

Людмил Димитров

**ПАРАДОКС ДРАМАТУРГА**  
*(Театр Льва Толстого)*

Чувствительный человек слишком много находится во власти своей диафрагмы, чтобы быть великим владетелем, крупным политиком, судьей, справедливым человеком, пронизательным наблюдателем, а следовательно и совершенным подражателем природы, если не обладает способностью забывать о себе, отрывать от самого себя, создавать в своем воображении волнующих призраков и удерживать их в своей памяти, чтобы они служили ему образцами. Но тогда он уже не действует сам. Это дух другого человека, властвующего над ним.

*Дени Дидро,  
“Парадокс об актере” (1778)*

В период русской классической литературы (XIX в.) драматургия занимает особое место. На практике нет автора, утвердившего свой художественный авторитет в области поэзии или прозы, который в какой-то момент не искушался театром и не пробовал свои силы в этой области. К тому же, как правило, есть стремление в этой сфере экспериментировать либо реформировать ее. Подобные претензии свидетельствуют о естественной неудовлетворенности современным состоянием художественной практики в России и определенном желании поднять ее на более высокий эстетический уровень. Если все эти идеи находят свое последовательное применение именно в театре и в драматургии, то это недвусмысленно говорит о том, что русское национальное самосознание адекватнее всего выражается посредством драмы и идентифицируется посредством института театра. В первой половине века даже устанавливается своеобразный стереотип: три крупнейших представителя литературы — Пушкин, Лермонтов и Гоголь — приходят к драме где-то к середине своего творческого пути. До того, как стать драматургами, двое из них — поэты, а после того, как продемонстрировали свое драматическое мышление, все трое ориентируются на монолитную прозу (роман) — одно из бесспорных и эмблематических завоеваний русской литературы. В этом смысле драма становится языком их литературной зрелости, отражает предшествующие искания, трансформируя их в более поздние творческие поиски.

Во второй половине века в области драматургии работают все значимые авторы, сохраняющие при этом тенденцию к эксперименту. В этот период рождаются такие явления, как А. Н. Островский — “чистый” драматург русской литературы, и А. П. Чехов — первый бесспорный мировой драматург русского происхождения. Время между ними на литературоведческом жаргоне известно как “театральное междуцарствие”. Однако, опираясь на эту популярную классификацию, можно пройти мимо одного факта, значение которого намного больше того, какое традиционно придают ему литературные историки. Упомянутое “междуцарствие” характерно появлением личности, которая обладает исключительным потенциалом и которая именно в это время выявляет свои драматургические увлечения — Лев Николаевич Толстой.

Действительно, есть что-то символическое в том, что самые значимые драмы графа Толстого написаны в период между последними работами А. Н. Островского и первыми А. П. Чехова (или одновременно с ними). “Власть тьмы” написана в год смерти Островского (1886), спустя два года после “Без вины виноватые”, а “Живой труп” — последняя законченная пьеса Толстого — совпадает с появлением “Трех сестер” (1900) и с самым концом века.

Некоторые обстоятельства оправдывают интерес Л. Н. Толстого к драматургическим занятиям, очерчивая динамику его художественной мысли и определяя его искания в полемической сфере своеобразной антиканонической нормативности. Это объясняется тем, что драматургию можно воспринять как прикладную экспликацию религиозной доктрины Толстого и как демонстрацию одного из сложнейших парадоксов его и без того противоречивого “эго”. Первое из этих обстоятельств относится к вопросу о том, возможно ли вообще толкование художественного дискурса пьес, созданных им?

В попытках обговорить драматические воззрения таких авторов, как Пушкин, Гоголь, Чехов или Горький, одна из основных проблем всегда связана с фактом, что данные авторы не оставили законченных систематизаций своего эстетического понимания театра и драмы, кроме спорадических и фрагментарных высказываний в заметках, письмах, в записанных разговорах, а также в репликах и монологах персонажей в своих собственных текстах. В отличие от них Лев Толстой — *единственный* русский автор классического века, оставивший целостную концепцию эстетической функции и предназначения театра. Ее выражением

являются два больших трактата “Что такое искусство?” (1883) и “О Шекспире и о драме” (1903). Суть поэтологического центра в этих трактатах сводится к *правдоподобию драматического действия*. Но первый поразительный парадокс вытекает из того, что Толстой преимущественно отрицает все и почти не утверждает ничего; он как будто намного больше удовлетворяет свой эстетический нигилизм и почти не достигает какого-либо созидательного позитивизма, хотя бы по отношению к своей собственной культурной традиции. Говоря о театре или драме, создатель архетипного текста русской национальной мифологии — “Войны и мира” — ведет себя скандально, доходя до крайностей. Еще более любопытно то, что, остро критикуя самых известных классиков и современников в области драматургии, убеждаясь в их бессилии и бессмыслии, даже пропагандируя свое отвращение, Толстой неустанно создает свои пьесы, которые, по всей видимости, следовало бы воспринимать в качестве образца. У подобной, на первый взгляд, неоправданной и несколько непоследовательной тенденции имеются свои глубоко выстраданные основания.

80-е гг. XIX в. — знаменательный период в жизни и творчестве Льва Толстого. Подготавливаемый долгое время и вызревавший десятилетиями, в его сознании совершается духовный перелом, который находит отражение в мистическом учении, известном как “толстовство”. “Старик из Ясной Поляны” переходит на открыто религиозные позиции, отрекаясь от всех своих художественных творений, которые были написаны до этого и носили, бесспорно, светский характер. Толстой как раз вошел в шестое десятилетие своей жизни — возраст, в котором ушел из мира Гоголь, — единственный до него писатель, в контексте первой половины века осознавший свою религиозную миссию и ушедший от светской суеты. Говоря о религиозности Толстого, следует иметь в виду, что она не вмещается в постулаты и рамки официального института Церкви, отражая своеобразный еретизм. Толстой, воспитанный (скорее всего воспринявший и самовоспитавший себя) на идеях Просвещения, направляет свою мысль в основном к так называемому “третьему сословию”. Под влиянием своего сокровенного духовного кумира Жан-Жака Руссо он начинает презирать все те свои характеристики, которые не вписываются в психологию масс и все время напоминают ему о его собственном отличии: он — потомственный дворянин, граф, с состоянием, высокообразованный и влиятельный человек. К концу своей жизни он

претерпевает почти полную метаморфозу — одевается в крестьянскую одежду, занимается “низкими” видами деятельности — пашет, шьет обувь, пилит дрова. Многие исследователи склонны заподозрить его в позе, в том, что он разыгрывает удивительный по своим размерам необъявленный спектакль, посредством которого манипулирует своими поклонниками в спекулятивных целях. “На сцене — утверждал Дидро, — поэт может быть более ловким, чем актер”. Толстой — поклонник утопических (позднее выродившихся в тоталитарные) просветительских стратегий общественного порядка, которые основываются на точно определенных, выведенных в качестве нормы принципах, синтезированных популярно как “свобода — братство — равенство”. Однако если своими идеями Руссо сознательно готовил Французскую революцию, то идеями Толстого в России определенным образом злоупотребляли лидеры большевиков — через семь лет после его смерти. По мнению Стефана Цвейга, драма Толстого состоит в том, что “ищущий превращается в верующего, верующий — в пророка, а от пророка до фанатика всего один шаг. Личное отчаяние (выраженное еще в “Анне Карениной” утверждением, что жизнь зла и бессмысленна. — Л. Д.) дает начало авторитарному учению, реформе всей духовной и нравственной мысли, а попутно и новой социологии. Первые тревожные вопросы одного одинокого человека — “зачем я живу и как надо жить?” — постепенно превратились в постулат ко всему человечеству: *“так надо жить!”*<sup>1</sup> (курсив наш. — Л. Д.).

Толстой открыл и осознал свое призвание — распространять знание, учить, обучать кого-нибудь. Поскольку его религиозные трактаты облечены в интимную — дневниковую — форму, они в большей степени “исповеди”, чем дидактика и поэтому не могут рассчитывать на массовую популярность. Так как усилия автора заключаются в том, чтобы изложить и утвердить свои идеи среди широких общественных слоев, он обращается за помощью к драме. Другими словами, театр, воспринятый в качестве института, начинает постепенно компенсировать в контексте его иерархического мышления недавно отвергнутый институт Церкви. Потребность учить и наставлять кого-нибудь заставляет Толстого рассматривать театр как школу, как училище. Он вновь открывает *религиозную драму*, возвращаясь к ее средневековым истокам, когда она была зачата в “утробе” цер-

кви, и предпочитает два клерикальных жанра — моралите и мистерии.

Толстой известен своим нигилистическим отношением к современному ему театру, и поскольку такие драматурги, как Чехов и молодой Горький, у него “под рукой”, он никогда не упускает возможности намекнуть или даже бесцеремонно высказаться, насколько слабы их драмы. “Я вообще не понимаю современный театр, — пишет он в 1903 г. — Не понимаю пьес Чехова, которого высоко ценю как прозаика. Зачем ему понадобилось показывать на сцене, как скачут три женщины? И показывает ли он что-то другое, кроме скуки?”<sup>2</sup>. Это высказывание относится к году, когда писатель остро критикует Шекспира из-за “неправдоподобия” его пьес. Но факт, точнее признание, что он не понимает современного театра, оправдывает намерение Толстого (за хорошо прикрытой демагогией) создавать *стилизованную форму драматургии* (это первая попытка драматизовать притчу, по выражению Бахтина<sup>3</sup>). Писатель обосновывает теоретически эту анахронистическую интенцию. Исследуя генезис современной ему театральной практики, он приходит к более серьезным и убедительным суждениям, чем многие другие аналитики. В упомянутом трактате “О Шекспире и о драме” автор воспринимает такие тенденции в области сценического искусства, как ослабление и размывание религиозно-культового ореола сюжетов, как поворот к светским злободневным и бытовым интригам. Это его тревожит, потому что, по его мнению, “искусство, особенно драматическое искусство, <...> всегда было религиозное. <...> Первые проявления христианского искусства были богослужения в храмах: совершения таинств и самое обычное — литургия. Когда же, со временем, формы этого богослужебного искусства оказались недостаточными, появились мистерии, изображавшие те события, которые считались самыми важными в христианском религиозном мирозерцании. Потом, когда с XII—XIV вв. центр тяжести христианского учения стал все более и более переноситься из поклонения Христу, как богу, в уяснение его учения и следование ему, формы мистерий, изображавших внешние христианские явления, стали недостаточны и потребовались новые формы. Как выражение этого стремления явились моралите, драматические представления, в которых действующими лицами были олицетворения христианских добродетелей и противоположных им пороков”<sup>4</sup>. В ходе этих рассуждений

писатель обращается к XVIII в., выясняя модель просветительского драматургического мышления.

Почти век спустя после смерти Толстого мы наталкиваемся на очередной (кажущийся) парадокс. Великий романист отрицает церковь как репрессивный институт в отношении к человеческому волеизъявлению, но восстанавливает религиозную ипостась театра. Следовательно, под “религиозностью” Толстой понимает эстетику культа, подчинения, характерных для суеверного “третьего сословия”, являющегося основным объектом в усилиях просветителей облагородить и дисциплинировать его с помощью разнообразных манипуляций. Последнее не отменяет антиномического сочетания просветительского безбожия и анархизма с близкой к ортодоксально-христианской религиозностью. Мало сказать, что конкретный результат этого подхода — пьесы драматурга — сами по себе вызов. Для читателя и зрителя они являются посвящением в идеи Просвещения со всеми крайностями, проистекающими из этого. С ними и посредством них Толстой имплицитно следует за механизмом цензуры: чем скандальнее мысль (пьеса), тем больше *шансов* ее запретить, а это означает, что она приобретет сакрально-травестийную ауру слуха, молвы и распространится мгновенно, что и происходило с его драмами на практике. Можно сказать, что это доведенная до крайностей демонстрация его принципиально поэтологического наблюдения: “драма — это конфликт”. Парадокс драматурга состоит и в том, что, вопреки предписаниям Дидро, содержащимся в начале эпиграфа нашей статьи, Толстой — “большой политик, судья, справедливый человек, проникательный наблюдатель”, *не* обладающий способностью забывать о себе, *не* отрываясь от себя. Он с восторгом высказывается об Островском (“это гениальный драматический писатель”), потому что в его пьесах виден более ранний образец той “народной драмы”, которую он сам старается постичь. Однако не следует забывать, что к этому времени Островского уже нет и нет угрозы его критики. Зато к Чехову и Горькому Толстой особенно внимателен и даже пристрастен. Свой основной драматургический принцип он выводит как контрапункт чеховской драматургической модели: “В драме непременно должен быть узел, центр, из которого выходит все и к которому все сводится.” Подобного “узла” Чехов не предлагает, и это окончательным образом убеждает Толстого в незаконности его сценических текстов.

Может быть, по этим причинам или потому, что Толстой обладает авторитетом с европейским резонансом, и на все сказанное и написанное им смотрят с повышенным вниманием, его драматургическая система (вопреки ее внутренним претензиям к “открытости”, “приближению к народу” в смысле мистерийной соборности) воспринимается чаще всего как реформаторская и вписывается в модные на Западе театральные практики. Уместно напомнить, что в это время уже актуально сравнительно новое и экспериментальное эстетическое направление, известное под названием “Новая драма”. Трансформируя натуралистическую концепцию Золя, Новая драма постепенно находит свою эмблематическую структуру, логику характеров и манифестов, защищающих необходимость сопротивления (бунта) против установленного порядка. В ее семиосферу попадают самые достойные и серьезные в художественном отношении тексты Ибсена, Шоу, Гауптмана, Метерлинка, Стриндберга. Абстрагируясь от конкретных обстоятельств, обусловивших драматургию Толстого, можно в какой-то степени объяснить, почему его попытки воспринимаются как бесспорно принадлежащие к все более набирающей силу европейской Новой драме. Факт, что, согласно однозначному утверждению Метерлинка, своеобразными манифестами утверждающегося модного драматического дискурса, выступают “Призраки” Генриха Ибсена и “Власть тьмы” Льва Толстого. Даже созданный в 1887 г. в Париже “Свободный театр” Антоана открывает свой первый сезон премьерой пьесы русского драматурга, написанной всего годом раньше! Это довольно редкий случай, который вызвал многочисленные и разноречивые в своих оценках отзывы.

В ограниченной по объему статье трудно в полной мере изложить поэтологические особенности драматургических произведений Толстого. По этой причине затронут только один аспект тех из них, которые давно нашли место в репертуаре европейских театров. Производит впечатление, что заглавия большинства пьес Толстого интерпретируют диалектику мрака и света, жизни и смерти при помощи прямых библейских реминисценций, например “Власть тьмы”, “Плоды просвещения” “Живой труп”, “И свет во тьме светит”. И если некоторые из этих заглавий можно сразу отнести к цитатам из евангелия, то для остальных характерна скрытая аналогия с христианским прототекстом, их использование в качестве готового духовного “фермента”, провоцирующего зрителя узреть “правду о себе”. Любопытно, в какой степени библейское

Слово сочетается с рациональным нравственным посланием, задуманным Толстым.

Мрак и свет оказываются базисными субстанциями, “основой” онтологического пространства, являются предпосылкой его этики, эстетики и философии. “Быть свету!” — это действительное Начало — императив Бытия. Однако подобное положение недвусмысленно акцентирует первоначальность именно Тьмы. В таком случае коррелирует *Бог — Дьявол*, который персонифицирует семантическую ось *Свет — Тьма*, демонстрирует свою странную зависимость: вначале был Дьявол, он — (Зло) провоцирует появление Бога, и Добро появляется, чтобы противостоять Злу. Последовательность Сотворения движется от Тьмы к Свету; но Тьма не настолько затмевает Свет, насколько Свет проникает в Тьму. По словам С. А. Шульца, “в русском переводе Евангельский символ становится необычайно выразительным за счет соположения в нем двух однословных слов женского рода и за счет возникающей на их стыке зловеще-пугающей аллитерации “ть/ть”<sup>5</sup>. На самом деле, если прочитать заглавие “Власть тьмы” как одно слово (аллитерация “ть/ть” заполняет пробел) что-то вроде “властьтьмы”, то тогда ударение падает на “а” и в сильной семантической позиции оказывается “власть”, а это можно воспринять как аллегория имени главного действующего лица — Никиты (от греч. “нике” — победа). Основываясь на этимологии с греческого, а не с латинского, например, Толстой демонстрирует православный генезис мистериального начала, заложенного в пьесе. Именно индивидуальный опыт, попавший под силу Тьмы, преобразуется в духовный и одолевает слепоту. Решенная в плане мистерии, драма является посвящением, призывом к внутреннему озарению.

Пьеса “Плоды просвещения” заявлена как комедия, а заглавие рассчитано на скрытую иронию, завуалированную в аналогии с заглавием известного классического произведения. Понятие с высокой номинативной значимостью “просвещение” у Толстого чисто метафорически сводится к “образованности”, “учености”, элементарной грамотности. Соответственно имплицитный антипод “тьма” здесь является синонимом “невежества”, непросвещенности.

Намного сложнее ситуация с заглавием одной из самых популярных его пьес — “Живой труп”. Во-первых, его можно осмыслить как функциональную инверсию гоголевских “Мертвых душ”. В этих заголовках присутствует оксюморонный оттенок, пропущенный через христианскую философию о бессмертии



души и смертности тела. Но здесь не так существенны интертекстуальные отсылки к Гоголю, вопреки их очевидности, как скрытое обращение к Чехову. Более того, эта пьеса Толстого — прямая попытка противостоять чеховской концепции о драме. 27 января 1900 г. он отмечает в своем дневнике: “Ездил смотреть “Дядю Ваню” и возмутился. Захотел написать драму “Труп”. Даже набросал план.” Несомненно, Федя Протасов является более поздним аналогом Ивана Войничского, даже в каком-то смысле толкует и объясняет личную драму Войничского. Мотив мнимой смерти, “исчезновения” при жизни — основной еще в “Мнимом больном” Мольера, а до него — в знаменитой комедии Бена Джонсона “Вольпоне, или Лиса”; в русской драме он развернут ярче всего в “Смерти Тарелкина” А. В. Сухова-Кобылина. Толстой интерпретирует проблему через двойственную идентичность *смерть — воскресение* (воплощенную в образе Христа, человеко-Бога, до и после Распятия), и в этом смысле его пьеса единственная в числе упомянутых, у которой трагедийная основа осмысливается как драма.

Наконец, прямые реминисценции к Христу содержатся в заглавии “И свет во тьме светит”. Любопытно то, что произведение писалось дольше всех и во времени располагается между пьесами “Власть тьмы” и “Живой труп”. В определенном аспекте оно резюмирует основные художественные открытия Толстого в предыдущих его сценических текстах. Заглавие цитирует стих 5 первой главы четвертого евангелия — от Иоанна. Жанр воспроизводит притчево-аллегорические моральные императивы, характерные для библейской риторики.

Если еще раз обратиться к приведенному в начале статьи эпиграфу из сочинения Дидро, следует признать, что граф Толстой отвечает его финальным предписаниям. “Призраки” его драматургического воображения оказываются прочными образами, служащими в качестве образцов. Но предсказанный французским просветителем дух “другого человека”, который воплотился и властвует над самоотрекшимся автором, у Толстого просто отсутствует. Русский гений рассчитывает на свой собственный дух, пришедший в ходе эволюции к индивидуальной, оригинальной религиозности, толкнувшей его к таинству театра. Согласно Дидро, “актеры отлучены” от церкви. В случае с Толстым — и драматурги, причем в буквальном смысле. В 1901 г. Святой Синод Русской Православной Церкви отлучает автора “Воскресения”. Но он уже нашел приют в своем новом храме — театре. А на вопрос, как его там

встретили, ответ нам может дать символическая “немая сцена” из “Ревизора”.

---

<sup>1</sup> Цвайг Ст. Толстой (като религиозен и социален мислител) // Безсмъртните мисли на Толстой. София, 1940. С. 19—20.

<sup>2</sup> Цит по: Ломунов К. Драматургия Л. Н. Толстого. М., 1956. С. 23.

<sup>3</sup> Бахтин М. Предисловие (Драматические произведения Л. Толстого) // Литературно-критические статьи. М., 1986. С. 94.

<sup>4</sup> Толстой Л. Що з изкуство. София, 1994. С. 227.

<sup>5</sup> Щульц С. А. Символический подтекст в пьесе Л. Н. Толстого “Власть тьмы” // Вестн. Моск. гос. ун-та. Сер. 9, Филология. 2001. № 5. С. 15.

**С. А. Ломакина**

**ЭВОЛЮЦИЯ СУБЪЕКТНО-ОБЪЕКТНЫХ  
ОТНОШЕНИЙ ГЕРОЕВ В ПОЗДНЕМ ТВОРЧЕСТВЕ  
Л. ТОЛСТОГО**

Описать внутренний мир героя — значит представить при помощи поэтических средств его душевное состояние. Воспроизведение этого мира включает в себя ряд элементов (эмоции, чувства, мысли, переживания), образующих психологически достоверную картину действительности.

Принципом организации художественных элементов в некое единство, оказывающим на читателя непосредственное эстетическое воздействие, воспринимающимся как нечто особое, присущее данному художественному творению и отличающим его от многих других, выступает психологизм. Наличие психологизма и особенно его характер определяет то, что мы называем творческой индивидуальностью писателя. Под психологизмом мы понимаем достаточно полное, подробное и глубокое изображение чувств, мыслей и переживаний вымышленной личности с помощью специфических средств художественной литературы<sup>1</sup>. Роль психологизма — связующая, так как это особое эстетическое свойство, пронизывающее и организующее все элементы, формы, все строение произведения.

Психологизм — это преобладающая особенность поздней поэтики Толстого, и поэтому практически во всех исследовательских работах о творчестве писателя этот вопрос так или иначе