

Заветы мастера сцены

Все грани творческого труда режиссера-мастера, то есть организатора-руководителя коллектива, истолкователя и постановщика драматургического произведения и, наконец, воспитателя-педагога, нашли свое яркое отражение в недавно опубликованном первом томе театрального наследия Немировича-Данченко *. Со страниц книги встает перед читателем облик замечательного художника-патриота. Заповедь служения Родине проходит красной нитью через весь сборник. Мысли о национальных особенностях русского сценического искусства рассеяны по страницам всех пяти разделов, на которые, спешим оговориться, несколько искусственно разбит материал книги.

Облик режиссера-гражданина, наделенного острым чувством современности и понимающего государственное значение театра, воссоздают не только материалы первого отдела, озаглавленного «Из высказываний о советской культуре», — тот же голос патриота звучит и в статьях «Радость искусства» и «Театр мужественной простоты», помещенных во второй части сборника. Чувством подлинного революционного лафоса проникнуты советы и указания Немировича-Данченко исполнителю роли Ленина, помогавшие создать образ «пламенного вождя», который «всем существом отдается своим огромным идеям» (стенограммы репетиций «Кремлевских курантов»).

Благодаря советское правительство за заботу о театре, Немирович-Данченко говорил в дни празднования 40-летия МХАТ: «Для нас самой большой наградой является сознание того, что нашей работой руководит величайший революционный вождь, чье имя вдохновляет наши творческие иска-

ния и поощряет нашу творческую смелость. Это—имя великого и мудрого Сталина, к которому обращены наши мысли и сердца».

Мысли Немировича-Данченко читаются с волнением именно потому, что они в большинстве своем актуальны и сейчас. Как замечательно перекликается, например, его требование поэтичности театра («Без поэзии нет искусства»), яркости выразительной театральной формы и выявления «самой великолепной романтики в самой простой форме» с недавно прозвучавшими с высокой трибуны XIX съезда Коммунистической партии Советского Союза словами тов. Г. М. Маленкова о том, что «советские люди не терпят серости, безидейности, фальши и предъявляют высокие требования к творчеству наших писателей и художников». Именно идейности, правды и захватывающей эмоциональной выразительности всегда требовал от театра Немирович-Данченко; вот почему его постановки всегда были поэтическими произведениями. Они никогда не были серыми. И в своей творческой практике и в своих высказываниях Немирович-Данченко страстно боролся за идейность искусства и за яркую и выразительную художественную форму.

Во время гастролей в Ленинграде восьмидесятилетний руководитель МХАТ обратился со словами, которые и сейчас нельзя читать без волнения: «МХАТ всегда признавал только искусство, насыщенное большими мыслями, — теперь он наполняет свои постановки крупными социальными, политическими идеями. Он хочет, чтобы они передавались зрителям через совершенную художественную форму, давая зрителю непосредственную и светлую радость. Он хочет сохранить человечность своих спектаклей, лишив ее всех следов сладкой чувствительности, — он хочет подлинного социального гуманизма, наполненного лю-

* Вл. И. Немирович-Данченко. Театральное наследие, т. I. Статьи. Речи. Беседы. Письма. «Искусство», 1952.

бовью к труду, Родине и человечеству и ненавистью к его врагам».

Остро и актуально звучат сегодня и размышления Немировича-Данченко о комедии и сатире. Нельзя не пожалеть о том, что в сборник не включена его статья «Тайны сценического обаяния Гоголя». В свете известного указания партии—«Нам нужны советские Гоголи и Щедрины»—оценка Немировичем-Данченко наследия великого сатирика приобретает для нас исключительный интерес. В публикуемом в сборнике отрывке из воспоминаний «Щедрин в Художественном театре» подчеркнуто, что к Щедрина МХАТ обратился только тогда, когда «почувствовал себя достаточно созревшим для изображения глубоких и сочных типов русской классической литературы», ибо Щедрин — один из труднейших драматургов. Нелегко передать «колющее, беспокойное искусство Щедрина». Немирович-Данченко дает точную характеристику этого «неласкового» таланта, называя его суровым и строгим.

Как же разрешил театр сложнейшую задачу постановки пьесы великого сатирика? Тут мы снова сталкиваемся с остро-современной проблемой — о типическом. Немирович-Данченко поднимает ее в связи с творчеством Щедрина. Действующие лица в «Смерти Пазухина» — это типические образы, как бы выхваченные из живой жизни. Немирович-Данченко рассказывает о том, как артистке Бутовой удалось овладеть ролью Живоедихи только тогда, когда возник «художественный тип» — «без ущерба правде, без сентиментальничания, без смягчения всей мерзости образа, без оправдания его подсахаренной идеологией». Создание такого типического характера принесло исполнительнице творческую радость.

Много ценного и нужного найдет для себя работник театра на страницах сборника. Привлекает внимание впервые публикуемое письмо Немировича к Станиславскому по поводу исполнения роли Сатина, содержащее ряд чрезвычайно ценных режиссерских указаний, ярко характеризующих творческий метод Немировича-Данченко.

Свое понимание сущности подлинного театра Немирович-Данченко выразил в сжатой, но предельно выразительной формуле: «Театр живого человека». К этому определению он постоянно возвращается вновь и вновь, указывая, что «основа нашего искус-

ства — живая правда, живой человек». По его мнению, там, где «нет живого человека на сцене, нет живых страстей», там нет и театра. «Художественный театр, — пишет он, — с этого и начал — с утверждения на сцене живого человека».

Станиславский подразделял искусство актера на искусство переживания и на искусство представления, Немирович-Данченко дает аналогичное разграничение, ставя вопрос: «Мастерство или живой человек?»

Воссоздание органической жизни человека на сцене для Немировича не является, конечно, самоцелью. Только высокая идейность окрыляет искусство. Поэтому задача актера — раскрыть «зерно» произведения.

Слащавая чувствительность, «сентимент», с одной стороны, и холодная рассудочность — с другой, вот с чем на протяжении всей своей жизни боролся Немирович-Данченко. Он ратовал за мужественную простоту, предостерегая актеров против игры в эту простоту, против подмены большой жизненной и художественной правды мелкой, обывательской «правденкой», без обобщения, без типизации.

Обращаясь к труппе МХАТ, Немирович-Данченко говорил: «Какой путь к тому, чтобы актер мог нести на сцену весь свой огромный пафос и мастерство, будучи вместе с тем уверенным, что он останется на сцене живым человеком?» Решение этой сложнейшей проблемы он нашел в своем учении о трех «чувствованиях», или аспектах. (он постоянно указывал на несовершенство нашей терминологии!) образа: классовом (социальном), жизненном (но не житейском) и театральном. Искусство актера заключается в умении сочетать идейное раскрытие образа с жизненной правдой, выраженной в художественной форме. Тут невольно приходят на память слова Немировича-Данченко: «Если зерно, основная задача и глубинное сквозное действие взяты правильно и верно, то никакая яркость театрального выражения не будет чрезмерной, не будет чересчур». Вот почему, борясь с театральщиной, он неизменно стоял за яркую выразительность и за остротность сценических образов.

Нет, разумеется, никакой возможности даже просто перечислить в библиографической заметке весь круг затрагиваемых автором вопросов. Второй и третий разделы сборника — «Об искусстве актера и режис-

«сера» и «Работа над спектаклем» — содержат богатейший, поистине неисчерпаемый запас мыслей о существе творческого процесса режиссера и актера. Тут и учение о «зерне» спектакля — о его основной идее: о «втором плане», то есть о внутреннем, «подводном» течении жизни образа, и противопоставление «голого актера», играющего без этого «второго плана», артисту, выходящему на сцену с богатым «грузом психофизического состояния»; тут и теория «внутренних монологов», помогающих актеру вжиться в самочувствие исполняемого персонажа, и многое другое. Все это, бесспорно, войдет в повседневную практику советского актера и послужит оснащению его профессионального мастерства.

Разбросанные на протяжении всей книги указания и советы одного из крупнейших мастеров мировой режиссуры не приведены в стройную систему, и это, безусловно, будет до известной степени препятствовать их проникновению и внедрению в практику наших театров. Некоторую помощь читателю в систематизации взглядов Немировича-Данченко оказывает предпосланная сборнику интересная статья П. Маркова, обрисовывающая деятельность этого выдающегося режиссера и теоретика театра.

В целом рецензируемый сборник дает обильный материал для ознакомления с творческими принципами Немировича-Данченко; однако это отнюдь не означает, что книга лишена недочетов. Они есть. Разбивка материала на разделы кажется нам произвольной, хотя составитель утверждает, что каждый из них имеет свою тему. Так, например, вопросы, связанные с искусством режиссера (третий раздел), нарочито оторваны от проблемы «Работа над спектаклем» (четвертый раздел), в то время как они, естественно, составляют одно неразрывное целое. А вот вопросы музыкаль-

ного театра действительно следовало бы выделить в самостоятельную рубрику.

Говорить более подробно о композиции книги трудно, поскольку неизвестен план дальнейших публикаций.

Книга довольно обильно и тщательно прокомментирована, хотя не без погрешностей. Читателя, например, живо заинтересует инцидент с отменой спектакля по вине... Станиславского, которого Немирович-Данченко даже вынужден был оштрафовать. Из публикуемого впервые письма Немировича-Данченко мы узнаем, что, видимо, переутомленный репетицией Станиславский не смог играть спектакля, но не предупредил об этом дирекцию. Самое же важное в этом инциденте заключается в том, что Станиславский не только принял наложенное на него взыскание как должное, но этот случай содействовал еще большему сближению двух руководителей театра. И вот нельзя не пожалеть о том, что этот поучительнейший случай прокомментирован только скупой и ничего по существу не говорящей справкой.

Нельзя не пожалеть также и о том, что составитель и редактор сборника не последовали прекрасному примеру Н. М. Горькова, предлагающего читателям стенографические записи в форме блестяще отработанных литературных документов. Здесь же нет порой даже должной литературной правки, — сохранены случайные оговорки и неуклюжие обороты, вполне, впрочем, понятные в разговорной речи («длинное лицо с дурным цветом», «кусочек перемены места»).

При всех этих недочетах выход в свет первого тома театрального наследия Немировича-Данченко нельзя не приветствовать. И теоретики театра, и практические работники извлекут для себя немало ценного из высказываний этого крупнейшего мастера сцены.