

вом Чувстве, о законах направляющей Мировой Силы. Вы верите в незыблемые законы материи, — говорит Шеметов материалисту, — их вы можете уложить в формулы. Но есть законы, которые в формулы еще никто не пробовал уложить <...> Ее законы еще и не нащупаны... и величайший, быть может, закон — закон непонятной нам Мировой Правды!»⁷ Шеметов «устанавливает» закон всеобщей ответственности человечества за все страдания, попавшие кем-либо на земле, «закон Великих Весов», на которых учитывается «и писк умирающего какого-нибудь самоедского ребенка, и мертвая жалоба обиженного китайца, и слезы нищей старухи, которая <...> плетется сейчас где-нибудь в Калужской губернии... и подлое счастье проститутки-жены, которая обнимает любовника, когда ее муж в окнах! Громаднейшие весы, а точность необычайная. Закон тончайшего равновесия».⁸ Искупление страданий Шеметов видит в необходимости новых страданий, и это искупительное страдание, новый «Крест», приведет человечество в «небесное Царствие».

Здесь много близкого и Достоевскому.

Можно провести прямую параллель между «писком умирающего какого-нибудь самоедского ребенка» и «слезинками ни в чем неповинного ребенка» у Достоевского. Идея искупления греха через страдание также характерна для автора «Братьев Карамазовых». Мысль о всеобщем равновесии и ответственности человечества за страдания каждого является дальнейшим развитием этой идеи и не случайно связывается героем повести с именем Достоевского.

«— Это что-то у Достоевского... — сказал Сушкин, но вспомнить не мог.

— Не знаю. А если у Достоевского есть — очень рад. Да и не может не быть у Достоевского этого. Он имел тонкие инструменты и мог прикасаться к Правде».⁹

Война представляется герою Шмелева как «сколачивание Креста», на котором будет принято человечеством искупительное страдание.

В «Лице скрытом» автор сталкивает две жизненные позиции, два подхода к сущности войны. Подпоручик Сушкин рассматривает войну как проявление воли и энергии деятельных людей, что, по его мнению, и составляет подлинную сущность жизни. Человек зависит от своей воли, от своих усилий, и только от этого. Но дальнейшие события показывают Сушкину, как мало зависят обстоятельства жизни от его воли, и он принимает в конце концов идеи Шеметова.

Сочетание этического и эстетического в оценке жизненных явлений характерно для повести Шмелева «Неупиваемая чаша»

⁷ Шмелев Ив. Рассказы, т. 8. М., 1947, с. 17—18.

⁸ Там же, с. 18.

⁹ Там же.

(1918). Истина жизни открывается крепостному художнику Илье Шаронову в моменты мистического единения с силами Добра и Правды, в которых он черпает энергию для создания чудотворной иконы «Неупиваемая чаша». Икона, явившаяся и прекрасным произведением искусства, воплотила в себе представление о некой небесной Красоте, законы которой незыблемы в этом мире и противопоставлены автором всем проявлениям зла. В этой мысли чувствуется отголосок идеи Достоевского: «Красота спасет мир».

Влияние Достоевского-мыслителя особенно явственно в мировоззрении и творчестве Шмелева в эмигрантский период его литературной деятельности. В эти годы Достоевский для Шмелева — прежде всего «дерзновенный мыслитель, пророк грядущей катастрофы».¹⁰ Борьба с мраком, утверждение веры в жизнь и добро — основное содержание Достоевского в понимании позднего Шмелева. Романы «Идиот» и «Братья Карамазовы» он называет «религиозными». Вопрос о боге, который, по мнению Шмелева, был главным в творчестве Достоевского, проявился в этих произведениях с особенной силой. В «Идиоте» «победил бессмертный дух жертвы»,¹¹ в «Братьях Карамазовых» же автор подошел к дополняющей жертву идее «великой воли и деятельной любви».¹²

Таким образом, в отношении к Достоевскому отражается общая эволюция мировоззрения Шмелева. Если в дореволюционный период творчества его остро волновали вопросы социальной жизни, то в эмиграции интерес к ним постепенно вытесняется проблемами нравственно-религиозными. Именно под влиянием Достоевского «приземленный бытовик» Шмелев предпринимает в «Лице скрытом» и «Неупиваемой чаше» попытки философского осмысления действительности и выведения «мировых законов» бытия.

Г. А. ЛАНКИНА

В ПОИСКАХ НОВЫХ РЕШЕНИЙ

(Достоевский на советской сцене. 1920—1930 гг.)

1

Уже с конца XIX в. отчетливо обозначилось воздействие литературы на эстетику театра. Классическая русская проза заняла на сцене большое место, она во многом определила направление художественных поисков, расширила границы сценического реализма. Она оказалась необходимой для развития русской режиссуры. Эпическая в основе, но подвижная, вбирающая в себя раз-

¹⁰ Шмелев Ив. О Достоевском, с. 3.

¹¹ Там же, с. 21.

¹² Там же, с. 22.

породные элементы, форма романа весьма существенно повлияла не только на систему современных выразительных средств театра, но и на самое мышление мастеров сцены. Произведения Пушкина и Тургенева, Толстого и Достоевского органически вошли в жизнь театрального искусства и неприметно влияли на зрительское восприятие, меняя представления о законах сценичности, о драматической структуре. Но и роман «читался» иначе после появления его инсценировок. Процесс был двусторонним и единым.

Судьбы классической прозы на нашей сцене складывались, однако, по-разному. Речь не об удаче либо неудаче отдельных воплощений. Скорее — о принципах подхода к тому или иному автору вообще, к его творчеству в целом. И не было писателя, одно появление имени которого на афише вызывало бы большие споры, чем Достоевский. Провал спектакля или его блистательный успех тут ничего не доказывал. И в том и в другом случае дискуссия не затухала. Спорили о трактовке, о возможности, о допустимости сценической интерпретации Достоевского, спорили о сути его произведений, спорили с его героями, с ним самим.

«Театральность» романов Достоевского бросалась в глаза. Их форма, по справедливому замечанию исследователя, определялась концепцией реальности не как чего-то «здорового, спокойного, устойчивого», но «текущего, трагически разорванного, полного катастроф, надежд, захватывающих дух взлетов и падений...»¹ Динамика авантюрного сюжета, эпизодичность композиции, обилие диалогов, противоборства — как естественный и, пожалуй, основной способ существования героев — все как будто подтверждает мысль В. И. Немировича-Данченко, что «Достоевский писал как романист, но чувствовал как драматург».² «Не романы, а трагедии» — эта формула³ родилась как раз на рубеже веков, когда русский театр так интенсивно «осваивал» Достоевского. Она очень скоро стала почти общепринятой. Ее развивал Вяч. Иванов, поддерживали многие теоретики и критики. Но тогда же выяснилось и то, что эта «театральность» не гарантирует легкой удачи инсценировщику. Не случайно поэтому в то время права театра на Достоевского не признавали. В самом деле, большинство переделок были несостоятельны и в художественном, и в чисто театральном смысле. Вместо трагедии получалась мелодрама с «падрывом». Философская концепция мельчала, на первый план выходила уголовная хроника, в которой действовали «инфернальные» персонажи. И если эти ремесленные пере-

делки господствовали в театре вплоть до середины 20-х годов, то не благодаря их внешней театральности, а вопреки ей.

На переломе двух веков роман идей, роман-трагедия был необходим русскому театру. Писатель открывал театру диалектику художественного анализа, новый способ восприятия реальности. Позволяя проникнуть в таинственные «глубины души человеческой», он открывал сложность, изменчивость связей личности и общества. Писатель умел «сквозь факты и лица, сквозь обстоятельства и поступки чувствовать и передавать талящиеся за ними всеобщие законы и силы».⁴ Катастрофичность, «предельность» изображаемого им мира, неразрешимость и всеохватность поставленных проблем, самый метод их постановки, все это отвечало эстетическим, философским, нравственным поискам искусства той поры.

Более того, Достоевский формировал особый тип актера, изменял самый способ сценического существования. Как ни парадоксально, на первый взгляд, это звучит, по именно Достоевский уберегал порой актеров от психопатологии и от «психологического» штампа.⁵ Ведь Достоевский не случайно с недоверием и даже недоброжелательством отнесся к психологии в общепринятом смысле этого слова. Он предлагал иное знание о человеческой душе. В его романах в каждый данный момент человек раскрывается как бы весь до доньшка, но ни на мгновение не остается равным самому себе. Его внутренний мир не есть нечто определенное, он показан в процессе, в движении, у которого нет и не может быть конечного результата. И актеру играть приходится не столько развитие характера, сколько своего рода «отрицание отрицания». Открытый Достоевским подход к изображению душевной жизни заставлял актера отказываться от привычных приспособлений. И чем талантливей был артист, тем глубже впитывал он поэтическую систему Достоевского и навсегда оставался «его» актером. Конечно, существовали на сцене некие стандарты «достоевщины»: играли загадочность и взвинченность во что бы то ни стало, «инферральность», подчеркивали вычурность душевных изломов, но складывались и подлинно творческие традиции.

Ярче всего современность поэтики Достоевского выявилась в спектаклях Художественного театра. В них резко отразился тот духовный кризис, который переживала в предоктябрьский период русская интеллигенция. И в других, не столь цельных по концепции постановках характеры героев подчас обретали действительность

⁴ Кирпотин В. Я. Разочарование и крушение Родиона Раскольникова. М., 1970, с. 7.

⁵ Об этом свидетельствуют и критики той поры, и сами деятели театра. См.: также Герасимов Ю. Идеино-творческая позиция Вл. И. Немировича-Данченко в начале 1910-х годов и инсценировка романов Достоевского в Московском Художественном театре. — В кн.: Театр и драматургия. Л., 1976, с. 211 (Труды ЛГИТМиК, вып. 5).

¹ Фридендер Г. М. Реализм Достоевского. М.—Л., 1964, с. 132.

² Чужой (Эфрос Н. Е.). Около «Карамазовых». Интервью с Вл. И. Немировичем-Данченко. — Речь, 1940, 21 сентября.

³ Мережковский Д. С. Толстой и Достоевский, т. I. СПб., 1903, с. 279.

первоисточника. Крупнейшие русские актеры — П. Орленев, В. Далматов, М. Дальский, Н. Ходотов, К. Яковлев и другие — силою своего таланта перенесли на сцену фантастически ирреальную обыденность романов Достоевского, пронизанную темными страстями, «подпольными» чувствами, смятением мысли. Они находили тут *свою* тему, раскрывали современность идей великого писателя.

Главным оказывалось утверждение гуманных начал, сострадания обездоленным, показ широты русской натуры, ее нереализованных потенций. И тогда же наметилась явственная тенденция сатирически заостренного толкования Достоевского — обличения социальных и духовных уродств. Тенденция, пожалуй наиболее полно выявившаяся в «Скверном анекдоте», поставленном Ф. Ф. Комиссаржевским (1915), и в мхатовском «Селе Степанчикове» (1917).

Эти традиции и предстояло развить, привести в соответствие с эпохой новому революционному театру.

2

В первые годы Октября академические театры классику ставили охотно. Порой в классике искали «созвучного революции». Ее хранили как нетленное национальное богатство. Для многих мастеров театра она была островком привычного, знакомого в мире разбушевавшихся стихий, в неразберихе всеобщего «разлома».

Произведения Достоевского были, однако, и в то время на особом счету. Как уже упоминалось, в их трактовке сложились и театральные традиции, и штампы. Тем не менее в самих традициях ощущалось что-то неустойчивое, незавершенное. Классик Достоевский не поддавался четким определениям и канонизации. Гений Достоевского был общепризнан. А его творчество непрерывно подвергалось «проверке» жизнью и господствующей общественной идеей.

В театре, со времени мхатовских спектаклей, и особенно «Николая Ставрогина», — имя Достоевского получило определенную политическую окраску. Уже самое обращение к его произведениям до известной степени выражало позицию театра. Характерно, что «левые» театры Достоевского почти не ставили.

В тот ранний послереволюционный период пристальный интерес к творчеству великого романиста несомненен. Он обострился еще и юбилеем 1921 г. Широко, в разных ракурсах — исторически, теоретически, остро критически — освещается в печати тема «Достоевский и театр».

Ряд статей появляется в «Жизни искусства», тут же, по горячим следам, обсуждаются итоги юбилейного сезона. Выступает на страницах «Вестника театра и искусства» А. Кугель, а в «Театральном обозрении» Б. Грифцов. Проблем этих касаются и участ-

ники научных сборников «Творчество Достоевского» (Одесса, 1921) и «Достоевский — статьи и материалы» (Шг., 1922). Им отдает дань и режиссер В. Г. Сахповский (Культура и театр, 1922, № 1—2). Целостных новых концепций еще нет, но перемены намечены. Проступает стремление «актуализировать», а заодно и «выправить» Достоевского.

Еще интеллигентно живут старые, созданные до революции спектакли. Их трактовки не могли измениться кардинально. Но они «расшатывались», иногда теряя художественность, а порой обретая неожиданную остроту. Время корректировало их восприятие. Зритель «вписывал» в эпоху разгул страстей героев Достоевского, всеотрицающий бунт, резкие изломы человеческих судеб, кровь, жестокость и сквозь все — прорыв к человечности, иступленные поиски правды.

Случайность, какая-то судорожная импульсивность отличала возобновление многих дореволюционных постановок Достоевского в те годы. Часто это были спектакли-гастроли, спектакли-однодневки. Всевозможные «чтения сцен», собрание отрывков, порой плохо компановавшихся вместе.

Так, в 1918 г. во 2-й студии МХТ артистка Гэндль читала монолог Настеньки из «Белых ночей».⁶

В 1921 г. решено было в помещении «Палас-театра» открыть «Театр одноактных пьес» и показать тут... сцену в Мокром из «Братьев Карамазовых».⁷ А в «Театре художественных эскизов» В. А. Блюменталь-Тамарин играл тогда же Дмитрия Карамазова в сценах из прославленного романа...

В петроградском Народном доме наспех сформированная труппа ставит в 1923 г. «Идиота» и, несмотря на душевную глубину и естественность Мышкина, сыгранного И. Самариним-Эльским, этот опыт не вызывает сочувствия прессы.⁸

В пользу простарского студенчества дается сборный «понеделничный» спектакль «Идиот» (в переделке Ф. Ф. Комиссаржевского) на сцене Московского театра оперетты (1924). Мышкина играл здесь И. Цельтцер, Настасью Филипповну — И. Люмпинская, Рогожина — В. А. Блюменталь-Тамарин, Фердыщенко — В. Топорков. А С. Кузнецов, выступавший когда-то в театре Соловцова то в роли Фердыщенко, то в роли Мышкина, теперь сыграл генерала Иволгина... Но не было цельности, «сверхзадачи» в этом случайном содружестве актеров.

Показывают в Московском театре комедии (бывш. Корш) под руководством А. Петровского «Идиота» с приехавшей на гастроли Е. Полевицкой. Много лет она с успехом играла роль Настасьи Филипповны. Теперь критика встретила ее много холоднее. Лишь

⁶ См.: Рампа и жизнь, 1918, № 9, с. 6.

⁷ Театральное обозрение, 1921, № 7, с. 11.

⁸ К. З. Сценические иллюстрации и искажения. — Жизнь искусства, 1923, № 42, с. 6.

отчасти можно объяснить это раздражением против актрисы, недавно покинувшей родину и вернувшейся в качестве гастролерши. П. Марков отметил, что Полевидская стала актрисой «изопренной, но напрасной техники», «ей нечего сказать», ибо она говорит со зрителем «на разных языках».⁹ Его поддержали и другие рецензенты. Во всем строе спектакля ощущалась устарелость поэтики, ложная «театральность», краснота и излишняя чувствительность.

Вообще в оценках этих реставрируемых спектаклей проскальзывало какое-то колебание, недоуменность. То, что Достоевский нужен новому зрителю, вроде и не вызывало сомнений. Да вот сами-то постановки, создания прославленных театров, в которых участвовали крупнейшие мастера сцены, они-то словно теряли былое обаяние, захватывающую остроту.

По сути дела и Художественный театр, возобновивший в 1919 г. «Братьев Карамазовых», и Малый, вернувшийся к давней неудачной постановке «Идиота», шли отнюдь не в унисон со временем. МХТ играл отрывки из «Карамазовых» в клубах и рабочих театрах, иногда на гастролях. Театр хотел дать новому зрителю лучшие образцы своего искусства, но сберечь ему по-настоящему удалось лишь отдельные сцены, точнее — отдельные актерские работы. Именно актер (как, например, Качалов) приносил на подмостки это живое чувство нынешнего дня, гражданскую страсть.

Малый театр сохранял «Идиота» как «гастрольный» спектакль вплоть до 1928 г. В провинции дело спасало обаяние имени Достоевского и слава Малого театра. Но даже местная критика отмечала несовпадение образов, созданных писателем, с их сценической интерпретацией у Е. Гоголевой (Настасья Филипповна), Аксенова (Мышкин) и писала об «ученическом характере спектакля».¹⁰

В 1921 г. вновь показал «Идиота» и Александринский театр. Спектакль приурочивался к 100-летию со дня рождения Достоевского. Э. Старк с грустью вспоминал блистательное созвездие имен в прежней постановке: Р. Аполлонский, М. Дальский, М. Савина, К. Варламов...¹¹ Теперь Настасью Филипповну играла Е. Тиме, Рогожина — А. Любош (а позднее И. Нежданов), Фердыщенко — К. Яковлев.

⁹ Марков П. Театральная жизнь в Москве. Начало сезона 1924/25 г. — Печать и революция, 1925, № 1, с. 139 (см. также: Марков П. А. О театре, т. III. М., 1976, с. 202).

¹⁰ См.: Либерман Гр. Гастроли Московского Малого театра. «Идиот». — Бакинский рабочий, 1927, 10 июня, № 133, с. 3; П. Ал. Гастроли Малого театра. — Заря Востока (Тифлис), 1928, 29 мая, № 122, с. 6.

¹¹ Старк Э. «Идиот». — Вестник театра и искусства, 1921, 17 ноября, № 4, с. 2; см. также: Старк Э. Дни Ф. М. Достоевского в Петрограде. — Эcran, 1921, № 10, с. 4.

Как писал в «Театральном обозрении» П. Марков, «если не самым ярким, то самым интересным в спектакле» стал Мышкин — Н. Ходотов. Вероятно, критик справедливо заметил, что «рыцарем бедным» Ходотов не был. Ходотов играл сосредоточенно и скупно. «Ни лишнего жеста, ни движения», в нем ощущалась «громкая внутренняя углубленность», «тахий свет высшей справедливости». Прекрасный, толстый, добрый человек, внутренне отрешенный от бушующих вокруг него темных страстей, корыстных интересов, он неминуемо должен был погибнуть в этой атмосфере беспорядка и надрыва. Он был несовместим с ней. Мышкин Ходотова оставался эмоциональной доминантой спектакля, шедшего до 1927 г.¹²

И все-таки Старк был прав, говоря о безжизненности, бесцельности нынешней постановки. Пусть в игре Е. Тиме были удачные моменты и К. Яковлев блеснул остротой сценического рисунка. Это не искушало отсутствия целостной художественной концепции в спектакле. Критика писала о неслаженности актерского ансамбля, о «любительщине», порой затягивающей в свои тенета даже Ходотова.

Вслед за «Идиотом» в 1922 г. александринцы показали «Преступление и наказание» в постановке Е. Карпова. Старая инсценировка Я. Дельера (Я. Плющик-Плющевского) наложила свой отпечаток на новый спектакль. Он словно не имел твердых контуров. Его замысел формировался не режиссерской концепцией — он зависел лишь от трактовки главных ролей. Внутреннее равновесие спектакля оказывалось неустойчивым, акценты менялись в зависимости от исполнителя.

Раскольников чаще всего играл Н. Ходотов. Его герой был порывист, неуравновешен, но целеустремлен в своей борьбе с несправедливостью окружающего мира. Ходотов подчеркивал именно булг Раскольника. Роль была выстроена, граждански определена, хотя, по словам рецензента, ей «не хватало сценической динамики».¹³

Спектакль менялся, когда на гастроли в Петербург приезжал П. Орленев, которого многие считали «лучшим Раскольниковым эпохи». Их «дуэт» с К. Яковлевым — Порфирием был давно сложен и отработан. Посидок Раскольника и следователя Порфирия Петровича определял главенствующую тему. Полифонизм романа игнорировался вовсе, а потому несущественными становились пороки инсценировки, слабость других исполнителей. Оба исполнителя как бы брали на себя трудную и великую задачу — открыть зрителю всю проблематику романа, его нравственный пафос пропущенными сквозь призму двух контрастных, сталин-

¹² Марков П. Александринцы. «Идиот». «Роман». — Театральное обозрение, 1922, № 3, с. 7—8; Др («ейден») С. На спектакле Н. Н. Ходотова «Идиот». — Ленинградская правда, 1927, 27 мая, № 119, с. 4.

¹³ Давыдов О. Т. «Преступление и наказание». — Жизнь искусства, 1922, 4 июля, № 26, с. 3.

вающихся характеров. Они должны были сыграть и зло мира, и страстное противостояние ему, и мучительную непосильность борьбы...

Но «весь» роман в эти две роли не вмещался, хотя моментами Орленев озаренным талантом в самом деле провикал в самую его «сердцевину». Важнее, впрочем, было другое — тот напряженный до предела трагизм, который заключал в себе страшный поединок Раскольниковых с миром. Трагизм, «сгущавшийся еще процессом нравственного самопознания» у героя Орленева.¹⁴

Порфирий — К. Яковлев как бы конденсировал в себе зло и фарисейство мира. Умный, проникающий в глубь вещей, он, по словам исследователей, осуществлял самое страшное насилие над человеком — насилие в сфере нравственной, духовной, пытаясь взять под контроль мысль и чувства.¹⁵ Яковлев и теперь почти не менял контуров своей роли. Он лишь внес в нее чуть больший элемент обобщения. Он играл прошлое, но прошлое, не желающее уходить, цепкое, сильное.

Не было коренного пересмотра трактовки и у Орленева. В свое время Кугель, видевший в романе Достоевского противоборство героев активной воли и героев пассивных, считавший главным различием ницшеанских теорий, нашел в игре Орленева своеобразный «сдвиг», отход от Достоевского. Кугель отметил национальную основу характера, воплощенного актером: показав «надрыв души», Орленев «подшел к самому сердцу русской психологической проблемы». Но в плане социальном — «лучистый», «строгачельный и жалкий», Раскольников Орленева, с его «евангельской пицтой, евангельским убожеством» решительно не совпадал, по мнению критика, с образом, нарисованным Достоевским.¹⁶

Теперь рисунок роли у Орленева становится жестче, ее протестантский пафос звучит громче, «переступив черту», Родион издевается над социальной несправедливостью закона, утвержденного властью имущими и их охраняющего.¹⁷ Но, пожалуй, Ю. Соболев преувеличивал глубину «пересмотра идеологического подхода к созданным образам» у Орленева. Актер был «проникнут» Достоевским. Он не то что не мог отказаться «от старых навыков игры», он не мог перестать жить в образе, как жил десятилетия. Орленев был верен своей главной художественной теме — теме трагического раздвоения, падлома личности, «страдающей от зла и поплости жизни, неспособной по-настоящему противиться и все-таки одерживающей самую ценную, самую реальную для Орленева победу — победу моральную».¹⁸ Но именно «скорбь

¹⁴ Мацкий А. Орленев. — Театр, 1976, № 7, с. 420.

¹⁵ См.: Владимирова Н. Кондрат Яковлев в «Преступлении и наказании» Ф. М. Достоевского. — В кн.: Театр и драматургия, вып. III, Л., 1971, с. 300—316.

¹⁶ Кугель А. Театральные портреты. Л., 1967, с. 250, 253.

¹⁷ Соболев Ю. Актеры. М., 1926, с. 49.

¹⁸ Золотницкий Д. Судьба Орленева. — В кн.: Жизнь и творчество русского актера Павла Орленева, описанная им самим. Л.—М., 1961, с. 285.

мира», раздробленность воли, трагедия зашедшей в тупик мысли делали «моральную победу» Раскольниковых эфемерной, а протест обреченным. И от этого Орленев не мог, не хотел, не должен был отказываться. Его Раскольников был созданием поистине великим. Но и для него существовал рубеж времени. Как актер, Орленев принадлежал уже минувшему этапу. Его «трагедийно-неврастеническая мапера игры перешла грань революции, но оказалась мгновенно отчужденной от всей культуры советского театра».¹⁹ «Мгновенно» — это явное преувеличение. Но все же она была бесперспективной.

3

Время требовало обновлений. И театр пытается по-иному осмыслить наследие Достоевского. Пробует, используя прежние инсценировки, создать новый, современный по сути своей спектакль. Это не удается. Ищет свежих форм, доступных тому массовому зрителю, который заполнил теперь залы и для которого оказывалась часто трудна и далека проблематика Достоевского.

Здесь были и легковесные эксперименты (имя Достоевского притягивало), и серьезные опыты крупнейших мастеров театра. А. Петровский, собрав группу актеров коршевского театра (так называемый «Новый Корш»), показал в сезон 1918/19 г. «Преступление и наказание».²⁰ В Москве, в помещении театра им. Каляева, пользуясь старой инсценировкой Деллера, играет Раскольников А. Остужев (1923), романтизируя, возвышая своего героя. Важней оказывался бунт, форма его не слишком принималась во внимание.

Широко практикуется постановка и чтение отрывков из романов Достоевского.

Модный в ту пору жанр театрализованного суда над литературным героем, как будто позволявший взглянуть на классику с принципиально новых позиций, желанной удачей не принес. «Суд над Раскольниковым» в БДТ (1921), где наряду с актерами — Ходотовым, Яковлевым, Шигориной — участвовали профессиональные юристы В. М. Бобрищев-Пушкин и В. И. Струве, критика единодушно оценила как мероприятие, ничего общего ни с Достоевским, ни с театральным искусством не имеющее.²¹

Пытаясь внести современную ноту в трактовки Достоевского, учащиеся примыкавшие к системе мхатовского воспитания Грибоедовского техникума в Москве играют сцены из «Бесов», «Пре-

¹⁹ Бояджиев Г. Актер. — В кн.: Новаторство советского театра. М., 1963, с. 263.

²⁰ Марков П. А. Рассказ об одном сезоне. — В кн.: Марков П. А. О театре, т. I, М., 1974, с. 441—442.

²¹ Кузнецов Е. К. Суд под суффлера. — Красная газета (утренний вып.), 1921, 17 ноября, № 238, с. 4; Берген Ник. Суд над Раскольниковым. — Вестник театра и искусства, 1921, 22 ноября, № 5, с. 2.

ступления и наказания» и «Братьев Карамазовых» (1922). Почти одновременно (1921) ставят «Преступление и наказание» в Москве — студия им. Шалыгина, а в Ростове-на-Дону — театр ПУСКВО (Политуправления Северо-Кавказского военного округа).

Все эти спектакли, создаваемые с энтузиазмом, но не обладающие ни глубиной мысли, ни художественностью исполнения, быстро сходят с подмостков. Самым «репертуарным» среди произведений Достоевского становится «Идиот». ²² Актеры с большим или меньшим мастерством следовали установившимся канонам. Но критика, как правило, отмечала и аморфность инсценировки и чуждость проблематики романа новому зрителю, Достоевского в массе своей не читавшему.

То же произошло и с «Братьями Карамазовыми». В рабочем театре фабрики «Гознак» эта постановка у публики решительно успеха не имела, хотя рецензенты писали о высоком уровне исполнения. Спектакль Большого Казанского театра (где И. Слюнов играл Дмитрия, В. Долева — Грушеньку, а Г. Георгиевский — Смердякова), несмотря на попытки «актуализировать» Достоевского, подчеркнув богоборческие (антирелигиозные, как писал рабкор «Известий») мотивы, всячески разоблачая Федора Павловича, Митю и Смердякова, все же оказался зрителю чуждым, и во многом непонятным.

В инсценировках основной динамической силой была фабула. В них звучали лишь смутные отголоски философско-правственной проблематики Достоевского. Театры подчас вносили элементы прямолинейной социологии. При этом почиталась необходимостью усиленная «психологизация» актерской игры. Все это, противореча одно другому, распатывало художественную систему спектакля, лишало его целостности. Сложно складывались «взаимоотношения» театра с Достоевским. Еще не был выработан современный взгляд на его творчество. В 1924 г. Б. Энгельгардт писал, что пока «критика, за немногими исключениями, не поднимается над духовным уровнем любимых героев Достоевского. Не она господствует над предстоящим материалом, но материал всецело владеет ею...» ²³

И все же именно в 1920-е годы отчетливо обозначаются новые традиции в сценическом освоении Достоевского. Многие тут намечались в предреволюционные годы, иное рождалось заново.

Мечтает о постановке Достоевского Е. Вахтангов. И, видимо, это тесно связано с его поисками новых выразительных средств, острой экспрессивной сценической формы. В ту пору он жаждет

²² Показывают «Идиота» — группа актера Муратова в Риге (1921) и театр им. Ф. Волкова в Ярославле (1922). Краснозаводской театр (1924) и Самарский городской театр (1924), Большой советский театр в Воронеже (1924) и два театра Казани — Государственный Большой и Заречный (1923).

²³ Энгельгардт Б. М. Идеологический роман Достоевского. — в кн.: Ф. М. Достоевский. Статьи и материалы, сб. II. М.—Л., 1924, с. 71.

«трагического гротеска», противостояния «трагического быта» и «трагической героики». Не случайно еще в 1919 г. режиссер думал о возможности соединения чеховской «Свадьбы» и пушкинского «Пира во время чумы». Достоевский давал уже готовый материал для такого рода антиномий. Трагический гротеск органически входил в его поэтическую систему.

Планы свои Вахтангов не осуществил. Но самая идея его жила в театре 20-х годов. И быть может, когда через несколько лет к Достоевскому обратился М. Чехов, он эту вахтанговскую мысль припомнил. М. Чехов готовил отдельный концертный номер — встречу Мармеладова с Раскольниковым (актер играл ее вплоть до 1927 г.). Он шел, как писал Ю. Соболев, к Достоевскому от Диккенса и Гоголя и, пользуясь приемами «дерзкого гротеска», славлял их с углубленным лиризмом, превращая реальный образ «в вымысел, в невозможность». «„Пьяньский“ чиновник Мармеладов поднимался... до высот подлинно трагических...» ²⁴ Для М. Чехова Достоевский был поистине «своим автором». Можно было бы сказать ведь и наоборот — Гоголя Чехов играл тоже «по Достоевскому».

Интерес к жанру трагедии, к романтическому началу в драме характерен для театра в ту бурную, богатую взлетами и трагическими диссонансами эпоху. И многих режиссеров увлекает сплав лирики и сатиры, мысль о фантазмагорическом смещении реальности, «гофманiana». В Достоевском такие искания легко находили опору. Еще до революции сложился на него взгляд, как на певца ирреального фантастического мира. Теперь в этом искали современных ассоциаций.

Новое проступало прежде всего не в инсценировках давно утвердившихся на афише романов. Выявлялась неожиданная современность повестей Достоевского.

В 1922 г. П. Гайдебуров и Н. Скарская поставили на сцене Передвижного театра «Хозяйку» — первый и пока единственный опыт инсценирования этой повести. Для театра просветительского, каким хотел быть Передвижной театр, — выбор несколько неожиданный.

Л. Гроссман определил жанр «Хозяйки» как «роман тайн и ужасов на основе новейшей психологической проблематики». ²⁵ Фантастика и реальность почти неразличимы для героев «Хозяйки», все смутно, болезненно, романтично, и сквозь романтику пробивается пошлый прозаизм повседневности.

«Сценарий Н. Ф. Скарской в разработке исполнителей и Е. К. Огронович. Постановка Н. Ф. Скарской» — оповещала афиша. Спектакль Передвижного театра создавался с намеренно полемическим запалом. В «Записках Передвижного театра» А. Бардовский представлял «Хозяйку» как начало нового этапа

²⁴ Соболев Ю. Актеры. М., 1926, с. 33—34.

²⁵ Гроссман Л. Достоевский. М., 1962, с. 95.

в театральной истории Достоевского.²⁶ Авторы спектакля искали тогда в Достоевском по обличителя зла и несправедливости, но видели в нем прежде всего художника, показавшего торжествующую, мрачную силу злого начала, разгул страстей в мире и в человеке.

Сказывался тут и повышенный интерес их к мистике. Театр, созданный, чтобы «служить интересам рабочего пролетариата», настаивал, что «верует в искусство, как в выявление вечно совершенствующейся человеческой души, излучающей себя в художественном творчестве».²⁷

Для спектакля искали сложную, изысканную форму. П. Гайдебуров (Ордын), В. Беседова (Катерина), В. Григорьев (Мурин) выработали особую пластику манерно-многозначительного жеста, напевную возвышенность речи, они вершили некое мистическое действие. Сталкивались мечта и действительность. Точнее — они оказывались безнадежно, трагически разобщены. Мечте суждено было погибнуть, разуму — угаснуть в мире, где господствовали страсть и сила.

Критика встретила этот опыт нового прочтения Достоевского прохладно, отмечая несовершенство инсценировки, безвкусию и нарочитую экстравагантность спектакля. Даже Э. Старк, одобрявший самую попытку поставить «Хозяйку», видевший тут работу серьезную, «вдумчивую», замечал, что пора проститься с «декоративным футуризмом».²⁸ Правда, в «Записках Передвижного театра» печатались одобрительные «отклики» зрителей, но и тут констатировали, что «многих отпугивает большая мысль Достоевского и необходимость разгадывать обстановку». Жизнь человеческого духа, которая должна была составлять содержание спектакля, трактовалась слишком отвлеченно. Отводя упреки, что его театр живет в прошлом, Гайдебуров утверждал: «не в прошлом мы живем, а в вечном». И, настаивая на современности спектакля, вопрошал: «где извороченность, там ли, у Достоевского, или здесь, в нашей действительности?»²⁹ Но ассоциации с нынешним днем, на которые рассчитывали авторы спектакля, видимо, не возникали.

4

Большой успех ждал театр на пути создания сатирических спектаклей. Опыт постановок романов Достоевского с их обличительным пафосом был тут важен. Но еще важнее оказывались отлучения от него. Сатира Достоевского на сцене включала

²⁶ Бардовский А. Театр Достоевского. — Записки Передвижного театра, 1922, № 43, с. 2.

²⁷ Гайдебуров П. П. 9 лет. — Записки Передвижного театра, 1922, № 50, с. 1—2.

²⁸ Старк Э. «Хозяйка». — Вечерняя красная газета, 1922, 23 декабря, № 75, с. 3.

²⁹ Записки Передвижного театра, 1922, № 45, с. 5.

в себя и изощренный психологизм, и показ «надрыва», «душевных бездн», и фантастику, если угодно, и этическую проблематику... Но все резче, отчетливей проявлялась социальная основа конфликтов. Акцент переносился на вопросы общественного бытия. И прорывался беспощадный, мучительный в своей ярости смех. Трагический сарказм.

Эти новые ноты могли прозвучать и прозвучали впервые лишь в канун революции. С полной силой в спектакле Художественного театра — «Село Степанчиково» (1917).

Критика сразу же отметила новизну и смелость сценических приемов, глубину мысли. Здесь была огромная обобщающая идея. И потому после Октября, когда отпали всякие локальные ассоциации, спектакль звучал так же остро, как в дни премьеры. Станиславский, когда-то исполнявший в Обществе литературы и искусства роль Ростанева, на этот раз был постановщиком и автором инсценировки. Фому Опискипа играл И. Москвин. Образ этот был идейным и художественным центром спектакля. Именно трактовка характера Фомы, в котором так причудливо, так неожиданно отозвалась тема маленького убожского человека, определила гражданский смысл постановки МХТ.

«Человек из подполья», годами копивший несправедливую, прятанную непомерную, болезненную и вечно подавляющую самолюбие, Фома легко, с уносимым, из жертвы превращается в малача. Его месть за былые обиды выплескивается в сладострастном мучительстве всех окружающих. Защита собственного достоинства перерождается в манию величия. Невежественный, ничтожный, злой Фома, лишь истязая других, может ощутить себя как самоценную, живую личность.

Театр интересовался, однако, не столько особенностями данного психологического и социального типа, не средой, его породившей, — предметом анализа была общественная функция Опискиных в современной России. Фома у Москвина олицетворял пошлое, гнилое души «взбесившегося хама», как определил его В. Виленкин. Фома Опискин, — писал Ю. Соболев, — «порождение той жуткой нашей действительности, которая завершила образ, намеченный и предугаданный художником, созданием лица реального, лица отныне исторического, коему суждено было толкнуть в бездну прогнивший трон прогнившей империи...»³⁰ Соболев, как и другие современники его, в образе, созданном Москвиным, видели отражение Распутина и «распутинщины». Но мхатовский Фома был шире, масштабнее аллюзий. В нем были черты политического гротеска при абсолютной жизненной достоверности изображаемого характера. Как и в повести Достоевского, в спектакле органически сплывались проблемы политические, моральные, общественные и психологические.

³⁰ Соболев Ю. «Село Степанчиково» на сцене. — Рампа и жизнь, 1917, № 39, с. 5.

Работа Москвина сама по себе уже была важным этапом в сценическом освоении Достоевского. Знаменательно, что, когда в 1932 г. в Рижском театре «Русская драма» М. Чехов ставит «Село Степанчиково» и играет роль Фомы Опискина, он все еще ощущает мощные импульсы, идущие от созданного Москвиным образа.³¹

Остросатирическим был и спектакль Академической драмы «Дядюшкин сон» (1923). Но к нему мы вернемся чуть позднее.

Инсценировка рассказа «Вечный муж», осуществленная А. Р. Кутелем и В. Е. Карповым в 1921 г., и запово поставленный В. Г. Сахновским «Скверный анекдот» (1923) шли тоже в русле поисков новых тем у Достоевского и новых сценических форм.

Трусодкого в «Вечном муже» играл И. Самарин-Эльский, Вельчанинова — Шабельский. В спектакле остро ощущалась «атмосфера Достоевского». «Белесое петербургское утро глядится в окна Вельчанинова, обыденно чирикает немудреная птичка <...> а в комнате плавают кошмар...» Бросается в глаза контраст «серой обыденности, измеряемой методичным тиканием маятника, и вырвавшихся из глубин душевных переживаний мучительно безобразных гримас жизни...»³² Самарин-Эльский, актер нервной и тонкой душевной жизни, показывал сложность, изломанность души героя, пошлость, тягостную смутность его человеческого бунта, ни к чему не приводящего, «трепет обнаженных издерганных нервов», и при этом тут не было дешевой «достоевщины», неврастенических штампов.³³

Скромный спектакль Кутеля и Карпова не обладал ни политической остротой, ни художественной емкостью «Села Степанчиково». Но, сделанный со вкусом, с пониманием стилистики писателя, он открыл новый социально-психологический пласт жизни, глубже вводил зрителя в мир Достоевского. Это был спектакль, тесно связанный с предшествующей традицией, так сказать, академический в своей основе. Но он традицию не завершал, а, напротив, удостоверял ее жизнеспособность.

Еще острее были сценические контрасты «Скверного анекдота». Тут в самом деле господствовал трагический гротеск, сливались посудино фарс и «надрызг».

В 1914 г. «Скверный анекдот» поставил Ф. Ф. Комиссаржевский. Как и в показанном им до того «Идиоте», здесь властвовал «романтический символизм». (Так определил этот стиль потом П. Марков). Романтизм утверждался как определенное «миро-

ощущение», заставляющее как бы абстрагироваться от «низости, пошлости, скудости окружающего <...> действительного мира».³⁴ В повести Достоевского Комиссаржевского привлекали мучительная боль за поругание человека и острота деформированных, выходящих из нормы ситуаций и лиц.

Спектакль оформлял художник Ю. Анненков. Его декорации были эмоционально напряженными, «психологизированными». Они словно брали на себя часть актерских функций. Актеры же входили составными элементами в причудливую, всю в изломах, конструкцию спектакля.

Сатирическое начало было уведено в «подтекст». Сценическую форму для едкого «анекдота», рассказанного Достоевским, режиссер выбрал необычную, странную. Он создавал на подмостках «дьяволов водевилей», где был гротеск, преувеличение и вместе с тем жизнь реальная. Человеческое лицо неуловимо сливалось с «рожей», а «харя» вдруг принимала очертание самой обыденной «бытовой» физиономии.³⁵

Теперь, спустя девять лет, В. Г. Сахновский принимавший участие в работе над прежним спектаклем, вернулся к «Скверному анекдоту». Это не было простым возобновлением. Режиссер шел к нему сложным путем. И его попытка инсценировать в бакинском сатир-агит-театре «Легенду о Великом инквизиторе» (1920—1921 гг.),³⁶ и его статья о Достоевском в театре (1922) были своего рода вехами в его исканиях. Он хочет найти современное в Достоевском. Сахновский стремится преобразовать самую суть концепции «скверного анекдота». Он не меняет форму, «трагикомическую основу каждой сцены», он, как и раньше, «ищет ощущение натянутой струны»,³⁷ но, по меткому выражению Ю. Соболева, Сахновский «провел Достоевского как бы через Гоголя», усилив жизненную достоверность образов, акцентируя сатирические ноты, внося в «дьяволов водевилей» несвойственную ему ранее злость. «Не юмор, не горькая улыбка», а «жестокость и суровая сатира» звучали в этом «недоволенном спектакле».³⁸

Спектакль, как вспоминал потом тот же П. Марков, «прорастал новым содержанием», для которого театр еще не нашел адекватной формы.³⁹ Но существенны были эти напряженные поиски новых решений. Менялся угол зрения, подход к Достоевскому.

³⁴ Сахновский В. Г. Мысли о режиссуре. М.—Л., 1947, с. 91.

³⁵ Соболев Ю. «Скверный анекдот». — Трудовая копейка, печ. вып., 1923, 25 октября, № 57, с. 3.

³⁶ См.: Золотницкий Д. Зори театрального Октября. Л., 1976, с. 190.

³⁷ «Скверный анекдот» Достоевского. — Трудовая копейка, веч. вып., 1923, № 51, 18 октября, с. 3.

³⁸ Марков П. «Скверный анекдот». — Зрелища, 1923, № 61, с. 14.

³⁹ Марков П. Правда театра. М., 1965, с. 357.

³¹ См.: Мороз А. Годы без родины. — Нева, 1968, № 8, с. 210—211.

³² Лопов С. «Вечный муж». — Жизнь искусства, 1921, 6 декабря, № 820, с. 1.

³³ Старк Э. Дни Ф. М. Достоевского в Петрограде. — Экран, 1921, № 10, с. 4.

Чем дальше, тем чаще опыт театрализации Достоевского совмещался с принципами постановок Гоголя, Островского, Салтыкова-Щедрина.⁴⁰ При этом образовывался новый «сплав», который Достоевский «окрашивал», но в котором главенствовал не всегда. Получались спектакли противоречивые, спорные; их критиковали и за непоследовательность социальных концепций, и за отступление от Достоевского. Социология и прямолинейность сатиры порой нарушали поэтические пропорции. «Фантастическая реальность» Достоевского не укладывалась в чуждые ей системы.

Философские, нравственные проблемы, на которых сосредоточивались прежде театры, теперь вроде бы и утрачивают свое общественное значение. Утонченность психологического анализа, детализация душевной жизни героев представляются излишними, уже принадлежащими прошлому.

Эти тенденции были закономерны. И по-своему знаменательны. Они возникли как реакция на асоциальные, морализаторские и мистические трактовки Достоевского в критике предреволюционных лет. Они рождались естественным стремлением приблизить великого писателя к современному зрителю.

Я. С. Билинкис заметил верно: общественно-историческое в человеке воспринималось тогда нередко еще в самых очевидных, внешних, открытых своих представлениях.⁴¹ Именно потому классиков «присодолсвали» и «исправляли». Достоевский, как казалось, особенно требовал коррекции.

Происходит своеобразный пересмотр «репертуара» Достоевского. Торжествует социально-обличительная тенденция. Основные романы писателя с середины 1920 г. постепенно оставляют сцену.

Правда, выходит давно и тщательно готовившийся «Идиот» в Екатеринбургском театре им. А. В. Луначарского (1926). Но критика весьма настороженно относится к тому, что кажется ей «реакционной религиозной мистикой» Достоевского и что составляет в действительности этическую основу романа. Рецензент решительно предпочитает героев Островского и Толстого и оправдывает постановку «Идиота» лишь возможностью продемонстрировать мастерство актеров.⁴²

Г. Ге, инсценируя в 1927 г. для так и не состоявшейся постановки Академического театра драмы — «Братьев Карамазовых», тоже считал необходимым «очистить» Достоевского от

⁴⁰ Впрочем, и обратное воздействие ощущалось тоже. Театр не мог уже уйти от завоеванного. И Достоевский в свою очередь «проникал» в гоголевские постановки.

⁴¹ Билинкис Я. С. Классическая русская проза и современный театр. — В кн.: Вопросы реализма. Вологда, 1966, с. 320.

⁴² Гринвальд Я. «Идиот». — Уральский рабочий, 1926, 16 марта, № 61, с. 5; «Идиот» театра им. Луначарского. — Молод (Ростов-на-Дону), 1927, 19 октября, № 186, с. 3.

«христианского брожения», «гениального рационализма с мистической идеализацией».⁴³

В 1929 г. Художественно-литературный совет Главреперткома смотрел отрывки из новой редакции «Братьев Карамазовых» в МХАТе. Эстетические достоинства спектакля были для всех несомненны. Но — «идеологическое содержание неприемлемо для нашей современности». Характерно, что исключать предлагали «3-е свидание Ивана со Смердяковым», «Кошмар Ивана» и «Суд».⁴⁴

МХАТ остался, однако, верен себе. Вл. И. Немирович-Данченко не мог просто «отсесть» эпизоды, столь существенные для всей концепции романа и для замысла спектакля. «Братья Карамазовы» не были для Художественного театра спектаклем рядовым или случайным. Эта постановка могла стать только программной, и компромиссы тут не годились. МХАТ по природе своей не мог отказаться от поэтического метода Достоевского, его «реализма в высшем смысле», исключаящего прямолинейность обличения, видящего мир, со всеми его пороками, противоречиями, сумятицей, лишь в зеркале человеческой души и мысли. И слишком остро ощущал еще в ту пору МХАТ связь своего творчества с Достоевским. Сцены из прежнего спектакля и тогда исполнялись с эстрады. Новый спектакль в то время так и не состоялся. (Как не состоялась и подготавливаемая в 1927 г. В. Э. Мейерхольдом постановка оперы Прокофьева «Игрок»). Зато в том же 1929 г. Художественный театр показал на малой сцене спектакль «Дядюшкин сон», которому суждена была долгая жизнь,⁴⁵ хотя поначалу критика его встретила недоуменно, полагая, что «сделать» Достоевского созвучным эпохе, конечно, невозможно.⁴⁶

У «Дядюшкина сна» была своя сценическая история в советском театре. М. Чехов работал над «Дядюшкиным сном» в III студии МХТ (1921). А спустя два года, под руководством Ю. Юрьева Петроградский Академический театр драмы (б. Александринский) ставит вновь сделанную П. Лешковым инсценировку повести Достоевского. Спектакль Академического театра драмы обличал мир ничемных, корыстных людей, где царили пошлые чувства, мелкие сплетни, гадкие интриги. Сценические образы были выписаны сочно, с жизненной, бытовой достоверностью. Критика особенно выделяла Е. Корчагину-Александровскую в роли Карпухиной.

⁴³ «Братья Карамазовы». (Беседа с Г. Ге). — Новый зритель, 1927, № 36, с. 12.

⁴⁴ Пойдут ли «Братья Карамазовы»? — Современный театр, 1929, № 20, с. 323.

⁴⁵ В 1936 г. была создана новая редакция спектакля, в которой он шел затем вплоть до самой войны и в послевоенные годы.

⁴⁶ Соболев Юр. Новости театра. — Красная нива, 1930, № 2, с. 21.

Исполнявший вначале роль князя Б. Горин-Горяинов напоминал графа из тургеневской «Провинциалки». Сменивший его Г. Ге показывал «мумию», «мертвеца на пружинках», этакое «одряхлевшего Хлестакова», почти впавшего в старческое слабоумие, одержимого манией преследования.

Театр стремился к крупным обобщениям, но при этом сгущал краски, огрублял контуры характеров, делая их проще, элементарнее. Поэтому провинциальная барыня Москалева, «диктаторша» Мордасова превращалась у В. Мичуриной-Самойловой в «бонтонную» столичную даму, а мордасовские гостиные смахивали на дворцовые петербургские залы. Художник Б. Альмедипген ограничился рисованными декорациями, претендующими на карнавальную красочность арлекинады. Но их нарочитость противоречила манере актерской игры, всему художественному строю спектакля.

Рецензенты не зря упоминали то тургеневских, то гоголевских героев. На сцене разворачивалась бытовая комедия; некоторые эпизоды приобретали резко сатирический, иные — мелодраматический оттенок.

МХАТ мог бы взять эпиграфом для своего спектакля слова Достоевского: «... что может быть фантастичнее и неожиданнее действительности? Что может быть даже невероятнее иногда действительности?» (XI, 234).

В романах Достоевского эта фантастическая действительность трагична. В «Дядюшкином сне» — смешна. Но в трагедии нередко проскальзывают элементы «балагана». В комических же сценах есть оттенок трагизма.

Эта двойственная природа повести и была уловлена в спектакле Художественного театра. В нем возникало странное ощущение ирреальности самой что ни на есть реальной обыденности. Резкие ритмы, почти фарсовые приемы, чуть заметный тон пародии, и сквозь все — горький привкус трагически извращенных человеческих судеб. Таков был спектакль, поставленный В. И. Немпровичем-Данченко, В. Г. Сахновским и К. И. Котлубай, и задуманный сначала в жанре «эксцентрической комедии». Он потребовал пересмотра традиционной манеры игры, иной меры гражданской тенденциозности, широкого историзма художественной мысли.

В Н. Хмелеве — князе — скрестились все главные художественные идеи спектакля. Г. Бояджиев писал, что успех Хмелева в этой роли «был бы невозможен в пределах традиционной мхатовской системы».⁴⁷ И однако Хмелев не создал бы образа такой глубины и художественной силы, не будь у него предшественников в истолковании Достоевского — Качалова, Леонидова, Москвина. Ю. Соболев не случайно в рецензии на «Дядюшкин сон»,

⁴⁷ Бояджиев Г. Актер. — В кн.: Новаторство советского театра. М., 1963, с. 249.

говоря о том, что в спектакле «план реалистический перерастает в план символической сгущенности», тут же вспоминает «Бесов» (т. е. «Николая Ставрогина») и «Братьев Карамазовых».⁴⁸

Окончательный рисунок роли был найден Хмелевым не сразу.

«В образе князя Достоевский нарисовал не человека, а футляр человека. И тема его образа — механизация человека, моральное умирание, доведенное до предела... Я пашел ощущение человека, поступающего интуитивно и слепо, составленного из несогласованных частей тела, рук, ног, действующих отдельно и независимо друг от друга...» — писал Хмелев.⁴⁹ Но в этой «кукле на шарнирах» актер вдруг обнаруживал все еще живую, способную к страданиям душу. И эта душа оказывалась беззащитной перед мордасовцами, перед Москалевой, одержимой своей честолюбивой, жестокой мечтой.

В бешеной энергии героини О. Клиппер-Чеховой открывалось нечто «дьявольское»; увлеченная идеей властвовать, царить, Москалева к цели «неслась на всех парусах», в каждый миг полностью отдаваясь порыву.⁵⁰ Ее любовь, ненависть были искренни, и вместе с тем иллюзорны, отчуждены от человечности и потому губительны для окружающих...

Все было фантастическим в этом странном чудовищном «сне». И все оказывалось трагически реальным в мире, где мнимости, фантомы принимали вид подлинных человеческих ценностей и определяли жизнь общества.

5

Последним крупным событием в сценической истории Достоевского предвоенных лет были «Униженные и оскорбленные» МХАТ-II (1932). Правда, А. Шварц с эстрады читал «Бобок». Затем появилась композиция В. Яхонтова — «Настасья Филипповна» (1934). Новосибирская студия им. Петухова поставила спектакль «Мордасовцы» (1936). Но «Мордасовцы» — не более чем театральная очерк прав провинциальной России. Яхонтовский же «театр одного актера» имел большое художественное и общественное значение. Но это все-таки был особый театр со своими художественными законами.

Важно, однако, отметить одно характерное обстоятельство. Яхонтов обращался к Достоевскому не впервые. В его композицию 1927 г. — «Петербург» наряду с гоголевской «Шинелью», с «Медным всадником» Пушкина входили и «Белые ночи». Тогда несчастный Акакий Акакиевич и пушкинский Евгений невольно сближались с героями Достоевского. И лирическая тема истер-

⁴⁸ Соболев Ю. Новости театра. — Красная звезда, 1930, № 2, с. 21.

⁴⁹ Хмелев Н. Работа над образом. — В кн.: Ежегодник МХТ, 1945 г., т. II. М.—Л., 1948, с. 381.

⁵⁰ Кнебель М. Вся жизнь. М., 1967, с. 231—232.

бургского мещанина осложнялась темой «бедных людей». Возник болезненно острый, «жалящий», по выражению рецензента, образ, и в характеристике Петербурга звучали мучительные, нервные интонации.⁵¹

Теперь, в «Настасье Филипповне» сильнее, отчетливее оказались ноты протеста, своеобразного героизма. Яхонтов показывал трагедию, но в ней был свет оптимизма.

Яхонтов не углублялся в «бездны» и мучительные душевные изломы Настасьи Филипповны. Он читал лирическую исповедь существа чистого и возвышенного, горько оскорбленного жизнью. Как пишет П. Громов, «в яхонтовской игре образы Настасьи Филипповны и Мышкина сливались в один образ, между ними не было разницы...»⁵² Две равно прекрасные души сталкивались с миром корысти, предательства, лицемерия. И погибали. Но сохраняли высокий строй мысли и чувства, гордое благородство. В какой-то мере Настасье Филипповне здесь отдавалось явное предпочтение перед Мышкиным. Яхонтов утверждал активное волевое начало в трагическом противоборстве человека с жизненными обстоятельствами.

Еще до того как МХТ-II обратился к «Униженным и оскорбленным», этот роман прозвучал с эстрады. А. Закушняк, когда-то игравший в Товариществе новой драмы роли Мышкина и Раскольникова, в 1929 г. выступил с своеобразной литературно-эстрадной композицией по «Униженным и оскорбленным». Закушняк стремился сохранить живую интонацию рассказчика Ивана Петровича, передать его гнев, боль, мучительные поиски выхода. Но из всего романа взята была лишь история Нелли, и текст Достоевского был «прослоен» стихами из «Двенадцати» Блока. По словам Н. Ю. Верховского, актер акцентировал обреченность старого общества, подчеркивал протестантские ноты, «движение к социальному перевороту».⁵³

В пору, когда МХТ-II начинает работать над «Униженными и оскорбленными», «некое единоборство современного режиссера с классическим произведением, которое он брался ставить, заранее предполагалось и „планировалось“, именно ради него и затевался спектакль».⁵⁴ Полемика с автором могла вестись с разных позиций. Но она была закомерена — активность мироощущения, жажда граждански «определиваться», выявить свою общественную позицию пронизывали все стороны жизни тогдашнего искусства. МХТ-II шел тем же путем. Он искоренял «достоецину», побаивался философских глубин Достоевского. Его при-

⁵¹ Марков П. «Петербург» Яхонтова. — Правда, 1928, № 54, 3 марта, с. 6 (см. также: Марков П. О театре..., т. III, с. 487).

⁵² Громов П. Герой и время. Л., 1961, с. 373.

⁵³ См.: Закушняк А. Я. Вечера рассказа. Воспоминания. Тексты. Ред. и вступ. статья Н. Ю. Верховского. М.—Л., 1940, с. 197—198, 48—49.

⁵⁴ Биликин Я. С. Классическая русская проза и современный театр. — В кн.: Проблемы реализма. Вологда, 1966, с. 312.

влекал Достоевский-гуманист, исследователь общественных противоречий, критик буржуазной морали.

В обращении МХТ-II к «Униженным и оскорбленным», этому, по определению Л. Гроссмана, «роману-фельетону», «роману-мелодраме», была глубокая логика и последовательность. Театр издавна интересовали сложные психологические коллизии, взятые, как правило, в социально-историческом аспекте, темы человеческого счастья, судьбы маленьких, обездоленных жизнью людей. «Униженные и оскорбленные» смыкались одновременно и с традицией «Сверчка на печи» и с сатирическими постановками недавних лет, такими как «Дело» или «Тень освободителя». Так воспринимали его и современники. Театр отстаивал доброту, силу обыкновенного человека.

Один из создателей спектакля — И. Берсенев в свое время играл в «Братьях Карамазовых» роль защитника Фетюковича, и в «Ставрогине» Петра Верховского. Теперь он возвращался к Достоевскому, но старался понять его по-иному.

В инсценировке Ю. Соболева и в режиссерском замысле И. Берсенева и С. Бирман было немало от социологической схемы, ее прямолинейно-жестких конструкций. Эта рационально выстроенная система включала в себя трогательные, мелодраматические эпизоды. Они вовсе не нарушали ее равновесия, а, напротив, подчеркивали контрастность противопоставлений.

Полосатые будки, набережные Петербурга, чуть затуманенный свет фонаря, бедная каморка Ивана Петровича, вознесенная высоко над rampой, и картинно пышная роскошь ресторана, где рассказчик встречается с князем Валковским; холодные ступени лестницы в доме графа Наинского, откуда выгонят оскорбленного старика Ихменева... Социальные контрасты обозначены уже в зрительном образе спектакля (худ. Тихомиров). Акценты расставлены предельно четко. Театр обличает, не оставляя места для светотеней.

Князь Валковский в трактовке Б. Сушкевича — это, по выражению одного из рецензентов, «сколок разлагающегося дворянства», воплощенная «подлость в белых перчатках».⁵⁵ А критик В. Млечин увидел у Сушкевича «черты сатирического памфлета».⁵⁶ По и Алеша Валковский — только мелкий эгоист, достойный сын своего отца. Алешина невеста Катя, юная, почти девочка, наивная и простодушная у Достоевского, в спектакле превращена в кокетку, «причудницу большого света». Она противостоит Паташе, «обитанной барам», именно как представительница своего класса.⁵⁷

⁵⁵ Розенцвейг Б. Холостой зап. — Комсомольская правда, 1932, 9 мая, № 106, с. 4.

⁵⁶ Млечин В. Три спектакля классики. — Советский театр, 1932, № 7—8, с. 23.

⁵⁷ Юзовский Ю. Толстой и Достоевский на сцене. — Молодая гвардия, 1933, № 1, с. 150.

И естественно, в противовес всем «унижающим», образ Ивана Петровича, которого играл А. Благонравов, подымался и «революционизировался». Герою приписывалась тайная связь с «Землей и волей», и главной его интонацией становился обличительный пафос. Режиссерский замысел таил в себе противоречия. Схема не отвечала способу актерского существования на сцене.

Образы, созданные Б. Сулцкевичем, В. Поповым (Сизобрюхов), Л. Дэйкун (Бубнова), А. Чебаном (Ихменев), не уместались в социологической схеме, они разрушали ее, но и сами в этом противоборстве теряли часть психологической тонкости и художественной содержательности.

Душой спектакля стала Нелли С. Гиацинтовой. Актриса, которой затем довелось сыграть Настеньку в композиции «Белых ночей», рисовала характер, сотканный из противоречий. Оттенки здесь значили больше, чем основные цвета. Гиацинтова не боялась быть трогательной. Ее героиня, угловатая, пастороженная, чуть диковатая и надломленная, была трепетно чутка к окружающему, обладала страстной одухотворенностью и врожденным благородством.

Это было нечто большее, чем просто актерская удача. От игры Гиацинтовой щемило сердце. Боль рождала активный порыв к добру. И все-таки даже Нелли—Гиацинтовой недоставало того душевного излома, без которого трагедия ребенка, столь важная для Достоевского, не раскрывалась в полной мере. Смута, «беспорядок» окружающего мира не могли исказить прелести ясной в основе своей души Нелли. Но, как справедливо замечал З. Юдкевич, отказ от философии и сложности Достоевского приводил к разрушению его поэтического стиля.⁵⁸

Критика улавливала противоречия спектакля. «Все упрощено, снижено, измельчено, как не глубокий и трусливый подход больших мастеров театра к большому мастеру литературы», — писал один из рецензентов спектакля.⁵⁹ Он был прав, упрекая режиссуру, не рискнувшую довериться Достоевскому. Но еще больше его раздражало, что театр не сумел раскрыть трагедию «униженных», показать, «как пафос социального возмущения превращается в пафос социальной покорности, реакционную инерцию».

Театр разоблачал мир Валковских. Критик хотел, чтобы обличение коснулось Достоевского, его философии. Посмотрев спектакль МХТ-II, В. Залесский приходил к парадоксальному выводу, что вообще «осваивать Достоевского на советской сцене едва ли целесообразно».⁶⁰

⁵⁸ Гамбриус К. (З. Юдкевич). «Униженные и оскорбленные». — Рабочий и театр, 1933, № 25, с. 15.

⁵⁹ Эрэс (Р. Суслович). Встреча с классиком не состоялась. — Рабочий и театр, 1933, № 6—7, с. 16—17.

⁶⁰ Залесский В. Удастся ли опыт нового прочтения Достоевского? — Советское искусство, 1932, 9 мая, № 21, с. 3.

К середине 1930-х годов получил распространение взгляд на Достоевского как на писателя, после каторги все дальше и дальше уходившего от демократических идеалов своей юности. Некоторые критики не могли отделить мнимое от реального, «достоевщину» от Достоевского. Диалектика, дисгармония творчества великого писателя воспринималась ими не как органическая черта его, но как порок. Этика, философия, социология, эстетический образ в романах Достоевского расчленились. А в обособленном виде любой из компонентов мог обрести реакционный, антигуманистический смысл. Психологическая противоречивость героев Достоевского, их болезненно-напряженные взаимоотношения с окружающим миром — все это почиталось принадлежащим прошлому, и только прошлому. С точки зрения этих критиков искусство требовало ясного, сильного и цельного героя. Достоевский не поддавался «выпрямлению». И постепенно имя его исчезло с театральных афиш.

В концертах Качалов и Москвин еще и в 40-е годы показывали сцены из «Братьев Карамазовых». Иногда Достоевского читали с эстрады. Выступал по-прежнему В. Яхонтов. В 1946 г. А. Глузов выступил с композицией «Игрока». Новых постановок не было.

И тем не менее сама проблема «Достоевский и театр» оставалась. Она решалась теперь на материале истории. Анализировались, описывались постановки минувших этапов. Выходили работы о Качалове, Леопидове, Москвине, Хмелеве — об актерах, игравших героев Достоевского. И быть может, здесь сохранялись и продолжались жить традиции, которым суждено было возрождаться в исследованиях истории русского театра в 1950-е годы.

Ю. И. СОХРЯКОВ

ТВОРЧЕСТВО Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО
И РЕАЛИСТИЧЕСКАЯ ЛИТЕРАТУРА США
20—30-х ГОДОВ XX ВЕКА

(Т. Драйзер, Ш. Андерсон, Ф. Скотт Фицджеральд)

1

Характерной особенностью развития реалистической литературы США в XX в. было интенсивное усвоение художественного опыта европейской литературы, в том числе русской. Литература США начала развиваться гораздо позже, чем европейские литературы и не имела вековых традиций; а, как известно, «чем позже возникала и формировалась та или иная национальная литература, чем позже она включалась в общий литературный