

Н. В. Тришина

*Российский университет театрального искусства — ГИТИС,
Москва, Россия*

ОСОБЕННОСТИ ДРАМАТУРГИИ Л.Н. ТОЛСТОГО

Аннотация:

Искусство должно быть понятно всем, оно должно объединять людей и затрагивать актуальные для всего человечества вопросы — это требования Л.Н. Толстого, которые выдвигает он в своих статьях «Что такое искусство?» и «О Шекспире и о драме». В данной статье рассматриваются особенности драматургии Л.Н. Толстого с точки зрения его собственных критериев, предъявляемых к искусству.

Ключевые слова: театр, драматургия, Л.Н. Толстой.

N. Trishina

*Russian Academy of Theatre Arts — GITIS
Moscow, Russia*

THE PECULIARITIES OF LEO TOLSTOY'S DRAMATURGY

Abstract:

Art must be intelligible, it must unite people and touch upon the matters of current interest to the whole of mankind — these are the incumbent demands coined by Leo Tolstoy, which he advances in his articles «What is art?» and «Shakespeare and the drama». The article investigates into the interrelation between the principles the writer put forward and the approach to dramaturgy he practiced himself in his writings.

Key words: theatre, dramaturgy, L.N. Tolstoy.

Теория и жизнь

В статьях Толстого об искусстве сквозной нитью проходит социальная тема. Писатель говорил о том, что «когда наука и искусство служат только небольшой кучке счастливых» [11, с. 77], то все классические произведения выглядят «кондитерским пирожным среди голодающих» [там же]. И дальше: «Когда общественная жизнь построена на любовных, братских началах и наука и искусство служат всем людям одинаково, тогда имеют

полное право на существование и картины Репина, и философский журнал Грота, и романы Толстого» [там же, с. 78].

Эти слова самого Толстого помогают взглянуть на его статьи с другого ракурса. Не искусство плохо, а плохо то, что оно идёт вразрез с реальностью, существует в другой плоскости, никак не соотносится с жизнью большинства людей. Д. С. Мережковский в своей статье о Толстом «Подёнщик Христов» приводит характерное место из «Дневника» Толстого: «Всю ночь не спал... Сердце болит, не переставая... Помоги, Отец! — Вчера шёл и встретил восьмидесятилетнего Акима пашущим, Яремичеву бабу, у которой во дворе нет шубы и один кафтан, потом Марью, у которой муж замёрз, и некому рожь свозить, и морит ребёнка; и Трофим и Халявка, и муж и жена, и дети их. А мы Бетховена разбираем. И молился, чтобы Он избавил меня от этой жизни. И опять молюсь, кричу от боли. Запутался, завяз, сам не могу, но ненавижу себя и свою жизнь» [10, с. 455].

Толстому, по Мережковскому, не до искусства так же, как пашущему Акиму не до Бетховена. Изменение существующего, что важно для Толстого *не-христианского* (в контексте понимания христианства Толстым), жизненного порядка и стало целью Толстого после перелома. Классики не доступны восприятию простого, «естественного» человека, крестьянина, они в своих произведениях рассматривают не те проблемы, которые интересны народу — и поэтому Толстой в своих статьях пытается низвергнуть их с пьедестала славы.

Вместе с тем Маковицкий в «Яснополянских записках» вспоминает признание Льва Николаевича: «Рафаэль, Бетховен, Шекспир, Данте, Гёте не подходят к моей оценке, которую я предъявляю к искусству, тогда как самому мне их искусство — я этого стыжусь — близко и дорого» [8, с. 181].

Личные отношения с искусством, театром и даже Шекспиром были у Толстого намного сложнее, чем разложенная по полочкам система в статьях «Что такое искусство?» и «О Шекспире и о драме».

Кредо Толстого

Произведения Толстого всегда — это поиски истины, поиски Бога. Нельзя не согласиться с Сумбатовым-Южиным: «Что бы ни писал сам Толстой — свои ранние повести, свои педагогические

статьи, свои народные сказки, свои статьи о переписи, свои философские, религиозные или общественные статьи, он во всем написанном, сознательно или бессознательно, но неизменно выясняет отношение людей к Богу. <...> Он всеми путями Его ищет, в Нём объединяет всё, чем люди живы» [14, с. 600]. Толстому было важно не просто самому познать истину, но поделиться ею с другими, научить людей жить, «как должно». Не составляют исключения и драматические произведения Толстого.

Пьесы о свете и тьме

Во всех пьесах Толстого так или иначе ставится вопрос о борьбе «добра» и «зла», о соотношении «светлого» и «тёмного» в человеке. В трёх — эта тема указывается уже в названии: «Власть тьмы» (1886), «Плоды просвещения» (1889), «И свет во тьме светит» (1890—1900). В первой и третьей пьесах названия — это прямые цитаты из Евангелия.

Попытка преодоления светом тьмы — это не только фабульное движение в пьесах Толстого, это желание при помощи искусства театра в реальной жизни преодолеть тьму. Так, например, цель «Власти тьмы», по замыслу автора, — заставить зрителя задуматься о себе: «Я-то сохранил то доброе и хорошее, что было дано мне наравне с Акимом?» [6, с. 61].

Движение «света» можно проследить в названиях этих пьес и хронологически: сначала властвует тьма, затем — просвещение (конечно, не в том смысле, в котором оно фигурирует в контексте комедии), и вот — свет во тьме засветил. Символично то, что последняя пьеса не окончена. Поиски правды, попытка идти по дороге добра — это жизненный путь Толстого.

Многие исследователи отмечали такую особенность Толстого, что своих героев, не скрывая, он напрямую списывал с прототипов¹. Образ и обстоятельства Никиты из «Власти тьмы», главное из которых — публичное покаяние за совершенное преступление, взяты Толстым из реального судебного дела о Ефреме Колоскове,

¹ Так, например, если Наташу Ростову Толстой списывал с сестры Софьи Андреевны Татьяны, он, помимо реальных эпизодов её жизни, которыми наполнены «Война и мир», не изменил даже имя петербургского ухажера — Анатоля так и остался Анатолем, правда, не Шостаком, как было в реальности, а Курагиным.

который убил младенца, прижитого им с падчерицей. С этой историей познакомил Толстого прокурор Тульского окружного суда и друг семьи Н. Давыдов. Перед написанием пьесы Толстой встречался с прототипом своего героя в тюрьме. Из пьесы автор убрал реальное обстоятельство убийства Евфимьи (в пьесе — Анютки), которое Колосков совершил во время покаяния. Девочка, очень любившая отца, с плачем припала к нему — но он ударил её колом по голове, решив, что «лучше убить, пока она чиста и невинна» [5, с. 246]. В то же время Толстой вставляет в свою пьесу отравление первого мужа Марфы Колосковой (в пьесе — Анисьи).

Заставляя героя в конце пьесы принять на себя преступление Матрёны и Анисьи, Толстой раскрывает содержание второй части названия пьесы — «Коготок увяз, всей птичке пропасть». Преступление совершено, когда состоялась первая ложь — Никита отрекается от своей вины прелюбодеяния, не хочет честно жениться на Марине.

«Никита. <...> Сказываю, что ничего не знаю. Ничего у меня с ней не было. (*Со злобой.*) Вот те Христос, не сойти мне с доски этой. (*Крестится.*) Ничего знать не знаю» [15, с. 35].

Текстуально это отречение происходит позже того, как Матрёна даёт Анисье порошки. Но в душе героя сомнения по поводу того, по совести ли поступить, происходят раньше «порошков»:

«Анисья. Сам не захочешь, так кто ж тебя, оселом, что ль, притянет?

Никита. Тоже, рассчитываю, невозможно супротив родителя будет исделать. А неохота мне.

Анисья. Упрись, да и всё.

Никита. Упёрся один такой-то, так его в волостной так вспрыснули. Очень просто. Тоже не хочется. Сказывают — щекотно» [там же, с. 27].

И только после уговоров Анисьи —

«Никита. Мне что ж уходить? Кабы я уйти хотел, я бы давно ушёл <...>» [там же].

Именно так «коготок увязает», именно поэтому «порошки» становятся возможными; именно поэтому перед отцом Никита сидит, а не стоит, и вообще ведет себя развязно: герой не берет на себя искупление греха прелюбодеяния, не побеждает грех, следовательно, грех побеждает героя.

Когда урядник во время покаяния Никиты зовет старосту и понятых, чтобы составить акт, Аким восклицает: «Экий ты, тае. Погоди, говорю. Об ахте, тае не толкуй, значит. Тут Божье дело идёт... кажется человек, значит, а ты, тае, ахту...» [там же, с. 99]. Толстому не важны судебные разбирательства, состоялось покаяние — и это значимо для драматурга. В этой сцене Толстой, вероятно, вместе с Акимом восклицает в восторге: «Бог простит, дитятко моё! Себя не пожалел, он тебя пожалеет. Бог-то, Бог-то! Он во!» [там же].

Внутренняя свобода обретается героем благодаря покаянию, Никита идёт по пути совести. Бахтин пишет: «Деревенский быт Толстому служит лишь для конкретизации “общечеловеческой” и “вневременной” борьбы добра со злом, света с тьмой. Социально-экономический строй и крестьянский быт — вне действия драмы; они не создают конфликтов, движения, борьбы — они, как постоянное давление атмосферы, вовсе не должны ощущаться» [6, с. 95].

Таким образом, разговор о совести для Толстого всегда в центре. Страшное преступление — убийство невинного младенца, собственного ребенка, совершается внизу, в подполье, и именно после этого герой начнёт осознавать власть тьмы в собственной жизни, в мире вокруг и решает выступить против этой власти. В конце пьесы — примирение не с людьми, но с совестью, добровольное принятие наказания, потребность преступника в нём (как у Достоевского). В письме Савиной об образе Акулины Толстой прописывает важную идею пьесы: показать «дикость среды, заброшенность миллионов наших сестёр и братьев и гибель по нашей вине прекрасных божеских созданий» [13, с. 141].

Толстой в пьесах всегда чувствует собственную вину за несчастье другого — и этим ощущением ему важно заразить читателя и зрителя пьесы. Толстому важно разбудить совесть того, кто читает или смотрит пьесу.

Непосредственно эта задача стоит и перед Толстым-драматургом, когда он пишет «Плоды просвещения». Пьеса, как мы подробнее будем говорить далее, писалась для домашнего спектакля в Ясной Поляне. Сергей Львович Толстой, сын писателя, считает, что «основной причиной и целью написания комедии было желание Толстого представить в комическом свете эту жизнь и этим повлиять на своих семейных» [16, с. 116]. Обилие прислуги в доме Звездинцевых напоминает дом Толстых тех лет:

здесь были два лакея, две горничные, буфетный мужик, дворник, повар, кучер и «людская кухарка».

Софья Андреевна отчасти могла послужить прототипом Анны Павловны, с её нервностью и боязнью заразных болезней. Татьяна Львовна, по словам Сергея Львовича, в те годы вела себя в чём-то похоже на Бетси: её манеры, например, энергичное пожатие руки, были более свободны, чем у чопорных барышень тех лет. Илья Львович, который любил шутить, и был страстным охотником, становится прототипом хрюкающего поросенком и любящего собак Василия Леонидовича. Нелепая игра слов Петрищева напоминает любовь самого Сергея Львовича к каламбурам.

Мы можем говорить о конкретных прототипах, с которых списано большинство героев пьесы. Многие реплики, произносимые в пьесе, были реальными цитатами из речи домашних Льва Николаевича.

В пьесе дом Звездинцевых резко делится на два пространства — господское (передняя, гостиная) и холопское (людская кухня). Первое появление мужиков в передней богатого московского дома отмечено такой ремаркой: «мужики входят, несут гостинцы в платках: кулич, яйца, полотенца, ищут, на что креститься. Крестьяне на лестницу, кланяются Фёдору Ивановичу и становятся твёрдо» [15, с. 109]. Крестьяне на лестницу — в доме нет образов, что идёт вразрез с привычным крестьянским миром, свидетельствуя о бездуховности дома, куда пришли мужики.

Когда компания господ врывается в людскую для проведения «опыта», снова резко чувствуется диссонанс двух разных миров. «Тишина, вздохи, <...> потом слышны топот шагов, шум голосов, двери растворяются настежь, и стремительно вваливаются. <...> Мужики вскакивают» [там же, с. 151]. Два разных мира, два разных представления о добре и зле:

«В а с и л и й Л е о н и д ы ч. А? Так вот где наша ложечка нашлась! (*На мужика.*) Так ты так-то?

3 - й м у ж и к. Чего так-то? Не брал я твоей ложечки. И что путает? Не брал я, и не брал, и душа моя не знает. А вольно ему! Я видел, он приходил не за добрым! Кошель, говорит, давай. А я не брал, вот те Христос, не брал!» [там же, с. 152—153].

Невозможно никогда будет понять 3-му мужику, что это был за опыт, зачем ложечка оказалась в его сумке, и, тем более, что в

этом смешного. Более того — в его мировоззрении не сможет уложиться факт, почему такой важный вопрос получения земли в собственность Звездинцев не может решить сам, а доверяет это медиуму на спиритическом сеансе.

Господская жизнь, с её праздной пустотой, с собачкой Анны Павловны, с витиеватыми речами профессора, с тем, что слово «неверующие» относится к тем, кто не верит в спиритизм, далека от настоящей, подлинной, от действительных проблем, когда «земля малая, не токмо скотину, — курицу, скажем, и ту выпустить некуда» [там же, с. 136]. Вместе с тем настоящая жизнь в мире «Плодов просвещения» вынуждена подчиняться «фальшивой», играть по её правилам. И благодаря спектаклю, который устраивает Таня на спиритическом сеансе, организуя некий «театр в театре», настоящая жизнь «обыгрывает» ложную.

Как и во «Власти тьмы», в «Плодах просвещения» у каждого персонажа своя, индивидуальная манера речи. Вместе с тем господская речь в целом отличается, с одной стороны, гладкостью, с другой — однообразием и монотонностью. Господа говорят о ненужных делах, занимаются действительными глупостями — от увлечений Василия Леонидовича до спиритического сеанса. Речь мужиков косноязычна, но вместе с тем она свидетельствует, что перед нами — не пустословы-пустозвоны, а люди дела и от подписи Звездинцева зависит их реальная жизнь.

«Плоды просвещения», безусловно, в какой-то степени предчувствуют драму «И свет во тьме светит». Если во «Власти тьмы» мы видели тьму в среде крестьянской, за которую Толстой чувствует личную ответственность (о чем, как говорилось, писатель пишет Савиной), то в пьесе «И свет во тьме светит» Толстой ставит вопрос о том, что такое тьма в среде дворянской.

Во «Власти тьмы» герой преодолевает тьму к концу действия, в пьесе «И свет во тьме светит» уже с первого появления на сцене Сарынцев сражается с тьмой. Зло в этом произведении отлично от зла «Власти тьмы», здесь оно прикрыто маской праздности. Во тьме — любимые люди, и любовью Сарынцева (Толстого) к ним, болью за то, что его идеи не понимаются и не разделяются, что люди не видят, как нарушаются Христовы законы, не чувствуют любви к ближнему, наполнена каждая строчка пьесы.

В пьесе «И свет во тьме светит» есть монолог Николая Ивановича Сарынцева об искусстве, и в нём — сосредоточение взглядов Толстого на этот вопрос. Герой сначала проходит мимо молодых людей, разговаривающих о музыке, но возвращается:

«Николай Иванович (*возвращается в комнату*). Я прошёл было к себе, не выказав вам своего чувства. И это нехорошо, я думаю. <...> Ты видишь, Люба, что княжна хорошо играет. Вы все здесь, семь, восемь здоровых, молодых мужчин и женщин, спали до десяти часов, пили, ели, едите ещё и играете и рассуждаете про музыку, а там, откуда я сейчас пришёл с Борисом Александровичем, встали с трёх часов утра, — другие и не спали в ночном, и старые, больные, слабые, дети, женщины с грудными и беременные из последних сил работают, чтобы плоды их трудов проживали мы здесь. И мало этого. Сейчас одного из них, последнего, единственного работника в семье, сейчас тащат в тюрьму за то, что он в так называемом моём лесу срубил весной одну из ста тысяч ёлок, которые растут там. А мы здесь обмытые, одетые, бросив по спальням наши нечистоты на заботы рабов, едим, пьём, рассуждаем про Шумана и Chopin, который больше нас трогает, разгоняет нашу скуку. Я думал это, проходя мимо вас, и потому сказал вам. Ну, подумайте, разве можно так жить?» [15, с. 232].

Здесь тот же конфликт прекрасного искусства с правдой жизни. В начале пьесы герой Борис Черемшанов говорит о том, что не понимает Сарынцева, что удивлен тем, что Николай Иванович поощряет воров; юноша заявляет, что служить народу нужно своей деятельностью, «все свои знания положить на служение ему, но жизнь свою нельзя отдавать» [там же, с. 225]. Но, пойдя за Сарынцевым в деревню, увидев реальный быт крестьян, Борис признаётся: «Я в первый раз понял, и потом то, что я видел на деревне... Надо только снять те очки, сквозь которые мы смотрим на жизнь народа, и понять связь их страданий с нашими радостями, и кончено» [там же, с. 233].

Речь Сарынцева и Бориса кардинально отличается от остальных героев пьесы. Реплики, а подчас и монологи этих персонажей осмысленны, они — результат большой работы сердца и разума. Речь остальных героев обычно отрывочна, привязана к конкретному предмету разговора.

У героя Бориса Черемшанова два реальных прототипа: в большей степени Д.А. Хилков, но всё-таки ещё — Л.А. Сулержицкий. Толстовец Сулер был введен в московский дом в Хамовническом переулке дочерью Татьяной Львовной, однокурсницей Леопольда Антоновича по художественному училищу, и с тех пор началась большая дружба Толстого с Сулержицким, о которой Горький скажет: «К Сулержицкому он относится с нежностью женщины. <...> Пожалуй, в этом чувстве есть немножко смешное, как любовь старой девы к попугаю, моське, коту. Сулер — какая-то восхитительно вольная птица чужой, неведомой страны» [4, с. 254]. Толстой и называет Сулержицкого обычно Лёвущкой, как своего сына, Льва Львовича.

Борис Черемшанов, как и Сулержицкий, отказывается дать присягу, служить. Как пишет Е. Полякова, «отказывается по религиозно-этическим убеждениям» [9, с. 32]. Вера Черемшанова, по его собственному определению, — христианская, по учению Нагорной проповеди. Вера Сулержицкого — «зла не делать, свой хлеб зарабатывать, заработанным делиться. Делать, что должно» [там же, с. 78]. Военное дело, убийство людей не может быть добрым делом — так считают и Борис Черемшанов, и Сулержицкий. Поэтому и герой, и его прототип служить отказываются. «На Отечество никто не нападает; нарушителей порядка намного больше среди правительства, чем среди тех, кого оно насилует» [15, с. 255], — заявляет Борис и объясняет это тем, что главная причина зла — водка — продаётся правительством, и ложная вера распространяется правительством.

К Сулержицкому приезжает отец и умоляет его отказаться от своих убеждений. К Черемшанову в пьесе мать, которая обвиняет во всем Сарынцева. В набросках к пятому акту неоконченной пьесы предполагается, что княгиня будет стрелять в Сарынцева и убьёт его.

Черемшанову Сарынцев говорит перед тем, как он встретится с матерью: «Если ты сейчас примешь присягу, станешь служить, я буду любить тебя и уважать не меньше, а больше, чем прежде, потому что дорого не то, что сделалось в мире, а то, что сделалось в душе» [15, с. 257].

Сулержицкому, после его разговора с отцом и решения принять присягу, Толстой пишет:

«Дорогой Леопольд Антонович, всей душою страдал с вами, читая ваше последнее письмо. Не мучайтесь, дорогой друг. Дело не в том, что вы сделали, а в том, что у вас на душе. Не нарочно, а искренне вам говорю, что на вашем месте я, наверное, поступил бы так же, как и вы, потому что мне кажется, что так и должно было поступить. Ведь все, что вы делали, отказываясь от военной службы, вы делали для того, чтобы не нарушить закона любви, а какое нарушение закона любви больше — стать в ряды солдат или остаться холодным к страданиям старика?

<...>

Не печальтесь, милый друг, а радуйтесь тому испытанию, которое вам послал Бог. Он посылает испытание по силам. И потому старайтесь оправдать его надежду на вас... Будьте только смиренны, правдивы и любовны, и как бы ни казалось запутанным то положение, в котором вы находитесь, оно само распутается... Несравненно больше люблю вас теперь, после перенесенного вами страдания, чем прежде. Лев Толстой» [9, с. 34—35].

На протяжении всего действия происходит внутренняя борьба героя — любить «дальних» ближних или не причинить боль своим семейным? Уйти или остаться? Этот вопрос актуален для самого Толстого.

Сложно назвать более автобиографичное, чем это, художественное произведение писателя. При чтении пьесы «И свет во тьме светит» возникает неловкое чувство, что проникаешь в интимную сферу семьи Толстых, и она становится предметом публичного обсуждения.

Хотя место действия в драме не обозначено конкретно, и «сцена представляет крытую террасу в деревне в богатом доме» [15, с. 196], совершенно очевидно, что перед нами яснополянский дом, с его многочисленными жителями и гостями. Весь переворот в сознании Льва Николаевича, весь конфликт, который потом, через двадцать лет, разрешится «уходом» Толстого из Ясной Поляны, выражен в пьесе.

Жена Сарынцева Марья Ивановна просит дать сыну денег на то, чтобы он смог поступить в полк.

«Николай Иванович. Я не могу дать то, что мне не принадлежит.

Марья Ивановна. Как не принадлежит?

Н и к о л а й И в а н о в и ч: Не принадлежат мне труды других людей. Деньги, которые я дам ему, я должен взять с других людей. Я не имею права, не могу. Пока я распорядитель имения, я не могу распоряжаться им иначе, как мне велит моя совесть. Не могу я дать труды из последних сил работающих крестьян на лейб-гусарские кутежи.

<...>

Я и жил *так, так*, то есть не думая о том, зачем я живу, но пришло время, и я ужаснулся. Ну, хорошо, живём мы чужими трудами, заставляя других на себя работать, рожая детей и воспитывая их для того же. Ну придёт старость, смерть, и я спрошу себя: зачем я жил? Чтобы расплодить таких же паразитов, как я?» [там же, с. 218].

Сарынцев зовёт жену уйти от такой жизни, жить своим трудом, и в пьесе супруга отвечает:

«Марья Ивановна. Я сказала, что не могу, что одна пошла бы повсюду за ним, но с детьми... <...> Я говорю: нельзя так ломать всё. Ведь разве я на это шла. Я уже слаба и стара. Ведь девять человек детей родить, кормить...» [там же, с. 223].

В пьесе не звучит обвинений в адрес Марьи Ивановны, здесь действительно конфликт, и на момент написания драмы неразрешенный. У Марьи Ивановны своя правда, у Сарынцева — своя.

«Н и к о л а й И в а н о в и ч: Да, не хочешь понимать, и мы расходимся всё больше и больше. Ты вникни в меня, на минутку перенесись, и ты поймёшь.

<...>

Ну всё равно. Я прошу только меня понять. Я всё-таки считаю истину истиной. Так мне это больно. И тут дома, вхожу, вижу елка, бал, трата сотен, когда люди мрут с голода. Не могу я так жить. Пожалей меня, я измучился. Отпусти меня. Прощай» [там же, с. 271].

Елка, бал и трата сотен — это болезненная тема Толстого, это его главная претензия к искусству, отправная точка его теоретических исканий по поводу этого предмета. Об уходе из дома говорит герой, которого автор отождествляет с самим собой, минимум за 10 лет до ухода Толстого из Ясной Поляны. По пьесе «И свет во тьме светит» мы можем судить об атмосфере в яснополянском доме и в душе писателя. Останавливая мужа, героиня говорит:

«Марья Ивановна. Если ты уйдёшь, я уйду с тобой. А если не с тобой, то уйду под тот поезд, на котором ты поедешь. И пропадай они все. <...>

Николай Иванович (*к двери*). Александр Петрович, идите к себе. Я не поеду. Я останусь, хорошо. (*Раздевается.*)» [там же, с. 271].

Александр Петрович, который подвигает Сарынцева на то, чтобы уже тогда (в 1890—1900!) уйти из дома, представлен в пьесе человеком серым; про него есть характеристика, что он «выпрашивает деньги», находит дело Сарынцева «только выгодным». То есть, с одной стороны, герой понимает, что по морально-этическим соображениям он должен немедленно прекратить эту праздную жизнь своего семейства. С другой стороны, уходить он собирается по настоянию человека не самой чистой совести.

И все эти вопросы Толстой собирается сделать темой общественного обсуждения, он рисует в драматической форме ситуацию, творящуюся в его частной жизни, вероятно, пытаясь разобраться во множестве вопросов. Толстой понимает, что театр способен заставить людей взглянуть на свою жизнь со стороны.

«Живой труп»

Как и для «Власти тьмы», для «Живого трупа» сюжетом послужила история из судебной практики, рассказанная Толстому Н. Давыдовым. Супруги Екатерина и Николай Гиммеры стали прототипами Лизы и Протасова. Николай, давно разошедшийся с женой в силу пристрастия к алкоголю, очутившийся «на дне», был согласен дать супруге, полюбившей другого мужчину, развод, но консистория в нём отказала. Тогда и была придумана история про мнимую смерть Николая: он написал супруге письмо, в котором говорилось, что он, отчаявшись, решил кончить свою жизнь самоубийством, письмо это было передано Екатериной полиции. Через некоторое время на льду Москвы-реки была найдена одежда с документами Николая, а вскоре из реки достали труп, который был принят за тело Гиммера.

Екатерина вышла замуж за любимого и любящего мужчину, и так бы жизнь всех троих и текла своим чередом, если бы Николай по своей оплошности случайно не рассказал кому-то свою судьбу. История получила огласку. Началось уголовное дело. Су-

пруги были отданы под суд «и приговорены Палатой к лишению особенных прав и ссылке на житье в Сибирь. Приговор этот был смягчен по представлению Министра Юстиции, вызванному ходатайством А.Ф. Кони, содержанием осужденных в тюрьме в течение года» [5, с. 256].

Давыдов рассказал эту историю Толстому, считая, что его интересует сюжет, в котором действующие лица все — хорошие, добрые люди, жизнь которых напрямую зависит от бюрократического аппарата.

Но сюжет Толстой повернул в несколько другом ракурсе. Герой для Толстого — Протасов. С одной стороны, Протасов «на дне», а его жена Лиза, Каренин — добродетельнейшие люди. С другой стороны, Протасов — тот, кто пытается выйти из системы, противостоять её бюрократии, бесполезности. Он — человек, любящий цыганщину, и это для Толстого мощная характеристика. В ранних редакциях пьесы Протасов скажет: «Матрёша! “Ночку”! Хочу “Ночку”! Хочу плакать! (*Махает руками, плачет.*) Ну что ваш Бетховен!» [17, с. 122]. Так мы понимаем, что драматург на стороне героя, способного тонко чувствовать музыку, отличать истинное от ложного не только в искусстве, но и в жизни.

Стремление Протасова — к воле, и об этом он скажет ещё в начале пьесы. Любовь герой чувствует по-своему: «Мы любим людей за то добро, которое мы им сделали, и не любим за то зло, которое мы им делали» [15, с. 318].

И пьеса «Живой труп» становится большим, чем драма для постановки в театре. Она, как и многое в деятельности Льва Николаевича, помогает решать реальные жизненные вопросы. Так, во время работы Толстого над пьесой в его дом в Москве, в Хамовническом переулке, пришел «бедно одетый господин и настоятельно просил свидания с Львом Николаевичем. Его провели в комнату Льва Николаевича, где он объявил, что он есть тот труп, о котором Лев Николаевич написал драму» [5, с. 257].

Словом, это и был Николай Гиммер, который, в отличие от своего драматического воплощения, самоубийства не совершал. Толстой долго беседовал с ним, убеждал бросить пить, обещал помочь найти ему должность. Гиммер дал слово — Толстой помог ему с устройством на скромное место с небольшим жалованием,

где тот и проработал добросовестно несколько лет вплоть до своей кончины. Кроме того, Гиммер сдержал слово и действительно больше не пил...

Отказывая Гнедичу в просьбе доработать пьесу, Толстой признаётся: «Скажите чиновникам, что нет у меня “Трупа”, он не кончен. Я стар для того, чтобы написать большую вещь. Ни сил нет, ни времени. Да, я задумал пьесу, но никогда ее не кончу. Между тем, что на бумаге, и тем, что на сцене, — целая бездна. Надо определить перспективу, а мне это не под силу, <...> одно написать, другое дать пьесу; разница большая — текст и исполнение» [3, с. 179] .

Толстому важно провести в жизнь идеи, которые ему дороги, воплотить их не только в искусстве, но и в частной жизни людей. И в том числе поэтому он не хочет отдавать недоработанную пьесу для постановки: рисковать, боясь услышать со сцены не то, что он хочет сказать, Толстой не мог. Жизнь для Толстого важнее искусства. Толстому важно, чтобы его идеи были услышаны и истолкованы именно с той точки зрения, с которой смотрел на них он сам. Во многом, так объясняется непонимание Толстым режиссерского театра, где создатель спектакля может увидеть в произведении то, что заложено в пьесе сверх намерений драматурга.

Народные пьесы

Особое место в драматургии Толстого занимают пьесы для народного театра. «Первый винокур, или Как чертёнок краюшку хлеба выкупал» — это переделка рассказа Толстого «Как чертёнок краюшку хлеба выкупал». Написана и впервые поставлена она была в 1886 году. Пьеса в высшей степени нравоучительная, в ней в сказочной форме представлена история, как хмельное питье губит людей. Одна из самых игровых балаганных сцен происходит в аду, где старшой черт спрашивает со своих служащих по разным отраслям — боярский, приказной, мужицкий чертенок и др. — отчета за добытых человеческих душ. Мужицкий бес говорит, что ни одного человека загубить не получилось (здесь уже мы можем наблюдать изменившееся отношение Толстого к народу). И тогда, для улучшения отчетности, чертенок, устроившийся работником к мужику, решает соблазнить крестьянина хмельным питьем. Толстому важно, что изготавливается этот на-

питок из лишнего хлеба, вместо того, который можно было бы раздавать нуждающимся. Пьеса завершается таким диалогом:

«Старшой. Ну, уж питьё! Скажи ж, как ты такое питье сделал? Должно, ты туда лисьей, волчьей и свиной крови пустил.

Работник. Нет, я только хлеба лишнего зародил. Как было у него хлеба с нужду, так ему и краюшки не жаль было; а как стало девать некуда, и поднялась в нём лисья, волчья и свиная кровь. Звериная кровь всегда в нём была, только ходу ей не было.

Старшой. Ну, молодец! Заслужил краюшку. Теперь бы только вино пили, а они у нас в руках всегда будут!» [15, с. 22].

После первой постановки в народном балаганном театре 27 июля газета «Неделя» писала: «На днях была сделана попытка придать “народному театру” большее значение, чем он имел до сих пор со своими балаганными пьесами: была поставлена комедия графа Толстого “Первый винокур”. Несмотря на ненастную погоду и накрапывающий дождь, смотреть пьесу собралось более 3000 рабочих... Многие места пьесы произвели весьма сильное впечатление на зрителей, долго после окончания представления продолжавших обсуждать возбужденные пьесой вопросы» [там же, с. 491].

Последняя характеристика — лучший показатель того, что главная цель пьесы была достигнута. Люди задумались о пьесе и о своей жизни, проповедь состоялась. Толстому важно своими произведениями изменить мир к лучшему, повлиять на частную жизнь людей, он хочет «глаголом жечь сердца». И драма была избрана Толстым в качестве удобного проводника его идей.

«Драматическая легенда об Аггее» написана в том же 1886 году, это переделка сказания о гордом Аггее из сборника А.Н. Афанасьева «Народные русские легенды». Пьеса не окончена, но уже по черновикам мы можем судить о том, что в ней Толстой планирует говорить не только о тленности земного богатства, но и о том, что Бог способен простить кающегося грешника.

Пьеса «Пётр Хлебник» также не окончена, написана она была в 1894 году для домашнего спектакля в Ясной Поляне, в котором участвовали дети Толстого и крестьянская ребятня. Она существует в переключке с «Драматической легендой об Аггее»: те же темы возникают в пьесе, только решаются они иначе. Как Пан доходит до того, что вырывает из рук дьякона Евангелие,

разрывает страницы в Писании, так Пётр в начале пьесы бросает хлебом в Странника. Прозрение случается и с одним, и с другим героем после испытания, в котором они осознают бренность земных благ, но если Пан возвращается в мир изменившимся, то Пётр меняет свое положение в мире. Он, самый богатый человек в городе, раздаёт всё, что можно раздать, бедным, а затем продает и себя самого в рабство, чтобы полученные деньги раздать нищим. Он живет рабом в доме Египтянина, но, когда туда приходит знакомый Петру Врач, Петр, поняв, что он узнан, сбегает. Пьеса завершается так:

«Дверь отпирается, Пётр убегает. Немой входит и говорит.

Немой. Это был святой, я видел, когда он вышел в ворота, как сияние окружило его, и он исчез.

Египтянин. Чудо, немой заговорил.

Купец и врач. Это он, это он, он скрылся, чтобы люди не восхваляли его» [15, с. 472].

В Петре Толстой видит не только героя, которого, по Толстому, необходимо выдвигать в «истинном» искусстве, Лев Николаевич в какой-то степени лично пытается приблизиться к образу Петра. Не только раздать все своё имущество бедным, но самому добровольно перестать быть господином и стать слугой, помогать ближним — эти идеи хотел воплотить Толстой и в своей частной жизни. Изменив свою жизнь, легендой, преданием ворваться в мировоззрение других людей и научить их жить правильно (правильно в понимании Льва Николаевича) — в этом стремление Толстого.

В 1910 году к одному из любительских спектаклей для крестьянской публики (некоторые артисты тоже были из народа) в Телятинках на хуторе В.Г. Черткова Толстой пишет пьесу «От ней все качества». Толстой очень хотел присутствовать на премьере своей пьесы, но так сложилось, что не смог. Тогда он говорил своему секретарю Булгакову: «Эх, моё авторское самолюбие задело! Нужно было дать вам новую пьесу!..» [2, с. 166].

Но дело тут, конечно, не только в самолюбии. Толстому было важно видеть и исполнение, и реакцию публики, потому что его конечная цель была — донести идеи своей пьесы до души каждого зрителя. В пьесе «От ней все качества» Толстой призывает простить за воровство и отдать преступнику ворованное — если

поступить так, можно и свою душу сохранить живущей во Христе, и вора заставить вспомнить о Боге:

«Пр о х о ж и й (*голос дрожит*). Я в полном смысле понимаю. Избил бы ты меня, как собаку, мне бы легче было. Разве я не понимаю, кто я. Подлец я, дегенерат, значит. Прости Христа ради. (*Бросает на стол чай-сахар и, всхлипывая, быстро уходит.*)» [15, с. 346].

Идеи, которые Толстой проводил в своих пьесах, он пытался осуществить и в своей частной жизни. Так, например, Толстой писал письмо императору Александру III с тем, чтобы он простил убийц своего отца. Нередко, приезжая в суд, Толстой лично беседовал с пострадавшим и призывал его не держать зла на подсудимого. Хотя Толстой часто присутствовал на судебных заседаниях, он считал, что судебные меры, «как показывает опыт, не останавливают и даже не уменьшают преступности» [5, с. 254]. Толстому было важно достучаться до каждого человека, научить его жить по законам Христа (с точки зрения Толстого). Как говорила Т.Л. Сухотина-Толстая, «возможно, он не во всем был прав, но во всем мире не найдешь человека, который бы с юности до глубокой старости так стремился к истине и хотел счастья для людей» [12, с. 8]. Многие из современников Толстого, лично знакомые с ним, говорили о том, что «каждое слово его вытекает из глубины его сердца, его проповедь — результат не только величайшей работы мысли, но и сильнейших душевных мук» [7, с. 102].

Театр для Толстого, безусловно, был отчасти гоголевской «кафедрой». И именно в народном театре в балаганном стиле он пытается говорить с публикой понятным ей языком, он использует доступные и близкие ей образы, жизненные ситуации. В пьесах, созданных для представления на народном театре, Толстой пытается решить метафизические вопросы на примере очень конкретных, бытовых историй. Так спектакли по этим пьесам становятся действительно понятными всему миру и подходят под требования к искусству позднего Толстого.

Список литературы

References

1. Бахтин М.М. Предисловие (Драматические произведения Л. Толстого) // Бахтин М.М. Литературно-критические статьи. М., 1986.

Bakhtin M. A foreword. (The dramatic works of L. Tolstoy) // Bakhtin M. Literary critique. Moscow, 1986.

Bakhtin M.M. Predislovie (Dramaticheskie proizvedenija L. Tolstogo) // Bahtin M.M. Literaturno-kriticheskie stat'i. M., 1986.

2. *Булгаков В.* Лев Толстой в последний год его жизни: Дневник секретаря Л.Н. Толстого. М., 1918.

Bulgakov V. Leo Tolstoy during the last year of his life: The diary of L. Tolstoy's secretary. Moscow, 1918.

Bulgakov V. Lev Tolstoj v poslednij god ego zhizni: Dnevnik sekretarja L.N. Tolstogo. M., 1918.

3. *Гнедич П.П.* Книга жизни. Воспоминания. 1855—1918. М., 2000.

Gnedich P. The book of life. Memories. 1855—1918. Moscow, 2000.

Gnedich P. P. Kniga zhizni. Vospominanija. 1855—1918. M., 2000.

4. *Горький А.М.* Лев Толстой // Собр. соч.: В 16 т. Т. 16. Очерки. Литературные портреты. Статьи. М., 1979.

Gorky M. Leo Tolstoy. // Collected works in 16 vols. Vol 16. Essays. Literary portraits. Articles. Moscow, 1979.

Gor'kij A. M. Lev Tolstoj // Sobr. soch.: V 16 t. T. 16. Ocherki. Literaturnye portrety. Stat'i. M., 1979.

5. *Давыдов Н.В.* Лев Толстой // Давыдов Н.В. Из прошлого. М., 1913—1917. Т.1 М., 1913.

Davydov D. Leo Tolstoy // Davydov N. From the past. Moscow, 1913—1917. Vol.1 Moscow, 1913.

Davydov N.V. Lev Tolstoj // Davydov N.V. Iz proshlogo. M., 1913—1917. T.1 M., 1913.

6. *Лакшин В.Я.* Лев Толстой даёт интервью // Звезда. 1978. №8.

Lakshin V. Leo Tolstoy gives interviews // Zvezda. 1978. No.8.

Lakshin V. Ja. Lev Tolstoj dajot interv'ju // Zvezda. 1978. No.8.

7. *Лопатин В.М.* Из театральных воспоминаний // Международный толстовский альманах. О Толстом. М., 1909.

Lopatin V. From theatre memories // Mezhdunarodnyi tolstovsky almanakh. On Tolstoy. Moscow, 1909.

Lopatin V.M. Iz teatral'nyh vospominanij // Mezhdunarodnyj tolstovskij al'manah. O Tolstom. M., 1909.

8. *Маковицкий Д.П.* У Толстого 1904—1910 (Из яснополянских записок) // Вопросы литературы 1978. №8.

Makovitsky D. The visits to Tolstoy 1904—1910 (Extract from notes made in Yasnaya Polyana) // Voprosy literatury. 1978. No. 8.

Makovickij D. P. U Tolstogo 1904—1910 (Iz jasnopoljanskih zapisok) // Voprosy literatury. 1978. No. 8.

9. *Полякова Е.Г.* Театр Сулержицкого. Этика. Эстетика. Режиссура. М., 2006.

Polyakova Ye. Suler ycki's theatre. Etics. Aesthetics. Directing. Moscow, 2006.

Poljakova E.G. Teatr Sulerzhickogo. Jetika. Jestetika. Rezhissura. M., 2006.

10. *Мережковский Д.С.* Подёнщик Христов // Русские мыслители о Льве Толстом. Ясная Поляна, 2002.

Merezhkovsky D. Christ's day labourer // Russian thinkers about Leo Tolstoy. Yasnaya Polyana, 2002.

Merezhkovskij D.S. Podjonshhik Hristov // Russkie mysliteli o L've Tolstom. Jasnaja Poljana, 2002.

11. Сборник воспоминаний о Л.Н. Толстом. М., 1911.

A collection of memoirs about L. Tolstoy. Moscow, 1911.

Sbornik vospominanij o L.N. Tolstom. M., 1911.

12. *Смирнова Н.Б.* Четыре Татьяны Льва Толстого // Республика Татарстан. 2014. № 9. 23 января.

Smirnova N. Leo Tolstoy's four Tatianas // Respublika Tatarstan. 2014. No.9. The 23rd of January.

Smirnova N. B. Chetyre Tat'jany L'va Tolstogo // Respublika Tatarstan. 2014. No. 9. 23 janvarja.

13. *Степанова Г.* Толстой и Савина (неизвестное письмо Л.Н. Толстого) // Русская литература. 1967. №2.

Stepanova G. Tolstoy and Savina (the unknown letter of L. Tolstoy) // Russkaya literature. 1967. No.2.

Stepanova G. Tolstoj i Savina (neizvestnoe pis'mo L.N. Tolstogo) // Russkaja literature. 1967. No.2.

14. *Сумбатов А.И.* Что даёт Толстой театру? // Полное собрание сочинений кн. А.И. Сумбатова: В 4 т. Т. 4. М., 1909.

Sumbatov A. What is Tolstoy's contribution to theatre? // The complete works of duke A. Sumbatov: In 4 vols. Vol. 4. Moscow, 1909.

Sumbatov A. I. Chto dajot Tolstoj teatru? // Polnoe sobranie sochinenij kn. A.I. Sumbatova: V 4 t. T. 4. M., 1909.

15. *Толстой Л. Н.* Собрание сочинений: В 22 т. Т. 11. Драматические произведения. 1864—1910. М., 1982.

Tolstoy L. Collected works in 22 vols. Vol.11. Dramatic works. 1864—1910. Moscow, 1982.

Tolstoj L. N. Sobraenie sochinenij v 22-h t. T. 11. Dramaticheskie proizvedenija. 1864—1910. M., 1982.

16. *Толстой С.Л.* История писания и первой постановки «Плодов просвещения» // Театр. 1940. №6.

Tolstoy S. The fruits of Enlightenment: the history of writing and original staging // Teatr. 1940, No. 6.

Tolstoj S.L. Istoriija pisanija i pervoj postanovki «Plodov prosveshhenija» // Teatr. 1940. No.6.

17. *Филиппова Н.* Пафос одной роли // Яснополянский сборник — 1980. Статьи, материалы, публикации. Тула, 1981.

Filippova N. The verve of a single role // Yansopolyansky sbornik — 1980. Articles, materials, publications. Tula, 1981.

Filippova N. Pafos odnoj roli // Jasnopoljanskij sbornik — 1980. Stat'i, materialy, publikacii. Tula, 1981.

Данные об авторе:

Тришина Надежда Владиславовна — аспирант Российского университета театрального искусства — ГИТИС. E-mail: bazumka@gmail.com

Data about the author:

Trishina Nadezhda — PhD student, Russian University of Theatre Arts — GITIS. E-mail: bazumka@gmail.com