на сцене;
- 4.борьба с выработавшейся привычкой говорить, ради плохо понятой простоты, себе под нос;
- 5.засорение текста;
- 6.сентиментализм вместо лирики.

Ко второй области, положительных элементов, надо отнести:

- 1.хорошо выдержанное, крепкое зерно спектакля;
- 2.прекрасно понятый, схваченный и проведенный «второй план»;
- 3.мужественность, прямоте; и
- 4.поэзия;
- 5.простота, истинная театральная;
- 6.может быть, еще только в попытках, – физическое самочувствие»⁶⁰.

Нельзя не отметить, что в первую очередь режиссера волнует новое качество сценического искусства, создаваемое на чеховском поле МХАТ. На репетициях речь шла, разумеется, о времени, о психологии героев, как это виделось впервые (в начале века) и в конце 1930-х годов, но не было прямых выходов за стены театра, в живую жизнь тех же 1930-х, без чего не обошлись бы позднейшие режиссеры⁶¹. Немирович хотел нового взгляда на прошлое и на людей прошлого,

⁵⁸ Мнение Михоэлса цит. по: Толстой А.Н. ПСС в 15 тт.: М. 1951–1953. Т.15. С. 345. [«Три сестры» в постановке В.И.Немировича-Данченко. Отзыв для комитета по Сталинским премиям.]

⁵⁹ См.: Стенограмма производственного совещания актерского цеха МХАТ СССР им. Горького по постановке «Трех сестер». 18 октября 1940г.// Музей МХАТ. Фонд Вл.И. Немировича-Данченко. №147. С. 9.

⁶⁰ Немирович-Данченко Вл.И. 4, 123–124.

⁶¹ См. у В. Гаевского полемически заостренную мысль об историзме 1930-х годов: «Театру 30-х годов был чужд равнодушный и высокомерный эгоцентризм, когда в прошлом ищут свои проблемы и ничего, кроме них, не находят. Напротив, свои проблемы нередко вызывали менее пристальный интерес, чем чужие»// Гаевский В. Дивертисмент. Судьбы классического балета. М. 1981. С. 179.

Опыт

DM



Pro memoria

но не искал им параллелей в современности – вернее, если и искал, то не формулировал этого. Известная формула А. Эфроса о коллизии «Трех сестер» («ссылка прекрасных интеллигентных людей»⁶²), впрямую адресованная ситуации 1960-х годов, была бы невозможна в предвоенную пору (думать было возможно, высказать – вряд ли); ничего подобного не встретишь ни в самоанализе Немировича, ни в откликах на его спектакль. (Недаром Михоэлс не расшифровывал свой «встречный взгляд».)

Наряду с учетом плюсов и минусов, с разбором актерской технологии у Немировича вскоре скользнет выражение другого порядка – из сферы «тайны» и «волшебства», где гармония идет поверх алгебры и не всегда поверяется ею. Судьба спектакля в военное время волнует его.

**О.С. Бокшанская –
Вл.И. Немировичу-Данченко,
4 апреля 1942 года**

«<...> слабее всех пьес по спросу на билеты проходят “Три сестры”»⁶³.

**О.С. Бокшанская –
Вл.И. Немировичу-Данченко,
22 мая 1942 года**

«<...> мнение многих членов худсовета таково, что сейчас несколько лет надо не работать над чеховскими пьесами, потому что зрительный зал их не воспринимает, как нам хочется. Участники “Трех сестер” жалуются на трудную атмосферу в зрительном зале, откуда идет реакция только на комедийное, а тончайшие драматические переживания остаются незамеченными, ненужными. <...> Словом, тенденции такие, что с Чеховым надо будет повременить <...>»⁶⁴.

**Вл.И. Немирович-Данченко –
О.С. Бокшанской,
2 июня 1942 года**

«Что публика не хочет слушать Чехова, – простите, не верю. Значит, не так подается Чехов, как надо. Может быть, сразу, с открытия занавеса, не так. Что-то неуловимое, но чрезвычайно важное, что-то цементирующее все отличные актерские силы, что-то, что составляет воздух, напоенный ароматом – и от актеров, и от декорации, и от поворота, и от веры, – вот это что-то улечивается, и баста! Не дойдет ничего, кроме комического... Виноват театр, а не публика... Когда дух поэзии отлетает от кулис, от администрации, от выходов на сцену, – отлетит и от спектакля»⁶⁵.

Казалось бы, одно противоречит другому – четкий разбор и «неуловимость», но снова, как и выше, в откликах со стороны это входит в сложный портрет спектакля.

Время шло, не отражаясь на том, какое место заняли «Три сестры» 1940 года в сценической истории Чехова, в классике Художественного театра, но не могло не ставить свои вопросы и не вносить новизну в объяснение спектакля. В связи с этим придется сделать не вполне корректное добавление, обширную автоцитату.

«... были две традиции (мхатовских «Трех сестер». – Т.Ш.) – от 1901-го и от 1940-го годов. Генетически связанные самим типом “настроенческого” спектакля и родственно-любовным отношением к чеховским людям, они, естественно, были различны. Зрители 1900-х годов, вероятно, смотрели в спектакль, как в зеркало. Первые сестры Прозоровы были для них узнаваемыми, “своими”, с их скромным бытом военной

⁶² Эфрос Анатолий. *Репетиция – любовь моя*. М. 1975. С. 64.

⁶³ Бокшанская О.С. 2, 616.

⁶⁴ Бокшанская О.С. 2, 659.

⁶⁵ Немирович-Данченко Вл.И. 4, 139.

Опыт

семьи и "тоской по жизни", которую слышал в спектакле и пьесе Леонид Андреев. Время добавит к этой формуле всего одно слово: в новых "Трех сестрах" МХАТа будет уже "тоска по лучшей жизни".

Спектакль 1940 года, поэтичный и цельный, был, однако, сложнее, чем виделось его современникам. Он не дарил иллюзий и не давил безысходностью. Никак не копия реальности (теперь уже исторической), он не был затронут и пресловутым «высветлением», при том, что полон был света – от первого «весеннего» акта до светло-печальной коды финала.

Печаль объясняли просто – участью этих людей, – но и неполно. В ней не разгадали тогда ностальгию, личную мелодию режиссера, тот акт прощания, который позволил себе Немирович-Данченко в конце жизни. (Разгадают позже, когда и режиссера не станет, и прежний МХАТ отойдет в прошлое). Просветленность же объясняли той верой, что брезжила где-то в финале, верой в лучшую жизнь, достойную этих людей. Это кажется сейчас не бесспорным – вера и тоска не одно и то же; речь скорее может идти о надежде. Бесспорно же то, что источник света был в людях, и изнутри, от них спроецирован гармоничный, не тронутый прозой и пошлостью мир.

Вряд ли этот спектакль стал для современников зеркалом – скорее картиной, героями которой, при всей силе притяжения к ним, были «они», а не «мы». Притяжение этого рода можно испытывать к идеалу, не оторванному от жизни, но вобравшему лучшее в ней. Лучшим же тогда оказывалась душевная стойкость, верность себе при невозможности внешней борьбы. В

тревожной предвоенной России, при всем, что творилось внутри нее и подступало извне, это становилось лейттемой времени. Недаром 1940 год дал два варианта, два равных воплощения ее, через Чехова и Шекспира, и рядом с московскими тремя сестрами, как четвертая, встала ленинградская Улановская Джульетта»⁶⁶.

Это написано и издано в конце 1990-х. Время и новейшие исследования внесли, с одной стороны, свои коррективы, с другой – укрепили некоторые позиции автора; сместили акценты – и оставили зазор для дополнений.

Из корректив назовем «высветление». Оно, конечно, в спектакле было, но его нельзя считать «пресловутым», сам термин теперь не имеет для нас отрицательного значения. О. Фельдман и И. Соловьева предпочитают говорить о «высветленности», неразрывно связанной с «высотой»; о поэзии изнутри идущего света: «<...> уравновешенная мудрая высота позиции рождала одухотворенную трагическую высветленность общей картины»⁶⁷; «В спектакле была высота взгляда на человека и высветленность»⁶⁸. Из совпадений отметим загадочность («В спектакле была загадочность – и в нем самом и в способе его создания»⁶⁹) и ту дистанцию между «нами» и «ими», что обозначена, как «раздельность» или «разделенность»⁷⁰ и т.д. Новизна же более всего ощущалась в том внимании к стилю, форме, ткани спектакля, к обогащению языка МХАТа, что был сродни самооценке Немировича.

О. Фельдман с редкой полнотой воссоздает саму материю спектакля, его образ, движение и звучание. И. Соловьева решительно

⁶⁶ См. в моей статье: Параллели и переключки // Диалог культур. Проблема взаимодействия русского и мирового театра XX века. СПб. 1997. С. 150-151.

⁶⁷ Фельдман О. «Три сестры» А.П.Чехова. МХАТ СССР им.М. Горького. 1940 // Спектакли двадцатого века. М. 2004. С. 167.

⁶⁸ Соловьева И. 638.

⁶⁹ Там же.

⁷⁰ Там же. 637.

Pro memoria

формулирует: «На спектакле “Три сестры” совершалось именно торжество искусства, и тянуло преклониться»⁷¹. И добавляет нечто существенное – кажется, впервые: «У нас на глазах, к концу тридцатых, только что закончили выкорчевывать корневую систему режиссерского искусства. Удивительность “Трех сестер” была помимо всего и до всего еще и в том, что они были шедевром режиссерским и утверждением истинно режиссерских средств»⁷².

Среди «средств» на равных отмечена музыка, ее «власть» в спектакле и над зрителями – всё так, но здесь хотелось бы дополнения. Речь идет о музыке как инструменте режиссера, как о, своего рода, действующем лице. Но в новых «Трех сестрах» была и внутренняя музыкальность, составлявшая, быть может, главное волшебство спектакля и секрет его обаяния; выраженная не в звуках реальной музыки, но в чем-то ином, «неуловимом» и непобедимом, вбиравшем в себя все остальное, царившем поверх всего.

Одним из свойств Немировича, недооцененным до сих пор, была его чуткость, его восприимчивость к музыкальности как таковой. Л.Д. Леонидов в цитируемых выше мемуарах приводит слова некоего «крупного музыкального критика»: «...в Немировиче-Данченко сидит огромный музыкальный дирижер большого оркестра.<...> У этого человека огромные музыкальные возможности»⁷³. Эпиграфом же к главе о музыкальности Немировича автор делает высказывание А.Р. Кугеля: «Он мыслил театр, а следовательно и пьесу, как оркестрион, как огромный

орган, ухо его было полно звуками совершенного театрального аккорда. Все амплуа были заняты в его пьесах совершенно так, как в оркестре заняты все роды инструментов, – и это и есть существо оркестровки»⁷⁴. Немировичу было дано ощутить это в пьесах Чехова, начиная с весьма прозаического, казалось бы, «Иванова»: «И, при необычайной простоте, все вместе поразительно музыкально...»⁷⁵. В ранней премьере «Чайки» он именно это отметил, прежде всего: «Настроение постепенно сгущалось, собирало какое-то одно гармоническое целое, жизненно-музыкальное»⁷⁶. И далее, как главное впечатление от спектакля, в ответ на вопрос самому себе – что это было: «Видение? Сон? Грустная песня из каких-то знакомых-знакомых напевов? Откуда пришло? Из каких воспоминаний каждого?»⁷⁷.

Наверное, это было близко к впечатлению от поздних его «Трех сестер», где режиссер нашел выход собственной, Чеховым напитанной музыкальности: «...слова останутся те же, действие то же, а постановка будет новая, – и вы не узнаете пьесы! <...> Что в ней будет нового? <...> Ритм, дорогой мой! Ритм! Новый ритм – в этом все каноны и законы Художественного театра. <...> Ритм – это – вздох. <...> Ритм в душе»⁷⁸. Можно считать, что он поставил здесь и «Чайку» – вернее, то, что ему грезилось в пьесе, что его к ней тянуло. Он как бы «окольцевал» тот высокий классический период МХАТ, что «Чайкой» был начат и «Тремя сестрами» завершен: «Это вершина, к которой, можно сказать, даже полусознательно стремился Художественный театр,

⁷¹ Там же. 636.

⁷² Там же. 637.

⁷³ Леонидов Л.Д. Указ. соч. С. 195.

⁷⁴ Там же. С. 212.

⁷⁵ Немирович-Данченко Вл.И. 4, 237.

⁷⁶ Там же. 345.

⁷⁷ Там же. 347.

⁷⁸ Там же. 213–214, 215. Эти беседы отнесены Леонидовым к их встрече с Немировичем в Париже, после отдыха последнего в Эвиане и накануне 40-летия МХТ. Здесь – ошибка мемуариста. В Эвиане Немирович был летом 1939 года, т.е. после юбилея МХАТ в 1938-м; тогда же, по его собственному признанию в письмах, он начал думать о «Трех сестрах».

Опыт

начиная с «Чайки»...». Такое «кольцо» бывает не часто, возникает как бы нечаянно, не намеренно у художников, особо отмеченных судьбой; вообще, это – дело судьбы. Так было «окольцовано» творчество Чехова, от ранней «Пьесы без названия», этой дерзкой и эпатажной заявкой на будущее, – до «Вишневого сада». А первая «Чайка» «художественников», как легкий, но точный эскиз, предвещала конечные «Три сестры».

Главу о музыкальности Немировича Леонидов в своих мемуарах назвал (подобно названию данной статьи) «Тайна В.И. Немировича-Данченко». Речь шла о записной книжке, куда Немирович заносил свои наблюдения над музыкальностью чеховских пьес, подобно тому, как у П.И. Чайковского была такая записка партитуры «Испанского каприччио» Н.А. Римского-Корсакова: «Чеховские вещи необычайно сложны. У Чехова, в некоторых местах, насчитывается до пятнадцати ритмов. <...> Пьесы и есть музыкальные произведения, мой друг <...>». «Тайна», однако, здесь именно в бытовом факте, не в музыкальности, которая сразу была замечена. Но в нашем случае речь идет об иных тайнах спектакля – тайнах его создания, которое происходило открыто, было закреплено в записях, но все еще нуждается в уточнениях. Всех тайн не открыть никогда – иначе бы не было «волшебства». Но есть среди них одна, что не замкнута в личности; она – в соотношении спектакля и времени. Для такого спектакля, как «Три сестры», с его мгновенным и долгим отзвуком вовне, Немировичу было бы мало сугубо внутренних опор – в самом

себе, в природе своего театра; требовалось нечто и в воздухе времени.

Из театрального контекста «Трех сестер» память подсказывает целую серию спектаклей, прошедшую в конце 1930-х – начале 1940-х годов: «Анна Каренина» и «Таня», «Мадам Бовари» и «Машенька». Спектакли разного стиля по разным пьесам словно сами собой складывались в ряд вариаций на тему «вечно женственного», с такой силой и полнотой прозвучавшую в спектакле МХАТ. Видимо, время возврата к вечным ценностям диктовало ее в предвоенную и военную пору.

Еще важнее был возврат к Чехову в исконно мхатовском его варианте. Он назревал с разных сторон, более ощутимо – в науке, но прорыв (как часто бывает) совершился в театре; «Три сестры» Немировича обозначили его и задали тон. Далее пойдет нарастающий вал спектаклей, отечественных и зарубежных, и образ светло-печального, поэтичного и мудрого Чехова закрепится в общем сознании надолго, пока время опять не вмешается в этот процесс и не потребует перемен.

Все это известно, не нуждается в каких-либо доказательствах, но не всегда вспоминается в разговоре о мхатовском спектакле, отчего он и выглядит одиноким, и неизбежность его лишается каких-то опор. Его настроение и тональность, его особая магия не всегда соотносятся с человеческим материалом эпохи, хотя без этого и магии быть не могло – прав был Михозэлс. Быть может, достаточно одного примера со стороны, чтобы только что сказанное нашло такую опору.



ЧЕТВЕРТАЯ СЕСТРА

«Ромео и Джульетта»

С.С.Прокофьева.

Сценаристы – А. И. Пиотровский,

С.С. Прокофьев, С.Э. Радлов.

Хореография Л.М. Лавровского.

Художник П.В. Вильямс.

Ленинградский театр оперы

и балета им. С. Кирова.

Премьера 11 января 1940 года

Сопоставлять впрямую спектакль Немировича и балет Лавровского нельзя. Они принадлежат разным авторам и разным видам искусств. Пусть спектакль МХАТ был

насквозь музыкален, а «драмбалет» Лавровского строился, как настоящая пьеса, и оба были внутренне поэтичны; этого недостаточно для сравнения; оно должно идти по иной линии, в поисках «зерна» – по любимому термину Немировича. «Зерно» же было в Г. Улановой и в том, что она привнесла в Джульетту.

В письмах Немировича нет сведений о том, видел ли он улановскую Джульетту, и если – да, то как воспринял? Известно, что он видел иные ее работы (к примеру, Марию в «Бахчисарайском фонтане») и предпочел Уланову М. Семеновой, царице московской сцены.

Опыт

**Вл.И. Немирович-Данченко –
С.Л. Бертенсона,
22 июля 1935 года**

«...традиция преимущественных качеств Ленинградского балета перед Московским осталась неприкосновенной. Как и прежде, он щегольнул и отсутствием вульгарности, и вкусом, и индивидуальными силами. У нас Семенова, но там появилась звезда в самом настоящем смысле – Уланова»⁷⁹.

Это сказано до Джульетты, но вряд ли случайно. И в партии Марии Уланова уже была собой. Уже сложилась та особенная манера ее, где форма была неотрывна от сути, каждый жест одухотворен, и актерское, драматическое начало столь же значимо, как танец. Ее Одетта, Жизель, Мария, а затем и Джульетта были столь же неожиданны и «незаконны», как мхатовский спектакль, и так же трудно было разгадать магию ее обаяния, и особую, как бы не осязаемую технику, и душевный склад ее героинь с его загадочной глубиной.

То, что говорилось о ней, иногда словно взято из мхатовского лексикона периода «Трех сестер». Это – ощущение тайны («Ее тайну никто не разгадал и никогда не разгадает»⁸⁰), «неуловимости» («Она – гений русского балета, его неуловимая душа...»⁸¹), «недоговоренности», о которой говорят многие и которая считалась привилегией чеховско-мхатовских традиций.

Иные определения Немировича словно относятся к ней: «У меня формула: ничего не играть. <...> это искусство Художественного театра, это отличает его от всех театров. Виртуозно, хорошо, но “не играют”. Искусство Художественного театра всегда отличалось какой-то необычайной, четкой, великолепной

скромностью, а все выпирающее – это было вне Художественного театра. Особенно в Чехове»⁸². Немирович говорил актрисам на репетиции об «аристократической сдержанности» трех сестер. Об Улановой было сказано, и не раз, что «она не рвет страсть в клочья и всегда благородно-сдержанна в своем волнении»⁸³. Она была иной, чем новые сестры Прозоровы, о которых не скажешь так: «Артистка по-рафаэлевски идеализирует своих героинь и показывает их не такими, какие они есть в природе, а такими, какими бы их следовало создать»⁸⁴. «Рафаэля» в спектакле МХАТ не было, но и хрупкие улановские создания не отрывались от земли. «Артистка обобщала конкретное, поэтизировала жизненное, возвышала обычное»⁸⁵. Ей, если это применимо к балету, был свойствен тонкий психологический реализм, и могли бы быть переадресованы слова Немировича о Чехове: «В чеховской атмосфере никак не вылепится романтическая фигура. <...> У Чехова не бывает чисто романтических образов, у него это всегда через какую-то призму, обыкновенную, жизненную». Все это относится к природе улановского таланта, как видно, не случайно расцветшего именно в это время. Но время диктовало и свою особую тему, которую распознали в сестре четвертой и не увидели (или не сформулировали) в трех остальных. Мнения разных критиков звучат почти в унисон.

В. Гаевский.

«Уланова была призвана повесть безмолвные драмы века»⁸⁶.

Н. Чернова.

«В Жизели, Марии, Джульетте Улановой неожиданно открывались мудрость, стойкость, убежденность

⁷⁹ Немирович-Данченко Вл.И. 3, 451–452.

⁸⁰ Васильев В. // Московский некрополь. <http://m-ncroopol.narod.ru/ulanova.html>.

⁸¹ Прокофьев С.С. // Цит. по: Галина Уланова. Я не хотела танцевать. Автор-составитель Саня Давленкамова. М. 2006. С. 130.

⁸² Стенограмма беседы после генеральной репетиции пьесы «Три сестры» – показа Комитету по делам искусств, Главреперткому и Художественному совету при дирекции МХАТ. 1940, апрель 15 // Музей МХАТ. Фонд Немировича-Данченко. № дубль 8210/24. С. 4, 5.

⁸³ Потапов В. Жизель-Джульетта // Литературная газета. 1940, 26 янв.

⁸⁴ Потапов В. «Ромео и Джульетта» в театре оперы и балета им. С.М. Кирова // Вечерняя Москва, 1940, 19 мая.

⁸⁵ Львов-Анохин Б. Уланова // Балет. Энциклопедия. М. 1981. С. 534.

⁸⁶ Гаевский В. Указ соч. С. 178.



в праве каждого человека на духовную свободу. Окружающая действительность становилась им чуждой потому, что убивала в человеке все естественные побуждения. Они пребывали в ином мире, заставляя о нем догадываться, к нему тянуться. <...> были как бы окружены своей собственной атмосферой,

которую старались оградить от всего чуждого»⁸⁷.

Б. Львов-Анохин.

«Когда-то выдающийся историк балета Вера Красовская назвала Уланову балериной тридцатых годов. Действительно, исток духовного содержания искусства Улановой – в тридцатых годах.

⁸⁷ Чернова Н. *От Гельцер до Улановой*. М. 1979. С. 177.

Анна Ахматова оставила образ безмолвных бесконечных очередей женщин, стоявших у стен страшных учреждений, чтобы узнать о судьбе бесчисленных репрессированных близких. Воздушное искусство балета было бесконечно далеко от трагических реалий жизни, но они каким-то непостижимым образом отозвались в творчестве трагической балетной актрисы.

<...> Мария, Джульетта, Одетта, Тао-Хоа, испугавшись, либо цепенели, застывали в непреодолимой замкнутости, либо упрямо выпрямлялись, как Джульетта в сцене с отцом. Это было испуганное, но, несмотря ни на что, непослушное дитя жестокого века. Как кто-то верно сказал, тема пугливого неподчинения была основной темой творчества Улановой»⁸⁸.

Быть может, глубже всех заглянул Б. Пастернак, написавший об Улановой вообще, хотя и в связи с более поздней «Золушкой».

**Б. Пастернак – Г.С. Улановой,
13 декабря 1945 года**

«<...> видел Вас в роли, которая, наряду со многими другими образами мирового вымысла, выражает чудесную и победительную силу детской, покорной обстоятельству и верной себе чистоты. Поклоненье этой силе тысячелетия было религией и опять ею станет, и мне вчера казалось (или так заставили Вы меня подумать совершенством исполненья), что эта роль очень полно и прямо выражает Ваш собственный мир, что-то в Вас существенное, как убежденье. Мне эта сила дорога в ее угрожающей противоположности той, тоже вековой, лживой и трусливой, низкопоклонной придворной стихии, нынешних форм которой я

не люблю до сумасшествия, и так откровенно безучастен к ней, что позволил ей низвести себя до положения вши <...>»⁸⁹.

Вот тот душевный материал, из которого сделаны чеховские сестры и который востребован был временем. Суверенный внутренний мир, противостоящий тому темному и жестокому, что окружает его вовне, – единственное средство самозащиты чеховских героинь; средство, подсказанное жизнью, равно далекое от ассимиляции и от борьбы. Тихий душевный героизм без пафоса и без позы, растворенный в повседневности, спрятанный во втором плане, будет ко времени и к месту и в годы войны, и после нее, и в 1950-е годы.

«Четвертая сестра», родственная новым мхатовским сестрам, их одногодка, проясняет тот человеческий стиль эпохи, что был уловлен Немировичем и воплощен в его спектакле на уровне идеала, не продиктованного «свыше», не сконструированного рационально, а впитанного из воздуха времени, как его порождение и как противостояние ему. На этой волне формировался и возвращался новый Чехов и таким царил в пространстве мирового театра и в нашем духовном обиходе до 1960-х годов. Но этого Немирович-Данченко уже не застал. Он умер 25 апреля 1943 года, ровно через 3 года, почти день в день с премьерой своих «Трех сестер». Сейчас, в пору его юбилея и в преддверии юбилея чеховского, им посвящается эта статья. Обоим было бы по 150 лет.

⁸⁸ Львов-Анохин Б. Балерина XXI века. К 90-летию Галины Улановой // ИГ-Религии. 2001, 1 дек.

⁸⁹ Пастернак Борис. Собр. соч. в 5 томах. Т. 5. Письма. М. 1992. С. 437.