

УДК 82.09-3:792.01

DOI: 10.26456/vtfilol/2021.3.219

ВТОРИЧНЫЕ ТЕАТРАЛЬНЫЕ ТЕКСТЫ К ПОВЕСТИ Л. Н. ТОЛСТОГО «ДЬЯВОЛ»

Н. В. Семенова

Тверской государственный университет
кафедра истории и теории литературы

В статье рассматривается рецепция повести Л. Н. Толстого «Дьявол» в двух театральных постановках: «Дьявол» (Московский театр Олега Табакова) и «История страсти» (Вышневолоцкий областной драматический театр). Разница интерпретаций определяется постмодернистской децентрацией смысла в первом случае и конгениальным прочтением толстовского текста – во втором.

Ключевые слова: *инсценировка, интерпретация, слово автора, система эквивалентностей, постмодернизм.*

Повесть Л. Н. Толстого «Дьявол» относится к «посмертным» произведениям писателя; созданная на рубеже 1889–1890 гг., она была напечатана в 1911 году и тогда же получила разноречивые оценки в критике. Л. Аксельрод посчитал повесть, наряду с «Крейцеровой сонатой» и «Отцом Сергием», «мелочью гения»; С. Н. Булгаков особо выделил «Дьявола», написав, что «потрясающая простота и сила» заставляет признать его «и в чисто художественном отношении <...> чуть ли не выше всех произведений, теперь опубликованных» [2, с. 601]. Страницы «Дьявола» напоены «кровяной и мучительной чувственностью» [Там же, с. 621], Толстой ставит здесь «одну из самых коренных проблем духовной жизни, именно о нравственной природе человека, или о силе зла и греха в человеческой душе» [Там же, с. 602].

Отсутствие и столетие спустя единого взгляда на поздние произведения Толстого отмечают современные исследователи [10, с. 17], и, хотя повесть «Дьявол» в достаточной мере освещена в литературоведческих работах [3; 4; 5; 10], до сих пор предметом специального рассмотрения не становились «вторичные» театральные тексты – постановки, осуществленные в Московском театре Олега Табакова (2011) и в Вышневолоцком областном драматическом театре (2019).

Проблема перекодирования драматического текста на язык театра будет интересовать нас в данном случае не сама по себе, но как возможность выявления авторского замысла, поскольку вопрос: «Действительно ли в обязанности режиссера входит истолкование, интерпретация пье-

© Семенова Н. В., 2021

сы», – представляется сегодня риторическим [12, с. 203]. Еще больше возможностей для режиссерской интерпретации дает обращение к прозе, когда режиссер выступает одновременно и как автор инсценировки.

Д. С. Лихачев еще в конце 1990-х гг. говорил о «нравственных границах творческого эксперимента, о недобросовестной интерпретации русских классиков» (цит. по: [6, с. 6]). Это происходит и сегодня, когда оказывается утрачен «ценностный центр» (М. М. Бахтин) художественной модели мира. В результате «меняются местами сакральное и профанное, высокое и низкое, ценности и симулякры» [Там же].

С позиции сторонников постмодернистского театрального искусства новый подход к классике открывает «колодцы смысла». Требовать абсолютной верности оригиналу от режиссеров-постмодернистов равносильно методологической ошибке.

Оценивая спектакль «Дьявол», поставленный в «Табакерке», необходимо сделать несколько оговорок. Режиссер-постановщик спектакля Михаил Станкевич не позиционирует себя как сторонника постмодернизма, не призывает к травестированию классиков. Цель обращения к Толстому, как он ее сам сформулировал, – сделать спектакль «сценически интересным, наполненным страстью», «покопаться в грехе».

Не предполагает полемики с авторской позицией и присутствие в спектакле авторского текста, включая первый, имеющий функции биографического ввода большой фрагмент, который читает Иртенев. При этом начальный повтор: «Евгения Иртенева... Евгения Иртенева ожидала блестящая карьера...» выглядит как второй приступ к чтению, а не как «традиционно введенная в действие драматического произведения монологическая заставка одного из героев пьесы» [7, с. 114]. Тот же эффект авторского присутствия создают перебивки текста, когда один актер начинает чтение, а другой подхватывает:

«– Степанида. Она остановилась и поглядела на него.

– Евгений. Она остановилась и, улыбаясь, поглядела на него.

– Степанида. Она остановилась и, улыбаясь, долго поглядела на него».

В последующих сценах спектакля персонажи произносят реплики, оставаясь «в кругозоре автора», когда авторские «он», «она» меняются на «я». Эффект остранения и – одновременно – чтения возникает с использованием местоимения «она» вместо «ты»:

«– Евгений. Муж был?

– Степанида. Был.

– Евгений. Она к нему ходила?

– Степанида. Ходила».

(у Толстого: «Муж был. Она к нему ходила» [11, с. 225]).

Таким образом происходит «драматизация авторского голоса» [8, с. 102] при переносе прозаического произведения на сцену.

Вообще же введение фигуры автора в современные инсценировки классиков большинству театральных критиков представляется делом сомнительным. Тем более следует отметить находки режиссера, весьма деликатно создающего эффект имплицитного его присутствия. Так, Василий Николаевич записывает в журнал хозяйственные расходы (650 мешков навоза, о чем шла речь в предыдущем диалоге), а Евгений слышит, как тот проговаривает: «запах свежего чистого тела», «блестящие глаза», «упругая грудь», «голомя». Мысли Иртенева заняты Степанидой, а сама сцена актуализирует мотив писательства, как и упоминание Евгением двойного именованного семейства – «Печниковых – Пчельниковых» (расхождение имеется в рукописи в написании фамилии).

К чему же приходит режиссер в своем исследовании природы греха? Очевидно, что за чертой современных постановок «Дьявола» должна остаться идея «художественной проверки» религиозного учения Толстого «о самоспасении и самоправедности» [2, с. 628]. Если же драма Евгения Иртенева состоит в необходимости и невозможности однократного, на всю жизнь, выбора (духовная привязанность к Лизе, а страсть – «активная чувственная мужская любовь» – к Степаниде [10, с. 23]), то попыткой снятия этой коллизии в спектакле можно посчитать эпизод из числа «фабульных достроек»: вспышка чувственной страсти по отношению к беременной жене заставляет Лизу разрыдаться (в тексте повести это имеет подтверждение в словах дяди о том, что «Лиза слаба, надо жалеть ее» [11, с. 247]). Однако вербально закреплённая эквивалентность эпизодов с Лизой и Степанидой («Еще, еще, еще!») свидетельствует о невозможности этой замены.

Не получает объяснения в спектакле другой добавленный эпизод: Иртенев жестоко избивает управляющего Василия Николаевича, который после этого, голый по пояс, отбивает чечетку. В соответствии с религиозной доктриной Толстого здесь можно увидеть подтверждение того, что «один грех неизбежно влечет за собой другой грех» [2, с. 753]. Джордж Стайнер отмечает в «Крейцеровой сонате» и «Отце Сергии» наличие вообще не характерных для Толстого готических мотивов «зла и извращения» [9, с. 281]. Однако обнаженный торс в соединении с чечеткой однозначно прочитывается как цитатная отсылка к «Евгению Онегину» Туминаса (чечетку перед дуэлью бьют секунданты, с обнаженным торсом предстает перед Онегиным Ленский, в которого Онегин стреляет под вздох, в упор). Общая коннотация здесь – бессмысленная жестокость. Равно и облизывание вымазанных медом пальцев, в которое вовлечен целый ряд персонажей, воспринимается как контаминация двух сцен из

спектакля Туминаса, одна из которых содержит эротический подтекст. Но постмодернистским делает спектакль не цитатный хаос (из того же ряда цветы подсолнуха, которыми дядя Иртенев одаривает дам, – биографическая аллюзия к Оскару Уайльду).

Согласно Бахтину, «критика действительности у Толстого <...> есть критика всякой социальной условности как таковой, надстроенной человеком над природой», в том числе – светской жизни [1, с. 763–764]. Эта оппозиция снимается, когда происходит уравнивание представителей разных сословий через систему разветвленных эквивалентностей. Если в повести «Дьявол» «блудником» назван один дядя, в спектакле «демону блуда» служат уже многие. Помимо Иртенева и Степаниды, чувственных утех ищут управляющий Василий Николаевич, крестьянка Анна Прохорова и даже мать Евгения, Марья Павловна, которую управляющий хватает в охапку и тащит на сеновал.

Еще одна эквивалентность по ситуации – обсыпание зерном в двух эпизодах спектакля. В доме Иртеневых это сцена комической оперы, которую подготовили для Евгения домашние по случаю его избрания в земскую управу. Представлены пейзажами Василий Николаевич с граблями и Лиза с косой, обе матери исполняют балетные па со снопами, Лиза осыпает зерном Евгения, дядюшка, дирижировавший хором, вручает ему колокольчик. Монтаж этой сцены со следующей за ней картиной на гумне, где Степанида, управляющий и крестьянка Прохорова, закончив работу, обсыпают друг друга зерном, должен показать контраст дворянского быта, с карикатурно представленной в нем славянской обрядовостью, и крестьянской жизни, протекающей в соответствии с природными циклами.

В спектакле, поставленном в «Табакерке», режиссер из двух вариантов развязки выбирает первый – самоубийство главного героя. Однако даже залитое слезами лицо Иртенева, решившегося на самоубийство (артист Максим Матвеев), едва ли заставит современного зрителя осознать «экспериментальность сюжета» [10, с. 23].

Финал противоречит драматической природе спектакля: это «вердикт, который выносится совершенно извне и оттого легко формулируется» [Там же, с. 18]. В обеих театральных постановках он воспринимается не как разрешение конфликта, а только как полемика с воображаемыми инстанциями – судебными, церковными и, возможно, врачебными (известен отзыв Ломброзо о Толстом: «...это сумасшедший, который гораздо умнее многих глупцов, обладающих властью» (цит. по: [2, с. 733])).

Премьера спектакля «История страсти» (инсценировка и постановка Владимира Коломака) прошла в 2019 году на фестивале театров малых городов «Надежды России», где спектакль получил главную награду фестиваля – Гран-при.

Толстой говорит в своей повести о «вожделении», в анонсе спектакля написано о «сексуальном влечении», но это далеко не вся правда. Толстой-проповедник вступает в противоречие с Толстым-художником. В первом случае – это осуждение половой любви, принятие христианской аскетики, во втором – «история страсти». Страсть на сцене показана такой, какой ее видели древнегреческие трагики: это безумие, болезнь, насылаемая богами, и бороться с ней невозможно. В спектакле есть точно найденная деталь: сторож Данила, вызывая крестьянку Степаниду на свидание, свистит в манок. Потом оказывается, что приманил он не только ее. Главный герой Евгений Иртенев, вступивший в связь со Степанидой, покорен ею. Он готов верить в привороты, чувствует в себе нечто вроде припадка сумасшествия. Актер Алексей Чимичаков психологически точно выстраивает роль. То раз за разом в радостном ожидании предстоящего отцовства он повторяет бессмысленную фразу «фосфориты оправдают», то, запрокинув голову и прикрыв глаза, «упивается» Степанидой, произнося ее слово: «голомя», «голомя»...

Динамичность и театральность – то, что отличает постановку Владимира Коломака. Занавес открывается на сцене, на которой уже все началось. Отпевание отца в церкви сменяют короткие диалоги Иртенева с поверенным и соседом по имению. О своем желании воскресить «дух деда» Евгений говорит, обращаясь к работникам. Короткие цитаты из повести Толстого содержат характеристику героя («Иртенев. Ему было двадцать шесть лет...») или предваряют сюжетный поворот: «Степанида. В середине этих забот случилось одно обстоятельство...». Замена «он» на «я» выполняет двойную функцию – характерологическую и оценочную: «Иртенев. В городе я жил, как живут молодые, здоровые, неженатые люди...».

Сценография спектакля не только создает пространственную глубину, но и маркирует социальные границы. Задний план отделен от сцены воротами, которые то открываются, то закрываются и за которыми идет своя жизнь: в разные моменты это церковная паперть, гостиная барского дома, шалаш, уголок Крыма. Эти ворота захлопывают любящая и потому обретшая дар ясновиденья Лиза, чтобы освободиться от опеки двух матерей; Евгений Иртенев, понявший, что «в доме находиться невозможно»; Степанида после танца с завиванием венков в Троицын день. Когда перед женитьбой Евгений решает покончить с холостыми делами, за воротами он оставляет свое прошлое – застывшие в проеме ворот фигуры сторожа Данилы и Степаниды засыпает снег.

Световое и музыкальное оформление, соносфера спектакля, с постоянной сменой регистров, передают раздвоение героя. Иртенев мечется между двумя женщинами. Крестьянка Степанида – чистая, свежая, черноглазая, красивая; рядом с ней и любимая жена Лиза, и

дом – все пресно, скучно. Музыкальная тема Степаниды – народная свадебная песня о женихе, ожидающем у ворот, и Иртенев переживает к ней чувство мужа к жене, осознает, что с ней одной он должен жить. В спектакле присутствует несколько фольклорных песенных тем, и момент истины наступает как раз в эпизодах, сопровождаемых народной песней (это суждение было высказано музыковедом Ниной Дроздецкой в частной переписке), – от первого появления Степаниды на сцене до финального выхода артистов на поклон. Но Степанида и дьявол, соблазн, и при ее появлении красный свет вспыхивает на сцене отблесками ада. Появление других женщин в жизни героя отмечено мелодией примитивной польки. Это городские возлюбленные Иртенева – швея, медсестра и певичка. Музыкальная тема польки выстраивает свою систему эквивалентностей, передающих искусственность дворянского быта: любовные истории Евгения в городе; приезд Анненских – Лизы и Варвары Алексеевны – с первым визитом к Иртеневым; игры в жмурки в гостиной их дома; отдых в Крыму. Тот же не очень благопристойный танец – польку-галоп – отплясывают гости в доме Анненских. Танцы дворянского общества – это бытовая эротика, и значит, по Толстому, они расслабляют дух и ведут к греху; это ложный карнавал, в нем нет народного здоровья и полнокровности, как нет их в Лизе. Испытав искушения страсти после женитьбы, герой видит ее «бледной, желтой и длинной, слабой». Поездка в Крым – счастливый этап в жизни Иртенева и его жены – представлена живыми картинками: ослепительно белые шляпки, платья, зонтики, позирование перед фотоаппаратом и тот же музыкальный ряд, отмечающий погоню за комфортом, развлечениями. Когда Евгений, не разбирая дороги, бежит на свидание со Степанидой, музыка и звуки охотничьего рожка передают гон зверя, пульсацию крови в висках. Актер не боится, изображая муки страсти, выглядеть смешным. Не обнаружив Степаниды в назначенном месте, его герой обнюхивает шалаш и, задрвав лицо к небу, воет, а в ответ ему раздается вой из леса. Когда он поднимает топор, как отец Сергей, чтобы отрубить себе палец, топор у него забирает мужик по хозяйственной надобности. Степанида играет с Евгением, как с быком, подменяя плащ матадора овчинным полушубком.

Кульминация спектакля – воплощенный на сцене бред, подсказывающий выход. Героя со всех сторон окликают разные голоса, сам же он помещен между двух огней. Лиза в подвенечном платье падает на пол, повторяя свои предыдущие падения, но Лиза не умрет от горя, значит, умереть должна либо Степанида, либо он сам.

Повесть имеет два варианта развязки: самоубийство Иртенева и убийство «дьявола» – Степаниды. В режиссуре спектакля оба варианта представлены. Иртенев стреляется, и, кажется, удачно: приглушенные

звуки зауспокойной молитвы возвращают к первому эпизоду – отпеванию отца. Вторая развязка – убийство Степаниды. Действие на сцене завершается авторским приговором: «И действительно, если Евгений Иртенев был душевнобольной, то все люди такие же душевнобольные, самые же душевнобольные – это несомненно те, которые в других людях видят признаки сумасшествия, которых в себе не видят» [11, с. 18]. Очевидно, Толстой так закончил свою повесть не только потому, что не любил психиатров, но и потому, что современную систему добрачного воспитания считал безнравственной, противоречащей «христианскому учению идеала». Как считает Н. Д. Тamarченко, «Толстой, колеблясь между двумя вариантами финала (убийство Степаниды или самоубийство героя), непременно включал и в тот, и в другой специальное рассуждение по поводу версии о возможном сумасшествии Иртеньева», имея в виду «затруднительность для читателя задачи разделить оценку героем всего происходящего как фатального стечения обстоятельств и гибельного тупика» [10, с. 23].

Список литературы

1. Бахтин М. М. Предисловие. Драматические произведения Л. Толстого // Л. Н. Толстой: pro et contra: СПб.: РХГИ, 2000. С. 747–755.
2. Булгаков С. Н. Человекобог и человекозверь: По поводу последних произведений Л. Н. Толстого: «Дьявол» и «Отец Сергей» // Л. Н. Толстой: pro et contra: СПб.: РХГИ, 2000. С. 601–638.
3. Гей Н. К. «Крейцера соната» как художественная многомерность // Страницы истории литературы. М.: Наука, 1971. С. 121–130.
4. Магазанник Е. П. Мирозрение и метод Л. Толстого в повестях последнего периода творчества // Проблемы художественного мастерства. Самарканд: Изд-во Самарк. ун-та, 1961. С. 37–59.
5. Магазанник Е. П. Эпизод толстовской автополемики («Дьявол» против «Крейцеровой сонаты») // Проблемы поэтики. Ташкент: Фан, 1968. С. 62–77.
6. Не путайте цензуру с экологией (интервью Арсения Миронова) // Литературная газета. 2016. № 47 (6577). С. 6–7.
7. Основин В. В. Драматургия Л. Н. Толстого. М.: Высшая школа, 1982. 176 с.
8. Скороход Н. С. Как инсценировать прозу: Проза на русской сцене: история, теория, практика. СПб.: Петербургский театральный журнал, 2010. 344 с.
9. Стайнер Д. Толстой и Достоевский: противостояние. М.: АСТ, 2019. 336 с.
10. Тamarченко Н. Д. Об авторской позиции в повестях позднего Л. Н. Толстого // Русская словесность. 1999. № 4. С. 17–24.
11. Толстой Л. Н. Собрание сочинений: В 22 т. М.: Художественная литература, 1982. Т. 12. 479 с.
12. Шпет Г. Дифференциация постановки театрального представления // Современная драматургия. 1991. № 5. С. 202–204.

SECONDARY THEATRE TEXTS TO THE DEVIL BY LEO TOLSTOY

N. V. Semenova

Tver State University
the Department of History and Theory of Literature

The article deals with the reception of Leo Tolstoy's novella *The Devil* in the two theatrical productions: *The Devil* (Oleg Tabakov Theatre, Moscow) and *The Story of Passion* (Vyshny Volochyok Regional Drama Theatre). The difference in interpretation is determined by the postmodern decentering of meaning in the first case and by the congenial reading of Tolstoy's text in the second one.

Keywords: *dramatization, interpretation, author's word, system of equivalences, postmodernism.*

Об авторе:

СЕМЕНОВА Нина Васильевна – доктор филологических наук, профессор кафедры истории и теории литературы Тверского государственного университета (170100, Тверь, ул. Желябова, 33), e-mail: ninasemenova@yandex.ru.

About the author:

SEMENOVA Nina Vasilevna – Doctor of Philology, Professor at the Department of History and Theory of Literature, Tver State University (170100, Tver, Zhelebov str., 33), e-mail: ninasemenova@yandex.ru.