

УДК 821.161.1.09"18"

DOI: 10.17223/19986645/40/9

Г.А. Ахметова

ВОЗЗРЕНИЯ Л.Н. ТОЛСТОГО НА ТЕАТР В КОНТЕКСТЕ КУЛЬТУРЫ

В статье рассматриваются глубинные истоки театральной эстетики Толстого, лежащие в христианской культуре. Восприятие театра Толстым не оставалось неизменным. В романе «Война и мир» негативное осмысление светского театра несет еще заметный отпечаток руссоизма. В более поздних произведениях писателя, начиная с романа «Анна Каренина», театр «образованного» сословия получает по преимуществу религиозно-этическую оценку. Символика античной зрелищности и маскарада, пронизывающая театральные эпизоды в поздней прозе Толстого, сближает воззрения писателя на театр с религиозной эстетикой К.С.Ф. Тертуллиана, автора трактата «О зрелищах», и Н.В. Гоголя, автора «Выбранных мест из переписки с друзьями». Для Толстого, как и для предшественников, принципиальной становится дилемма искусств: языческого и христианского, чувственно-развлекательного и духовно-созерцательного.

Ключевые слова: Л.Н. Толстой, Ж.-Ж. Руссо, Н.В. Гоголь, К.Ф.С. Тертуллиан, театр, символика, Античность, зрелищность, христианство, созерцательность.

Исследований о драматургии и театральной эстетике Льва Толстого достаточно [1–4]. Хорошо изучены теоретические взгляды писателя на театр, изложенные им в поздних работах «О Шекспире и о драме» и «Что такое искусство?» [5]. В целом исследована имплицитная эстетика Толстого – театральные эпизоды, представленные в его прозе. Однако культурный контекст воззрений Толстого на театр, истоки его настороженного, порой резко негативного отношения к зрелищному театру «просвещенного» сословия еще требуют изучения.

Научная традиция связывает философию и эстетику Л. Толстого с учением Ж.-Ж. Руссо [6–9]. Н.И. Ульянов убедительно обосновал мысль о влиянии Ж.-Ж. Руссо на театральные воззрения автора «Войны и мира»: «Описание парижской оперы в «Новой Элоизе» – плоско и бледно в сравнении с изумительными страницами «Войны и Мира», и не Толстому было учиться писать по таким образцам, но идея высмеивания и опорочения оперного спектакля за нарочитость и ненатуральность идет от Руссо. От него же и все прочие взгляды Толстого на театр» [9. С. 104].

Толстой, несомненно, испытал сильнейшее влияние идей Руссо – с этим в значительной мере связано отрицание им «нарочитости и ненатуральности» светского театра. Но соотнесение театральной эстетики Толстого исключительно с философией Руссо, его неприятием театра как «пагубного цветка цивилизации» [9. С. 102] не кажется вполне исчерпывающим. Представляется, что взгляды писателя на театр в поздний период его творчества, начиная с романа «Анна Каренина», имеют более глубокие корни, неотделимы от религиозно-христианской рецепции зрелищного искусства в целом. В частности,

в строгом отношении к театру Толстой предстает как наследник таких христианских мыслителей, как К.Ф.С. Тертуллиан и Н.В. Гоголь.

В произведениях Толстого часто встречаются фрагменты с описаниями или упоминаниями театра – светского спектакля, оперы или маскарада. При этом театральное действо почти всегда дается в восприятии «зрителей» – литературных героев Толстого. Театральные экфрасисы в прозе писателя дают двойной художественный эффект. Они служат средством психологической характеристики персонажей и одновременно формой выражения авторской эстетической рефлексии, достоверно подтвержденной восприятием героев.

Нельзя не согласиться с Н.И. Ульяновым в том, что описание московской оперы в романе «Война и мир» непосредственно восходит к страницам романа Руссо «Новая Элоиза» [9]. Воспринимая театр как наглый символ социального неравенства, автор «Письма к д'Аламберу о зрелищах» и «Новой Элоизы» характеризовал светский театр как фальшивое и безнравственное учреждение. В пародийной манере Руссо описывает в романе театральную сцену: танцы, пение, игру музыкантов. Герой романа, присутствующий на спектакле, воспринимает все происходящее как нелепость [10. С. 259].

Толстой повторяет даже прием нарочито-наивного удивления, свойственный Ж.-Ж. Руссо. В.Б. Шкловский, анализируя эпизод посещения Наташей Ростовой московской оперы, назвал этот прием «остранением» [11. С. 43]. Суть его – в непосредственном, ничем не замутненном взгляде на привычное и общепринятое. Восприятие оперы Наташей Ростовой – пародия в миниатюре. Во время первого акта все происходящее на сцене кажется ей невозможной фальшью, почти абсурдом: «Она не могла следить за ходом оперы, не могла даже слышать музыку: она видела только крашенные картоны и странно наряженных мужчин и женщин, при ярком свете странно двигавшихся, говоривших и певших; она знала, что все это должно было представлять, но все это было так вычурно-фальшиво и ненатурально, что ей становилось то совестно за актеров, то смешно на них» [12. Т. 5. С. 340]. Наташа совсем не слышит музыки, которая, видимо, испорчена условиями оперной сцены. Но постепенно магия театра вводит ее в состояние «опьянения»: «Наташа малопомалу начинала приходить в давно не испытанное ею состояние опьянения. Она не помнила, что она и где она и что перед ней делается...» [12. Т. 5. С. 341]. Когда в соседней ложе Элен появляется Анатолий Курагин, «которого она давно <...> заметила на петербургском бале», Наташа неожиданно для себя сама превращается в актрису: «Она даже повернулась так, чтобы ему был виден ее профиль, по ее понятиям, в самом выгодном положении» [12. Т. 5. С. 341]. Наташа невольно сама становится участницей театрального представления, не ограниченного рампой.

Толстой близок Руссо своим негативным восприятием светского театра как фальшивого и легкомысленного действия. Подобно Руссо, Толстой считает театр, особенно оперу, отклонением от жизни, природы, естественности. Он остро воспринимает нравственную опасность, исходящую от театра, для неопытного зрителя. Театр становится местом серьезного жизненного кризиса Наташи Ростовы. В финале спектакля она окончательно поддается гипнозу оперной сцены. Наташа уже воспринимает ее как нечто вполне натуральное и не чувствует нравственной преграды между собой и Анатолием; ее

восхищает до невозможности обнаженная Элен. То же состояние незащищенности она испытывает в доме Элен, где происходит импровизированное театральное представление. M-lle Georges читает монолог Федры из одноименной трагедии Ж.-Б. Расина: «M-lle Georges строго и мрачно оглянула публику и начала говорить по-французски какие-то стихи, где речь шла о ее преступной любви к своему сыну. Она местами возвышала голос, местами шептала, торжественно поднимая голову, местами останавливалась и хрипела, выкатывая глаза» [12. Т. 5. С. 352]. Манерность актрисы внушают Толстому отвращение, как и сама тема любви мачехи к пасынку. В салоне Элен Наташа окончательно утрачивает понимание того, «что дурно, что разумно и что безумно» [12. Т. 5. С. 352].

Подобно Руссо, Толстой воспринимает светский театр как зрелище, созданное для забавы праздной публики и далекое от естественного состояния. Опасность в том, что зритель, эмоционально «опьяняясь» сценой, забывает об условной природе спектакля и невольно переносит в свою собственную жизнь его фальшивые эмоции и мишуру.

В настороженном отношении к театру Толстой не был одинок и среди русских писателей. Отечественная классика насыщена театральными эпизодами – описаниями опер, спектаклей, сценических представлений. Так, широко известно описание петербургского театра в романе «Евгений Онегин»:

Театр уж полон; ложи блещут;
Партер и кресла – все кипит;
В райке нетерпеливо плещут,
И, взвившись, занавес шумит <...>
Все хлопают. Онегин входит,
Идет меж кресел по ногам,
Двойной лорнет скосясь наводит
На ложи незнакомых дам;
Все ярусы окинул взором,
Все видел: лицами, убором
Ужасно недоволен он;
С мужчинами со всех сторон
Раскланялся, потом на сцену
В большом рассеянье взглянул,
Отворотился – и зевнул,
И молвил: «Всех пора на смену;
Балеты долго я терпел,
Но и Дидло мне надоел» [13. С. 14–15].

Описание театра в романе А.С. Пушкина важно не только с точки зрения характеристики главного героя. Эпизод значим в контексте традиции восприятия театра высшим обществом. Онегин вначале глядит «на ложи незнакомых дам», раскланивается с мужчинами и лишь затем «...на сцену В большом рассеянье взглянул». Пушкин емко передал особенность светского театра – места, где мало быть зрителем, но нужно «показать» самого себя, сыграть собственную роль. Онегин, например, надевает на себя маску Чайльд-Гарольда. При всей любви к петербургскому театру, балету и удивительному искусству Авдотьи Истоминой поэт понимает, что театр – место, где светское общество наиболее искусственно и, вероятно, аморально.

М.Ю. Лермонтов значительно развил пушкинский мотив, создав образ бездушной маскарадной толпы в стихотворении «Как часто, пестрою толпою окружен...» и одноименной романтической драме. В маскараде Нина Арбенина теряет один из двух парных браслетов и становится объектом светской клеветы и заговора. Арбенин не верит Нине, но верит клевете и дает жене яд. Маскарад предстает в драме как символ жестокости и порочности света под маской блеска и роскоши.

Следует все же заметить, что прямо противоположную функцию театральные эпизоды выполняют в произведениях А.И. Герцена, И.С. Тургенева, А.Н. Островского. Так, в повести Герцена «Сорока-воровка» рассказчик с горечью вспоминает историю невероятно талантливой и не менее несчастной актрисы. Трагическая актриса на сцене, в жизни Анета всего лишь «крепостная девка» князя Скалинского. Застав ее в момент, когда она читает «Коварство и любовь» Шиллера, князь заявляет: «Как к ней идет этот гнев! Да полную роль играть» [14. С. 340]. Однако актриса не способна не только «роль играть» в жизни, ответив на ухаживания князя, но и притворяться на сцене. Сцена для нее и есть подлинная жизнь – только играя в театре, она живет.

Истинной жизнью, почти откровением театр предстает в романе Тургенева «Накануне». В эпизоде посещения Инсаровым и Еленой Стаховой в Венеции оперы «Травиата» сопереживание героев музыке Верди обнажает в них такие чувства, о которых они прежде не подозревали. Опера Верди рождает в душе Елены предчувствие смерти как неизбежной платы за счастье: «Ей стало страшно своего счастья. “А если этого нельзя – подумала она. – Если это не дается даром? Ведь это было небо... а мы люди, бедные, грешные люди... *Morir si giovane...*”» [15. С. 321]. «Травиата» становится для Елены предвестием ее собственной судьбы и судьбы Инсарова.

Сферой подлинной жизни театр предстает в пьесе Островского «Лес». Отвергая пошлое восприятие артиста как комедианта, или шута, трагик Несчастливцев говорит Гурмыжской: «Комедианты? Нет, мы артисты, благородные артисты, а комедианты – вы. Мы коли любим, так уж любим; коли не любим, так ссоримся или деремся; коли помогаем, так уж последним трудовым грошом. А вы? Вы всю жизнь толкуете о благе общества, о любви к человечеству. А что вы сделали? Кого накормили? Кого утешили? Вы тешите только самих себя, самих себя забавляете. Вы комедианты, шуты, а не мы» [16. С. 124]. Причастность актера к высокой литературе рождает такие же высокие чувства в жизни, способность сострадать, любить по-настоящему.

Восприятие театра русскими классиками неоднозначно. Льву Толстому, несомненно, ближе лермонтовское и отчасти пушкинское отношение к театру как символу ненатуральности и фривольности жизни образованного слоя. Но наиболее созвучны Толстому, особенно в поздний период его творчества, начиная с романа «Анна Каренина», воззрения на театр Н.В. Гоголя, автора «Выбранных мест из переписки с друзьями».

Путь духовного подвижничества, пройденный Гоголем, всегда волновал Толстого в соотнесенности с его собственным путем. По мысли С.Г. Бочарова, уход Гоголя из литературы и жизни сопоставим с уходом Л. Толстого: «И событие литературное в обоих случаях имело характер

события религиозного. В том и другом случае это было религиозное отречение» [17. С. 11].

В Гоголе-художнике и религиозном проповеднике Толстой находил много близкого своим нравственным исканиям и раздумьям об искусстве. Перечитав «Выбранные места из переписки с друзьями» в связи с намерением написать статью о Гоголе, Толстой в письме к П.И. Бирюкову сообщает: «Очень меня заняла последнее время еще Гоголя «Переписка с друзьями». Какая удивительная вещь! За 40 лет сказано, и прекрасно сказано, то, чем должна быть литература. Пошлые люди не поняли, и 40 лет лежит под спудом наш Паскаль» (5 октября 1887 г.) [12. Т. 19–20. С. 152].

Мысль о Гоголе – непризнанном русском Паскале Толстой выразил также в письме к В.Г. Черткову: «40 лет тому назад человек, имевший право это говорить, сказал, что наша литература на ложном пути – ничтожна, и с необыкновенной силой показал, растолковал, чем она должна быть, и в знак своей искренности сжег свои прежние писания... Пошлость, обличенная им, закричала: он сумасшедший, и 40 лет литература продолжает идти по тому пути, ложность которого он показал с такой силой, и Гоголь, наш Паскаль, – лежит под спудом. Пошлость царствует, и я всеми силами стараюсь сказать то, что чудно сказано Гоголем. Надо издать его выбранные места из его переписки и его краткую биографию в Посреднике. Это удивительная жизнь <...>» (10 октября 1887 г.) [18. Т. 86. С. 89–90].

Толстому глубоко созвучно гоголевское неприятие зрелищного театра. В статье «О театре, об одностороннем взгляде на театр и вообще об односторонности» Гоголь дал критику светского театра и изложил свои взгляды на театр духовный. Ссылаясь на пример подвижника Дмитрия Ростовского, писавшего для сцены, Гоголь выступил в защиту духовного театра перед натиском развлекательного зрелища: «Театр ничуть не безделица и вовсе не пустая вещь, если примешь в соображение то, что в нем может поместиться вдруг толпа из пяти, шести тысяч человек, и что вся эта толпа, ни в чем не сходная между собою, разбирая по единицам, может вдруг потрястись одним потрясением, зарыдать одними слезами и засмеяться одним всеобщим смехом. Это такая кафедра, с которой можно много сказать миру добра. Отделите только собственно называемый высший театр от всяких балетных скаканий, водевилей, мелодрам и тех мишурно-великолепных зрелищ для глаз, угрожающих разврату вкуса или разврату сердца, и тогда посмотрите на театр. Театр, на котором представляются высокая трагедия и комедии, должен быть в совершенной независимости от всего. Странно и соединить Шекспира с плясуньями или с плясунами в лайковых штанах» [19. С. 268].

Толстой вполне мог бы повторить слова Гоголя о театре – «кафедре», с которой можно «много сказать миру добра». Задолго до Толстого Гоголь противопоставил «мишурно-великолепной» театральной зрелищности христианскую строгость и духовность. «Блестящие балеты и даже оперы» Гоголь отграничил от настоящего искусства: «Частое повторение высоко драматических сочинений, то есть тех истинно классических пьес, где обращено внимание на природу и душу человека, станет необходимо укреплять общество в правилах более недвижных, заставит нечувствительно характеры более устроиваться в самих себе, тогда как всё это наводнение пустых и легких пи-

ес, начиная с водевилей и недодуманных драм до блестящих балетов и даже опер, их только разбрасывает, рассеивает, становится легким и ветреным общество <...> Есть много среди света такого, которое для всех, отделившихся от христианства, служит незримой ступенью к христианству. В том числе может быть и театр, если будет обращен к своему высшему назначению» [19. С. 269].

По мысли Гоголя, театр может быть «незримой ступенью к христианству», средством обращения к Христу. В таком понимании театра – глубокая близость Гоголя Толстому. Хотя есть и различия. Для Гоголя Христос – воплощенный сын Божий, Толстой же имел в виду Учение Христа, которого не воспринимал как Богочеловека. Кроме того, Гоголь не ставил под сомнение классику мировой драматургии: «Шекспир, Шеридан, Мольер, Гёте, Шиллер, Бомарше, даже Лессинг, Реньяр и многие другие из второстепенных писателей прошедшего века ничего не произвели такого, что бы отвлекало от уважения к высоким предметам...» [19. С. 268–269]. Толстой же в своем утверждении духовного театра идет гораздо дальше Гоголя, подвергая критике даже театр Шекспира («О Шекспире и о драме»).

И все же из всех русских писателей именно Гоголь с его пониманием искусства и особенно театра наиболее близок Толстому. Объяснить это можно только одним: глубинные истоки эстетики двух писателей лежат в христианской культуре.

В этой связи не будет натяжкой вспомнить эстетику ранних христианских философов – в той ее части, которая касается зрелищных искусств, особенно театра. Христианские мыслители из всех античных искусств наиболее резко критиковали именно зрелищные, поскольку они в наибольшей степени противоречили этическим и эстетическим принципам новой культуры [20]. Известно, что зрелища были необычайно популярны в Римской империи. Обычно они являлись логическим завершением религиозных праздников и мистерий, но часто устраивались и самостоятельно. «Не меньше, чем мимы, популярностью пользовались в Риме зрелища цирка и амфитеатра». «Римская публика периода Империи требовала зрелищ, наполненных грубой эротикой, убийствами, потоками крови, и она получала их... вплоть до включения в зрелище натуральных боев, убийств, половых актов» [20. С. 171–172].

Одним из тех, кто дал наиболее резкую критику зрелищных искусств, был мыслитель эпохи раннего христианства Квинт Септимий Флоренс Тертуллиан, автор трактата «О зрелищах» («De spectaculis», дата написания: между 198 и 206 гг.). Лев Толстой был знаком с сочинениями Тертуллиана – об этом свидетельствуют ссылки на него в религиозных трактатах писателя и воспоминания современников.

Так, М. Горький передает слова Толстого, цитирующего мысль Тертуллиана о вере, несовместимой с разумом: «...о душе я знаю одно: душа хочет близости к богу. А что такое – бог? То, частица чего есть моя душа. Вот и все. Кто научился размышлять, тому трудно верить, а жить в боге можно только верой. Тертуллиан сказал: “Мысль есть зло”» [21. С. 285].

В «Исследовании догматического богословия» Толстой ссылается на известную мысль философа о душе – христианке по своей природе: «Прислушайтесь, говорил Тертуллиан к язычникам, к свидетельству самой души ва-

шей, которая, несмотря на темницу тела, на предрассудки и дурное воспитание, на свирепство страстей, на рабство ложным богам, когда возбудится как бы от пьянства или от глубокого сна, когда почувствует, так сказать, искру здоровья, невольно призывает имя единого истинного бога и вопиет: великий боже! благий боже! что бог даст! Таким образом, имя его находится в устах всех людей. Душа признает его за судию следующими словами: бог видит, надеюсь на бога, бог воздаст мне. О, свидетельство души по природе христианской (*naturaliter christianae*)!» [18. Т. 23. С. 82].

Трактат Тертуллиана «О зрелищах», несомненно, был известен Толстому – так много созвучного в восприятии зрелищных искусств у христианского мыслителя и русского писателя.

В начале трактата Тертуллиан в полемике с теми, кто считал, что в Священном Писании нет закона, который прямо бы запрещал присутствовать на зрелищах, цитирует псалом царя Давида: «...мы встречаем достаточное на этот счет запрещение в начале первого псалма царя Давида: *Счастлив, кто не ходит на совет нечестивых, кто на пути грешников не стоит, кто на седалище пагубы не сидит (Пс. 1, 1)*» [22. С. 279]. Псалом Давида Тертуллиан толкует широко, как запрет израильтянам на зрелища.

Свой трактат Тертуллиан начинает с истории зрелищ. Исходным тезисом философа становится мысль о том, что игры и зрелища возникли в тесной связи с религиозными обрядами и мистериями. По его словам, древние представления, посвященные тем или иным богам, не что иное, как идолопоклонство. Цирковые и театральные зрелища, скачки, их роскошь и красоту автор трактата прямо связывает с религиозными культами [22. С. 283–285]. Театр при этом несравненно хуже цирка, ибо «является в полном смысле святилищем Венеры». По словам философа, театр посвящен не только Венере, но и Либеру, богу вина: «...эти демоны тесно спелись друг с другом на общей основе пьянства и похоти. Таким образом, театр еще и дом Венеры и Либеры». «И впрямь, сценическим искусствам покровительствуют Либер и Венера. Характерными для сцены изнеженными телодвижениями стараются угодить расслабленной от распутства Венере и расслабленному от пьянства Либеру» [22. С. 284]. Оба эти божества, считает Тертуллиан, питают театральные действия с их непристойными жестами и телодвижениями.

По мысли философа, театр является школой безнравственности – местом, где можно научиться тому, что в обществе официально порицается. Но на порицаемое в обществе с удовольствием смотрят в театре: «...кто на улице посовестился бы задрать рубашку, чтоб справить нужду, тот в цирке без всякого зазрения обнажает срамные части тела. Кто бережет свою дочь от оскорблений, тот сам ведет ее в театр, где она слышит непристойные речи и видит неприличные жесты. Кто на улице остановит разбушевавшегося драчуна, тот спокойно смотрит, как на арене кулачные бойцы избивают друг друга. Кто не выносит вида покойников, тот в амфитеатре с удовольствием смотрит на тело, плавающее в луже крови» [22. С. 289].

Римские зрелища Тертуллиан воспринимал как варварство, отрицание нравственности. Бои гладиаторов, схватки людей с хищниками, эротические сцены стали для римлян захватывающим зрелищем. С точки зрения христиан, такие представления – греховный соблазн, предел бесчеловечности и не-

пристойности: «Разве зрелища эти не подпадают под общий для христиан запрет избегать мирских соблазнов? Подобно похоти к богатствам, почестям, обжорству и удовлетворению плоти бывает похоть к удовольствиям и увеселениям, к которым нельзя не отнести и зрелищ. Я полагаю, что упомянутые в Писании соблазны содержат в себе, как свою разновидность, удовольствия, а в общее понятие удовольствия входят, как частный их вид, зрелища» [22. С. 286].

Осуждая зрелищные искусства, Тертуллиан стремился понять причины их эстетического воздействия на зрителя. По его словам, зрелища будят в человеке волнения души, аффекты, которые вызывают чувство удовольствия, ибо открывают доступ в мир подавленных инстинктов и влечений. Философ осуждал в зрелищах их эмоционально-аффективную природу, способность будоражить низменные инстинкты. Он ясно различал два вида эстетического удовольствия: чувственное, языческое и духовное, философско-бесстрастное. Отношение Тертуллиана к зрелищным искусствам свидетельствует о новом понимании эстетики, отличном от античной эмоциональности и аффективности.

Толстому чрезвычайно близки мысли Тертуллиана о зрелищных искусствах в их оппозиции к искусству христианскому. Не случайно в творчестве Толстого, начиная с романа «Анна Каренина», светский театр предстает как аналог античных жестоких зрелищ.

В романе «Анна Каренина» петербургская опера становится местом нравственно-психологического кризиса в отношениях главных героев. Поездка в оперу, на концерт знаменитой певицы Патти, – причина ссоры, произошедшей между Анной и Вронским. Вронский заранее предвидит острую реакцию высшего общества на появление Анны в свете. Анна же, вопреки здравому смыслу и желанию Вронского, решает бросить вызов свету в самом почитаемом им месте – в театре.

Петербургская оперная сцена и зрительный зал даны в эпизоде через восприятие Вронского, приехавшего в театр после начала спектакля: «Те же, как всегда, были по ложам какие-то дамы с какими-то офицерами в задах лож; те же, бог знает кто, разноцветные женщины, и мундиры, и сюртуки; та же грязная толпа в райке...» [12. Т. 9. С. 126]. Театр предстает как средоточие «фраков», «мундиров», «разноцветных дам». «Пестрое стадо зрителей» жадно тянется к сцене, к оголенной певице. Ирония заключается в том, что свет судит «безнравственность» Анны в том самом месте, где его собственная фривольность проявляется ярче всего – в театре.

Именно в эпизоде посещения Анной оперы впервые с очевидностью обнаруживается непонимание, установившееся между ней и Вронским. Замешательство Вронского, сомнения, нежелание сопровождать Анну в театр подобны предательству. Зная, чем грозит Анне поездка в оперу, он все же отпускает ее одну, как бы сознательно отдает на растерзание светской толпе. Приехав в середине спектакля в театр, Вронский смотрит на сидящую в ложе Анну враждебными, осуждающими глазами – почти так же, как княгиня Карасова, оскорбленная присутствием Анны в соседней ложе и устроившая скандал.

Не найдя поддержки во Вронском, Анна остается один на один с мнением света, которым она посмела пренебречь. Именно она становится героиней жестокого зрелища, к которому не менее жадно, чем к певиче на сцене, приковано внимание публики. Мать Вронского, обращаясь к нему, язвительно говорит о Карениной: «*Elle fait sensation. On oublie la Patti pour elle*» («Она производит сенсацию. Из-за нее забывают о Патти») [12. Т. 9. С. 129]. Жажда зрелищ, отсутствие сострадания сближают театральную публику с античной толпой.

Оперный эпизод в «Анне Карениной» внутренне созвучен другому, на первый взгляд далекому от него эпизоду – скачкам в Царском Селе. Две сцены сближает мотив жестоких зрелищ.

Как заметила В.Е. Ветловская, в эпизоде скачек Толстой неявно уподобляет придворный Петербург древнему Риму [23. С. 29]. Скачки происходят на «гипподроме» овальной формы, рождающем воспоминания об античном амфитеатре. Обстановка скачек – самая пышная и вместе с тем жестокая. На скачках присутствует государь и его окружение. Параллель с древним Римом вводится сначала опосредованно: «Скачки были несчастливы, и из семнадцати человек попадало и разбилось больше половины. К концу скачек все были в волнении, которое еще более увеличилось тем, что государь был недоволен. Все громко выражали свое неодобрение, все повторяли сказанную кем-то фразу: «Недостает только цирка с львами», и ужас чувствовался всеми...» [12. Т. 8. С. 233]. Мотив зрелищ нарастает: возникает уже прямое упоминание о древнем Риме как городе зрелищ. Бетси Тверская, обращаясь к Анне, говорит: «– Нет, я не поеду в другой раз: это меня слишком волнует <...>

– Волнует, но нельзя оторваться, – сказала другая дама. – Если б я была римлянка, я бы не пропустила ни одного цирка» [12. Т. 8. С. 231].

Так в эпизоде скачек возникает устойчивый в системе романа мотив жестоких чувственных зрелищ, связывающий его с изображением петербургской оперы. Блестящая публика на скачках являет собой ту же безжалостную, жаждущую зрелищ толпу, что и в театральном эпизоде.

Мотив современного язычества объединяет многие важнейшие эпизоды романа. Так, сцены с изображением петербургской оперы и царскосельских скачек внутренне связаны с картиной «Увещание Пилатом» русского художника Михайлова, мастерскую которого посещают Анна и Вронский в Италии. Пилат и Христос на этой картине символизируют полярность культур – языческой и христианской [24].

В контексте оппозиции двух культур воспринимается небольшой, но значимый театральный эпизод в романе «Воскресение». Светский театр дается в восприятии Нехлюдова; эпизод отражает его новый взгляд на мир, к которому он принадлежит по рождению. Уступая настойчивой просьбе Mariette, Нехлюдов посещает ее театральную ложу. На петербургской сцене дают драму «Дама с камелиями» по роману Александра Дюма-сына, не сходившую со сцен русских театров. Болезненно-жадный интерес публики к умирающей от чахотки актрисе на сцене подчеркнут: «...он приехал ко второму акту вечной «*Dame aus camelias*», в которой приезжая актриса еще по-новому показывала, как умирают чахоточные женщины» [12. Т. 13. С. 310].

Нехлюдов приезжает в театр сразу после того, как узнает об утверждении в Сенате каторжного приговора Катье Масловой. В своем новом серьезном настроении он воспринимает сцену как фальшь и кривляние на потребу жаждущей эффектов публики: «...все зрители были сосредоточены в созерцании нарядной, в шелку и бархате, ломавшейся и ненатуральным голосом говорившей монолог худой, костлявой актрисы» [12. Т.13. С. 310].

В отличие от Наташи Ростовской, увлеченной и опьяненной театром, Нехлюдов ясно видит ложь за покровом роскоши и блеска. С его впечатлениями от театра сливается образ светской проститутки Mariette, которая, по мысли Нехлюдова, хуже уличной женщины, ибо лжет и притворяется: «Эта, уличная женщина, – вонючая, грязная вода, которая предлагается тем, у кого жажда сильнее отвращения; та, в театре, – яд, который незаметно отравляет все, во что попадает» [12. Т.13. С. 312].

Театральный экфрасис в романе «Воскресение» вновь убеждает в резко негативном отношении писателя к зрелищному театру. Театр и его подобие – жизнь «просвещенного» общества предстают в своей ненатуральной, безнравственной сущности, сближающей их с языческим действием.

Жестокое лицедейство официально-государственной жизни ярко показано Толстым в его поздней повести «Хаджи-Мурат». Уже в романе «Война и мир» писатель изобразил высшие государственные сферы как театральный мир, в наибольшей же степени искусственны «великие люди» – Наполеон и Александр I. В повести «Хаджи-Мурат» в качестве «лицедея» предстает Николай I.

По поводу замысла повести Толстой писал: «...занят Николаем I и вообще деспотизмом, психологией деспотизма, которую хотелось бы художественно изобразить...» [12. Т. 20. С. 569]. Официальная и частная жизнь Николая I показана в повести как маскарад, скрывающий психологию деспота. Пятнадцатая глава целиком посвящена одному дню из жизни русского царя. В ней подробно описан один из тех придворных маскарадов, которые так любил Николай I и с которых, как правило, уезжал не один. И в повести прелестная молодая маска «своей белизной, прекрасным сложением и нежным голосом» возбудила в Николае I «старческую чувственность» [12. Т. 14. С. 85]. Наутро, усталый и разбитый, он вершит государственные дела.

Толстой обнажает «маскарадное» двоедушие внутренней политики Николая I. Глубоко лицемерен приговор царя студенту-поляку Бжезовскому, который в состоянии нервного припадка нанес несколько ничтожных ран профессору. Резолюция царя соответствует его злобным чувствам к полякам, которым он сделал так много зла: «Заслуживает смертной казни. Но, слава богу, смертной казни у нас нет. И не мне вводить ее. Провести 12 раз сквозь тысячу человек, Николай» [12. Т. 14. С. 90–91]. Столь же жестока и лицемерна политика императора в отношении горцев: «Твердо держаться моей системы разорения жилищ, уничтожения продовольствия в Чечне и тревожить их набегами» [12. Т. 14. С. 91].

Толстой видит маскарад в семейной жизни Николая I. После ночи, проведенной с девицей Копервейн, царь утром молится богу, не приписывая словам молитвы ровно никакого значения. После обедни он проводит время в семейном кругу, шутит с императрицей и детьми, а вечером едет в балет,

«где в трико маршировали сотни обнаженных женщин». То, что «распутство женатого человека было не хорошо, ему и не приходило в голову, и он очень удивился бы, если бы кто-нибудь осудил его за это» [12. Т. 14. С. 86].

Николай I – лицедей и безбожник. Оттого судьба Хаджи-Мурата изначально предпрешена: он оказался между двумя деспотами – русским и восточным. Толстой нарушил литературную конвенцию сакрализации царей, сложившуюся в литературе классицизма. Автор «Хаджи-Мурата» развенчал Николая I, обнажив театральность его государственных деяний и личной жизни.

Символика античных жестоких зрелищ и бездушного маскарада пронизывает театральные эпизоды произведений Толстого и одновременно картины светской и государственной жизни. Границы театра и жизни оказываются проницаемы.

Театральные экфрасисы в прозе писателя, несомненно, предваряют его резко негативные высказывания о театре в позднем эссе «О Шекспире и о драме» и трактате «Что такое искусство?» Во всех произведениях Толстого точка зрения на театр ясна: с ним связана утрата моральной ориентации. Писатель предстает как страстный противник зрелищности, призванной давать лишь эмоционально-аффективное наслаждение и лишенной серьезного содержания.

Взгляды Толстого на театр отражают негативное восприятие зрелищности христианским искусством, в первую очередь религиозными эстетиками, близкими писателю, – Тертуллианом и Гоголем. Воззрения Толстого на театр могут показаться чересчур строгими, суровыми, однако экспансия в современном мире массовой культуры с ее бездумно-развлекательными, «языческими» формами заставляет иначе воспринимать тревогу и настороженность классика по отношению к зрелищному искусству.

Литература

1. Полякова Е.А. Поэтика драмы и эстетика театра в романе: «Идиот» и «Анна Каренина». М.: Росс. гос. гум. ун-т, 2002. 328 с.
2. Шульц С.А. Символический подтекст в пьесе Л.Н. Толстого «Власть тьмы» // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 9: Филология. 2001. № 5. С. 7–13.
3. Димитров Л. Парадокс драматурга (Театр Льва Толстого) // Вестн. ВГУ. Сер. Гуманит. науки. 2003. № 2. С. 5–41.
4. Ульянов Н. «Прием» и философия // Юность. 2000. № 9. С. 2–8.
5. Аникст А.А. Лев Толстой – ниспровергатель Шекспира // Театр. 1960. №11. С. 53–65.
6. Дивильковский А. Толстой и Руссо // Ж.-Ж. Руссо: pro et contra. СПб.: Изд. Русской Христианской гуманитар. академии, 2005. С. 644–692.
7. Цертелев Д.Н. Нравственная философия графа Л.Н. Толстого // Ж.-Ж. Руссо: pro et contra. СПб., 2005. С. 637–643.
8. Полосина А.Н. Руссоизм Л.Н. Толстого // Литературоведческий журнал. 2011. № 28. С. 67–76.
9. Ульянов Н.И. Из давних споров // Н. Ульянов. Скрипты: сб. ст. Эрмитаж, Ann Arbor, Michigan, USA, 1981. С. 100–119.
10. Руссо Ж.-Ж. Юлия, или Новая Элоиза. М.: Худож. лит., 1968. 772 с.
11. Шкловский В.Б. О теории прозы. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1983. 384 с.
12. Толстой Л.Н. Собрание сочинений: в 22 т. М.: Худож. лит., 1978–1985.
13. Пушкин А.С. Сочинения: в 10 т. М.: Худож. лит., 1975. Т. 4. 687 с.
14. Герцен А.И. Собрание сочинений: в 8 т. М.: Правда, 1975. Т. 1. 592 с.
15. Тургенев И.С. Сочинения: в 2 т. М.: Худож. лит., 1980. Т. 1. 446 с.

16. *Островский А.Н.* Полное собрание сочинений: в 16 т. М.: Гослитиздат, 1952. Т. 12. 312 с.
17. *Бочаров С.* Два ухода: Гоголь, Толстой // *Вопр. лит.* 2011, № 1. С. 9–35.
18. *Толстой Л.Н.* Полное собрание сочинений: в 90 т. М.: Гослитиздат, 1935–1958.
19. *Гоголь Н.В.* Полное собрание сочинений: в 14 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1952. Т. 8. 816 с.
20. *Бычков В.В.* *Aesthetica patrum.* Эстетика отцов церкви. М.: Ладомир, 1995. 608 с.
21. *Горький М.* Лев Толстой // *Полн. собр. соч.*: в 25 т. М.: Наука, 1973. Т. 16. Заметки. 632 с.
22. *Тертуллиан К.С.Ф.* О зрелищах // *Избр. соч.* / пер. с лат.; общ. ред. и сост. А.А. Столярова. М., 1994. С. 277–293.
23. *Ветловская В.Е.* Поэтика «Анны Карениной» (система неоднозначных мотивов) // *Рус. лит.* 1979. № 4. С. 17–37.
24. *Ахметова Г.А.* Картина Михайлова «Увещание Пилатом» в романе Л.Н. Толстого «Анна Каренина» сквозь призму иконописи // *Вестн. Воронеж. гос. ун-та. Сер.: Филология. Журналистика.* 2014. № 2. С. 11–16.

THE VIEWS OF L.N. TOLSTOY ON THEATER IN THE CULTURAL CONTEXT

Tomsk State University Journal of Philology, 2016, 2 (40), 122–134. DOI: 10.17223/19986645/40/9

Akhmetova Guzel A., Bashkir State University (Ufa, Russian Federation). E-mail: toha230@rambler.ru

Keywords: L.N. Tolstoy, J.-J. Rousseau, N.V. Gogol, Tertullian, theater, symbolism, antiquity, entertainment, Christianity, contemplation.

In the article the deep roots of Tolstoy's theatrical aesthetics lying in the Christian culture are considered. Tolstoy's perception of theater remained unchanged. In the novel *War and Peace* the understanding of the theater still carries an imprint of Rousseauism. In his later works, novels *Anna Karenina*, *Resurrection*, story *Hadji-Murad*, the secular theater gets a religious-ethical evaluation; it is already conceptualized as an analogue of the ancient cruel spectacles or masquerade. The negative image of the secular theater is inseparable from the image of the "theater" of the upper-class life: the border is permeable.

Tolstoy's views on theater reflect the negative perception of entertainment by Christian art, especially by religious aestheticians close to Tolstoy: Tertullian and N.V. Gogol.

In the "Selected Passages from Correspondence with Friends" Gogol gave his criticism of the secular theater, seeing it in opposition to the spiritual theater. In the opinion of Gogol, theater can be an "invisible stage to Christianity", a means of appealing to Christ. In this perception of theater Gogol is very close to Tolstoy. Although there are some differences. For Gogol Christ is the incarnate son of God. Tolstoy had in mind the teaching of Christ, who is not perceived as the God-man. Gogol did not question the classics of the world drama. Tolstoy in his assertion of the spiritual theater goes far beyond Gogol, criticizing even Shakespeare's theatre ("Shakespeare and the Drama").

The thought of performing arts of Tertullian, a philosopher of the early Christianity, the author of the treatise "On Spectacles" ("De spectaculis" (c. 198–206) was extremely close to Tolstoy. Tertullian saw a threat to morality, barbarism in Roman spectacles. Condemning performing arts, Tertullian dissected the mechanism of their aesthetic impact on the viewer. Spectacles awaken affects, repressed instincts and impulses in people. The philosopher condemned their emotional and affective nature in performing arts. Tolstoy was in tune with the view of Tertullian on performing arts in their opposition to Christian art. It is no accident the in the works of Tolstoy, from *Anna Karenina*, the secular theater was conceptualized as a projection of ancient cruel spectacles.

For Tolstoy, as well as for Tertullian and Gogol, the dilemma of arts is essential: sensuous entertainment and spiritual contemplation, the pagan and the Christian.

References

1. Polyakova, E.A. (2002) *Poetika dramy i estetika teatra v romane: "Idiot" i "Anna Karenina"* [Poetics of drama and theater aesthetics in the novel: The Idiot and Anna Karenina]. Moscow: RSUH.
2. Shul'ts, S.A. (2001) Simvolicheskiy podtekst v p'ese L. N. Tolstogo "Vlast' t'my" [The symbolic subtext in Leo Tolstoy's Power of Darkness]. *Vestnik Moskovskogo universiteta. Ser. 9. Filologiya.* 5. pp. 7–13.

3. Dimitrov, L. (2003) Paradoks dramaturga (Teatr L'va Tolstogo) [Paradox of the playwright (Theatre of Leo Tolstoy)]. *Vestnik VGU. Seriya Gumanitarnye nauki*. 2. pp. 5–41.
4. Ul'yanov, N. (2000) "Priem" i filosofiya ["Device" and philosophy]. *Yunost'*. 9. pp. 2–8.
5. Anikst, A.A. (1960) Lev Tolstoy – nisprovergatel' Shekspira [Leo Tolstoy as a subverter of Shakespeare]. *Teatr*. 11. pp. 53–65.
6. Divil'kovskiy, A. (2005) Tolstoy i Russo [Tolstoy and Rousseau]. In: Zlatopol'skaya, A.A. et al. *Zh.-Zh. Russo: pro et contra* [J.-J. Rousseau: pro et contra]. St. Petersburg: Russian Christian Humanitarian Academy.
7. Tsertelev, D.N. (2005) Nravstvennaya filosofiya grafa L. N. Tolstogo [The moral philosophy of Count Leo Tolstoy]. In: Zlatopol'skaya, A.A. et al. *Zh.-Zh. Russo: pro et contra* [J.-J. Rousseau: pro et contra]. St. Petersburg: Russian Christian Humanitarian Academy.
8. Polosina, A.N. (2011) Russoizm L.N. Tolstogo [The Rousseauism of Leo Tolstoy]. *Literaturovedcheskiy zhurnal*. 28. pp. 67–76.
9. Ul'yanov, N.I. (1981) Iz davnikh sporov [From old disputes]. In: Ul'yanov, N.I. *Skripty [Scripts]*. Ann Arbor, Michigan: Ermitazh.
10. Rousseau, J.-J. (1968) *Yuliya, ili Novaya Eloiza* [Julie, or the New Heloise]. Translated from French. Moscow: Khudozhestvennaya literatura.
11. Shklovskiy, V. B. (1983) *O teorii prozy* [On prose theory]. Moscow: Moscow State University.
12. Tolstoy, L.N. (1978–1985) *Sobr. soch. v 22 tomakh* [Works in 22 vols]. Moscow: Khudozhestvennaya literatura.
13. Pushkin, A.S. (1975) *Soch. v 10 tomakh* [Works in 10 vols]. Vol. 4. Moscow: Khudozhestvennaya literatura.
14. Herzen, A.I. (1975) *Sobr. soch. v 8 tomakh* [Works in 8 vols]. Vol. 1. Moscow: Pravda.
15. Turgenev, I.S. (1980) *Soch. v 2 tomakh* [Works in 10 vols]. Vol. 1. Moscow: Khudozhestvennaya literatura.
16. Ostrovskiy, A.N. (1952) *Poln. sobr. soch. v 16 tomakh* [Complete works in 16 vols]. Vol. 12. Moscow: Goslitizdat.
17. Bocharov, S. (2011) Dva ukhoda: Gogol', Tolstoy [Two leaves: Gogol, Tolstoy]. *Voprosy literatury*. 1. pp. 9–35.
18. Tolstoy, L.N. (1935–1958) *Poln. sobr. soch. v 90 tomakh* [Complete works in 90 vols]. Moscow: Goslitizdat.
19. Gogol, N.V. (1952) *Poln. sobr. soch. v 14 tomakh* [Complete works in 14 vols]. Vol. 8. Moscow; Leningrad: USSR AS.
20. Bychkov, V.V. (1995) *Aesthetica patrum. Estetika ottsov tserkvi* [Aesthetica patrum. The aesthetics of the church fathers]. Moscow: Ladomir.
21. Gorky, M. (1973) Lev Tolstoy. In: Gorky, M. *Poln. sobr. soch. v 25 tomakh* [Complete works in 25 vols]. Vol. 16. Moscow: Nauka.
22. Tertullianus, Q.S.F. (Tertullian). (1994) O zrelischakh [On spectacles]. In: Stolyarova, A.A. (ed.) *Tertullian. Izbrannye sochineniya* [Selected Works]. Translated from Latin. Moscow: Progress, Kul'tura.
23. Vetlovskaya, V.E. (1979) Poetika "Anny Kareninoy" (sistema neodnoznachnykh motivov) [Poetics of Anna Karenina (a system of ambiguous motives)]. *Russkaya literatura*. 4. pp. 17–37.
24. Akhmetova, G.A. (2014) Mikhailov's picture "Pilate's Exhortation" in Tolstoy's novel "Anna Karenina" through iconography. *Vestnik Voronezhskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Filologiya. Zhurnalistika – Vestnik VSU. Series: Philology. Journalism*. 2. pp. 11–16. (In Russian).