

творческое наследие

# ЗАВЕТ ВЕЛИКОГО МАСТЕРА

Вспышка интереса к документам привлекла внимание и ко всякого рода воспоминаниям, часто содержащим прямо противоположное освещение одних и тех же событий. Это приводит в смущение неискушенных читателей, настроенных на то, что опубликованные мемуары должны содержать только правду. Но чем больше становилось такой литературы, чем она разнообразнее, тем очевиднее неизбежная субъективность человеческой памяти, возрастающая по мере отдаления мемуариста от описываемых событий во времени, что так емко определил Иннокентий Анненский словами «святая ложь воспоминаний».

Письма, как правило, — этот непосредственный отклик на конкретные сегодняшние темы — неизменно отражают отношение автора к адресату, в них почти всегда присутствуют (сознательно или бессознательно) реалии того времени, когда они написаны.

Публикация писем К. С. Станиславского, а затем «Переписки» Вс. Мейерхольда стала вехой в истории театра, оказав непосредственное воздействие и на сегодняшнюю сценическую практику. Двухтомник «Избранных писем» Вл. И. Немировича-Данченко\* не просто расширяет знакомство с эпистолярным наследием корифея русского театра первой половины нынешнего века, а имеет серьезное значение для сегодняшней драматургии и ее взаимодействия с мастерами сцены.

В. Виленкин, которому читатель обязан отбором, редакцией и комментариями к двухтомнику «Избранных писем», — человек, проработавший с Вл. И. Немировичем-Данченко не одно десятилетие, талантливый литератор, автор первой книги о Немировиче, изданной еще в 1941 году, и проникновенных, полных глубоких наблюдений воспоминаний о нем же, опубликованных журналом «Театр».

Это побуждает отнестись с полным доверием к любовному тщанию, с каким отобраны письма для двухтомника, считая, что это издание — пролог к полной публикации эпистолярного наследия Немировича-Данченко. В. Виленкин разъясняет: «Основной тематический стержень, определяющий состав «избранного» среди писем Немировича-Данченко... не приходилось искать или домысливать — он возник сам собой, как главное содержание протекавшей за этими письмами жизни: это — Московский Художественный театр и, еще шире, — создание нового реалистического направления театра XX века». Однако если бы в двух томах писем было только это, они остались бы лишь неким, пусть и бесценным, материалом для истории театра.

Но, к счастью, значение «Избранных писем» далеко выходит за эти рамки. В своих письмах Вл. И. Немирович-Данченко настойчиво разрабатывает обширный круг эстетических и этических вопросов, устанавливает структуру взаимодействия драматургии и театра, пьесы и ее сценического воплощения, репертуара и связанной с ним театральной выразительности. Все это сегодня остро актуально и, пожалуй, глубоко полемично по отношению ко многим, ставшим ходячими положениям.

За невозможностью не только охватить, но хотя бы перечислить проблемы, которых касался и зачастую вдохновенно решал Вл. И. Немирович-Данченко в своих письмах различным корреспондентам с 1879 по 1943 год (более чем за 60 лет!), сосредоточу внимание лишь на одном, как мне кажется, наиболее важном вопросе, на который Владимир Иванович в течение нескольких десятилетий дает точный и однозначный ответ.

Московский Художественный театр с самого своего возникновения произвел глубокую, решающую перестройку в мировом сценическом искусстве. Эта перестройка была предвосхищена всем развитием русской литературы XIX века. На опыте и на уровне этой литературы одновременно возникла и новая русская драма И. Тургенева, Л. Толстого и в какой-то мере А. К. Толстого, а за рубежом — Г. Ибсена.

Театр конца XIX века казался однолинейным, примитивным, непригодным для полноценного воплощения этой драмы. Сама система постановки пьес представляла каждому актеру самостоятельную разработку своей роли, отдавая режиссеру лишь функцию сведения актерских работ воедино во времени и в сценическом пространстве. При этом упускались сложность внутренней структуры

драмы, переплетение в ней мыслей и чувств, взаимодействие характеров и мировоззрений.

Практика Московского Художественного театра с первых же шагов действительно выдвинула режиссера как художника, который раскрывает актерам (а затем через актеров и зрителям) все многоголосие произведения, умеет заставить каждый голос звучать в контрпункте спектакля. Режиссер стал дирижером постановки, координатором усилий коллектива исполнителей, направляющим их к единой цели.

Но из этого бесспорного положения был сделан голословный и получивший широкое распространение вывод, будто К. С. Станиславский и Вл. И. Немирович-Данченко были родоначальниками «режиссерского театра», в котором драматург уступил свое ведущее положение автору постановщику.

Идея о том, что режиссер — автор спектакля, в который пьеса входит лишь как один из элементов его композиции, далеко не нова.

В предисловии к двухтомнику В. Виленкин справедливо пишет: «Таинство слияния творческой личности актера с «миром автора», с «лицом автора», с внутренним образом писателя — квинтэссенция режиссуры Немировича-Данченко».

В 1896 году Владимир Иванович пишет А. П. Чехову: «Но я остаюсь при убеждении, которое готов защищать как уютно горячо и открыто, что сцена с ее условиями на десятки лет отстала от литературы, и что это скверно, и что люди, заведующие сценой, обязаны двигать ее в этом смысле вперед и т. д.»

А в 1899 году, сообщая А. П. Чехову об успехе «Дяди Вани», признает: «А ведь мы ничего необычного не делали, только старались приблизиться к творчеству писателя, которого играли».

Еще через два года, в 1901 году, в письме П. Д. Боборыкину, тонко и точно анализируя, в чем успех Художественного театра в работе над пьесами Чехова, Вл. И. Немирович-Данченко объясняет: «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. Он во мне мог бы видеть себя как режиссера, но с моими сценическими знаниями. Оттого Чехов идет у нас лучше всех других авторов».

В 1902 году в письме «Членам товарищества МХТ», т. е. труппе театра, Вл. И. Немирович-Данченко сформулировал основу, на которой создавался театр, выходящая его художественный язык: «В нашем театре благодаря выдающемуся таланту главного режиссера и общему подъему режиссерского значения могут ответить: театр существует для того, чтобы режиссер показал свой дар. Как бы ни было важно значение режиссера, такой путь умаляет дело театра, так как сводит его к деятельности одного, двух, много — трех лиц, делает из театра мастерскую одного, двух, трех художников. **Самый правильный ответ: театр существует для драматической литературы.** (Выделено мной. — Н. О.) Как бы ни была его самостоятельность, он находится всегда в зависимости от драматической поэзии».

Подобных цитат можно привести множество, поскольку автор писем возвращался к этой, непререкаемой для него истине на протяжении всей своей жизни. Остановимся лишь еще на одном чрезвычайно важном его высказывании, относящемся уже к последним годам его жизни.

В январе 1938 года он отвечает на письмо литературоведа А. М. Левинова, который писал: «У вас сказано «режиссер должен умереть в актерском творчестве». Едва ли кто будет возражать против такой формулировки, или она родилась в более позднее время, и раньше не было речи об умирании режиссера?». Ответ Владимира Ивановича гласит: «Да, эта формулировка родилась у меня не более 15—20 лет. Да, пожалуй, и актер «умирает» в пьесе. Если он честно и искренне играет именно пьесу, а не только свою роль (каботинаж)». (Слово «каботинаж» или «каботинство», которым часто пользовались и К. С. Станиславский, и Вл. И. Немирович-Данченко, вышло из обихода, а потому не мешает привести его словарное толкование: «**Каботинаж**. Устар. Стремление к артистической славе, блеску, внетрешнему успехам, привносящим в жизнь искусственность, манерность, притворство».)

Итак, начиная с 1902 и по 1938 год не менялась, а лишь крепла основа метода Художественного театра:

«театр существует для драматической литературы», режиссер «умирает в актере», чтобы актер «умер» в пьесе.

Само собой разумеется, что Вл. И. Немирович-Данченко ни в коей мере не уменьшал значения режиссера и актера в сценическом воплощении пьесы. Выдающийся талант этого **руководителя** театра проявился в последовательных, год за годом и день за днем откликах на многочисленные вопросы формирования труппы, развития художественного метода, на разнообразные эстетические и этические проблемы и общественные звучания деятельности театра в каждый период его жизни.

Однако следует бегло остановиться еще на ряде вопросов.

У Вл. И. Немировича-Данченко рано возникла тревога, что успех, всеобщее признание порождает творческую робость театра прежде всего в выборе пьесы.

В принципиальном и даже провидческом письме к К. С. Станиславскому в конце июля 1902 года он писал: «**Теперь:** 1. Мы познали радость торжества и, приступая к работе, вперед оцениваем ее с этой точки зрения: даст ли она нам такую же радость, какую мы уже испытали, или не даст? 2. Мы стали робки, трусливы... Я думаю, что если бы теперь каким-нибудь чудом появился «Царь Федор», то мы испугались бы ее и уступили Малому театру...». И далее: «Результатом того, что мы отклоняем одну пьесу за другой из страха перед трудностями постановки их, будет непременно то, что мы обратимся к пьесам, ставить которые легко и наверняка выгодно». И тут же делает категорический вывод: «Театр, как и всякий большой художник, должен отзываться на благоднейшие течения современной жизни. Иначе он станет мертвым учреждением».

Однако в творческой практике Художественного театра был период, когда на смену Чехову, Горькому, Ибсену и Гауптману не оказалось **современного драматурга**, с которым К. С. Станиславский и Вл. И. Немирович-Данченко могли бы полностью слиться в творческих поисках. И тогда возникла практика терпимого сосуществования, взаимных компромиссов автора и театра (которая, кстати, оказалась не слишком плодотворной). Так, 21 июня 1910 года Немирович-Данченко писал Леониду Андрееву — одному из самых талантливых драматургов того времени: «...я опять много думал о том, почему сожительство Художественного театра с Вами не дышит полным счастьем... И как во всяком супружестве, так и в этом: если один не может окончательно подчинить себе другого, то оба должны считаться с достоинствами и недостатками друг друга. Есть в Ваших драмах нечто, чего Художественный театр не может выполнить. И потому, что не может, и потому, что не хочет. От этого «нечто» Вам нельзя отказываться, потому что страшно — может выйти, что откажетесь от лучшей части самого себя. Но сохранить это нечто и в то же время уловить, что, достойное внимания, мешает Художественному театру отдаться Вам с радостью, Вы могли бы. А Художественный театр в свою очередь должен вникнуть в то, чего он не мог выполнить, и, вникнув, увидеть свой недостаток, а увидев, поторопиться отделаться от него».

В заключение остановлюсь на одном письме Вл. И. Немировича-Данченко, о котором можно твердо сказать, что писано оно счастливым человеком в момент высочайшего душевного подъема и сознания достигнутого. Речь идет о письме, подводящем итоги его постановки «Братьев Карамазовых»: «Если с Чеховым театр раздвинул рамки условности, то с «Карамазовыми» эти рамки все рухнули. Все условности театра как собирательного искусства полетели, и теперь для театра ничего не стало невозможным. Если с театром Чехова покатились под гору третьестепенные и второстепенные драматургии, а для крупнейших талантов театр все-таки был слишком условен, то теперь почва для них расчищена от всех пугавших их в театре препятствий».

И, может быть, в этом самый главный вывод из богатейшего двухтомника «Избранных писем» Вл. И. Немировича-Данченко, эстафета, которую должен принять у него современный театр, — завет почтительной любви к литературе, бережного к ней отношения, стремления передать на сцене «тон автора», «лицо автора», раскрыть «душу автора», для чего, как утверждал этот великий мастер, и существует на свете театр.

Николай ОТТЕН.

\* Вл. И. Немирович-Данченко. Избранные письма, в двух томах. М., «Искусство», 1979.