

только отмечает недостатки, но и вскрывает их корни. И это — наука, большая наука для всех нас, современных деятелей оперных театров. И за всем этим мы видим установившийся со временем принцип, надежный Немировичем-Данченко за годы поисков и ставший обязательным для всего советского оперного искусства.

Большой интерес вызывают впервые опубликованные автором высказывания Немировича-Данченко о деятельности и специфике оперного актера, об оперной драматургии, особенностях оперного либретто и текста. В этих случаях П. А. Марков не только предлагает читателю высказывания большого авторитета, но и разрабатывает выдвинутое им положение, доводит его до логического и единственно возможного вывода, устанавливая закономерности и обязательные условия оперного творчества (например, размышления о литературно-словесном тексте оперы). В этом смысле очень интересно прослежена работа Немировича-Данченко над созданием оперы «В бурю».

«Сжатая драма — это значит сгущенность сцен. Психологически музыка чрезвычайно помогает, музыка избавляет либреттиста от необходимости делать целый ряд переходов психологических из одной сцены в другую, переключений из одного чувства в другое. Вот эта сжатая драма должна быть театральной». В этом высказывании мастера — целая программа, которая, к сожалению, известна далеко не всем либреттистам новых опер.

Автор вводит нас и в лабораторию замыслов Немировича-Данченко. Мы узнаем не только то, что получилось, но и что хотел художник, к чему он стремился. В этом смысле особенно интересны страницы, посвященные «Пиковой даме». Много здесь еще слишком общего, неясного и спорного, но дан пример глубокого и своего, личного, оригинального видения гениальной оперы. Эта черта всегда была присуща постановкам музыкальных произведений Немировичем-Данченко. Он всегда воевал против застоя, фетиша привычек, искусственного ограничения сферы творчества постановщиков оперного спектакля, которое насаждалось рядом музыковедов, далеких от искусства театра.

Подробно и интересно раскрыты принципы работы режиссера с оперным актером. П. А. Марков пишет: «Он (Немирович-Данченко. — Б. П.) искал в актере ту предельную внутреннюю наполненность, которая оправдывала бы и делала естественным пение». И в этом заключена самая главная сложность, но и всепобеждающая мощь искусства оперного театра.

Но наиболее полезной главой книги является пятая глава («На путях к советской опере»). Тут уж безусловно надо признать, что ряд принципиальных утверждений Немировича-Данченко и теоретическое развитие этих принципов автором книги могут служить законом и маяком в развитии современного оперного искусства. Своевременно и побоевому звучит вера Немировича-Данченко в то, что дальнейшее развитие искусства музыкального театра связано с появлением нового, советского репертуара.

«Мы благодаря советской опере придем к достижениям. И тогда нас уже не догнать, потому что в советской опере более держатся психологии. В старой — зеркальное отражение психологии, а не сама психология». Эти слова Немировича-Данченко, записанные П. А. Марковым, должны быть поняты не только театрами (и актерами в первую очередь), но и взяты на вооружение композиторами — авторами

советских опер. Эту главу, как, впрочем, и всю книгу, с большим интересом и пользой прочтут те музыканты, которые хотят посвятить свои художественные усилия созданию новой оперы. Знаменательно, что и в этой главе Марков не просто рассказывает о замыслах и принципах Немировича-Данченко, но идет дальше. Он с полным правом развивает свои собственные размышления, утверждает свое «кредо» в этом вопросе, основываясь на принципах Немировича-Данченко. Поэтому проблема ставится живо, современно и воспринимается по-рабочему конкретно. Веря в «силу музыки», Немирович-Данченко предостерегал от штампованного понимания законов театра некоторыми композиторами. Он требовал от них современности языка и форм при обязательности единой действенной линии. Очень важно его утверждение (ныне об этом мало говорят!) о высокой эмоциональности музыкального спектакля. Этим великий режиссер утверждал особую силу музыкального театра.

Ставя вопрос шире, чем это можно было предположить по названию книги, П. А. Марков был принужден сделать серьезный экскурс в историю отечественной оперной режиссуры. Удивительно, но факт, что у нас нет, по существу, работ на эту тему. И мы должны быть благодарны автору за то, что он хотя бы отчасти (поскольку это не имело прямого отношения к теме) восполнил этот пробел.

Большой знаток жанра, теоретик и практик, непосредственно общавшийся с Немировичем-Данченко и достоверно знавший принципы и замыслы великого мастера режиссуры, П. А. Марков в своей книге обобщил не только его опыт, но связал его со всей практикой оперного дела страны. Он сформулировал и подытожил основные принципы советской оперной культуры последних лет, тесно связанной с достижениями Немировича-Данченко. Он обобщил этот опыт и сформулировал основные принципы как результат этого опыта. Книга опровергнет «нигилизм» в вопросах создания культуры новой оперы. Она лишена сухого академизма и абстрактного теоретизирования. Эта книга — современная, нужная — безусловно сыграет серьезную роль в развитии самого эмоционального и романтического жанра нашего театрального искусства. За это мы благодарны автору.

Б. Покровский

ЛУИ ЖУВЕ И ЕГО КНИГА

Вышел в свет русский перевод книги известного французского актера и режиссера Луи Жуве «Мысли о театре». После издания у нас книг таких режиссеров, как Дюллен, Жемье, Вилар, после того как мы получили возможность увидеть на на-

Луи Жуве, Мысли о театре, М., ИЛ, 1960, 299 стр.

шей сцене спектакли многих зарубежных театров, в том числе и нескольких французских, знакомство с Луи Жуве, одним из крупнейших театральных мастеров Франции, должно было так или иначе состояться.

Жуве сам знакомит нас с принципами своего искусства, со своими исканиями и свершениями.

Но разговор ведется Жуве не так, «как принято». Мы ведь привыкли к мемуарам; воспоминания театральных деятелей стали для нас едва ли не единственной дорогой познания их опыта. Жуве, вопреки обыкновению, не стал рассказывать свою театральную биографию, хотя мог бы рассказать многое.

Его «жизнь в искусстве» началась вскоре после первой мировой войны. Он умер в 1953 году. В этой жизни было много интересных встреч. Была упорная борьба за обновление французской сцены. Были победы. И не было, в сущности, поражений. Бывали разные взаимоотношения с эпохой; но Жуве как-то всегда выходил победителем: когда он был новатором, ему не изменяли художественный вкус и чувство меры, когда эпоха уходила вперед, Жуве сохранял чувство юмора и благородную уверенность в непреходящей ценности мастерства.

У Жуве были и свои собственные театры («Комедия Елисейских полей», потом «Атений») и свой автор — Жан Жироду, драматургию которого Жуве одновременно открыл и программно интерпретировал.

Ему было о чем вспомнить, но к концу жизни Жуве, по-видимому, был расположен не столько вспоминать, сколько размышлять. Перед нами попытка извлечь из многолетней режиссерской практики определенные теоретические выводы, осмыслить искусство театра в его связях со временем и в его внутренних закономерностях, соединяющих пьесу — с актером, режиссера — с художником и т. д. и т. п.

Это естественно. Режиссеры всегда пишут об этом старом вопросе, который тем не менее всегда ставится заново. На то и театр. Своеобразие книги Жуве состоит, однако, в том, что он этот старый «вечный» вопрос предлагает решить раз и навсегда. Решить в принципе, универсально, объективно. Извлечь из живой, ускользающей изменчивости театра нечто неизменное, прочное. Такова цель. Жестокое обуздание творческой субъективности — таков метод; отказ от всякого «случайного» (трактовки, замыслы, страсти, искания), от всего, что несет на себе печать его, Жуве, личности, его «я», — таковы жертвы, которые должны быть принесены режиссером на алтарь авторского замысла. Соответственно главная мысль книги — мысль об абсолютной верности автору. Жуве отнюдь не забывает о том, что всякая пьеса неизбежно обретает на сцене какое-то новое качество. В том-то и дело, что Жуве это помнит. Но чем логичнее он развивает свою главную мысль, чем последовательнее ее доказывает, абсолютизирует, тем глубже запутывается в пресловутых «антиномиях» театра. И мысль, которая только что выглядела азбучной, бесспорной, вдруг становится сомнительной, сама себя опровергает.

В 30-е годы Жуве удалось вдохнуть новую жизнь во многие мольеровские образы. Из драматургов современности ему наиболее близок был, как уже сказано, Жироду (13 пьес — 13 спектаклей с 1928 по 1945). Естественно, в книге Жуве самое большое место занимает рассказ о работе над «Гартюфом» и «Дон-Жуаном» Мольера и над лучшей и последней пьесой Жироду — «Безумная из Шайо». Любопытно,

однако, что, охотно и подчас иронично излагая чужие толкования названных произведений, Жуве систематически умалчивает о собственной их трактовке, о собственном их понимании. Настойчиво декларируя свой главный принцип — верность автору, Жуве всякий раз как бы дает нам понять, что его собственное толкование пьесы было «просто» раскрытием авторского замысла, что он, грубо говоря, «ставил так, как написано». Этот мотив, пронизывающий всю книгу, озадачивает опытного читателя, который понимает, что доблестная «верность автору» тоже ведь зависит от времени и в разное время дает разные художественные результаты. Одно дело — «Дон-Жуан», прочитанный с позиций верности Мольеру в 1847 году, и совсем иное дело тот же «Дон-Жуан», прочитанный с тех же позиций почти через сто лет. Жуве это прекрасно понимает, понимает он также, что «каждый смотрит со своей колокольни», но вывод следует совершенно неожиданный, хотя и вполне последовательный: всякая классическая пьеса в конечном счете остается «непознаваемой», осмыслить ее невозможно, «проблема остается неразрешенной».

Что же делать? Актеру и режиссеру, считает Жуве, нужно «отказаться от критического духа». Логический финал этого хода мысли уже неизбежен: «Чтобы приблизиться к шедевру, понять его, удовлетворить его требования, есть только один путь — подчинение». Жуве, следовательно, предлагает идти за автором вслепую, доверяясь его гению, который-де сам выведет актеров к мысли произведения.

Получается любопытный парадокс: один из активнейших режиссеров-интерпретаторов, в своих лучших спектаклях всегда обладавший смелостью и свежестью взгляда на пьесу, отвергавший многие устаревшие традиции и привычки ради выдвижения в центр спектакля острой мысли, пришел на склоне лет к убеждению, что главные доблести режиссера — пассивность и смирение. Конечно, за этим видимым парадоксом стоит реальное и поучительное противоречие. Разумеется, не в тоге смирения Луи Жуве в свое время вместе с другими участниками знаменитого «Картеля» французских режиссеров, с Дюллоном, Бати, Питовым, пошел в атаку на каноны французских театральных традиций, во имя сближения сцены с окружающей ее жизнью.

Крепость, подвергшаяся атакам «Картеля», казалась несокрушимой: французские театральные традиции обладали совершенно особенной стойкостью. Их долговечность сама по себе выглядела гарантией их прочности. Более двухсот лет существовала, все совершенствуясь и все отдаляясь от жизни, абстрактная, возвышенно-декламационная манера, поныне оберегаемая в знакомом нам театре Комеди Франсэз. Более столетия жила и другая традиция — отживших форм псевдореализма, охраняющего буржуазный образ жизни, традиция, донныне культивируемая в большинстве парижских театров. Жуве вел борьбу на два фронта. Театру классицистской роскоши он противопоставил театр современной литературы, коммерческому «реализму бульваров» — театр мысли. Когда Жуве и его единомышленники по «Картелю» ощутили перед собой задачу дать французской сцене темы, образы, ритмы и формы, соответствующие духу новой эпохи, они неизбежно вынуждены были выступить в роли активных истолкователей драматургических произведений, в частности найти новые подходы к отечественной классике.

Но времена меняются. Новые подходы устаревают,

устарел и Жуве. После войны с фашизмом общепризнанный мастер оказался далек от неотступных, трагических тем века. Он все еще жаждал солнца, гармонии, ясности. И тогда Жуве разуверился в режиссуре и написал об этом книгу. Действительно, на странице 136 читаем: «Я больше не верю в режиссуру». Почему же? А вот почему: «Режиссура — это соответствующая направленность мысли». И, значит, она неизбежно нарушает «соответствующую направленность мысли автора».

Если бы мысли Жуве действительно вели к такому самоопровержению режиссуры, то книга его была бы гораздо менее привлекательна. Но дело в том, что сам Жуве едва ли не на каждой странице подрывает и сводит на нет собственные декларации. А это уже неизмеримо важнее, и это придает его книге особую актуальность: ведь и сейчас еще и у нас мы то и дело слышим заявления, будто «верность автору» — единственная доблесть режиссера. Только в отличие от Жуве режиссеры, превозносящие культ автора и как бы забывающие о времени, о зрителях, о их духовных запросах, не обладают обычно решимостью довести свою мысль до конца и вслед за Жуве заявить, что они не верят более в режиссуру. Да, режиссура — «это соответствующая направленность мысли», да, режиссер выступает в театре как идеолог. Но это совсем не означает, что он «мешает» автору, напротив, когда ставится классическая пьеса, режиссер открывает современную, поныне живую «направленность мысли автора», когда же ставится современная пьеса, он всеми средствами театра активизирует и реализует в художественном образе спектакля мысль писателя-современника.

Подлинная верность автору предполагает вовсе не пассивное «подчинение» и смирение, исповедуемое Луи Жуве, вовсе не рассчитывает на «послушный ум и отсутствие воображения», а, напротив, предполагает активность и мобилизованность ума, ясность и энергичность режиссерского замысла, интенсивнейшую работу воображения. Что и доказывает не кто иной, как Жуве, и не где-нибудь, а на страницах той же книги. Кто, как не Жуве, решительно сломал псевдобытовой (а на самом деле — давно уже абстрактный) интерьер французской мещанской драмы? Кто, как не Жуве, вместе с художником Христианом Бераром решил в спектакле «Безумная из Шайо» «показать фасад кафе с окнами, как бы висящими в воздухе»? И это называется «отсутствием воображения»?.. Как ни прячет Жуве «направленность» своей мысли, она то и дело дает о себе знать, как ни обуздывает свое воображение, оно прорывается, как ни «отмежевывается» от режиссуры, в каждой строке чувствуется режиссер.

Режиссер этот часто обнаруживает очень близкое нам понимание задач и целей сценического искусства. Это и понятно: ведь вся современная французская режиссура развивалась под воздействием русской школы режиссуры. Сценическое новаторство режиссеров «Картеля», их атака на каноны сценического классицизма и мещанского «реализма» проходили под прямым влиянием театральных идей Станиславского. Само понимание спектакля как неповторимого художественного единства и ощущение особых задач режиссуры в театре XX века возникло у Жуве и других французских режиссеров-новаторов под впечатлением прогрессивных на весь мир шедевров советского театрального искусства.

Правда, режиссура Жуве, по-видимому, недостаточно пользовалась некоторыми средствами выразительности, давно и уверенно освоенными советским театром. Воображению предоставлена только сфера работы с художником, только образное истолкование и решение места действия. В самую же сердцевину актерского действия режиссура Жуве почти не проникла.

И тем не менее мысли Жуве об актерском искусстве в высшей степени плодотворны. Задача актера, по Жуве, заключается в том, чтобы стать не только «другим» или чем-то «большим», чем он сам, но и стать «лучше». В идеале актер, утверждает Жуве «чувствует, что пьеса, которую он исполняет, является не просто упражнением, средством вызвать восторги или создавать себе успех, но целью всей его жизни». Благородная гражданственность, способность объединять и воодушевлять людей — вот высокая цель актера и всего искусства театра, как понимал его Луи Жуве.

Свое понимание природы и назначения театра Жуве формулирует с неожиданной страстностью, во весь голос: «Театр — это проявление любви».

Мысль о любви как о цели и природе театра настолько важна для Жуве, что он вырабатывает для этой мысли неожиданно интимную формулу и подчеркнуто, программно выносит ее в заголовок одного из разделов своей книги: «Театр возвращает людям нежность». После этого для советского читателя еще и еще раз покажутся непонятными настоящие возращения Жуве против превращения театра «в трибуну», против «предвзятой идеи», тенденциозности, пропаганды и пр. Разве понимание театра как проявления любви к людям не есть «трибунность»? — законно спросит читатель, памятуя о том, что еще великий Гоголь связал именно эти два понятия: театр — это такая кафедра, с которой можно много сказать миру доброго. Да, здесь у Жуве характерное для многих художников Запада противоречие: гуманизм многие из них склонны «защищать» и отделять от идейной активности.

Что же касается Жуве, то он эти противоречия примирял самым определенным образом: он просто-напросто не признавал за пьесой права служить основанием спектакля и работы актера, если пьеса не проникнута гуманизмом. Здесь для него, как для практика и теоретика, сходились все критерии и все мыслимые трактовки; сюда устремлялась вся разработанная им технология и психология актерского творчества. Этим критерием определялся и выбор пьесы, и постановочное решение, сочетавшие красочную зрелищность со спокойной преданностью «господину Слову» и твердой уверенностью в его всемогущей власти. Ощущением театра как «проявления любви» объединяется и объясняется служение Жуве двум богам французского театра: разуму и смеху, интеллекту и юмору.

Как истый француз, Жуве любил в искусстве ясное дневное освещение. Поэтому он так ценил мудрого Мольера и умного Жироу. Его игра была уравновешенной, его любовь к людям — спокойной и уверенной. Книга Жуве — при всех ее выразительных и характерных противоречиях — проникнута любовью к искусству человечному и умному, а потому ее закрываешь с чувством признательности к автору.

Т. Бачелис