Немирович-Данченко В.И.

Культура. — 1999. — 19—25 авг. — с.9

19.8.99

Два капитана одного корабля

О.А.Радищева. "Станиславский и Немирович-Данченко. История театральных отношений". Книга первая – 1898 – 1908. Книга вторая – 1908 – 1917. Книга третья – 1917 – 1938. Москва. Издательство "Артист. Режиссер. Театр". 1997 – 1999.

Книги Ольги Радищевой появились под благоприятными звездами. Первая вошла в правительственную программу к 850-летию столицы. Вторая и третья получили гранты Президента и Министерства культуры – вышли на редкость быстро. Книги привлекают единством образно-лаконичного оформления, заставляющего порадоваться вкусу простого полиграфического решения, даже отсутствию иллюстраций. Достаточно фотографий-портретов на переплетах: строителей, затем капитанов огромного корабля, без которого немыслим мировой театр нашего бурного века...

Взаимоотношения Станиславского – Немировича-Данченко были канонизированы в течение многих лет. Сами они никогда не выносили на внешнее обозрение своих отношений – хотя все же говорили, писали о разности подхода к спектаклям, к работе с актерами, ко всей громадине коллективного дела, о котором каждый из них мог сказать: **моя** жизнь в искусстве.

Спектакли МХАТа – всегда события, а вот усилия создания, значение театральной структуры, иерархии отношений, значимости межспектакльного времени, в котором определяется лицо сезона, соотношение мечтаемого репертуара с реальной труппой, с возможностями актеров, с возможностями финансовыми и так далее – такая **непрерывность** театральной жизни только в последние годы открывается, осмысливается, по-настоящему фиксируется. Книги Радищевой для этой, подлинной, будущей истории театра – книги новаторские.

Радищева отказалась не только от жанра биографии, но и от описания спектаклей. Она обращается к читателю, знающему "Мою жизнь в искусстве", книги о Художественном театре – от Николая Эфроса до Инны Соловьевой. Она отсылает читателя к книгам о спектаклях, к монографиям об актерах, сама же, словно врач-рентгенолог, высвечивает скрытое, без чего нет явного.

Уже (или еще?) в начале перестройки в журнале "Исторический архив" появилась публикация нескольких писем из огромной переписки Станиславского – Немировича-Данченко. Публикацию ругательно вспоминали на всех тогдашних театральных совещаниях-обсуждениях, журнал из-за нее закрыли, правда, затем возобновили.

В трилогии "театральных отношений" множество подобных писем, отправленных-неотправленных, неизвестно – отправленных ли. Их уже нельзя закрыть не только потому, что наступила свобода печати, но потому, что без них немыслима история театра. Коллективный по природе, он – согласно той же природе – не может существовать без лидера, вождя. В Художественном театре их было два. Причем, безоблачной оказалась лишь их первая встреча в "Славянском базаре": стратегические перспективы, мечты совпадали. Тактические, личные, художественные разногласия наметились в первом же сезоне.

У Немировича театр был и будет искусством воплощения пьесы. Для Станиславского сцена – больше пьесы, действие важнее слова. Это растворение слова в действии, безудержность фантазий – психологических, бытовых, – превращение пьесы в множество физических действий где-то принимается Немировичем-Данченко, чаще же его отталкивает: уже в "Снегурочке" 1900 года боится он этой безграничности. Его репетиции укладываются в реальные сроки сезона. Станиславский требует двухсот репетиций.

Не соавторство-идиллия, но соавторство-борьба, каждый отстаивает свое. Во второй книге, то есть во втором десятилетии, уже спектакли ставятся порознь. "Месяц в деревне", "Живой труп" являют изнутри несогласия, споры методов работы, видения персонажей. А результаты – спектакли прекрасны!

Радищева не пристрастна ни к "станиславцам", ни к "немировичевцам". Она прослеживает параллельность и слияния поисков.

Вот, например, воспроизведенная самим Станиславским, многократно описанная его работа над ролью Ростанева в "Селе Степанчикове". Любимая роль молодости, радость слияния с образом, которую ему хочется повторить, расширить до вселенских масштабов в расцвете опыта и славы, в 1916 – 1917 годах. И – сбой, разорванность времени: срок выпуска спектакля точен, а время Станиславского – Ростанева еще не пришло. Чтобы выпустить спектакль, Немирович-Данченко снимает актера с роли. Радищева ничего не опровергает – лишь приводит факты: была не одна репетиция-срыв, было несколько усилий, прогонов. Решено выпустить спектакль с другим исполнителем, оставив первому все возможности постепенной обкатки роли.

Вот история работы над булгаковским "Мольером", усилия 296 репетиций, снятие спектакля после семи представлений. Со слезами и смехом претворена эта эпопея самим Булгаковым в "Театральном романе". В третьем томе Радищева обращается к многолетью работы над "Мертвыми душами", к тремстам репетициям "Женитьбы Фигаро" и так далее.

В тридцатых годах не может уйти, порвать с Художественным театром им же замученный Булгаков. "Турбины" его разрешены в 1926 году – только в Художественном театре, только на один сезон. То снятый, то вновь разрешенный, израненный купюрами, вставками – проходит спектакль через многие годы, воспитывая новые поколения актеров, потрясая новые поколения зрителей. На многие годы вперед сделаны "Мертвые души" и "Фигаро". Станиславского держат актеры, актеры держат зрителей не годами – десятками лет.

Отцы театра иногда не смотрят спектакли друг друга; последний раз они видятся в 1934 году – пять следующих лет пройдут, отдаляясь друг от друга. Но дело больше людей. Горьковские "Враги" поставлены Немировичем, но это – спектакль Художественного театра. И "Пиквикский клуб" (последний спектакль, на котором был Станиславский), поставленный Станицыным, – тоже спектакль Художественного театра. Трудного детища, по отношению к которому оба руководителя оспаривают права отцовства.

Начало третьей книги обозначено событиями общей истории (1917–1938 годы). Неопровержима картина отношений с новой властью. Получивший титул академического, следовательно – охраняемого, театр становится государственным. Прежде был свободен от власти конторы императорских театров – теперь всецело подчинен новой конторе, государственной. Высшая власть не просто разрешает театру существовать – она благосклонна; Сталин, никому, кажется, не веривший, верит Станиславскому и приезжает в театр гостем, покровителем, любящим зрителем. Театру даются средства, возможность сотен репетиций, обустройства быта, гастрольных поездок. Но совершенно прямолинеен спрос с театра по обслуживанию новой идеологии. Репертуар формируется только созвучный революции. С советами-приказаниями контор, комитетов, реперткомов, наркоматов.

Члены правительства охотно курируют прославленный коллектив, на премьерах привычны лица Косарева, Енукидзе, затем они исчезают, советы капитанам дает Ворошилов. Документы: театр сам просит дать в помощь директорам-основателям красного директора, то есть коммуниста. Он должен быть как бы буфером, смягчающим отношения с реперткомом, критикой, которая презрительно взирает на буржуазный театр с высоты то пролеткультовских позиций, то метода диалектического материализма, по законам которого должно развиваться все. Это тоже постоянный объект театральных отношений.

Театры различны по задачам и репертуару, по принципам режиссуры. Станиславский привержен классике, в театре Немировича-Данченко идут современные оперы де Фалья, Кшенека, идут эксперименты с обновлениями либретто: не старая "Кармен", но "Карменсита и солдат", Виолетта в трактовке Немировича – актриса, не чахоткой страдает, но закалывается. Кончится тем, что театры сольют, что им решительно не нужно, но при жизни основателей они разнятся, соперничают, теснятся. Владимир Иванович одержим "Лисистратой", спектакль его иронически легок, а Константин Сергеевич и с поющими актерами исповедует свою "систему", открывая основные, всеобщие законы актерского творчества. Владимир Иванович ко многому в этих поисках относится иронически. Читает книги и статьи Станиславского, проекты будущих томов, посвященных элементам "системы", и порой пишет на полях – "Алексеев!". Обозначает этой, настоящей фамилией Станиславского его упрямое самовластие, идущее от домашнего кружка, его отход от реальности театра. В первую очередь – от Художественного. Станиславскому же видится огромный театр-пантеон, обнимающий старшее поколение художественников, учеников-студийцев, оперу, драму. Немирович-Данченко строит свои реальные спектакли. Он давно хочет ставить снова, заново "Три сестры" – откладывает, потому что пьесу самозабвенно репетируют студийцы Станиславского. Сделает свой истинно бессмертный спектакль только в сороковом году, когда уже не будет Станиславского.

В 1938 году, после сорокалетия МХАТа, Немирович читал "Работу актера над собой", только что вышедшую. Привычно писал на полях: "Алексеев!" Или "Ох, как долго уверяет, что дважды два – четыре". Тут же – "Мудро...", "А вот это надо заучить..." Никто этого не приводил. Впервые мы читаем "Работу актера" вместе с Немировичем-Данченко, вместе с Ольгой Радищевой. В ее трилогии сотни новых документов, неотъемлемых от единой интонации, единой "сверхзадачи" автора трех книг о двух капитанах.

В.И.Немирович-Данченко и К.С.Станиславский

Елена ПОЛЯКОВА