

Kšicová, Danuše

Натурализм в драме Л.Н. Толстого "Власть тьмы"

Slavica litteraria. 2010, vol. 13, iss. 1-2, pp. [55]-62

ISBN 978-80-210-5357-1

ISSN 1212-1509 (print); ISSN 2336-4491 (online)

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/103518>

Access Date: 29. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

ДАНУШЕ КШИЦОВА

**НАТУРАЛИЗМ В ДРАМЕ Л. Н. ТОЛСТОГО
«ВЛАСТЬ ТЬМЫ»****Abstract****Naturalism in the drama *The Power of Darkness* by L. N. Tolstoi**

A comparison of the aesthetic system of Émile Zola, as the founder of European naturalism, with naturalist sequences in Tolstoi's drama *The Power of Darkness*, concentrated, similarly to those in the drama *A Bitter Fate* by A. F. Pisemsky, in the scene of the murder of a baby. Tolstoi's technique of drama is compared with his dramatical postulates expressed in his essay *On Shakespeare and on dramaturgy*. Tolstoi's drama is built on an anti-Shakespearean conception of dramatic illusion based on the life reality. Naturalism used in Tolstoi's drama *The Power of Darkness* intensifies its ethical meaning and moral message.

Key Words

L. N. Tolstoi ■ naturalism ■ *The Power of Darkness* ■ anti-Shakespearean conception ■ moral message

Причины того, что тема натурализма в русском литературоведении до сих пор мало разработана (Грякалова: 2008), нужно искать в самой сущности этого художественного направления, тесно связанного с реализмом, которому уделялось, особенно в советское время, максимальное внимание¹. Если проследить длинную историю натурализма в искусстве с позднеримского периода до настоящего времени, когда он стал неотъемлемой

¹ Своеобразную роль натурализм играет в философии, где он представляет взгляд на мир, согласно которому природа выступает как единый, исключаящий «сверхъестественное», универсальный принцип объяснения всего сущего. В античной философии термином натурализм обозначался материализм, эпикуреизм или любой секуляризм. Натурализм был одним из ведущих принципов европейской просветительской мысли 17–18 вв., исходившей из некоей внеисторической природы человека (концепции «естественного человека», естественного общества, естественной морали и пр.) <http://www.oval.ru/enc/46475.html>

частью масскультуры, становится очевидным, что он появляется всегда, когда апатия общества, убитого окружающей летаргией, доходит до предела. Таков был и поздний римский период на грани падения могучей империи, а также время, когда зрелый Л. Н. Толстой, переживший в расцвете своих творческих сил жизненный кризис, доведший его почти до самоубийства, пишет в конце 1870х – начале 80х годов свою «Исповедь»². Не случайно, что в то же самое время Т. Г. Масарик (будущий первый чехословацкий президент) издал свою знаменитую книгу «Самоубийство» (1881) – блестящий социологический анализ данного времени. Спустя несколько лет возникает первая толстовская драма *Власть тьмы* (1886), которая произвела в свое время столь же шокирующее впечатление, как картина И. Е. Репина *Иван Грозный и сын его Иван* (1885).

Однако корни натуралистической эстетики нужно искать в более отдаленном времени. Ярким примером может служить классицистическая эстетика, подчеркивающая необходимость соблюдения в драматургии трех единств. Д'Обиньяк в своем эссе «Театральная практика»³ подчеркивает неизбежность ограничения действия в драме тремя часами, т. е. временем длительности театрального спектакля. Единство места он защищает натуралистическим утверждением, что та же самая сцена не способна изображать разные местности. Возможностью полного совпадения театральной постановки с действительностью увлекался Дидро. Похожее мнение с ним разделял даже Лессинг (Wellek, 2005:108).

В русской среде, где литература всегда имела обособленное место, выполняя помимо эстетической функции роль отсутствующего парламента, вопрос отношения искусства к действительности имел не только эстетическое, но и политическое значение. Вспомним раздраженную реакцию университетских кругов при защите диссертации Н. Г. Чернышевского «Эстетические отношения искусства к действительности» (1853; 1855). Ее автор в своих последующих трудах также утверждал, что «красота действительной жизни выше красоты созданий художественной фантазии»⁴. Интересно, что почти сорок лет спустя изложением эстетики Чернышевского занимался вдохновитель русского модернизма Владимир Соловьев. Он подчеркнул значение двух его тезисов, которые по его мнению останут-

2 «Мысль о самоубийстве пришла мне так же естественно, как прежде приходили мысли об улучшении жизни... И это сделалось со мной в то время, когда со всех сторон было у меня то, что считается счастьем... когда мне не было пятидесяти лет... Я был уважаем... восхваляем... и мог считать, что я имею известность... я пользовался силой и духовной и телесной, какую я редко встречал в своих сверстниках... И в таком положении я пришел к тому, что не могу жить...» (Толстой 1983: 16/117–118)

3 D'Aubignac, *Pratique du théâtre*, 1657.

4 Н. Г. Чернышевский, Эстетика и поэзия. («Современник», 1854–1861), изд. М. Н. Чернышевского, СПб., 1893, с. 81.

ся живыми: «1) существующее искусство есть лишь слабый суррогат действительности, и 2) красота в природе имеет объективную реальность»⁵.

Термин «натурализм» употребляли уже Шиллер (в предисловии к драме «Мессинская невеста», 1803) и Гейне (в «Салоне», 1831), однако в современном значении его впервые использовал Эмиль Золя в предисловии к роману «Тереза Ракен» (1868). С тех пор натурализм связывался прежде всего с его теорией научного экспериментального романа. Золя занимался теорией натуралистического романа («Le Roman expérimental», 1880; «Les romanciers naturalistes», 1880) и театра («Le naturalisme au théâtre», 1880; «Nos auteurs dramatiques», 1881). В эссе, посвященных роману, он уделяет внимание поэтике, эстетике и морали. Он подчеркивает, насколько переменялось эстетическое восприятие действительности. Вместо фантазии оценивается способность точного наблюдения и анализа, т. е. в сущности научный подход, выработанный в 19 веке прежде всего естественно-научными дисциплинами. Золя подчеркивает, что талант Флобера, Эдмонда и Юлия Гонкур или Альфонса Доде заключается именно в том, что они изображают жизнь со всей его внутренней силой. Воображение в натуралистическом романе, основанном на наблюдении и анализе, важно для создания общего плана, драматической завязки и фабулы. В последующем развитии сюжета оно, однако, уже не имеет большого значения, так как события обосновываются характерами изображаемых лиц. Их поведение достигает кульминации в развязке. В самом процессе работы Золя подчеркивает прием, характерный для научной работы: это именно исследование и логическая классификация всех источников и документации. На примере романа из театральной жизни Золя показывает, насколько важно тщательное знание данной среды. Самое обыкновенное событие окажется наиболее типичным. В натуралистическом романе изображаются реальные люди в действительной среде. Высоко оценивается именно способность изображать действительность такой, какова она есть. Это же относится и к живописи. Золя подчеркивает, что у каждого имеется свой способ видения. Однако есть люди, совсем ничего не наблюдающие. Все это никак не снижает требования мастерства стиля, пример которого Золя находит в творчестве Альфонса Доде. Из тогдашних критиков Золя оценивает прежде всего Сент Бёва, изучавшего писателя совместно со средой, в которой онращается, и И. Тэна, подчеркивающего научное начало критики. В духе И. Тэна Золя подчеркивает значение среды для человеческой жизни. Внешний мир непосредственно связан с внутренними переживаниями человека. Мастерами такого приема Золя считает братьев Гонкур

⁵ В. Соловьев, Первый шаг к положительной эстетике// Вестник Европы, 1894. Статья писалась в связи с изданием в 1894 г. статей Чернышевского, имя которого было долго под запретом (Соловьев: 1990/66).

и Г. Флобера, сумевших объединить изображение окружающего мира с ощущениями людей там находящихся. Это однако никак не значит, что в литературном произведении должно отсутствовать воображение или поэзия, в чем Золя упрекали некоторые критики. Золя подчеркивает, что натурализм – научный метод, применяемый в литературе. Его интересовали также проблемы двойной морали. Золя удивляет, что те же редакторы, которые заставили писателя переработать эротическую сцену романа, никак не стеснялись на страницах ежедневной печати точно описывать гораздо более шокирующие события, обсуждаемые в судебной палате. Золя утверждает, что писатель имеет как судья то же самое право все знать и все судить. Разница между ними только в том, что писатели в отличие от судей иногда создают гениальные произведения.

Если сравнивать перечисленные теоретические постулаты Золя с творческой практикой Толстого–драматурга, можно определить ряд сходных моментов. Обе самые важные драмы Л. Н. Толстого были написаны на основании конкретных событий, почерпнутых автором из судебной практики, за которой Толстой прилежно следил. «Власть тьмы» (1886; 1887) была написана на основании уголовного дела крестьянина Тульской губернии Ефрема Колосникова⁶. Окончательный толчок для написания драмы «Живой труп» (1900; 1911) дало также уголовное дело. На этот раз оно касалось супругов Екатерины и Николая Гимер, о чем писатель узнал в 1897 г.⁷

Использование материала из будничной жизни, конечно, само по себе еще ничего не говорит о конечном оформлении литературного произведения. Л. Н. Толстой, хорошо знавший условия жизни русской деревни, сосредоточился в своем самом успешном драматическом произведении «Власть тьмы» именно на мотиве убийства внебрачно рожденного младенца. Тема не была новой ни в русском, ни в европейском контексте, так как соответственно тогдашней морали незаконнорожденный ребенок считался для своей матери неустранимым клеймом. Первым русским драматургом, который взялся за эту щекотливую тему, был Алексей Феофилактович Писемский (1821–1881). Действие его пьесы «Горькая судьбина» (1859) происходит также в русской деревне, но мать внебрачного ребенка была не обманутая девушка, а молодая жена намного старшего, не-

6 Посетив его в тюрьме, писатель впоследствии рассказывал: «Фабула «Власти тьмы» почти целиком взята мною из подлинного уголовного дела, рассматривавшегося в Тульском окружном суде... В деле этом имелось именно такое же, как приведено и во «Власти тьмы», убийство ребенка, прижитого от падчерицы, причем виновник убийства точно так же каялся всенародно на свадьбе этой падчерицы» (Толстой: 1982, т. 11, с. 492).

7 По просьбе Екатерины Гимер не причинять ей постановкой пьесы еще больше горя, пьеса попала на русские и заграничные сцены только после смерти автора (Толстой: 1982, т. 11, с. 498–499).

любимого, однако справедливого мужа – одного из представителей редко встречающихся просвещенных мужиков, ставших после отмены крепостного права отцами последующих богатых купцов или фабрикантов. В то время, когда Ананий Яковлев успешно занимается в Петербурге торговлей, красивая Лизавета, вышедшая за него против своей воли, влюбилась в молодого помещика и стала матерью его ребенка. Муж готов её простить, но, убедившись в том, что жена любит своего соблазнителя, он в ярости ребенка убивает. В заключительной сцене, однако, морально осуждается не несчастный человек, очутившийся в кандалах, а бесчеловечно поступающая комиссия и интриги деревенской администрации. В этом плане Писемский близок сатирической драматургии Сухово–Кобылина.

Чешская писательница Габриэла Прейсова (1862–1946) написала пьесу «Её падчерица» (1890), не зная «Власти тьмы» Толстого. Драма Прейсовой приобрела впоследствии мировую славу благодаря написанной на ее основе одноименной опере Леоша Яначека (1904). Действие пьесы происходит в моравской Словакии. Убийство ребенка в ней берет на себя сводная мать красивой Енуфы, изорудованной из ревности другим поклонником, и вслед за тем покинутой своим любовником. Причиной преступления в драме считается гордость Енуфиной воспитательницы, не способной примириться с «падением» своей падчерицы, но прежде всего безвыходность положения девушки, которая для неё дороже собственной жизни.

В отличие от обеих приведенных драм, в которых поведение убийц оправдывается всем ходом предшествующих событий, пьеса Толстого обнажает жизнь русской деревни до мельчайших подробностей. Реальное событие дало писателю только первый импульс для создания произведения, в котором тяжесть вины переносится на несколько лиц, выведенных на сцену уже только благодаря авторскому воображению. Вся пьеса построена на развитии основной мысли, выраженной фольклорным подзаголовком пьесы «Коготок увяз, всей птичке пропасть». Общеизвестно, что патриархальная русская деревня была построена на системе общины. Таков и характер расположения противоположных сил в толстовской драме. Виновен не только в конце концов осужденный хозяин дома Никита, убивший своего собственного ребенка. В драме подчеркивается ложность его воспитания, благодаря которому он стал легкомысленным эгоистом, заботящимся только о своем собственном благе. Для оправдания этой мысли Толстой вводит в пьесу образ его жадной матери Матрены — фактического режиссёра постепенно нарастающих злодеяний, представляемых на сцене. Она же внушает Анисье, влюбленной в её сына Никиту, что нужно сократить жизнь Анисьиного больного мужа Петра, чтобы вдове осталось все богатство. Матрена дает Анисье яд и рекомендует ей насы-

пять мужу этот «порошок» в чай. Она принимает участие в организации убийства новорожденного мальчика. Вина в пьесе изображается во всем своем заразительном величии. Анисья, отрезвевшая после полугодичного замужества с Никитой, откровенно ухаживающего за ее сводной дочерью Акулиной, думает уже только о мести. Никита также должен познать угрызения совести, которые её так мучат. Именно поэтому она заставит Никиту совершить убийство. Замученный Никита только потом ощущает свою первоначальную вину, над которой он раньше только смеялся – порча жизни его бывшей любовницы – бедной сироты Марины. Пьеса, построенная на строгом соблюдении логической структуры античной драмы, кончается публичной исповедью кающегося убийцы, которая в народной русской среде считалась божьим делом. Такую же роль внутреннего очищения сыграло лобзание Раскольниковым грязной петербургской мостовой, таково все поведение кающегося главного героя толстовского романа «Воскресение».

Одной из основных черт характера Л. Н. Толстого, нашедших свое отражение в его жизни и творчестве, было стремление соблюдать правду во что бы то ни стало. Во имя соблюдения правды писались все его публичные выступления, приведшие в конце концов к его отлучению от православной церкви и к его последующему захоронению в простой могиле без креста в Яснополянском парке. Такую же строгую правдивость Толстой требовал и от драматургии, черты которой пронизывают большую часть его прозаического наследия. Правдивость в понятии Толстого явно соответствовала реалиям настоящей жизни. Поэтому Толстой столь резко осуждает все драматическое наследие У. Шекспира. Подробно анализируя шекспировскую пьесу «Король Лир», Толстой ее резко критикует за мнимую неестественность⁸. Толстовское понятие драмы еще более ярко вытекает из его убеждения в неизбежности соблюдения драматической иллюзии⁹. Анализируя творчество Шекспира и резко критикуя усердно про-

⁸ «Лире нет никакой надобности и повода отречься от власти. И также нет никакого основания, прожив всю жизнь с дочерьми, верить речам старших и не верить правдивой речи младшей; а между тем на этом построена вся трагичность его положения». См. Л. Н. Толстой: О Шекспире и о драме (Критический очерк. Толстой: 1983, т. 15, с. 279.) Из вышесказанного ясно, что Толстым отвергается фольклорная основа главной завязки «Короля Лира», верящего, по установленной фольклорной традиции, скорее форме чем сути высказываемого. Внешний блеск речи поэтому ему затмевает внутреннюю правду, столь высоко оцениваемую Толстым.

⁹ «Художественное, поэтическое произведение, в особенности драма, прежде всего должно вызывать в читателе или зрителе иллюзию того, что переживаемое, испытываемое действующими лицами переживается, испытывается им самим. А для этого столь же важно драматургу знать, что именно заставить делать и говорить свои действующие лица, сколько и то, чего не заставить их говорить и делать, чтобы не нарушать иллюзию читателя или зрителя. Речи, как бы они ни были красноречивы и глубокомысленны,

читанную им обширную литературу, посвященную великому английскому драматургу, Толстой откровенно выступает против романтической линии драматургии, основанной на восприятии художественного творчества как обособленного мира, живущего своими внутренними закономерностями. Это мир, в котором могут принимать участие и ведьмы («Макбет»), духи, эльфы и всевозможные другие существа, хорошо известные из волшебных сказок («Сон в летнюю ночь» и пр.). Это мир, в котором люди не узнают своих близких по голосу (лермонтовский «Маскарад») и пр. Толстовская эстетика построена на совершенно иной основе, чем игровая шекспировская. Шекспир, опытный театрал, хорошо знал, что людям прежде всего нужна игра – игра действия, а также игра слов. Толстой – продолжатель русской натуральной школы, основанной на обыденной действительности, на открытии обыкновенного мира обыкновенных людей, никак не отличающихся от окружающего их мира. Естественно, что иллюзия такого мира совсем другая, чем иллюзия романтиков, развивающая давнюю традицию, идущую из мира архаического человека, для которого миф был составной частью ежедневной жизни (Eliade: 1998).

Стремление создать правдивый образ жизни русской деревни явствует из всего хода событий, описываемых в пьесе «Власть тьмы». В глаза бросается уже само название драмы, связывающее столь разнообразные части: символическую, предваряющую модернизм, и фольклорную, завершающую эпоху Н. А. Некрасова и А. Н. Островского. Натурализм в пьесе сосредоточивается, как и во многих других произведениях золотого периода русской литературы, на сцене убийства. Как известно, существуют два варианта четвертого действия «Власти тьмы». В первом из них убийство ребенка происходит прямо на сцене. Никита под угрозами Анисьи и угрожаемый собственной матерью, убивает в погребке своего ребенка, подробно комментируя, каким образом все это произошло. Желая отодвинуть шокирующие детали убийства на задний план, Толстой прибег во втором варианте к правилам лессинговского Лаокоона, изображая все происшествие через посредничество побочных комментаторов. Хотя ужас происходящего и не снижается, но все-таки через канву все накапливающихся отвратительных событий просвечивает луч человеческого сострадания.

вложенные в уста действующих лиц, если только они излишни и несвойственны положению и характерам, разрушают главное условие драматического произведения – иллюзию, вследствие которой читатель или зритель живет чувствами действующих лиц.... сказать лишнее – все равно что, толкнув, рассыпать составленную из кусков статую или вынуть лампу из волшебного фонаря, – внимание читателя или зрителя отвлекается, читатель видит автора, зритель – актера, иллюзия исчезает, и вновь восстановить иллюзию иногда бывает уже невозможно. И потому без чувства меры не может быть художника и, в особенности, драматурга. Шекспир же совершенно лишен этого чувства». Там же, с. 292–293.

Заочными свидетелями убийства ребенка становятся чувствительная десятилетняя Анютка и отставной солдат Митрич, для которого самым дорогим воспоминанием осталась память о малютке, которой он когда-то на войне спас жизнь. Такую же роль очищения играет в конце пьесы упомянутая сцена публичной исповеди Никиты. Натурализм, используемый Толстым в момент наивысшего напряжения, становится, таким образом, средством для достижения высшей меры художественного впечатления.

Список использованной литературы

- Eliade: 1998.** Mircea Eliade. *Mýty, sny a mystéria*. Praha 1998.
- Esslin: 1968.** Esslin Martin. *Naturalism in Context*.// *The Drama Review* (New York), XIII, n° 2, 1968, pp. 67–76.
- Грякалова: 2008.** Грякалова, Н. Ю.: Натурализм versus символизм. Поэтика инновации. In: Та же, Человек модерна. Биография–рефлексия–письмо. Российская АН, Институт русской литературы (Пушкинский Дом), СПб. 2008, с. 593.
- Halpérine-Kaminsky: E.** Halpérine-Kaminsky: Zola et Tolstoi. Appendice in: Léon Tolstoi, Zola, Dumas, Guy de Maupassant. Traduit du russe avec l'autorisation de l'auteur par E. Halpérine-Kaminsky. Paris, p. 233–252.
- Соловьев: 1990:** В. С. Соловьев. Литературная критика. Москва 1990.
- Толстой: 1982:** Л. Н. Толстой. *Собрание сочинений в двадцати двух томах*. Москва, 1982. Т. 11, *Драматические произведения 1864–1910*.
- Толстой: 1983:** Л. Н. Толстой. *Ibid.* Т. 16. *Публицистические произведения 1855–1886*.
- Толстой: 1984:** Л. Н. Толстой. *Ibid.* Т. 17. *Публицистические произведения 1886–1908*.
- Wellek: 2005:** René Wellek. *Koncepty literární vědy*. Jinočany 2005.
- Zola: 1880.** Émile Zola. *Le naturalisme au théâtre*. Paris 1880.
- Zola: 1880.** Émile Zola. *Le Roman expérimental*, 1880.
- Zola: 1893.** Émile Zola: *Les romanciers naturalistes*. Paris 1893.
- www.decitre.fr/livres/Le-Naturalisme-au-theatre.aspx/9782870279533 - 65k <http://encyklopedie.seznam.cz/heslo/358437-zola>
- www.meyer-plantureux.com/file/pdf/theatre-en-question.pdf – <http://www.google.cz/search?hl=cs&lr=&q=related:www.meyer-plantureux.com/file/pdf/theatre-en-question.pdf>
- <http://www.oval.ru/enc/46475.html>