

Ю. К. ГЕРАСИМОВ

СОЮЗНИКИ ПО «ПРЕОДОЛЕНИЮ ДОСТОЕВСКОГО»: М. ГОРЬКИЙ И Д. МЕРЕЖКОВСКИЙ

Статья 1

М. ГОРЬКИЙ

Постановка в 1916 году на сцене Московского Художественного театра пьесы «Будет радость» Д. С. Мережковского — давнего недруга этого театра кажется явлением мало значащим и едва ли не случайным. От постановки осталось: несколько прохладных рецензий, скудная переписка автора с режиссерами, два-три абзаца в истории театра. Но сама встреча МХТ с драматургом явилась прямым следствием и даже своеобразным завершением той небывалой по размерам и важности полемики о Достоевском, которая с осени 1913 года охватила прессу и общество.

Судьба духовного наследия Достоевского в начале XX в. в России отмечена подлинным драматизмом. Хотя и в предшествующем, и в наступившем веке попыток ниспровержения литературных кумиров, развенчания непререкаемых авторитетов, репутаций эстетических и гражданских репутаций было немало (такие противоречия присущи, видимо, всем большим динамично развивающимся культурам), но даже в тех случаях, когда на первый план выходила борьба не столько литературных течений и стилей, сколько общественно-политических и национально-культурных интересов,¹ такого широкого замаха на гениального писателя, утверждавшего в своем творчестве коренные основы бытия русского народа, еще не было. Но «темен жребий русского поэта», и Достоевского вторично повлекла на эшафот для совершения гражданской казни уже не царская, а «либеральная жандармерия».

Возникшая еще при жизни писателя неприязнь к нему «передовых кругов», доходившая до открытой вражды, прежде всего вызывалась его отказом от революционного насилия как средства общественного переустройства и от рационального просвети-

¹ Особенно показательны полемические обострения споров об Островском, Гоголе, Белинском, которыми отмечено начало века.

тельства, а также его верой в торжество православия и великой будущности своего народа и созданной им державы.

Вместе с тем в начале нынешнего века Достоевский и Толстой представлялись исполинскими «кариатидами русской литературы» (Д. Мережковский). Их художественные открытия, религиозно-философские и нравственные убеждения, общественные взгляды осмыслились и толковались всей читающей Россией и щедро питали текущую литературу, критику и публицистику. Широта распространения идей и образов Достоевского (речь далее пойдет лишь о нем) была неисследимо огромна. Об этом выразительно свидетельствует возникновение в языке нарицательных имен-понятий (Фома Опискин, Ставрогин, Лебядкин, Смердяков и др.) и цитатных словосочетаний-топосов («слезинка ребенка», «клеякие листочки», «тварь дрожащая», «миру ли погибнуть, или мне чай пить?», «широк человек — я бы сузил» и пр.). В обиходе укрепились такие новообразования, как «смердяковщина», «карамазовщина», «достоевщина». Последнее как средство субъективной оценки не могло стать термином, хотя употреблялось только в негативном смысле. К «достоевщине» причислялось «надрывное» поведение выведенных писателем персонажей, предельное обнажение ими своих «темных углов» психики и сама характерная особенность «жесточкого таланта», не щадившего читательского душевного комфорта. Сближение автора с его героями, вплоть до их отождествления, имело научно-образные основания в данных «психологии творчества» и разделялось многими литераторами. Этот субъективный метод, применявшийся выборочно к инакомыслящим писателям, был ярко продемонстрирован Н. К. Михайловским в статьях о Достоевском. Понятие «достоевщина» применялось также к созданиям эпигонов Достоевского и даже к бытовым ситуациям.

К 1910-м годам трагический опыт первой русской революции побуждал к пересмотру отношения к идеологическому наследию Достоевского. Оставаясь для одних автором «пасквиля» на революционеров («Бесы»), он для других представлял «пророком русской революции». Пусть книга Д. С. Мережковского, вышедшая в 1906 году под таким названием, не убедила даже ближайшего его соратника Д. В. Filosofova, недоуменно вопрошавшего: Достоевский — «пророк революции или реакции?»² Да и сам Мережковский уже в ближайшие годы стал давать Достоевскому-идеологу все более суровые определения, вплоть до «антихриста». Но как бы то ни было, в новых условиях «пророка» (революции ли, реакции ли) приходилось перечитывать заново уже вне прямой связи с контекстом 1870—1880-х годов, при этом обнаруживая неожиданные соответствия и аналогии между явлениями современности и образами-идеями писателя. Симптоматичным было уже аллюзионное наложение инсценировки

² *Философов Д. В.* Конец Горького // Русская мысль. 1907. № 4. С. 129.

«Бесов» («Театр литературно-художественного общества», 1907) на текущую практику эсеровского террора. Спектакль внушал зрителям: «бесы» живы, они среди нас. Аналогичная постановка состоялась в Риге.

Среди примет происходившего расширительного переосмысления Достоевского можно назвать участвовавшие попытки возводить некоторые шокирующие порождения текущей жизни к миру образов Достоевского. Даже поверхностные сопоставления были не лишены смысла. Так, автор книги «Карамазовщина» видел в Ставрогине трагическую фигуру человека, достигшего «предела» и оставшегося в пустоте без Бога. «В наши дни, рассуждал он, — Ставрогин кажется то Оскар Уайльдом, то Фальком...».³ По убеждению С. Булгакова, Ставрогин — «родоначальник многого... И русское декадентство зародилось в Ставрогине».⁴ Герой «Бесов» приходит ему на ум даже в картинной галерее С. И. Щукина: «Думается, что если бы Ставрогин писал картины, то должно было бы получиться нечто вроде Пикассо...». Для Булгакова «творчество Пикассо, особенно явно во второй период, есть плод демонической одержимости».⁵ А. Волынский тоже видел в Ставрогине начало декадентства.⁶ Стойкие ассоциации с Петром Верховенским вызывал Азеф. Федор Павлович Карамазов изображался М. Горьким в одной из статей 1912 года как «главнокомандующее и наиболее энергично действующее лицо» текущей жизни.⁷ Своеобразной формой проявления новой волны интереса к Достоевскому был целый ряд произведений, в которых полемически переделывались известные его сюжеты и герои (романы «Сатана» Г. Чулкова, «Чертova кукла» и «Роман-царевич» З. Гиппиус и др.).

Редкий из русских мыслителей к 1910-м годам не выпустил книги или заметной статьи о Достоевском. Он стал и одним из вдохновителей участников сборника «Вехи» (1909), особенно в обосновании критики интеллигенции и революционной теории и практики. Воздействие писателя на русскую культуру, на национальное самосознание возрастало. Представляется знаменательным тот факт, что петербургский митрополит Антоний (Вадковский) видел в Достоевском «учителя жизни» и иронизировал над теми священниками, которые сторонились мирской литературы из боязни ослабеть в вере.⁸

Только в условиях конфликтно обострившегося восприятия Достоевского, актуального в утверждающих и отрицающих поло-

³ Закржевский А. Карамазовщина: Психологические параллели. Киев, 1912. С. 98. Фальк — герой романа С. Пишпышевского «Homo Sapiens».

⁴ Булгаков С. Русская трагедия // Булгаков С. Тихие думы. М., 1918. С. 39.

⁵ Булгаков С. Труп красоты // Русская мысль. 1914. № 8. С. 84.

⁶ См.: Волынский А. «Коренник» (Николай Ставрогин) // Биржевые ведомости. 1914. 22 апр. № 14113.

⁷ Горький М. Несобранные литературно-критические статьи. М., 1941. С. 464.

⁸ См.: Флоровский Г. Пути русского православия. Вильнюс, 1991. С. 431.

жениях, и могло возникнуть такое необычное явление общественно-культурной жизни России, как попытка «преодоления Достоевского». Это явление, имеющее непростую историю, больше известно по его началу: выступлению М. Горького в прессе («О „карамазовщине“», 1913), в котором он упрекал Московский Художественный театр в инсценировании «Братьев Карамазовых» и призывал общественность поддержать его протест. Главным предметом вспыхнувшей повсеместно полемики стал Достоевский. Она обнажила углубившуюся поляризацию отношения к творчеству писателя. Poleмика эта была редкостной и по количеству ее участников, среди которых выделялись известные писатели, публицисты, деятели искусства, и по участию представителей разных общественных сил и литературно-эстетических течений. В завершающую стадию рассматриваемое явление переходит с началом мировой войны, сильно изменившей атмосферу культурной жизни страны. Потому-то и осталась мало замеченной самая ответственная акция по «преодолению Достоевского». Ее предпринял Д. Мережковский, который, поддержав М. Горького, но не присоединившись к нему, выступил с конкретным образом «преодоления» — со своей программной пьесой «Будет радость», поставленной в Художественном театре, где только что шли инсценировки по романам «Братья Карамазовы» и «Бесы».

Все это протекавшее в течение трех лет сложное, но единое явление, которое воплощалось в событиях, лицах и идеях, находившихся в «силовом поле» Достоевского, и рассмотрено в данной статье.⁹

В том, что сквозной сюжет редкостного феномена зародился в театре и в нем же был исчерпан, не было случайности. Московский Художественный театр, старавшийся быть «чувствительным» всего общества, не мог пройти мимо Достоевского, присутствие которого в духовной жизни общества заметно увеличивалось. Русский театр, нуждавшийся в интеллектуальной и психологической драме, в начале XX в. стал особенно широко осваивать прозу Достоевского. Своим острым драматизмом и художественной силой привлекали и женские персонажи его романов — с накалом чувств, контрастной сменой настроений, и мужские, на которых росло поколение «неврастеников» и «психологов-аналитиков». Театральность Достоевского первый почувствовал именно русский актер. Им же был найден Дмитрий Карамазов как трагедийный национальный тип. Слава М. Дальского, П. Орленева и К. Яковлева неотделима от Достоевского, который входил в плоть русского театра.¹⁰

⁹ Драма Д. Мережковского «Будет радость» и ее постановка в МХТ рассматриваются в следующей, второй части статьи.

¹⁰ Конкретная культурологическая направленность статьи ограничивает привлечение историко-театральных сведений. Об инсценировках произведений Достоевского имеется обширная литература. См., например, обобщающий сборник «Достоевский и театр» (Л., 1983), а также труды по истории МХТ.

У МХТ была и своя внутренняя потребность в Достоевском. Еще в 1907 году Станиславский чувствовал: «Нельзя без Достоевского. Не знаю как, но мы должны и будем ставить Достоевского».¹¹ Театр, озабоченный упрочнением ослабшей духовной связи со зрителем, обратился, было, к проблемной современной пьесе. Но «Анатема» Л. Андреева, «Miserege» С. Юшкевича, «У жизни в лапах» К. Гамсуна не вернули ему былой общественной роли, как мечталось его руководителям. И в этой трудной ситуации были поставлены «Братья Карамазовы». Спектакль стал для театра этапным. Вяч. Иванов поспешил одобрить постановку как шаг в теургической реформе театра.¹²

Критика, придерживавшаяся революционно-демократических традиций, вначале отнеслась к спектаклю с предубеждением. Лишь через несколько месяцев было с удовлетворением отмечено, что театр «очищает» Достоевского от метафизики и мистики.¹³ И все же черты мистериальности, идущие от романа, в спектакле были — в размахе идей, в высокой закономерности судеб героев, в чьих сердцах боролись «Бог» с «дьяволом». Но в целом МХТ определенно не посягал на мистериальное осмысление романа. Центральной фигурой в спектакле стал Дмитрий, а не Иван, который так занимал религиозно-философских толкователей Достоевского.¹⁴ Христианский полюс романа был сильно ослаблен: не было Зосимы, роль Алеши превратилась в служебную. Постоянный оппонент художественников критик А. Кугель даже утверждал, что Достоевский вышел в театре не «христианнейшим», а «язычником». Театр развешивал общегуманистические начала романа и в нем же находил выход из отчаянья и катастроф, из кошмаров «подполья», отпор смердяковщине. Этическая душа спектакля жила в самой национальной природе героев, в их судьбе, за которой просвечивала и вера автора, и вера театра в нравственные силы народа.

Для многих критиков, а для затронутых «декадентством» в особенностях, сутью «карамазовщины» был разгул «нижней бездны», осуществление анархической внеморальной свободы. Типичной в этом отношении была книга А. Закржевского «Подполье. Психологические параллели» (Киев, 1911). МХТ же выявлял и светлое начало Карамазовых. Причем не столько в Алеше, сколько в грешных Дмитрие и Иване, показав их неискоренимую тягу к правде и добру.

Постановкой «Братьев Карамазовых» МХТ в трудные 1910-е годы утверждал веру в человека и в будущее России. Московские

¹¹ П. Яр-в [Ярцев П. М.]. О Московском Художественном театре // Киевская мысль. 1912. 16 мая. № 106.

¹² См.: *Философов Д. В.* Споры о задачах театра // Речь. 1911. 7 мая. № 123.

¹³ См.: *Кранихфельд В.* Литературные отклики // Современный мир. 1911. № 5. С. 322—339.

¹⁴ См., например: *Булгаков С. Н.* Иван Карамазов как философский тип // Вопр. философии и психологии. 1902. Вып. 1. С. 826—863.

и гастрольные спектакли «Братьев Карамазовых», по свидетельству Вл. И. Немировича-Данченко, «производили впечатление в высшей степени бодрое, несмотря на реки слез».¹⁵

Чрезвычайно важным был вопрос о сценическом виде «романа-трагедии». В условиях утверждавшегося в искусстве индивидуализма, «лирического» сознания размышления о современной трагедии стали занимать все более широкие литературно-театральные круги. Привлекало, что она трактует «вечные» и «проклятые» вопросы человеческого бытия: о смысле жизни, о любви и смерти, свободе и долге и их роковых коллизиях. Ей доступно изображение проявлений народного духа в исторических деяниях, в общественном и личном утверждении этических начал. Трагедия могла стать и своего рода диалогом между интеллигенцией и народом, способным, как думалось, уменьшить катастрофически прогрессирующий между ними раскол. Размах страстей, героика характеров, бескомпромиссность идеалов придавали трагедии антибуржуазное, антимещанское звучание. Она призывала к высокой театральной поэзии и являлась надежным заслоном натурализму.

«Братья Карамазовы» открывали принципиально новые возможности для сведения отвлеченных разговоров о чаемой трагедии на реальную почву сценического искусства. Инсценировку романа в МХТ М. Волошин объявил началом осуществления «русской трагедии». По его мнению, «русский роман принял в свои рамки в XIX веке все, что было трагического в русской душе. В романах Достоевского и Толстого лежат неисчерпаемые рудники трагического». «Русская трагедия, — призывал Волошин, — может найти свой дом Атридов в „Братьях Карамазовых“, троянскую войну в „Войне и мире“, Орестейю в „Преступлении и наказании“, Федру — в „Анне Карениной“».¹⁶ Национальная форма, необходимая для трагедии, считал он, предуготована не русской драмой, мало самостоятельной по форме или тяготеющей к эпосу, а русским романом. В отличие от французского романа он «не создает „масок жизни“, а выявляет основные элементы национального духа и коллизии строя исторической жизни». Достоевский для Волошина — самый трагический писатель Европы, выразитель трагической сущности славянской души. «Грозовая сгущенность, сосредоточенная сила, физически ощущаемый полет времени, нервность диалога, в котором каждая новая реплика изменяет соотношения между всеми действующи-

¹⁵ Цит. по: *Чужой [Эфрос Н.]*. Шум вокруг «Бесов» // Речь. 1913. 28 сент. № 268. (Беседа с Вл. И. Немировичем-Данченко).

¹⁶ *Волошин М.* «Братья Карамазовы» в постановке Московского Художественного театра // Ежегодник императорских театров. 1910. Вып. 7. С. 154—155. Как было отмечено в 1938 г. М. Бахтиным, мысль о том, что роман должен стать для современности тем, чем эпопея явилась для древнего мира, «была еще до Гегеля высказана Бланкенбургом» (*Бахтин М.* Эпос и роман // Вопросы литературы. 1970. № 1. С. 100).

ми лицами, наконец, то нарастание событий вокруг одного дня, одного часа, которое составляет характерную особенность всех романов Достоевского, — все говорит о том, — делал вывод Волошин, — что в Достоевском русская трагедия уже включена целиком, и нужен только удар творческой молнии, чтобы она возникла для театра.¹⁷

Придав столь важное значение переходу МХТ «от Чехова к Достоевскому» и высоко оценив актерские работы и режиссуру «Братьев Карамазовых», Волошин, однако, не рассмотрел новых принципов сценической поэтики, которую театр извлекал из романа. «Каменные скрижали повествования», перенесенные на сцену вместе с вросшей в них «живой плотью трагедии», должны быть, по мнению Волошина, со временем «размыты» и заменены элементами драматическими. Ему все же хотелось драматургического пересоздания прозы. За этим взглядом стоял авторитет самого Достоевского. Но отношение последнего к приспособлениям своих произведений для сцены было обусловлено возможностями театра его времени. МХТ же дерзал играть «прозу».

Но и Волошин, и профессиональные театральные критики проявили мало интереса к самому принципу и способам претворения повествовательной структуры и действия романа в структуру и действие спектакля. Оставалось неясным, почему Немирович-постановщик не позволил опытному Немировичу-драматургу приблизить инсценировку «Братьев Карамазовых», а позже — «Бесов» к привычной театральной форме хорошо обкатанных сцен «Преступления и наказания» и «Идиота». Ведь сама по себе «театральность» Достоевского, те его приемы, которые точно их назвавший Вяч. Иванов считал «как бы прямым перенесением условий сцены в эпическое повествование»,¹⁸ не заключала в себе никакой готовой сценичности. Недаром актерское представление о легкости инсценирования Достоевского разделялось далеко не всеми критиками. О «странном пристрастии» театра к «несценическому» Достоевскому писали А. Измайлов, А. Кугель, Н. Ежов. «Иллюзия сценичности» Достоевского, полагал Н. Репнин, порождается тем, что его романы являются собранием пятых актов трагедий.

Спор о пригодности для сцены Достоевского МХТ разрешал на принципиально новом уровне — ставя «прозу». Решение было смелым, но внутренне подготовленным. «С „Карамазовыми“, — чувствовалось Немировичу-Данченко, — разрешался какой-то огромный процесс, назревавший десять лет».¹⁹ Интерес МХТ к выражению сложного психологического и духовного действия вел его к прозе, в которой было меньше, чем в драме, «искусст-

¹⁷ *Волошин М.* Русская трагедия возникает из Достоевского // Русская молва. 1913. 15 марта. № 93.

¹⁸ *Иванов Вяч.* Достоевский и роман-трагедия // Иванов Вяч. Борозды и межи. М., 1916. С. 23.

¹⁹ *Немирович-Данченко Вл. И.* Избранные письма. М., 1954. С. 297.

венного», «условного» и глубже проникновение во внутренний мир человека. МХТ, неразрывно связанный с русской литературой, продолжал обновлять и расширять сферу сценичности. Вслед за русским романом и драмой, которые не укладывались в западноевропейские каноны, русская сцена тоже вырабатывала необходимые ей формы, проявляла волю к своему воплощению.

В пору «разлитературирования» сцены и увлечения зрелищностью и «театральностью», расторжения едва начавших восстанавливаться прочных связей русского театра с литературой МХТ продолжал осваивать важнейшие пласты национальной культуры, ставя после Чехова, Горького, Гоголя, Грибоедова, Островского — Тургенева, Л. Толстого, Достоевского, Пушкина, Салтыкова-Щедрина. В то самое время, когда М. Волошин, указывая на обилие иностранного репертуара на русской сцене, сетовал на то, что русский зритель смотрит «чужие сны», в статьях близкой к МХТ Л. Гуревич отражалась осознанная театром опасность жить «чужим расовым складом», переводной литературой, на которой артистам легко «надорваться, изломаться, изолгаться».²⁰ Достоевский же не только давал простор для проявления всех таящихся в актере резервов личного и национального характера, но и требовал этого. Иначе было не овладеть персонажами, которых обуревали «идеи-страсти», не создать той особой атмосферы интенсивной и напряженной жизни, в которой так естественны исповеди, скандалы и преступления, пароксизмы любви и ненависти, благородные порывы. При этом национальный характер уже не мог быть выражен при помощи этнографических примет или социально-исторической бытовой типизации. Широта и всеотзывчивость изображаемого Достоевским русского человека не отъединяли его от общечеловеческого, а вели к нему. Ансамблевое самоограничение, сдержанность сменились свободой индивидуальной игры, предельным самораскрытием героев. Поэтому актер «торжествовал», в критике кончались нападки на «казарму» и «муштру» в МХТ. А. Н. Бенуа в отзыве о спектакле объявил его гениальным.²¹

Идя за Достоевским, Немирович-Данченко ввел в постановку только самые необходимые и выразительные признаки быта, места и времени действия. Она была осуществлена почти «в сукнах». Зато психологическая среда, «внутренний пейзаж» развертывались во всем богатстве и сложности. Так, с Достоевским театру открылось в самой плоти спектакля, что и реалистическое произведение может быть поставлено без жизнеподобной обстановки. Оказалось, что лаконичное, подчеркнуто условное оформление спектакля вполне присуще реалистической сцене.

Опасностью, а часто и уделом литературного театра в начале века была зрелищная тусклость. Яркая театральность Рейнгардта

²⁰ Гуревич Л. «Братья Карамазовы» // Речь. 1911. 2 мая. № 118.

²¹ Бенуа А. Н. Дневник художника // Речь. 1913. 30 сент. № 267.

и Мейерхольда была привлекательна. Даже умеренные по взглядам критики начинали предписывать драматическому театру: «не через слух, но через зрение». С помощью же Достоевского МХТ по-новому доказал, что сцене подвластно не одно внешнее действие, что битва «идей-чувств» может не только интересовать, но и потрясать зрителя. А ведь утрата сценическим искусством способности потрясать, быть может, более всего рождала ощущение кризиса и даже «смерти» театра.

Достоевский в МХТ имел решающее значение и на пути создания философского спектакля с простой и внешне реальной формой.

Удавшееся перенесение «Братьев Карамазовых» на подмостки все же не открывало театру больших возможностей для инсценирования русского романа. В большом искусстве широких путей не существует. Подумав о «Войне и мире», Немирович-Данченко приходит в октябре 1910 года к выводу: «Сомнительно, чтобы это можно было на сцену». В дальнейшем «не дались» «Обрыв» и романы Тургенева. Драматические линии не выстраивались без сильных переделок; каждому автору требовался свой особый стиль театрального воплощения. Инсценировка же «Бесов» была естественна в смысле закрепления и развития достигнутого в «Братьях Карамазовых». Хотя далеко тем и не исчерпывалась.

Решение поставить «Бесов» было принято Немировичем-Данченко летом 1913 года. Еще в 1908 году он считал этот роман «слабой вещью». Но после «Братьев Карамазовых», которых режиссер расценил как «бескровную революцию», «равную по значению чеховским постановкам», он по-иному увидел «Бесов», был привлечен злободневным звучанием и драматургичностью романа. «И только характер этого романа, его идейная окраска остановили желание перенести его на сцену».²² Через три года Немировичу-Данченко все так же мешала тенденциозность романа. Обходя ее, он выделяет из «Бесов» для инсценирования историю о Николае Ставрогине, которая, по его мнению, «самая романтическая, пожалуй, самая сценичная, но не самая глубокая часть романа». Поставить же другую «часть» — «Шатов и Кириллов» казалось ему «смелее и интереснее».²³ Но собрание у Виргинского, заседание «пятерки», убийство Шатова и другие сцены, которых в этом случае было бы не избежать, могли бы иметь одиозный эффект. И Немирович-Данченко ставит «только» «Николая Ставрогина».

В его инсценировке открытые идеологические места «Бесов» были наперечет: исповеди Шатова и Верховенского перед Ставрогиным, необходимые для его характеристики, и конец бала у

²² См.: Современное слово. 1910. 21 сент. № 263.

²³ Цит. по кн.: Фрейдкина Л. Дни и годы Вл. И. Немировича-Данченко. М., 1962. С. 296. Мысль режиссера неточна, но выбор он сделал правильно. Автор романа писал: «Итак, весь пафос романа в князе (Ставрогине. — Ю. Г.), он герой. Всё остальное движется около него, как калейдоскоп» (11, 136).

губернаторши. Опуская сатирические интонации, прикреплявшие «Бесов» к 1870-м годам, и делая идейно-философскую и этическую проблематику романа содержанием постановки, театр получил возможность соотносить ее с современностью и широко, и остро.

Но прежде чем наступил день премьеры и стали известны содержание и смысл спектакля, на всю Россию раздался голос М. Горького. 22 сентября 1913 года в «Русском слове» появилось его «Письмо в редакцию» «О „карамазовщине”», перепечатанное многими газетами. В нем он призывал всех, «кому ясна необходимость оздоровления русской жизни, — протестовать против постановки произведений Достоевского на подмостках театров».²⁴ Вскоре в «Открытом письме» «Еще о „карамазовщине”» М. Горький подкрепил свою позицию новыми аргументами. Было бы лишним излагать здесь положения этих известных и досконально изученных статей. Существеннее рассмотреть мотивы, побудившие его издавать столь горячо отзываться на работу МХТ по инсценированию романов Достоевского.

К 1913 году полемика с идеями Достоевского у Горького усилилась. «Пришла пора выступить против достоевщины во всех ее пунктах», — писал он В. П. Крайхфельду 29 января 1912 года. Повод же был серьезный: «Бесы» стояли в одном ряду с антиингилистическими романами. И этот «памфлет» инсценировался в любимом театре передовой интеллигенции! К тому же сцена, по убеждению Горького, придает образам «особую значительность и большую законченность». Известие о том, что в инсценировке «революционная часть совсем отсутствует»,²⁵ не успокоило Горького. Политическая сторона «Бесов», которая всегда раздражала даже умеренных либералов и которая так тревожила постановщика, совсем не была, по его утверждению, главным аргументом протеста. Горький выражал уверенность, что «клевету и злые карикатуры сотрет история», и лишь указывал на бестактность обращения к «Бесам», которые еще недавно «считались пасквилем».

Полагая, что в России предостойт «огромная работа внутренней реорганизации не только в социально-политическом смысле, но и в психологическом»,²⁶ Горький видел в Достоевском большую враждебную силу, служащую опорой современной реакции и декадентства. Как считалось в горьковедении, возглавляемая Горьким борьба с Достоевским и «достоевщиной» в период нового революционного подъема была прежде всего борьбой с политической реакцией, мистикой, индивидуализмом. Но исследователи отмечали и неубедительность некоторых его суждений, односторонность горьковской «характеристики личности Досто-

²⁴ Горький М. Собр. соч.: В 30-ти т. М., 1950. Т. 24. С. 150.

²⁵ Из письма Л. М. Леонидова к М. Горькому от 16 августа. Цит. по кн.: Фрейдкина Л. Дни и годы Вл. И. Немировича-Данченко. С. 297.

²⁶ Горький М. Собр. соч. Т. 24. С. 149.

евского, которого, будто бы, легче всего „представить в роли средневекового инквизитора”». ²⁷

Взгляды Горького на Достоевского были в традициях русской и западной интеллигенции, не только радикальной, но часто и либеральной. В своей массе она проходила мимо положительных идеалов Достоевского, его «заветнейшей мысли», высоко оцененной еще М. Е. Салтыковым-Щедриным, принципиально писавшим: «Он (Достоевский. — Ю. Г.) не только признает законность тех интересов, которые волнуют современное общество, но даже идет далее, вступает в область предвидений и предчувствий, которые составляют цель не непосредственных, а отдаленнейших исканий человечества». В стремлении Достоевского «изобразить тип человека, достигшего полного нравственного и духовного равновесия», Салтыков-Щедрин видел такую задачу, «перед которой бледнеют всевозможные вопросы о женском труде, о распределении ценностей, о свободе мысли и т. п.» ²⁸

Среди литераторов-современников Горького отрицательное отношение к Достоевскому высказывали многие. Перечислять их нет надобности. Можно упомянуть лишь А. В. Амфитеатрова, Н. Д. Телешева, Ю. И. Айхенвальда, называвшего Достоевского метафорически: «Ночь русской литературы, полная тягостных призраков и сумбурных видений». В. В. Вересаев в 1910 году поднял, по выражению Е. Колтоновской, «бунт против Достоевского». Имелось в виду эссе Вересаева «Человек проклят» (под названием «О Достоевском и Льве Толстом», известное как первая часть его книги «Живая жизнь»). Не отделяя Достоевского от его героев, Вересаев изобразил его в самых мрачных тонах. В. П. Кранихфельд, следивший в «Современном мире» за ходом «преодоления Достоевского», пояснял, что «русская интеллигенция почувствовала необходимость сосчитаться с этим своим гением и так или иначе преодолеть его» ²⁹. Уверенность критика в том, что «так или иначе» русская интеллигенция «сосчитается» с гением, была основана на его данных: большинство современных писателей якобы «участвуют в этом». Похоже, что намерение М. Горького и его союзников в России дать «бой» Достоевскому должно было реализовываться как своего рода «культуркампф».

М. Горький несомненно знал (и не только по газетам), что венский театр «Свободная народная сцена» в 1911 году подготовил премьеру «Одержимые» (по «Бесам»). Но руководство социал-демократической партии запретило спектакль как памфлет на русское освободительное движение. Роман «Бесы», как известно, считался в Западной Европе слабым (М. де Вогюэ, Р. Валишевский). Европейская критическая мысль имела и более серьезные

²⁷ Бурсов Б. Достоевский и модернизм // Звезда. 1965. № 8. С. 190.

²⁸ Щедрин Н. [Салтыков М. Е.]. Полн. собр. соч.: В 20-ти т. М.; Л., 1937. Т. 8. С. 438.

²⁹ Кранихфельд В. Преодоление Достоевского // Современный мир. 1911. № 5. С. 323.

«претензии» к Достоевскому, которые не всегда высказывались в печати. «Это великий поэт, — писал Г. Брандес в письме к Ф. Ницше о Достоевском, — но отвратительный субъект; совершенный христианин по чувствам и в то же время совершенный садист, — вся его мораль — то, что вы называете мораль рабов».³⁰ У Г. Брандеса были и «геополитические» опасения: в лице Достоевского Азия грозит Европе.³¹ Примечательно, что и Г. Гессе посещали сходные мысли и он писал «об азиатском идеале, угрозе Европе со стороны Достоевского и его героев».³²

Приведенные примеры (число их могло бы быть значительно увеличено) с очевидностью показывают, что у негативных суждений М. Горького о Достоевском имелся большой контекст.

Восприятие Достоевского М. Горьким было тесно связано с его концепцией истории России и менталитета русского народа. Революционная эпоха, полагал Горький, предъявляет народу высокие требования. Требовательная любовь к отчизне была присуща многим писателям от Лермонтова и Салтыкова-Щедрина до Блока. Но Горький, торопя сердцем исторический процесс, подчас приходил к ошибочным выводам. Позже он признавал, что «возмущенный терпением крестьянства и его забитостью, временами теряя понимание смысла истории, тоже думал о своем народе не очень ласково».³³ Во многих письмах и статьях 1910-х годов (цикл «Издалека», «О современности» и др.) Горький настойчиво перечислял недостатки и пороки, свойственные, по его мнению, русскому народу. Он рассуждал «об отсутствии у русских чувства родины», о национальной склонности к «пассивному анархизму», о тяготении русских к подчеркиванию «злого и темного», о принципиальном отличии их «сонной», «азиатской» души от деятельной и свободолюбивой западной. Принижение России и оглядка на Запад Горького-теоретика говорили об известной зависимости его от европоцентристских, буржуазно-демократических идеалов, особенно в таких статьях, как «Две души» и «Письма к читателю».³⁴ Соответствующие недостатки Горький находил и в русской литературе. Он питал к ней великую любовь, но подчас предъявлял к ней требования «момента» и несправедливо решал: «Вся наша литература — настойчивое учение о пассивном отношении к жизни, апология пассивности. И это естественно. Иной не может быть литература мещан».³⁵ Горький обнаруживал призыв к «неделанию» у Гоголя, Гончарова, Тютчева, Писемского, Лескова, не говоря уж о Достоевском

³⁰ Цит. по: Кугель А. Театральные заметки // Театр и искусство. 1907. № 40. С. 654.

³¹ См.: Брандес Г. Собр. соч.: В 12-ти т. Киев, 1902. Т. 6. С. 158—159.

³² Гессе Г. «Братья Карамазовы» или закат Европы // Гессе Г. Письма по кругу. М., 1987. С. 105.

³³ Горький М. Собр. соч. Т. 26. С. 154.

³⁴ См. об этом: Овчаренко А. Публицистика М. Горького. М., 1965. С. 309 и др.

³⁵ Горький М. Статьи 1905—1916 гг. Пг., 1916. С. 67.

и Л. Толстом. Последних он числил среди самых великих писателей мира, но считал их ответственными как моралистов и проповедников за современную «каратаевщину» и «карамазовщину». Под эти широкие понятия могло быть подведено чуть ли не каждое неприемлемое Горьким явление общественной и литературной жизни. Все время воюя с Достоевским, он не обрел возможности оценить силу этического пафоса писателя, его мечту о пересоздании мира, величие гуманистических идеалов, глубину и искренность антибуржуазных устремлений.

Нараставшее недовольство Художественным театром было хотя и второстепенной, но все же весомой причиной выступления М. Горького. Как оказалось, он в принципе осуждал инсценировки романов Достоевского, в том числе «Идиота». По всей видимости, у М. Горького существовала и глубоко личная «уязвленность» Достоевским, который всю жизнь его «мучил», привлекая и отталкивая.³⁶ В частности, М. Горького могло уязвлять то, что в своем духовном развитии он повторил некоторые стадии, предугаданные и критически, хотя и милосердно изображенные Достоевским: мечту Кириллова о богочеловеке в поэме «Человек» и шатовское обожествление народа в «Исповеди».

Но в 1910 году обращение МХТ к «Братьям Карамазовым» могло показаться еще единичным случаем. Да и надежд тогда у М. Горького на новое идейно-творческое сближение с МХТ было больше. В ту пору он «несколько утратил вкус к классикам на сцене»³⁷ и старался заинтересовать К. С. Станиславского жанрами комедии дель арте. Но у театра, занятого анализом и воплощением сложного мира современного человека, мелодрама и фарс не вызывали большого интереса. Логика развития вела МХТ к углубленному психологическому реализму большой литературы.

Кроме того, М. Горький хотел видеть свои новые драмы «Чудаки» и «Зыковы» в первую очередь на сцене МХТ. Но его отношения с театром складывались совсем не идилично. Многие в репертуаре МХТ не устраивало Горького. Прежде всего — пьесы Л. Андреева. И в русской классике ему не хватало бодрости, активного мироощущения. Он ждал от МХТ спектаклей, организующих волю зрителей, заражающих их оптимизмом. И когда ему не удалось отговорить режиссера от замысла поставить «Бесов», он ощутил, что его сердце «не лежит к этому мрачному учреждению, где показывают голого Достоевского и где законодателем является Немирович, „заказывающий” такие штуки, какова „Катерина Ивановна”...».³⁸

³⁶ Этот мотив затронут К. А. Фединым и А. С. Долининым в их переписке. См.: *Федин К. Горький среди нас*. М., 1967. С. 438.

³⁷ Из письма М. Горького к Л. А. Сулержицкому // *Ежегодник МХАТ*. М., 1944. С. 320.

³⁸ Письмо М. Горького к И. П. Ладыжникову от 13 августа 1913 г. // *Архив Горького*. М., 1959. Т. 7. С. 228.

Статьи Горького о «карамазовщине» стояли в ряду его размышлений о роли русской литературы в судьбах России. Но основная тяжесть удара пришлась на МХТ. Несколько позже Горький пытался смягчить этот удар. В ряде высказываний пояснял, что вопрос об инсценировке «Бесов» он связывает с коренными вопросами русской жизни. Сейчас, говорил он, главное решить, с кем жить: с Гоголем и Достоевским или с Пушкиным и Чаадаевым, «в восточных ли, азиатских формах сложится завтрашний день или в здоровых демократических перспективах будущего?».³⁹

Художественный театр, вознамерившийся «беречь совесть общества», был потрясен обвинением в том, что, ставя Достоевского, он «поможет дремлющей совести общества заснуть крепче». В открытом письме М. Горькому МХТ отводил этот его упрек ссылкой на свой пятнадцатилетний репертуар, говорил о стремлении подымать «высшие запросы духа». Приняв позицию Горького, заявлялось в письме, театр вынужден был бы отречься от искусства, от всего лучшего в русской литературе.⁴⁰ Ответ М. Горькому был достойным. Но истинный голос театра, то, что он говорил постановкой «Николая Ставрогина», с трудом пробивался сквозь шум полемики. М. Горького уподобляли фанатику Абраму Балашову, бросившемуся с ножом на картину Репина, называли «маленьким» «великим инквизитором» и т. п. Бульварные инсинуации о Горьком осуждались отдельными литераторами (А. Горнфельд, Е. Лундберг). Но творческая интеллигенция, признавая право писателя на свободу выражать свое мнение, в основном вопросе не поддерживала Горького. В высказываниях и интервью А. Куприна, Л. Андреева, Ф. Сологуба, А. Ремизова, И. Потапенко, Ф. Батюшкова, Р. Иванова-Разумника, С. Венгерова, Ю. Айхенвальда, А. Южина, Ф. Коммиссаржевского, П. Орленева и многих других варьировалось мнение, что Горький проявил узость взгляда и не смог доказать, что Достоевский — «злой» гений. Как замечал Ф. Степун, Горький «просмотрел в Достоевском его громадное сердце, его страстную, исступленную любовь к миру».⁴¹ Для многих ретроградность «Бесов» была априорной. Но при этом делались оговорки, что реакционность Достоевского «снята» временем, и вообще — не опасна, поскольку гений не может быть «вредным». Во всяком случае бороться с враждебной идеей запретом нельзя. Выбор МХТ мало кем

³⁹ А. Р. Беседа с М. Горьким // Русское слово. 1914. 10 янв. № 7.

⁴⁰ См.: Русское слово. 1913. 26 сент. № 223. Текст письма был составлен А. Н. Бена. В репертуаре и постановках МХТ религиозная проблематика не занимала самостоятельного места. Православные ценности и мотивы попадали на сцену в составе общенациональной культуры (автора, персонажей, трактовки). Как известно, К. С. Станиславский интересовался индусской философией, Вл. И. Немирович-Данченко был последователем Е. Дюринга.

⁴¹ Цит. по обзору: Вокруг Достоевского и Горького // Бюллетени литературы и жизни. 1914. № 10. С. 586.

одобрялся, но его право ставить «Бесов» признавалось. В редакционном обзоре «К открытию Художественного театра» «Новости сезона» обобщали: «Протест Горького не встретил сочувствия в интеллигентном русском обществе, даже слои (...), которые по своим политическим воззрениям относятся отрицательно к некоторым тенденциям „Бесов“, не пошли за Горьким, который остался одиноким».⁴²

Вывод этот был верен. Но лишь относительно столичных литературно-художественных кругов. Тот же, кто прислушивался к голосу демократической интеллигенции, начинал думать иначе. «В прогрессивных слоях русского общества, — издавна традиционно враждебных политической идеологии Достоевского, — отмечала Е. Кускова, — поход против „злого гения нашего“ пользуется большим сочувствием и успехом, чем в литературных кругах».⁴³ На публичных лекциях и диспутах, например в Педагогическом собрании, в Политехническом музее, сторонники Горького оказывались в большинстве. Немало статей, одобрявших позицию Горького, появилось в провинциальной прессе. Так, М. Шагинян, «кланяясь мученическому праху Достоевского», всецело присоединялась к письму Горького, «вызванному верным инстинктом самосохранения».⁴⁴ Впрочем, «поклоны» Достоевскому чаще отсутствовали. Тесно общавшийся с М. Горьким А. В. Амфитеатров писал ему: «Второе Ваше письмо о „Бесах“ мне понравилось, а от первого выл. Не за „порушение“ Достоевского, конечно, коему мало еще наложено по грехам его, а потому, что уж очень Вы много важности придаете театру».⁴⁵ Решительную поддержку оказала Горькому социал-демократическая печать.

Первая стадия полемики — до премьеры «Николая Ставрогина» — не принесла серьезных результатов. Все участники спора остались на своих позициях. Социал-демократия отдавала Достоевского своим оппонентам, не ища возможности начать за него борьбу. Демократическая критика, по наблюдениям исследователя, «слишком буквально поняла „антигуманизм“ Достоевского, в силу чего во многом утратила истинную меру оценки его гения».⁴⁶

Что же касается суждений о «Николае Ставрогине», высказанных в ходе полемики до премьеры 23 октября 1913 года, то они были умозрительными и предвзятыми. К 1910-м годам читатели и критики только начали сознать, — под влиянием ярких режиссерских постановок, — что спектакль может быть

⁴² Новости сезона. 1913. 23 окт. № 2727.

⁴³ Русские ведомости. 1913. 29 окт. № 254.

⁴⁴ Шагинян М. Достоевский и Россия // Приазовский край. 1913. 13 окт. № 268.

⁴⁵ Письмо А. В. Амфитеатрова М. Горькому от 15 ноября 1913 г. // Горький М. Материалы и исследования. Л., 1934. Т. 1. С. 221.

⁴⁶ Бурсов Б. Достоевский и модернизм // Звезда. 1965. № 8. С. 178.

не только иллюстрацией, но и самостоятельным художественным творением театра, по содержанию и смыслу далеко не всегда сводимым к его литературной основе. Для критиков-публицистов как поздненароднического, так и социал-демократического толка — к ним можно отнести и М. Горького — характерна в их суждениях о драматическом искусстве опора на текст. И, обладая определенным мнением о романе «Бесы», они не сомневались в обоснованности своих предварительных суждений.

Как участник дискуссии Д. С. Мережковский не привлек к себе большого внимания, хотя внес в общий спор свою идею и новый импульс. Его позиция была не только особой, но и неожиданной. Давний и, казалось, непримиримый оппонент М. Горького, он поддержал его в споре о Достоевском. При этом Мережковский не высказал и открытого осуждения театру. Даже для объективности тона едва ли не впервые хорошо о нем отозвался. Не только «эстеты», писал Мережковский, но и люди общественные любят Художественный театр «как одно из благороднейших явлений русского духа».⁴⁷ И все же М. Горький хорошо сделал, заявил критик, что возобновил спор о русской общественности. Ведь в Достоевском, рассуждал совсем как утилитарный радикал Мережковский, «воплотилась вечная метафизическая сила русской реакции (...) Не сломив этой силы, не преодолев Достоевского и достоевщины, нельзя идти к будущему». Рассматривая главный вопрос дискуссии в свете своей идеи религиозно-общественного возрождения России, Мережковский писал: «Обвиняя Достоевского в отрицании революции, Горький рассуждает эмпирически, не замечая совершенно, что Достоевский делает это, стоя на почве религиозной». Поэтому, делал вывод Мережковский, Горький ничего не отстоял, а ведь он «имеет правду» (веру в освобождение России), которою мог бы преодолеть «ложь» Достоевского. Прав Горький и в том, что «необходима проповедь бодрости». Но где взять идеи? — спрашивает Мережковский. — Горький не отвечает, а Художественный театр все же пытается.

Таким образом, Мережковский разделял утилитарно-социальный подход М. Горького к Достоевскому, но только в неразрывном соединении с идеей религиозного «преодоления Достоевского». Последнее означало критический пересмотр системы высших нравственно-эстетических ценностей писателя. Как было известно из многочисленных выступлений «русского Лютера» (ироническое прозвище Мережковского), он ратовал за реформу православия в духе идей «Третьего Завета» и за коренную либерализацию русской православной церкви. В от-

⁴⁷ Мережковский Д. Горький и Достоевский // Русское слово. 1913. 12 дек. № 286.

личие от М. Горького Мережковский рассматривал «преодоление» не как акцию «бойкота» и исключения Достоевского из современной культурной жизни, а как процесс борьбы, одоления и победы над его «ложью» — в сфере общественно-религиозного делания и художественного творчества. Хотя призыв Мережковского переключить дискуссию в русло общественно-религиозной проблематики не имел успеха, он был услышан Художественным театром и положил начало новой попытке «преодоления Достоевского» — средствами искусства.