

# РУССКАЯ И ЗАРУБЕЖНАЯ ЛИТЕРАТУРА

УДК 82.015

О.С. Семенова

## КОНТЕКСТ ДРАМАТУРГИИ Л.Н. ТОЛСТОГО КАК ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКАЯ ПРОБЛЕМА

*При рассмотрении драматургии Л.Н. Толстого обращают на себя внимание рассуждения о контексте, принадлежащие Ю.М. Лотману и В.Е. Хализеву.*

*Так, Ю.М. Лотман отмечает, что литературное произведение состоит не только из текста, но и из контекста. В свою очередь, В.Е. Хализев подчёркивает неоднородность, изменяемость данного понятия, отсутствие в нём чётких границ. Исходя из представлений о контексте, можно говорить не только о влиянии на формирование драматургического мирозерцания Толстого наследия других драматургов, но и о тесном взаимодействии элементов эпики и драмы.*

**Ключевые слова:** *контекст, текст, психологизм, народный рассказ, жанр, пьеса, драматургия.*

O.S. Semenova

## L.N. TOLSTOY'S CONTEXT OF DRAMATIC ART AS A LITERARY PROBLEM

*While regarding Tolstoy's dramatic art J.M. Lotman's and V.E. Halizev's reasoning on the context is drawn attention to. Thus, Lotman notes that a literary work consists not only of the text but also of the context. In turn, V.E. Halizev underlines heterogeneity, convertibility of the context as a concept, and lack of accurate terminological approaches to it. These representations of the context result in the possibility to discuss not only the influence of the other playwrights heritage on the formation of Tolstoy's dramatic world view, but also the close interaction of epic elements and drama.*

**Key words:** *context, text, psychologism, folk tale, genre, play, dramaturgy.*

Целью данной работы является рассмотрение проблемы контекста в связи с анализом драматургии Л.Н.Толстого.

В настоящее время термин «контекст» подразумевает следующие основные толкования: 1) внутри текста, 2) между текстом и другими текстами, 3) между текстом (а также

текстом и другими текстами) и любыми жизненными обстоятельствами, которые допускают свою «текстуализацию» [4].

Наиболее раннее употребление слова «контекст» в русском языке связано с интерпретацией библейского текста — в предисловии к изданию Елизаветинской Библии 1751 года. Понятие «контекст» используется здесь в словосочетании «контекст истории», обозначающем последовательность библейских событий, которая позволяет прояснить и устранить кажущиеся противоречия отдельных фрагментов [18, с.143].

К теории «контекста» непосредственное отношение имеют теоретические идеи М.М. Бахтина. На взгляд учёного, процесс познания в гуманитарных науках является двусторонним актом проникновения. Это, в свою очередь, означает наличие познающего субъекта и чего-то познаваемого, что является не безгласной вещью, а другим субъектом или результатом деятельности другого субъекта. По словам учёного, всегда имеет место «диалогическая активность познающего, которая встречает диалогическую активность познаваемого субъекта» [2, с. 206]. Такие диалогические отношения присущи и тексту: «Текст живет, только соприкасаясь с другим текстом (контекстом), всякое понимание есть соотнесение данного текста с другими текстами и переосмысление в новом тексте. Этапы этого диалогического движения понимания: исходная точка – данный текст, движение назад – прошлые контексты, движение вперёд = предвосхищение будущего контекста» [2, с. 207].

При рассмотрении контекста в драматургии обращает на себя внимание работы Ю.М. Лотмана и В.Е. Хализева. Так, Лотман в «Лекции по структуральной поэтике» [14] утверждает, что «реальная плоть литературного произведения состоит из текста (системы внутретекустовых отношений) в его отношении к внетекстовой действительности, литературным нормам, традициям, представлениям, т.е. литературное произведение состоит не только из текста, но и контекста. В другой литературоведческой работе «Семиотика культуры и понятие текста» этот исследователь отмечает тесную связь таких понятий, как текст и контекст, где контекст является составной частью текста. При этом подчёркивается видоизменяемость текста [13, с. 129-142].

Хализев, в свою очередь, подчёркивает взаимопроникновение контекстуальных элементов на протяжении всего творчества любого писателя [27, с. 328-329].

Для понимания контекста драматургии Толстого следует учитывать несколько исходных моментов, определяющих его специфику. Так, необходимо рассматривать творчество Толстого как единое целое, где каждое произведение связано с другими, причём не только самого писателя, но и его предшественников и современников.

Второе важное обстоятельство состоит в том, что драматургия Толстого неоднородна по способам обрисовки действующих реалий. Отличительными чертами пьес являются воплощение сложных психологических коллизий и одновременно присутствие внешней сдержанности драматического повествования и внутренняя напряжённость чувств.

Исследователи отмечают господство в драматургическом тексте идеи полифункциональности, выражаемой при помощи речи персонажей. Одна из первых в литературоведении работ, в которой отмечается эта особенность, – книга С. Балухатого «Проблемы драматургического анализа. Чехов». Здесь высказывается мысль о том, что в драме прямая речь присутствует «и как средство характеристики лица говорящего, и как носитель силовых драматических моментов. Драма к тому же работает с произносительным словом и на этом строится её расчёт на большую выразительную силу слова» [1, с.8].

Несколько иной вариант разработки идеи полифункциональности мы находим в работах В.Е. Хализева. Своеобразие драматических произведений определяется, по мысли автора, «прежде всего их речевой организацией», а именно, доминированием «непрерывной линии» словесных действий, «часто превышающей ту, которая присуща поведению людей в первичной реальности» [26, с.10-13]. Кроме того, высказывания персонажей драмы должны быть их исчерпывающим самораскрытием, адекватным изображаемой ситуации, в отличие от эпического произведения, где эта соотнесённость с ситуацией может быть раскрыта комментарием повествования» [26, с.62-63].

В историко-литературном отношении полифункциональность реализуется многогранно. К.Н. Ломунов выделяет особую роль комизма и обличения в драматургии Л.Н. Толстого (традиция, восходящая к «Ревизору» Н.В.Гоголя), заявившую о себе в пьесах «Заражённое семейство», «Первый винокур». Исследователь также говорит о влиянии творчества А.Н. Островского, А.Ф. Писемского на создание народной драмы Толстого («Бедность не порок» — «Горькая судьбина» — «Власть тьмы») [12]. Г.А. Бялый, В.Я. Лакшин не раз отмечали также тесную контекстуальную связь Толстого с драматургией А.П.Чехова [3, с. 378; 10]. Так, в драматических произведениях Л.Н. Толстого и А.П. Чехова глубоко разработаны психологические портреты действующих лиц. И главная ценность этих портретов в том, что, соединяя несколько типичных черт представителей различных сословий XIX века, и Толстой, и Чехов смогли создать яркие, запоминающиеся, но вместе с тем нетипичные образы, которые, тем не менее, написаны глубоко реалистично. Если Толстой анализирует психологические портреты своих персонажей, как внутренние проекции происходящих с ними событий, то Чехов, наоборот, выводит всю логику поступков из психологического состояния своих героев.

Сам Чехов признавался, что толстовское морализаторство ощущалось им на протяжении шести-семи лет. Речь идёт, главным образом, о второй половине 80-х годов. Особенно наглядно толстовское начало проявилось в пьесе «Леший», где слышатся отзвуки идеи всеобщей любви, которая в эти годы соотносилась с именем Толстого. В письме А.П. Чехова к А.С. Суворину от 18 октября 1888 г., где говорится о «Лешем», звучит морализаторский тон, напоминающий позднего Толстого: «Беда ведь не в том, что мы ненавидим врагов, которых у нас мало, а в том, что недостаточно любим ближних, которых у нас много, хоть пруд пруди» [7, с. 22].

То, что оба писателя в определенную эпоху были современниками, обусловило совершенно особый, постепенный характер их взаимного постижения, схождения, переключек, творческого соревнования. Это своего рода историко-литературный сюжет, разворачивающийся и содержательно меняющийся во времени.

В целом, внимание обоих авторов направлено более на внутреннюю жизнь героев, чем на развитие фабулы [7, с. 249], персонажи уходят от внешних конфликтов, от решительных действий, от борьбы. «Живой труп» Толстого и «Дядю Ваню» Чехова объединяет скрытый «психологический ток»: Войницкий и Протасов недовольны событиями, происходящими в их жизни, вокруг них царит атмосфера недопонимания и вражды. Этим двум персонажам нельзя дать однозначной характеристики, так как они — не только у Толстого, но и у Чехова — подвержены «текучести». С другой стороны, в «Живом трупе» Толстой поначалу прибегает к средствам чеховской поэтики, не проводя резких внутренних разграничений между героями, стремясь изнутри объяснить поступки главного героя.

Та сторона контекста, которая определяется взаимодействием с современниками, не отменяет другой её стороны, основанной на межродовых контактах драмы и эпоса. В дневнике конца 1890-х гг. всё чаще встречаются записи, в которых Толстой прямо связывает свои отвлечённые рассуждения о «текучести» с проблемой героя художественного произведения, независимо от его жанра. В записи от 19 марта 1898 г. читаем: «Одно из величайших заблуждений при суждениях о человеке в том, что мы называем, определяем человека умным, глупым, добрым, злым, сильным, слабым, а человек есть всё: все возможности, есть текучее вещество» [25, с.185]. В статье «О Шекспире и о драме» он подробно определил те условия, которые должны быть в каждом произведении: 1) высокое содержание произведения; 2) внешняя красота, достигаемая техникой творца; 3) авторская искренность [24].

Вместе с тем, Толстой осознавал различия между эпосом и драмой, разграничивая их по родовой принадлежности: «Роман и повесть – работа живописная, там мастер водит кистью и кладёт мазки на полотно. Там фоны, тени, переходные тона; а драма – область чисто скульптурная. Работать приходится резцом и класть мазки, а высекать рельефы... Всю разницу между романом и драмой я понял, когда засел за свою «Власть тьмы», поначалу, приступил

к ней с теми же приёмами романиста, которые были мне более привычны. Но уже после первых листиков увидел, что здесь дело не то. Здесь, например, нельзя подготавливать моменты переживаний героев, нельзя заставлять их думать на сцене, вспоминать... нужны уже готовые моменты. Перед публикой должны быть уже оформленные состояния души, принятые решения» [9, с. 580].

О том же, в сущности, пишет Л.Я. Гинзбург: «Если в эпике внимание к внутреннему миру героя во всех малейших колебаниях и изменениях этого мира выражается посредством субъективной (авторрефлексия персонажа) и объективной (замечания автора, других героев и т.д.), то в драме, где авторское присутствие редуцировано, сполна остаётся открытой первая возможность и могут быть допущены элементы второй» [6]. Однако разграничение, проведенное самим Толстым, не отменяет факта тесной связи его драматургии с эпическим творчеством, предполагающего наличие прозаического компонента в сценических формах и элементов драматизации в повествовательных жанрах позднего Толстого.

Ещё до того, как вышла пьеса «*Власть тьмы, или Коготок уяз, всей птичке пропасть*» (1887), Толстой накапливал и развивал элементы драматического в прозе. Исследователи давно обратили внимание на использование писателем драматургических принципов в создании характеров и в композиции его романов. Так, Б.М. Эйхенбаум находил, что движение сюжета в романе у Толстого происходит без особого вмешательства авторского «я», силою самой жизненной и исторической логики и правды, и это сближает эпос с драмой [28, с. 81]. В свою очередь, П.П. Громов доказывает, что в «*Детстве*» таится «некий сильно драматический сюжет» [8, с. 107]. Одновременное сосуществование в герое противоречивых начал, непрекращающаяся борьба данных начал – это предпосылки подлинного драматизма, инициирующего классический драматургический конфликт. А.П. Скафтымов писал по этому поводу, что для Толстого как будущего драматурга существенно, что «обнаружение «коренного» в человеке» «он обставляет наиболее серьёзными катастрофическими обстоятельствами» [17, с. 155].

И.Ю. Бурдина, исследующая прозаические и драматургические жанры в творчестве Толстого 1880-1890-х в их системном единстве, отмечает связь драматургии писателя с циклом «народных рассказов». Исследователь находит идейные и художественные точки соприкосновения двух противоположных жанровых структур, интерпретируя это единство стремлением писателя воплотить архетип пути, ведущего от «кричащих противоречий» действительности к идеалу [5].

В диссертации О.И. Лепилкиной «Народные рассказы Л.Н.Толстого и их место в творческом пути писателя» его творчество позднего периода рассматривается в контексте толстовских этико-философских и художественных исканий конца 70-80-х годов, в том числе и в соотнесённости с религиозно-философским трактатом «*Исповедь*» [11]. В свою очередь, А.Б. Тарасов отмечает, что концепция праведничества является основополагающей в драматургии Толстого, а не только в прозе, однако проза одновременно включает в себя и черты психологизма [19].

Идея праведничества – одна из ведущих в прозе позднего Толстого: в рассказе «*После бала*» главный герой стремлением не служить внешнему иллюзорному миру выполняет своё жизненное предназначение: «Но сколько ни старался – и потом не мог узнать этого. А не узнав, не мог поступить в военную службу, как хотел прежде, и не только не служил в военной, но нигде не служил и никуда, как видите, не годился» [23, с. 125]; в повести «*Хозяин и работник*» купец второй гильдии, Василий Андреич Брехунов, спасает своего работника Никиту: «И он вспоминает про деньги, про лавку, дом, покупки, продажи и миллионы Мироновых; ему трудно понять, зачем этот человек, которого звали Василием Брехуновым, занимался всем тем, чем он занимался» [22, с. 44]. Постижение «простых» истин характерно и для центральных героев драматургии Толстого. Во «*Власти тьмы*» Аким говорит: «А бог-то, бог! Разве она не человек, девка-то? Значит, тоже, тае, богу-то она человек. А ты как думаешь?» [21, с. 186]; «От людей утаишь, а от бога не утаишь. Ты, Микита, значит, тае, думай, не моги врать! Сирота она, значит, обидеть можно. Сирота, значит. Ты говори получше как» [21,

с. 141]; «Экий ты, тае. Погоди, говорю. Об ахте, тае, не толкуй, значит. Тут, тае, божье дело идёт... кается человек, а ты, тае, ахту...» [21, с. 241]. Стремление к достижению внутренней гармонии особенно ярко выражено в цикле «народных рассказов» Л.Н. Толстого.

Мнения литературоведов о художественном методе Толстого в «народных рассказах» – неоднозначны. Наиболее категоричны высказывания Ф.И. Буслаева: «Граф Толстой в течение последних годов безжалостно разменивал своё великое поэтическое дарование на грошовую мелочь азбучной морали, схоластических толкований и разных индивидуальных опытов и попыток» [15, с. 300]. Однако поэтика «народных рассказов» явно повлияла на драматургию писателя, на найденный им тип героя: «кающийся грешник».

Контекстуальные отношения связывают сочинения, где присутствуют сцены покаяния или внутренние монологи «кающихся» героев: в драме *«Живой труп»*: «Нечего просить. Я скажу всё, что думаю. (Письмоводителю.) А вы пишете. По крайней мере в первый раз будут в протоколе разумные человеческие речи» [23, с. 92-93]; в драме *«Власть тьмы»*: «Окаянный я. Акулина! Виноват я перед тобой. Твой отец не своею смертью помер. Ядом отравили его... Отравил я отца, погубил я, пёс, и дочь. Моя над ней власть была, погубил её и ребёночка» [21, с. 242]; в сказе *«Упустишь огонь – не потушишь»*: «И пал на колени перед отцом, заплакал и сказал: «Прости меня, батюшка, виноват я перед тобой и перед богом» [20, с.57]; в легенде *«Кающийся грешник»*: «Жил на свете человек 70 лет, и прожил он всю жизнь в грехах. И заболел этот человек и не каялся. И когда пришла смерть, в последний час заплакал он и сказал: «Господи! Как разбойнику на кресте, прости меня!» [20, с. 79]; в рассказе-легенде *«Свечка»*: «Да он (Пётр Михеев) только сказал: «На земле мир, в человецех благоволение!» – опять взялся за соху, тронул лошадь и запел тонким голосом, а свечка горит и не тухнет. Перестал смеяться приказчик, поставил гитару, опустил голову и задумался» [20, с. 112]; в рассказе-легенде *«Два старика»*: «Вздыхнул Ефим и не стал поминать Елисею про людей в хате и про то, что он видел его в Иерусалиме. И понял он, что на миру по смерть велел бог отбывать каждому свой оброк – любовью и добрыми делами» [20, с. 82].

Обращает на себя внимание сам ход работы Л.Н.Толстого над драматическими сочинениями. Так, Е.И. Полякова в книге «Театр Льва Толстого. Драматургия и опыты её прочтения» [16] раскрывает особенности создания драмы «Власть тьмы». Отметим некоторые, принципиально важные моменты, опираясь на это исследование. Толстой говорил, что для создания пьесы он «ограничил свои записные книжки – в ход идут речения, рассказы, метафоры, пословицы, прибаутки, эпитеты, сравнения яснополянских мужиков, по тульскому тракту проходивших богомольцев, солдат, крестьян». По свидетельству самого писателя, когда он писал «Власть тьмы», то однажды встретил на шоссе старичка, который пленил его своей кротостью (прообраз Акима), немаловажную роль в процессе написания произведения сыграл приход старика в усадьбу, где он обратился к Толстому с просьбой: «Шамкая и сочно шлёпая губами, он часто наклонялся к уху Льва Толстого и рассказал свою грустную повесть: «Ваня мой, тае на и чугунке в ремотёрах служит, а Маришка кухарила. Было ли промеж них что, не ли, должно, что было только Маришка, тае, забрюхатела. Я и говорю Ване: женись, а он рыло ворочает... Я к твоей милости, убагоразумь Ваню» [16, с. 48].

Подводя итоги, отметим, что в литературоведении открытым остаётся вопрос изучения контекста драматургии Л.Н. Толстого как литературоведческой проблемы. Контекст толстовской драматургии, по-видимому, формировали не только писатели-современники, не только его собственные сочинения, написанные в прозаических жанрах. Одной из действенных контекстуальных составляющих была сама жизнь. Отдельные наблюдения, содержащиеся в литературоведческих исследованиях, не восполняют отсутствия системы, чёткой методологической уяснённости в понимании контекста как важнейшего фактора, влияющего на состав текста. Предпринятое нами исследование контекста драматургии Толстого показывает, что он представляет собой сложное полифункциональное явление, требующее изучения и теоретического обоснования.

## Литература

1. Балухатый С. Проблемы драматургического анализа. Чехов. Л., 1927.
2. Бахтин М.М. К методологии литературоведения // Контекст. М., 1975.
3. Бялый Г.А. Истории русской литературы. Т. IX. Ч. 2, 1956.
4. Богданов К. Антропология контекста: к истории «общепонятных понятий» в филологии. М., 2000.
5. Бурдина И.Ю. Литературные жанры в творческом наследии Л.Н.Толстого 80-90-х годов: Автореф. дисс. канд. филол. наук. М., 1985.
6. Гинзбург Л.Я. О психологической прозе. Л., 1977.
7. Громов Л. Реализм А.П. Чехова второй половины 80-х годов. Ростов-на-Дону, 1958.
8. Громов П. О стиле Льва Толстого: Становление «диалектики души». Л., 1971.
9. Л.Н.Толстой о театре. «Театр и искусство», 1908. № 34.
10. Лакшин В.Я. Толстой и Чехов. М., 1963.
11. Лепилкина О.И. Народные рассказы Л.Н.Толстого и их место в творческом пути писателя: Автореф. дисс. канд. филол. наук. Л., 1985.
12. Ломунов К.Н. Драматургия Л.Н.Толстого. М., 1956.
13. Лотман Ю.М. Избранные статьи. Семиотика культуры и понятие текста. Таллинн. 1992. Т.1.
14. Лотман Ю.М. Лекции по структуральной поэтике. М., 1964.
15. Михайловский Н.К. Ещё о графе Л.Н. Толстом // Л.Н. Толстой в русской критике. Сборник статей. М., 1960.
16. Полякова Е.И. Театр Льва Толстого. Драматургия и опыты её прочтения. М., 1978.
17. Скафтынов А.П. Нравственные искания русских писателей. М., 1973.
18. Словарь русского языка XVIII века. Выпуск 10. СПб., 1998.
19. Тарасов А.Б. Праведники и праведничество в позднем творчестве Л.Н.Толстого: Автореф. дис. канд. филол. наук. М., 1998.
20. Толстой Л.Н. Полное собрание сочинений: В 90 т., М., 1936. Т. 25.
21. Толстой Л.Н. Полное собрание сочинений: В 90 т., М., 1936. Т. 26.
22. Толстой Л.Н. Полное собрание сочинений: В 90 т., М., 1936. Т. 29.
23. Толстой Л.Н. Полное собрание сочинений: В 90 т., М., 1936. Т. 34.
24. Толстой Л.Н. Полное собрание сочинений: В 90 т., М., 1936. Т.35.
25. Толстой Л.Н. Полное собрание сочинений: В 90 т., М., 1936. Т. 53.
26. Хализев В.Е. Драма как явление искусства. М., 1978.
27. Хализев В.Е. Теория литературы. М., 2002.
28. Эйхенбаум Б.М. О прозе: Творческие стимулы Л.Толстого. Л., 1969.