Наталья Скороход

«ВОЙНА И МИР» : ТЕАТРАЛЬНАЯ БИОГРАФИЯ РОМАНА

«ВОЙНА И МИР» КАК СЦЕНИЧЕСКИЙ МАТЕРИАЛ (ЧАСТЬ ПЕРВАЯ)

1. Споры с самим собой

«Я не читал книгу до того, как Би-би-си предложил мне заняться проектом. Все время откладывал, а потом подумал: “Боже, пришло время прочитать”». Далее Эндрю Дэвис – именно по его сценарию снят свежий британский сериал «Война и мир» – с «огромным удивлением» обнаружил, что роман за полтора века не высох и не протух. Оказалось, что его герои «интересны и нежны», семейные отношения «разнообразны и актуальны». Автор «Карточного домика» с изумлением обнаружил в русской эпопее столько живости и современного юмора, что «просто влюбился» в текст и немедленно взялся за его экранизацию. «И если вырезать те куски, где Толстой спорит с самим с собой о теориях истории, окажется, что это яркая, веселая, очень трогательная история…»[1]. «Споры с самим собой» – формулировка как будто глупая, однако выдает суть проблемы воплощения толстовского романа: если «отжать» дискурс, или как теперь принято говорить «нарратив», и оставить фабулу

В. Верещагин.
«Наполеон I на Бородинских высотах»

в чистом виде, то «Война и мир» с легкостью уляжется в целый ряд жанровых канонов. Тут тебе и многочисленные истории взросления, и сто пудов разнообразных лавстори, костюмная драма и увлекательная семейная для семейного же просмотра. Из трех главных романов Толстого этот поддается процедуре «осериаливания» наиболее охотно, о чем говорят многочисленные экранизации «Войны и мира».

В известной книге «Лев Толстой и кинематограф» Л.А. Аннинский упоминает, что в начале лета 1910 г. у Толстого неожиданно вспыхнула страсть написать «что-то для кинематографа». Эти разговоры в Ясной Поляне начались после визита Леонида Андреева, который был поглощен тогда идеей будущих возможностей Кинемо и очевидно заразил ею Толстого. Лев Николаевич ужасно взволновался и говорил домашним: «Я все думаю сочинить в кинематограф… Ведь китаец, кореец поймет…»[2]. И окажись мы с вами за этим столом, было бы приятно успокоить национального гения: вы уже написали для кинематографа, Лев Николаевич. Отдыхайте. Вы на много лет вперед загрузили работой практически все студии мира. И китаец, и кореец, и эскимосы, и даже закутанные в хиджаб зрительницы Марракеша плакали, плачут и будут рыдать над хитросплетениями судеб Наташи-Хепберн, Андрея-Тихонова, Пьера-Дано и т.д. и т.п. Число экранизаций только одного романа «Война и мир» перевалило уже за второй десяток.

А ведь есть еще «Анна Каренина», «Воскресение», «Крейцерова соната», «Смерть Ивана Ильича»… Удивительное дело: проза Толстого оказалась востребованной жанром «экранизация классики» для самой что ни на есть «наивной» зарубежной публики.

Но на нашей отечественной почве подобным образом обходиться с «Войной и миром» не принято. «Судьба “Карамазовых” будет нашей историей Атридов, троянский цикл мы найдем в “Войне и мире” и Федру – в “Анне Карениной”»[3].

Уже в начале прошлого века богатую сценическую судьбу «большим романам» предсказывал русский ум, с годами их субстанциальность становилась все более очевидной и для нашей сцены, и жизни вообще. А потому всякая экранизация, и уж тем более сценическая версия «Войны и мира», априори претендует на нечто большее, чем «яркая, веселая и очень трогательная история». Дело даже не в том, что от обращения к толстовскому роману мы волей-неволей ждем отражения вопросов «высшей ступени, до которой может достигать ум человека», а именно «…о назначении человека, о будущей жизни, о бессмертии души…»[4], но и в том, что каждая следующая версия «большого романа» завлекает нас тем, как именно будет решена проблема докучных кусков, где «автор спорит с самим собой», иными словами, вопрос воплощения на сцене эпической сути романа.

Вариантов инсценировок «Анны Карениной» и «Воскресения» на рубеже XIX и XX вв. было значительно больше, чем сценических обращений к «Войне и миру». К тому же, у «Войны и мира», в отличие от других романов Толстого, нет канонической инсценизации, от которой как от печки отталкивались бы рецензенты. Ни один из «основоположников» отечественной режиссуры этот роман не воплотил, хотя идеи такие были и у Станиславского, и у Мейерхольда, и у Немировича-Данченко. И все-таки небезынтересно выстроить историю сценического освоения романа русской сценой от 1897 до 2015 гг., тем более что материал этот почти не исследован.

2. Детская мысль

В отличие от кинематографа, отношения сцены с прозой Толстого складывались непросто. Будучи автором трех известных и неплохо принятых театром пьес, Лев Николаевич, вероятно, немало бы удивился, узнав, что сегодня (впрочем, как и сто лет назад) «инсценировки романов Толстого

Пол Дано – Пьер Безухов. «Война и мир», мини-сериал BBC

более часты в театрах всего мира, чем собственно пьесы»[5]. Зная о выношенном и страстном отношении Толстого к драматургии, назначению театра и драматического писателя, выраженному в критическом очерке «О Шекспире и о драме» 1907 г., где Толстой предъявляет счет самому автору «Гамлета», мы могли бы ожидать столь же жесткого «спроса» и с авторов, изъявляющих желание инсценировать толстовскую прозу… Но это не так.

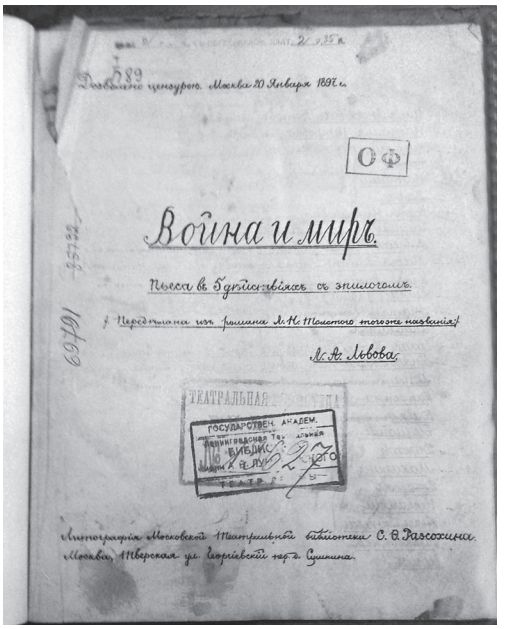
Мнение Достоевского о переделках в пьесы его романов и заветный абзац из письменного ответа классика кн. Варваре Оболенской, задумавшей перенести на сцену его «Преступление и наказание», не цитирует сегодня только ленивый[6]. А вот об отношении Льва Толстого к инсценировкам его прозы доподлинно известно немногое, хотя этот вопрос интересует нас в той же, если не в большей степени. Факт, что инсценировки «Анны Карениной», «Воскресения» и даже «Войны и мира» появлялись в печати и ставились при жизни яснополянского гения; факт, что на страницах рукописей первых инсценировок можно разглядеть пометы: «Переделка для сцены с разрешения графа Толстого из романа того же названия». Показательно, что в конце XIX – начале XX в. одновременно происходит настоящий бум постановок романов Толстого и Достоевского на французской, британской и даже американской сценах, «Воскресение» и «Анна Каренина» с успехом идут в Японии. В Ясную Поляну так и сыплются просьбы о разрешении инсценировать то или другое произведение, и практически все они получают – как это не парадоксально – положительный ответ. В статье «Лев Толстой и Франция» описывается курьезный случай: французский драматург, очевидно перепутав Льва Николаевича с Алексеем Константиновичем Толстым, нижайше просит его разрешения на инсценировку… «Князя Серебряного». Вероятно, не дочитав письма, автор «Войны и мира» поставил резолюцию: «Ответить, что не разрешал и не запрещал переделывать моих сочинений в драму»[7]. Итак, «не запрещать», «не вмешиваться» – такова позиция Толстого в отношении сценических переделок. Стояло ли за этим какое-либо принципиальное, сущностное убеждение?

Известен факт, что актер и драматург Александринского театра Григорий Ге лично получил у Толстого разрешение на инсценировку «Воскресения». Это было связано с тем, что дядя актера – великий художник Николай Ге – был в те годы очень близок с Толстым и представил ему молодого родственника. По свидетельству Исаака Файнермана, писавшего под псевдонимом Тенеморо, Лев Толстой прокомментировал событие: «Ох уж эти переделки!

С голоду что не выдумаешь; но мысль о переделках чисто детская мысль. <…> Роман и повесть работа живописная, там мастер водит кистью и кладет мазки на полотно. Там фоны тела, переходные тона, а драма – область чисто скульптурная»[8]. Замечание интересное, если, конечно, поверить на слово Тенеморо, имевшему, как пишет Лев Аннинский, репутацию «неутомимого собирателя слухов и анекдотов о Толстом», впрочем, при полном попустительстве последнего.

Попробуем все же довериться источнику и сравнить отношение к инсценировке Толстого и Достоевского. Оба писателя не препятствуют попыткам инсценировок и вместе с тем относятся к подобным действиям сугубо отрицательно. Однако объяснения такого отношения у писателей различно: первый говорит о формальных отличиях прозы и драмы, второй – о содержательных. Если для Достоевского: «Есть какая-то тайна искусства, по которой эпическая форма никогда не найдет себе соответствия в драматической»[9], то для автора «Анны Карениной» никакой тайны тут нет, и это естественно, поскольку Лев Николаевич – в отличие от Федора Михайловича, преуспел на обоих поприщах – повествовательном и драматическом. Нет тайны – нет проблемы, а есть только «детский вопрос» авторов переделок, актеров и антрепренеров, жаждущих легких денег, новых ролей и публики, охочей – как сказали бы сегодня – до раскрученных книжек.

Действительно, первые инсценировки «больших романов» наивно и бессистемно редуцировали первоисточник, приспосабливая прозу под нужды театра своего времени, ставя перед собой только задачу драматизации фабулы. Здесь «Войне и миру» повезло значительно меньше, чем другим текстам. Растянутый между Аустерлицким (1805) и Бородинским (1812) сражениями, роман принципиально замешан на том, что Михаил Бахтин потом назовет хронотопом: течении времени (*cronos*) и разорванности пространства (*topos*), где происходят события. «Войну и мир» можно рассмотреть как уникальную «историю дороги», и в этом я вижу дополнительную притягательность романа для кинематографа. Персонажи и народы непрерывно перемещаются с места на место, именно в дороге герои чаще всего меняют убеждения, меняются их судьбы, в процессе наступлений и отступлений армии меняют полководцев, страны – союзников, перекраивается карта Европы, сдаются и отвоевываются столицы. Илиада «движения народов» сопоставляется с одиссеей персональных судеб. Иными словами, в романе вообще, а в «Войне и мире» в особенности «всякое вступление в сферу смыслов свершается только через ворота хронотопов»[10]. Инсценировка Л.А. Львова (дозволена цензурой в 1897 году)[11] растоптала именно хронотоп. Следуя старым правилам классической драмы, автор пытался унифицировать пространство и сжать время действия. Инсценировка начинается где-то в середине второго тома, Наташа Ростова примеряет к себе того или иного жениха,


Дозволено цензурою. Москва 20 Января 1897 г.

589

ОФ

Война и миръ.

Пьеса въ 5 дѣйствіяхъ съ эпилогомъ.

(Переделана изъ романа Л.Н. Толстого тогоже названія)

Л. А. Львова.

ТЕАТРАЛЬНАЯ БИБЛІОТЕКА

ГОСУДАРСТВЕН. АКАДЕМ. ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕАТРА БИБЛИОТЕКА

Литографія Московской Театральной библіотеки С. А. Рассохина.
Москва, Тверская ул. Георгіевскій пер. Сушина.

Рукопись инсценировки А. Львова

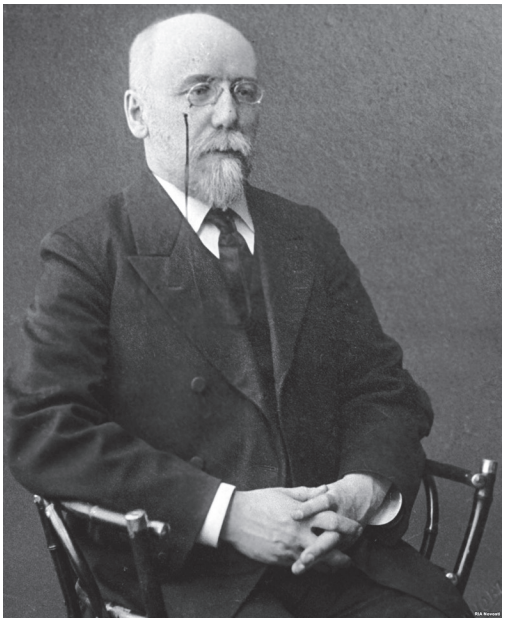
в конце концов соглашается выйти за князя Андрея, принимая одновременно комплименты от Анатоля Курагина. Здесь уже наметилась схема драматизации «Войны и мира», которая будет многократно применяться в дальнейшем: персонажи и сцены «лепятся» к главной линии – любовной драме Наташи Ростовой. Разведенные во времени и пространстве романные эпизоды сватовства князя Андрея и домогательств Анатоля происходят в соседних комнатах в режиме «единства времени».

Инсценировка (обозначенная как «Пьеса в 5 д. с эпилогом: переделана из романа Л.Н. Толстого того же названия») тщательно выводит все любовные треугольники романа: Пьер–Долохов–Элен, Николай–Долохов–Соня, Наташа–Анатоль–Андрей, Соня–Николай–Мари… Театральный жанр этого драматического сочинения определить затруднительно. Хотя в третьей и четвертой частях представлена и смерть Андрея Болконского, и блуждания Пьера Безухова в плену, – комедийность и даже водевильность первых трех актов не позволяет читателю воспринимать события под драматическим углом зрения. Из «Войны и мира» извлекается великосветский материал (как и в первых опытах инсценировок «Анны Карениной»), и хотя автор переписывает диалоги и некоторые монологи прямо из романа, не меняя ни одной буквы, мы не верим, что персонажи произносят текст, который написал Лев Толстой. Монтаж сцен, композиция драматического материала, «сведение» далеко отстоящих друг от друга в пространстве и времени эпизодов в рамки одной светской вечеринки – «убивают» прозу и редуцируют ее героев. Перед нами попытка создания на материале «Войны и мира» «хорошо сделанной пьесы» с тою лишь разницей, что сделана эта пьеса из рук вон плохо: количество персонажей и линий зашкаливает, кульминация происходит где-то за кулисами, в развязке являются новые персонажи, баланс Фрейтага (восходящее и нисходящее действие) не выдержан.

3. «Инсценировочный бум» 1912 г.

Парадокс, но первая инсценировка «Войны и мира», сделанная профессиональным писателем – Федором Сологубом (совместно и по инициативе жены – драматурга и переводчицы Анастасии Чеботаревской) повторяет многие слабости львовской переделки. «Картины из романа Л.Н. Толстого, избранные и приспособленные для сцены Федором Сологубом»[12], охватывают весь роман, инсценировка начинается от первого эпизода, в великосветском салоне Анны Павловны Шерер, и заканчивается драматическим переложением эпизода встречи Наташи и кн. Марьи с Пьером после освобождения Москвы и мечтами девушек о новой жизни и новой любви. Не обходя вниманием ни одной из линий романа, Сологуб, тем не менее, гораздо более профессионально, чем Львов, делает дайджест по первоисточнику, во всяком случае, в композиции инсценировки заложены некоторые временные разрывы, сцены, буквально выхваченные из потока событий, смонтированы так, что хронотоп «Войны и мира» все же ощущается. Несмотря на то что и здесь фабула «скользит» по узловым эпизодам любовной линии Наташи, светская жизнь, любовные объяснения и размолвки у Сологуба не слишком принципиальны, поскольку смысловые акценты расставлены совершенно иначе. Зная характер творчества этого писателя, мы могли бы ожидать от него, например, интереса к масонской линии, но ничего подобного в инсценировке нет.

Дело в том, что сценическое переложение романа создавалось не по внутреннему порыву, а непосредственно к столетию Бородинской битвы. Сологуб участвовал в конкурсе на лучшую пьесу о событиях 1812 г., объявленном дирекцией императорских театров. Первый приз составлял 2000 рублей, к конкурсу допускались не только профессиональные писатели,



Ф. Сологуб

и конкурентов у Федора Кузьмича было предостаточно: в итоге жюри рассмотрело 27 драматических текстов об отечественной войне. А.Р. Кугель шутил, что весной 1912 г. даже пятилетние дети «разделывали Наполеона» в надежде на большой гонорар.

Так вот, намерением Сологуба, и намерением весьма, на мой взгляд, похвальным, было проследить в романе жизнь и судьбу… Наполеона Бонапарта. Во всяком случае, в первой части инсценировки эта идея заявлена достаточно последовательно. Наполеон возникает как внесценический персонаж в диалогах русского «великосветского общества» и русских интеллектуалов – Пьера и кн. Андрея. Здесь рассматривается роль Наполеона в развитии французской революции и влияние этой идеи на русскую мысль – Сологуб принципиально дает дискуссию в салоне Анны Павловны по-русски. Первая сцена инсценировки не позволяет развернуться человеческим отношением или фабуле, она целиком и полностью подчинена спору о значении Наполеона. Во второй картине споры о «великом полководце Бонапарте» ведут старый князь Болконский и его сын, а после седьмой картины (всего их 14) разворачиваются эпизоды 1812 г., где Наполеон выступает уже как действующее лицо: вдохновляет солдат перед Бородинским сражением, ждет послов из оставленной русскими Москвы. Далее следует картина жесткой народной расправы над Верещагиным, который «предался Бонапарту». Конечно же, сцена эта – при всей двусмысленности и жестокости – метафора «дубины народной войны». Эпизоды, где Пьер находится в плену, тоже не обходятся без Наполеона – именно Бонапарт косвенно виноват в убийстве Платона Каратаева: проезд его кортежа заставил конвой срочно перемещать пленных, а потому – застрелить обессилевшего крестьянина. В последней картине Пьер рассказывает Наташе и княжне Марье, как хотел убить Наполеона, но не смог сделать этого.

Судя по замыслу, здесь должна была сложиться история сотворения и развенчания кумира. Возможно, в инсценировке могли столкнуться идеи западного гения и русского Бога – коллизия вполне толстовская, но… К сожалению, линия эта проведена крайне непоследовательно: появление Наполеона как сценического персонажа никак не связано с его внесценическим образом, развязка пьесы будто не имеет к Наполеону никакого отношения вообще. Идея инсценировки заявлена, но – что называется – «не сработана». Во второй части действие концентрируется вокруг той же Наташи Ростовой, однако ее судьба и любовные перипетии вообще не имеют никакого отношения к проблеме «великого человека» и его влияния на русское общество. Что же помешало Сологубу и Чеботаревской последовательно извлечь из романа и разработать только одну тему? Пиетет к великому автору?

Сам Сологуб, известный своими радикальными взглядами на театр, был солидарен с уже процитированным здесь М. Волошиным, полагая, «…что такие великие

произведения, как “Война и Мир”, “Братья Карамазовы” и пр., должны быть источниками нового творчества, как древние мифы были материалом для трагедии»[13]. Более того, писатель призывал к свободной интерпретации классических романов: «Если могут быть романы и драмы из жизни исторических деятелей, – то могут быть романы и драмы о Раскольникове, о Евгении Онегине… которые так близки к нам, что мы порою можем рассказать о них такие подробности, которых не имел в виду их создатель». Однако Федор Кузьмич сам же и признавал, что в случае с «Войной и миром» «… я покорно следовал за автором, не дерзая присочинять свое»[14].

Кому же предназначалась переделка Сологуба? Парадокс, но текст ее читали и даже рассматривали для постановки столь далекие по своим эстетическим взглядам режиссеры, как Немирович-Данченко и Мейерхольд. Директор и режиссер МХТ, сделавший первый шаг в сценическом освоении Достоевского и сумевший наполнить спектакль по «Братьям Карамазовым» (сезон 1910/11 гг.), как писала критика, «фантастической и органической жизнью романа», внимательно присматривался к «Картинам по “Войне и миру”…». Только что в МХТ выпустили «Живой труп», и можно быть уверенным, что чуткий к авторскому вообще и к толстовскому голосу Владимир Иванович смог бы существенно доработать эту инсценировку, но вмешались наследники, не давшие режиссеру права перенести «Войну и мир» на театр. Возможно, сын Толстого вспомнил, что директор и заведующий репертуаром МХТ отверг когда-то написанную Львом Львовичем пьесу «Солдатка»?

Немного позже Сологуб и Чеботаревская добились от наследников разрешения на постановку «Картин…», однако режиссер был уже увлечен другой работой. Остается лишь сожалеть, что судьба трижды «отвела руку» Немировича-Данченко от «Войны и мира».

Авторы переделки обратились в дирекцию императорских театров, справедливо полагая, что на государственных сценах просто обязаны поставить «датский спектакль», параллельно текст был отправлен Мейерхольду, служившему тогда в Александринском театре. Отзыв режиссера, любившего и уже ставившего Сологуба-драматурга – «Победа смерти» (1907) в Театре Комиссаржевской, был вдохновляющим: «Пьесу прочитал вчера вечером. Превосходно сделано. Имею только кое-что сказать по поводу картины смерти Андрея. Но это при свидании»[15]. Сцена смерти князя Андрея – картина 11 – наглядно демонстрирует «детскую мысль» инсценировщика: ту грубую простоту, с которой Сологуб переводил сложнейшую вязь толстовского рассказа о человеке, «что уже умер наполовину». Если пытаться «покорно следовать за автором», то задача, выраставшая перед инсценировщиком, попросту неподъемна, поскольку в этом эпизоде практически нет прямых диалогов. То, что говорят люди – лишь ширма, за которой происходит процесс «пробуждения-смерти», причем, двое – Наташа и кн. Андрей – уже погружены в эти обстоятельства, а княжна Марья лишь только входит, постигает их. Главные реплики героев проговариваются внутри их сознания, смыслы таятся и вдруг – прозреваются. Словом, перед нами мистическое действо ухода души из тела князя Болконского. Кстати, это вполне мейерхольдовская материя. Сологуб же переводит внутренний план во внешний, получается многословная, лишенная ужаса, пышная и сентиментальная сцена расставания с горячо любимым братом и женихом. Зная, как выстроен этот эпизод у Толстого, Мейерхольд, конечно же, мог иметь некоторые претензии к Сологубу «по поводу картины смерти Андрея».

«Картины из “Войны и мира”…» так и не появились ни на императорских, ни на частных сценах, конкурс выиграли две другие пьесы. Одна из них – «1812 годъ» А.И. Бахметьева – сочинение, куда входили

В.В. Верещагин.
«Конец Бородинского сражения»

некоторые сцены из Толстого. Оно шло в юбилейные дни 1912 г. на Александринской сцене в постановке Дарского и Загарова, а в Малом театре ее ставили Айдаров и Платон. И хотя в спектаклях были заняты «звезды» императорских театров: Давыдов, Аполлонский, Варламов, Юрьев, Ходотов, Южин, Остужин, Правдин и др. – успеха они не имели ни у критики, ни у публики. Все газеты единогласно ругали пьесу за безыдейность, иными словами, отсутствие какой-либо объединяющей эпизоды темы; причем критике она подвергалась и за то, что «носит яркий отпечаток заказного патриотизма» (как писал анонимный рецензент «Правды»), и за то, что – как возмущался хроникер «Театра и искусства» – показывает сцены «умаляющие радостное чувство умиления и восторга…»[16] в день славной годовщины.

Однако заслуживает внимания тот факт, что сологубовская мысль передать через «Войну и мир» идею нашествия и изгнания Наполеона, была отчасти решена в другом опыте инсценировки романа. «Картины 1812 года из романа “Война и Мир” Графа Л.Н. Толстого»[17] сценическое переложение П.В. Данильченко игралось в юбилейные дни в Театре Литературно-художественного общества, иными словами – в Суворинском театре в постановке главного режиссера Николая Арбатова.

Кадровый военный, Павел Васильевич Данильченко служил в лейб-гвардии Измайловском полку, драматургией же занимался в свободное время. Задача, которую поставил перед собою капитан Данильченко, была прежде всего исторической. В драматургическую ткань, помимо романа, вплетены и его документальные источники: «История отечественной войны 1812 года» Богдановича, «Описание Отечественной войны» Михайловского и Данилевского. Предмет исследования автора инсценировки – война 1812 г., история о том, как Наполеон напал на Россию, а русские выгнали его вон. Именно в этой части автора интересует роман Толстого, в поле внимания

инсценировщика попадают третий и четвертый тома «Войны и мира». Пьеса так или иначе затрагивает все важнейшие события Отечественной войны: неудавшаяся миссия генерала Балашова, посланного русским императором к Наполеону для переговоров, обращение Александра к дворянству и купечеству Москвы по случаю вторжения французской армии, Бородинская битва, Совет в Филях, Наполеон на Поклонной горе в ожидании делегаций поверженного города, пленные москвичи в руках французов, уход Бонапарта из Москвы, бегство и отчаяние наполеоновского войска, речь Кутузова перед русскими солдатами.

Русская рефлексия относительно Наполеона и комплекс идей, связанных с ним, интересуют автора лишь постольку, поскольку это работает на фабульную задачу. Например, событие Бородинской битвы дано в диалоге князя Андрея и Пьера в ночь перед сражением и, конечно же, затрагивает «философию войны», автор инсценировки целиком приводит монолог князя Андрея о том, что успех сражения «никогда не зависел и не будет зависеть ни от позиции, ни от вооружения, ни даже от числа», а только от того «чувства, что есть в тебе, в нем и во мне – в каждом солдате».

Однако ни судьба этой идеи, ни психологические аспекты отношений Болконского и Безухова, ни их разбитые сердца не принципиальны для Данильченко. Герои маркированы по отношению к войне: штатский, военный, полководец, солдат, офицер, раненый, пленный. Так Наташа, кн. Андрей, Пьер, гр. Ростов становятся эпизодическими героями – равнозначными по своим функциям в пьесе, их объединяет то, что все они «сдвинуты» войною с привычных мест, все поставлены в обстоятельства, требующие активной перемены: места обитания, мыслей, чувств, образа действия. Лишь Кутузов и Наполеон появляются в инсценировке несколько раз. Именно они – герои, принимающие решения, противостоящие друг другу. И это, как ни странно, срабатывает, возникает довольно стройная, внутренне непротиворечивая композиция, своеобразный «горизонтальный срез» многочисленных линий романа, иными словами: что случилось с его персонажами в 1812 г. Хотя такая версия не содержит развернутых судеб героев, она хранит хронотоп романа. В центре внимания автора – жизнь и судьба Отечественной войны, и таким образом Павел Данильченко впервые в истории инсценирования «Войны и мира» решает задачу создания эпического полотна по роману, возможно, даже не ставя перед собой таковой.

Юбилейный спектакль суворинцев был принят более благосклонно, чем александринский «1812 год». «Инсценировка сделана с чутким вниманием к великому произведению: ни одного слова от себя; все толстовское»[18]. Тот факт, что рецензент «Театра и искусства», скрывшийся под псевдонимом *Импр.,* не заметил соединения толстовского текста с другими источниками в «Картинах 1812 года», содержит нешуточный комплимент автору инсценировки, при том, что имя Данильченко в рецензии даже не упомянуто. В том же выпуске журнала его главный редактор А.Р. Кугель заметил, что после Александринского юбилейного спектакля в Театре Суворина «чувствуешь себя как в раю и не только потому, что отрывки из Толстого захватывали своею красотою, но и потому, что играли бодро и любовно. И тут, разумеется, было не Бог знает что. Однако видно было, что люди понимают, что они делают»[19].

Что ж, принцип, выбранный Павлом Данильченко для композиции инсценировки, вполне укладывался в формулу Достоевского, предлагавшего брать для перевода на сцену лишь часть романа или его эпизод. Фактически это был первый опыт подобного рода в отношении больших романов Толстого; отрадно, что именно он был представлен на сцене профессионального театра, однако являются ли юбилейные спектакли императорских театров и

И. Судаков

Театра Суворина первыми сценическими воплощениями «Войны и мира», а 26 августа 1912 г. – датой сценической премьеры романа, установить пока не удалось.

Патриотический пафос романа был востребован еще не единожды. Хронологически забегая вперед, стоит вспомнить об еще одном опыте инсценирования романа Малым театром. Речь идет о спектакле «Отечественная война 1812 года», эта постановка пришлась на годы другой – Великой Отечественной войны, премьера состоялась в Челябинске, где театр находился в эвакуации, 24 февраля 1942 г. Поставил этот спектакль выходец из МХАТа Илья Судаков, роман был инсценирован им в соавторстве с Н. Горчаковым и Н. Кругаковым. События романа-эпопеи Толстого оказались не просто актуальными, но злободневными, спектакль имел оглушительный успех. Действие инсценировки – как и у Данильченко – вращалось вокруг событий войны, с той только разницей, что гораздо подробней была представлена линия семейства Ростовых: трагические судьбы Наташи и Пети давались симметрично: сестра теряла любимого, брат отдавал жизнь за Родину. Естественно у зрителя возникали прямые аллюзии на собственные потери.

Интересно, что в инсценировке присутствовал Чтец, его роль исполнял А. Остужев. На этот прием, как признавался сам режиссер, его вдохновили опыты Вл.И. Немировича-Данченко, с которым Судаков работал во МХАТе на «Воскресении». Очевидно, что Чтец был использован здесь чисто информативно: с помощью небольшого куска толстовского текста он в начале и в конце каждого действия вводил зрителя в его контекст.

Спектакль завершался на том духоподъемном эпизоде романа, которым рекомендовал закончить инсценировку Данильченко хроникер «Театра и искусства»: «…имеются две картины совершенно ненужные, как напр. две последние картины, значительно ослабляющие впечатление…»[20]. Действительно, у Данильченко в финале инсценировки есть эпизод «на бивуаке», где русские солдаты ночью у костра

обсуждают, что трупы французов выглядят гораздо приличнее, чем скоропортящиеся русские трупы. Эта жуткая сцена прерывается комедийным приходом двух французов: офицера и его денщика. Здесь как будто подводятся абсурдные итоги войны: не отечественной и патриотической, а войны как человеческой бойни. Понятно, что такой эпизод не мог войти в инсценировку 1942 г., заканчивающуюся репликой Кутузова: «Победа совершенная, и Россия не забудет вас!». Так композиция по роману, созданная на основе эпизодов Отечественной войны 1812 г., дважды сработала в его сценической биографии; как ни парадоксально, но первый, верно найденный ключ к «Войне и миру» открывал для сцены именно «войну». «Мир» же ждал своего сценического воплощения. Ждал сценического воплощения и «Міръ».

Давно замечено, что при смене орфографии название романа-эпопеи стало пониматься упрощенно – как антиномия военного и мирного существования людей определенной исторической формации, однако автор и его современники воспринимали его иначе. Имя романа не раз менялось по ходу работы над ним: «Все хорошо, что хорошо кончается», «Тысяча восемьсот пятый год» и наконец – «Война и Міръ». Именно «Міръ» отвечает за эпическое начало романа, означаемое многосоставно: это и крестьянский сход, и будничное течение жизни, и внутренняя Вселенная отдельного человека и геометрия мироздания и «царство правды», о котором говорят на переправе Пьер и кн. Андрей. Ценность нашего «троянского цикла» именно в единой картине «міра», создаваемой эпическими средствами. Разумеется, заключает в себе философское значение и «Война»: это не только битвы и перемещение войск, это война честолюбий, внутренняя война, ненависть и пр. Однако в первой половине XX в. театр, как и обычная читающая публика, делил содержание романа на две части – мирную и военную. Для иного понимания «Войны и мира» сцене необходимо было увидеть в романе не только фабулу и героев, но всю глубину повествования.

4. Материал и стиль

Сценическая биография «Войны и мира» на первый взгляд не имеет отношения к опубликованному в 1928 г. исследованию Виктора Шкловского «Матерьял и стиль в романе Льва Толстого “Война и мир”»[21]. Однако это сочинение – веха в осмыслении романа, и оно прямо или косвенно повлияло на театральную историю «Войны и мира».

В книге Шкловского приводятся интересные факты о том, как приняла «Войну и мир» эпоха, в которую роман был написан (60-е гг. XIX в.). Время диктовало критику «крепостнического тона», пеняло на «отсутствие в романе разночинцев».

В. Шкловский

Говорили о напыщенных неживых диалогах, писали о том, что Толстой к четвертому тому устал и старался роман поскорее закончить, отправив в мир иной одних героев и переженив других. Некоторые отзывы сегодня вызывают оторопь: «…бессмысленная, ленивая, обжорливая жизнь московского общества и богатых помещиков, вроде Ростовых; затем, величайшие беспорядки везде, особенно в армии … выведена на сцену целая толпа трусов, подлецов, воров, развратников, шулеров; ярко показана грубость и дикость народа…»[22]. «Однако, – утверждает Шкловский, – …при потере остроты, первоначальной злободневности романа, роман был введен общественным сознанием в общий ряд русской литературы и дошел не до того читателя, для которого был написан…»[23]. Согласимся, через полтора века отзывы современников о «Войне и мире» кажутся нам если не глупыми, то совершенно ненужными, периферийными по отношению к тем качествам романа, за которые ценит его читатель XXI в.

Так вот, практически та же судьба постигла «Матерьял и стиль…» Шкловского, современники отнеслись к этой работе сдержанно. «Какая культурная значимость этой работы?», – вопрошал Осип Брик. И сам же отвечал, что Шкловский показывает на примере «Войны и мира»: роман – не документ, а документ – не роман. Роман создается для того читателя, что хочет «получить эмоциональную зарядку от Наташи Ростовой»[24]. Сегодня эта мысль не нуждается в доказательствах, а право автора интерпретировать как жизненный, так и исторический материал, уже и не право, а обязанность. Более того, в конце XX в. сформировалось мнение, что никакой разницы между исторической реальностью и вымыслом, между *fiction* и *non-fiction* попросту нет, поскольку и то, и другое есть текст и только текст. Но и за много десятилетий до того, как этот тезис был сформулирован французским философом Жаком Дерридой, российский театральный критик Александр Кугель писал: «Русское общество мыслит и чувствует эпопею 1812 года через роман “Война и мир” Толстого»[25]. Автор рассуждает о том, что сила романа «поборола» все другие тексты об Отечественной войне, в том числе и исторические. Таким образом еще задолго до Шкловского русская мысль разрешила вопрос о жизненном соответствии художественного текста, а более поздняя философия вообще поставила между действительностью и текстом знак равенства.

Тем не менее исследование Шкловского отнюдь не утратило актуальность, в том числе и в интересующем нас аспекте инсценирования «Войны и мира». Сила этого сочинения кроется не в том, что автор подробнейшим образом сличает исторические источники с высказываниями и деяниями Наполеона или Барклая де Толли в романе или же проводит дотошное сопоставление употребления французского языка в салоне Анны Павловны Шерер и в жизни аристократического Петербурга в первом и втором десятилетиях XIX в. Сила и мощь исследования – в анализе нарративных стратегий, которые использует Толстой в романе «Война и мир». Впервые вводя термин «остранение» именно в этой книге, Шкловский отмечает, что у Толстого часто используется такой прием: вещи вырываются из привычного круга и поэтому воспринимаются как «странные». Как правило прием «остранения» конструируется так: событие или явление показаны глазами кого-то из персонажей, и этот герой в силу своих личных обстоятельств (незнания контекста или особого внутреннего поглощения другими событиями или чувствами) видит лишь поверхность событий, не понимая ни внутренних связей, ни значения – то есть «вещи не узнаются». Такова сцена в опере, данная глазами Наташи, поглощенной в тот момент своими чувствами к Анатолю; Бородинская битва, увиденная читателем через лорнет Пьера Безухова; Аустерлицкое сражение, данное

глазами аудитора; и наконец, Совет в Филях, подслушанный с печки крестьянской девочкой Малашей. Согласимся, разная «оптика», когда читатель воспринимает события через персонажей – не Толстым открытый, однако, его излюбленный прием. И пользуется им Лев Николаевич многократно – даже там, где остранения как такового не возникает. А возникает вот что: глазами кого-то из героев мы видим лишь цепь «означающих» механических передвижений и должны до поры до времени лишь строить догадки об «означаемом» – сути того, что происходит. Таков, например, брачный сговор Безухова и Элен Курагиной, срежиссированный князем Василием, который подается через оптику Пьера. Или же извещение русского царя о том, что наполеоновские войска перешли границы России: во время бала в Вильно Борис Друбецкой наблюдает за механическими передвижениями государя и его адъютанта – генерала Балашова – и постепенно отгадывает значение этих движений и жестов. Шкловский называет подобные приемы «стилем» Толстого. Формальная школа на то и числилась формальной, что выстраивала четкие границы между формой и содержанием, материалом и приемом, однако же и сам Шкловский признавал «содержательность» толстовского «приема»: «Конечно, лучшими сценами в романе оказались те, где стилевые навыки и приемы Толстого получили наилучшую мотивировку,– это сцена умирания Андрея Болконского, когда мир остранен тем, что распалось его обычное восприятие, т.е. Андрей Болконский, умирая, болен стилистическим приемом Толстого»[26]. По-моему, это лучшее место у Шкловского. Герой умер, потому что «заболел» приемом автора и довел «остранение» до логического конца. Так – по Шкловскому – формальное и содержательное встретились в одном из сильнейших эпизодов «Войны и мира».

В одно десятилетие со Шкловским, лишь несколькими годами раньше, величайшим русским мыслителем Михаилом Бахтиным был задуман и прочитан цикл лекций, впоследствии опубликованный под названием «Автор и герой в эстетической деятельности». Здесь вводились два очень простых понятия: «событие рассказа» и «событие рассказывания», то, что потом структуралисты стали называть «фабулой» и «дискурсом». Тогда же, в эпоху структурализма, сформировалась новая дисциплина «нарратология», изучающая разнообразные «способы рассказывания» о событиях. «Понятие “стратегия” применительно к нарративу означает определенную организацию поэтики – системы выразительных средств повествовательного произведения – с целью достижения того или иного воздействия на читателя»[27]. Тогда же было замечено (в частности Р. Бартом), что, когда мы имеем дело с романом, бессмысленно говорить о героях или событиях как таковых вне стратегии их представления нарратором. И вообще событие рассказывания гораздо реальнее и важнее, чем событие рассказа. Применительно к инсценированию это означает, что прежде, чем создать сценический вариант, инсценировщик должен тщательно проанализировать нарративные стратегии автора.

Согласно сегодняшним исследованиям[28] нарративная стратегия – помимо формальных элементов (композиция событий фабулы, оптика представления событий и т.п.) – включает и содержательные, например, отношения нарратора и героя, нарратора и читателя (подробно я пишу об этом в книге «Как инсценировать прозу»).

Нарративная стратегия в романе «Война и мир» составляет сложнейшую систему, куда включен и хронотоп романа, и риторика автора относительно движущих сил истории, и его метафизика, и представление событий через оптику того или иного героя, и способ передачи психологии, анализируя который тот же Шкловский находил, что «колебание в себе, типичное для героев Толстого», является «его основным приемом»,

М. Булгаков

и отношение нарратора к тому или иному персонажу, которое выстраивается в том числе и за счет того, что некоторым героям, к примеру Наполеону, такое колебание не свойственно[29]. Исходя из этой логики, если инсценировщик «Войны и мира» видит свою задачу лишь в том, чтобы драматизировать любовную линию Наташи Ростовой, он уже на уровне замысла «убивает» прозу. Как перевести на сценический язык толстовское «остранение» – вот в чем вопрос, и это отнюдь не ремесленная, но художественная задача.

Общеизвестно, что Вл.И. Немирович-Данченко был первооткрывателем переложения «на театр» материи романа. Прием, найденный им в «Братьях Карамазовых» 1910 г., был развит в толстовском «Воскресении», поставленном на сцене МХТ через 20 лет. Здесь Лицо от автора – В.И. Качалов – выводил действие спектакля не только в надбытовую, но и в «над-драматическую» стихию: герой Качалова останавливал и комментировал действие, оценивал поступки героев и артикулировал их потайные мысли. Реальный исполнитель роли Неклюдова – В.Л. Ершов – оказался одним из самых молчаливых персонажей спектакля, фактически его «партию» исполнял Качалов, но не в драматическом, а в эпическом ключе, рассказывая зрителю о мотивах поступков, воспоминаниях, чувствах героя. Это и был эпический театр, только в ином, нежели брехтианский, модусе: театр, вышедший из интуитивного понимания Немировичем-Данченко нарративных стратегий романа «Воскресение». Но такой подход театра к «Войне и миру» возник много позже – в конце XX – начале XXI в. Этот опыт мы проанализируем во второй части этой работы. Пока же – нельзя обойти вниманием еще один чрезвычайно примечательный опыт инсценировки «Войны и мира».

5. «Слово *Толстой* приводит меня в ужас…»

Михаил Булгаков сел за «Войну и мир» приблизительно через год после громкого успеха мхатовского «Воскресения». И нет ничего странного в том, что по страницам инсценировки разгуливал Чтец, иногда делая связки между сценами, а порой вставляя свое словцо и в течение оных. Фигура Чтеца сначала появилась в более известной инсценировке Булгакова – переложении гоголевских «Мертвых душ».

Исходя из личных обстоятельств Михаила Афанасьевича, можно предположить, что инсценизация толстовской эпопеи была запасным вариантом заработка, причем – последним из запасных. Поначалу писатель заключил договор с ленинградским Большим драматическим театром, потом этой работой заинтересовался Немирович-Данченко, последовал второй договор на сценическую версию «Войны и мира». Вскоре пьесой заинтересовался один из бакинских театров: приближалось 120-летие Бородинской битвы – а именно эти годовщины, как мы помним, и провоцировали сценический интерес к роману в первой половине XX в.

Но дело осложнялось тем, что и в БДТ, и во МХАТе в 1931 г. приняли к постановке неожиданно получившую визу Реперткома булгаковскую «Кабалу святош». Конечно же, именно «Кабалу…» жаждал видеть драматург на главных сценах Москвы и Петербурга. И когда оба спектакля были закрыты – в БДТ на стадии распределения ролей, а во МХАТе после девятого представления, – осадок от несостоявшихся постановок «Войны и мира» добавил в чашу горечи лишь несколько капель.

С другой стороны, нельзя назвать «многоэтажную постройку “Войны и мира”» (так отрекомендовал директору БДТ свою работу Булгаков) делом чисто ремесленным, поскольку вообще-то отношение автора «Мастера и Маргариты» к автору «Войны и мира» было более чем серьезным. Вспомним, булгаковский герой Максудов рассвирепел, когда издатель Рудольфи отрецензировал его роман «Черный снег» одной фразой: «Толстому подражаете». Вернув вещам свои имена, отметим, что влияние Льва Толстого на первый роман Михаила Булгакова было столь очевидным, что этот факт признавал сам писатель. Недаром на одном из рукописных вариантов инсценировки рукою Булгакова сделано признание: «работу над инсценировкой *Войны и Мира* я начал 24-го сентября 1921 года… Но потом, увы, я бросил эту работу и возобновил ее только сегодня, 22 декабря 1931 г.»[30]. На самом деле, как считают многие исследователи[31], в 1922–1923 гг., работая над «Белой гвардией», Булгаков не вполне бросил «Войну и мир», напротив, он фактически использовал идеи и некоторые приемы Толстого (например, выстраивая в романе толстовское отношение нарратора как к историческим событиям, так и личностям, которые двигают историю). История Украины времен гражданской войны, ее фантомы и мифы описаны почти «по образу и подобию»: чего стоит только представление в романе Гетмана Всея Украины, или совсем уж ироническое и даже глумливое отношение нарратора к сменившему этого правителя «Пэттуре» – все это следствие сильнейших родственных связей романа Булгакова с толстовской эпопеей. Семья Турбиных сочинялась не без влияния толстовского семейства Ростовых, Николка «списан» с Пети Ростова, а в чертах Тальберга угадывается нелюбимый Толстым Берг. Конечно же, инсценировка «Войны и мира» не могла быть сделана равнодушной рукой. След «Белой гвардии» постоянно чувствуется в этой работе.

Булгакова в романе Толстого интересует прежде всего война в буквальном, фабульном ее смысле: судьбы людей, войною испытанных, войною закаленных, войною убитых. Инсценирована лишь вторая половина романа, 1812 год.

В тридцатикартинной пьесе около 115 действующих лиц. У меня есть предположение: памятуя, что идея «эпического полотна» не была реализована в самоинсценировке «Белой гвардии» – пьесе «Дни Турбиных», Булгаков наивно полагал, что ему удастся переложить для сцены эпическую мощь романа Толстого. Любовные линии – как и в «Белой гвардии» – возникают и исчезают на фоне тектонических сдвигов истории, в инсценировке пунктирно отражены судьбы Наташи, Пьера, Андрея, княжны Марьи, Николая и Пети Ростова. Но если в «Белой гвардии» для любви нет и не может быть счастливого исхода, то в инсценировке Толстого нет трагической обреченности: пройдя через испытания, и Пьер, и Наташа, и кн. Марья, и Николай Ростов завоевывают право быть любимыми и любить.

Каждое историческое событие здесь происходит в присутствии того или иного персонажа: в инсценировке есть сцена свидания Александра I с московским дворянством и купечеством, среди которых – Пьер и Петя Ростов, сцена разговора Наполеона с пленным денщиком Николая Ростова Лаврушкой, сцена гибели Пети Ростова, казни московских поджигателей, на которой присутствует пленный Пьер и т.п. С особым удовольствием Булгаков инсценирует эпизод подавления Николаем Ростовым мужицкого бунта, эпизод впервые в истории инсценирования романа входит в текст переложения. Рискну предположить, что этому были особые причины.

С горечью фиксируя в «Белой гвардии» факт исторического поражения русского дворянства и русской дворянской армии, поражения, нанесенного армией мужицкой, Булгаков в «Войне и мире» как будто берет реванш, подробно и любовно выписывая поединок между дворянином и мужиками, где граф не только одерживает безоговорочную победу над взбунтовавшимся тупым и непатриотичным народом, но и завоевывает сердце хозяйки этих мужиков – княжны Марьи.

Внимательно читая инсценировку, мы можем отметить желание ее автора выстроить толстовский многогранный «мір» в обстоятельствах Отечественной войны 1812 г. Ради этой же задачи в инсценировку была введена фигура Чтеца.

Несмотря на то что Чтец выглядит здесь более формальной фигурой, чем Лицо от автора у Немировича-Данченко, он доказывает свою необходимость, хотя лишь в одной сцене: при переложении эпизода смерти князя Андрея. Эта сцена решена у Булгакова коротко и внятно: Наташа видит бывшего жениха уже на смертном одре, их последнее свидание можно прочесть двояко: как свидание с любимой или встречу со смертью. Не знаю, читал ли Булгаков сочинение Шкловского о «Войне и мире» и толстовском приеме остранения. Но кажется, что читал… Явление Наташи предваряет диалог кн. Андрея и Чтеца, где Булгаков при помощи текста Толстого погружает героя в иной, *странный* мир – мир сновидения или же преддверия новой жизни:

«АНДРЕЙ. Да, мне открылось новое счастье, неотъемлемое от человека… Пить!..

ЧТЕЦ. И пити, пити, пити. И ти-ти. И пити, пити, пити… Над лицом его, над самой серединой, воздвигалось какое-то странное воздушное здание из тонких иголок или лучинок…

АНДРЕЙ. Мне надо старательно держать равновесие…

ЧТЕЦ. …чтобы надвигающееся это здание не завалилось!»[32].

Интересно то, что пьеса Булгакова по Толстому, как и его роман «Белая гвардия», заканчивается монологом о звездах:

«ЧТЕЦ. И все затихло. Звезды, как будто зная, что теперь никто не увидит их, разыгрались в черном небе. То вспыхивая, то потухая, то вздрагивая, они хлопотливо о чем-то радостном, но таинственном перешептывались между собой»[33].

Сравним: рассказчик в последнем предложении романа «Белая гвардия» поднимает голову в небо: «Все пройдет <…> а вот

звезды останутся, когда и тени наших тел и дел не останется на земле. <…> Так почему же мы не хотим обратить свой взгляд на них? Почему?»[34]. Упоминание о «звездах» хотя бы формально выводит инсценировку «Войны и мира» на иной уровень, намекая, что бытовое и психологическое течение действия погружено у Толстого в «геометрию мироздания».

Так тень собственного романа легла у Булгакова на инсценировку чужого. Он был намерен передать толстовское чувство истории, эпически соединить «судьбу человеческую» с «народной судьбой». Но – несмотря на множество мест действия, более сотни действующих лиц и присутствие повествователя (Чтеца), инсценировка Булгакова – все же попытка драматизации романа. Булгаков-драматург победил Булгакова-романиста. Каждый из героев, коли остается жив, проходит через испытания, претерпевает изменения, оплачивая тем самым будущее счастье – свое и родины, которая также одерживает победу, пройдя через бедствия. Начинаясь со злосчастья (разрыв Наташи с кн. Андреем и нападение Наполеона на Россию), пьеса к финалу гремит победными и свадебными маршами, что, безусловно, «толкает» ее в мелодраматический жанр. Видимо, осознавая слабости инсценировки, Булгаков писал Евгению Замятину: «Бог мой! Слово – Толстой – приводит меня в ужас! Я написал инсценировку “Войны и мира”. Без содрогания не могу проходить теперь мимо полки, где стоит Толстой. Будь прокляты инсценировки отныне и вовеки!»[35]. Судьба булгаковского переложения романа не сложилась ни в БДТ, ни во МХАТе, хотя Немирович-Данченко в конце 1931 г. был как будто заинтересован в постановке, но вскоре его (как это уже случилось в 1912 г.) отвлекла другая работа.Вообще говоря, идея поставить роман посещала основоположников театра неоднократно. У Станиславского интерес к «Войне и миру» впервые возник на волне успеха «Братьев Карамазовых» в 1910 г. Поздравляя Немировича-Данченко, Константин Сергеевич писал из Кисловодска: «…уже мечтаю об иллюстрации “Мира” в первой половине будущего года и “Войны” в первой половине сезона юбилейного»[36] (как мы видим, и здесь не обошлось без юбилея и антиномии частей «мирной» и «военной»). В архиве МХАТа сохранился сценарий «Войны и мира», по нему мы можем проследить первоначальные намерения режиссера. Сочиняя спектакль «в двух вечерах» по аналогии с «Братьями Карамазовыми», Станиславский тщательно «разметил» первый том романа, разбил его текст на акты и картины, затем наметил и содержание «второго вечера», здесь используется четвертый том романа, интересно, что намечены практически те же эпизоды романа, что впоследствии будут использованы Булгаковым, сделан упор не на линию Ростовых, а на линию Болконских. Конечно, этот первый набросок плана будущей инсценировки немного может рассказать о будущем спектакле, гораздо больше о нем сказал бы листочек с черновыми наметками режиссера по распределению ролей… Играла бы Алиса Коонен Наташу Ростову или же княжну Марью, Пьера – Качалов или Москвин? Германова – Элен? Но – увы, такого «листка» история не сохранила…

Оставаясь в планах театра многие годы, роман «Война и мир» так и не был поставлен. Хотя уже после смерти Станиславского, в 1943 г., Владимир Иванович был очень близок к воплощению этой идеи. Зимой он начинает «совещания» по инсценировке «Войны и мира» со своим соавтором по «Анне Карениной», Н.Д. Волковым, и художником В.В. Дмитриевым. Как вспоминал Волков, режиссер замышлял спектакль в два вечера, ему хотелось разработать эпический пласт романа, развивая достижения толстовского «Воскресения»[37]. Но в апреле 1943 г. Немирович-Данченко умер.

Продолжение следует

1 «Война и мир»: интервью с Эндрю Дэвисом // BBC.blog URL: http://www.bbc.co.uk/blogs/writersroom/entries/5bbcb0cb-e28b-4605-894c-d9146f2cecb5
2 Цит. по: *Аннинский Л.А.* Лев Толстой и кинематограф. М.: Искусство, 1980. С. 48.
3 *Волошин М.А.* Имел ли Художественный театр право инсценировать «Братьев Карамазовых» ? –Имел // Утро России. 1910. 22 окт. № 280.
4 *Толстой Л.Н.* Детство // *Толстой Л.Н.* Собр. соч.: в 12 т. М.: Правда, 1984. Т. 1. С. 68–69.
5 *Полякова Е.И.* Театр Льва Толстого. М.: Искусство, 1978. С. 321.
6 См.: [Ф.М. Достоевский – В.Д. Оболенской. 20 января 1872 г.] // Достоевский Ф. М. Поли. собр. соч.: в 30 т. М.: Наука, 1986. Т. 29. Кн. 1. С. 225.
7 *Чистякова М.* Лев Толстой и Франция. М.: Изд-во АН СССР, 1937. С. 109.
8 *Тенеморо И.* Л.Н. Толстой о театре // Театр и искусство. 1908. № 21. С. 580–581.
9 [Ф. М. Достоевский – В. Д. Оболенской. 20 января 1872 г.]. С. 225.
10 *Бахтин М.М.* Формы времени и хронотопа в романе: Очерки по исторической поэтике // *Бахтин М.М.* Вопросы литературы и эстетики. М.: Худож. лит., 1975. С. 406.
11 *Толстой Л.Н.* Война и мир. Инсценировка Л.А. Львова. – Пьеса в 5 д. с эпилогом: переделана из романа Л.Н. Толстого того же названия. Москва. 1897.
12 *Сологуб Ф.К.* Собр. соч.: в 2 т. СПб.: Навьи Чары, 2001. Т. 2. С. 3–121.
13 Письмо Ф. Сологуба к А. Измайлову // ИРЛИ. Ф. 289. Оп. 2. № 7. Л. 45 об. – 46.
14 Там же.
15 Цит. по: *Рощина Н.А.* Из истории инсценировок «Войны и мира» на русской сцене // Л.Н. Толстой: статьи и материалы. Горький: Изд. Горьковского ун-та, 1966. С. 178.
16 *Импр.* Малый театр // Театр и искусство. 1912. № 36. С. 678.
17 *Данильченко П.В.* Картины 1812 года / П.В. Данильченко; автор инсценируемого произв. Л.Н. Толстой. СПб.: Издание «Северной театральной библиотеки им. К.П. Ларина», 1912.
18 *Импр.* Малый театр.
19 *Кугель А.Р.* Заметки // Театр и искусство. 1912. № 36. С. 686.
20 *Импр.* Малый театр.
21 *Шкловский В.Б.* Матерьял и стиль в романе Льва Толстого «Война и мир». М.: Федерация, 1928. – 249 с.
22 *Страхов Н.Н.* Критические статьи. Об И.С. Тургеневе и Л.Н. Толстом. СПб.: 1887. С. 240–241.
23 *Шкловский В.Б.* Указ. соч. С. 238.
24 Цит. по: *Березкин В.* Виктор Шкловский. – М.: Молодая гвардия, 2014. С. 91.
25 *Homo Novus.* Заметки // Театр и искусство. 1911. № 35. С. 665.
26 *Шкловский В.Б.* Указ. соч. С. 107.
27 *Ковалев О.А.* Нарративные стратегии в литературе (на материале творчества Ф.М. Достоевского). Барнаул: Изд. Алтайского гос. ун-та, 2009. С. 55.
28 См.: *Тюпа В.И.* Нарративная стратегия романа // Новый филологический вестник. 2011. № 3 (18). С. 8–25.
29 См.: *Шкловский В.Б.* Указ.соч. С. 175.
30 Булгаков М.А. Собр. соч.: в 10 т. М.: Голос, 1999. Т. 6. С. 687.
31 См. в частности: *Лурье Я.С.* После Льва Толстого. Исторические воззрения Толстого и проблемы XX века. СПб.: «Дмитрий Буланин», 1993. С. 118–122.
32 Булгаков М.А. Собрание сочинений в 10 т. Т. 6. С. 688. С. 247–248.
33 Там же. С. 264.
34 Булгаков М.А. Собр. соч.: в 10 т. Т. 4. С. 303.
35 Булгаков М.А. Собр. соч.: в 10 т. Т. 6. С. 688.
36 Станиславский К.С. – Немировичу-Данченко Вл.И. Телеграмма от 16 окт. 1910 // Ежегодник МХАТ. 1943. С. 670.
37 См.: *Волков Н.Д.* Работа В.И. Немировича-Данченко над инсценировками произведений Толстого // Научно-творческая конференция о творческом наследии В.И. Немировича-Данченко: Сборник статей. М.: Изд. ВТО, 1959. С. 122–125.