

О ПРОСТОТЕ В ТЕАТРЕ

В. И. НЕМИРОВИЧ-ДАНЧЕНКО О БУДУЩЕМ ТЕАТРАЛЬНОГО ИСКУССТВА

КЛУБ мастеров искусств отмечает свой пятилетний юбилей серией выступлений крупнейших представителей советского искусства. Эти выступления, составляющие в совокупности «пятнадцатидневку» клуба, начались 25 марта большой беседой народного артиста республики В. И. Немирович-Данченко о театре. Зал клуба был переполнен. Среди присутствовавших много режиссеров, актеров и театроведов.

— В театре я работаю очень давно, — говорит В. И. Немирович-Данченко, — начал работать шестнадцатилетним юношей, работал с увлечением как рецензент, автор, директор и режиссер, но никогда за всю жизнь не чувствовал такой ответственности, какую испытываю за последние 15 лет. Раньше мы стремились к полному сбору, к успеху и т. д.; но, конечно, не было той гражданской ответственности, какую испытываем мы все сейчас.

О себе должен сказать, что всякий раз, когда я приступаю к работе, я думаю о будущем, — и не о своем будущем, — будет ли оно в раю или в аду, вероятнее всего, в аду (смех) — а о будущем театра. И думая о будущем театра, я чувствую себя ответственным за то, что делается теперь.

Последнее еще более усугубляет характером сегодняшнего зрителя. Советская публика резко отличается от публики дореволюционной. Если она еще мало театрально воспитана, часто не отличает роли от актера, не привыкла к условиям театральной залы и т. д., — она в непервой степени непосредственна, вся отдаётся театру и сцене и очень доверчива. Это увеличивает ответственность театральных работников.

Сейчас перед театром стоит задача — работать над созданием новой классики. Основные ее черты уже намечаются в том, что сейчас делают режиссеры и создают актеры. Сейчас в театре еще много случайного. Иногда режиссер увлечется формальной стороной спектакля в ущерб актерской игре. Иногда увлечется актер в ущерб общей картине спектакля. В одних случаях наблюдается излишняя упрощенность, в других — чрезмерная театрализация. Отсюда — невероятная пестрота театральных постановок. Но везде есть художественные черты, которые послужат базой будущего искусства.

— Я люблю, — говорит В. И. Немирович-Данченко, — ходить по театрам, но не для критики того, что они делают, а для собирания элементов этого будущего искусства. Здесь открывается широкое поле для работы театроведов, на которых ложится огромнейшая ответственность, — может быть даже большая, чем ответственность режиссеров и актеров.

Из огромного комплекса вопросов, связанных с будущим театра, В. И. выделяет на этот раз вопрос о простоте актерской игры и связанных с

нею вопросы о театральной правде, об искренности в театре, о роли интуиции в создании сценического образа и т. д.

— Русский актер, — говорит В. И., — отличается своей простотой. Я знаю актеров всех стран и могу заверить, что русский актер — самый простой актер в мире. Француз всегда немного взвинчен, готов к декламации, говорит приподнятым тоном. У немецкого актера тоже какие-то важные ходули. Итальянский актер зашампанован; самые лучшие из них напоминают провинциальных актеров дореволюционной России. Наиболее близкий нам и наиболее похожий на русских актеров — это актер американский.

Надо дорожить нашей простотой. Но что такое простота в театре? Один из крупнейших и замечательнейших русских актеров К. А. Варламов играл очень просто. У него был громадный комический талант и превосходный голос. Но

у него не было, например, разрабатанного жеста или походки; в последние годы своей жизни он даже играл, не вставая с кресла. Варламов и не нуждался ни в какой технике, ибо простота Варламова была простотой актера, который на сцене продолжал оставаться самим собой.

В русском театре были и другие замечательные актеры, которые так же сливались со своей ролью, как и Варламов. Таковы артисты Акимов и Стрепетова, артист Самарин. Все они обладали совершенно своеобразным искусством: опираясь на мотивы драматургического произведения, увлекать зрителя своими личными данными.

Конечно, имеет право на существование и такая простота, но все-таки хотелось бы, чтобы у актера были данные, позволяющие ему рисовать образ, даваемый автором, а не играть только самого себя. Стрепетова превосходно играла в «Грозе», «Горькой судьbine», в «Не так живи, как хочешь». Роли, которые она играла в этих пьесах, были ей близки, и она была прекрасным типажом для них. Но когда она попробовала играть Гюго, вышло очень неловко.

Есть и сейчас такие актеры, но иногда становится скучно от их игры. Стало быть, в поисках сценической простоты надо исходить не от этих актеров, умеющих играть только самих себя. Отсюда — основное требование к актеру, предъявляемое

Художественным театром. Мы говорим ему: не надо играть ни образов, ни положений, ни чувств (ибо как можно играть любовь или ненависть?), ничего другого. Чехов на постановке «Чайки» в Петербурге говорил актерам, что все это — хорошо, но что они слишком много играют, а надо делать все так, как бывает в жизни: в жизни никто не прыгает, когда радуется, бывает сдержанным и т. д. Об этом же Чехов не раз говорил и в своих письмах. Как добиться актеру, чтобы ничего не играть и в то же время создавать образы, — этому и посвящена так называемая «система Станиславского».

Где это требование нарушается и каковы опасности на этом пути? В том же Художественном театре, где актер работает просто, есть направление, которое надо принимать с осторожностью; это направление выдвигает требование, чтобы актер был на сцене «живым человеком». Это — замечательная

цель; так и должно быть, чтобы в актере все чувства были живыми и он ничего не играл. Но надо тут же сказать, что здесь не будет тождества с жизнью, ибо, например, актер, изображающий на сцене убийцу, находится в состоянии театральной радости. В какой не может находиться убийца в жизни; в то же время нервная система актера, приведенная в состояние театральной радости, в какой-то мере будет отражать и то, что имеется в жизни.

Но как этого добиться? Иногда актер открывает на сцене свои чувства, но получается не то, что нужно. Почему? Неверные стимулы, посланные нервам заражают актера не тем, чем нужно. Чувства у актера живые, но не те, которые имел в виду драматург. Тогда режиссер говорит актеру: «Это — не Чехов, или: «Это — не Островский». Слабое место такого актера в том, что у него нет интуиции.

Вот область, требующая от театроведов наибольшего внимания; область, под которую не подведено еще научной базы. Что интуиция не есть нечто таинственное, «откровение» и т. д. — это само собой разумеется. Но несомненно и то, что без интуиции не может быть крупных художников. Нигде в пьесе не сказано, например, что действующее лицо должно быть толстым, но интуиция подсказывает режиссеру, что в пьесе действует толстяк, и режиссер настаивает на

этом. Потом выясняется, что в тексте пьесы есть фраза, которую может произнести только толстый человек.

Интуиция — это путь к созданию образа, это — настоящий руководитель актера, помогающий ему в том, чтобы авторский образ (Чехова, Островского и т. д.) был сыгран верно.

Простота, которая нужна театру, не имеет ничего общего с той внешней распушенностью и недисциплинированностью, в какую впадал К. А. Варламов. Такое отношение к внешней форме роли, какое было у Варламова, не может быть идеалом нашего искусства. Внешняя форма требует от актера громадной, многолетней и многосторонней работы. И к этому надо добавлять: на лучшие идеалы нашего времени не может ответить недоразвитый человек, бросивший школу, пошедший на сцену только потому, что у него хороший голос или хорошая фигура, и через два-три года уже играющий ответственные роли.

При всем этом внимании к технике, нельзя мыслить театрального искусства без трепетания нервов. Искусство, которое держится 15—20 лет, вырабатывает свои формальные традиции и становится вредным. Будет ли это традиции Малого театра или традиции Художественного театра. Если форма становится традицией, она закрывает актеру путь к искренности, которая является сиюминутным театральным простотой. Путь формальных традиций — неверный и вредный путь для актера. Когда умер Артем, игравший в «Дяде Ване», его роль в Художественном театре предложили играть Павлову, ибо он внешне походил на Артема. Это было неверно, ибо актер не должен исходить от внешней формы образа и от того запаса театральных штампов, каких накопились у него в памяти.

В. И. Немирович-Данченко говорит, что он вполне понимает Театр революции, который в течение ряда лет работает над «Ромео и Джульеттой» и никак не может ее поставить. Лично и сам он ничего не может сделать с Шиллером, над постановкой которого долго и упорно думает.

— Как ни кручу, — говорит В. И., — а больше, чем «Гугеноты» в Большом театре, не могу придумать. Вероятно, потому, что Шиллер находится во власти театральных форм, чуждых нашей драме. Другое дело — Шекспир. Может быть, я не найду подходящего актерского материала, блестящие поставленные голоса, внешней гибкости и т. д., но я могу поставить Шекспира, ибо я знаю, где искать зерна образа, в какой мере должна быть развита внешняя формальная сторона спектакля и т. д.

Простота (искренность) и интуиция плюс работа над телом и отсутствие рабского отношения к форме без увлечения частностями — вот на чем надо воспитывать молодых актеров. А актер — главное на сцене.

Аудитория встретила и проводила Немировича-Данченко овацией.



Нар. арт. В. И. Немирович-Данченко.