

Ю. К. ГЕРАСИМОВ

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

Статья 2

Д. С. МЕРЕЖКОВСКИЙ¹

К началу большой полемики о Достоевском (т. е. к осени 1913 года) Мережковский уже в течение нескольких лет наращивал свой критицизм к прежнему герою своих трактатов и статей. То было уточнением взглядов, углублением аналитической мысли критика. Идеологическая радикализация проходила у него во всех главных сферах его деятельности: в общественно-политической, религиозной, литературной. Восемидесятилетнее воспитание сказалось в рецидивах утилитаризма, для которого истина и добро — в том, что сегодня социально полезно. Все непримиримее относясь к российской государственности и самодержавию («царство Зверя») и к православной церкви («царство антихриста»), Мережковский соответственно упрощал и ужесточал свои характеристики Достоевского, в первую очередь как монархиста, церковника и националиста-антизападника. В сближении Мережковского с М. Горьким на почве «преодоления» Достоевского не было ничего парадоксального и случайного, хотя разительное несходство их личностей и судеб не предрасполагает к такому заключению.

Что касается объяснения, как «антидостоевская» драма «Будет радость» попала на сцену МХТ, то скудость имеющихся сведений позволяет высказать лишь предварительные суждения, а иногда и предположения.

В январе 1911 года К. С. Станиславский в Риме встретился с Мережковским. Встреча эта едва ли была случайной для обеих сторон. Недели за две до нее Станиславский в письме из Рима к А. Н. Бенуа размышлял об инсценировании романа Мережковского «Петр и Алексей».² Одной из общих тем разговора при встрече

¹ Первую статью см. в кн.: Достоевский. Материалы и исследования. Т. 15. СПб., 2000. В предлагаемой публикации развиваются положения моего доклада, прозвучавшего на международной конференции, посвященной Д. С. Мережковскому (ИМЛИ, 1991). Это обстоятельство позволяет мне не ссылаться на содержательные статьи И. А. Ревакиной («Мережковский о М. Горьком: Против и за») и В. А. Келдыша («Достоевский в критике Мережковского») из сб. «Д. С. Мережковский. Мысль и слово» (М., 1999), основу которых составили доклады, прочитанные на упомянутой конференции, и побуждает меня более сосредоточиться не на личностях, а на самом освещаемом феномене культуры.

² Станиславский К. С. Собр. соч. М., 1954. Т. 7. С. 495.

(но не причиной ее) мог стать и И. С. Тургенев. Станиславский искал «ключ» к его пьесам для постановок будущего года: «Где тонко, там и рвется», «Нахлебник» и «Провинциалка». Мережковский же несколькими месяцами ранее в статье «Тургенев» представил писателя главным наследником пушкинской традиции, натурой глубоко русской, но европейцем по убеждениям. В своеобразном развитии проблема «отцов и детей», занимавшая тогда Мережковского, могла быть изложена Станиславскому в качестве основы задуманных им и З. Гиппиус современных проблемных драм для МХТ. Эта встреча была также их попыткой нормализовать отношения с театром, который они прежде отвергали и бранили. Мережковский, к тому времени автор четырех опубликованных драм, из которых ни одна не видела света рампы, был заинтересован в сближении с уважаемым интеллигенцией театром, обладавшим безупречной нравственной и эстетической репутацией. Главным образом — для более широкого распространения своих идей о путях преобразования России. Об открытом противостоянии Достоевскому в будущих пьесах Мережковский тогда едва ли помышлял. Особенно в условиях, когда МХТ был воодушевлен успехом постановки «Братьев Карамазовых».

Но уже в первой попытке создания пьесы для МХТ (1911—1912 годы, она осталась без названия) Мережковский обращается к мотивам и положениям из романов Достоевского, показывая, что современность не подтверждает прогнозов писателя. В сохранившемся плане и 1-м действии начатой пьесы³ среди персонажей выделяются три брата, влюбленных в инфермальную Лию («Лилит», «жидовочка»). Один из них кончает самоубийством, а другой (муж Лии) собирается уехать к старцу на послушание.

Переосмысленным парафразом из «Братьев Карамазовых» выглядят примирение «детей» (по плану пьесы), удавшееся о. Герману — революционному христианину. Но выдвигать клерикала в качестве героя современности автор не смог. Работа над этой пьесой прекратилась. Правда, кое-что из нее Мережковский использовал в новой пьесе «Будет радость» (1913—начало лета 1914 года). Но ее уже отличает от предшествовавшего наброска стремление «переиначить» Достоевского, используя его мотивы и сюжетные ходы, и показать пагубное влияние церкви на верующих. Словом, опыт полемики о Достоевском, начатой М. Горьким, был Мережковским усвоен: он пишет для «передового» и «прогрессивного» читателя.

Пока Мережковский трудился над пьесами для МХТ (вторая из них — «Романтики» о молодом М. Бакуине), отшумела полемика, чему весьма способствовала премьера «Николая Ставрогина» в МХТ, состоявшаяся 23 октября 1913 года. Эта инсценировка «Бесов» и

³ Хранятся в РО ИРЛИ. Опул.: Собр. соч. М., 1954. Т. 7. С. 495; Андрущенко Е. Мережковский неизвестный. Харьков, 1997.

ее оценка самим театром, ее общественно-этический смысл создавали условия, в которых взаимообщение Мережковского-драматурга с труппой театра, а затем и со зрителями, перерастали из потенциально противоречивых в принципиально конфликтные.

Каким же и о чем был спектакль «Николай Ставрогин»? Ведь из-за него-то весь сыр-бор и загорелся.

В день премьеры публики была настороже. О ее чувствах можно судить по статье С. Яблоновского, который писал, что в период мучительной реакции «всякая тень недоброжелательства, а тем более — издевки над освободительным движением, причиняют острую боль, являются невыносимыми».⁴ Премьера состоялась в самой неблагоприятной для театра ситуации. Только что на процессе Бейлиса прокурор Виппер цитировал Достоевского в антисемитских целях. А ответ МХТ М. Горькому появился в том же номере газеты, что и обвинительный акт по делу Бейлиса.

Премьера шла почти без аплодисментов, а кончилась при полном молчании публики. Потом зрительское напряжение спало, спектакль стал восприниматься непосредственнее. Он определенно привлекал внимание и за сезон прошел 45 раз. Не являясь иллюстрацией к роману, постановка требовала особого разговора. Но получилось так, что общественность, высказавшись по важным и попутным вопросам в месячной дискуссии, не проявила особого интереса к новой работе театра. Социал-демократия не изменила существенно своего мнения о «затее» МХТ. На взгляд М. Горького, побывавшего на представлении, «на полотно „Ставрогина“ попали самые мрачные краски Достоевского».⁵ Его сателлит Д. Тальников объявил о «падении» МХТ. В игре ему виделся лишь внешний рисунок. И это он полагал закономерным: ни Достоевский — «натуралист психопатологии», ни слабый сценарий не дают опоры актеру.⁶

Плохо приняла постановку та часть либеральной прессы, особенно петербургской, которая порицала интерес МХТ именно к «Бесам». К. Арабажин назвал спектакль малолитературным и недостаточно театральным делом, вызывающим «скуку и недоумение».⁷

Охранительная пресса, много ожидавшая от постановки, была разочарована ею и лишней раз свела давние счеты с МХТ. Большим изъяном было признано отсутствие «политики» в инсценировке. Надо было показать «бесов», поучал рецензент «Нового времени», а не Ставрогина. Игра объявлялась «серой» и «скучной».⁸ Правда,

⁴ Яблоновский С. «Николай Ставрогин» в Художественном театре // Русское слово. 1913. 24 окт. № 245.

⁵ Ниротморцев М. Беседа с М. Горьким // Театр. 1914. 15—16 февр. № 1459. С. 7.

⁶ Тальников Д. Бесовские наваждения // Современный мир. 1913. № 11. С. 202—214.

⁷ Биржевые ведомости. 1914. 8 апр. № 14090 (веч. вып.).

⁸ Беллев Ю. Бесы по-московски // Новое время. 1914. 9 апр. № 13675.

«Гражданин», ссорившийся с «Новым временем», похвалил спектакль. Однако автор заметки не мог найти довода о «благотворном влиянии зрелища на зрителей» убедительнее того, что оно побуждает прочесть роман «Бесы».⁹ Ссылаясь на эту невнятную заметку, Горький и делал неточный вывод о том, что «в реакционной прессе постановка „Бесов“ вызвала полное удовлетворение».¹⁰

Лишь в специальных изданиях («Театр», «Новости сезона» и др.), отражавших мнение театральных кругов, положительные отклики на постановку преобладали. обстоятельный анализ «Николая Ставрогина» был произведен опытными и авторитетными критиками. Среди них были как близкие к МХТ Л. Гуревич, Ю. Соболев и Н. Эфрос, так и весьма независимые С. Глаголь и П. Ярцев. Все они находили, что в целом спектакль — очень значительное явление театральной жизни России.

В постановке не было внешних примет эксперимента, как в «Братьях Карамазовых», но она также была подлинно новаторской. Ее создателям удалось еще ближе подойти к Достоевскому. Инсценировка требовала огромных творческих сил. Не все в ней было равновысоко. Но, как писал П. Ярцев, «и то, что вышло, — все ценно в этом представлении, ибо в нем чувствовалась „подлинная стихия Достоевского“».¹¹ В «Николае Ставрогине» критика видела завершение той эволюции, которая была начата «Братями Карамазовыми»: полное освобождение актера от штампа, от условной техники ремесла, поиски подлинного переживания.¹² Постановка отучала от психологического натурализма, с которым интенсивно чувствующие и мыслящие персонажи «Бесов» были несовместимы. В то же время никто более Достоевского, как свидетельствовал сам постановщик, не помог театру освободиться от «декадентщины», всего манерного и декламационного. Режиссер говорил о сознательном движении театра в русле своей национальной литературы, где только и может возникнуть у актера «истинное создание».¹³ «Николай Ставрогин» был еще одним шагом вперед по пути к сценическому созиданию русской трагедии. Это было теперь осознано уже не только Вяч. Ивановым и М. Волошиным но и вызвало большие надежды у Ф. Степуна, Л. Гуревич, П. Ярцева и др. «...Дух национальной нашей трагедии, — писал П. Ярцев, — выражается в Достоевском с гениальной полнотой, и та русская

⁹ *Независимый* [И. Ясинский]. Современная действительность и Ф. М. Достоевский // *Гражданин*. 1914. 11 мая. № 19. С. 8—9.

¹⁰ *Горький М.* Собр. соч.: В 30 т. М., 1950. Т. 24. С. 155.

¹¹ П. Ярцев создал покартинное описание спектакля (Речь. 1913. 29 окт. № 296). Краткая реконструкция спектакля имеется в мемуарах С. Бронштейна «Герои одного мгновения» (М., 1964).

¹² *Соболев Ю.* Духовный реализм и «Бесы» // *Руль*. 1913. 28 окт. № 432.

¹³ *Немирович-Данченко Вл. И.* Актеры и Достоевский. (Беседа) // *Рампа и жизнь*. 1913. № 40. С. 5—7.

трагедия для сцены, которая некогда явится, родится из тех же стихий русского характера».¹⁴

Линия Николая Ставрогина сравнительно легко поддалась вычленению из романа и «приспособлению» к сцене. Тому способствовала драматургическая природа образа Ставрогина. «Весь этот характер, — сообщал Достоевский М. Н. Каткову, — записан у меня сценами, действием, а не рассуждениями...» (29, 142). Однако вынесение «романической» линии из общей проблематики и атмосферы романа нарушало динамический мир его идей и образов. «Это наносное так легко снять, слудть», — думал постановщик о «памфлетном тоне» «Бесов» еще перед премьерой.¹⁵ Но в ходе спектаклей оказывалось, что тенденция романа нерасторжимо слита с его художественной структурой. И Немирович-Данченко был вынужден признать, что «Николай Ставрогин» «представляет известные сценические неуклюжести». В постановке были невосполнимые смысловые и сюжетно-фабульные разрывы (судьба Шатова и Лизы, например).

Трудности перед актерами стояли невероятные. Роли надо было не только исполнять, но и достраивать, не только показывать, но и доказывать. Разреженную в инсценировке тревожную и лихорадочную атмосферу романа, без которой персонажи много бы потеряли в убедительности, приходилось давать в самой игре, индивидуальным «тоном», без обычной опоры на ансамбль. Напрасно сетовали некоторые рецензенты, не находя его. Ансамбля в этом спектакле не могло и быть. У героев Достоевского — у каждого своя «горячка», своя аура. Общее «настроение» той или иной картины существует не для них, а для «всевидающего» зрителя; оно проясняет высший смысл происходящего, а не переживания действующих лиц. Этот принцип был поддержан М. В. Добужинским, оформлявшим спектакль. Декорации первой картины, в которой уже была «напряженность», «бурная смутная жизнь до боли страстного русского сердца» (П. Ярцев) и обозначался узел трагедии, представляли реальное место действия — у паперти собора. Но в благородной простоте линий и тонов, в чистоте голубовато-белой стены собора, в ясности «высокого» и холодного сентябрьского дня прочитывалось, как в эпиграфе, отношение театра ко всему, что будет показано: трезвый и беспристрастный разбор безутешной истории, принципиальный, но милосердный. Следующая декорация — красная гостиная Варвары Петровны, с темно-зелеными портьерами, картинами и золоченым распятием, создавала представление о затаенном страдании и крестных муках. Распятие также соотносилось с этимологией фамилии Ставрогиных.¹⁶

¹⁴ Ярцев П. «Николай Ставрогин» // Речь. 1914. 7 апр. № 95.

¹⁵ Цит. по: Чужой [Эфрос Н. Е.]. Шум вокруг «Бесов» // Речь. 1913. 23 сент. № 265.

¹⁶ Stauros (греч.) — крест.

Эмоциональная и интеллектуальная емкость постановки увеличивалась и чисто режиссерскими средствами. Редкая, сведенная до минимума, перемена мизансцен усиливала их выразительность. Статика создавала впечатление необычайной напряженности. Бытовое, как и в декорациях Добужинского, преобразалось, начинало излучать символично-обобщенный смысл. «Высшие достижения Владимира Ивановича, — недаром признавал К. С. Станиславский, — его замечательные инсценировки „Братьев Карамазовых” и „Бесов” Достоевского, в которых сказались одновременно и его литературная проникновенность, и его умение направлять по намеченному им углубленному руслу творчество актеров».¹⁷

Спектакль этот просто не мог родиться в среднем исполнении. Таковое привело бы к провалу. Он требовал, как писал П. Ярцев, «совсем новых средств актерского художества».¹⁸ И они были явлены. Спектакль спасла и подняла вдохновенная игра актеров. Гений Достоевского зажег их и побудил к предельному творческому раскрытию личности. И опять, как в «Братьях Карамазовых», наряду с прославленными именами, ярко засветились новые — И. Н. Берсенев, Н. С. Бутова.

Игра Бутовой (Варвара Петровна) была чрезвычайно интересной. Низкий голос, сдержанно сухие фразы, сменяемые повышенным нервным тоном, нарочитая напряженность и «нежизненность» персонажа вызывали противоречивые суждения критики. Одним ее «нежанровая» речь, внебытовые интонации резали слух. Другие же, как Н. Эфрос, чувствовали, что актриса вернее всех передавала дух героев Достоевского, их «ирреальность».

Уникальным творением М. П. Лилиной явился внешне безупречный и полный трагической силы образ Хромоножки. «Лилина играла ее без контура, как бы стерев абрис телесной оболочки. Получалось нечто зыбкое, отвечающее именно Лебядкиной. Лишь лицо ее с глазами, отражающими вихри безумия в ее бедной голове, было конкретно».¹⁹ Новизна построения роли и сила исполнения были отмечены критикой. «Это такое искусство, какого нет и не было никогда в театре, такое, с правдою которого не могут идти и в сравнение представления самых превосходных актеров», — писал критик о Лилиной, пораженный ее творчеством «из элементов собственной души новых душ человеческих».²⁰

Мощно, с большим подъемом проводил свою роль Н. А. Масалитинов. Его Шатов обладал тонкой и нежной, но пламенной душой, был человеком вдохновенным. Ночная беседа Шатова со Ставрогиным — эта трудная разговорная сцена — оставляла огромное впечатление и считалась едва ли не лучшей во всем спектакле.

¹⁷ Станиславский К. С. Собр. соч. М., 1954. Т. 1. С. 306.

¹⁸ Ярцев П. Представление отрывков из «Бесов» // Речь. 1913. 29 окт. № 296.

¹⁹ Веригина В. П. Большое дарование // Мария Петровна Лилина: Сб. статей. М., 1960. С. 122.

²⁰ Ярцев П. Представление отрывков из «Бесов».

Труднейшие задачи стояли перед В. И. Качаловым. Роль Став­рогина таила непреодолимые до конца сложности, была для актера неблагоприятной. Став­рогин стал главной фигурой спектакля. Но, раскрываясь по инсценировке в романическом преимущественно плане, он много потерял в широте, значительности, силе. Не было в нем буйства темных инстинктов, «оргийности», страсти к жесто­кой забаве духовными провокациями. В спектакле возникал только один из намеченных Достоевским ликов Став­рогина — трагиче­ский. «Злодей» же не был показан, а лишь подразумевался. Бесплодность «живого мертвеца», «аннигиляция» личности, отвергшей человеческие ценности, не способствовали созданию яркого сце­нического образа. Опустошенность не знает изменчивости и дви­жения. Показательно, что Качалов смог ощутить образ Став­рогина лишь через «преломление его в окружающей среде, самая среда, отношение к нему всех остальных действующих лиц...».²¹ Если роль Ивана Карамазова была самым вдохновенным созданием артиста, то роль Став­рогина «легла на Качалова, по его же признанию, как камень...».²² Но и в этой неигровой роли он заставил поверить зрителя в исключительность своего героя, в высокую трагичность его судьбы. Вокруг Став­рогина, как вокруг неподвижного центра, проходили трагические орбиты его спутников и жертв. Качалов сумел обозначить купированные места роли, сыграв ее без мелких характеристик и деталей, «глубокой синкопой».

Удачным был облик Став­рогина. Красивое, но неприятно мерт­венное лицо казалось маской. Оно говорило об опустошенной душе, о холодном презрении и к людям, и к себе, о параличе жизненных основ личности. Став­рогин—Качалов еще был спосо­бен проявить по инерции интерес к судьбе своих прежних идей (ночной визит к Шатову), «сладострастное насекомое» еще могло сделать прыжок на жертву, попавшую в старую паутину, но у этого «сверхчеловека» не было воли к действию, любви к игре антино­миями ума и чувства. Поэтому актер утопил в глубь образа почти все, что было в нем «рокового» и хищного, играл Став­рогина вяловатым и несколько женственным. Начиная с первого тихого и молчаливого появления Став­рогина в шумной гостиной его матери, Качалов вывел в своем герое предвестия подступающего небы­тия — в моментах оцепенения, в странном сне сидя, в «статуй­ности» всего облика.

МХТ, убежденно отстаивавший свое право на Достоевского, исходил, разумеется, не только из потребностей своей художе­ственной эволюции. Роман «Бесы» оказался необходимым театру для создания остро современного спектакля. МХТ в образе Став­рогина подвергал анализу индивидуалистическое сознание в его современ-

²¹ Качалов В. И. Ответы на анкету ГАХН // Василий Иванович Качалов : Сб. статей. М., 1954. С. 637.

²² Эфрос Н. В. И. Качалов. Пб., 1919. С. 95.

ном ущербном фазисе. Герои-индивидуалисты не раз появлялись на его сцене. За год до Ставрогина это был Пер Гюнт. Театру было важно показать, как тот «обходит» «все те правила морали, общест-венности, которые создают жизнь»,²³ и терпит крах, гоняся за мнимыми ценностями и лишившись подлинных. В Ставрогине же показывался внутренний крах. Не жизнь его бьет, не среда и условия его разлагают — разрушающее начало он носит в себе. На путях к сильной и гармонической личности, в процессе ее раскре-пощения от старых догм существует опасность, предупреждал театр образом Ставрогина, освободиться и от человеческого. Качалов развертывал не столько трагедию отпадения от Христа, как объяс-нял Ставрогина Вяч. Иванов, сколько трагедию отпадения от чело-веческого и народного, создавал историю о бесполезной и бесслав-ной гибели русской силы и таланта в пустыне саморазрушительного индивидуализма.

В постановке народное начало было носителем этического. В огромных массовых сценах («Хромоножка» — 34 участника) уже одно «безмолвствие» народа противостояло делам и идеям индивидуалистических персонажей. «От народа» выступал и камер-динер Ставрогина Алексей Егорыч, благословлявший барина «при начинании лишь добрых дел», и — прежде всего — Марья Тимо-феевна. М. П. Лилина еще оттенила ее истинно народный характер. Недаром П. Ярцев назвал Лилину «народной артисткой», прибегнув к редкому в ту пору эпитету. Сцена изгнания ею Ставрогина и предания его анафеме приобретала расширительный и символиче-ский смысл народного суда. Так без нажима и дидактики все происходящее на сцене получало этическую определенность.

«Идею разложения», положенную Достоевским в основу рома-на, театр соотнес с современностью. Он подверг анализу реакцию, но не в ее социально-политическом проявлении, а ее внутренние очаги в индивидуалистическом сознании. Раскрытие психологичес-ких истоков реакции в этическом свете определяло основное со-держание постановки. Немирович-Данченко добивался, чтобы была выражена «одержимость „бесами“, внутренняя, а не только внеш-няя». В стремлении обнажить «язвы нашей жизни» театр ставил вопрос о личной ответственности интеллигенции за упадочное состояние общественной психики.

Обойдя с серьезными потерями главные сцены политической линии романа, МХТ получил возможность связать «бесовство» не только с разного рода «нечаевщиной», но и с реакцией. Именно в этом плане раскрывался в спектакле Петр Верховенский. И. Н. Бер-сенев создал самый яркий образ спектакля. Игру его называли «поразительной». Даже те, кто не принимал спектакля, отдавали должное таланту актера. Главный «бес», лишившийся в поста-

²³ Цит. по кн.: *Фрейдкина Л. М.* Дни и годы Вл. И. Немировича-Данченко : Летопись жизни и творчества. М., 1962. С. 286.

новке своего «роя», «убыл» в не меньшей мере, чем Ставрогин. Но с первого же появления на сцене перед зрителем предстал образ авантюриста, снедаемого оторопью, внутренней лихорадочностью: «Худошавый, с плохо причесанными волосами, бегающими глазками, глубоко вырезанными ноздрями, вечно грызущий ногти, вечно настоroje, во все вмешивающийся, сыплющий слова как горох, перебегающий от одного к другому, нервный, издерганный, с холодным взглядом жестких глаз, извивающийся всей своей гибкой фигурой, со всеми знакомый, всем нужный, все знающий, как будто бы и откровенный, но вечно чего-то недоговаривающий».²⁴

Честность и искренность намерений, уверенность в ценности этических народных идеалов, тревога о судьбе России дали театру решимость высказаться по острому и больному вопросу, поставленному еще автором «Бесов»: являются ли авантюры и провокации неизбежным средством революционной практики или это ее «пена»? МХТ не пошел за «Вехами», где утверждалось именно первое. Но не удовлетворялся успокоительным и поверхностным вторым объяснением. На сцене МХТ исследовалось, как потеря представления о добре и зле, провокаторство духовное создают психологическую среду для провокаторства политического, как личность, нравственно распадающаяся, становится ячейкой общественной реакции. «Петруша» был опознан зрителями в качестве действующего лица современности. Возникла стойкая ассоциация его с Азефом. О Нечаеве же редко кто вспоминал.

Отказавшись от прототипов романа и ситуации 1870-х годов, МХТ выказывал свое отношение к этике современной революционной борьбы. Не расходясь с Достоевским, театр осуждал нарушения нравственных законов даже ради соображений общественной пользы. В первую очередь на ум приходила эсеровская практика политических убийств. Сам по себе взгляд на тактику политической борьбы «под знаком вечности» был правомочен. Но что могли представлять прекраснодушные «художественники» о черновой стороне революции? Заканчивая спектакль самоубийством Ставрогина, театр утверждал неодолимость нравственных основ человеческого существования.

Противоречивое восприятие «Николая Ставрогина» зависело не только от смысловых лакун постановки, но и от некоторой двусмысленности ее общественного бытия. Самостоятельная позиция МХТ в подходе к Достоевскому была ослаблена известной непоследовательностью постановки. Склонность МХТ к социальному пацифизму сказалась на ней идеологической недосказанностью. Нет, не случайно одни видели в «Николае Ставрогине» только «жуть», другие же — хотя и «язвы», но в «исцеляющем свете». Не в согласии с общей этической определенностью постановки в ней было проявлено «милосердие» к Ставрогину, зрителю в нем не

²⁴ Бронштейн С. Герои одного мгновения. С. 108.

открыли многого, осужденного самим Достоевским. «Ставрогин Качалова теплее, вызывает больше сочувствия и симпатии, чем Ставрогин Достоевского», отмечал критик «Утра России». ²⁵ С большим сочувствием подавалось «богостроительство» Шатова.

Хотя МХТ в целом не соблазнился религиозно-философскими толкованиями «Бесов», а искал жизненных соответствий, как и свойственно сцене, содержание «Николая Ставрогина» было все же очень сложным. Оно плохо прочитывалось даже искушенными зрителями. Л. Гуревич призывала не судить о спектакле с одного раза. Совет был полезен. Но он же являлся признанием несовершенства инсценировки. Удачно найденный этический план развития спектакля все же не стал генеральным, поскольку персонажи ему полностью не могли быть подчинены. Остросовременный спектакль не обрел определенного общественного адресата, а потому, вызывая у публики значительный интерес, не пользовался большим успехом. Лишь будущее показало, что инсценировка «Бесов» была важным событием не только внутренней истории МХТ, но и истории русской культуры. То был редкий случай, когда в художественном чувстве театра оказалось больше провидения, нежели в трезвом общественном разумении.

Огромной заслугой Художественного театра было то, что он, поднявшись «над схваткой», талантливо и смело прочитал «Бесов» не как «памфлетный» роман, а как гениальное художественное откровение о застарелых общественных болезнях. Развивая опыт Достоевского, театр, не прибегая к поверхностным аллюзиям, осуждал наследников бакунинско-нечаевского экстремизма, нарождающийся левацкий авантюризм. ²⁶

Неизбежно возникает вопрос, что побудило театр, который встречу с автором «Братьев Карамазовых» и «Бесов» воспринимал как новый этап своего художественного и духовного развития, включить в репертуар пьесу Мережковского, призывавшего преодолеть ложные идеи Достоевского, ради чего пьеса «Будет радость» и была написана? Тут действовали многие факторы разной природы. Прежде всего следует обратиться к самой пьесе и к ее сценическому воплощению.

«Будет радость» — тезисная драма, в которой действующие лица разговаривают на темы публицистических статей автора. Пьеса писалась до войны в особой атмосфере общенационального подъема, исторического оптимизма 1911—1913 годов. Мережковский же «прореклет» близость духовного преображения интеллигенции, а затем и России. Действие пьесы разворачивается в имени

²⁵ Койранский А. Николай Ставрогин // Утро России. 1913. 24 окт. № 270.

²⁶ Трудно представить и так нелегкую дальнейшую судьбу Достоевского на русской сцене и в кино, если бы МХТ признал тогда свое обращение к Достоевскому ошибкой. Одно время о «Николае Ставрогине» как о «грехе» театра старались забыть. В библиографическом указателе 1939 года «Московский художественный театр» сведений о спектакле не было.

народника-социалиста Краснокутского, хранящего заветы Белинского и Герцена. Имя его, как и фамилия, тоже говорящее — Иван Сергеевич. Оно прямо указывает на «тургеневскую» (в понятиях автора) функцию персонажа. Его два сына наделены чертами, а особенно идеями братьев Карамазовых. В «нигилисте» и цинике Феде борются «Иван» с «Дмитрием». В Грише узнается современный «Алеша». Всецело подчинивший свою волю старцу ближайшего монастыря, он доходит до смердяковщины. Ревнуя секретаршу отца Катю («тургеневская» девушка) к Феде, он по совету старца выкрадывает и подбрасывает любовные письма молодой мачехи Татьяны к Феде, с которым она состоит в связи. Но «тургеневские» герои не подвластны старым догмам морали: Иван Сергеевич прощает жену и сына и предоставляет им свободу действий. Но это еще не развязка. Общий конфликт разрешается самоубийством Феде. Мотивы его — «по Достоевскому». Но он становится необходимой искупительной жертвой (давняя идея Мережковских — «разрешение крови» ради высших целей). Добровольная жертва приносит умиротворение и сближает тех, кто взыскует правды человеческой и правды Божьей. И в этом тоже был момент полемики с Достоевским. Над бескrestной могилой происходит символическое объединение «отцов»-общественников (Краснокутский) и глубоко религиозных (и внеконфессиональных) «детей» (Катя), произносятся ключевые слова драмы: «Будет радость». Так сопряженным к сокровенному процессу преобразования жизни оказывается и подверженный сомнениям и болезням века «декадент» Федя. Вне этого процесса и, значит, по Мережковскому, вне истинной жизни оказывается православная церковь (старец и Гриша, окончательно отвергнутый Катей) и бездуховное искусство (его представляла актриса Татьяна). Открыты будущему — герои «по Тургеневу», а не «по Достоевскому».

Простой люд в пьесе упоминается однажды, но многозначительно: это пьяные, горлающие анархические частушки, — предвестники Грядущего Хама.

«Будет радость» — драма модернистская, хотя и в облики семейно-бытовой. Семья Краснокутских и ее ближайшее окружение, по замыслу автора, символизируют расстановку основных духовных сил России начала 1910-х годов. Главное действие в драме — чайные и первые веянья грядущего преобразования, коснувшиеся лишь избранных, но мистически выражающие неизбежность общественного синтеза «по Мережковскому». Конфликт, интрига, фабульные ходы, функциональные действующие лица — все также призвано доказать реальность свершившегося финального озарения. Характерно модернистским было и отношение автора к тем произведениям, на образах и идеях которых он выстраивал драму (Достоевский и Тургенев). Тут налицо не только «вторичное» творчество и тенденциозная переакцентировка источников, но и обращение с ними как с сырым материалом. Модернистский тип твор-

чества Мережковского проявился в его драме также и включенностью ее в общий контекст его творчества, обилием автоцитат и реминисценций.²⁷ И в этом смысле признание писателя, что он всю жизнь писал одну книгу, вызывает доверие. Все творчество как единый текст — это одна из существенных установок модернистской эстетики, для которой индивидуальное «я» автора, его самовыражение важнее перемен в его литературных позициях и существеннее различий, обусловленных избранным жанром.

Модернистской драмы МХТ, как известно, не чурался. Ставил Метерлинка, Гамсуна. Шла работа над Р. Тагором («Король темного покоя») и А. Блоком («Роза и Крест»). Но в данном случае сказывалась драматургическая слабость пьесы, надуманность ее конфликта.

В июле 1914 года Станиславский читает в рукописи драму «Будет радость» (она была опубликована в 1916 году). Он находит возможной ее постановку в МХТ. Значительный интерес проявил к драме Немирович-Данченко. Летом 1914 года он намеревался начать репетиции драмы Мережковского. Начавшаяся война сильно изменила планы МХТ. Она отодвинула работу над пьесой, но приблизила ее к новой установке театра на «бодрость» и общественное согласие. В апреле 1915 года Немирович-Данченко писал А. Н. Бенуа: «...еще раз (уже в 3-й) с большим вниманием прочел пьесу Мережковского, и опять она меня чем-то очень заманила».²⁸ В августе 1915 года одновременно идет предрепетиционная подготовка «Братьев Карамазовых» (сжатый вариант спектакля в один вечер) и драмы «Будет радость». Работа театра над драмами Мережковского (было чтение и обсуждение «Романтиков») не сблизила их и не возбудила никакого критицизма труппы к Достоевскому. Скорее, напротив. Станиславского посещали сомнения. Еще в письме к Немировичу-Данченко от 11 августа 1913 года он категорически был против постановки пьес Мережковского, Л. Андреева, Чирикова, а предлагал инсценировать «Преступление и наказание». Затем возник интерес к «Селу Степанчикову».

Премьера драмы «Будет радость» состоялась 3 февраля 1916 года. Мережковский побывал на представлении своей драмы, восхищался игрой актеров. Д. В. Философов же, заранее парируя возможные рецензентские выпады, заметил, что актеры МХТ не умеют играть философских пьес, дальше чеховского быта они не пошли.

Пресса действительно оказалась неблагоприятной к новой постановке МХТ, но главные претензии относились к самой драме.

²⁷ Е. Андрущенко в богатой новыми материалами упоминавшейся монографии «Мережковский неизвестный» считает сконденсированность в драме многих идей и положений Мережковского из других его работ редким достоинством. Вернее было бы отметить, что интеллектуальные разговоры никак не восполняют слабо разработанного действия.

²⁸ Немирович-Данченко *Вл. И.* Избранные письма: В 2 т. М., 1979. Т. 2. С. 142.

Критик-традиционалист А. Р. Кугель, не очень жаловавший МХТ, с деланным изумлением писал, что от Мережковского никакой радости не ожидали и не ошиблись. По поводу же сильного присутствия Достоевского в драме Кугель заметил, что религиозные искания автора пьесы идут от головы в отличие от Достоевского, у которого они — от сердца.²⁹ В другой рецензии Кугель назвал пьесу Мережковского «сухой, головной и потому совершенно ненужной».³⁰

Кугель уловил зависимость и отличие религиозных идей Мережковского от Достоевского. Но для других театральных критиков Мережковский оставался автором нашумевших книг о Достоевском и толкователем его творчества как великого и пророческого. Новое же, полемическое и даже враждебное его отношение к Достоевскому высказывалось попутно в небольших газетных статьях, посвященных другим именам и темам, и потому значительно менее известных. Полемика Мережковского с Достоевским в пьесе — все же не лобовая, не публицистическая, а художественная опосредованная. Этой полемике не ожидали, не поняли, как не разобрались во всем идейном замысле пьесы.

Рецензент «Русской мысли» указывала на идейную перегруженность пьесы, которая не оставляет места живым чувствам, поступкам героев не по воле автора, а по логике их характеров. Подобное опознание критиком использованных автором ситуаций и мотивов из Достоевского только доказывало, что полемическая «сверхзадача» Мережковского не была выявлена в постановке и не была прочитана даже зрителем-профессионалом.³¹

Критик И. Иванов, правда, отвергал как поверхностные упреки рецензентов в перепевах Достоевского Мережковским, но в чем «современность» драмы и почему ее действующие лица — «живые», так и не показал.³²

Постановка драмы Мережковского в символистских кругах была воспринята как неудача прежде всего автора. В. Брюсов, подчеркнуто не анализируя самой постановки и не углубляясь в концепцию драмы Мережковского, обратил особое внимание на то, что «радость обещана, но не доказано, что она будет». Автор не реализовал своего замысла. По Брюсову, пьеса исторически неверна: у отцов уже не те идеалы, а для молодежи богоискательство не было главным течением. Хотя автор следовал требованиям аристотелевской теории драмы, поведение персонажей осталось мало мотивированным. В заслугу автора Брюсов поставил только

²⁹ *Ното новус* [Кугель А. Р.]. Заметки // Театр и искусство. 1916. № 6. С. 120—123.

³⁰ Там же. № 14. С. 283—285.

³¹ Малахеева-Мирович В. Новая пьеса Д. С. Мережковского // Русская мысль. 1916. 3 янв. № 3. С. 24—27 (2-я паг.).

³² Джонсон И. [Иванов И. В.]. Московские письма // Театр и искусство. 1916. № 8. С. 157—159.

наличие в драме «живых людей», у которых освещены «новые уголки человеческой души».³³

Публицисты и критика в первые военные годы (1915—1916) стали интересоваться творчеством Мережковского заметно меньше, чем прежде. Читающая публика в большинстве своем едва ли понимала подлинный смысл религиозной позиции Мережковского. Даже Н. Бердяев, ценивший его религиозную мысль, с некоторым удивлением признавал (в письме к Мережковскому) ее нехристианской. Не формулируя ясной программы, не договаривая о конечных целях религиозной «революции», Мережковский при этом сетовал на преследовавшее его непонимание в России и в Европе. Но если иметь в виду не только сочувственное понимание, но и критическое, оно все же встречалось, хотя и редко. Такова рецензия Вяч. Иванова на спектакль «Будет радость».³⁴ Автокомпилятивный характер многих идей, обсуждаемых в пьесе, позволил Вяч. Иванову взглянуть сквозь нее на творчество Мережковского в целом. Художественную слабость пьесы он объяснял несостоятельностью ложных, надуманных идей ее автора, старающегося объединить новое богоискательство со старым народничеством. «Это я и называю внутренним банкротством», — делал общий вывод Вяч. Иванов. Подчеркивая значимость своей статьи, он включил ее в сборник «Родное и вселенское» (1917). Если в 1910 году Мережковский обвинил Вяч. Иванова и А. Блока в том, что их проповедь идеи «теургического искусства» имеет «антиобщественный смысл»,³⁵ то за год до революции он не удостоился никакой серьезной общественной оценки, развенчанный Вяч. Ивановым как величина мнимая.

Для Вяч. Иванова, прозревавшего Христа в Дионисе и в Прометее (см. его трагедию 1915 года «Сыны Прометеев»), богоискательство, особенно в пределах христианства, не могло быть предосудительным и пустым занятием. Его суровый вывод принципиален: Мережковский соединяет несоединимое, устаревшие, суетные, мирские идеи с вечным и святым. Неприемлемым был для Вяч. Иванова и тот уровень богоискательства, выразителем которого в драме Мережковского была курсистка Катя. Драматург, несомненно, мог бы наделить ее более серьезными и конкретными достоинствами в области теургического делания. Мистическая одаренность героини осталась нераскрытой. Символические проекции ее образа были намечены («Вечная Женственность», «Душа России» — по линии ассоциаций с символистской трактовкой Катерины из «Страшной мести» Гоголя). Но своим недавним гражданственным осуждением

³³ Брюсов В. О радости и о драме Д. С. Мережковского // Утро России. 1916. 3 февр. № 35.

³⁴ Иванов Вяч. Мимо жизни // Утро России. 1916. 13 февр. № 44.

³⁵ Мережковский Д. С. Балаган и трагедия // Русское слово. 1910. 14 сент. № 211.

теургического искусства Мережковский сильно ограничил для себя возможности выражения религиозного содержания именно в художественном произведении. Драма «Будет радость», таким образом, наглядно выявила серьезные абберрации ее автора при оценке реальных общественных и религиозных движущих сил России. К предвидениям и предсказаниям Мережковского бывало и недоверчивое, и ироническое отношение. Но сокрушительную характеристику деятельности Мережковского дал все же — в значительной мере изнутри — последний теоретик символизма Вяч. Иванов.

«Роман» МХТ с Мережковским был неглубок и недолог. Неудача со спектаклем «Будет радость», почти единодушное мнение критики о просчетах и ошибках драматурга, общение с ним труппы, начавшей работу над его пьесой «Романтики», создали такую атмосферу, которая отторгала Мережковского как чужеродного для МХТ писателя. Их отношения приняли конфликтный характер при обсуждении «Романтиков» (27 августа 1916 года). По свидетельству Немировича-Данченко, большинство во главе со Станиславским уничтожало пьесу, называя ее фальшивой, ничтожной, ненужной.³⁶ Суть эстетических и этических претензий театра к Мережковскому была обобщена Немировичем-Данченко несколько ранее, в письме от 8 августа 1916 года Станиславскому о пьесе «Романтики»: «...я не могу отделаться от привкуса спекуляции возвышенными идеями. Это какая-то особенная спекуляция, не просто откровенно шарлатанская. У автора в мыслях, в самом деле, имеются все эти идеи о Боге, о необходимости Его, о „радости разрушения“, но он не находит нужным сам переживать и перестрадать их, а требует, чтоб их пережили и перестрадали актеры. Он не считает себя обязанным „заражать“ актеров. (...) Он хочет демонстрировать через театр свои временные взгляды и хочет уютно, комфортабельно сесть в кресло и командовать: актеры, страдайте! Актеры, верьте в Бога! У него есть и настоящий талант в целом ряде сцен (...). Но, — пронизательно замечал Немирович-Данченко, — по своему положению перед Синодом, перед попами, перед оппонентами из Религиозно-философского общества, наконец, перед революционным движением, ему не подобает оставаться только художником — это, мол, низменно, ему надо быть пророком, учителем, и вместо того, чтобы пользоваться театром, как служением прекрасному, он желает эксплуатировать прекрасное для своих общественных задач».³⁷ Очевидно, что руководители МХТ хорошо поняли утилитарно-публицистические намерения Мережковского и пошли с ним на разрыв. Без постановочной акцентировки полемические замыслы драматурга в отношении Достоевского не получали заметного сценического воплощения. Любое же размышление, теоретизирование на эту тему могло вызвать рецидив полемики, не

³⁶ Немирович-Данченко В. И. Избранные письма. М., 1979. Т. 2. С. 182.

³⁷ Там же. С. 177—178.

нужной театру, который 26 августа, накануне обсуждения «Романтиков», принял решение в первую очередь инсценировать «Село Степанчиково» Достоевского.

Конкретная попытка Мережковского подключить МХТ к процессу «преодоления Достоевского» обернулась преодолением Мережковского, — и не только в стенах МХТ. Упомянутая статья «Мимо жизни» Вяч. Иванова, знатока и почитателя великого романиста, вскрыла несостоятельность главных идей Мережковского. Авторитет его как общественного и религиозного мыслителя стал сомнительным и ненадежным. Правда, к этому времени у Мережковского уже было новое увлечение, которое способствовало его сближению с левыми экстремистами. Это М. Горький — автор «Детства». В статье «Не святая Русь» (1916, сентябрь) он объявил, что М. Горький хранит в душе подлинную Христову веру (образ бабушки прежде всего) и является тем самым «народным мистиком» (а не Достоевский и не Л. Толстой). Мережковский поставил его в ряд выдающихся русских революционеров духа и «неверующих христиан»: Герцен, Бакунин, Тургенев, Белинский. Он называет М. Горького не только главою грядущей демократии, но и «народного христианства».

Идея соединения революционного движения с религией — старая и живучая идея. Этот соблазн не выдуман Мережковским, его обостряют переходные периоды истории. «Обновленческая» церковь использовала наработки Мережковского с молчаливого согласия своего чекистского начальства, для которого чета Мережковских оставалась самой одиозной среди русских писателей-эмигрантов.

Более серьезные последствия для русской культуры имела (в горьковском варианте, хотя и без его участия) новая волна «борьбы с Достоевским», возникшая с установлением советской власти. Творчество Достоевского длительное время не только замалчивалось (издательствами, школой, театром и кино), но и пропагандистски подавалось в извращенном виде (в статьях и книгах Д. Заславского, Б. Бялика и др.).

Кто скажет сейчас, будут ли Достоевского любить будущие поколения, если судьба самой России повита мглой? Но трагедийный опыт наших культурных надломов, «революций» и «преодолений» XX в. внятно говорит о том, что в основе отношения к Достоевскому находится отношение к России.