

Марков Павел Александрович

**Вл. И. Немирович-Данченко и
музыкальный театр его имени**

**Москва
«Книга по Требованию»**

УДК 82-3
ББК 84-4
П12

П12 **Павел Александрович М.**
Вл. И. Немирович-Данченко и музыкальный театр его имени / Марков Павел Александрович – М.: Книга по Требованию, 2023. – 278 с.

ISBN 978-5-519-95492-1

ISBN 978-5-519-95492-1

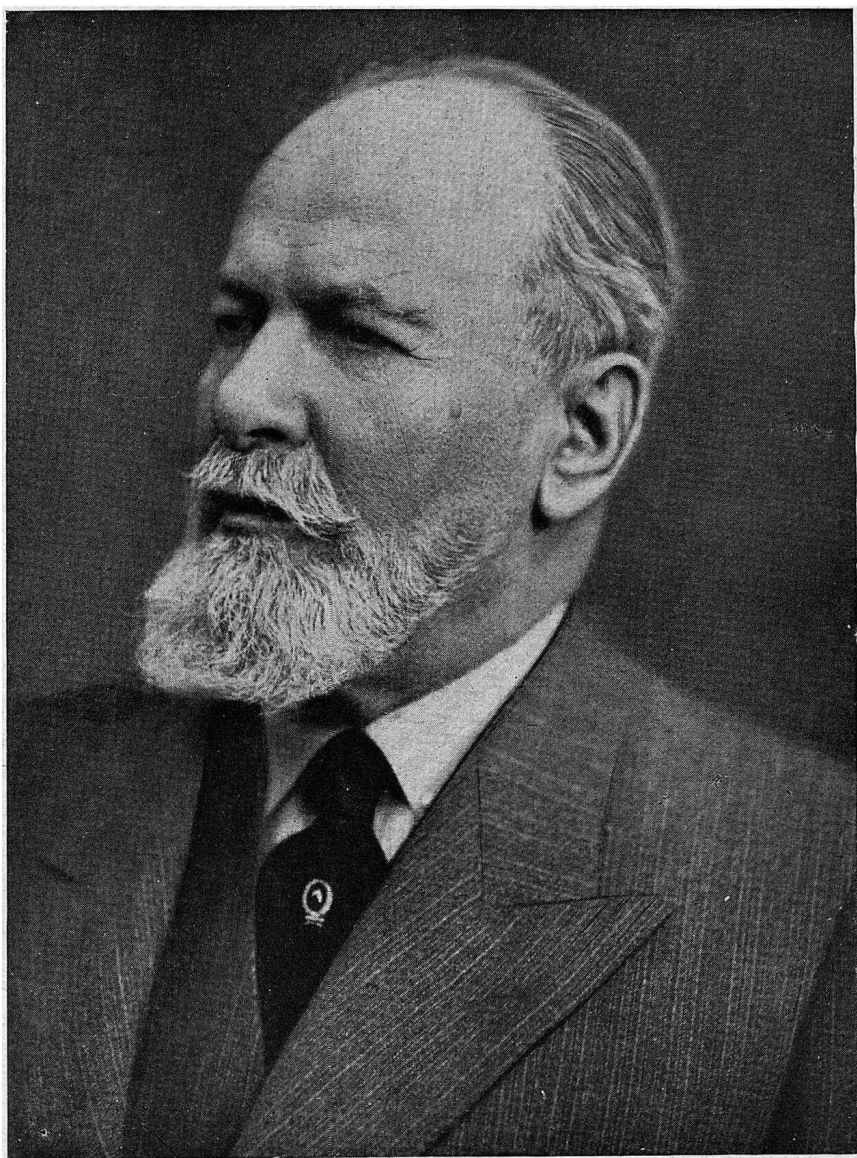
© Издание на русском языке, оформление
«YOYO Media», 2023
© Издание на русском языке, оцифровка,
«Книга по Требованию», 2023

Эта книга является репринтом оригинала, который мы создали специально для Вас, используя запатентованные технологии производства репринтных книг и печати по требованию.

Сначала мы отсканировали каждую страницу оригинала этой редкой книги на профессиональном оборудовании. Затем с помощью специально разработанных программ мы произвели очистку изображения от пятен, клякс, перегибов и попытались отбелить и выровнять каждую страницу книги. К сожалению, некоторые страницы нельзя вернуть в изначальное состояние, и если их было трудно читать в оригинале, то даже при цифровой реставрации их невозможно улучшить.

Разумеется, автоматизированная программная обработка репринтных книг — не самое лучшее решение для восстановления текста в его первоизданном виде, однако, наша цель — вернуть читателю точную копию книги, которой может быть несколько веков.

Поэтому мы предупреждаем о возможных погрешностях восстановленного репринтного издания. В издании могут отсутствовать одна или несколько страниц текста, могут встретиться невыводимые пятна и кляксы, надписи на полях или подчеркивания в тексте, нечитаемые фрагменты текста или загибы страниц. Покупать или не покупать подобные издания — решать Вам, мы же делаем все возможное, чтобы редкие и ценные книги, еще недавно утраченные и несправедливо забытые, вновь стали доступными для всех читателей.



ВЛ. ИВ. НЕМИРОВИЧ-ДАНЧЕНКО
Орденосец, Народный артист СССР



I

МОСКОВСКИЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕАТР В ПЕРВЫЕ ГОДЫ ОКТЯБРЯ



Первые же месяцы Великой пролетарской революции доказали, что намечавшаяся реорганизация Художественного театра стала неотложной. Его работоспособность катастрофически упала со времени войны. Обеспеченный сборами, с 1915 г. театр не показывал новых вещей. До Октябрьской революции он еще мог искать оправданий в том, что переполнявшая его аудитория военных лет, состоявшая из беженцев и нуворишей, не нуждалась в новых сценических поисках, но революция резко изменила состав аудитории. В театр влился массовый жадный зритель. О каком-либо его равнодушии не приходилось и думать. Молчание театра имело более глубокие причины. Внутри великолепного мощного организма происходили болезненные процессы: МХТ переживал внутренний кризис. Война его обострила. Октябрьская революция до конца вскрыла его корни. Театру следовало трезво взглянуть на создавшееся положение и, оценив его, искать выхода.

Положение театра в целом стало катастрофическим, когда группа прекрасных мастеров во главе с Качаловым и Книппер была отрезана от Москвы. Предпринятая ими в 1919 г. провинциальная поездка обратилась в продолжительное заграничное скитание. Оставшись в Москве с сильно поредевшим коллективом, Станиславский и Немирович-Данченко окончательно увидели, что МХТ теряет

привычное обаяние. Актерские силы были ущемлены, и театр не рассчитывал, опираясь только на них, вновь занять ведущие позиции в театральном искусстве Республики. Внешние причины, обессилившие театр (их часто перечисляли руководители театра, ссылаясь на развал труппы, на отсутствие нужных материалов, репертуарные трудности и т. д.), были второстепенны и не могли заслонить основной проблемы, настойчиво требовавшей ответа. То была проблема Великой пролетарской революции и театра. Только в ее свете и могла разрешиться судьба МХТ.

К началу Октября положение театра было таково: театру нечего было ставить. На его внешне правдивых и по обыкновению законченных спектаклях лежала печать усталости. Театр не чувствовал вокруг себя живой питательной среды. Путь психологического анализа и идеалистических философских проблем был исчерпан.

По признанию самих руководителей театр пришел к внутреннему тупику, из которого он тщетно пытался вырваться. МХТ — театр литературы, и при этом литературы крупной, — разделял ее печальные судьбы и не находил в ней опоры. Наиболее часто исполняемый театром драматург — Андреев, а вслед за ним и его эпигоны, — писали вещи глубочайшего пессимизма. Современная драматургия, отвернувшись от социальной проблематики и замкнутая в круг психо-патологических и идеалистических проблем, объективно играла реакционную роль.

Чувствуя угрожающую внутреннюю опустошенность, театр искал творческого спасения в постановке классиков, в актерской культуре и в ее энергичной пропаганде. За плечами театра лежал богатый опыт, он принес театру мировую славу и привлек в его стены в качестве учеников и последователей крупнейших представителей мирового театра. Станиславский со своим гениальным упорством еще до войны замыслил привести этот опыт в стройную систему. Чем дальше отдалялся МХТ от непосредственной постановочной деятельности, тем упорнее Станиславский отдавался „системе“, обращая театр из места создания спектакля в опытную лабораторию, где все участвующие разбирались в сложном и трудном актерском искусстве. Не выпуская новых постановок, МХТ усиленно воспитывал молодых актеров. МХТ вырабатывает под руководством Станиславского и Немировича-Данченко свой творческий метод. Подытоживая свой огромный опыт, они кладут начало определенной системе воспитания актера. Реально эта углубленная лабораторная работа вылилась в организацию студий — особого типа театральных учреждений, состав которых пополнялся из воспитанников и последователей Художественного театра.

В первые годы революции в студии переносится центр тяжести творчества МХТ. Через студийность МХТ пытался разрешить проблемы метода и репертуара. Студийность была первой попыткой

выхода из внутреннего кризиса. В ней достоинства и противоречия Художественного театра были доведены до предела и до окончательных выводов.

Студии организовывались или как собрание „верующих“ в единую художественную систему, которая сливалась с определенным мировоззрением (1-я Студия, основанная в 1913 г.), или как театры-лаборатории, состоящие из учеников одной школы, не пожелавших разойтись после ее окончания (2-я Студия, основанная в 1916 г.), или как кружки, занимавшиеся под руководством мастера искусства (3-я Студия, основанная в 1918 г.). Они интересовались не столько спектаклями, сколько овладением мастерством. Их объединил не узко-цеховой признак, а общность художественного воззрения и метода. Они напоминали ранний Художественный театр, создавшийся из полулюбителей — полупрофессионалов и учеников, поверивших создателям театра.

Но в той замкнутости, к которой присуждало студии идеалистическое мировоззрение, лежала и причина будущих катастроф. Слепо замкнутые в себе студии отъединялись от общественности и событий, происходивших в стране. Они становились островками, монастырями, жившими своим уставом и подчинявшимися своим законам. Вопрос их дальнейшего существования заключался в том — разрушат ли они свою первоначальную отъединенность и вырастут в интересные, связанные с жизнью страны, театры, или навсегда останутся лабораториями, признающими мастерство во имя мастерства и ищущими окончательной истины в самих себе. Необходимый переход в театр был всегда мучителен и полон противоречий; консервация в „вечной“ студийности приводила к творческой смерти. В годы 1918—1920 МХТ так и существовал, окруженный студиями, как старый учитель молодыми учениками. Еще не в силах до конца понять революции МХТ не боролся с ней и не противодействовал ей, он „принял“ ее и стал в положение честного спеца. Он охранял для будущего свое мастерство и приумножал его. Эта исторически оправданная позиция защиты мастерства и консолидации актерских сил постепенно вылилась в твердую программу, но отнюдь не могла быть длительной. Заняв академические позиции, МХТ не рассчитывал на творческое молчание. Он внутренне кипел и метался в поисках выхода. Он был слишком силен творчески, чтобы удовлетворяться наступившим для него ущербным существованием. Защищая свое мастерство, он чувствовал важность и увлекательность новых задач. Он уже понимал, что именно на путях революции лежит разрешение мучившего его кризиса, что Великая пролетарская революция обогащает театр социальным содержанием, сталкивает его с новым зрителем и выводит его из тупика.

В 1919 г. Станиславский подготовлял грандиозную эпопею Байрона „Каин“. Он незаметно для себя повиновался лозунгу „созвучия

революции". Эта формула была выдвинута частью художественной интеллигенции, которая искала путей *к* революции, а не *от* нее. Она первоначально объединяла художников различных направлений и говорила не столько о понимании социального значения Октябрьского переворота, сколько о признании его размаха и величия, об этическом „принятии“ революции и художественном восторге перед ней. Отказываясь от мелкого и мещанского репертуара, художники предпочитали мировые темы и космические масштабы, своей высотой отвечавшие величию эпохи. Неудача „Каина“ (1920 г.) раскрыл противоречивость этих стремлений. Невозможно заражаться эстетическими восторгами перед революцией, не вдумываясь одновременно в социальный ее смысл. „Каин“ был приземлен, глубина байроновского пафоса не доходила до зрителя. Огромная работа театра не принесла желаемых результатов. Некоторые актерские приемы МХТ пришли в такое же противоречивое столкновение с трагическим репертуаром, как отвлеченное „принятие“ революции с ее конкретным социальным смыслом. При всем своем блеске и глубине актерский метод МХТ нуждался в проверке и расширении. Репертуар МХТ последних лет не мог не отразиться на нем. Это стало ясным и его руководителям. В студиях МХТ работа уже соприкасалась с критикой старых форм. В маленькой Мансуровской студии работал Вахтангов.

МХТ вступал в новый и решительный период своего существования. Он шел к революции своими трудными, разнообразными и честными путями, проверяя свое прошлое, делая опыты новых постановок, терпя почетные поражения, но никогда не изменяя высоте задачи и не впадая в приспособленчество. В 1919 г. — в годы наибольшей внутритеатральной тревоги и неуверенности — одним из поисков выхода для МХТ оказалось распространение сферы влияния на оперу. Оно давало не только простор режиссерской фантазии руководителей МХТ, но и широкую возможность проверить свои методы на новом, еще неизведанном участке. При практическом применении методов МХТ к опере, резко и категорически вставали такие существенные для театра вопросы, как узость отдельных приемов МХТ, возраждавшийся порою натурализм, увлечение мелочами, МХТ начинал как будто бы с эстетического испытания: оно неизбежно в будущем перерастало в испытание философское и политическое. Из этих испытаний могло быть три выхода. Опыт мог или доказать односторонность метода МХТ, или победоносно утвердить его всеобщность, или, — как случилось в действительности, — обнаружив его принципиальную правдивость, очистить, обогатить и обновить его.

В эти годы в Большом театре, несмотря на все старания правительства сохранить этот богатый артистическими силами организм, в качестве наследства режима императорских театров

отсутствовала единая творческая линия. Оперный гигант, утерявший твердые сценические традиции и живший старой оперной рутинной, в целях своей реформы, намеревался отдать себя под протекторат Художественного театра. МХТ представился как будто бы удобный и желанный повод применить свое мастерство к опере. Была затеяна постановка „Снегурочки“. Под председательством Немировича-Данченко была организована коллегия по руководству Большим театром. Даже балет предполагали подчинить влиянию МХТ.

Практически предположенный союз МХТ и ГАБТ дал мало-существенные результаты. „Снегурочку“ так и не поставили. Что казалось более или менее возможным теоретически, то оказалось невозможным практически. Да и теоретически, конечно, следовало предвидеть получившиеся результаты. Реорганизация Большого театра на новых не только для него, но и вообще для оперного искусства основах потребовала бы долгие годы. Слишком штампованны были солисты театра и со слишком большой неохотой отказались бы они от нажитых за столетия приемов и манер. Так и случилось. Немирович-Данченко и его сотрудники отказались от реорганизации ГАБТ.

Тогда Немирович-Данченко приходит к мысли о создании новой студии, на этот раз Музыкальной, внутри театра, а Станиславский организует оперную студию-школу при Большом театре, впоследствии от Большого театра отделившуюся и затем превратившуюся в оперный театр-студию имени Станиславского. Результат их работ в студиях оказал значительное влияние на их понимание актерского искусства в целом и на их практическую работу в драме. Намерения Немировича-Данченко были шагом исключительным по своей решительности. МХТ в годы своего кризиса занялся новой отраслью искусства, и притом не на стороне, а внутри самого театра. Из соединения с Большим театром ничего не получилось, оперная же проблема продолжала стоять настойчивой и обновительной задачей, МХТ имел право и возможность используя свои студийные методы, пользоваться новыми кадрами, не испорченными оперными традициями. Однако, он и здесь оказался перед рядом затруднений. Его внешнее положение и отсутствие репертуара требовали срочного выпуска нового спектакля. Поэтому первоначально пришлось идти путем, до некоторой степени, компромиссным. Привлекши в состав Музыкальной студии нескольких наиболее гибких и податливых профессионалов, Немирович-Данченко со свойственной ему смелостью начал дело, вызвавшее скептические усмешки одних и возмущение других, но в годы кризиса облегчившее положение МХТ, давшее ему возможность вновь собрать свои силы и выросшее в неожиданно яркий театр.

II

ВЛАДИМИР ИВАНОВИЧ НЕМИРОВИЧ-ДАНЧЕНКО

Немирович-Данченко пришел к музыкальной реформе с взглядами и намерениями, которые он не мог всегда до конца выполнять в таком сложном организме как МХТ. Молодое, гибкое начинание было лишено консерватизма и успокоенности, которые в те годы лежали еще непреодоленной тяжестью на многих работниках МХТ. Немирович-Данченко как бы высвободил в Музыкальной студии стороны своего творчества, не до конца раскрытые в МХТ. Прежде всего это определила эпоха, в которой рождалась Студия, эпоха Великой пролетарской революции.

Немирович-Данченко раньше других работников театра почувствовал, что искусство МХТ нуждается в реформе. Эта настойчивая мысль со всей силой проявилась в годы Октябрьской революции. Владимир Иванович понял, что многое спросится с художников, которым, поставленная в суровые рамки нужды и голода, страна отдавала такое заботливое внимание. Принимая вместе с К. С. Станиславским охрану и защиту МХТ, Немирович-Данченко стоял перед отчетом, который они были обязаны дать в дальнейшем стране.

В ряде признаний, сделанных им за последнее время, он подчеркивает раскрепощающее влияние революции. Он впервые со всей полнотой ощутил свою художественную свободу именно в эти годы. Хотя за ним уже лежали десятки лет благородной, плодотворной и разнообразной работы, только теперь он получил возможность последовательно и бескомпромиссно осуществлять свои смелые планы.

Он вошел в революцию далеко не молодым человеком по годам. Но он сохранил достаточно молодой энергии и пытливости, чтобы быть по настоящему взволнованным величайшими событиями, переживаемыми страной. Честность большого художника запрещала ему какое-либо приспособленчество. Много в понимании окружающего давалось ему с трудом, многое казалось первоначально чуждым и невозможным. Однако, он быстро ощутил величие переворота, он ощутил освобождение личности через коллектив, борьбу со старой

моралью и буржуазными предрассудками, жадность нового зрителя и личную творческую свободу. Он понял, что он присутствует при крушении старого мира и рождении нового. Приняв для себя самое ценное, он уже не спорил об отдельных вопросах, отдалявших многих представителей интеллигенции от революции. Для него речь



Вл. Ив. Немирович-Данченко
1896 г.

теперь шла о другом — о том, что он сам, как художник, может дать революции, как он с ней свяжется и как — вместе с тем — последовательно глубоко будет видоизменяться и его мировоззрение.

Немирович-Данченко представляет собою явление исключительное в истории театра. Первоначально в глаза бросается его театральная, из ряда вон выходящая, энциклопедичность. Театральный критик в юности, он уже тогда научился анализу сценического ис-

кусства. Пользовавшийся известностью драматург, он был одним из предшественников Чехова, и Чехов, может быть, именно потому стал ему так близок, что тонко и мастерски выразил то, о чем только мечтал Владимир Иванович. Зритель — он видел за много лет лучшие актерские достижения. Автор многих интересных литературных произведений, он был тесно связан с литературой XIX века. Новатор-художник и режиссер, он отказался от устаревших канонов когда-то им любимого Малого театра и стал одним из двух основателей и руководителей Художественного театра. Он угадал огромный талант Станиславского и во многом помог Станиславскому стать той замечательной величиной, которую знает мир. Он определил новый тип внутренней организации театра. Педагог и воспитатель — он создал кадры молодых актеров, начиная с памятного выпуска Филармонии, составившего наряду с учениками Станиславского ядро труппы МХТ, и кончая последними годами.

Не было ни одной области сценического искусства, которой бы не коснулся Владимир Иванович. Это знание театра, в целом и в мелочах, — в его искусстве и в подборе людей, в репертуаре и в его истолковании, — составляло, на первый взгляд, его основную ценность. Однако, на самом деле она была второстепенной, производной, зависящей от особенностей творческого лица Владимира Ивановича. Подлинную и неповторимую сущность Владимира Ивановича составляли не его бросающаяся в глаза энциклопедичность, а соединение высокого идейного понимания театра с умным практицизмом, поэтической фантазии с режиссерской волей, высокой культуры с ясным ощущением и верным учетом сценического материала. Но его деятельность была обусловлена противоречиями, в которые его ставила эпоха. Он знал упорство желаний, но приводил их в соответствие с возможностями. Это не значит, что он был оппортунистом или легко сдавал позиции, но он на долгом опыте понял сложность складывавшихся в театре ситуаций и он часто призывал себя к самоограничению, когда складывавшиеся в театре обстоятельства мешали ему с полнотой провести свою точку зрения.

Однако, он не бросал своих поисков, он знал, что снова к ним вернется. Он владел не только искусством наступления. Полководец театральных войск, — он умело маневрировал и прибегал к отступлению или обходному движению для того, чтобы сохранить право на дальнейшее наступление. Он охотно использовал фантазию восторженных мечтателей, вносивших в театр новые планы и приемы. Но он понимал, что театр осужден на крушение, если его руководители не учтут всех окружающих обстоятельств. Он часто оставался одиноким в пестроте и сутолоке предреволюционной театральной жизни. Реальный политик, — он отодвигал выполнение своих мечтаний, но неуклонно вел театр именно к поставленным себе задачам, не теряясь от поражений и зака-