

<https://doi.org/10.30853/filnauki.2020.5.11>

Сизова Ирина Игоревна

**Рецепция фольклорной драмы в творчестве Л. Н. Толстого**

Целью исследования является освещение рецепции фольклорной драмы в творчестве Л. Н. Толстого. Научную новизну представляют анализ в рамках заявленной темы прозы, педагогических и эстетических трудов, эпистолярия, дневников писателя и его близкого окружения; характеристика образцов фольклорной драмы по известным Толстому вариантам. Полученные результаты показали, что эстетика и поэтика фольклорной драмы не ассимилировались в лаборатории художника; его искания строились по определенной траектории: наблюдение над предметом (1860-1870-е гг.) - отталкивание от него как от исходной точки (1880-е гг.) - создание собственной модели, в значительной степени удаленной от своего источника (1890-1900-е гг.).

Адрес статьи: [www.gramota.net/materials/2/2020/5/11.html](http://www.gramota.net/materials/2/2020/5/11.html)

Источник

**Филологические науки. Вопросы теории и практики**

Тамбов: Грамота, 2020. Том 13. Выпуск 5. С. 57-64. ISSN 1997-2911.

Адрес журнала: [www.gramota.net/editions/2.html](http://www.gramota.net/editions/2.html)

Содержание данного номера журнала: [www.gramota.net/materials/2/2020/5/](http://www.gramota.net/materials/2/2020/5/)

**© Издательство "Грамота"**

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: [www.gramota.net](http://www.gramota.net)  
Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: [phil@gramota.net](mailto:phil@gramota.net)

## “My Cherry Orchard” by A. Slapovsky: Modern Interpretation of Chekhov’s Dramaturgy

Ramazanova Gyul'naz Gilemdarovna, Doctor in Philology, Associate Professor  
Faizrahmanova Al'fiya Anvarovna, Ph. D. in Philology  
Bashkir State Pedagogical University named after M. Akmulla, Ufa  
gulram.60@mail.ru; alfiya-faizi@yandex.ru

The article examines A. Slapovsky’s play “My Cherry Orchard”, a remake of Chekhov’s comedy. The study tries to answer the question whether the play is a travestia or it serves a higher purpose. Scientific originality of the paper involves analysing A. Slapovsky’s play as a palimpsest: the author places his characters, parodies of Chekhov’s personages, into modern reality, reinterprets dramatic collisions and proposes new approaches to the key conflicts. Finally, the researcher concludes that Slapovsky’s play contains direct references to the national cultural code of the precedent text contributing to awareness of the compatriots’ spiritual degradation, a consequence of social and historical perturbations of the last century.

*Key words and phrases:* A. P. Chekhov; “The Cherry Orchard”; travestia; remake; palimpsest; A. Slapovsky; modern dramaturgy.

УДК 82(091); 82-3; 82-32; 801.73; 82:801.6  
<https://doi.org/10.30853/filmnauki.2020.5.11>

Дата поступления рукописи: 16.04.2020

*Целью исследования* является освещение рецепции фольклорной драмы в творчестве Л. Н. Толстого. *Научную новизну* представляют анализ в рамках заявленной темы прозы, педагогических и эстетических трудов, эпистолярия, дневников писателя и его близкого окружения; характеристика образцов фольклорной драмы по известным Толстому вариантам. *Полученные результаты* показали, что эстетика и поэтика фольклорной драмы не ассимилировались в лаборатории художника; его искания строились по определенной траектории: наблюдение над предметом (1860-1870-е гг.) – отталкивание от него как от исходной точки (1880-е гг.) – создание собственной модели, в значительной степени удаленной от своего источника (1890-1900-е гг.).

*Ключевые слова и фразы:* Л. Н. Толстой; художественная рецепция; фольклорная драма; трагедия «Царь Максимилиан»; комедия «Петрушка»; драма «Царь Ирод»; комедия «Маврух»; сцены-диалоги «Мнимый барин»; драма «Лодка»; поэтическая лаборатория; эпистолярный; дневник; мемуары.

Сизова Ирина Игоревна, к. филол. н.

Институт мировой литературы имени А. М. Горького Российской академии наук, г. Москва  
и\_sizova@bk.ru

### Рецепция фольклорной драмы в творчестве Л. Н. Толстого

*Актуальность* обращения к творческому восприятию Л. Н. Толстым фольклорной драмы определяет непреходящий интерес к генезису его драматургии, прозы и эстетических трактатов. Достижение поставленной цели возможно при решении следующих *задач*: на широкой историко-литературной базе выявить факты знакомства Толстого с произведениями фольклорной драмы; проанализировать его отношение к образцам этой формы как читателя и/или зрителя; систематизировать особенности их преломления в поэтическом и эстетическом мышлении писателя.

*Методология изучения* опирается на теоретический и историко-литературный срез профильных трудов; художественный текст, дневники, письма, памятники устного народного творчества мы рассматриваем как единое семантическое пространство. Так, по специальной литературе представлены обзоры фольклорных пьес, на которые было обращено внимание Толстого. Это тираноборческие драма «Царь Ирод» и трагедия «Царь Максимилиан», комедия «Петрушка», разбойничья драма «Лодка», сатирические комедии 1812 г. «Маврух» и сцены-диалоги «Мнимый барин». Большая часть этих произведений впервые характеризуется по известным писателю вариантам. Знакомство с историями разбойников Разина и Чуркина установлено по признаниям автора и представителей его окружения; обращение к редким версиям о царе Ироде – по дневниковым записям Толстого, которые велись во время его бесед со сказителем В. П. Щеголенком, по трудам историка литературы Н. С. Тихонова. Выявлены данные о прочтении «Петрушки» и сцен о барине по «Дневнику писателя» и «Запискам из мертвого дома» Ф. М. Достоевского. Кропотливый поиск источников ознакомления Толстого с тем или иным образцом систематизирует виды авторской оценки (дневник, записная книжка, мемуары, эпистолярный, сборник афоризмов) и позволяет структурировать типические черты творческого восприятия фольклорной драмы в произведениях разных жанров, завершенных, неоконченных, а также замыслов, осветить их специфику.

*Теоретическая база* включает комплекс подходов, соединяющих разыскания по истории литературы Нового времени и фольклора. Автор статьи учитывает опыт тщательного изучения характерных свойств восприятия Толстым некоторых жанров устного народного творчества – песен, былин, пословиц и поговорок, их применения в художественных произведениях, в педагогических статьях и на занятиях в яснополянских

школах [1, с. 305-310, 419-421; 8; 9; 18]. Между тем до настоящего времени не проводился монографический анализ отражения фольклорной драмы в поэтическом и эстетическом наследии. По этой причине определенная доля условности присуща традиционным тезисам о том, что сочинения Толстого преемственно связаны с драматическими жанрами фольклора, или о видимом, осязаемом влиянии поэтики фольклора в его пьесах для народной сцены [11, с. 293, 295; 13, с. 156-157; 33, с. 52].

**Практическая значимость** статьи состоит в том, что ее результаты могут быть использованы при подготовке очередных томов полного академического собрания сочинений Толстого в ста томах, в вузовских курсах по истории литературы, при составлении учебных пособий.

Представления устных народных драм явились высшей формой фольклорного театра, расцвет которого пришелся на эпоху феодализма; в тот период были также популярны искусство скоморохов и кукольный театр [32, с. 4]. Первые сведения о драмах, хорошо известных Толстому, появились в XVI-XVII вв. С конца XVI в. – о драме «Царь Ирод», с 30-х гг. XVII в. – о комедии «Петрушка», с 70-х гг. XVII в. – о разбойничьей драме «Степан Разин». В 1810-х гг. одновременно упоминаются разбойничья драма и трагедия «Царь Максимилиан» [2, с. 34, 36].

Семейство разбойничьих драм называют «Лодкой». Их роднит сходное содержание, героический пафос, тип главного героя, композиция, сцена в лодке, обилие песен; образует сюжет песня «Вниз по матушке по Волге...». Наименование «Лодка» – позднейшее. Известны его ранние варианты: «Шайка разбойников» (слово «шайка» не имело тогда негативного смысла), «Разбойники», «Атаман», «Шлюпка». Нередко пьесы носили имена в действительности существовавших или воспетых лубочной литературой атаманов Ермака, Степана Разина, Железного, Бури, Чуркина [Там же, с. 39].

Сохранились письменные свидетельства знакомства Толстого с историей бывшего рабочего Богородска Московской губернии Чуркина, промышлявшего разбоем и грабежом во второй половине 1870-х гг. Этот образ положен в основу ряда лубочных рассказов, ему посвящен уголовный роман издателя «Московского листка» Н. И. Пастухова, печатавшийся в виде фельетонов за подписью «Старый знакомый» с 1882-го по 1885 г. [25, с. 426]. Картина на модный сюжет «Знаменитый разбойник Чуркин, он же скопинский банкир Рыков» показывалась в райках на Марсовом поле [15, с. 126].

Группа тираноборческих драм литературного происхождения. Рождественская драма об Ироде основана на библейском сказании. Ее центр – избивание младенцев иудейским царем и рождение Христа; возникновение относят к XVI-XVII вв. Светская пьеса повествует о конфликте между царем Максимилианом и его непокорным сыном Адольфом; произведение восходит к рыцарскому роману и получает распространение в XVIII в. Объединенный вариант, драма «Трон», связал библейскую тематику с русской общественно-политической жизнью XVIII-XIX вв. Здесь светская часть, следуя за библейской, выполняет функцию интермедий церковно-школьного театра [2, с. 80, 89]. Историческую основу большинства вариаций сюжета о царе Максимилиане составляют взаимоотношения Петра I и царевича Алексея [4, с. 37]. Композиция основных частей последовательна. Выходной монолог царя – приказ сыну стеречься от богов – заключение его в темницу – прощание и казнь Адольфа – его погребение гробокопателями [16, с. 93]. В 1886 г. пьеса шла в балаганах в совершенно искаженном виде («Царь Максимилиан, или Гонение на христиан в Византии») [7, с. 55].

Нередко Толстой смотрел представления о бунтаре и смельчаке Петрушке; один из вариантов спектакля и сама пьеса были ему хорошо знакомы по «Дневнику писателя» Ф. М. Достоевского (1876-1877, 1880-1881). В журнале за январь 1876 г. запечатлено «слушание» в петербургском клубе художников «бессмертной народной комедии» [6, с. 180]. Взрослые и дети «сплошной толпой» наслаждались зрелищем, и, по вдумчивому наблюдению писателя, это событие было «чуть ли не всего веселее на всем празднике» [Там же]. «Скажите, – вопрошал Ф. М. Достоевский, – почему так смешон Петрушка, почему вам непременно весело, смотря на него, всем весело, и детям, и старикам?» [Там же].

Злободневность и сатира сценок, гротеск, простота, понятливость форм и игры обеспечивали успех в народе этой новеллистической комедии. Ее общий сценарий существовал в многочисленных вариантах. Ключевые сюжетные части: выход Петрушки, сцена с невестой – молочницей Прасковьей Пелагеевной, покупка лошади у цыгана Мора и ее испытание, лечение Петрушки, его обучение солдатской службе «без зачета» и финал [12, с. 93, 95; 15, с. 59-60].

Комедия о Петрушке выросла на базе фольклора, из народных игр и воплотила в себе общественные отношения XVII в. Принято считать, что образ Петрушки ниспровергает государственность, что бунт весельчака анархический. Эта комедия отличается от современных ей драм большого жанра («Лодка», «Царь Ирод» и др.) рядом черт. Гротескное приключенческое произведение представляет собой единственную большую пьесу этого жанра в русском кукольном театре. Комедия является уникальным сохранившимся свидетельством репертуара пальцевого кукольного театра и, видимо, никогда не исполнялась в живом театре; ее структура отличается большей стабильностью [2, с. 115-116].

Ф. М. Достоевский описал вариант типично итальянского кукольного спектакля. Сюжет в этом случае основан на столкновении двух центральных персонажей – Петрушки и Пульчинеллы, выступающих в роли дзанни, обязательных героев итальянской комедии масок. Традиция парных героев не привилась в театре Петрушки ни в итальянском варианте, где они противопоставлены друг другу (один из них воплощает активное начало, другой – пассивное, сострадательное), ни в русском, где они дублируют друг друга, усиливая общий комический эффект. Петрушка оказался единственным главным персонажем комедии, а часть роли, которая в ранних вариантах принадлежала его кукольному партнеру, принял на себя музыкант, ставший собеседником и советчиком Петрушки [12, с. 104].

По мысли Ф. М. Достоевского, народу были близки черты «цельного художественного характера» итальянских масок, их доверчивость, веселость, прямодушие, справедливость, способность к преодолению трудностей. «Пульчинеля» писатель представляет так: «Это что-то вроде Дон-Кихота, а вместе и Дон-Жуана. Как он доверчив, как весел и прямодушен, как он не хочет верить злу и обману, как быстро гневается и бросается с палкой на несправедливость и как тут же торжествует, когда кого-нибудь отлупит палкой» [6, с. 180]. «Неразлучен» со своей парой Петрушка, который обманывает наивного, ничего не «примечавшего» Пульчинеллу и подсмеивается над ним. «Совершенно обрусевшему» и «народному» характеру Петрушки Ф. М. Достоевский отвел роль «Санхо-Пансы и Лепорелло» [Там же].

Период своего расцвета театр Петрушки переживает со второй половины XIX в. по начало XX в. Толстой наблюдал следующие его типы. «*Ходячий Петрушка*»: кукольник и его помощник-музыкант с легкой складной ширмой передвигались от ярмарки к ярмарке, показывая на пути комедию и зарабатывая на хлеб и дорогу; городские шарманщики ходили в любое время года по улицам своего города и ближайшим пригородам с каким-либо дрессированным животным или птицей (обезьянка, попугай, собачка, щегол). В дополнение к Петрушке выступал гимнаст, а «ученая птица» или обезьяна оделяла желающих пакетиками со «счастьем». «*Балаганного Петрушку*» показывали перед входом в театр для заманивания публики, чаще – в самом балагане в качестве одного из номеров смешанной программы или в специальных рогожных балаганчиках [12, с. 89-90].

Сатирическая комедия 1812 г. «Маврух» восходит к французской народной песенке «Мальбрук в поход собрался», упоминаемой Толстым в романе «Война и мир» (1863-1869). В свое время она посвящалась английскому полководцу эпохи Людовика XIV Джону Черчиллю Мальборо [4, с. 21]. В период Отечественной войны выражение «поход Мальбрука» подразумевало иронию, насмешку над завоевательными планами Наполеона. На основе песенки о Мальборо была сочинена пантомима «Баталия генерала Мальборуга», в июне 1812 г. неизвестная заезжая труппа исполняла ее в Москве. Генерал Мальборо сначала прогуливался со свитой, затем против него выступал с войском генерал Антверзер. Происходило сражение; маркитант (гробокопатель) убирал тела с поля боя. Поединок генералов Мальборо и Антверзера на пиках завершался гибелью Мальборо. Антверзер устраивал военную церемонию погребения своего врага. Принято считать, что именно эта пантомима и послужила истоком народной драмы «Маврух» [2, с. 133-134].

Не позднее 80-90-х гг. XVIII в. сложились сатирические сцены-диалоги с устойчивым социальным конфликтом (эта форма «пробована» Толстым в народной пьесе «Проезжий и крестьянин» и очерке «Разговор с прохожим»). По традиции разговор между баринем и слугой содержал насмешку над промотавшимся помещиком. Некоторые комические диалоги – типы народных анекдотов «Хорошо да худо», «Простак и насмешник», «Разоренный барин», позднее – к XIX в. составили костяк социальной народной комедии «Мнимый барин». Ее варианты многочисленны: «Барин», «Помещик», «Барин и Афонька», «Помещик и лакей» и др. [4, с. 10-11].

Высоко отзывался Толстой о «Записках из Мертвого дома» (1860-1862) Ф. М. Достоевского, в которых прочел живое и обстоятельное описание народной комедии «Кедрил-обжора» [5, с. 126-127]. Этот фарс является переработкой русской интермедии конца XVII – начала XVIII в. «Отрывок из комедии о Дон-Яне и Дон-Педре» [4, с. 12].

Некий боярин (по варианту, приведенному Ф. М. Достоевским, барин), находясь в безвыходном положении, обратился к адской помощи и получил ее от Люцифера. За это он продал свою душу в вечное владение, которое должно было наступить в назначенное по договору время. Срок настиг боярина в дороге, в гостинице. Депутаты Люцифера утаскивают должника в ад из-за стола с яствами. Слуга боярина – Кедрил – иронически обращается к публике со словами: «Вот теперь я сам себе барин!» [14, с. 109]. Ф. М. Достоевский мастерски воссоздал сложный внутренний мир образа Кедрила, который вызывает не только одобрение, но и насмешки. «Он сластолюбив, глуп, хитер по-своему, трус, надувает барина на каждом шагу и в то же время боится его. Это замечательный тип слуги, в котором как-то неясно и отдаленно сказываются черты Лепорелло» [5, с. 126]. В наказание за эти свойства характера и уносят его черти в ад, к «беспредельному» восторгу публики в конце пьесы [Там же, с. 127].

Толстой познакомился с фольклорной драмой задолго до начала своего просветительского служения в «Посреднике». 1860-е и 1870-е гг. отмечены творческим интересом писателя к этому жанру. Педагогическая статья «Кому у кого учиться писать, крестьянским ребятам у нас, или нам у крестьянских ребят?» (1862) содержит важное признание: «Давно уже чтение сборника пословиц Снегирева составляет для меня одно из любимых – не занятий, но наслаждений. На каждую пословицу мне представляются лица из народа и их столкновения в смысле пословицы» [23, с. 32]. Ученики яснополянской школы открывали для себя драматургическое творчество. 28 февраля в «Дневнике Яснополянской школы» записано: «Писали сочинения – всё о театре» [Там же, с. 572].

Работа над «Войной и миром» (1863-1869) обратила автора к французской народной песне о Мальбруке, истоку комедии «Маврух». Фольклорный материал был использован в произведении фрагментарно, без сюжетных подробностей, но в обобщенно-символическом плане. На этой основе получили ироничную оценку не только завоевательные проекты Наполеона, но и военная стратегия российской элиты: «В третий раз, когда князь Андрей оканчивал описание, старик запел фальшивым и старческим голосом: “Malbroug s'en va-t-en guegте. Dieu sait quand reviendra”. Сын только улыбнулся. – Я не говорю, чтоб это был план, который я одобряю, – сказал сын, – я вам только рассказал, что есть. Наполеон уже составил свой план не хуже этого. – Ну, новенького ты мне ничего не сказал. – И старик задумчиво проговорил про себя скороговоркой: – “Dieu sait quand reviendra”» [24, с. 123].

В 1870 г. после завершения и выпуска в свет военной эпопеи Толстой увлекся былинами, сказками, преданиями, которые «приводили его в восторг»; художник искал «сюжет для народной драмы» [21, с. 177]. С этой же целью он изучал русскую историю и ее выдающихся деятелей. В петровской эпохе его привлек тип сподвижника царя А. Д. Меншикова, «чисто русский и сильный характер, только и мог быть такой из мужиков» [20, с. 496-497].

В 1874 г. писатель наблюдал за народными представлениями в Ясной Поляне. Ряженые из деревни и дворни разыгрывали сцены «Царь Максимилиан и непокорный сын его Адольф». «Были даже ряженые из Ясенков, – вспоминала С. А. Толстая. – Наши дети и люди тоже нарядились, плясали и веселились» [21, с. 327].

Записные книжки Толстого 1870-х гг. раскрывают в общих чертах или в деталях, как преломлялись наблюдения над народным театральным искусством в его творческой лаборатории. В январе-феврале 1873 г. были сделаны пометы, обладающие прямыми признаками датирования народной пьесы на сюжет старинной легенды о наказании гордого царя Аггея (1879-1880, 1886). Авторское задание: «В Русск<ом> Арх<иве>. О царе Аггее». Рядом – упоминание одного из главных действующих лиц балаганного театра: «Петрушка Уксусо<в>» [26, с. 48-49].

В июле 1879 г. Ясную Поляну посетил олонекский сказитель былин В. П. Щеголенок. С его слов Толстой записал легенды и рассказы, послужившие материалом для творчества («Чем люди живы», «Два старика», «Молитва», «Три старца»). Встреча с В. П. Щеголенком сказалась и на разработке замыслов народных драм о наказании гордого правителя и Петре Мытаре. После отъезда гостя из Ясной Поляны Толстой намеревался освоить такие источники: «Легенды Афанасьева и еще, какие есть. Странники и др. Тихонравова» [Там же, с. 252].

Из трудов историка русской литературы Н. С. Тихонравова внимание писателя привлекла не только рецензия на сборник П. А. Бессонова «Калеки перехожие», который он читал, затеяв «Петра Хлебника» (рубеж 1883-1884, 1894). Исследования Н. С. Тихонравова по истории русского театра XVII-XVIII вв. учтены в «драматических сценах» про обнищавшего правителя («Рождественская драма» св. Дмитрия Ростовского и драма «Алексей, Божий человек») [19, с. 31-32]. Записные книжки Толстого 1879 г. и 1880 г. очерчивают круг тем и образов этого произведения: образов Пана и Голоса, тем гордости, покаяния, возмездия за грех, милосердия, нравственного перерождения грешника [17].

Полагаем, к В. П. Щеголенку восходит развернутый эскиз в записной книжке сказания, тематически и композиционно родственного фольклорной пьесе о царе Ироде. Обращает внимание тот факт, что в Юбилейном издании этот фрагмент не сопровождается необходимым историко-литературным комментарием. Отметим главную особенность трактования библейской истории в варианте В. П. Щеголенка, созвучную мировосприятию Толстого. Преступление правителя здесь вторично; на первый план выступает появление новой вехи в истории человечества, открытие Богом Своего учения людям, что лаконично выделено заглавием: «И<исус> Х<ристос>» [26, с. 212]. Сюжет состоит из трех частей. Завязка сообщает о встрече Девы Марии и праведной Елизаветы, жены первосвященника Захарии. Аллегория предвосхищает рождение Христа и Иоанна Крестителя, появившегося на свет на полгода ранее Спасителя: «Брюхами прижались: заиграли младенцы» [Там же]. Развивает действие «смущение» и преступление правителя Ирода, символически обрамленное мотивами Вифлеемской звезды и трех волхвов – Каспара, Мельхиора и Вальтазара: «Три царя пришли. Ирод сказал: я пойду. Звезда потухла. Ц<арь> И<род> стал смущаться, искал, не мог сыскать. Приказал убить младенцев. Не попадет ли в стаде» [Там же, с. 212-213].

Кульминация описывает, как Богородица, оставшись ночью в глухом месте, прячет ребенка. Царица Небесная, «переменившись», подходит к избе, просится у хозяйки на ночлег: «Ты как жито посеешь, как спросят, ты скажи, кто жито сеял» [Там же, с. 213]. Иисуса положили в кормушку для животных – ясли, своеобразную колыбель закрыла сеном лошадь, затем ее «спрятали» в печь. Развязка воспекает чудесное спасение Господа, прославляет явление миру нового владыки, Его державный статус: «Заслонку отпер<ли>. А в печке трава, на траве цветы, а младенец гуляет в ризе» [Там же].

В начале 1880-х гг. семья Толстых переехала в Москву. Наступила пора пристального наблюдения писателем над балаганскими представлениями, которые устраивались на Девичьем поле и в других местах для развлечения народа. Как вспоминал беллетрист и драматург Н. И. Тимковский, «от его внимания не ускользало ни одно общественное событие или движение... даже балаганы на Девичьем поле» [10, с. 431]. «Под Девичьем» он видел «Чуркина», «которого сочинил какой-то золоторотец-пропойца», и остался недоволен романтикой «разбоя» и «насилия» в спектакле [3, с. 28].

К 1884 г. относятся документальные свидетельства критической оценки Толстым творчества Шекспира. Тщательное, вдумчивое изучение писателем произведений английского поэта и драматурга венчает ироничный отклик; скепсис определяет его отношение к балаганному репертуару тех лет. Так, в письме к С. А. Толстой от 29 января он сообщал, что «с большим вниманьем» прочел пьесу «Макбет» и характеризовал все творчество Шекспира как «балаганные пьесы, писанные умным и памятливым актером», как «усовершенствованный разбойник Чуркин» [25, с. 425]. Это письмо дает представление и о том, как Толстой воспринимал Шекспира – творца и художника. В понимании Толстого Шекспиру были присущи черты настоящего поэта – способность к логическому мышлению и здравому суждению, умение фиксировать в своей памяти то, что нужно и важно, но сильные стороны его таланта нивелировались пренебрежением к народу, увлеченностью художественной условностью и романтическим сгущением красок.

С 1889 г. в дневнике Толстого снова появились зарисовки его наблюдений над гуляньями. 6 января в трущобных районах Москвы он смотрел кукольное представление «Петрушка Уксусов»: «Ходил за Петрушк<ой>» [27, с. 21]. Возможно, этот опыт повлиял на описание праздничной народной толпы в первой

части романа «Воскресение» (1889-1890, 1895-1896, 1898-1899). Глава ХLI повествует о второй поездке Нехлюдова в тюрьму к Катюше Масловой. Рано выехав из дома, Дмитрий проезжает мимо толкучего рынка. Около выстроенных в ряд палаток колышется людское море, «кишит», движется в разных направлениях «сплошная толпа народа» [31, с. 140]. В небольшом эскизе показаны представители фабричных служащих города. Возвращались со смены «оборванные люди с сапогами под мышкой и перекинутыми через плечо выглаженными панталонами и жилетами», у трактиров «теснились» «мужчины в чистых поддевах и глянцевошитых сапогах и женщины в шелковых ярких платках на головах и пальто с стеклярусом» [Там же]. Тяжелому труду и убогим «трактирным» развлечениям городских низов противопоставлена праздность, сытость «сливок» общества, покой которых оберегают бездеятельные, инертные стражи порядка: «Городовые с желтыми шнурами пистолетов стояли на местах, высматривая беспорядки, которые могли бы развлечь их от томящей скуки. По дорожкам бульваров и по зеленому, только что окрасившемуся газону бегали, играя, дети и собаки, и веселые нянюшки переговаривались между собой, сидя на скамейках» [Там же].

Народная драма «Царь Максимилиан» критически осмыслена в одном из ранних вариантов тридцатой главы трактата «Что такое искусство?» (1897-1898). Это произведение противопоставлено образцам «высокого», «настоящего» и «возвышенного» искусства. Размышляя над типами «заразительности» предметов искусства, Толстой говорит о «смешивании» высоких и низших его образцов, которое возникает при отсутствии внешнего признака, по которому можно было бы отличить настоящее искусство от его подделки: «Петушок, вырезанный на коньке избы, есть такое же произведение, как статуя Фидиаса, или картина Рафаэля. Крики диких или безумия Рихарда Штрауса такие же произведения искусства, как симфония Бетховена, Царь Максимилиан и бессмысленные драмы Метерлинка такие же произведения поэзии, как Гомер и Шекспир» [30, с. 353]. Этот вариант тридцатой главы не содержит полемики восприятия поэтики Шекспира; творчество английского поэта характеризуется здесь как один из образцов настоящего, в понимании Толстого, искусства. «Царь Максимилиан» неслучайно поставлен в один ряд с «бессмысленными драмами» бельгийского автора М. Метерлинка, представителя символично-мистического направления. По мысли писателя, и фольклорная драма, и пьесы М. Метерлинка удалены от реальной жизни. «Царь Максимилиан» – застывшей сюжетной формой и исторической основой, которые устарели и не дают ответа на вопросы, вызывающие острый общественный интерес. В символической трагедии М. Метерлинка был утрачен смысл человеческой жизни: личность была побеждена таинственным Роком.

18 февраля 1909 г. в поисках материала для задуманной драмы «Труп» (впоследствии «Живой труп») Толстой был на представлении фольклорной драмы «Стенька Разин» в балагане «под Девичьем», затем он «наблюдал» «какой-то грязный трактир, где особенно много пьянства и разгула» [3, с. 28]. «Стенька Разин» писателю не понравился. «Разбой, насилие, – возмущался он, – представлены как подвиг и приветствуются толпой» [Там же]. Толстого огорчали жесткие рамки цензуры, через которые проходили репертуарные пьесы народных театров. «В то время как всякое слово в книжке, могущее нести свет в народное сознание, тщательно вычеркивается цензурой, такие представления допускаются с готовностью – цензурирует их квартальный, – с горечью признавался он. – В течение двадцати лет этих “Чуркиных” и “Разиных” пересмотрело, наверно, миллион народу» [Там же].

«Разбою» и «насилию» вольницы фольклорной драмы «Стенька Разин» спустя полгода писатель противопоставит иные художественные ценности в своей народной драме «Проезжий и крестьянин» (сентябрь-октябрь 1909 г.). Пьеса создавалась после завершения свода мыслей об истине, жизни и поведении «Круг чтения» (1904-1908) и в пору составления его продолжения – ежедневного чтения для детей и народа «На каждый день» (1906-1910). Философский центр избранных писателем афоризмов – нравственное совершенствование личности как путь к справедливому мироустройству, деятельная любовь к людям, антимилитаризм и пацифизм. Среди многочисленных литературных источников этих книг «Записки из Мертвого дома» и «Дневник писателя» Ф. М. Достоевского [22, с. 312; 29, с. 435-436], в которых были подробно переданы две народные комедии: диалогические сцены «Кедрил-обжора» и из кукольного театра Петрушки.

Социальный конфликт, положенный в основу фольклорных пьес о Стеньке Разине, Петрушке, слуге и барине, под пером Толстого получает иную трактовку. Только на начальном этапе работы над драмой «Проезжий и крестьянин» автор рассматривает общественные проблемы как результат столкновения интересов и противодействия классов. Характерная запись вносится в дневник 9 сентября 1909 г. после общения с народом: «Встреча с калуцким мужичком. <...> Потом встретил одного возчика, другого пешего; на лицах обоих озлобление и ненависть за то, что я барин. Как тяжело! Как хотелось бы избавиться от этого. А, видно, так и умрешь» [28, с. 135].

Но уже 11 сентября острота проблемы была снята. Реплики крестьян, которые обнажают противоречие между потребностями привилегированных сословий и народа: «делов нет», «зем<ли> мало», «господа да бога<чи> прижимают», «жить нечем» [Там же, с. 240], – дополняет описание недостатков самих крестьян. К ним Толстой отнес пьянство, курение, нежелание трудиться (возделывать землю), духовно расти, совершенствоваться («думать о душе»), участие в надзорных государственных структурах, вовлеченность в военные действия царя и правительства (солдатская служба). Эти «пороки» наполняют жизнь народа бедами и невзгодами: «Нет, братцы, жаловаться не на кого, – следует из реплики проезжего, – всё в тебе дело. – Живи по-Бож<ьи>, водки не пей, против своих на служ<бу> не иди, в солдаты не присягай. <...> А то живе<м> по-дьявольски, пьем, ругаемся, деремся, чуть нас помянут денежками – готовы отца родного продать, а потом на людей жалуемся» [Там же, с. 241].

Нравственное совершенствование личности, по убеждению писателя, формирует правильное мировоззрение. Его константы: трудолюбие, сила воли, принципиальность, верность своим идеям и убеждениям, отказ от военной присяги и солдатской службы, от «ложной веры» – позволяют человеку найти свое место в мире и взаимодействовать с окружающими. «Коли вам плохо, – поучает проезжий, – ни от кого ничего не ждите, кроме от себя. И защитники, и помощники> ваши не забастовщики, не думники, не союзники, не минис<тры>, не цари, а только Бог да вы са<ми>. Если уж вам помощники<ков>, так они не в думе, а больше по тюрьма<м>, это те, ч<то> в солдат не идут, в ложную веру не верят и за свою правду сидят по тюрь<мам> и не страдаю<т>. Вот вы на воле жалуетесь, а они в неволе радуются. На них надежда, им подраж<ать> надо. Стане<т> больше так<их> – и некому будет с вас и пода<ти> брать, и землю отнимать. А буд<ете> такими – и жаловаться не буде<те>» [Там же].

Литературная драма «Проезжий и крестьянин» так же, как и фольклорные варианты сатирических сцен у Ф. М. Достоевского, выдержана в диалогической форме. В 1909 г. форма диалога оказывается очень близкой Толстому-художнику. С 4 по 18 сентября писатель гостил у Чертковых в Крекшине, где часто беседовал с крестьянами. Записи в его дневнике, фиксирующие эти личные встречи, – своего рода этапы становления очерка «Разговор с прохожим» и пьесы «Проезжий и крестьянин». Умилительной, способной вызвать жалость, «трогательной» явилась для автора встреча с «калуцким мужичком» («Разговор с прохожим») 9 сентября [Там же, с. 135]. Последующие по хронологии записи, относящиеся к «Проезжему и крестьянину» и «Разговору с прохожим», уже не содержат эмоциональной оценки. 11 сентября: «Записал разговор с крестьянами» [Там же, с. 137]. 14 сентября: «Поправил *Разговор*» [Там же, с. 139]. 18 сентября: «Сейчас дома прибавил к 1-му *Разговору* и хочу переделать 2-й» [Там же, с. 142]. 25 и 26 октября: «Начал, было, *Разговор*, но бросил» [Там же, с. 145]. 30 сентября: «Сел за работу, за *Разговор* и много и, кажется, порядочно, писал» [Там же, с. 147]. 3 октября: «Немного поправил *Разговор*» [Там же, с. 149]. 4 октября: «Поправил оконч<ательно> *Разговор*» [Там же]. 6 октября: «Плохо поправил *Разговор*» [Там же]. 9 октября: «Поправил *Разговор*» [Там же, с. 150]. 11 октября: «Кое-что приписал к *Разговору*» [Там же, с. 151]. 10-14 октября: «Третьего дня, 10-го, кажется, поправлял окончательно *Разговор*» [Там же].

14 октября поэтический опыт в работе над «Разговорами» преломился в теоретических рассуждениях о цели и назначении искусства, о критериях его подлинности. К их числу были отнесены сильное воздействие разных видов творчества на воспринимающего, совпадение художественной реальности и жизненной правды, психологизм как способность проникать во внутренний мир человека, значительность и важность содержания, его новизна и актуальность, востребованность для людей. «Произведение искусства только тогда настоящее, – утверждает Толстой, – когда воспринимающий не может себе представить ничего иного, как именно то самое, что он видит, или слышит, или понимает. Когда воспри<нимающ>ий испы<ты>вает чувство, подобное воспоминанию, – что это, мол, уже было, и много раз, что он знал это давно, только не умел сказать, а вот ему и высказали его самого. Главное, когда он чувствует, что это, что он слышит, видит, понимает, не может быть иначе, а должно быть именно такое, как он его воспринимает. Если же воспринимающий чувствует, что то, что ему показывает художник, могло бы быть и иначе, видит художника, видит произвол его, тогда уже нет искусства» [Там же].

Последующая часть дневниковой заметки предостерегает от неискренности, лицемерия, подлога и имитации в двойных видах искусства, которые соединяют в себе замысел и его исполнение или его иллюстрацию. По мысли писателя, сочинение не следует приспособлять к техническим возможностям его истолкования. Часты случаи, когда слабое произведение облагораживает его исполнение и, наоборот, когда шедевр оказывается испорчен музыкальным сопровождением. «Есть искусства двойные: – уточняет он, – музыка, драма, отчасти живопись, в кот<орых> мысль – задача искусства – и исполнение разделяются: в музыке композиция и исполнение, также и в драме – сочинение пьесы и исполнение, отчасти и в живописи, вообще в пластич<еском> искусстве, замысел и исполнение, и уже вполне – иллюстрация. И в этих двойных искусствах чаще всего встречается фальшивое искусство: ложная, пустая мысль и прекрасное исполнение музыкантами или актерами, или живописцами. Особенно в драме и музыке. Есть драматурги... и композиторы, к<оторые> не заботясь о содержании, о значительности, новизне, правдивости драмы, музыкального сочинения, рассчитывают на исполнение и к удобству, эффектам исполнения подгоняют свои произведения» [Там же, с. 151-152].

На заключительном этапе Толстой-художник проверяет соответствие драмы «Проезжий и крестьянин» и очерка «Разговор с прохожим» критериям подлинности произведений искусства, записанным им в дневнике 14 октября. Оба сочинения читались «мужикам», и на основе их откликов вносились изменения. Этот вид творческой работы автора с текстом тоже зафиксирован в дневнике. Так, 20 октября состоялось его знакомство с Никифором, нарочным из Воронежской губернии. Крестьянин был необразован, не воздержан в мыслях и словах, осуждал всех, уличал духовенство, курил, пил, но «полюбился» писателю своим оригинальным, «самобытным» характером, горчим желанием приобщиться к знанию. Толстой дал ему книги, прочел «Разговор», «заметил» в произведении «недостатки» и намеревался их «исправить» [Там же, с. 154]. Дневниковые записи от 18 и 19 декабря посвящены старику старообрядцу («беглопоповцу») из Саратова. Этот малограмотный, «совсем серый» мужик продал лошадь, чтобы приехать к Толстому и поговорить с ним о жизни и о вере, о волновавших его «страшной» истории убийства и казнях. Писатель внушал своему собеседнику, что у него нет никакой «своей веры», и читал гостю на прощанье «Разговор с Проезжим». Художник и моралист остался доволен и этой встречей. Дневниковые свидетельства о ней он завершил лаконичной оценкой: «Хорошо» [Там же, с. 191].

**Выводы.** Итак, в настоящем исследовании впервые систематизированы образцы фольклорной драмы, на которые было обращено внимание Толстого – художника и теоретика искусства. По возможности они были охарактеризованы по известным писателю вариантам. В их числе: тираноборческая драма «Царь Ирод» («Рождественская драма» св. Димитрия Ростовского из труда по истории театра Н. С. Тихонравова; апокрифическая легенда «И<исус> Х<ристос>») и трагедия «Царь Максимилиан», комедия «Петрушка» (народные представления, которые посещал Толстой в Москве и Ясной Поляне; «Дневник писателя» Ф. М. Достоевского), разбойничья драма «Лодка» (истории разбойников Разина и Чуркина, известные писателю по балаганам на Девичьем поле), сатирические комедия 1812 г. «Маврух», сцены-диалоги о барине и слуге («Записки из мертвого дома» Ф. М. Достоевского).

Мы пришли к выводу о том, что траектория творческого интереса Толстого к фольклорной драме трехчастна. **1860-1870-е гг.** отмечены интенсивным изучением образцов этого жанра, вдумчивым наблюдением над ними на уличных гуляньях (трагедия «Царь Максимилиан», комедия «Петрушка»). Эстетическое «восхищение», которое художник испытывал от соприкосновения с народным театральным искусством, пока еще не омрачала критика, оно стимулировало и мотивировало, побуждало к работе. В это время оформилось желание писать народную драму («Кому у кого учиться писать, крестьянским ребятам у нас, или нам у крестьянских ребят?»), были найдены герой и сюжет для нового замысла – тип сподвижника Петра I А. Д. Меншикова (дневник и воспоминания С. А. Толстой). Отражение памятника фольклорной драмы в произведениях на том этапе принимало форму дословного цитирования или прямого усвоения. В «Войну и мир» была фрагментарно включена французская народная песенка «Мальбрук в поход собрался», к которой восходит комедия «Маврух». Действие задуманного плана об А. Д. Меншикове было отнесено, как и в «Царе Максимилиане», к петровской эпохе. Текстовые и событийные пересечения связали пьесу о царе Ироде с драматической обработкой легенды о царе Аггее и с эскизом легенды на эту тему «И<исус> Х<ристос>».

**1880-е гг.** – пора критической переоценки эстетики и поэтики фольклорной драмы. В мемуарах близкого окружения Толстого встречаются его суждения о недостатках и изъянах некоторых произведений этого ряда. Писатель часто недоволен и раздражен увиденным (воспоминания Н. И. Тимковского, А. Б. Гольденвейзера). В несвойственной раннее уничижительно-пренебрежительной манере он отзывался о разбойничьей драме; слова-символы «Чуркины», «Разины» обобщают его неприятие как разбойничьей драмы, так и поэтики Шекспира (письмо к жене от 29 января 1884 г.). Но и тогда злободневный и сатирический пафос комедии о Петрушке гипнотически воздействует на творца. Результатом «хождения за Петрушкой» явилось проникнутое социальным протестом описание праздничной народной толпы в первой части романа «Воскресение».

**В 1890-1900-е гг.** новая мировоззренческая картина мира и теория искусства Толстого обусловили иную художественную форму. В трактате «Что такое искусство?» трагедия «Царь Максимилиан» осмыслена как «подделка»; к той же группе отнесена драма «Стенька Разин» (воспоминания А. Б. Гольденвейзера). Героико-романтический пафос разбойничьих драм писатель воспринимает теперь как разгул и насилие, тираноборческая патетика не вписывается в его настоятельный и горячий призыв к смирению и непротивлению. По той же причине не вызвали его одобрения сатира, акцент на анархизме и сословной борьбе комедий о Петрушке, барине и слуге, мастерски запечатленные Ф. М. Достоевским. Содержание фольклорных драм не представлялось важным и значительным для современников, далекое коллективное искусство импровизации не заражало зрителей эмоциональным увлечением темой, перестало отвечать идеологическому кредо позднего Толстого, выраженному в его книгах афоризмов «Круг чтения» и «На каждый день». Нравственное самосовершенствование личности, деятельная любовь к людям, антимилитаризм и пацифизм составили ядро его произведений на «злобу дня» для «простой» аудитории, призванных возродить народное искусство. В сценах «Проезжий и крестьянин» и очерке «Разговор с прохожим» от широкого историко-литературного и фольклорного контекста осталась только форма диалога. Соответствие художественной правды жизненной реальности удостоверяло живое общение автора и его зрителя.

Фольклорная драма, важная составная часть народного театрального искусства, является начальным звеном в изучении историко-литературного генезиса драматургии, прозы и эстетических трактатов Толстого в рамках выдвинутого им в 1880-е гг. тезиса о доступности искусства народу. Перспективным направлением дальнейшего научного поиска видится исследование истолкования писателем других традиционных форм народного театрального искусства – гуляний и временных площадных театров.

#### Список источников

1. Арденс Н. Н. (Апостолов Н.) Творческий путь Л. Н. Толстого. М.: Изд-во АН СССР, 1962. 680 с.
2. Всеволодский-Гернгросс В. Н. Русская устная народная драма. М.: Изд-во АН СССР, 1959. 136 с.
3. Гольденвейзер А. Вблизи Толстого. Воспоминания. М.: Захаров, 2002. 656 с.
4. Гусев В. Е. Русский фольклорный театр XVIII – начала XX века. Л.: ЛГИТМИК, 1980. 94 с.
5. Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: в 30-ти т. Л.: Наука, 1972. Т. 4. 327 с.
6. Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: в 30-ти т. Л.: Наука, 1981. Т. 22. 408 с.
7. Забытый Петербург: в 2-х кн. / сост., вступ. ст. и коммент. А. М. Конечного. СПб.: Гиперион, 2000. Кн. 2. Петербургские балаганы. 251 с.
8. Зайденшнур Э. Е. Пословицы и поговорки в произведениях, дневниках и письмах Толстого // Литературное наследство. 1961. Т. 69. № 1. С. 561-639.
9. Зайденшнур Э. Е. Работа Л. Н. Толстого над русскими былинами (к 50-летию со дня смерти Л. Н. Толстого) // Русский фольклор: материалы и исследования / отв. ред. М. О. Скрипаль. М. – Л.: Издательство Академии наук СССР, 1960. С. 329-369.



10. **Л. Н. Толстой в воспоминаниях современников:** в 2-х т. / ред. С. А. Макашин. М.: Художественная литература, 1978. Т. 1. 621 с.
11. **Ломунов К.** Драматургия Л. Н. Толстого. М.: Искусство, 1956. 468 с.
12. **Некрылова А. Ф.** Русские народные городские праздники, увеселения и зрелища. Конец XVIII – начало XX века. СПб.: Азбука-классика, 2004. 256 с.
13. **Николаева Е. В.** Сюжет о гордом царе в обработке Гаршина и Льва Толстого // Литература Древней Руси: межвузовский сборник научных трудов. М.: Прометей, 1996. С. 142-159.
14. **Русская народная драма XVIII-XX веков. Тексты пьес и описания представлений** / ред., вступ. ст. и коммент. П. Н. Беркова. М.: Искусство, 1953. 354 с.
15. **Русские народные гулянья** / по рассказам А. Я. Алексеева-Яковлева; в записи и обработке Е. Кузнецова. Л. – М.: Искусство, 1948. 172 с.
16. **Савушкина Н. И.** Русский народный театр. М.: Наука, 1976. 152 с.
17. **Сизова И. И.** История текста драматической обработки легенды о царе Аггее Л. Н. Толстого // Сибирский филологический журнал. 2013. № 4. С. 63-65.
18. **Сизова И. И.** «Роман о русских богатырях». История создания, реальный комментарий // Толстой Л. Н. Полное собрание сочинений: в 100-та т. / Институт мировой литературы им. А. М. Горького Российской академии наук. М.: Наука, 2014. Т. 9. С. 367-389.
19. **Сизова И. И.** Тема наказанной гордости в художественном осмыслении Л. Н. Толстого // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2019. Т. 12. № 12. С. 27-35.
20. **Толстая С. А.** Дневники: в 2-х т. М.: Художественная литература, 1978. Т. 1. 606 с.
21. **Толстая С. А.** Моя жизнь: в 2-х т. М.: Кучково поле, 2011. Т. 1. 608 с.
22. **Толстой Л. Н.** Полное собрание сочинений: в 90-та т. / под общ. ред. В. Г. Черткова. М.: Художественная литература, 1932. Т. 44. 496+IX с.
23. **Толстой Л. Н.** Полное собрание сочинений: в 90-та т. / под общ. ред. В. Г. Черткова. М.: Художественная литература, 1936. Т. 8. 663+XII с.
24. **Толстой Л. Н.** Полное собрание сочинений: в 90-та т. / под общ. ред. В. Г. Черткова. М.: Художественная литература, 1937. Т. 9. 516+XIV с.
25. **Толстой Л. Н.** Полное собрание сочинений: в 90-та т. / под общ. ред. В. Г. Черткова. М.: Художественная литература, 1938. Т. 83. 638 с.
26. **Толстой Л. Н.** Полное собрание сочинений: в 90-та т. / под общ. ред. В. Г. Черткова. М.: Художественная литература, 1952. Т. 48. 540 с.
27. **Толстой Л. Н.** Полное собрание сочинений: в 90-та т. / под общ. ред. В. Г. Черткова. М.: Художественная литература, 1952. Т. 50. 351+XX с.
28. **Толстой Л. Н.** Полное собрание сочинений: в 90-та т. / под общ. ред. В. Г. Черткова. М.: Художественная литература, 1952. Т. 57. 427+XXIV с.
29. **Толстой Л. Н.** Полное собрание сочинений: в 90-та т. / под общ. ред. В. Г. Черткова. М.: Художественная литература, 1957. Т. 41. 608 с.
30. **Толстой Л. Н.** Полное собрание сочинений: в 90-та т. / под общ. ред. В. Г. Черткова. М.: Художественная литература, 1958. Т. 30. 605+XXVII с.
31. **Толстой Л. Н.** Полное собрание сочинений: в 90-та т. / под общ. ред. В. Г. Черткова. М.: Художественная литература, 1958. Т. 32. 542+X с.
32. **Хайченко Г. А.** Русский народный театр конца XIX – начала XX века. М.: Наука, 1975. 367 с.
33. **Шульц С. А.** Историческая поэтика драматургии Л. Н. Толстого. Ростов-на-Дону: Издательство Ростовского университета, 2002. 238 с.

### **Reception of Folk Drama in L. N. Tolstoy's Creative Work**

**Sizova Irina Igorevna**, Ph. D. in Philology

*A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences*

*u\_sizova@bk.ru*

The paper considers reception of folk drama in L. N. Tolstoy's creative work. Scientific originality of the study lies in the fact that the researcher analyzes prosaic, pedagogical and esthetical works, letters, diaries of L. N. Tolstoy and his fellow writers, describes folk drama versions L. N. Tolstoy was familiar with. The findings indicate that the artist did not assimilate aesthetics and poetics of folk drama; his creative process unfolded according to the following algorithm: observation on a subject (the 1860-1870s) – taking it as a reference point (the 1880s) – creating his own model that differs significantly from the original version (the 1890-1900s).

*Key words and phrases:* L. N. Tolstoy; artistic reception; folk drama; tragedy “Tsar Maximilian”; comedy “Punch”; drama “King Herod”; comedy “Mavrukh”; sketches “The Imaginary Nobleman”; drama “The Boat”; poetical laboratory; letters; diary; memoirs.