

## ТЕАТР

УДК 792.09+792.03

**Трагические мотивы Достоевского в чеховском театре:  
спектакль Немировича-Данченко  
«Братья Карамазовы» (1910)***О. Э. Маркарьян*

Российский государственный институт сценических искусств,  
Российская Федерация, 191028, Санкт-Петербург, Моховая ул., 34

**Для цитирования:** Маркарьян, Ольга. «Трагические мотивы Достоевского в чеховском театре: спектакль Немировича-Данченко 'Братья Карамазовы' (1910)». *Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение* 8, no. 3 (2018): 399–410. doi: <https://doi.org/10.21638/11701/spbu15.2018.304>

Исследуется спектакль Немировича-Данченко «Братья Карамазовы» 1910 г., ставший первой инсценировкой прозы в истории режиссерского театра. Целью исследования стало определение жанра этого спектакля по отношению к жанровым установкам романа Достоевского. В начале XX в. о Достоевском писали крупнейшие деятели искусства, особенно широко обсуждалась близость его романов к жанру трагедии. А вот Московскому Художественному театру трагедия не давалась, в чем его не раз упрекала критика. Но ведь МХТ сформировался в русле поэтики Чехова, который, поэтизируя повседневность, далеко уводил от канонов классической трагедии с ее героикой и предельностью. Тем не менее «чеховский» театр хотел охватить и этот чуждый ему жанр. В поисках путей трагедии Немирович-Данченко обратился к Достоевскому. Очевидно, что при работе над «Братьями Карамазовыми» изначальные позиции театра и литературного материала были взаимоотталкивающими. Эта коллизия выводит нас к принципиальному для театроведения вопросу о бытовании трагического жанра в театре жизненных соответствий, который автор статьи и стремится разрешить на примере спектакля «Братья Карамазовы». В ходе авторских рассуждений выявлено, что принципиальный конфликт между мировоззренческими установками жизнеподобной эстетики и трагическим мировидением Достоевского неустраим, однако театральный потенциал его прозы позволяет актерам подниматься к трагическим высотам. И кризис катарсиса как основного элемента трагедии, с которым театр столкнулся на пороге XX в., по-своему разрешается театром жизненных соответствий.

**Ключевые слова:** Достоевский, катарсис, Вячеслав Иванов, инсценировки прозы, Московский Художественный театр, Немирович-Данченко, трагедия, трагическое, психологический театр, театр жизненных соответствий.

© Санкт-Петербургский государственный университет, 2018

В мае 1911 г. В. И. Немирович-Данченко приехал в Петербург с докладом о своем спектакле «Братья Карамазовы», поставленном за полгода до того в Московском Художественном театре. Полемику, возникшую в связи с этим докладом, записал в статье «Споры о задачах театра» Д. В. Философов, литературный критик и близкий друг Д. С. Мережковского и З. Н. Гиппиус. «Споры» были действительно интересные, в них приняли участие блестящие петербургские умы. Двое из них — сам Мережковский и Вячеслав Иванов — авторы крупнейших концепций творчества Достоевского. В 1901 г. Мережковский написал многостраничный труд «Толстой и Достоевский», а Иванов в 1911-м как раз заканчивал доклад «Достоевский и роман-трагедия», во многом определивший русское достоеведение и особенно повлиявший на поиски М. М. Бахтина.

Спектакль Немировича-Данченко стал первым прецедентом полноценной постановки романной прозы на сцене. Недаром он шел два вечера. Инсценировки различных линий из романов Достоевского в актерском театре несопоставимы с первым режиссерским спектаклем, замахнувшимся на полноту воплощения романа. Как пишет исследователь русской режиссуры К. Л. Рудницкий, «перелицовки “Идиота”, “Анны Карениной”, “Воскресения”, наспех сделанные ремесленниками <...> низводили романы Толстого и Достоевского на уровень бульварных мелодрам» [1, с. 92].

Сам Достоевский, не дожив до эпохи режиссуры, переноса на сцену своих романов во всей полноте предположить не мог. Он писал даме, пожелавшей «извлечь из его романа драму», что это возможно, только «если Вы как можно более переделаете и измените роман, сохранив от него лишь один какой-нибудь эпизод для переработки в драму, или, взяв первоначальную мысль, совершенно измените сюжет» [2, с. 225]. В эпической природе собственного творчества Достоевский не сомневался: потому и писал романы, а не пьесы. «Эпическая форма никогда не найдет себе соответствия в драматической. Я даже верю, что для разных форм искусства существуют несоответственные им ряды поэтических мыслей» [2, с. 225]. Тем не менее возникшая на рубеже веков полемика о драматургичности его прозы сущности ее не чужда. По мысли Иванова, «роман <...> стал, под пером нашего художника (Достоевского), трагедией духа» [3, с. 409]. То есть, доказывает Иванов, если не «ряд мыслей», то ряд содержаний прозы Достоевского относится к трагическому жанру. «Трагичен по существу во всех крупных произведениях Достоевского прежде всего сам поэтический замысел» [3, с. 409]. Это определяет и форму: «Роман Достоевского есть роман катастрофический, потому что все его развитие спешит к трагической катастрофе» [3, с. 411].

Закономерно, что и к спектаклю Немировича-Данченко Иванов отнесся положительно (тут стоит оговориться: неясно, видел Иванов спектакль или исходил из доклада режиссера). Иванову вообще была свойственна щедрость приятия — он охотно признавал самые разные, даже неблизкие ему явления искусства. И, конечно, постановку Немировича-Данченко он принял: сам факт нового подхода к Достоевскому на театре (вне зависимости от качества!) соответствовал его собственной концепции.

Иначе отнесся к спектаклю Мережковский. Его взгляд на Достоевского во многом схож со взглядом Иванова. Следуя концепции двух полюсов, составляющих сущность мира (это излюбленное философское построение Мережковского),

он называет Толстого поэтом плоти, а Достоевского — поэтом духа (см.: [4, с. 68]). И духовное напряжение, и писательскую технику Достоевского Мережковский, как и Иванов, ассоциирует с трагедией. «События следуют одно за другим, все быстрее и быстрее, все неудержимее, гонят одно другое, теснятся, как будто нагромождаются, — на самом же деле, в строгом и стройном порядке, в подчинении главной единственной цели, сосредоточиваются в возможно большем количестве в возможно меньшее время. Ежели и есть у Достоевского соперники, то не в современной, а разве в древней литературе — творец Орестейи и творец Эдипа — по этому искусству постепенного напряжения, накопления, усиления и ужасающего сосредоточения трагического действия» [4, с. 145].

Однако, сравнивая Достоевского с Эсхилом и Софоклом, Мережковский не считал его, в отличие от Иванова, поэтом для сцены. И на диспуте после доклада Немировича-Данченко «занял крайнюю позицию. Он доказывал, что Достоевский по существу невозможен на сцене, особенно на сцене современной. “В пьесах Чехова, — говорил он, — зритель отделен от сцены только *одной* рампой, т. е. чисто условной чертой, внутреннего значения не имеющей. В Художественном театре Чехов воплощается без умаления <...> Достоевский же неминуемо выходит обедненным, приплюснутым, потому что у него не одна рампа, — как выразился Мережковский, — а целый ряд их. Точно система зеркал, отражение которых идет в бесконечность. Смердяков “отражается” в приживальщике-черте, черт — в Иване, Иван — в Великом инквизиторе и т. д., и все упирается в последний вопрос об оправдании зла, о бытии Бога”» [5, с. 2].

Нужно сказать, что система зеркал Достоевского, так впечатляюще обрисованная Мережковским, содержит как раз театральный потенциал. Что может быть театральней! Однако, бесспорно, это не тот потенциал, который мог вскрыть Художественный театр того времени, театр чеховский. Насколько тонка условная черта в чеховских пьесах и спектаклях по ним в МХТ — вопрос спорный. Однако конфликт между чеховским театром и Достоевским очевиден (к слову, Чехов Достоевского не любил, говорил о нем: «Хорошо, но очень длинно и нескромно. Много претензий» [6, с. 169]).

Мысль Мережковского подхватил Философов, приводя в пример не только писателей, но и художников. «Левитан смотрел на мир глазами Чехова. <...> Он твердо знал, что за “тихим омутом” и “золотой осенью” — небытие, провал. И это знание навевало особую, примиренную грусть на творчество Левитана, которое можно считать совершеннейшим образцом психологического натурализма. Здесь сродство его души с душою Чехова. Коренное их свойство: не творческое, мятежное сомнение, а примиренный скепсис» [5, с. 2]. Можно вспомнить слова Достоевского о том, что для разных форм искусства существуют соответственные им ряды мыслей. По мысли Философова получается, что для разных эстетик есть соответственные «глаза», и Левитану, и Чехову свойствен взгляд отчаянный, но не мятежный. «Врубель, — продолжает Философов, — бесстрашно пробивался через феноменальный мир к миру сокровенному <...> Вместе с Достоевским он всю жизнь сомневался, но никогда не был скептиком, потому что не мог примириться с дьявольским водевилем... <...> Душа Художественного театра имеет внутреннее сродство с созерцательной душой Чехова, а не пророчески-действенной душой Достоевского» [5, с. 2].

Насколько подходит определение «психологический натурализм» к Чехову, Левитану и Художественному театру — вопрос неоднозначный. Само отличие мировидения Чехова (Художественного театра как театра чеховского) и Достоевского: одно отстраненное, другое мятежное — Философов улавливает точно. А мятежность, конечно, характеристика трагическая. Борьба направлена на победу, но мятеж, бунт — это нечто обреченное и единственной целью имеющее заявить несогласие. Обреченный мятеж, бунт — новый трагический мотив, особенно явно проявившийся в новой драме, выведшей на сцену не героя-титана, а бессильного героя. Силу заменила гордость, борьбу — бунт. Таков бунт Игрены в финале «Смерти Тентажиля» Метерлинка или бунт Человека в четвертом акте «Жизни Человека» Андреева. Они соотносимы с главным бунтовщиком Достоевского — Иваном Карамазовым.

Именно его бунт, по мнению Мережковского, делает роман неинсценируемым. «За <...> борьбой “действующих лиц” скрывается <...> борьба Бога с диаволом <...> Достоевский знал, чем кончилась эта борьба, скорее верил в победу добра, но в романе ясного ответа на вопрос все-таки нет. Грандиозная фигура Ивана <...> заслоняет наивного Алешу и обольстительно сладкие поучения старца Зосимы. Но если даже в *романе* извечная борьба Бога с диаволом не находит трагического разрешения, то что же сказать о театре?» [5, с. 2]. Характерно, что Мережковский говорит об отсутствии «трагического» разрешения, т. е. разрешения в катарсисе. В безысходности бунта Ивана мы находим новое явление трагедии, противоречащей трагедии старого типа, где катарсис был формообразующим.

Иначе смотрел на «Карамазовых» Иванов. Казавшийся Мережковскому «обольстительно-сладким» Зосима для Иванова был абсолютно убедителен. «Ужас и мучительное сострадание могущественно поднимает у нас со дна души жестокая (ибо до последнего острия трагическая) муза Достоевского, но к очищению приводит нас всегда» [3, с. 411]. Намечая пути к очищению, Иванов перефразирует Зосиму: «Ищите восторга и испуга, землю целуйте, прозрите и ощутите, что каждый за всех и за все виноват, и радостью такого восторга и постижения спасетесь» [3, с. 420]. Иванов еще и потому определял романы Достоевского как трагедии, что видел в них катарсис как основную примету жанра.

Однако не только отчаянный бунт, но и религиозный катарсис были чужды «созерцательному» Художественному театру. Линия Зосимы подлежала цензурному запрету, не допускающему выводить на сцену духовных лиц. Однако эта, возможно, вынужденная лакуна казалась многим рецензентам невосполнимой. Эм. Бескин писал: «Где разговор с Алешей в трактире? Где “Великий инквизитор”?.. А где старец Зосима и монастырь? Ведь дом Карамазовых и монастырь — это и есть смысл всей хроники, вся борьба, все действие. Грех и искупление его верой, страданием» [7, с. 288]. Ту же самую мысль высказывает Мейерхольд, открывая программную статью «Балаган» рассуждениями об этом спектакле Художественного театра. «В романе Достоевского черты очищения и назидательности налицо, но они вложены в гениальное построение тезы и антитезы: бога и диавола. Зосима и “карамазовщина”, символ божества и символ диавола, составляют две неразрывные основы романа. На сцене центр тяжести в развитии интриги перенесен на Митю. При переделке романа в пьесу исчезла основная триада Достоевского: Зосима, Алеша и Иван в их взаимоотношении. В таком виде “Братья Карамазовы” являются просто-

напросто инсценированной фабулой романа, вернее — некоторых глав романа» [8, с. 207–8].

И если отсутствие Зосимы можно объяснить вынужденностью, то отказ от глав «Бунт» и «Великий инквизитор» полностью соответствовал духу Художественного театра. Из трагических сцен Достоевского, связанных с Иваном, в инсценировке осталась только сцена Ивана с чертом. Философов, посвятивший этой сцене из спектакля отдельную статью, писал: «Художественники черта не “воплотили”, значит *им* воплощать и не следовало. <...> Театру “натурализма” не пристало впадать в неестественность. Москвичи хотят, чтобы на сцене все было так, как и у нас, как и в нашей обывательской жизни. Если они когда-нибудь выходят из натурализма, то без обмана. “Синяя птица” — сказка. Здесь можно фантазировать, здесь все сверхъестественно. В настоящей же жизни ничего сверхъестественного нет и быть не может <...> Достоевский всем естеством своим ощущал *реальность зла*» [9, с. 2]. И это непризнание сверхъестественного «художественниками» есть одновременно непризнание трагического, которое и в том, что бред имеет под собой реальную почву. Безысходный пессимизм не был свойствен Художественному театру, и смягчение образа Ивана Карамазова вполне закономерно. По-видимому, эта недопроявленность роли негативно отразилась и на игре В. И. Качалова.

Тем не менее можно поспорить с теми, кто считал, что без связи Ивана с Зосимой не стоит даже рассматривать спектакль как адекватное воплощение Достоевского. Спектакль имел явные параллели с поисками трагического как в теориях символистов, так и в условном театре. Само оформление — без кропотливого бытоподобия, на сукнах. «У рампы построен портал, затянутый темным сукном; в левой его стороне прямоугольною балкою отделена открытая на публику эстрада с тремя ступенями; на эстраде кафедра, с которой читает чтец. Сцена <...> задернута таким же темным занавесом, каким весь портал», — так свидетельствовал автор подробнейшей записи спектакля П. М. Ярцев [10, с. 303–4]. Рудницкий обращал внимание на комментарий Немировича-Данченко: «Направо <...> висела одноцветная оливковая занавеска (“Именно занавеска, — подчеркивал Немирович, не занавес, а занавеска, — потому что от нее доверху небольшой пролет”, т. е. всю сцену она не закрывает)» ([1, с. 99], ср.: [11, с. 37]). Таким образом, разрушалась обычная для Художественного театра установка на правдоподобие сценической обстановки. Однако не в пользу театральной условности, а, напротив, приближая спектакль к чтению. Это с первого взгляда уловил Ярцев: «Таким построением сразу достигается то, что в этом представлении нет сценической иллюзии, что это — чтение, иллюстрированное — где это возможно — искусством актера и красками и линиями немногих расположенных на сцене вещей» [10, с. 303].

Такое постановочное решение было во многом обусловлено заурядным дефицитом времени — Немирович-Данченко, по собственному выражению, «бросился в открытое море “Карамазовых”» [11, с. 19] в августе, а премьера состоялась уже в октябре. «Вынужденно ускоренные, сжатые темпы работы не допускали каких бы то ни было экспериментов в сфере внешней формы спектакля» [1, с. 96]. Однако спешка, по-видимому, помогла театру. Установка на «чтение», а не на иллюзию в какой-то мере освободила его от быта, уже засалившегося за годы существования МХТ. Изъятость живых реалий, внимание, сосредоточенное исключительно на людях-сущностях, возможно, раскрепостили актеров, которые на этот раз могли

не рисовать характерный или исторический образ, а заняться словом-мыслью, искать трагедии в интеллектуально-психологических построениях Достоевского. Действие в «Братьях Карамазовых» развивалось не столько в поступках, сколько в разговорах. Л. Андреев в 1913 г. в «Письме о театре» рассуждал о новом «театре слова», который <...> явится завершительной ступенью театра психологического и поглотит его в своей еще невиданной широте и глубине» [12, с. 558]. Такой новый театр Андреев видел в постановках Достоевского МХТ: «Тихо и почти незаметно совершилась роковая встреча — страстно ждущего психологического театра и гения психизма Достоевского» [12, с. 535].

Проблема соотношения действия и слова, действия и мысли проявляется еще в одном аспекте постановки — в фигуре чтеца. Нужно понимать абсолютную новизну этой идеи для театра начала XX в. Как отмечал К. Л. Рудницкий, «никогда и нигде прежде такой прием не применялся и даже никем не пробовался» (а «после “Карамазовых”» «эксплуатировался сотни раз») [1, с. 96]. Впрочем, идея чтеца в театре, еще не применявшаяся на практике, была популярна на уровне отвлеченных театрально-философских поисков в символистских кругах. Но чтец Н. Н. Званцева в Художественном театре не был похож на Некогого в сером из «Жизни Человека» (Некто в сером — «наемный чтец» судьбы), не имел он отношения и к призыву Ф. К. Сологуба из статьи «Театр одной воли» играть под чтение как под глас судьбы<sup>1</sup>. В таких чтецах на первом плане был мотив марионеточности — значимый трагический мотив в символизме, совсем не близкий резко-индивидуальным героям Достоевского, впрочем, как и мировидению Художественного театра. Скорее тут можно вспомнить о Мейерхольде, который в «Истории и технике театра» призывал создавать простор для фантазии зрителя (см.: [14, с. 116]). Мейерхольд, конечно, приводил в пример колокольный звон, который должен навести на мысль о монастыре, а не на рассказ чтеца о колокольном звоне. То есть он призывал зрителя к сотворчеству через театральную условность, а Немирович-Данченко делал это через возвращение от зрительского восприятия к почти читательскому. Однако неожиданно их поиски пересеклись: к пробуждению зрительской фантазии апеллировали оба.

Этот «инородный» способ подачи материала в театре не мог не разбавлять иступленно-концентрированную действительную природу событий у Достоевского. Получалось, что при сближении с театром у прозы Достоевского отнималась ее театральная закваска. Ее разбавляли эпически. Тем не менее многие рецензенты уверяют, что чтец не нарушал темпа действия. «Отныне можно сказать, что чтец рядом с идущим на сцене действием так же смело может ужиться в театре, как уживается там оркестр рядом с певцами и декоратор рядом с актерами. Переплетение действия с чтением не только не нарушает впечатления, но даже усиливает его» [15 с. 296]. «Особенно удачным этот опыт оказался по отношению к случаям, когда чтец врвался в ход действия. Цельность впечатления нисколько не нарушалась от этого» [16, с. 290]. М. Волошин в рецензии на «Братьев Карамазовых» писал, что

---

<sup>1</sup> Вот что предлагал Сологуб: «Чтец сидит около сцены, где-нибудь в стороне. Перед ним стол, на столе — пьеса, которая сейчас будет представлена. Чтец начинает по порядку, с начала <...> И раскрывается перед зрителем действие, как раскрывается оно перед нами и в самой жизни: ходим и говорим по своей, мнится нам, воле <...>. И, обыкновенно, не знаем, что самобытной нашей воли нет, что всякое наше движение и всякое наше слово подсказаны и даже давно предвидены в демоническом творческом плане всемирной игры раз навсегда» [13, с. 154-5].

«зритель, который смотрит трагедию, должен заранее знать ее героев по именам и видеть в них основные характеры своей расы. Ему должна быть знакома их внутренняя борьба, их трагическая гибель и обстоятельства судьбы. <...> Трагическое действие заключается в постепенном раскрывании тех путей, по которым проходит душа героя, направляясь к заранее определенному концу» [17, с. 363].

Но удавалось ли раскрыть эти пути души? С. Глаголь в своей рецензии поднимает вопрос о различии между Достоевщиной и карамазовщиной. «Достоевский ли это — является, конечно, большим вопросом. На сцене была карамазовщина <...> На сцене был штабс-капитан Снегирев с его душевным “надрывом”, была трогательно-жалкая и вместе с тем отвратительный бесенок — Lise, истеричная Катерина Ивановна и прочие. Одним словом, целый маленький сумасшедший домик, но неужели у Достоевского так все и сводится только к картине этого сумасшедшего дома, и нет под нею ничего, дающего ей совсем особый смысл <...> в котором все эти исковерканные, несчастные люди служат только материалом, канвою для чего-то иного? Не чувствовать этого, читая “Карамазовых”, — значит не чувствовать самого Достоевского, которого интересуют не сами выводимые им люди, а вечная борьба в человеческом сердце дьявола с Богом» [15, с. 295-6].

Однако Мережковский в «Толстом и Достоевском» убедительно показал, насколько иллюзорна у Достоевского грань между страстями людскими и духовными. «На героях Достоевского видно, как отвлеченные мысли могут быть страстными, как метафизические послышки и выводы коренятся не только в нашем разуме, но и в сердце, чувстве, воле <...> Существуют мысли, которые подливают масла в огонь страстей, зажигают человеческую плоть и кровь сильнее, чем самые неудержимые похоти. Существует логика страстей; но существуют и страсти логики» [4, с. 147]. Потому можно предположить, что через психологическую актерскую игру можно подняться и к метафизическим смыслам Достоевского. Бескин писал: «Надрыв Достоевского, его нутро, его великую эпилепсию можно передать только талантом актера» [7, с. 288]. И Достоевский в какой-то мере действительно пролагает путь к трагедии для актеров психологического театра. Противоположностью мысли Глаголя о «карамазовщине» вместо «достоевщины» в спектакле звучит отзыв С. М. Волконского. «Не знакома разве каждому из нас эта “достоевскость”, которая так жутко заражает кровь... Это знает всякий, кто читал. Но во сколько раз больше испытывали мы, которые видели и слышали... <...> А что же было на сцене, кроме людей?» [18, с. 73]. По мысли Волконского, зрители получали в спектакле еще больше Достоевского, чем от самого Достоевского. И этому способствовали оголение театра, скупость в использовании всех средств, кроме главного: актера. Волконский потому с таким восторгом принял спектакль, что нашел в нем подтверждение своей театральной концепции. «Я ехал в Москву по приглашению Художественного театра и в вагоне мысленно слагал эпилог к своей лекции: мне хотелось <...> провозгласить первенство в спектакле актера и человека над декорацией и бутафорией. <...> Этим ли людям было напоминать, что на сцене человек — венец созданья» [18, с. 73]. Таким образом, установка на чтение, о которой было сказано выше, вовсе не означала отказа от создания психологических актерских образов. Это в Художественном театре и не было возможно. «Наоборот: жизненность настроения и раскаленность атмосферы, по идее Немировича, актеры обязаны были приносить в себе, с собой, на своих плечах» [1, с. 99].

И трагические мотивы Достоевского, неблизкие Художественному театру, находили все-таки воплощение — в актерской игре. Характерно, что сразу в нескольких лучших ролях путь к трагическому лежал через патологизм Достоевского, через контрасты возвышенного и низменного — то, что Глаголь с неприязнью называл «карамазовщиной». Тем не менее и «карамазовщина» в самом неприятном виде, воплощенном в фигуре сладострастника, ерника, шута Федора Павловича Карамазова, — бесспорно имеет у Достоевского трагический потенциал. «Великолепный “мочалка” г. Москвин (Мочалка — прозвище штабс-капитана Снегирёва. — О. М.)» [19, с. 283] именно через контрасты поднимался к трагедии. Это отмечал Ярцев: «Возбуждение, боль постоянная (он все время топчется, срывается с места), испуганное шутовство — все это взято смело, сразу и приподнято до изображения трагического» [10, с. 309]. Многие отмечали еще одного «шута» — Смердякова в исполнении С. Н. Воронова. Может быть, его исполнение не доходило до трагического, однако вызвало сплошь положительные отзывы, а С. Яблоновский утверждал, что «именно таким и должен быть Смердяков, со скопческим лицом, с глубокомысленною пошлостью или пошлым глубокомыслием, с гнилым телом, гнилою душой и гнилым голосом» [19, с. 285]. Третья лучшая роль — снова патологичная и шутовская — роль Lise Хохлаковой в исполнении Л. М. Кореновой. В ней, писал Бескин, «чувствуется болезненный садизм. Чувствуется задушенная плоть» [7, с. 289]. Яблоновский отмечал в Lise контрасты: «Lise г-жи Кореновой была в одно и то же время и милый ребенок, и жалкий старичок; в ней было и то пленительное, что позволяет Алеше любить ее <...> и все то бесовское, извращенное, садическое, что пугает в этом ангеле-уроде» [19, с. 286]. Назаревский считал, что «г-жа Коренева — Lise» «искренностью и продуманностью игры <...> приближалась к г. Леонидову» [20, с. 300].

Митя Карамазов Л. М. Леонидова был, бесспорно, главным героем спектакля и, по-видимому, его подлинным трагическим стержнем. Трагизм здесь был иного рода, чем у Качалова, Воронова и Кореновой. В мхатовском Мите (а ведь Митя — из самых «карамазовских» фигур романа) карамазовского было мало. А много — «достоевского». «Г. Леонидов ближе всех подошел к Достоевскому», — писал Назаревский [20, с. 300]. Бескин, не принявший спектакль в целом, был впечатлен игрой Леонидова. «В одной картине разгула в Мокром <...> больше Достоевского, чем в совокупности всего двухвечернего сидения. В одном Леонидове его больше, чем во всех потугах Художественного театра» [7, с. 288].

Очевидно, что сцена в Мокром, мимо которой не прошел ни один рецензент, представляла собой по-настоящему трагическое явление. И даже слово «мистерия», оброненное Бенуа и вызвавшее негодование у Мейерхольда, возможно, не так уж неточно. Ведь Бенуа под мистерией подразумевает как раз эту сцену: «“По-молившись” с осужденным Митей, лучше видишь жизнь» [21, с. 440]. На этом все сходились. «Утверждаю, — писал Волконский, — что я не видал на русской сцене трагедии, прежде чем увидел в Художественном театре сцену “Мокрого”» [18, с. 74].

С. Глаголь, как и Бескин, считавший, что в «Карамазовых» Художественный театр не поднимается до трагедийного уровня Достоевского, высоко ставил сцену в Мокром: «Это именно то исполнение, в котором театр кажется уже не театром, а жизнью, и видишь не артистов, а самого Митю и окружающих его» [15, с. 297]. Ту же мысль высказывал Яблоновский: «Иллюзия» — это слово, которое необык-



новенно часто применяется в театральных отчетах, и никаким другим словом так часто не лгут, как именно этим. Но здесь была именно иллюзия. Весь ужас жизненной правды сочетался каким-то волшебным образом с правдой художественной, и впечатление получилось необыкновенное» [19, с. 284].

Леонид Андреев, формулируя принципы психологического театра, писал: «Главным и царственным свойством всякого крупного психологического произведения является то, что изображаемое целиком поглощает собою воспринимающего, совершает почти физическое чудо, поглощение одного “я” другим — личностью автора и его героев» [12, с. 554]. В таком соединении зрителя с героем, как кажется, заявил о себе неожиданный тип катарсиса. Это катарсис, возникающий вне собственно трагической ситуации (ведь таковые были нивелированы при инсценировке) и вне трагической формы (формы условной, для Художественного театра чуждой). Вяч. Иванов, призывавший к катарсическому театральному действию на основе романов Достоевского, психологический элемент этих романов старался сгладить<sup>2</sup> и трагическое действие видел условным, наподобие античного. Но и он отмечал неожиданную возможность катарсиса в психологическом театре. Он писал о мхатовских спектаклях по Чехову: «Показательна удача чеховских постановок <...> единодушное настроение сливает зрителей в некое однородное душевное тело» [22, с. 209–10]. Очевидно, что нечто подобное происходило и со зрителями «Братьев Карамазовых», во всяком случае в сцене в Мокром. Таким образом, исключительной силы актерская игра на материале Достоевского, сочетающем психологическое с метафизическим, позволила психологическому театру, пусть в отдельных сценах, подняться до высот трагедии.

## Литература

1. Рудницкий, Константин. *Русское режиссерское искусство: 1908–1917*. М.: Наука, 1990.
2. Достоевский, Федор. *Полное собрание сочинений*. Гл. ред. Василий Базанов. 30 томов. Л.: Наука, 1986, т. 29, ч. 1.
3. Иванов, Вячеслав. “Достоевский и роман-трагедия”. В кн. Иванов, Вячеслав. *Собрание сочинений*. Ред. Дмитрий Иванов и О. Дешарт [Ольга Шор], 399–437. 4 тома. Брюссель: Foyer Oriental Chrétien, 1987, т. 4.
4. Мережковский, Дмитрий. *Л. Толстой и Достоевский*. Изд. подгот. Елена Андрущенко. М.: Наука, 2000.
5. Философов, Дмитрий. “Споры о задачах театра”, Речь, май 7, 1911.
6. Чехов, Антон. *Полное собрание сочинений и писем*. Гл. ред. Николай Бельчиков. 30 томов. М.: Наука, 1976, т. 3.
7. Бескин, Эммануил. “Карамазовы на сцене”. В кн. *Московский Художественный театр в русской театральной критике: 1906–1918*, сост. Ольга Радищева и Екатерина Шингарёва, 287–9. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2007, т. 2.
8. Мейерхольд, Всеволод. “Балаган”. В кн. Мейерхольд, Всеволод. *Статьи. Письма. Речи. Беседы*, сост., ред. и коммент. Александр Февральский, 207–29. 2 части. М.: Искусство, 1968, ч. 1.
9. Философов, Дмитрий. “Иван и черт”, Речь, апрель 21, 1911.
10. Яр-в П. [Ярцев, Петр]. “Отрывки из романа ‘Братья Карамазовы’ на сцене Московского Художественного театра”. В кн. *Московский Художественный театр в русской театральной критике: 1906–1918*, сост. Ольга Радищева и Екатерина Шингарёва, 303–21. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2007, т. 2.

---

<sup>2</sup> «Менее всего останавливает художника излюбленная новыми трагиками тема — тема всепоглощающей страсти, хотя и она глубоко разработана им, например, в “Подростке”, в типе Рогожина (из романа “Идиот”), наконец, в типе Дмитрия Карамазова» [7, с. 428].

11. Немирович-Данченко, Владимир. *Избранные письма*. Сост. и ред. Виталий Виленкин. 2 тома. М.: Искусство, 1979, т. 2.
12. Андреев, Леонид. “Письма о театре”. В кн. Андреев, Леонид. *Собрание сочинений*, ред. Ирина Андреева, Юрий Верченко, Владимир Чуваков, 509–62. 6 томов. М.: Художественная литература, 1996, т. 6.
13. Сологуб, Федор. “Театр одной воли”. В сб. “*Театр*”. *Книга о новом театре*, 148–66. СПб.: Шиповник, 1908.
14. Мейерхольд, Всеволод. “К истории и технике театра”. В кн. Мейерхольд, Всеволод. *Статьи. Письма. Речи. Беседы*, сост., ред. и комм. Александр Февральский, 105–42. 2 части. М.: Искусство, 1968, ч. 1.
15. Глаголь, Сергей. [Голоушев, Сергей.] “Упрощенный Достоевский. ‘Братья Карамазовы’ на сцене Художественного театра”. В кн. *Московский Художественный театр в русской театральной критике: 1906–1918*, сост. Ольга Радищева и Екатерина Шингарёва, 295–7. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2007, т. 2.
16. Одинокий Дий [Туркин, Никандр]. “Дневник театрала. ‘Братья Карамазовы’ в Художественном театре. — Итоги. — Что не удалось и что удалось. — Сущность романа. — Глубина отрицания. — Новое завоевание театра”. В кн. *Московский Художественный театр в русской театральной критике: 1906–1918*, сост. Ольга Радищева и Екатерина Шингарёва, 289–91. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2007, т. 2.
17. Волошин, Максимилиан. “Достоевский и русская трагедия: Русская трагедия возникнет из Достоевского”. В кн. Волошин, Максимилиан. *Лики творчества*, подгот. Виктор Мануйлов, 362–5. Л.: Наука, 1988.
18. Волконский, Сергей. *Человек на сцене*. СПб.: Аполлон, 1912.
19. Яблоновский, Сергей [Потресов, Сергей]. “‘Братья Карамазовы’. (Художественный театр)”. В кн. *Московский Художественный театр в русской театральной критике: 1906–1918*, сост. Ольга Радищева и Екатерина Шингарёва, 284–6. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2007, т. 2.
20. Бэн [Назаревский, Борис.] “‘Братья Карамазовы’ на сцене Художественного театра”. В кн. *Московский Художественный театр в русской театральной критике: 1906–1918*, сост. Ольга Радищева и Екатерина Шингарёва, 297–300. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2007, т. 2.
21. Бенуа, Александр. “Художественные письма. Мистерия в русском театре”. В кн. *Московский Художественный театр в русской театральной критике: 1906–1918*, сост. Ольга Радищева и Екатерина Шингарёва, 437–41. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2007, т. 2.
22. Иванов, Вячеслав. “Эстетическая норма театра”. В кн. Иванов, Вячеслав. *Собрание сочинений*. Ред. Дмитрий Иванов и О. Дешарт [Ольга Шор], 205–14. 4 тома. Брюссель: Foyer Oriental Chrétien, 1974, т. 2.

Статья поступила в редакцию 5 марта 2018 г.;  
рекомендована в печать 31 мая 2018 г.

Контактная информация:

*Маркарьян Ольга Эдуардовна* — аспирантка; [olgamarkaryan@yandex.ru](mailto:olgamarkaryan@yandex.ru)

## Dostoevsky’s tragic motifs in the theatre of Chekhov: “The Brothers Karamazov” by Nemirovich-Danchenko (Moscow Art Theatre, 1910)

*O. E. Markaryan*

Russian State Institute of Performing Arts,  
34, Mokhovaya str., St. Petersburg, 191028, Russian Federation

**For citation:** Markaryan, Olga. “Dostoevsky’s tragic motifs in the theatre of Chekhov: “The Brothers Karamazov” by Nemirovich-Danchenko (Moscow Art Theatre, 1910)”. *Vestnik of Saint Petersburg University. Arts* 8, no. 3 (2018): 399–410. doi: <https://doi.org/10.21638/11701/spbu15.2018.304>

The article analyzes the performance “The Karamazov Brothers” directed by Vladimir Nemirovich-Danchenko in Moscow Art Theatre in 1910, which had become the first stage interpretation of prose. Dostoevsky’s novels were widely discussed, especially with regard to its affinity with the genre of tragedy. Moscow Art Theatre had been formed within Chekhov’s principles, finding poetry in everyday life — which was far from the classical criteria of tragedy. The theatre often came in for criticism for unsuccessful attempts to stage a tragedy. So this genre posed a challenge for the theatre. Nemirovich-Danchenko in search of forms of tragedy resorted to Dostoevsky’s works. Obviously, there was an initial conflict between the principles of the theatre and the literary material. This conflict brings us to the fundamental problem of the theatre studies: whether tragic genre is compatible with conventional theatre or not. The article reveals that the fundamental conflict between the aesthetics of conventional theatre and tragic outlook of Dostoevsky is insoluble. However, the theatrical potential of his prose enables actors of psychological style to rise to the level of the tragedy. The crisis of catharsis (major element of tragedy), which the theatre experienced at the turn of XX century — was resolved in the conventional theatre of “life truth”.

*Keywords:* Dostoevsky, catharsis, conventional theatre, Vyacheslav Ivanov, Moscow Art Theatre, Nemirovich-Danchenko, prose staging, tragedy, tragic, psychological theatre.

## References

1. Rudnitskii, Konstantin. *Russkoe rezhisserskoe iskusstvo: 1908–1917*. Moscow: Nauka, 1990. (In Russian)
2. Dostoevskii, Fedor. *Polnoe sobranie sochinenii*. Edited by Vasilii Bazanov. 30 vols. Leningrad: Nauka, 1986, vol. 29, pt. 1. (In Russian)
3. Ivanov, Viacheslav. “Dostoevskii i roman-tragediia”. In Ivanov, Viacheslav. *Sobranie sochinenii*. Edited by Dmitrii Ivanov and O. Deshart [Ol’ga Shor], 399–437. 4 vols. Brussels: Foyer Oriental Chrétien, 1987, vol. 4. (In Russian)
4. Merezhkovskii, Dmitrii. *L. Tolstoi i Dostoevskii*. Prepared by Elena Andrushchenko. Moscow: Nauka, 2000. (In Russian)
5. Filosofov, Dmitrii. “Spory o zadachakh teatra”, *Rech’*, May 7, 1911. (In Russian)
6. Chekhov, Anton. *Polnoe sobranie sochinenii i pisem*. Edited by Nikolai Bel’chikov. 30 vols. Moscow: Nauka, 1976, vol. 3. (In Russian)
7. Beskin, Emmanuil. “Karamazovy na stsene”. In *Moskovskii Khudozhestvennyi teatr v russkoi teatral’noi kritike: 1906–1918*, compiled by Ol’ga Radishcheva and Ekaterina Shingareva, 287–9. Moscow: Artist. Rezhisser. Teatr, 2007, vol. 2. (In Russian)
8. Meierkhol’d, Vsevolod. “Balagan”. In Meierkhol’d, Vsevolod. *Stat’i. Pis’ma. Rechi. Besedy*, compiled, edited and commented by Aleksandr Fevral’skii, 207–29. 2 parts. Moscow: Iskusstvo, 1968, pt. 1. (In Russian)
9. Filosofov, Dmitrii. “Ivan i chert”, *Rech’*, April 21, 1911. (In Russian)
10. Iar-v P. [Iartsev, Petr]. “Otryvki iz romana ‘Brat’ia Karamazovy’ na stsene Moskovskogo Khudozhestvennogo teatra”. In *Moskovskii Khudozhestvennyi teatr v russkoi teatral’noi kritike: 1906–1918*, compiled by Ol’ga Radishcheva and Ekaterina Shingareva, 303–21. Moscow: Artist. Rezhisser. Teatr, 2007, vol. 2. (In Russian)
11. Nemirovich-Danchenko, Vladimir. *Izbrannnye pis’ma*. Compiled and edited by Vitalii Vilenkin. 2 vols. Moscow: Iskusstvo, 1979, vol. 2. (In Russian)
12. Andreev, Leonid. “Pis’ma o teatre”. In Andreev, Leonid. *Sobranie sochinenii*, edited by Irina Andreeva, Yuriy Vetchenko, Vladimir Chuvakov, 509–62. 6 vols. Moscow: Khudozhestvennaia literatura, 1996, vol. 6. (In Russian)
13. Sologub, Fedor. “Teatr odnoi voli”. In *“Teatr”*. *Kniga o novom teatre*, 148–66. St. Petersburg: Shipovnik, 1908. (In Russian)
14. Meierkhol’d, Vsevolod. “K istorii i tekhnike teatra”. In Meierkhol’d, Vsevolod. *Stat’i. Pis’ma. Rechi. Besedy*, compiled, edited and commented by Aleksandr Fevral’skii, 105–42. 2 parts. Moscow: Iskusstvo, 1968, pt. 1. (In Russian)
15. Glagol’, Sergei. [Goloushev, Sergei.] “Uproshchennyi Dostoevskii. ‘Brat’ia Karamazovy’ na stsene Khudozhestvennogo teatra”. In *Moskovskii Khudozhestvennyi teatr v russkoi teatral’noi kritike: 1906–1918*,

- compiled by Ol'ga Radishcheva and Ekaterina Shingareva, 295-7. Moscow: Artist. Rezhisser. Teatr, 2007, vol. 2. (In Russian)
16. Odinokii Dii [Turkin, Nikandr]. "Dnevnik teatrala. 'Brat'ia Karamazovy' v Khudozhestvennom teatre. — Itogi. — Chto ne udalos' i chto udalos. — Sushchnost' romana. — Glubina otritsaniia. — Novoe zavoevanie teatra". In *Moskovskii Khudozhestvennyi teatr v russkoi teatral'noi kritike: 1906–1918*, compiled by Ol'ga Radishcheva and Ekaterina Shingareva, 289–91. Moscow: Artist. Rezhisser. Teatr, 2007, vol. 2. (In Russian)
  17. Voloshin, Maksimilian. "Dostoevskii i russkaia tragediia: Russkaia tragediia vzniknet iz Dostoevskogo". In Voloshin, Maksimilian. *Liki tvorchestva*, prepared by Viktor Manuilov, 362–5. Leningrad: Nauka, 1988. (In Russian)
  18. Volkonskii, Sergei. *Chelovek na stsene [The man on stage]*. St. Petersburg: Apollon, 1912. (In Russian)
  19. Iablonovskii, Sergei [Potresov, Sergei]. "'Brat'ia Karamazovy' (Khudozhestvennyi teatr)". In *Moskovskii Khudozhestvennyi teatr v russkoi teatral'noi kritike: 1906–1918*, compiled by Ol'ga Radishcheva and Ekaterina Shingareva, 284–6. Moscow: Artist. Rezhisser. Teatr, 2007, vol. 2. (In Russian)
  20. Ben [Nazarevskii, Boris.] "'Brat'ia Karamazovy' na stsene Khudozhestvennogo teatra". In *Moskovskii Khudozhestvennyi teatr v russkoi teatral'noi kritike: 1906–1918*, compiled by Ol'ga Radishcheva and Ekaterina Shingareva, 297–300. Moscow: Artist. Rezhisser. Teatr, 2007, vol. 2. (In Russian)
  21. Benua, Aleksandr. "Khudozhestvennye pis'ma. Misteriia v russkom teatre". In *Moskovskii Khudozhestvennyi teatr v russkoi teatral'noi kritike: 1906–1918*, compiled by Ol'ga Radishcheva and Ekaterina Shingareva, 437–41. Moscow: Artist. Rezhisser. Teatr, 2007, vol. 2. (In Russian)
  22. Ivanov, Viacheslav. "Esteticheskaiia norma teatra". In Ivanov, Viacheslav. *Sobranie sochinenii*. Edited by Dmitrii Ivanov and O. Deshart [Ol'ga Shor], 205–14. 4 vols. Briussel': Foyer Oriental Chrétien, 1974, vol. 2. (In Russian)

Author's information:

Olga E. Markaryan — postgraduate; olgamarkaryan@yandex.ru