

## Ф. Ф. РАСКОЛЬНИКОВ и ВЛ. И. НЕМИРОВИЧ- ДАНЧЕНКО: ДВА ВЗГЛЯДА НА РОМАН Л. Н. ТОЛСТОГО «ВОСКРЕСЕНИЕ»<sup>1</sup>

### АННОТАЦИЯ

История создания Ф. Ф. Раскольниковым инсценировки романа Льва Толстого «Воскресение» для МХАТа анализируется в нескольких контекстах. Федор Раскольников рассматривается как политический деятель, занимающий высокие должности в Наркомпросе в конце 1930-х гг., и как активный участник литературного процесса, в частности дискуссии о наследии Льва Толстого, ведущейся на страницах советской печати в преддверии столетнего юбилея писателя, важнейшим предметом этой дискуссии была интерпретация работ В. И. Ленина о писателе. Устанавливается факт влияния Раскольникова на решение о постановке романа «Воскресение» во МХАТе. Впервые предлагается изучить первый вариант инсценировки в свете другого драматургического опыта Раскольникова – исторической драмы «Робеспьер». Автор обнаруживает сходство поэтики инсценировки и пьесы, а также приходит к выводу об эпической природе обеих драматургических опытов. Принципиально, что поэ-

тика «Робеспьера» во многом корреспондирует с опытами немецкого режиссера Эрвина Пискатора, где героем спектакля становится не индивидуум, но масса, событие или идея.

<sup>1</sup> Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 21 – 011 – 43076 «Ленинизм и ленинский миф как основа советской идеократии».

## F. F. RASKOLNIKOV AND V. I. NEMIROVICH- DANCHENKO: TWO POINTS OF VIEW ON LEO TOLSTOY'S NOVEL "RESURRECTION"

### ABSTRACT

The article explores F. F. Raskolnikov's work on the stage version of Leo Tolstoy's novel "Resurrection" for the Moscow Art Theatre in several contexts. Firstly, Fyodor Raskolnikov is seen as a political figure in high positions in People's Commissariat of Education in the late 1930, and also as an active participant in the literary process, and in discussion on the literary heritage of Leo Tolstoy particularly. This discussion took place on the pages of the Soviet press at the forefront of the writer's centenary celebration. The most important discussion subject was the interpretation of Lenin's views on the work of the writer. The fact of Raskolnikov's influence on the decision to adapt the novel "Resurrection" for stage in the Moscow Art Theatre is established. Secondly, for the first time it is proposed to explore the first variant of the stage version from the perspective of Raskolnikov's another dramatic experience, the historical drama "Robespierre". The author discovers similarity in poetics of the stage version and the play, and comes to the conclusion that both dramatic experiences have epic nature. It is a matter of principle, that the play's poetics in many ways corresponds to German stage director Erwin Piscator's experiments. The hero of his performance is not an individual, but a mass of people, an idea or an event. Raskolnikov applied the same principle to his stage version. Nemirovich-Danchenko's view on the novel was different: he was especially interested in possibility of imparting the author's

Тот же принцип Раскольников применил и в инсценировке. Взгляд Вл. И. Немировича-Данченко на роман Толстого был иным: режиссера интересовала прежде всего возможность передать поэтику автора, «дух романа», толстовский взгляд на героев и события. В результате многократных переработок инсценировки победила позиция Немировича-Данченко: своеобразие спектакля было связано с введением в сценическую версию романа субъекта эпической формы – Лица от автора, вступающего с драматическими героями в особые отношения, а также комментирующего их поступки с морально-нравственной позиции автора романа.

**КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:** советский театр, В. И. Ленин, Ф. Ф. Раскольников, А. В. Луначарский, Вл. И. Немирович-Данченко, «Воскресение», Лев Толстой, эпическая пьеса, инсценировка.

poetics, “the spirit of the novel”, Tolstoy’s view on his heroes and events. As a result of multiple reworkings of the stage version, Nemirovich-Danchenko’s attitude won. Originality of the performance was related to introduction of the epic form subject to the stage version. This epic form subject, “a Person from the Author”, entered into special relationship with dramatic heroes and commented their actions from the moral and ethical perspective of Leo Tolstoy.

**KEYWORDS:** Soviet Theatre, Lenin, Raskolnikov, Lunacharsky, Nemirovich-Danchenko, ‘Resurrection’, Leo Tolstoy, epic play, stage version.

Периоды истории отечественного театра, которые Д. И. Золотницкий назвал соответственно «театральный Октябрь» и «закат театрального Октября», то есть с 1917 г. по начало 1930-х гг., – излюбленная тема отечественного театроведения. Активно исследует опыты раннего советского театра/драматургии и зарубежная театральная мысль. Однако вывод о том, что в истории советского театра этого периода не осталось пробелов, кажется сегодня преждевременным: историческая дистанция позволяет автору пересмотреть значение некоторых фигур, остававшихся вне стратегических линий театральных исследований в силу самых разных причин.

Своеобразие социально-культурного контекста советского времени состояло в том, что театр полагался идеологическим инструментом и должен был считаться не только с эстетическими нормативами того или иного периода, официальной точкой зрения на ту или иную фигуру либо проблему, но и с мнением персонала, стоящих во главе идеологических институций. Уникальность ситуации 1920 – начала 1930-х гг. заключалась в частом пересмотре так называемой официальной позиции, и здесь мнения чиновников от искусства имели большую значимость в судьбе того или иного классического романа или пьесы. «<...> для нас вопрос о литературе есть на три четверти вопрос о литературной политике, о деятельности нашего класса как сознательной, организованной силы в области литературы, для того чтобы использовать этот социальный фактор», – рассуждал в начале 1930-х гг. А. В. Луначарский [1, с. 324]. Его фигура не только не обделена вниманием историков советского театра – наркому

просвещения, во многом определявшему культурную политику Советов вплоть до конца 1920-х гг., справедливо приписывается особая миссия, которую Г. В. Титова определила как посредничество «между старым и новым искусством» [2, с. 274]. Однако в эту эпоху и другие ответственные за развитие искусства государственные деятели были заметными фигурами культурного контекста: писателями, теоретиками, критиками. Публичные дискуссии между художниками и идеологами от искусства и даже открытая полемика между самими «официальными лицами» считалась нормой культурной жизни 1920 – начала 1930-х гг. Интереснейшая дискуссия произошла, например, на страницах столичных журналов в преддверии столетия Л. Н. Толстого (1928). Нельзя забывать, что фигура Толстого имела для советской номенклатуры определенные преимущества по сравнению с другими классиками русской литературы. Это было связано с вниманием, которое уделял его трудам В. И. Ленин (его авторству принадлежат работы «Лев Толстой как зеркало русской революции» (1908), «Л. Н. Толстой» (1910) и «Л. Н. Толстой и его эпоха» (1911)). Именно эти труды сделали юбилей Толстого значимым событием, о котором говорили первые страницы газет и журналов: столетие классика стало поводом для многочисленных выступлений, статей и дискуссий. Такие литературные издания, как «Красная новь» или «Новый ЛЕФ», формировали несколько векторов развития диспута о значении и месте наследия Толстого в СССР в течение сезона 1927/1928 г.

Одним из активных участников этого обсуждения стал главный редактор журнала «Красная новь» Федор Федорович Раскольников (1892–1939) – старый большевик, троцкист, видный государственный деятель, журналист, писатель, начинающий драматург, а впоследствии – перебежчик и оппонент Сталина. В 1928 году работу в редакции Раскольников совмещал с должностью главы Репертуарного комитета Наркомпроса. Взявший когда-то фамилию в честь главного героя «Преступления и наказания» этот видный большевик (настоящая его фамилия – Ильин) занимался не только литературой, издавая книги («Кронштадт и Питер в 1917 году»), но и литературоведческими исследованиями. В частности, он опубликовал статью о цензурных ограничениях первой печатной версии романа «Воскресение», а также о вмешательстве цензуры в ранние инсценировки романа на русской сцене [3]. Не останавливаясь подробно на интереснейшей личности и судьбе Федора Раскольникова, рассмотрим его первые драматургические работы: пьесу «Робеспьер» (1930) и участие в инсценировании романа Льва Толстого «Воскресение» для МХАТа (1929–1930).

Фигура Толстого чрезвычайно интересовала Раскольникова. Как и Луначарский, он внимательно изучил работы Ленина о творчестве русского классика. На страницах «Красной нови» Раскольников «бился» с Луначарским на тему ленинской интерпретации Толстого [4; 5], в частности, спорил о роли Толстого как выразителя идеологии крестьянства. Луначарский, полагая, что «...мы, коммунисты, имеем право на различные нюансы по отношению к главному руслу партийной мысли...» [4, с. 274],

подробно и спокойно объяснял свою позицию относительно писателя как выразителя настроений революционного крестьянства и доказывал, что именно она совпадает с ленинской. Раскольников же стремился доказать, что Луначарский не понял Ленина и их расхождение – не нюанс, а серьезное заблуждение: «Тов. Луначарскому показалось недостаточным нарядить Толстого в одежды революционного крестьянства. В новой статье рядит его он ни больше ни меньше как в идеологи крестьянской революции» [5, с. 285]. Сам же главный редактор яростно доказывал, что, с точки зрения Ленина, Лев Толстой является идеологом крестьянской реакции; в этом и состояла суть спора. Однако и тот и другой полагали, что творческое наследие классика можно использовать для сцены и экрана только в определенной степени и сопровождать идеологически выдержанным разъяснением.

В это же время Игорь Терентьев выступил с программным замыслом инсценировки романа «Война и мир» на страницах «Нового ЛЕФа» [6]. Сравнивая позиции, можно заметить, что, как ни странно, в высших эшелонах идеологической власти на творчество Льва Толстого сформировался примерно такой же взгляд, что и у художников левого толка – произведения Льва Толстого нуждаются в определенном комментарии, и ленинская мысль в отношении писателя как нельзя лучше может исполнить эту деликатную роль. Однако далеко не все театральные деятели разделяли эту позицию.

Встреча Ф. Ф. Раскольникова с Вл. И. Немировичем-Данченко в 1928 г. определила появление романа «Воскресение» Толстого на сцене МХАТа. Здесь очевидна связь и со столетним юбилеем писателя, на который театр отреагировал, пусть и с опозданием, и с той дискуссией вокруг его фигуры в советской прессе, о которой говорилось выше. К тому же Ф. Ф. Раскольников с января 1928 г. уже занимал должность начальника Главискусства Наркомпроса – высшей инстанции, которой подчинялись руководители МХАТа. Известно, что Немирович-Данченко, с 1925 по 1927 г. находившийся в творческой командировке в США, повстречался с Раскольниковым сразу после своего возвращения в Москву, в январе 1928 г., по инициативе последнего. Вот отрывок из письма режиссера: « [Не ранее 22 января 1928 г., Москва] Многоуважаемый Федор Федорович! Мне передали, что Вы в Ваших культурных задачах выразили лестное для меня желание поближе познакомиться со мной» [7, с. 213]. Поскольку точных сведений о том, кто был инициатором постановки романа «Воскресение» на сцене МХАТа, обнаружить не удалось, автор выдвигает собственную гипотезу о том, что это предложение исходило именно от Раскольникова и, весьма вероятно, было сделано именно во время этого январского совещания. Уже упоминалось, что Раскольников занимался вопросом цензурных изъятий из «Воскресения» при его первой публикации, цензурных запретов инсценировки романа в России, изучал документы и готовил статью об этом для «Красной нови». Вл. И. Немирович-Данченко, вероятно, сразу ухватился за мысль о постановке романа, поскольку

репертуарный вопрос стоял для МХАТа очень остро – сам режиссер неоднократно сетовал, что театр лавирует «между цензурой и кассой» [7, с. 217], а также возмущался несовершенством современных советских пьес. Между тем «Воскресение» было именно тем глубоким материалом, с которым режиссер и руководитель театра был готов работать.

Спектакль по «Воскресению» появился в планах МХАТа в первой половине 1928 г., инсценировка Ф. Раскольникова была принята дирекцией к постановке 22 января 1929 г. [7, с. 231–233], премьера состоялась через год, 30 января. Разумеется, как опытный драматург, не раз инсценировавший прозу, Немирович-Данченко мог и сам составить инсценировку. Однако с его стороны было очень дальновидно пригласить руководителя театрального ведомства к соавторству, поскольку роман – от названия и до финала – проникнут христианскими идеями Толстого. Когда-то царская цензура спровоцировала появление Чтеца в сценическом переложении Немировичем-Данченко романа Достоевского «Братья Карамазовы», теперь же, при постановке романа Толстого, режиссеру предстояло сражение с цензурой советской. Ф. Ф. Раскольников, «литератор и командующий флотом» (как он сам называл себя), и к тому же исследователь русской литературы, оказался в социальном и политическом контексте тех лет лучшей фигурой для создания инсценировки сомнительного, с точки зрения советской цензуры, произведения.

Представляется важным исследовать вопрос расхождения Раскольникова и Немировича-Данченко во взглядах на воплощение романа. «Раскольников принес «Воскресение» без роли от автора, – писал Немирович-Данченко уже после премьеры спектакля, – я сказал, что простая переделка меня не интересует. И руководил его работой. Он переделывал 4 раза и все ж не схватил сущности. Доделали мы сами» [7, с. 269]. Полагаем, что в данном случае в вопросе интерпретации романа столкнулись два читателя, жившие в абсолютно разных мирах, хотя они и ходили по одним и тем же улицам Москвы и даже трудились в одном ведомстве. Имеет смысл реконструировать драматургический замысел «Воскресения» Раскольникова в контексте творчества и идей, владевших этим человеком в конце 1920-х гг. (рис. 1).

О Раскольникове чрезвычайно сложно говорить исключительно как о литераторе. Хотя его литературные способности неоспоримы, все им написанное неотделимо от политической деятельности этого яркого большевика и советского чиновника. Теоретически – как участник литературного движения «На посту» – он поддерживал идею о том, что литература должна быть полезной рабочему классу и создаваться лучшими его представителями. Именно в этом ключе Раскольников выстраивает редакционную политику «Молодой гвардии» и «Красной нови» во время своего руководства изданиями. С одной стороны, в период, когда он возглавлял Главискусство, в театрах СССР запрещались постановки пьес М. А. Булгакова. С другой стороны, Раскольников как чиновник вел себя противоречиво: он возвратил в советскую литературу И. Г. Эренбурга, оценил и первым напечатал повесть Ю. К. Олеши «Зависть».

Для своей книги «Кронштадт и Питер в 1917 году» [8] Федор Раскольников собирал материалы о европейских революциях, и в дальнейшем они емугодились. В 1928 году начальник Главискусства параллельно работал над инсценировкой романа Толстого и над собственной пьесой «Робеспьер». Исторический контекст, в котором создавалась эта драма, основанная на документальных источниках, не чуждая «смешения французского прошлого и советского настоящего» [9, с. 45], подробно разобран в статье историка Т. С. Кондратьевой «Федор Раскольников: трагедия революционера и трагичность идеи». Автор статьи утверждает, что пьеса проникнута предощущением «советского термидора», а ее автор отчасти проектирует на главного героя и личность опального Л. Д. Троцкого, и себя самого: «Раскольников находил все больший контраст своей революции и той, которую пытались реализовать в СССР» [9, с. 62].

Пьеса была принята к постановке в Государственном академическом театре драмы (бывшем Александринском) в Ленинграде (режиссеры – Н. В. Петров, В. Н. Соловьев, художник – Н. П. Акимов), премьера состоялась 12 февраля 1931 г. Художественные достоинства «Робеспьера» подвергались сомнению современниками. Известно, что после публичного чтения перед группой писателей Михаил Булгаков утверждал, что «с драматической и театральной стороны пьеса не удалась» [10, с. 425]. Репетируя роль Робеспьера, И. Н. Певцов писал: «“Робеспьер” совсем не пьеса, а черт знает что: болтаешься где-то в безвоздушном пространстве, не на что опереться, нет действия, нет линии стремления, все расхлябано,

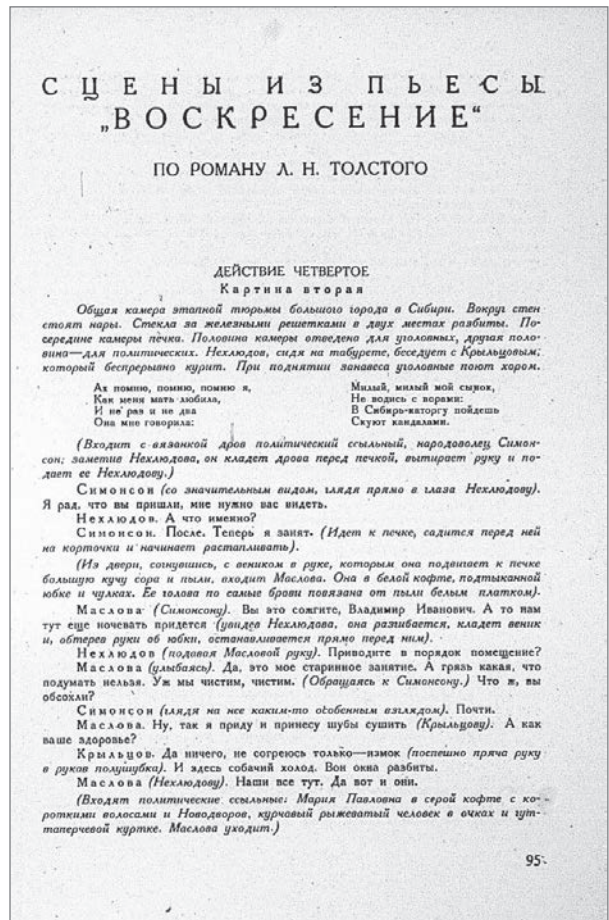


Рис. 1. Публикация сцен из пьесы Ф. Ф. Раскольникова «Воскресение» в журнале «Искусство» (1929. № 1–2)

бездарно...» [9, с. 52]. Тем не менее в спектакле была отмечена и игра И. Певцова, и сценография Н. Акимова. Еще раз пьеса была поставлена в 1937 г. во Франции, на парижском радио, и этими двумя воплощениями ее сценическая судьба, кажется, исчерпана.

Представляется справедливым пересмотреть данную современниками оценку «Робеспьера». С одной стороны, эта довольно громоздкая «социальная трагедия в 4 актах и 6 картинах» со множеством действующих лиц всех мастей – от депутатов Конвента до мелких торговцев – была составлена не слишком профессионально. Однако, с другой стороны, ее принадлежность не к драматическому, а эпическому направлению в драматургии у автора не вызывает сомнений. Отдельные герои, появившись один раз, растворялись бесследно, события менялись с чудовищной быстротой, и даже главный герой, Робеспьер, не успевал их осознать и отрефлексировать. Все внешние и внутренние обстоятельства касались ситуативной борьбы Неподкупного с депутатами, представителями крупной буржуазии, и проговаривались в объемных диалогах. События группировались вокруг падения и ареста Робеспьера, при этом конфликтное противостояние (я бы определила его как борьбу между «человеком идеи» и «человеком интереса») не решалось в действии. Отношения между людьми были не выстроены – о них сообщалось в диалогах. Но именно здесь сталкиваемся с существенными различиями в построении драматической и эпической пьесы.

Очевидно, что автор «Робеспьера» сосредоточивался не на судьбе отдельных людей, но на судьбе *идеи*, а именно – идеи Французской революции: Liberté, Égalité, Fraternité. Эта идея и является героиней пьесы, именно она «совершает» драматический выбор, на который у персонажей не хватает времени. Прочитируем диалог Робеспьера с бедными ремесленниками из третьего акта:

«Робеспьер. <...> А вы требуете, чтобы я нарушил конституцию, посягнул на незабываемые права?

1-й ремесленник. Конституция? Она не дает хлеба голодным, надо изгнать из республики нищету, надо силой отобрать излишки у сытых.

Робеспьер. Силой? Вы забыли, что у нас царит свобода и справедливость.

1-й ремесленник. Свобода? Справедливость? Вы забыли, что свобода – это пустой звук, когда один класс может незаконно угнетать и морить голодом другой...»

2-й ремесленник. Гражданин Робеспьер позабыл, что революцию сделал бедный, а не богатый...» [11, с. 53].

По ходу действия пьесы идея революции подвергается многочисленным нападениям. Да и сам Робеспьер изменяет ей, под гнетом обстоятельств принимая предложение стать диктатором для спасения себя и своих друзей – правда, слишком поздно, чтобы это намерение могло осуществиться. Идея революции трагически гибнет здесь в неравной схватке с идеей частных человеческих выгод, и даже финальные реплики ремесленников, рассуждающих о том, что это на самом деле была «не наша революция»,

а «наша» придет после, не вносят никакого оптимизма. Они выглядят лишь формальной данью классовому подходу к историческому процессу, который усердно декларировал автор пьесы на всех своих официальных постах. В общем же действии пьесы нужды и декларации беднейших классов встраиваются в общий поток частных людских интересов, противостоящих «неподкупной» идее революционного преобразования мира. В структуре пьесы, эмоциональной насыщенности диалогов, плоскости и однонаправленности характеров можно при желании обнаружить следы экспрессионистской эстетики, «драмы крика». В любом случае, при всей своей композиционной рыхлости, пьеса тяготела к эпическим формам и вполне могла быть представлена как публицистическое зрелище, поэтому глубина характеров и сложность человеческих отношений – отнюдь не тот критерий, которым нужно было пользоваться при ее оценке. Достичь пафоса определенной силы Раскольникову здесь помогли явные параллели между далекими событиями XVIII в. и надвигающейся реальностью сталинского термидора.

В 1937 году, находясь на дипломатической службе в Болгарии, Ф. Ф. Раскольников был вызван в Москву на совещание. Зная о судьбе многих арестованных дипломатов, он остался в Европе и вскоре был объявлен в СССР «вне закона». «Можно утверждать, что в апреле 1937 г., пересев с поезда, который вез его в Москву, на другой, в западном направлении, – справедливо полагает Т. Кондратьева, – Раскольников вел себя как предупрежденный не только судьбой своих коллег, но и гильотиной Робеспьера. Ведь именно она возникла в его воображении в конце 1920-х гг., когда призрак Термидора довлел над умами большевиков якобинцев» [9, с. 63].

Призрак гильотины возникает и в финале «Воскресения» – в последнем действии одного из промежуточных вариантов инсценировки (включавшего в себя 4 действия, 11 картин). Здесь – в одной картине, соблюдая единство времени и места, – Раскольников свел практически все события последнего тома романа, разумеется, без религиозных и евангельских тем, предельно сжав фабулу и обострив все, что можно было обострить. Довольно аккуратно он перевел авторское повествование о том опыте, который приобрели Нехлюдов и Маслова во время длительного этапа вглубь Сибири с остановками в Перми, Екатеринбурге, Тобольске и пр., в драматические диалоги, соблюдая единство времени и локации. В течение одного посещения Нехлюдовым «общей камеры этапной тюрьмы большого города в Сибири» развязываются все узлы романа: Нехлюдов извещает Маслову о ее освобождении, «политический» заключенный Симонсон объявляет Нехлюдову, что любит Катюшу и женится на ней, Нехлюдов и Маслова объясняются в последний раз и прощаются, умирает от приступа чахотки молодой «политический» Крыльцов... Разумеется, о хронотопе романа инсценировщик не думает – его волнует другой эффект. Раскольников вводит в четвертое действие параллельную внесценическую линию – казнь двух молодых заключенных, пытавшихся напасть на конвой. В романе об этом



событии, как о давнем прошлом, рассказывает Нехлюдову Крыльцов. В инсценировке же казнь свершается где-то под стенами острога, а весть о ней приносит слугитель, принимавший в экзекуции непосредственное участие, что вызывает истерический приступ и смерть молодого народовольца.

«Крыльцов. <...> Не то мы делали, нет, не то! Не рассуждать, а всем сплотиться и уничтожить их! 1 марта мало. Надо было не одного его, а всю эту поганую буржуазию, перебить мерзавцев. Вот, говорят, выдумали баллоны и бомбы душителные. Да, подняться на баллоне, летать, и как клопов их бомбами посыпать, посыпать, пока не выведутся. О негодяи! Всех душить, всех, всех! (*Страшно закашливается и падает. Все бросаются к нему, обступают со всех сторон, пытаются помочь.*)

Симонсон. Смотрите, у него изо рта хлынула кровь! Доктора, доктора! Маслова. Уже поздно. Бедный Крыльцов не выдержал.

Симонсон (*после паузы*). Господа, Крыльцов умер. (*Все поднимаются и на мотив похоронного марша поют...*)» [12, с. 102].

В статье, предшествующей публикации четвертого действия пьесы, театральный рецензент и функционер Н. Равич, положительно оценивая инсценировку в целом, совершенно справедливо пишет, что в работе Раскольников «с необычайной тщательностью и бережливостью в отношении толстовского материала собраны все элементы романа, представляющие его *социальную квинтэссенцию* (курсив мой. – Н. С.)» [13, с. 94]. Изучая сценическую судьбу романа, Раскольников знал об «инсценировочном буме» «Воскресения», когда в конце XIX – начале XX в. роман в мелодраматическом переложении прокатился по мировым сценам от Соединенных Штатов до Японии [14], и хотел противопоставить традиционному прочтению социальную драму. В этом, конечно, состояло новаторство его подхода к «Воскресению». Вместе с тем автор статьи отмечает, что прием использования Чтеца «в высшей степени сомнительный» [13, с. 94], и с этим нельзя не согласиться.

Более того, четвертое действие по строению отчасти напоминает эпические опыты Эрвина Пискатора, полагавшего, что «не индивидуум с его частной, личной судьбой, а само время, судьба масс стали героическими факторами новой драматургии...» [15, с. 126–127]. В сценических опытах Пискатора 1920-х гг. усилиями немецкого режиссера и его драматургической команды интрига героев литературного материала всегда погружалась в «густой суп» документального контекста, представленного различными средствами. Тем самым Пискатор подчас заменял *dramatic personas* функциями, песчинками, подхваченными историческим процессом. У Раскольников получался похожий эффект: последние объяснения героев в контексте только что совершившейся казни, в присутствии смерти, кажутся мелкими и даже имеют комедийную окраску, не говоря уже о том, что интонация Толстого, которая во многом более, чем события последней части романа, готовит обращение героя в христианскую веру, здесь

совершенно отсутствует. Не личное, а общественное, политическое интересует Раскольникова – он интерпретирует Толстого именно в этом отношении, навязывая роману социальную тенденцию. Поэтому Чтец, который появляется в четвертом действии лишь один раз, объясняя чувства Нехлюдова после того, как он осознал, что Маслова более не нуждается в опеке и его миссия закончена, в этом варианте инсценировки совершенно не работает. Более того, Раскольников здесь «режет» на реплики и щедро раздает повествовательный текст Толстого персонажам – именно они «судят» своих товарищей по несчастью. В последней части «Воскресения», как и в «Робеспьере», время от времени появляется хор – несколько «уголовных», отпускающих осуждающие реплики в адрес Нехлюдова, и своеобразный «корифей» – Старик. Его слова полны прямого обличения всех социальных институтов не только империи Александра III, но и цивилизации вообще:

«Англичанин. <...> Как же, по вашему мнению, надо поступать с теми, которые не соблюдают закон?

Старик (*смеется, оскалив зубы, потом презрительно*). Прежде ограбил всех, всю землю, все богатство от людей отнял, под себя подобрал, всех побил, какие против него шли, а потом закон написал, чтобы не грабили, не убивали, он бы прежде закон писал!» [12, с. 100].

Эпического звучания Раскольников пытался добиться с помощью сведения в одном месте и времени многих событий и людей, встречающихся на страницах романа, Чтец же в его версии оказался не нужен.

Этот вариант никоим образом не соответствовал замыслу Вл. И. Немировича-Данченко. Во-первых, режиссер всегда был чуток к мировоззрению автора, стремился подчинить театральное зрелище духу авторской поэтики, и «социальная квинтэссенция романа» Толстого, предлагаемая Раскольниковым, совершенно не устраивала его. «Воскресение» привлекало режиссера не этим. Несмотря на общую приверженность идеям, которые должны быть выражены в спектакле, Немирович-Данченко полагал, что поэтика романа и толстовский пафос в достаточной мере не переданы в этом варианте инсценировки. Разумеется, он не собирался полностью отказываться от социальных мотивов, которые в романе действительно ярко выражены, но, выбирая между «идеологической закваской» и стремлением найти сценический эквивалент автору, Немирович всегда выбирал последнее. Ставя роман, театр стремился найти собственный подход к социальным темам Толстого, не предъявляя «призрак гильотины» в финале спектакля.

Тенденция возвращения толстовского текста в инсценировку и частичного отказа от социальной заостренности видна по тем трансформациям, которые претерпел вариант к началу репетиций и в их процессе. Терпеливо перерабатывая текст, Раскольников старался выполнить требования Немировича-Данченко, однако так и не смог удовлетворить их, по мнению автора, по причине того, что сам тяготел именно к эпической

пьесе в пискаторовском понимании этого термина. Театр же намеревался рассказать драматическую историю «воскресения» проститутки Катюши Масловой, и эпический элемент действия Немирович-Данченко видел не в особом строении пьесы, а во введении в ее действие субъекта эпической формы, выражающего пафос и философию автора романа – именно эта идея казалась руководителю постановки решающей. Пройдя через множество промежуточных версий, текст инсценировки доделывался уже в репетиционном процессе (январь 1929 г. – январь 1930 г.) без участия Раскольников и при активном вмешательстве В. И. Качалова, репетировавшего Лицо от автора, в которого трансформировался Чтец.

Вышедший в январе 1930 г. спектакль «Воскресение» (премьера 30 января. Инсценировка Ф. Ф. Раскольникова; руководитель постановки Вл. И. Немирович-Данченко; режиссеры И. Я. Судаков, И. М. Раевский; ассистент М. И. Кедров; художник В. В. Дмитриев) вошел в историю театра как победа Немировича-Данченко, его «эпический опыт», продолжение размышлений над найденным когда-то в «Братьях Карамазовых» приеме; о Раскольникове же в большинстве исследований упоминается лишь формально. Действительно, в финальном варианте инсценировки от первоначального замысла ее автора почти ничего не осталось. Новизну и новаторство этого переложения романа для сцены традиционно связывают с особой природой существования Лица от автора: «включения» во внутреннюю жизнь персонажей романа, «переключения» от проживания к комментарию, обращенному к зрителю, особенности диалога с героями драматической истории, которые не замечали его присутствия, а также функция третьей стороны, способной вершить суд над событиями и персонажами. Таким образом Немирович-Данченко добился переключения инсценировки в человеческое измерение, где сложность толстовских характеров дополнялась масштабностью толстовской мысли и авторского суда над человеком с морально-нравственной точки зрения: «Весь смысл: чтобы был именно роман, чтобы дух Толстого (хотя кое в чем преодолеваемый идеологически) – наполнял зал. Лицо от автора и рассказывает, и негодует, и издевается, и сочувствует. Качалов, без грима, в глухой черной тулупе, с карандашом в руке, начинает роман сразу» [7, с. 269], – писал режиссер сразу после премьеры. И конечно же, режиссер никоим образом не мыслил Лицо от автора как идеолога, воплощающего ленинскую трактовку Толстого (рис. 2).

Однако советская критика немедленно установила связь Лица от автора с официальной точкой зрения на наследие Льва Толстого. Одним из первых написал об этом Луначарский [16] в «Красной газете», и вплоть до 1960-х гг. идейное содержание спектаклей Немировича-Данченко по романам Толстого рассматривалось именно под таким углом зрения: «Воплощая на сцене два огромных по значительности романа Л. Толстого, Немирович-Данченко последовательно и исчерпывающе шел за гениальным определением, которое дал Толстому Ленин» [17, с. 46].



Рис. 2. Сцена из спектакля «Воскресение». МХАТ им. А. М. Горького, 1930.  
Реж. В. И. Немирович-Данченко

Несмотря на полное фиаско идейного замысла Раскольников, его отношения с режиссером оставались дружескими, а исследование дальнейших планов и действий Вл. И. Немировича-Данченко по продвижению постановки «Воскресения» за пределами СССР («Немецкий театр» М. Рейнхардта, 1930; предложения продюсера О. Сейлера и театра «Гилд» – Бродвей, 1930–1932) позволяют предположить, что автор инсценировки передал все права на нее Немировичу-Данченко.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Луначарский А. В. Заключительное слово на семинаре Института красной профессуры 5 июня 1930 г. // Контекст – 1972: Литературно-теоретические исследования. М.: Наука, 1973. С. 323–330.
2. Титова Г. В. А. В. Луначарский // Титова Г. В. О Мейерхольде и других. СПб.: Изд-во Российского государственного института сценических искусств, 2017. С. 272–296.
3. Раскольников Ф. Ф. Цензурные мытарства Л. Н. Толстого-драматурга (по неопубликованным материалам) // Красная новь. 1928. № 11. С. 135–144.
4. Луначарский А. В. Ленин и Раскольников о Толстом // Красная новь. 1928. № 9. С. 274–281.

#### REFERENCES

1. Lunacharsky A. V. *Zakljuchitel'noe slovo na seminaru Instituta krasnoj professury 5 ijunja 1930 g.* [The Final Speech at the Seminar of the Institute of Red Professorship on June 5 1930]. In: *Kontekst – 1972: Literaturno-teoreticheskie issledovanija* [Context – 1972: Literary and Theoretical Research]. Moscow: Nauka Publ., 1973, pp. 323–330.
2. Titova G. V. A. V. *Lunacharskij* [A. V. Lunacharsky]. In: *Titova G. V. O Mejerholde i drugih* [About Meyerhold and the others]. Saint Petersburg: Rossijskoj gosudarstvennyj institut scenicheskikh iskusstv Publ., 2017, pp. 272–296.
3. *Raskolnikov F. F. Cenzurnye mytarstva L. N. Tolstogo-dramaturga (po neopublikovannym materialam)* [Censorial Ordeals of dra-

5. Раскольников Ф. Ф. Еще о Толстом (ответ тов. Луначарскому) // Красная новь. 1928. № 9. С. 282–289.
6. Терентьев И. Семейно-исторический роман на сцене: проект постановки «Войны и мира» // Новый ЛЕФ. 1928. № 10. С. 32–33.
7. Немирович-Данченко Вл. И. Творческое наследие: В 4 т. Т. 3. М.: Моск. худож. театр, 2003. – 699 с.
8. Раскольников Ф. Ф. Кронштадт и Питер в 1917 году. М.; Л.: Гос. изд., 1925. – 280 с.
9. Кондратьева Т. С. Федор Раскольников: трагедия революционера и трагичность идеи // Вестник МГИМО-Университета. 2017. № 3 (54). С. 41–71.
10. Чудакова М. А. Жизнеописание М. А. Булгакова. М.: Книга, 1988. – 669 с.
11. Раскольников Ф. Ф. Робеспьер. Л.; М.: Художественная литература, 1931. – 110 с.
12. Раскольников Ф. Ф. Сцены из пьесы «Воскресение» // Искусство. 1929. № 1–2. С. 95–102.
13. Равич Н. Роль классического произведения в современном репертуаре (по поводу пьесы Раскольникова «Воскресение» по роману Л. Толстого) // Искусство. 1929. № 1–2. С. 92–94.
14. Щелокова Е. Н. Первая инсценировка романа «Воскресение» на американской сцене // Роман Л. Н. Толстого «Воскресение». Историко-функциональное исследование. М.: Наука, 1991. С. 188–194.
15. Пискатор Э. Политический театр. М.: ГИХЛ, 1934. – 264 с.
16. Луначарский А. В. «Воскресение» в Художественном театре // Московский Художественный театр в русской театральной критике: 1919–1943. Ч. 1: 1919–1930. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2009. С. 308–311.
17. Марков П. А. О театре: В 4 т. Т. 2. Театральные портреты. М.: Искусство, 1974. – 495 с.
- matist L. N. Tolstoy (according to unpublished work)]. In: *Krasnaja nov'* [Red Newground]. 1928, no. 11, pp. 135–144.
4. Lunacharsky A. V. *Lenin i Raskol'nikov o Tolstom* [Lenin and Raskolnikov speaking about Tolstoy]. In: *Krasnaja nov'* [Red Newground]. 1928, no. 9, pp. 274–281.
5. Raskolnikov F. F. *Eshhe o Tolstom* (otvet tov. Lunacharskomu) [More about Tolstoy (the answer to tov. Lunacharsky)]. In: *Krasnaja nov'* [Red Newground]. 1928, no. 9, pp. 282–289.
6. Terentjev I. *Semejno-istoricheskij roman na scene: proekt postanovki "Vojny i mira"* [Family-historical novel on stage: project of performing "War and Peace"]. In: *Novyj LEF* [New LEF]. 1928, no. 10, pp. 32–33.
7. Nemirovich-Danchenko V. I. *Tvorcheskoe nasledie: V 4 t.: T. 3.* [Artistic heritage: in four volumes. Vol. 3]. Moscow: Moskovskij hudozhzhestvennij teatr Publ., 2003. 699 p.
8. Raskolnikov F. F. *Kronshtadt i Piter v 1917 godu* [Kronshtadt and Petersburg in 1917]. Moscow, Leningrad: Gos. izd. Publ., 1925. 280 p.
9. Kondratjeva T. S. *Fedor Raskolnikov: tragedija revoljucionera i tragichnost' idei* [Fedor Raskolnikov: the tragedy of the revolutionary and the tragedy of idea]. *Vestnik MGIMO-Universiteta* [MGIMO Review or International Relations]. 2017, no. 3 (54), pp. 41–71.
10. Chudakova M. A. *Zhizneopisanie M. A. Bulgakova* [Life History of M. A. Bulgakov]. Moscow: Kniga Publ., 1988. 669 p.
11. *Raskolnikov F. F. Robesper* [Robespierre]. Leningrad, Moscow: Hudozhestvennaja literatura Publ., 1931. 110 p.
12. Raskolnikov F. F. *Sceny iz pjesy "Voskresenie"* [Scenes from the play "Resurrection"]. In: *Iskusstvo* [The Art]. 1929, no. 1–2, pp. 95–102.
13. Ravich N. *Rol klassicheskogo proizvedenija v sovremenom repertuare (po povodu pjesy Raskolnikova "Voskresenie" po romanu L. Tols-togo)* [The role of a Classical text in modern repertoire (regarding Raskolnikov's play "Resurrection" based on the novel of L. Tolstoy)]. In: *Iskusstvo* [The Art]. 1929, no. 1–2, pp. 92–94.

14. Shchelokova E. N. *Pervaja inscenirovka romana "Voskresenie" na amerikanskoj scene* [The first stage version of the novel "Resurrection" on the American scene]. In: *Roman L. N. Tolstogo "Voskresenie". Istoriko-funkcionalnoe issledovanie* [The novel of L. N. Tolstoy "Resurrection". Historical and functional research]. Moscow: Nauka Publ., 1991, pp. 188–194.
15. Piskator E. *Politicheskij teatr* [The Political Theatre]. Moscow: GIHL Publ., 1934. 264 p.
16. Lunacharsky A. V. "Voskresenie" v *Hudozhestvennom teatre* ["Resurrection" in Moscow Art Theatre]. In: *Moskovskij Hudozhestvennyj teatr v russkoj teatralnoj kritike: 1919–1943. Ch. 1: 1919–1930* [Moscow Art Theatre in Russian drama criticism: 1919–1943. Vol. 1]. Moscow: Artist. Rezhisser, Teatr Publ., 2009, pp. 308–311.
17. Markov P. A. *O teatre: V 4 t. T. 2. Teatralnye portrety* [About the Theatre: in four volumes. Vol. 2. Theatrical portraits]. Moscow: Iskusstvo Publ., 1974. 495 p.

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Скорород Наталья Степановна – кандидат искусствоведения, руководитель мастерской драматургии, доцент кафедры театрального искусства Российского государственного института сценических искусств.

E-mail: [naskorokhod@yandex.ru](mailto:naskorokhod@yandex.ru)  
ORCID: 0000–0003–2700–4274

Скорород Н. С. Ф. Ф. Раскольников и Вл. И. Немирович-Данченко: два взгляда на роман Л. Н. Толстого «Воскресение» // *Театр. Живопись. Кино. Музыка*. 2021. № 3. С. 28–41.  
DOI: 10.35852/2588-0144-2021-3-28-41

Статья поступила в редакцию: 30.06.2021  
Принята к публикации: 08.08.2021

#### ABOUT THE AUTHOR

Natalia Skorokhod – *PhD, associate professor of the Theatre Art Department in Russian State Institute of Performing Arts.*

E-mail: [naskorokhod@yandex.ru](mailto:naskorokhod@yandex.ru)  
ORCID: 0000–0003–2700–4274

Skorokhod N. S. F. F. Rraskolnikov and V. I. Nemirovich-Danchenko: Two points of view on Leo Tolstoy's novel "Resurrection" In: *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2021, no. 3, pp. 28–41.  
DOI: 10.35852/2588-0144-2021-3-28-41

Received: 30.06.2021  
Accepted: 08.08.2021