

Мы публикуем фрагмент из книги кандидата искусствоведческих наук М. Строевой «Режиссерская мысль Станиславского». Эти страницы интересны не только связью двух великих имен, сиревистившихся в 1902 году на постановке «Власти тьмы» в Художественном театре. Автор ведет читателя в творческую лабораторию создания спектакля. Хранящийся в архиве Музея МХАТ «режиссерский энзепляр» К. С. Станиславского, дающий яркое представление о замысле постановки, впервые расшифрован.

СТАНИСЛАВСКИЙ

М. СТРОЕВА

ЛЕВ ТОЛСТОЙ был крепким режиссером Станиславского: с постановки его комедии «Плоды просвещения» на любительской сцене в 1891 году, в сущности, и началось то, что мы называем теперь искусством русской режиссуры. Однако на сцене Московского Художественного театра Толстой появился не сразу. Тому имелись серьезные причины.

Влияние личности великого писателя, увлечение его творчеством, воздействие его философских взглядов имело громадное значение в жизни Станиславского. Ему был близок толстовский гуманизм, его требовательная забота о внутреннем мире человека, ненависть к насилию и угнетению в любой форме.

Однако в первые годы создания МХТ влияние Толстого невольно оттесняется широкой полной «чеховских настроений». Между великим писателем и молодым театром устанавливаются сложные отношения. Свое неприятие чеховской драматургии, «возмущение» «Дядей Ваней» Толстой переносит также и на спектакль Ху-

дожественного театра. Раздражение Толстого против «неправильной» чеховской драмы (столь же «варварской», как и у Шекспира), против манеры проникать в скрытый, незаметный драматизм, обнаруживать неблагополучие под покровом внешнего благополучия и извлекать из него трагизм обыденности было достаточно велико.

Правда, столь резкое отрицание чеховских героев в самом гворчестве Толстого-драматурга обернулось если не полным приятием, то несомненным сближением с Чеховым. Отталкиваясь от «Дяди Вани», Толстой вскоре (в 1900 году) пишет — как будто в полном противоречии с самим собой — свою самую «чеховскую» пьесу «Живой труп». Однако Художественный театр получает ее значительно позже. Теперь же писатель передает театру как бы «в наизидание» самую «классическую» свою драму.

Станиславский воспринял «Власть тьмы» как пьесу, идейно и эстетически, безусловно, близкую себе, продолжающую «суриковскую» линию его творчества. Тема страдания народа, воспринятая в трагическом, эпическом плане, снова предстала перед ним, чтобы перекинуть мост от Писемского и А. К. Толстого к Горькому, продолжить пути от «эко-вечности» к «бунтарству». «Власть тьмы» ставилась почти одновременно с «На дне».

Режиссер решительно принимал также и эстетический «заказ» Толстого. Он отвечал той последовательной демократизации

театрального искусства, которую отстаивал МХТ. «Теперь на сцене хотят видеть жизнь, — утверждал Станиславский, — и художественная правда воцарилась на сцене взамен художественной лжи. После Репина, Васнецова и в грязи, в грязном тулупе стали находить красоту».

Вот откуда родилась идея заказать скульптору вылепить «искусственную грязь», чтобы заложить ею деревенскую улицу с непротыкающей лужей во 2-м акте «Власти тьмы». Все должно было быть «всамделишным», неподдельным в этом спектакле, не только грязь и лужа, не только привезенные из Тульской губернии «настоящие» старик и старуха. На улицу должна была выезжать, «трясая по ухабам и скрипя», телега. По избе разгуливает котенок, в сених вспархивают голуби, под нарами шевелится теленок и ворочают головами насадки, за печью кричит сверчок. В сарае полно всяческой скотины: лошади, коровы, телята, куры. Столь же доподлинна вся обстановка, одежда, облик мужиков и баб. Режиссера заботит все: как толкут лен, как таскают из общей миски щи с мясом, «бережно подставляя под ложку кусок хлеба». Он замечает, как развешивают сушить олучи, как «ковыряют мозоли», «чешут спину об угол печи (как коровы)», «сморкаются в юбку» или умываются, «беря воду в рот и плюя на руки».

Ничем не гнушается режиссер, всякая подробность, пусть самая «низкая», нужна ему. Годится материал именно «антиэстетический». Как будто назло, нарочито отбирает детали поглубже. И насколько не скрывает своей полемической

установки: «сколько бы ни ругали за это кисло-сладкие эстетизм-критики», надо грустить «реально-отвратительный, скотский образ «несносной жизни». Жестокость режиссера не знает границ: никакое просветление, подъема духа, просветления — до самого финала (даже покаяние Никиты кажется ему «фальшивым»). До бога ли тут, в этом мраке животных страстей! Драма не в том, что «бога-то забыли», а в гибели человеческого в человеке.

Станиславский видит в толстовском произведении современную народную трагедию. Чуждый всякому любованию патриархальностью мужицкого быта, малейшему привкусу пейзажной идилличности в отношении к «меньшому брату», он идет здесь даже дальше самого Толстого. Для него Аким вовсе не становится «светочем», нравственным центром драмы, носителем тех вечных крестьянских «истин», которые так высоко ценил автор. Трагедия не в том, что Никита пренебрег святыми заветами отца, а в том, что «тьма» жизни доводит его до убийства. Толстой был убежден, что «свет и во тьме светит», Станиславский в этом совсем не убежден.

Именно поэтому он строит «богатому мужику» избу с низким потолком, маленькими, тусклыми окнами, захлапленную до предела (скамьи расставлены и вдоль «4-й стены»), чтобы подчеркнуть замкнутость быта). Достаток ни в чем не чувствуется.

Обездоленный образ народа достигает своего апогея в финальном, 5-м акте драмы, когда деревенская толпа «подглядывает в окна свадьбу». Казалось бы, какой заманчивый предлог для режиссера по-

И ТОЛСТОЙ

азать на сей раз не изнанку, а лицо — яркое, праздничное, веселое. Но Станиславский этого себе не разрешает, вадью играют в избе, там «визгливо» оют «одни девки». А здесь, у окон, се «больше старухи, старики и девчата. Тальчишки и девчонки усеяли телегу и с высоты подматривают, что происходит внутри избы. В толпе виден бродяга — рохожий в невозможном костюме (защелкивает его: «бродяга—горьковский тип»). каким-то особым шиком он «вынимает ваную шапку и выклянчивает денег».

Всем этим людям, как бы сошедшим на сцену с полотен Сурикова или Репина, доступ на свадьбу — доступ к свету и веселью — прегражден. Потому и теснятся они во дворе, прячась под навесом от дождя, что «в дверях в сени важно стоит урядник, курит трубку и разговаривает с почтенным мужиком. Никто мимо урядника пройти не смеет. Он как бы запер дверь».

Не мудрено, что даже такой «жалостливый» мужик, как Никита, способный пролить «хорошую слезу», в этом диком, убогом мире тоже подчиняется темным инстинктам, уступая «животной страсти» Анисы (он берет деньги умирающего Петра («кого-то увяз...») и постепенно, шаг за шагом теряет облик человеческий. Сцену, когда Никита доходит до предела бесчеловечности — закапывает живого ребенка, Станиславский решает как фантазмагорию. Натуралистический план, доведенный до крайней черты, неожиданно переключается в план символический. «Документ» жизни восходит к метафоре.

Зловещий 4-й акт. Сарай взят на просвет: «Все стены и крыши местами просвечивают и через щели виден лунный свет. Сарай как бы транспарантный...» Этот контраст света и тени придает таинственность. В темноте, разрезанной лунными полосками, идет разговор «в нервно-таинственном тоне». От бедности людей просыпаются птицы и начинают «летать в темноте по сараю, хлопая крыльями по стропилам крытого двора». «Благодаря фонарю, который держит Матрена, по стенам сарая вырастают большие зловещие тени от стоящих за погребом Матрены и Никиты».

Здесь Станиславский счел нужным перестроить композицию акта. Вместо двух разных картин — в сарае и в избе (Анютки с Митричем) — он с этого мгновения перемежает сцену в сарае сценами в избе: действие попеременно переносится из одной части сцены в другую. Чудовищная картина убийства прерывается взволнованным комментарием. Отчаянный испуг Анютки и философская брань Митрича, чистый детский и ворчливый старческий голоса, доносящиеся с теплой печки, как бы разрезают человеческой нотой ту кромешную тьму, что спустилась на плечи Никиты и давит его вниз — в погреб. Контраст двух мотивов обостряет трагизм ситуации.

В последнем, 5-м акте разрешается трагическая ситуация, только что так заостренная режиссером. Муки совести и отвращение к скотской жизни доводят Никиту до мысли о самоубийстве: «До сих пор ему было невмоготу от тоски. Теперь он нашел развязку — выход из

положения. Как только бабы ушли, он с нервной энергией принимается за дело. Дрожащими руками, с порывистыми движениями и блестящими, возбужденными, почти ненормальными глазами он хватается за веревку... Никита опрометью бежит вешаться в ольшаник, когда вожжи натянулись и дернули лежащего Митрича, он издает какие-то пьяные звуки. ...Из соломы появляется сонная смешная фигура Митрича. После трагедии — наступает водевиль. Не бояться смеха в публичке».

Станиславский видит в этом как будто случайном сцеплении трагического и комического известную закономерность, обнажающую алогизм поступка: «Трагическое самоубийство оборачивается в балаган. Такова судьба всего в жизни, что не имеет логического смысла. Вот почему Никите не удалось убить себя и так хорошо удалось покаяние, которого требовал от него смысл жизни и логика. Эту сцену играть почти как водевиль...» (Подчеркнуто мною. — М. С.).

Замечательная мысль режиссера наталкивается здесь на ту сложность жизни, когда трагическую ситуацию невозможно снять логическим, умственным путем и когда она оказывается снятой своей противоположностью — смехом. Он чувствует, что логический исход этот «фальшив» и «мелодраматичен», поскольку покаяние — лишь видимость снятия противоречия, оно оставляет причины его, истоки его незывлемыми. И потому он особенно заботится о том, чтобы оправдать это покаяние Никиты.

«Вся трудность роли Никиты в этом акте, — подчеркивает Станиславский, — заключается в том, чтобы смягчить некоторую фальшь роли. Толстой писал этот конец торопливо и сам недоволен им, называя его деланным. Действительно он мелодраматичен, и этот его недостаток и должен сгладить артист». Здесь Никита как бы сбрасывает с себя вериги низменной, животной жизни и «воспаряет» к светлоте, духовному началу жизни. Отец

его, Аким, возвышается над всеми — «он один чувствует важность минуты и свою силу для этого момента».

Наконец обряд закончен. Все положенные по ритуалу акции совершены. «Никита кланяется Акиму, тот целует Никиту, кланяется ему в ноги. В полном восторге сияет и любовно смотрит и поглаживает сына». Соответственно реагирует и погода: «К концу акта дождь прошел, и через просвет сарая светит яркое, ослепительное солнце». (Подчеркнуто К. С.). В свете ослепительных лучей солнца двинулось «шествие» — Никиту повели. Провожая его, мужики «торжественно обнажили головы. Бабы сильно ревут... Аким семенит с радостным лицом за Никитой... Шествие идет в ворота. Яркий свет солнца».

Такой апофеозной интонацией заканчивает режиссер план постановки. И как бы почувствовав излишний привкус пафоса, пытается смягчить его под занавес юмором: в воротах появился пьяный Митрич: «Ничего не понимает. Шатается и отдаст честь по-военному». Разумеется, сия малая деталь ничего уже не могла изменить. Апофеоз диктовался здесь причинами отнюдь не случайными, он исходил из существа авторского решения финала.

Скорее всего именно поэтому и остались «не оправданными изнутри» актерами толстовские призывы, положительная философско-нравственная программа пьесы. Идея «бога внутри нас», казалось бы, столь близкая художественникам, робко отступила и потускнела под напором неопровержимой трагической «власти тьмы». «Никогда сцена не видела такой подлинной деревни», свидетельствовали современники, и силу этой страшной, бесчеловечной «подлинности» не могли заглушить ни светлые слезы покаяния, ни яркие солнечные лучи. «Тьма» выказывала свою деспотическую «власть».

Создавая современную трагедию крестьянской жизни, Станиславский, как великий художник, отражал некоторые из существенных сторон русской революции.