

культура —
1999 — 19 —
25 авг. — с. 9

Два капитана одного корабля

О.А.Радищева.
“Станиславский и Немирович-Данченко. История театральные 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 фотография-портретов на переплетах: строителей, затем капитанов огромного корабля, без которого немислим 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, значимости 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 руга-

разногласия наместились 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 проследивает 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 исполните-

ходит 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. Вышшая 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 прямолинейен спрос с театра по обслуживанию новой идеологии. Репертуар формируется только созвучной революции. С советами-приказами 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 взирала 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 “Кармен-сита и солдат”. Виолетта в трактовке Немировича — актриса, не чахоткой страдает, но закаляется. Кончится тем, что театры сольются, 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 самозабывающе репетируют студии 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. Первые 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.

Елена ПОЛЯКОВА



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

тельно вспоминали на всех тогдашних театральных совещаниях-обсуждениях, журнал из-за нее закрыли, правда, затем возобновили.

В трилогии “театральные отношения” множество подобных писем, отправленных-неотправленных ли, неизвестно — отправленных ли. Их уже нельзя закрыть не только потому, что наступила свобода печати, но потому, что без них немислима 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

лем, 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 — про-