

журнал
критики и литературоведения

ВОПРОСЫ литературы

Сентябрь — Октябрь 2016

В НОМЕРЕ:

Британский «Букер», или Событие литературы

Метафизические мотивы в современной литературе

Беседа с Алексеем Варламовым

Миф о Прометее в Венгрии и Советском Союзе

Боль как эксперимент в текстах Достоевского

МОСКВА

Ольга БОГДАНОВА

**СПОР О ХРОМОНОЖКЕ:
ЛИТЕРАТУРА – ТЕАТР – ЛИТЕРАТУРА***

Аннотация. В статье проведено сопоставление романного (из «Бесов» Ф. Достоевского) и театрального (из спектакля «Николай Ставрогин» Вл. Немировича-Данченко) образов Марьи Тимофеевны Лебядкиной и сделан вывод об их несовпадении. Так как роман и спектакль в большой мере отождествлялись зрителями, в своих суждениях о романной Хромоножке они зачастую неосознанно опирались на ее театральную роль в талантливом исполнении актрисы М. Лилиной.

Ключевые слова: Ф. Достоевский, Вл. Немирович-Данченко, М. Лилина, Д. Мережковский, С. Булгаков, Вяч. Иванов, Н. Бердяев, роман «Бесы», Хромоножка, Московский Художественный театр, спектакль «Николай Ставрогин».

Ольга Алимовна БОГДАНОВА, доктор филологических наук, старший научный сотрудник ИМЛИ РАН. Сфера научных интересов – художественная проза рубежа XIX–XX веков, творчество и биография Ф. Достоевского, рецепция наследия писателя в конце XIX – начале XX века, история достоевсковедения. Автор более 150 работ по указанной проблематике, в том числе монографии «Под созвездием Достоевского (художественная проза рубежа XIX–XX веков в аспекте жанровой поэтики русской классической литературы)» (2008). Email: olgabogda@yandex.ru.

* Исследование выполнено в ИМЛИ РАН за счет гранта Российского научного фонда (проект № 14–18–02709).

Тот факт, что мифологизирующее сознание Серебряного века, помимо актуализации архаических («вечных») мифов, в изобилии создавало так называемые неомифы, впервые отметила З. Минц [Минц]. Неомифами были не только автобиографические мифы — плоды индивидуального творчества участников литературной жизни первой четверти XX века (А. Добролюбова, А. Блока, С. Есенина и др. — см.: [Магомедова: 12]), не только биографии «вечных спутников»¹ культурного читателя эпохи (Данте, Шекспира, Байрона, Гете, Пушкина, Гоголя, Достоевского и т. д.), но и мифологизированные тексты предшествующей литературы («Божественная комедия», «Гамлет», «Дон Жуан», «Фауст», «Евгений Онегин», «Мертвые души», «Преступление и наказание» и проч.).

Одним из таких неомифов стала Хромоножка, героиня «Бесов» Достоевского. В Серебряном веке отражения, осколки, тени и «солнечные зайчики» этого амбивалентного, в ореоле неоднозначных оценок образа — в критике и публицистике Д. Мережковского, Вяч. Иванова, С. Булгакова, Н. Бердяева и др., в художественной прозе Б. Зайцева, Г. Чулкова и др., театральной постановке Московского Художественного театра... Мифологема Хромоножки продолжила свою жизнь в советские и постсоветские времена, актуализируя новые смыслы, раскрывая неожиданные ракурсы, звуча неслыханными обертонами... Вспомним статьи Л. Лотман и Л. Сараскиной 1970—1980-х годов; спектакль «Бесы», поставленный в 2004 году Анджеем Вайдой в московском «Современнике»; наконец, телесериал режиссера В. Хотиненко по знаменитому роману, прошедший по экранам страны в 2014 году, и наверняка многое другое.

Так как в небольшой статье исследовать все грани и стадии бытования в культуре названного неомифа невозможно, ограничусь рассмотрением «мифологического по-

¹ «Вечные спутники» — название серии брошюр Д. Мережковского, вышедших в свет в 1888—1896 годах, с очерками о выдающихся писателях и поэтах прошлого, прошедших через читательское восприятие автора.

ля» Марьи Лебядкиной в литературной и театральной критике Серебряного века. Эта задача рождает вопрос о соотношении *литературно*-критических и *театрально*-постановочных трактовок образа Хромоножки, их взаимопроникновении и взаимовлиянии. Как мы увидим, его решение (если таковое вообще возможно) растянулось до рубежа XX—XXI веков.

Начать исследование целесообразно с обращения к истоку поставленного вопроса — позиции литературного «отца» Лебядкиной, самого Федора Михайловича Достоевского. При этом стоит учитывать, что в восприятии и интерпретации последующих эпох и других искусств созданный им образ давно живет самостоятельной жизнью, право на которую дает ему постоянная востребованность в отечественной культуре.

Комментируя «намерение» своей корреспондентки В. Оболенской «извлечь из <его> романа драму», Достоевский в ответном письме от 20 января 1872 года писал:

...я <...> за правило взял никогда таким попыткам не мешать; но не могу не заметить <...> что почти всегда подобные попытки не удавались, по крайней мере вполне.

Есть какая-то тайна искусства, по которой эпическая форма никогда не найдет себе соответствия в драматической. Я даже верю, что для разных форм искусства существуют и соответственные им ряды поэтических мыслей, так что одна мысль не может никогда быть выражена в другой, не соответствующей ей форме.

Другое дело, 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? [Достоевский: 225]

Высказывая мысль о глубоком различии эпической и драматической форм и о невозможности адекватного перевода одной в другую, Достоевский, по сути дела, утверждал, что роман и сделанная на его материале пьеса — разные произведения, отнюдь не обязанные полностью соответствовать друг другу в сюжете, раскрытии образов, идейном содержании...

Проза Достоевского заинтересовала театральные деятели еще при жизни писателя. А в эпоху модернизма, на фоне общего роста внимания к его творчеству, русский театр все больше и больше обращался к великим романам, переделывая их для нужд сценических постановок. Но только в 1910-е годы, когда в России уже родился режиссерский театр — Московский Художественный, были сделаны первые новаторские шаги в освоении сценой художественной прозы как таковой, и это были произведения Достоевского. Так, во второе десятилетие XX века МХТ осуществил по ним целых три постановки: спектакли «Братья Карамазовы» (1910), «Николай Ставрогин» (1913), «Село Степанчиково» (1917), каждый из которых стал вехой на пути формирования подлинно «литературного» театра.

Ответом на вопрос, почему в поисках нового репертуара режиссер МХТ Вл. Немирович-Данченко обратился именно к Достоевскому, могут послужить предшествовавшие этому *литературно*-критические работы о писателе. Так, еще в 1900—1901 годах Д. Мережковский пронизательно отметил: «...главные произведения Достоевского, в сущности, вовсе не романы, не эпос, а трагедии», одновременно подчеркнув сценичность и диалогизм его прозы [Мережковский: 108, 110]. Чуть позже А. Волынский писал:

...современный театр, как и вся вообще современная литература, чтобы выйти на новую дорогу, должен непременно впитать в себя те идеи, те идейные контрасты, те мотивы, то психологическое брожение, которыми кипят произведения Достоевского: тут зарождаются — и притом зарождаются на народно-русской почве — новые исторические формации, новые типы чувствования и мышления, которые должны создать себе рано или поздно новые рельефы на сцене [Волынский: 224].

В своем первом спектакле по Достоевскому Немирович-Данченко, в противовес прежним «уродливым» [Волынский: 223] переделкам прозы писателя для сцены², по-

² Подробнее о сценической истории произведений Достоевского в 1880—1900-е годы см.: [Сокурова: 49—51 и др.].

шел на радикальное новшество — перенес на театральные подмостки роман «Братья Карамазовы» без его переработки в пьесу. Он «отчетливо понимал: преступно уродовать великого поэта, насиловать его содержание в угоду новой, драматической форме <...> А чтобы ничего не “переделывать”, не посягать на Достоевского, — пришлось прибегнуть к одному, в театре еще небывалому, приему: ввести чтеца, который читает небольшие отрывки из романа, необходимые для связи между инсценированными частями или выяснения их неясностей» [Эфрос 1924: 368]. Кроме того, с целью аутентичной передачи романного времени спектакль был растянут на два вечера; в него были втиснуты практически все сюжетно-композиционные узлы и, по возможности, вся система персонажей объемного произведения³.

Руководитель МХТ К. Станиславский по поводу ряда критических высказываний об этом спектакле писал:

Все знают, что роман переделывать нельзя. Театр и не брался за это. В афише ясно написано — отрывки из романа Достоевского. Нечего становиться на точку зрения перенесения романа на сцену (что невозможно по его объему). С этой точки зрения все будет негодно. Надо стать на точку зрения театра, как объявлено в афише, и судить, хорошо это или дурно выполнено, или говорить о том, что отрывки из романа ставить не стоит [Станиславский: 529].

И критика в целом одобрила постановку за «достоверность» и близость к литературному оригиналу.

Второй спектакль Немировича-Данченко по Достоевскому, «Николай Ставрогин», несмотря на идентичный афишный подзаголовок «Отрывки из романа...», был поставлен принципиально по-иному, чем «Братья Карамазовы», а именно — путем создания инсценировки как «режиссерской партитуры спектакля», концептуальной «трансформации повествовательного текста для сцены». Именно с «Николая

³ Подробнее см.: [Сокурова: 78—79].

Ставрогина» у режиссера-профессионала впервые зародился «подход к литературе как к текстовой составляющей спектакля» [Скороход: 45], впоследствии достигший апогея в театральной практике В. Мейерхольда, А. Таирова и др.

В письме А. Бенуа от 6 июля 1913 года Немирович-Данченко признавался, что почувствовал «озарение» по поводу «Бесов», в результате которого «трагическое в этой части романа получило <...> духовную ширь и глубину...» [Немирович-Данченко: 339]. К 25 июля он уже вычленил две пьесы из произведения Достоевского, о чем писал К. Станиславскому:

Первая называется <...> «Николай Ставрогин». Отрывки из романа Ф. М. Достоевского «Бесы» <...> Это самая романтическая и, пожалуй, самая сценичная, но не самая глубокая часть романа.

Другая пьеса:

«Шатов и Кириллов» (отрывки из романа Достоевского «Бесы»). Эта глубже, но менее сценична. И очень мрачная <...> Вторую сладить по тексту труднее <...> но постановка ее смелее и интереснее [Немирович-Данченко: 342–343].

К 1 августа в творческом сознании Немировича-Данченко сформировались 15 основных картин «Николая Ставрогина» (к премьере их осталось 12):

встреча Хромоножки с Варварой Петровной на паперти городского собора;

скандал в «красной гостиной» Варвары Петровны;

ряд последовательных картин, связанных с ночными посещениями Ставрогина: у него в кабинете, у Шатова, у Лебядкиных; затем картины: у Лембке; бал и пожар;

в Скворешниках; в саду под дождем; на пожарище; эпилог.

«В конце концов, — писал автор инсценировки, — получается полный роман женитьбы Николая и его связи с Лизой...» [Немирович-Данченко: 346] При этом, говоря о первых шести картинах, он как бы в оправдание замечал, что они «идут так, как будто Достоевский только и писал пьесу “Николай Ставрогин”». И тут же подчеркивал: «Замечательная роль у Марьи Тимофеевны» [Немирович-

Данченко: 346], еще до начала репетиций выделив Хромоножку Лебядкину как чуть ли не главное женское действующее лицо будущего спектакля, что, заметим, не вполне соответствует романному тексту Достоевского. Инсценировщик искал «основной тон» формирующейся пьесы в «стихийном водовороте отзвуков жизни, искрящихся, острых, жгучих» [Немирович-Данченко: 347], что также довольно далеко от приглушенно-насыщенного колорита религиозно-философского романа.

Симптоматично, что в новой постановке по Достоевскому режиссер полностью отказался от выведения на сцену чтеца, тем самым обозначив бóльшую независимость спектакля от книги. В отличие от «Братьев Карамазовых», представлявших собой «цикл вполне законченных в себе небольших спектаклей» — «Мокрое», «Суд», «Надрыв в гостиной», «Кошмар» и др. [Сокурова: 79], объединенных внешней литературной рамкой, единство «Николая Ставрогина» создавалось чисто театральными средствами: режиссерской концепцией, сквозным построением, переходящими из картины в картину символическими деталями и лейтмотивами и т. д.

Критика же после премьеры, признавая «Николая Ставрогина» созданием, безусловно, «значительным», тем не менее единодушно *упрекала* спектакль в отходе от романного текста, удавшемся или неудавшемся — в равной степени:

Хотели не нарушать театра. Дали ряд сцен без вмешательства книги. Но книга, разумеется, все время чувствовалась, чувствовали ее и зрители, и актеры, которым приходилось быть ходячими иллюстрациями романа [Вильде].

Особенно настойчиво подчеркивали, что в спектакле не удалось сохранить «полноту <...> внутреннего содержания» романских образов, прежде всего Ставрогина, который в романе «много шире сейчас обозначенного» [Эфрос 1913: 7, 9]. Посетивший МХТ 7 февраля 1914 года Горький как недостаток спектакля отметил несхожесть сценических образов Ставрогина, Петра Верховенского и Шатова с их романскими прототипами [Ниротморцев].

Достоинством спектакля критика сочла жизнеподобие декораций М. Добужинского в ряде сцен, будто бы передающих колорит 1870-х годов, времени написания романа: в убранстве бальной залы или гостиной Варвары Петровны «продумана каждая мелочь, выдвинуто все важное, стушевано второстепенное, чтобы дать квинтэссенцию духа эпохи...» [Грабарь]; хотя сам спектакль очень далек от своего романного источника, декорации «необыкновенно хороши», потому что достоверны [Яблоновский]; «плюсы постановки — это стильные декорации Добужинского, мебель, утварь, костюмы» [Ежов]; «декорации хороши», «верны людям 70-х гг. женские моды и мундиры военных» [Россовский].

Наиболее прозорливые рецензенты все же отметили новое качество спектакля «Николай Ставрогин» в театральном мире, хоть и связанное генетически с романистикой Достоевского, но являющееся органической частью другого художественного целого, — его «духовный реализм» (здесь и далее в цитатах курсив мой. — О. Б.), освобождение от «штампованных приемов игры», освоение «подлинных переживаний», решение «задачи — пережить, а не сыграть». «Достоевский, перенесенный на сцену, — приближает нас к той русской трагедии, которой не знает еще наша драматургия...» [Соболев]

В связи с последней оценкой вспоминается появившаяся незадолго до постановки «Бесов» в МХТ статья М. Волошина «Русская трагедия возникнет из Достоевского», поздний отклик на постановку в том же театре «Братьев Карамазовых» (1910), — и статья Вяч. Иванова «Достоевский и роман-трагедия» (1911). По мысли Волошина, русской трагедии еще не существует, для нее материалом должен стать русский классический роман, являющийся «эпически разработанным мифом» [Волошин], на почве которого и должен вырасти подлинный русский театр. Очевидно, что Волошин исходил из ивановской концепции развития литературы, по которой высшей ее формой является трагедия, а роман — формой подготовительной, аналогичной роли древнегреческой мифологии для возникновения высокой трагедии Эсхила, Софокла и Еврипида (см.: [Иванов: 284–285]).

Поэтому недаром на резкие упреки Горького в новом, после «Братьев Карамазовых», обращении МХТ к «сади-ческому и болезненному» Достоевскому, сделанные еще до премьеры, до создания спектакля, то есть обращенные сугубо к *тексту Достоевского* [Горький], труппа театра в коллективном «Открытом письме» пролетарскому писателю отметила, что готовившийся ею спектакль отнюдь не «пасквиль временно-политического характера», но трагедия, отвечающая «высшим запросам духа» [*Открытое...*]. Об этом же красноречиво свидетельствует режиссерско-наставительное письмо Немировича-Данченко исполнителю роли Ставрогина В. Качалову в период репетиций спектакля; убеждая актера в «трагичности» и «крупности» фигуры героя, он заключал: «Я вас со всей энергией предупреждал, что без *значительного* Ставрогина нет *совсем* этого спектакля» [Немирович-Данченко: 354].

Судя по всему, спектакль «Николай Ставрогин» стал чем-то большим, чем ожившие страницы романа «Бесы», — он стал новым, самостоятельным произведением искусства. Однако эстетические взгляды эпохи были таковы, что в восприятии большинства зрителей эти два явления различных сфер художественного творчества (роман и спектакль) отождествлялись, и под впечатлением от спектакля они начинали размышлять о романе, часто неосознанно приписывая последнему именно театральные образы и трактовки, несущие все-таки иное содержание. Высказанная гипотеза касается и ряда известнейших мнений о романе «Бесы».

По нашему предположению, под пером С. Булгакова, Вяч. Иванова и Н. Бердяева, работы которых стали классикой разборов именно *романа* Достоевского «Бесы», в ряде случаев возникли интерпретации не столько роман-ных образов Ставрогина и Хромоножки, сколько теат-ральных. Это хорошо видно при сопоставлении рецензий театральных критиков спектакля со статьями названных мыслителей.

Конечно, авторы театральных рецензий и этих хрестоматий-ных статей не были зачинателями символистского литера-турно-критического дискурса о «Бесах». Еще в 1900—1901 годах Мережковский в книге «Л. Толстой и Достоевский»

придал образу Хромоножки значение, явно превышавшее его сюжетно-композиционный масштаб в произведении Достоевского. В объединенном исповедании дохристианской Матери сырой земли и христианской Богородицы, услышанном им в речах Хромоножки, Мережковский увидел сущность проповедуемого им самим и предсказанного, по его мнению, Достоевским «нового религиозного сознания». Последнее, по Мережковскому, заключало в себе единство языческой «Святой плоти» и сугубого спиритуализма «исторического христианства», материальности и духовности, эллинизма и христианства — в новой синтетической религии Святого Духа и «Святой плоти». Поэтому в книге «Л. Толстой и Достоевский» Хромоножка выдвинута в один ряд с такими героями, как Макар Долгорукий, старец Зосима и Алеша Карамазов. По мысли Мережковского, в них реализовывалось «религиозное ясновидение» писателя-пророка [Мережковский: 244].

Марья Лебядкина — воплощение земли, а «целование земли» и есть глубочайшее откровение подлинного учения Христова, суть которого — в слиянии «тайны земной со <...> звездною», обретении «земли небесной и неба земного» [Мережковский: 259]; ее «религиозное существо <...> в высшей степени народно», и на Ставрогина она смотрит «именно глазами народа», в сцене анафемы смеясь над ним «хотя и безумным, но бесконечно праведным, ясновидящим смехом» [Мережковский: 277—278]. Наверняка и Немирович-Данченко, приступая к постановкам Достоевского, прочитал исследование Мережковского и учел его трактовки в своем спектакле.

В центре всех рецензий по следам премьеры «Николая Ставрогина» — роль Хромоножки, исполненная М. Лилиной. Сцена изгнания Хромоножкой Ставрогина и предания его анафеме приобретала, по мнению ряда рецензентов, расширенный и символический смысл народного суда. Так возникала этическая составляющая спектакля «Николай Ставрогин» (см.: [Герасимов: 217]). С. Яблоновский об игре Лилиной писал: «...ярко, сильно, правдиво, жизненно. Образ ничуть не потерял от того, что всякий зритель принес с собой свое, уже готовое представление о Хромоножке. Показанное было гораздо сильнее представляемого, а

это — огромная заслуга артистки» (цит. по: [Московский... 534]). Последнее замечание особенно важно для подтверждения нашей мысли: впечатление от спектакля заслоняло у зрителей впечатление от романа, а образ Хромоножки — всех остальных героев. Уже много лет спустя Т. Щепкина-Куперник вспоминала премьерный показ «Николая Ставрогина»: Хромоножка Лилиной «для меня <...> заслонила всех остальных персонажей» [Щепкина-Куперник: 261].

Свидетельства современников прямо указывают на творческое видоизменение театрального образа Лебядкиной по сравнению с романным прототипом:

Безумие жалкой, изуродованной личности Марии Тимофеевны было воспринято Лилиной как странная, почти гениальная чуткость больной души <...> Встречу Марии Тимофеевны со Ставрогиным в темно-красной мрачной гостиной в доме у генеральши Лилина пронизывала таким порывом беспредельной преданности, любви и самозабвения, что именно ее судьба начинала казаться *главным* смыслом всей происходящей драмы [Виленкин: 456].

В театральной образе Хромоножки выделялись такие черты, как женственность, народность, трагический накал, право суда над Ставрогиным. Именно Хромоножка стала *главной* женской героиней спектакля⁴.

А теперь обратимся к статьям, тоже написанным по следам премьеры в МХТ, в начале 1914 года, — но заявленным их авторами как анализ именно *романа* Достоевского.

Статья Н. Бердяева «Ставрогин» («Русская мысль», 1914, № 5) открывалась прямым указанием на знаменитый спектакль, который «вновь обращает нас к одному из самых загадочных образов не только Достоевского, но и всей мировой литературы», и далее анализировала главного героя «Бесов», очевидно заслоненного сценическим

⁴ При этом в тексте *романа* «Бесы» ситуация иная: так, например, имя Лизы Тушиной упомянуто более 260 раз, имя же Марьи Тимофеевны — менее 70 раз.

воплощением В. Качалова. Но поскольку настоящая работа посвящена отражению в театральной и литературной критике эпохи образа Марьи Лебядкиной, отложим разговор о Ставрогине и обратимся к немногим словам, сказанным здесь Бердяевым об этой героине:

Как бессилен Ставрогин перед Хромоножкой, которая оказывается выше его. У Хромоножки есть глубокие прозрения. Разговор Хромоножки с Шатовым о Богородице и земле по небесной красоте своей и глубине принадлежит к лучшим страницам мировой литературы. Бессилие Ставрогина перед Хромоножкой есть бессилие ноуменального барства перед Русской землей, землей — Вечной Женственностью, ожидающей своего жениха [Бердяев: 525].

Совпадения с оценками театральной критики спектакля: женственность, народность, право суда над героем — буквально бросаются в глаза. Слышатся здесь, конечно, и отзвуки незадолго до того напечатанных статей Булгакова и Иванова («Русская мысль», 1914, № 4), также написанных по следам спектакля в Художественном театре. И на этой основе делались выводы о смысле *романа*...

«Русская трагедия» Булгакова (первоначально — доклад на заседании московского Религиозно-философского общества 2 февраля 1914 года) уже в своем подзаголовке указывала на постановку МХТ и скрыто отсылала к статьям Иванова «Достоевский и роман-трагедия» (1911) и Волошина «Русская трагедия возникнет из Достоевского» (1913). Здесь утверждались символизм и теургийность писателя, спектакль «Николай Ставрогин» назывался «символической трагедией», а Хромоножка — «вещим» «медиумом Добра», вершащим *суд* над самозванцем Ставрогиным [Булгаков: 501, 505]. «Этому излюбленному созданию своей музы, — писал философ, — этой возлюбленной дочери Матери-Земли, Достоевский влагает в уста самые сокровенные, самые значительные, самые пророческие свои мысли» [Булгаков: 507]. Хромоножка, как «носительница Вечной Женственности, всем существом своим врастает в Церковь, есть одна из Ее человеческих ипостасей, однако лишь в природном Ее аспекте <...>

В образе Хромоножки таится величайшее прозрение Достоевского в Вечную Женственность, хотя и безликую» [Булгаков: 509]. Очевидно, что эти суждения в большей степени основаны на образе, созданном Лилиной, хотя бы потому, что романная Марья Тимофеевна выраженной женственностью как раз не обладает. «Женственной улыбкой» Достоевский наделил другую свою героиню, несомненно главную среди женских персонажей «Бесов», — Лизу Тушину. Булгаков же, в духе своего софиологического учения, отождествил «Мать-Землю» и «Вечную Женственность», тем самым придав мифологеме Хромоножки новый, софийный смысл, соответствовавший главному мифологическому стержню культуры Серебряного века — мифу о Софии, имевшему как русские фольклорные (народно-православные), так и сектантско-гностицистские и, наконец, православно-церковные корни.

Косвенным доказательством большей опоры в своих суждениях о «Бесах» на спектакль, чем на роман, служит факт ошибки Булгакова в имени Степана Трофимовича Верховенского, которого он назвал в своей статье Степаном Федоровичем, — думается, потому, что этот романский персонаж в спектакле «Николай Ставрогин» практически отсутствовал: он появлялся ненадолго среди гостей в салоне Варвары Петровны только в одной из 12 картин спектакля. Напротив, в романе этот герой один из главных, важнейших как для социально-исторической, так и для религиозно-философской проблематики произведения, его дискурс занимает значительный объем.

Настоящий гимн Хромоножке — в знаменитой статье Иванова «Экскурс. Основной миф в романе “Бесы”», написанной как отклик на речь Булгакова в РФО. Поэт-философ развил здесь, применительно к образу Марьи Лебядкиной, свою давнюю мысль из доклада «Евангельский смысл слова “земля”» (1909), в свою очередь восходившую к известным суждениям Мережковского. В основе романа лежит, по Иванову, миф о Земле, плененной бесами и жаждущей «истинного мужа» — Христа, «Князя Славы», а воплощением «Земли» как раз и является «юродивая духовидица» Лебядкина. Как и у Булгакова, в ней подчеркнуты женственность («Вечная Женственность»), народность и,

вследствие этого, нравственное право суда над оторвавшимся от «русской земли» героем [Иванов: 306–311].

Предположение о том, что названные авторы — Булгаков, Иванов и Бердяев — в своих суждениях о Хромоножке *непосредственно* продолжали начатую Мережковским линию, опровергается тем, что все трое важнейшей чертой облика Лебядкиной назвали женственность, о которой в «Л. Толстом и Достоевском» не сказано ни слова. А вот исполнительница роли Марьи Тимофеевны в спектакле МХТ «Николай Ставрогин» Лилина как раз поражала зрителей своей «удивительной женственностью» [Виленкин: 456].

Однако еще в большей степени доказывают нашу гипотезу не статьи Булгакова и Иванова в «Русской мысли», но первоначальная запись завязавшейся вокруг доклада Булгакова дискуссии на заседании РФО в московском особняке М. Морозовой, где, помимо Иванова, присутствовали С. Дурылин и Г. Рачинский.

В речи Иванова, в отличие от написанной по ее следам статьи, отчетливо прозвучала отсылка к спектаклю: «...нельзя достаточно благодарить Художественный театр <...> для духа эти постановки⁵ суть не что иное, как начаток действительно некоей русской мистерии...» [Вячеслав Иванов... 64] В основе «Бесов» «лежит великий русский миф»; его главными героями являются Хромоножка, олицетворение «русской земли», которая «хочет Христа», и ее законный муж Ставрогин. «Вот эти двое суть герои внутреннего романа, который есть уже русский миф» [Вячеслав Иванов... 66, 65]. Симптоматично, что Лебядкина, вразрез с содержанием *романа* Достоевского, но в соответствии с интенцией спектакля Немировича-Данченко, мыслилась Ивановым как *главная* женская героиня произведения.

Наиболее ясно указал на спектакль как на призму восприятия романа Дурылин. Возражая Булгакову по вопро-

⁵ Спектакли МХТ «Братья Карамазовы» (1910) и «Николай Ставрогин» (1913). — О. Б.

су о «мраке» в «Бесах» и утверждая, что «здесь не один мрак», а «есть и свет», он апеллировал к «Николаю Ставрогину»:

...каюсь, присутствие этого света в значительной степени было раскрыто мне Художественным театром <...> мы не во всей полноте представляем себе ту Россию, которую несомненно рисует Достоевский. Мне кажется, эта неполнота России, которую мы как-то не воспринимаем от Достоевского, именно и обнаружена в постановке Художественного театра. Первое, что поражает, изумляет в этой постановке, есть тот церковный звон, которым открывается «Николай Ставрогин»... Все время незримо присутствует этот звон, напоминающий нам о той России, огромной и бесконечной России, которая реально существует, есть и будет всегда... [Вячеслав Иванов... 70–71]

Отождествив «церковный звон» с хором в античной трагедии, Дурылин обнаружил его звучание «в словах и делах Хромоножки...» [Вячеслав Иванов... 71]. Так роман и спектакль слились воедино: спектакль, по Дурылину, дополнил и выявил скрытые смыслы романа, с чем согласились в целом и остальные участники дискуссии, включая самого докладчика, Булгакова.

Неудивительно, что авторитет великих имен заставил всех позднейших исследователей идеализировать Хромоножку в духе рассмотренных выше статей 1914 года. Среди наиболее известных — С. Аскольдов [Аскольдов], К. Мочульский [Мочульский], Л. Зандер [Зандер]. В СССР в 1930–1970-е годы ни сам роман почти не издавался (только в составе собраний сочинений Достоевского 1926–1930-го и 1956–1958 годов), ни исследовательских работ о нем практически не печатали. Первой отважилась вступить в полемику с устоявшимся мнением Л. Сараскина⁶, человек, точно не ви-

⁶ См.: [Сараскина 1984], [Сараскина 1990].

девший спектакля МХТ «Николай Ставрогин» и потому целиком исходивший в своих суждениях *непосредственно* из романа «Бесы». Она убедительно раскрыла одержимость Марьи Тимофеевны нечистой силой, указав на фольклорный исток ее образа — легенду о «бесноватой жене Соломонии», яркое проявление русской народной демонологии, с которой писатель мог познакомиться в вышедшем при его жизни сборнике, составленном Н. Костомаровым [*Памятники...*].

Подробный рассказ уже исцеленной Богоматерью несчастной Соломонии о том, как «вселился в <нее> иже искони ненавидий человеки и всегда боряй сатана диавол и его демонская сила, и облада <ею> единодесята лет и пять месяцев...» [*Повесть...* 158], в ряде мотивов соотносится с историей Хромоножки⁷. Соломония, считает Костомаров, не просто жертва бесов, но именно «бесноватая», то есть впустившая бесов в свою душу, «одержимая» ими [*Памятники...* I, 168].

То же можно сказать и о Хромоножке Достоевского с ее «грубо набеленным и нарумяненным» лицом, хромотой, вечной колодой гадальных карт и жуткой фантазией о «ребеночке» неопределенного пола, которого она «в пруд снесла», при этом вообще сомневаясь в его существовании. Скорее всего, эти признания героини Достоевского не просто бред расстроенного сознания, но указание на ее бестелесное сожительство с бесом, подобное тому, что описано в древнерусской народной легенде: «Беременность и роды нашей Соломонии в народном воображении, — писал Костомаров, — очевидно мечтания, способ мук, которые задавали ей бесы <...> Связь Соломонии с бесом есть только представление, которое напустили на нее бесы...»; хотя «мнение о половом сообщении бесов с женщинами долго было повсеместным в Европе», в реальности, на физическом уровне, близости не происходило и поэтому беременность и роды от бесов были только «кажущимися явлениями» [*Памятники...* I, 167–168].

⁷ См. об этом подробнее: [Лотман: 308].

В не меньшей мере образ Лебядкиной восходит к фольклорной легенде о любви женщины к дьяволу, еще до «Бесов» нашедшей отражение в повестях Н. Гоголя «Ночь перед Рождеством» и «Записки сумасшедшего»⁸ — произведениях, хорошо знакомых Достоевскому. Конечно, писатель не шел по пути «прямого использования легенды как литературного образца», но «усваивал лишь некоторые их мотивы, переосмыслял другие и полемизировал с третьими» [Лотман: 291].

Закономерно, что Сараскина обратила внимание и на проявившиеся в Лебядкиной черты ведьмы в сцене ночного изгнания Ставрогина из ее дома: она «хохотала ему в лицо», а когда «он бросился бежать <...> тотчас же вскочила за ним, хромя и прискакывая, вдогонку и уже с крыльца <...> успела ему еще прокричать, с визгом и с хохотом, вослед в темноту...».

Добавлю, что и сам пророческий дар Марьи Тимофеевны вполне может быть отождествлен с «ведовством», или «ведением», которое в эпоху язычества «понималось как чудесный дар, ниспосылаемый человеку свыше; оно по преимуществу заключалось в умении понимать таинственный язык обожествленной природы...»; «ведуны же и ведьмы» (от глагола «ведать») — «вещие люди, наделенные духом предведения и пророчества, поэтическим даром и искусством целить болезни» [Афанасьев: 426, 423]. Эти сведения автор «Бесов» мог найти в одном из томов «Поэтических воззрений славян на природу» А. Афанасьева, тоже вышедших при его жизни.

Романная Хромоножка лишена красоты и разума, а хромота в контексте произведения Достоевского (вспомним хромого учителя Шигалева, кстати полностью отсутствовавшего в спектакле) — несомненный признак бесноватости. И хотя писатель вложил в уста этой героине проникновенные слова о Богородице-земле, «не видеть другую часть этой души, — заключает исследовательни-

⁸ Подробнее см.: [Лотман: 311].

ца, — не идеальную, а больную, отравленную бесами, — значит исказить весь замысел Достоевского и всю глубинную перспективу его романа. Роман “Бесы” (но не спектакль! — *О. Б.*) поведал о смертельной и страшной болезни <...> всерьез затронувшей и народ...» [Сараскина 1990: 157—158].

Указания Достоевского на духовную болезнь русского народа не были услышаны не только современниками писателя, но и в Серебряном веке, склонном к идеализации «народной правды» и отождествлению ее с правдой христианской. Только опыт последующей истории открыл глаза читателям «Бесов» на глубину прозрений и предупреждений писателя.

Литература

Аскольдов С. Религиозно-этическое значение Достоевского // Достоевский. Статьи и материалы. Сб. 1 / Под ред. А. С. Долинина. Пб.: Мысль, 1922. С. 1—32.

Афанасьев А. Поэтические воззрения славян на природу. В 3 тт. Т. 3. М.: Индрик, 1994. (Репринтное воспроизведение издания 1869 г.)

Бердяев Н. А. Ставрогин // *Достоевский Ф. М.* Бесы. «Бесы»: Антология русской критики / Сост. Л. И. Сараскиной. М.: Согласие, 1996. С. 518—525.

Булгаков С. Н. Русская трагедия // *Булгаков С. Н.* Сочинения в 2 тт. Т. 2. М.: Наука, 1993. С. 499—526.

Виленкин В. Я. Мария Петровна Лилина // Ежегодник Московского Художественного театра. 1943. М.: Музей МХАТ, 1945. С. 456.

Вильде Н. Впечатления рецензента. Художественный театр — «Николай Ставрогин» // Голос Москвы. 1913. 25 октября.

Волошин М. А. Русская трагедия возникнет из Достоевского // Русская молва. 1913. 15 марта.

Вольнский А. Книга великого гнева: Критические статьи. Заметки. Полемика. СПб.: Тип. «Труд», 1904.

Вячеслав Иванов. Архивные материалы и исследования / Отв. ред. Л. А. Гоготишвили, А. Т. Казарян. М.: Русские словари, 1999.

Герасимов Ю. Идеино-творческая позиция Вл. И. Немировича-Данченко в начале 1910-х гг. и инсценировка романов Достоевского в Московском Художественном театре // Театр и драматургия: Труды Ленинградского гос. ин-та театра, музыки и кинематографии. Вып. 5. Л.: ЛГИТМиК, 1976. С. 185—221.

Горький М. О карамазовщине // Русское слово. 1913. 22 сентября.

Грабарь И. Художественные вести. Декоративная сторона постановки «Бесов» // Русские ведомости. 1913. 24 октября.

Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. в 30 тт. Т. 29 (1). Письма, 1869—1874. Л.: Наука, 1986.

Ежов Н. Инсценировка романа «Бесы» // Новое время. 1913. 27 октября.

Зандер Л. А. Тайна добра (Проблема добра в творчестве Достоевского). Франкфурт-на-Майне: Посев, 1960.

Иванов В. И. Родное и вселенское. М.: Республика, 1994.

Лотман Л. М. Романы Достоевского и русская легенда // *Лотман Л. М.* Реализм русской литературы 60-х годов XIX века. Л.: Наука, 1974. С. 285—315.

Магомедова Д. М. Модели писательских биографий как литературные универсалии // Проблемы писательской биографии: К 150-летию А. П. Чехова. М.: ИМЛИ РАН, 2013. С. 11—19.

Мережковский Д. С. Л. Толстой и Достоевский. Вечные спутники. М.: Республика, 1995.

Миц З. Г. О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов // *Миц З. Г.* Поэтика русского символизма. СПб.: Искусство-СПБ, 2004. С. 59—96.

Московский Художественный театр в русской театральной критике. 1906—1918. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2007.

Мочульский К. В. Достоевский. Жизнь и творчество (1947) // *Мочульский К. В.* Гоголь. Соловьев. Достоевский / Сост. и послесл. В. М. Толмачева. М.: Республика, 1995. С. 219—549.

Немирович-Данченко Вл. И. Творческое наследие. В 4 тт. Т. 2. Письма из прошлого. Письма (1908—1922). М.: МХТ, 2003.

Ниротморцев М. Беседа с М. Горьким // Театр. 1914. 15—16 февраля.

Открытое письмо Московского Художественного театра М. Горькому // Русское слово. 1913. 26 сентября.

Памятники старинной русской литературы, изданные гр. Г. Кушелевым-Безбородко под ред. Н. Костомарова. В 4 вып. СПб.: Тип. Кулиша, 1860—1862.

Повесть о бесноватой жене Соломонии // Памятники старинной русской литературы, изданные гр. Г. Кушелевым-Безбородко под ред. Н. Костомарова. Вып. 1. СПб., 1860. С. 153—168.

Россовский Н. «Бесы» Достоевского в олицетворении труппы МХТ // Петербургский листок. 1914. 8 апреля.

Сараскина Л. И. «Противоречия вместе живут...» // Вопросы литературы. 1984. № 11. С. 151—176.

Сараскина Л. И. «Бесы»: роман-предупреждение. М.: Советский писатель, 1990.

Скорород Н. С. Как инсценировать прозу. Проза на русской сцене: история, теория, практика. СПб.: Петербургский театральный журнал, 2010.

Соболев Ю. Духовный реализм и «Бесы» // Руль. 1913. 28 октября.

Сокурова О. Б. Большая проза и русский театр (сто лет сценического освоения прозы). 2-е изд. СПб.: СПбГУ, 2004.

Станиславский К. С. Собр. соч. в 9 тт. Т. 5. Кн. 1. Статьи. Речи. Воспоминания. Художественные записи. М.: Искусство, 1993.

Щепкина-Куперник Т. Л. Театр в моей жизни. М.; Л.: Искусство, 1948.

Эфрос Н. «Николай Ставрогин» // Рампа и жизнь. 1913. № 43. С. 7—9.

Эфрос Н. Е. Московский Художественный театр: 1898—1923 / Под литерат. и худож. ред. А. М. Бродского. М.; Пг.: Госиздат, 1924.

Яблоновский С. «Николай Ставрогин» в художественном театре // Русское слово. 1913. 24 октября.

Bibliography

Afanasiev A. Poeticheskie vozzreniya slavyan na prirodu [Slavs' Poetic Ideas about Nature]. In 3 vols. Vol. 3. Moscow: Indrik, 1994. (Edition's reprinted reproduction of 1869).

Askoldov S. Religiozno-eticheskoe znachenie Dostoevskogo [Religious and Aesthetic Meaning of Dostoevsky] // Dostoevsky. Statii i materialy [Dostoevsky. Articles and Materials]. Collected works 1 / Ed. by A. S. Dolinin. St. Petersburg: Mysl, 1922. P. 1—32.

Berdyayev N. A. Stavrogin [Stavrogin] // *Dostoevsky F. M. Besy. Besy: Antologiya russkoy kritiki [Dostoevsky F. M. The Possessed. The Possessed: Anthology of Russian Criticism]* / Ed. L. I. Saraskina. Moscow: Soglasie, 1996. P. 518–525.

Bulgakov S. N. Russkaya tragediya [Russian Tragedy] // *Bulgakov S. N.* Collected works in 2 vols. Vol. 2. Moscow: Nauka, 1993. P. 499–526.

Dostoevsky F. M. Complete works in 30 vols. Vol. 29 (1). Correspondence: 1869–1874. Leningrad: Nauka, 1986.

Efros N. ‘Nikolay Stavrogin’ [‘Nikolay Stavrogin’] // *Rampa i zhizn’*. 1913. No. 43. P. 7–9.

Efros N. E. Moskovskiy Khudozhestvenniy teatr [The Moscow Art Theatre]: 1898–1923 / Literary and art ed. A. M. Brodsky. Moscow; Pg.: Gosizdat, 1924.

Ezhov N. Instsenirovka romana *Besy* [Staging the Novel *The Possessed*] // *Novoe vremya*. 27 October, 1913.

Gerasimov Y. Ideyno-tvorcheskaya pozitsiya Vl. I. Nemirovicha-Danchenko v nachale 1910-kh gg. i instsenirovka romanov Dostoevskogo v Moskovskom Khudozhestvennom teatre [Vl. I. Nemirovich-Danchenko’s Conceptual and Aesthetic Vision at the Beginning of the 1910s and Adaptation of Dostoevsky’s Novels for Stage at the Moscow Art Theatre] // *Teatr i dramaturgiya: Trudy Leningradskogo gos. in-ta teatra, muzyki i kinematografii* [Theatre and Playwriting: Works of the Leningrad State Institute of Theatre, Music and Motion Picture Art]. Issue 5. Leningrad: LGITMiK, 1976. P. 185–221.

Gorky M. O karamazovshchine [About *Karamazovshchina*] // *Russkoe slovo*. 22 September, 1913.

Grabar’ I. Khudozhestvennie vesti. Dekorativnaya storona postanovki *Besov* [Artistic News. Decorative Prospect of Staging *The Possessed*] // *Russkie vedomosti*. 24 October, 1913.

Ivanov V. I. Rodnoe i vselenskoe [Home and Global]. Moscow: Respublika, 1994.

Lotman L. M. Romany Dostoevskogo i russkaya legenda [Dostoevsky’s Novels and Russian Legend] // *Lotman L. M.* Realizm russkoy literatury 60-kh godov XIX veka [Realism in Russian Literature in the 60s of the 19th Century]. Leningrad: Nauka, 1974. P. 285–315.

Magomedova D. M. Modeli pisatelskikh biografiiy kak literaturnie universalii [Models of Writers’ Biographies as Literary Universals] // *Problemy pisatelskoy biografii: K 150-letiyu A. P. Chekhova* [Problems of Writer’s Biography: To the A. P. Chekhov’s 150th Anniversary]. Moscow: IMLI RAN, 2013. P. 11–19.

Merezhkovsky D. S. L. Tolstoy and Dostoevsky. Vechnie sputniki [L. Tolstoy and Dostoevsky. Livelong Companions]. Moscow: Respublika, 1995.

*Mints Z. G. O nekotorykh neomifologicheskikh tekstakh v tvorche-
stve russkikh simbolistov* [About Certain Neomythological Texts in
Russian Symbolists' Works] // *Mints Z. G. Poetika russkogo simboliz-
ma* [Russian Symbolism's Poetics]. St. Petersburg: Iskusstvo-SPB,
2004. P. 59–96.

Mochulsky K. V. Dostoevsky. Zhizn' i tvorchestvo [Dostoevsky.
Life and Works] (1947) // *Mochulsky K. V. Gogol. Soloviev. Dostoevsky*
[Gogol. Soloviev. Dostoevsky] / Ed. and afterword by V. M. Tolma-
cheva. Moscow: Respublika, 1995. P. 219–549.

Moskovskiy Khudozhestvenniy teatr v russkoy teatralnoy kritike
[The Moscow Art Theatre in the Russian Theatre Criticism]. 1906–
1918. Moscow: Artist. Rezhisser. Teatr, 2007.

Nemirovich-Danchenko Vl. I. Tvorcheskoe nasledie [Artistic
Legacy]. In 4 vols. Vol. 2. Pis'ma iz proshlogo. Pis'ma [Letters from the
Past. Letters] (1908–1922). Moscow: MKhT, 2003.

Nirotmortsev M. Beseda s M. Gorkim [A Conversation with M. Gor-
ky] // Teatr. 15–16 February, 1914.

Otkrytoe pis'mo Moskovskogo Khudozhestvennogo teatra M. Gor-
komu [Open Letter of the Moscow Art Theatre to M. Gorky] //
Russkoe slovo 26 September, 1913.

*Pamyatniki starinnoy russkoy literatury, izdannie gr. G. Ku-
shelevym-Bezborodko pod red. N. Kostomarov* [Works of Ancient
Russian Literature published by citizen G. Kushelev-Bezborodko,
edited by N. Kostomarov]. In 4 issues. St. Petersburg: Tip. Kulisha,
1860–1862.

Povest' o besnovatoy zhene Solomonii [The Tale of the Demoni-
ac Solomonia] // *Pamyatniki starinnoy russkoy literatury, izdannie gr.
G. Kushelevym-Bezborodko pod red. N. Kostomarov* [Works of Ancient
Russian Literature published by citizen G. Kushelev-Bezborodko,
edited by N. Kostomarov]. Issue 1. St. Petersburg, 1860. P. 153–168.

Rossovsky N. Besy Dostoevskogo v olitsetvorenii truppy MKhT
[Dostoevsky's *The Possessed* Represented by the MAT's Theatre
Company] // *Peterburgskiy listok*. 8 April, 1914.

Saraskina L. I. 'Protivorechiya vmeste zhivut...' ['Contradictions
Go Hand in Hand...'] // *Voprosy literatury*. 1984. Issue 11. P. 151–176.

Saraskina L. I. Besy: roman-preduprezhdenie [*The Possessed: A No-
vel of Warning*]. Moscow: Sovetskiy pisatel, 1990.

Shchepkina-Kupernik T. L. Teatr v moey zhizni [Theatre in My Life]. Moscow, Leningrad: Iskusstvo, 1948.

Skorokhod N. S. Kak instsenirovat' prozu. Proza na russkoy stsene: istoriya, teoriya, praktika [How to Adapt Prose for Stage. Prose on the Russian Stage: History, Theory, Practice]. St. Petersburg: Peterburgskiy teatralniy zhurnal, 2010.

Sobolev Y. Dukhovniy realizm i *Besy* [Spiritual Realism and *The Possessed*] // Rul. 28 October, 1913.

Sokurova O. B. Bolshaya proza i russkiy teatr (sto let stsenicheskogo osvoeniya prozy) [Great Prose and Russian Theatre (A Hundred Years of Prose Adaptation for Stage)]. 2nd edition. St. Petersburg: SPbGU, 2004.

Stanislavsky K. S. Collected works in 9 vols. Vol. 5. Book 1. Statii. Rechi. Vospominaniya. Khudozhestvennie zapisi [Articles. Speeches. Memoirs. Artistic Notes]. Moscow: Iskusstvo, 1993.

Vilde N. Vpechatleniya retsenzenta. Khudozhestvenniy teatr — *Nikolay Stavrogin* [Reviewer's Impressions. The Moscow Art Theatre — *Nikolay Stavrogin*] // Golos Moskvy. 25 October, 1913.

Vilenkin V. Y. Mariya Petrovna Lilina [Maria Petrovna Lilina] // Ezhegodnik Moskovskogo Khudozhestvennogo teatra [Yearbook of the Moscow Art Theatre]. 1943. Moscow: Muzey MKhAT, 1945. P. 456.

Voloshin M. A. Russkaya tragediya vzniknet iz Dostoevskogo [Russian Tragedy Shall Originate from Dostoevsky] // Russkaya molva. 15 March, 1913.

Volynsky A. Kniga velikogo gneva: Kriticheskie statii. Zametki. Polemika [The Book of Great Anger: Critical Essays. Notes. Polemic]. St. Petersburg: Tip. *Trud*, 1904.

Vyacheslav Ivanov. Arkhivnie materialy i issledovaniya [Vyacheslav Ivanov. Archive Materials and Studies] / Ed.-in-chief L. A. Gogotishvili, A. T. Kazaryan. Moscow: Russkie slovari, 1999.

Zander L. A. Tayna dobra (Problema dobra v tvorchestve Dostoevskogo) [Mystery of Goodness (Problem of Goodness in Dostoevsky's Works)]. Frankfurt on the Main: Posev, 1960.

Yablonovskiy S. *Nikolay Stavrogin* v khudozhestvennom teatre [*Nikolay Stavrogin* in the Moscow Art Theatre] // Russkoe slovo. 24 October, 1913.



В ближайших номерах:

Формализм как явление исторической поэтики

**Лица современной литературы:
Александр Снегирев, Анна Матвеева,
Андрей Рубанов**

**Т. С. Элиот и стихи на страницах журнала
«Крайтерион»**

Детская литература начала XXI века

**Исаак Бабель:
проблемы текстологии и комментирования**