

ЗАЧЕМ

Инна ВИШНЕВСКАЯ,

доктор искусствоведения

ГЕРОИ ТОЛСТОГО
ЕЗДЯТ
В ТЕАТР?

КАРИНЫ театральные представлений, изображения публики на спектаклях, раздумья о смысле сценического искусства, как правило, всегда возникающие в классической русской прозе, имеют в романах Толстого особые дополнительные аспекты.

Как известно, Толстой не принимал и Шекспира — величайшего олицетворения театра. Немало работ написано по этому поводу, немало исследований посвящено этому историческому парадоксу — великий не понял великого.

Прибавим всего лишь один штрих. Быть может, Шекспир оказался чужд Толстому не только гениальным своим «беззаконием» в искусстве, но и тем, что целиком принадлежал театру, что не разделял литературу и сцену, что в себе самом воплощал разноликую актерскую сущность.

Театр, казалось бы, столь близкий Толстому проповеднику, на самом деле был ему далек, несовместим с его глубинными, нравственными задачами. Но не признавая даже и за Шекспиром права на улучшение человеческой природы, так как фальшивыми казались ему сами условности театра, Толстой в то же время тянулся к сцене, сильно чувствовал ее привлекающее обаяние, наконец, сам

писал пьесы, и не просто пьесы, а совершенные творения мировой драматургической классики. Как объяснить это противоречие? Думается, есть некоторая логика в алогизме толстовского прихода в драматургию, в неестественности самой ситуации — человек, по сути дела отрицающий театр, создает свой великий Театр. Оправдание, по Толстому, имеет только то искусство, которое прямо обращено к этике, к нравственным вопросам бытия, к исправлению человеческой природы. И если уж писать драму, то драму души, конфликты совести, историю духовных болезней общества.

Однако все эти проблемы представляют и существо прозы Толстого. Зачем же ему было работать для театра? Как видно, некоторые стороны толстовской этики могли быть раскрыты в более тесном единении с народными слоями общества, с незамутненной, наивной народной моралью. Драма как наиболее подвижная, демократическая, «открытая» форма литературы, подразумевающая немедленный отклик зрительного зала, давала Толстому наибольшие возможности для соединения его страстной социальной критики с народной, преимущественно патриархальной крестьянской моралью.

Мы не ставим себе целью разобраться во всех сложностях

проблемы: Толстой и Театр. Но выбрав для статьи частный вопрос «Зачем герои Толстого ездят в театр?», мы попробуем все же высказать некоторые соображения по поводу непростых отношений Толстого с театральным искусством. И надо сказать сразу же: целостной картины здесь не возникнет, где-то останутся противоречия, где-то возникнут столкновения.

Доверяя своим пьесам нравственную исповедь, Толстой ненавидел проповедников и проповедничество. Высмеивая театр, писатель отдавал драгоценные крупницы своего гения драматургии. Не принимая современной ему сцены даже в ее апогее — творчестве Художественного театра, — он с интересом следил за постановкой своих спектаклей. Не понимая чеховской драмы, он сам пишет «Живой труп», в высшей степени «чеховскую» пьесу.

Список подобных противоречий можно продолжить. Но нам важно, по возможности, выявить рациональное зерно, полезное и для современной сцены, и для сегодняшней теории театра.

Ездят в театр, говорят о театре, упоминают о знаменитых тогдашних актерах почти во всех романах и повестях Толстого. Не любя зрелищ, куда стремились толпы людей, нравственно не подготовленных к их восприятию, жаждущих только развлечения, Толстой, однако, в полную меру чувствовал грозную силу искусства. Он чувствовал его силу как разрушительную, более того — безнравственную, там, где в соприкосновение с искусством входили сытые, бездуховные люди.

В «Крейцеровой сонате», повести о ложно сформированных человеческих отношениях, Толстой называет и искусство в ряду категорий безнравственного воспитания человека. Оно потому особенно страшно, искусство, что велика его эмоциональная сила, что воздействие его на неподготовленную душу несказанно опасно. Надо сначала приготовить себя для встречи с искусством, а уж затем приходить к нему на свидание, иначе это та же водка, только она развязывает языки, искусство же — развязывает чувства, позволяет им

выйти из берегов нравственной законности.

Атмосфера опьянения, устлавляющаяся в театральной зале, позволяющая человеку, доселе трезвому и чистому, сбиться с пуги, потерять свое «я», Именно это и произошло с Наташей Ростовою, приехавшей на спектакль, где была «вся Москва», собравшаяся не столько посмотреть на сцену, сколько показать себя. Именно это слово — «опьянение» — находит Толстой, описывая душевное состояние Наташи. Ни малейшего серьезного нравственного влияния не оказывает театр на молодую Ростову. Напротив, он будит в ней мелкие мысли, заставляет ее быть не такой духовно чистой, как прежде. И все это происходит в театре, по ходу спектакля.

Неестественное, не соотношенное в полную меру с жизнью искусство вредно для всех, но особенно страшным считает Толстой его влияние на естественные, правдивые натуры. Те, кто сызмала развращен неправдой, быстро привыкают к дурной условности театрального зрелища. Они словно защищены особой броней от его гнетущего воздействия, защищены в том смысле, что сами — актеры, актеры жизни. Правдивые же натуры доверяются фальшивой условности театра, сами становятся хуже, неестественнее.

Неестественность всякого зрелища особенно подчеркивается Толстым каждый раз, когда речь заходит о театре, об актерах. Любимые слова в этом случае у Толстого — «ненатурально», «ненатуральная поза», «ненатуральная речь», «ненатуральное поведение». И когда ненатуральное искусство запутывало человека, в силу вступал «безумный мир», в котором уже нельзя было знать, что хорошо, что плохо.

Театр, даже само желание попасть в него, связывается у Толстого с рождением фальши. Любый повод мог бы выбрать Толстой для того, чтобы объяснить, например, зачем в повести «Фальшивый купон» подделан денежный документ, сыгравший впоследствии столь страшную роль в жизни многих. Но из самых разных побуди-

тельных причин подлога, как это ни покажется странным, выбирает желание гимназиста приобрести билет в театр. Нет денег на билет в театр, и пускается в мир фальшивый купон. Фальшь театральная и фальшь житейская — сродни для писателя.

Разговор о театре имеет у Толстого и краски сатирические. Так, например, о реальности игры Сары Бернар говорят обыватели у постели умирающего Ивана Ильича в бессмертной толстовской повести. Более обличительного слова, нежели «реальность», в этом эпизоде Толстой не мог бы и найти. В контексте реальных страданий Ивана Ильича, в контрасте с актерской манерой Сары Бернар, холодной, повышено-мелодраматической, слово «реальность» звучит убийственно.

Описывая воздушные танцы в спектакле, который видела Наташа Ростова, Толстой вдруг начинает передавать «товарную цену» этих райских занятий, «Один... мужчина с голыми ногами стал прыгать очень высоко... (Мужчина тот был Dupont, получивший шестьдесят тысяч рублей серебром за это искусство)». Толстой вполне мог бы обойтись в этом случае без упоминания суммы, получаемой танцовщиком за его прыжки. Но он сознательно сталкивает сценическую фальшь и ее непомерную оплату, сопрягая неправомерное искусство с неправдоподобными суммами. Фальшиво танцевавший Дюпорт как бы получает на наших глазах свой фальшивый купон. Но почему же фальшиво танцует актер, чье мастерство бесспорно? В искусстве Дюпорта, как и других актеров из спектакля, который смотрит Наташа Ростова, нет нравственной цели, нет высшей этической задачи. Само по себе пение, сами по себе танцы, само по себе мастерство, по Толстому, еще ничего не обозначает, это лишь начало профессии, а не ее существо.

Вронский, балуясь одно время живописью, отчаивается приобрести такую же блестящую технику, какой владеет известный художник Михайлов. «Замечание о технике», — пишет Толстой, — больно заскребло на сердце Михайлова... Он часто

техника. Он этим словом ра-
механическую способ-
ность писать и рисовать, совер-
шенно независимую от содержа-
ния. Часто он замечал, что тех-
нику противопоставляли внутрен-
нему достоинству, как будто
можно было написать хорошо
то, что было дурно... А самый
опытный и искусный живописец-
техник одною механическою
способностью не мог бы напи-
сать ничего, если бы ему не от-
крылись прежде границы содер-
жания». Так думает Михайлов,
так же думает и сам Толстой,
отдающий здесь художнику свои
собственные размышления об
искусстве, главное в которых —
нравственная цель, этическая ос-
нова, а затем уже все остальное,
связанное с техникой.

Упоминание о театре в проза-
ических произведениях нужно
Толстому и еще в одном контек-
сте — противопоставления выду-
манных, наигранных страстей
заморских сценических героев
реальной прозе кошмарного
русского быта. На спектакль
«Дама с камелиями» приезжает
Нехлюдов в романе «Воскресе-
ние». Выбрана именно «Дама с
камелиями» для того, чтобы Не-
хлюдов мог воочию увидеть и
сопоставить историю несчаст-

ной, но постоянно изящной да-
мы парижского полусвета с ис-
торией несчастной, опустившей-
ся, распятой мужчинами и ви-
ном Катюши Масловой. Судьба
Маргариты Готье у Дюма, исто-
рия Катюши Масловой у Толсто-
го во многом схожи. Есть общее
и у Нехлюдова с Арманом: оба
они прозревают. Но у Дюма —
романтическая мелодрама, где
и само страдание заимствовано
в красивые тона, не шоки-
рующие сытого обывателя. Про-
зрение Армана носит здесь су-
губо личный характер, он понял,
что теряет верную любовь. Про-
зрение Нехлюдова лишь сюжет-
но связано с чувством к Катю-
ше, его Воскресение — это вос-
кресение личности.

Окончательно довершается в
театре и трагедия Анны Карени-
ной. В театре на спектакле, куда
приехала Анна, открыто просту-
пили чувства всех присутствую-
щих, атмосфера опьяняющего,
дразнящего, притупляющего
нравственные категории зрели-
ща развязала скрытые доселе
светским воспитанием животные
инстинкты. А опьяневшая толпа
всегда готова на преступление.
Именно таким преступлением
против человечности и было ос-
корбление, нанесенное Анне.
Неестественным было поведение

полуобнаженной певицы, тяну-
щейся за букетами; неестествен-
ным было, соответственно, и по-
ведение зрителей, вдруг освободившихся от естественных норм
человеческого поведения.

...Отчего же столь строги
отношения Толстого к театру?

Самосовершенствование —
вот краеугольный камень тол-
стовского учения. Человек сам
должен воспитать себя, изнутри
воспитать, мобилизовать все луч-
шие стороны своей души для
того, чтобы они победили зло.
Как организм порождает некие
особые кровяные клетки, пожи-
рающие болезнетворные микро-
бы, так и душа порождает такие
особые нравственные клетки, ко-
торые уничтожают душевный
«мусор». И главное, чтобы по-
мощь не была привнесена со
стороны, извне. Спасение при
помощи, спасение кем то — уже
не спасение по Толстому.

К категории врачей, попов, к
институтам медицины и религии,
к другим фальшивым, с его точ-
ки зрения, общественным инсти-
тутам царской России относил
Толстой и сам театр.

Человек должен был лично
прийти к самосовершенствованию.
Театр, если он даже был
правдивым, пытался воспитывать
человеческую натуру, а
именно этой миссии Толстой не
хотел уступать никому — ни
театру, ни литературе, ни жи-
вописи, ни музыке, прерогатива
принадлежала здесь самому че-
ловеку. В этом-то и содержалась
специфика толстовского творче-
ства, его нравственная неотрази-
мость.

Но как же быть с литерату-
рой? Ведь Толстой делал же
для нее исключение, для своей
литературы в частности? И тут
мы снова вступаем в мир тра-
гических толстовских противоре-
чий. Величайший творец худо-
жественных эмоций, Толстой по-
лагал, что он могучий палач этих
эмоций. И в этом смысле ему
было не по пути с живым, эмо-
циональным театром.

И все же, не любя театра, не
желая иметь его своим помощ-
ником в деле душеустройства,
Толстой, как известно, был пер-
воклассным драматургом. И ка-
кой же должна быть сцена, что-
бы стать достойной Толстого,
чтобы преодолеть справедливые

и несправедливые его упреки
современному театру? Вероятно,
Толстой мог бы помириться с
театральным искусством на
условиях правды жизни, просто-
ты вымысла, доверия к личным
душевым ресурсам человека
высокой нравственной цели.

Но была и особая, сугубо тол-
стовская специфика в понима-
нии истинного театра — это
обязательное присутствие на-
родной точки зрения, народного
взгляда на жизнь, народного
суждения по самым различным
вопросам бытия. Именно это в
первую очередь и отличает дра-
матургию Толстого, решительно
сближает ее с такими шедевра-
ми мировой драмы, как «Борис
Годунов» Пушкина.

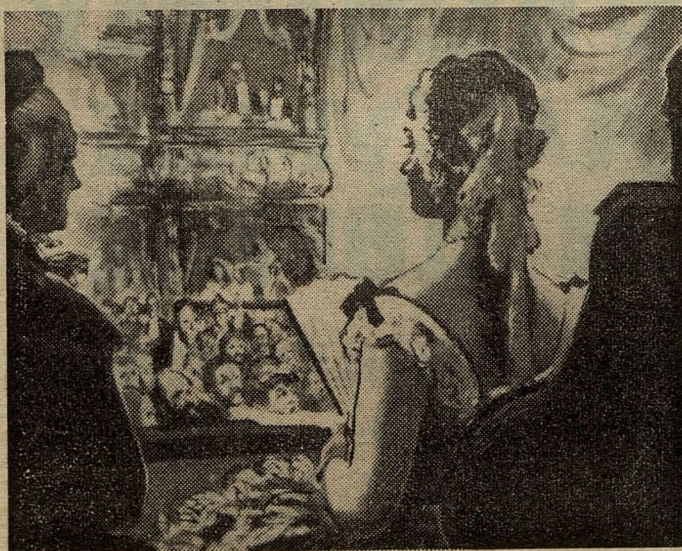
Отчего так ненавистны Тол-
стому люди, собравшиеся на
скачки в романе «Анна Карени-
на», а заодно и сами скачки,
проникнутые не здоровым ощу-
щением спорта, но ощущением
холодного карьеризма? И поче-
му, напротив, с такой душевной
радостью описывает Толстой
появление ряженных в доме Ро-
стовых — веселое зрелище, объ-
единяющее и публику, и акте-
ров? Вероятно, именно потому,
что среди ряженных есть и про-
стой люд, здесь атмосфера иск-
ренности, втягивающая в свою
орбиту и знатных, и незнатных.

И если есть в искусстве эта
крепкая народная основа, воз-
никает такая сцена, которая и
становится кафедрой в гоголев-
ско-толстовском понимании это-
го слова как народно-соборного
места, как площади, на которой,
по слову Пушкина, и родился
самый театр.

Наташа Ростова поет на до-
машнем вечере — «О, как за-
дрожала герция и как тронулось
что-то лучшее, что было в душе
Ростова...».

«Что-то лучшее, что было в
душе Ростова» — тронулось,
столкнувшись с подлинным, оду-
хотворенным искусством. Это и
было завещание Толстого теат-
ру своего времени, театру гря-
дущих времен.

Театр должен был существо-
вать, имел право существовать,
чтобы «лучшее, что было в ду-
ше» человека, тронулось, ото-
звалось и окрепло.



О. ВЕРЕЙСКИЙ. Из иллюстраций к роману Л. Толстого
«Анна Каренина». Издательство «Художественная литература».