

ТРИ СПЕКТАКЛЯ

П. МАРКОВ

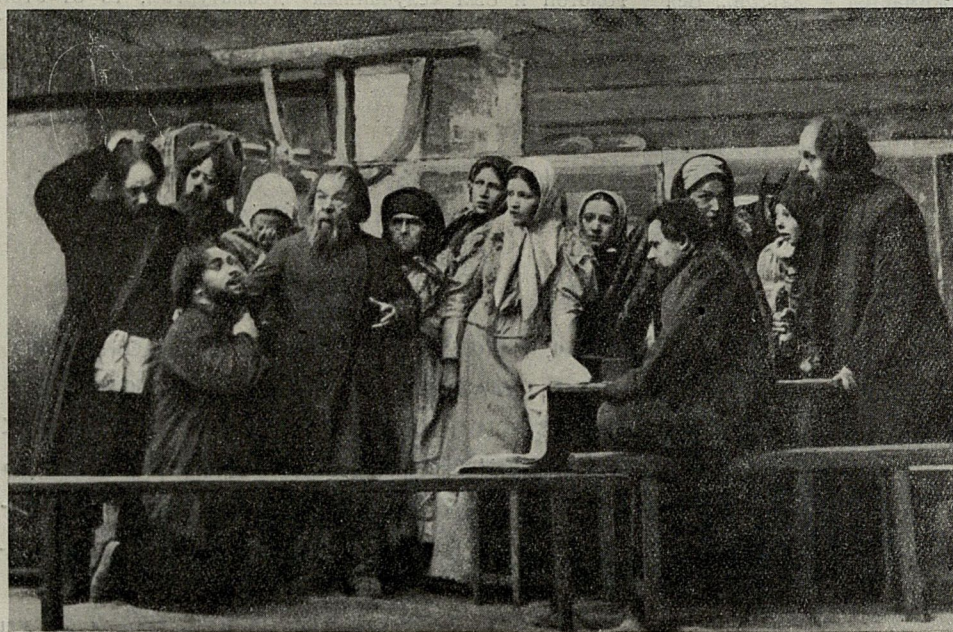
Власть тьмы была поставлена Художественным театром, когда проходило первое увлечение сценическим натурализмом. Театр находился на переломе. Его манили большие формы и глубокое трагическое содержание. После чеховских пьес театр порывался к трагическому спектаклю, в котором были бы стройно уравновешены бытовая правда и внутренняя наполненность. Театр ясно сознавал трудности, связанные с постановкой трагедии Л. Толстого. Он знал, что его великолепные, но тогда еще начинающие актеры волнующе передают тончайшие изгибы чеховской поэзии и психологическую запутанность ибсеновских драм. Он знал, что в передаче так называемого настроения он достиг

искусного мастерства и что жизненная правда удается ему с предельной законченностью. Но где-то внутри театра жила тревога о том, что эти приемы не до конца исчерпывают его задачи.

Власть тьмы влекла театр в иную, ранее ему неизвестную, среду. Именно эта среда и была главным препятствием при предшествующих постановках Власть тьмы. Крестьянство редко удавалось на сцене. Даже лучшие актеры, которые великолепно играли современное им общество, исторические и героические роли, оказывались бессильными при встрече с образами русских крестьян: они исполняли их с деланной простонародностью и наигранной простоватостью.



Л. Толстой „Власть тьмы“.
МХТ. 1902 г. Акт III. Анисья — арт.
Н. Бутова, Никита — арт.
В. Грибунин, Акулина — арт.
М. Николаева



Л. Толстой „Власть тьмы“.
Акт V. Никита — арт. В. Грибунин, Аким — арт. А. Артем

174



Л. Толстой „Живой труп“. МХТ. 1911 г.

Картина 12-я. Федя Протасов (в центре) — арт. И. Москвин

Все прежние постановки *Власти тьмы* отличались фальшивым русским стилем и явно противоречили драме Толстого. Чистенькие павильоны, богатые сафяны, благородные, законченные жесты не совпадали с темной и страшной трагедией крестьянского быта. Стоит только посмотреть на фотографии, оставшиеся от постановок «Малых театров» — московского и петербургского, — чтобы увидеть, насколько эти благообразные крестьяне далеки от крестьян Толстого и насколько большинство актеров следовало в их изображении самым дурным традициям старого театра. И разрушить эти традиции стало настойчиво необходимо. Понять атмосферу *Власти тьмы* и каждый отдельный образ стало задачей Художественного театра. Но это значило не только верно показать жизнь и быт, но, поняв идею пьесы, проникнуть в психологию образов и найти обычно ускользающую от актеров крестьянскую типичность и характерность.

Было ли это в средствах Художественного театра? В одном театр мог быть спокоен: он давно нашел ключ к правдивому бытоизображению. И на этот раз он пошел в жизнь. Для него стало оправданной и законной привычкой исходить не только от литературного, но и от жизненного материала. Он не ограничивался текстом автора и литературными к нему комментариями. Если его руководители совершали длительные поездки в Рим для *Юлия Цезря* и такие же подробные экскурсии в Норвегию для *Бранда*, то теперь точно так же театр, прежде чем начать работу над пьесой Толстого, узнавал действительное окружение и реальный быт деревни. Для него был неприемлем «господский» взгляд на крестьянство, который сквозил в ранних спектаклях *Власти тьмы*. Он не хотел приукрашивать действительность: главный смысл постановки для Художественного театра состоял в разоблачении идиотизма крестьянской жизни, мимо которого проходили прежние постановки. Они выдвигали на первый план примирительно-сентиментальный финал и явно приукрашивали неприглядную действительность.

Ставивший пьесу Станиславский начал с изучения деревенского быта Тульской губернии. Художники ездили туда для зарисовок и набросков. Деревня встала перед режиссерами МХТ во всей кокости, бескультурии и мраке, в жажде собственничества, в религиозной тупости.

Спектакль осуждал современную ему деревню. Художественный театр отказался от нежных и мягких красок, которыми он пользовался при постановке чеховских пьес. Он искал на сцене правдивости, грубости, не закрывая в то же время глаз на своеобразную красоту русской природы.

В первый раз на сцене была показана не идеализированная деревня, а тупая, собственническая жизнь в душной, низкой избе. Это было, может быть, самым главным завоеванием театра. Он не преследовал подробного натурализма. Он схватывал атмосферу быта, и это ему удалось. Если видевшие спектакль и вспоминают о том, что бутафорские куски грязи были вылеплены с крайней тщательностью и что в одной из сцен помещалась лошадь, мирно жевавшая сено, то современные постановке критики отмечают, что ни



„Воскресенье“ Ф. Раскольникова по роману Л. Толстого. „От автора“ — нар. арт. респ. В. Качалов

одна из этих деталей не выступала вперед и не получила самодовлеющего значения.

Театр выбирал характерные бытовые черты и не подробно, но верно и последовательно показывал крестьянскую жизнь. В. А. Симов в своих воспоминаниях рассказывает о задачах, которые он поставил себе в качестве декоратора спектакля. Ему хотелось быть типичным и в то же время сохранить какой-то отпечаток поэзии. Чем более проста была обстановка, среди которой совершались преступления, тем отчетливее и сильнее доходили они до зрителя.

Но помимо этой части спектакля, в которой Художественный театр был верен жизни, была вторая, самая трудная часть. Поставить *Власть тьмы* значило не толь-



„Воскресные“ Ф. Раскольникова по роману Л. Толстого. 1930 г. В тюремной камере. Катерина Маслова — засл. арт. респ. К. Еланская

ко верно передать атмосферу быта, но также понять идею пьесы и раскрыть психологию действующих лиц. Актеры отошли от убийственного шаблона театральных крестьян. Они не играли красивых добрых молодцов, записных русских красавиц и злодейских колдунов. Они искали характерность, — простоту и типичность. Но театр еще переживал время, когда внешняя характерность героя заслоняла внутреннюю типичность. Он очень тонко показал в своем исполнении ряд выразительных черт. Он поймал особенности тульского говора, он дал великолепные гримы и правдивые внешние рисунки. Он нашел и закрепил грубоватые повадки отдельных образов. Но, заботясь о верности быту и о сценическом жанре, театр, однако, не проникнул в трудную и чуждую психологию крестьян-собственников. Та самая внутренняя жизнь, о которой потом будет заботиться Художественный театр, эта внутренняя жизнь еще ускользнула от исполнителей *Власти тьмы*. Оттого и внешняя атмосфера пьесы и хорошо найденная характерность не приобрели того звучания и той силы, которые они должны были приобрести при полном и верном вскрытии толстовского текста. Порой этот текст побеждал независимо от исполнителей. Замечательная сцена четвертого акта между Анютой и Митричем производила глубокое впечатление не столько благодаря актерам, сколько благодаря самому Толстому.

Если говорить по существу, то исполнители Художественного театра «обмечанили» крестьян. Так например, как бы талантливо ни изображал Аким А. Р. Артем, он все же не достигал полного перевоплощения в толстовский образ и, как писала критика, за его Акимом все время глядел так совершенно исполненный и показанный Артемом Перчихин из *Мещан*. И как бы хорошо и просто ни играл В. Грибунин Никиту в первой части спектакля, он не имел достаточной силы, чтобы показать опустошительные результаты, к которым пришел Никита после совершения им тягостного преступления.

Исполнители ходили вокруг толстовской драмы, не проникнув в нее до конца. Может быть, одна Бутова — Анисья до конца проникнула в толстовскую атмосферу и крестьянский быт. Остальные же в большинстве случаев оставались великолепными мастерами, показывавшими быт, но не раскрывавшими внутреннего мира толстовской пьесы.

Результатом первой встречи Толстого с Художественным театром явилась победа над старыми штампами изображения крестьянских пьес, и это уже было значительно. Но — в то же время — трудности пьесы Толстого были так значительны, что театр не преодолел их до конца. Крестьянские пьесы долго оставались и для театра почти запретной областью; тем настойчивее встала перед театром задача перейти от внешней правдивости к большой внутренней правде: пьеса Толстого послужила большим толчком к развитию внутренней техники актера, которая потом стала основой его актерской деятельности.

Театр встречался с Толстым как художником в разные периоды своего существования. Толстой неизменно

по появлялся на сцене МХТ, когда театр переживал какие-либо существенные переходные моменты. Так было в 1902 году, когда театр испытал первые противоречия натурализма. Так было в 1911 году, когда Художественный театр после смерти Толстого первым осуществил его драму *Живой труп*, которая многим первоначально казалась только наброском будущей пьесы. Интерес к *Живому трупу* увеличивался благодаря тому, что пьеса, в момент показа ее Художественным театром была неизвестна читателям. Дата ее постановки была и ее первым опубликованием. Художественный театр ревниво боролся за это, желая сохранить во всей свежести и очаровании обаяние первого впечатления. Он встречался теперь с Толстым в расцвете своего мастерства, когда актеры *Власти тьмы* стали уверенными и крупными художниками.

Постановку *Живого трупа* от *Власти тьмы* отделяют девять лет. Эти девять лет были наполнены поисками, опытами, удачами и неудачами. Театр прошел через увлечение стилизацией и окончательно отбросил натурализм; поставив Пушкина, Грибоедова, Гоголя, Тургенева, он приобрел богатый опыт русской классики. Пьесу ставил В. Немирович-Данченко. Он подошел к Толстому в тот момент, когда утверждал очищенный и освобожденный реализм в качестве окончательного итога деятельности театра. Он подошел к Толстому тогда, когда раскрытие внутреннего мира людей, их психологии было для него гораздо важнее, чем подробное изображение быта и чем самая верная передача действительности.

Живой труп был очень труден для театра по формальному, сценическому соображениям. Действительно, пьеса Толстого, дошедшая только в черновиках, была не столько развернутой драмой, сколько ее эскизом. В отдельных деталях, скупых сценах, в ее сквозном действии чувствовались художественное величие Толстого и его философская концепция. Эти сжатые сценические наброски театру предстояло обратить в стройный и законченный, наполненный жизнью, страстью и правдой спектакль.

Правда, пьеса была лишена опасностей, связанных с *Властью тьмы*. Театр приближался к хорошо знакомой среде, уже мелькавшей в его постановках. В толстовской пьесе она была захвачена намного разнообразней, шире, чем в предшествующих опытах театра. Он и здесь сохранил правду типичного в жизни, в передаче атмосферы эпохи и быта. Но он стал неизмеримо строже в выборе деталей, требовательнее в отборе тех черт, которыми он пользовался для того или иного образа.

В. А. Симов, постоянный художник театра, рассказывает о том новом принципиальном подходе, который был у него как декоратора к *Живому трупу*. Он замыслил на небольших по пространству и объему кусках сцены строить картины; через немногочисленные детали создавались необходимые впечатления о разнообразных местах действия *Живого трупа*.

Театр тонко и умело передал бытовую сторону. В каждой картине он нашел ее смысл, атмосферу. Но

не это было уже первостепенной заботой театра. Он думал о том, как найти психологические законы, по которым существуют, работают, любят и страдают толстовские герои. Для него было важно определить постановкой свой особый, толстовский стиль. Ему нужно было говорить сценическим языком, адекватным живому языку писателя. По сравнению с *Властью тьмы* исполнители были не только ярче и их мастерство было не только более совершенно, но и самые приемы исполнения были более тонкими. Так, убедительна была со своим французским языком и изящным вышиванием старая Каренина — Лилина. Оттого так прост и неистов в своей тоске был И. М. Москвин, игравший Федю Протасова. Оттого так закончены были все эпизодические выходы, начиная с молчаливого курьера в окружном суде и кончая формалистом-следователем, которого с великолепной тонкостью изображал И. Н. Берсенева.

Дело было не в том количестве текста, которое отпущено для каждой из ролей. Оно состояло в том, что каждая реплика была насыщена мирозерцанием, вложенным Толстым в его сценические образы. Благодаря этому театр добился исключительной правдивости и за быстро летящими двенадцатью сценами, в которые уложена толстовская драма, вставало полное противоречий «общество» эпохи. «Эпоха» отодвигала на задний план толстовскую идею всепрощения и непротивления злу. Эта мысль казалась незначительной и неважной перед теми человеческими судьбами, перед тем огромным моральным и государственным гнетом, которые обнажались в *Живом трупе* с большой силой и которые вели к подлинно показательной правде Толстого-художника в противовес крайне сомнительному учению Толстого-философа.

Художественный театр и здесь исходил от правды жизни и правды быта, как и во *Власти тьмы*. Но теперь к этому присоединилось умение раскрыть внутренний облик героев, и потому победа театра в *Живом трупе* была на много значительней поисков *Власти тьмы*. Метод работы укреплал театр на тех позициях, которые он тогда искал. Это были позиции внутренней правды и большого мастерства. После *Живого трупа* было уже легче перейти к полному развитию основ внутренней техники.

Можно ли сказать, что Художественный театр и в постановке *Власти тьмы* и в постановке *Живого трупа* твердо и верно оценивал философские позиции Льва Толстого? Вряд ли. Он был слишком увлечен Толстым как художником, чтобы выступать с критической оценкой его идей. Он принимал его в целом и поэтому обнаруживал на сцене, наряду с колоссальными достоинствами Толстого-художника, и его философские недостатки. Но, подобно тому как для читателя правда Толстого-художника была гораздо убедительнее его проповедей, так же в спектаклях Художественного театра правда жизни звучала сильнее, чем та философская идея автора, которая часто этой правде противоречила.

После революции Художественный театр несколько раз пытался приступить к работе над *Плодами просвещения*. Еще до открытия Художественного театра первой режиссерской работой К. С. Станиславского в Обществе искусства и литературы была постановка *Плодов просвещения*. Это была одна из наибольших режиссерских побед Станиславского. Его уже тогда занимало противопоставление «бар» и «крестьян». С этими же мыслями о социальной комедии театр по-

дошел к *Плодам просвещения* после революции. Однако, эти попытки не были доведены до конца, один раз — из-за отъезда труппы за границу, второй раз — из-за того, что перед театром встали другие, более важные задачи.

Театр вернулся к Толстому в третий раз при постановке *Воскресения*. Самая мысль об инсценировке (ее делал Ф. Раскольников) романа для театра вызвала большие споры. Казалось невозможным преодолеть философски-религиозную концепцию романа.

В годы революции театр не мог уже слепо следовать за Толстым. Он должен был показать свое определенное и законченное к нему отношение. Увлекался Толстым, признавая его огромную познавательную ценность, преклоняясь перед мощью его гения, театр в то же время спорил с Толстым-философом. *Воскресение* было понято театром не как воскресение князя Нехлюдова и спасение его в религиозной жизни, а как воскресение Катюши Масловой для новой трудовой жизни. Это было важнейшим в понимании романа Толстого. Театр принимал его не только как великолепного писателя, не только как правдивого изобразителя эпохи, не только как знатока человеческой души, но принимал его как обличителя среды и быта, в котором жил Толстой.

В *Воскресении* В. Немирович-Данченко увидел острое, гневное и полное художественной силы разоблачение царской России. По этой линии и был направлен спектакль. Произошло социальное осмысление Толстого. Толстой был взят в том разрезе, который был нужен и близок современности. Поэтому спектакль, глубоко проникавший во взаимоотношения Нехлюдова и Катюши, делился на четыре огромные части. Каждая из этих частей раскрывала эпические, обобщающие картины царской России. Этими частями были: суд, тюрьма, деревня и каторга. В каждой из них вставали и вскрывались социальные противоречия.

Театру важно было, поняв подлинный социальный смысл Толстого-обличителя для наших дней, сохранить его живую теплоту, его социальный гуманизм и его толстовский стиль, сохранить весь толстовский пафос, силу его гнева, любви и иронии.

Патетичность и страстность спектакля отличали *Воскресение* от *Власти тьмы* и *Живого трупа*.

В. И. Немирович-Данченко, осуществлявший *Воскресение*, в полной мере передал любовь, гнев и сарказм Толстого. Он сумел показать все разнообразие толстовских чувств, мыслей и переживаний. Он добился этого введением «лица от автора», которого изображал В. И. Качалов. Правда чувства была во всех образах, разоблачение было в сильно взятом режиссерском рисунке, но без «лица от автора» толстовское отношение до конца не могло быть обнаружено. «Лицо от автора» не имело ничего общего по внешности с Толстым. Качалов появляется перед зрителем в скромной рабочей куртке, со своим обычным лицом, с карандашом в руке. Он передает не образ Толстого, он передает его мысль, он иллюстрирует не житейского Льва Николаевича, а раскрывает мироотношение и мироощущение Толстого. Через Качалова говорит Толстой-художник, Толстой-протестант, и во всем спектакле уходит куда-то далеко проповедь Толстого, окончательно незначительная по сравнению с огромным эпическим и социальным размахом романа и спектакля Художественного театра.

... ТОЛСТОЙ С ОГРОМНОЙ СИЛОЙ И ИСКРЕННОСТЬЮ БИЧЕВАЛ ГОСПОДСТВУЮЩИЕ КЛАССЫ, С ВЕЛИКОЙ НАГЛЯДНОСТЬЮ РАЗОБЛАЧАЛ ВНУТРЕННЮЮ ЛОЖЬ ВСЕХ ТЕХ УЧРЕЖДЕНИЙ, ПРИ ПОМОЩИ КОТОРЫХ ДЕРЖИТСЯ СОВРЕМЕННОЕ ОБЩЕСТВО: ЦЕРКОВЬ, СУД, МИЛИТАРИЗМ, „ЗАКОННЫЙ“ БРАК, БУРЖУАЗНУЮ НАУКУ. НО ЕГО УЧЕНИЕ ОКАЗАЛОСЬ В ПОЛНОМ ПРОТИВОРЕЧИИ С ЖИЗНЬЮ, РАБОТОЙ И БОРЬБОЙ МОГИЛЬЩИКА СОВРЕМЕННОГО СТРОЯ, ПРОЛЕТАРИАТА.