

ИМЕЛ ЛИ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕАТР ПРАВО ИНСЦЕНИРОВАТЬ «БРАТЬЕВ КАРАМАЗОВЫХ»? – ИМЕЛ

Постановка «Братьев Карамазовых» встречена была в печати с редким озлоблением. Произносились слова о кощунстве, вандализме, преступлении, о глумлении над великим произведением.¹ Некий *Зритель* в «Русск. Слове», который «пишет так смело, лишь будучи убежден, что многие и очень многие разделяют его чувства», восклицал с пафосом истинного негодования:

«До какой самовлюбленности нужно дойти, чтобы срисовывать дрожащей рукой дивные образы, написанные титанически смелою, гениальною кистью художника, и эти копии представлять на суд зрителю».²

Казалось бы: досадное недоразумение, но зато сколько любви к Достоевскому, любви ревнующей и беспокойной. И эту любовь высказывает сам голос множеств, безымянный зритель! Но затем раскрывается, что для этого зрителя роман «Братья Карамазовы» представляется «дивной статуей древнего бога, где все прекрасно, все полно особой внутренней гармонии». Это неосторожно. Сравнить роман Достоевского с мраморной статуей, хотя бы и в порыве негодования, это значит признаться в полном непонимании Достоевского. Пафос любви к автору оказывается пафосом невежества. Но и невежество есть состояние души, исполненное общественного интереса и достойное внимательного рассмотрения. В данном случае оно подымает вопрос: допустимо ли вообще перенесение действия романа на сцену?

«Давно уже и непоколебимо установлено, что всякая инсценировка великих произведений в высшей степени безнадёжна, бессмысленна и вредна», говорит голос множеств. Невежество почти всегда логично. Оно не знает фактов, не умеет делать исторических справок, оно суще-

ствуется в мире идейных и словесных клише, которые и любит нанизывать на логические нити.

Оно рассуждает так: художник — это ваятель, который в мраморных глыбах прозревает формы богов. Форма, раз найденная, неприкосновенна. Кто лучше творца знает, какую именно форму должен принять его замысел; и можно ли исказить его мечту? «У Достоевского нельзя переделать ни одной строчки, выкинуть ни одной буквы, у Достоевского все самобытно, необходимо, важно до последней степени; полстраницы, зачеркнутые в романе, это — уже громадная потеря».

Все это могло быть так, но, к сожалению, искусство не знает predetermined путей, и жизнь всегда противоречит логике.

Вот нам говорят, что «давно уже и непоколебимо установлено, что всякая инсценировка великих произведений в высшей степени безнадежна, бесцельна, бессмысленна и вредна», а между тем мы видим, что вся история театра XIX века, во Франции, например, представляет попытки и, часто, удачные переделки романа в драму. Напомним, что две такие ультра-театральные, до пошлости театральные пьесы, обошедшие сцены всех городов, как «*Dame aux camélias*» Дюма и «*Maître de Forge*»³ впоследствии, ввиду успеха, были применены к сцене.

Роман Гонкуров «*La fille Elisa*» (произведение, которое, быть может, ближе всех других во французской литературе приближается к Достоевскому), поставленный на сцене Антуаном,⁴ стал поворотным пунктом в развитии реалистического театра во Франции. И почти такое же значение имел их другой роман «*Germinie Lacerteux*», воплощенный Режан.⁵ Характерно при этом то, что театральные их пьесы, написанные ими исключительно для театра, никакого значения в истории французской сцены не имели.

Все это противоречит безусловности утверждения, что «давно уже и непоколебимо установлено»... и т. д. Напротив, изучая жизнь европейского романа, скорее можно засвидетельствовать, что роман имеет определенную тенденцию драматизироваться, и чем дальше, тем больше.

Роман — это эпос. А чем, в сущности, как не драматизированием современного им эпоса занимались Феспис, Фриних, Эсхил, Софокл? Трагедия всюду рождается из эпоса, т. е., вернее, из тем эпоса. А роман нашего времени — это не только эпос. Он включил в себя весь, еще не оформленный до сценической четкости, драматизм общественных коллизий и душевных состояний.

Если мы обратимся к истории русского театра, то нас поразит обратное явление. Вся история русской драмы представляет стремление театра превратиться в повесть, в картину, в пейзаж. Театр быта в середине XIX века этому способствовал, а с театром Тургенева и, наконец, с театром Чехова русский театр стал вполне эпическим — и замер. История русской драмы закончилась вместе с Чеховым и на нем прервалась. И вот тотчас же началось смутное брожение в самом театре, начался пересмотр всех сценических сил и возможностей. Мы вступили в парадоксальную эпоху напряженной театральной жизни, громадной театральной революции, при полном отсутствии драматической литературы. Постановки иностранных драматургов на русской сцене были как бы примеркой сил, сложными опытами. Но где же театру было искать русской трагедии, того трагического пафоса, которым трепещет вся русская жизнь? Где воплотилась трагедия русского духа? Конечно, не в театре. Не в театре, а в романе: в Достоевском, в Толстом, в Сологубе.

Русская душа слишком стихийна, чтобы иметь возможность спокойно течь по руслу тех драматических форм, которые мы взяли готовыми с Запада. Туда, по этим руслам, устремилось только то, что могло в них вместиться — комедия быта, лирика, драматический пейзаж. Все же стихийное, первобытное, неразрешившееся, все то, что делает русскую душу душой бесноватого, подвижника, хама и святого, все это устремилось в роман. Роман здесь оказался удобнейшей формой именно благодаря своей аформальности и бесконечной гибкости. Поэтому сравнивать роман Достоевского с законченной статуей — значит или совсем не понимать Достоевского, или совсем не понимать, что такое законченность формы.

В Достоевском получило себе первое, гениальное, но далеко еще не законченное воплощение трагическое русской души. Если искать уподоблений для романов Достоевского, то их хотелось бы сравнить с тою колоссальной стеной веков, которая появляется в апокалиптическом видении Гюго, открывающем «Легенду Веков», с барельефами, высеченными «de la chair vivante et de pierre brute»*.⁶ В Достоевском именно есть эта трепещущая плоть, сросшаяся с диким камнем. Это мучительно, великолепно и ужасно, но, во всяком случае, ничего общего не имеет с мраморной законченностью форм, при которой нельзя выпустить ни одной фразы, нельзя изменить ни одного слова. Достоевский — это только первый день творения, а их еще будет шесть.

Художественный театр сделал шаг к осуществлению национальной русской трагедии, поставив «Братьев Карамазовых», и этот шаг был неизбежен. В своей инсценировке, много потерявшей от цензурных урезок, он с бесконечной бережливостью отнесся к тексту Достоевского и нигде не вставил ни одного лишнего слова. Может быть, так и нужно было при первом опыте. Но в дальнейшем развитии русской трагедии мне представляется несравненно более свободное и творческое обращение с текстом. Ценным для нас останется дух, а не формы. Мне представляется, что русский роман сыграет в нашей будущей трагедии роль национального мифа. Судьба «Карамазовых» будет нашей историей Атридов, троянский цикл мы найдем в «Войне и мире», Федру — в «Анне Карениной», Орестейю — в «Преступлении и наказании» и подобие Фиванских легенд — в «Бесах».⁷

«Братья Карамазовы» в Художественном театре, разумеется, несовершенны, но все же в эти два вечера чувствовалось не раз истинное веяние трагедии. А это бесконечно много. Что же касается кощунства, то оно, действительно, было в театре, но не на сцене, а в тех зрителях, которые еще не научились молиться во время трагедии.

* «из живой плоти и из необработанного камня» (фр.).