

<https://doi.org/10.30853/filnauki.2020.8.5>

Сизова Ирина Игоревна

**Жанровые формы театра-балагана в художественно-эстетическом поиске Л. Н. Толстого**

Цель исследования - раскрытие репрезентации жанровых форм театра-балагана в художественно-эстетическом поиске Л. Н. Толстого. В статье рассматривается развитие во второй половине XIX в. площадных спектаклей, гуляний, актерского мастерства паяцев, всесторонне выявляется специфика их воздействия на наследие писателя. Научную новизну определяют монографический охват темы, изучение периодики того времени, архивных материалов; привлечение специальной литературы по истории театра. В результате установлены объективные предпосылки, вызвавшие упадок этой области культуры и составившие ядро полемических оценок Толстого; представлена классификация ее творческого осмысления писателем.

Адрес статьи: [www.gramota.net/materials/2/2020/8/5.html](http://www.gramota.net/materials/2/2020/8/5.html)

Источник

**Филологические науки. Вопросы теории и практики**

Тамбов: Грамота, 2020. Том 13. Выпуск 8. С. 20-29. 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/2/2020/8/](http://www.gramota.net/materials/2/2020/8/)

**© 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)

## Список источников

1. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М.: Эксмо, 2015. 640 с.
2. Власть // Советский энциклопедический словарь / гл. ред. А. М. Прохоров. Изд-е 4-е. М.: Советская энциклопедия, 1989. 1632 с.
3. Невский Б. Лавбургер с кровью. Страсти по вампирам [Электронный ресурс] // Мир фантастики. 2009. Сентябрь. URL: <http://www.mirf.ru/Articles/art3792.htm> (дата обращения: 17.10.2019).
4. Неелов Е. М. От волшебной сказки к литературе: фольклорная трансформация евангельской традиции в учении Н. В. Федорова о воскрешении // Проблемы исторической поэтики. 1994. № 3. С. 263-272.
5. Пехов А. Ю., Бычкова Е. А., Турчанинова Н. В. Киндрэт. Кровные братья. М.: Альфа-книга; Армада, 2007. 413 с.
6. Пропп В. Я. Русская сказка (собрание трудов В. Я. Проппа). М.: Лабиринт, 2000. 416 с.
7. Сафонова З. Н. Тема вампиризма в современном русском фэнтези: происхождение и своеобразие // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. 2013. № 1: в 3-х ч. Ч. 2. С. 269-272.
8. Сафрон Е. А. Жанр городской легенды как один из элементов поэтики городской фэнтези // Филология и человек. 2017. № 3. С. 139-147.
9. Сафрон Е. А. Традиции городской фэнтези в повести М. Ю. Лермонтова «Штосс» // Вестник Северного (Арктического) федерального университета. Серия «Гуманитарные и социальные науки». 2017. № 1. С. 131-138.
10. Фуко М. Ненормальные: курс лекций, прочитанных в Коллеж де Франс в 1974-1975 учебном году. СПб.: Наука, 2005. 432 с.
11. Хапаева Д. Вампир – герой нашего времени // НЛЮ. 2001. № 109. С. 44-61.
12. Якимович А. Пансион Мадам Гайар, или Безумие разума: проблема тоталитаризма в конце XX века // Иностранная литература. 1992. № 4. С. 226-236.

**Theme of Power in the Novel “Kindrat. Blood Brothers”  
by A. Yu. Pekhov, E. A. Bychkova, N. V. Turchaninova**

Safron Elena Aleksandrovna, PhD  
Petrozavodsk State University  
00inane@gmail.com

The article analyses realization of the theme of power in the vampire novel “Kindrat. Blood Brothers” by A. Yu. Pekhov, E. A. Bychkova, N. V. Turchaninova. The research methodology includes sociological, psychological methods, the motive analysis method. Scientific originality of the study lies in the fact that the researcher abandons the traditional approach, in which a vampire is considered exclusively as a lover-boy, and focuses her attention on revealing the image of a vampire-ruler. The conclusion is made that the writers adopt the humanistic view: they propose a conception of solidarity of vampires and human beings and believe that it's a better way to save the world from power-seeking vampires. This conception is in tune with the fairy-tale worldview, in which the world is seen as one big family, so there is no place for evil and hatred.

*Key words and phrases:* A. Yu. Pekhov; E. A. Bychkova; N. V. Turchaninova; urban fantasy; vampire novel; image of vampire-ruler; motive; myth of power; folkloric fairy-tale.

<https://doi.org/10.30853/filnauki.2020.8.5>

Дата поступления рукописи: 30.05.2020

**Цель исследования** – раскрытие репрезентации жанровых форм театра-балагана в художественно-эстетическом поиске Л. Н. Толстого. В статье рассматривается развитие во второй половине XIX в. площадных спектаклей, гуляний, актерского мастерства паяцев, всесторонне выявляется специфика их воздействия на наследие писателя. **Научную новизну** определяют монографический охват темы, изучение периодики того времени, архивных материалов; привлечение специальной литературы по истории театра. **В результате** установлены объективные предпосылки, вызвавшие упадок этой области культуры и составившие ядро полемических оценок Толстого; представлена классификация ее творческого осмысления писателем.

**Ключевые слова и фразы:** жанровые разновидности театра-балагана; художественно-эстетический поиск Л. Н. Толстого; драматургия; проза; публицистика; категория народности искусства; научная классификация.

**Сизова Ирина Игоревна**, к. филол. н.

Институт мировой литературы имени А. М. Горького Российской академии наук, г. Москва  
[u\\_sizova@bk.ru](mailto:u_sizova@bk.ru)

**Жанровые формы театра-балагана  
в художественно-эстетическом поиске Л. Н. Толстого**

**Актуальность** темы исследования вызвана непреходящим интересом в научной среде к генезису драматургии, прозы, публицистики, теоретических трактатов по искусству Л. Н. Толстого. Влияние театра-балагана

на его творчество и эстетическую мысль исследовалось весьма условно, в общих чертах. Принято считать, что в связи с выдвинутым писателем в 1880-е гг. принципом общедоступности искусства его особо привлекала драма, природа которой воздействовала на людей действеннее и нагляднее повествования. К несомненному признаку отражения народного стиля балагана в этой форме, наряду с отрицанием поэтики Шекспира, относят снижение, «упрощение» традиционных драматургических приемов [2, с. 205; 4, с. 5, 7-8; 17, с. 295, 302, 316-317; 21, с. 235, 237; 24, с. 481]. Между тем простота, доступность изложения, как и чувства художественной правды, меры и увлечения, относились Толстым к *обязательным* свойствам всякого искусства уже в 1862 г. («Кому у кого учиться писать, крестьянским ребятам у нас или нам у крестьянских ребят?»).

Для достижения указанной цели необходимо решить следующие *задачи*: представить историко-культурную ретроспективу жанров развлекательного демократического зрелища второй половины XIX в.; проследить этапы и особенности наблюдений Толстого – художника и мыслителя, публициста, теоретика искусства над народными гуляньями, актерским мастерством паяцев, балаганными спектаклями; проанализировать воздействие этих видов на его творчество и эстетическое мышление.

**Методология** исследования сочетает несколько направлений: культурно-исторический анализ, биографический контекст, междисциплинарный ракурс необходимы для исчерпывающего раскрытия темы. В отличие от сложившейся научной традиции, в работе различаются жанровая специфика фольклорной драмы и балаганной пьесы [17, с. 316; 55, с. 52]: поэтические особенности балаганной пьесы восходили к народной драме, но не были ей тождественны. Эти виды имели самостоятельные исторические формы и художественные отличия. Отметим, что Толстой видел разницу между их стилистикой и образами, равно как и между балаганами зарубежных антрепренёров с высоким уровнем актерской игры и технического сопровождения, но с «немым» исполнением и балаганами, которые принадлежали русским владельцам и располагали «разговорным» репертуаром. Против вторых и была направлена его непримиримая критика.

**Теоретическая база** определена принципом системности. Помимо произведений, дневников, писем Толстого в орбиту изучения вовлечены мемуары, дневники, эпистолярный его близких и единомышленников, последователей, сотрудников «Посредника». Факты биографии писателя, истории создания его произведений обновляют, расширяют и уточняют архивные данные, материал периодических изданий второй половины XIX в. и трудов театральных деятелей, с которыми он был знаком. Обращение к профильным работам корректирует суждение о «примитивизме», «глубочности» внешних, выразительных средств и содержательных доминант театра-балагана [10, с. 107; 12, с. 731-732; 21, с. 238]. Лубочную графику, помимо простоты и доходчивости, отличает еще и емкость образов. Подобный подход поверхностен и не учитывает в нужной мере специфику балаганного действия, его главный принцип – увлекать и развлекать. Яркость и разнородность, эклектичность площадных гуляний требовали известных качеств у театрального зрелища: оно должно было быть кратким, концентрированным, радостным, таким же пестрым, как само гулянье, и оптимистичным. Именно эти свойства придавали балагану непреходящее значение, воодушевляли говорить о том, что его герои вечны, что они лишь меняют лики и принимают новую форму [18, с. 222].

**Практическая значимость** статьи заключается в том, что ее результаты могут быть использованы при подготовке Полного академического собрания сочинений Толстого, в вузовских курсах по истории литературы и при составлении учебных пособий; исследование развивает междисциплинарное взаимодействие между историей и теорией литературы, театра, искусства.

С давних времен для Руси была традиционна форма народных гуляний, которые организовывались на масленицу и Пасху, в дни праздников и ярмарок. Посетители развлекались на качелях и каруселях, клоунадой, музыкантами, фокусниками, дедами-балагурами, раёшниками, дрессировщиками медведей. С середины XVIII в. гулянья украшают яркие балаганы [13, с. 315]. Балаган – временное сооружение для театральных и цирковых представлений; здесь ставились небольшие пьесы [Там же]. Само слово *балаган* происходит от персидского слова *balahanā*, то есть верхняя комната, балкон; временная легкая постройка [31, с. 80]. В разговорном языке конца XIX в. балаганами называли народные гулянья вокруг этих построек [20, с. 14]. На исходе 1870-х гг. слово *балаган* приобрело уничижительное значение, которого оно раньше не имело; в устном лексиконе официальных учреждений балаганами насмешливо именовали временные площадные театры как грубое, противное художественному вкусу, беспорядочное и несерьезное зрелище [23, с. 86]. Взыскательно и строго судил о репертуаре балаганных представлений поздний Толстой.

Постепенно гулянья стали устраивать каждое воскресенье, отделили от праздников и территориально приблизили к рабочим окраинам. Основными местами их проведения в Москве были Красная Площадь, Новинское, Сокольники, Петровский парк, Марьино роща и Девичье поле. В Петербурге они располагались перед Гостиным двором по Невской и Садовой линиям, у Самсоновской церкви на Выборгской стороне, в районе впадения речки Екатерингофки в Финский залив, на Марсовом поле [20, с. 21, 28-30, 32-33, 35]. Сочетали зрелища и развлечения городские увеселительные сады: «Ливадия», «Аркадия», «Крестовский сад», «Зоологический сад» [11, с. 17].

Был внимателен Толстой к творчеству балаганных зазывал (закликал), которые вплоть до 1870-х гг. назывались «паяцами». «Русский Пасквино» заменил на балконе своего иностранного предшественника и нередко своим видом напоминал европейского шута или Пьеро. Принято считать, что зазывала был очень заметной фигурой: именно от него часто зависел сбор балагана [20, с. 155].

Режиссер, художник и драматург А. Я. Алексеев-Яковлев, связавший свою творческую судьбу с народным театром, оставил занимательные воспоминания о московских «пасквино», за которыми мог наблюдать

Толстой во время своих прогулок по Девичьему полю и Новинскому бульвару. Так, под Девичьем «славился» «дед» Александр Бутягин, бывший оперный певец, «находчиво остривший на злобу дня» [23, с. 15]. На Новинском всем запоминались два «балконных комика», разыгрывавшие сценки собственного сочинения. Полагая, форма этих сенок представляла собой импровизации сатирических сцен-диалогов о барине и слуге: один актер изображал хозяина-немца, а другой – его батрака. Исполнитель роли батрака, широко известный в Москве, ранее был крепостным шутком «какого-то чудака-вельможи» [Там же, с. 66]. На Девичьем поле два паяца исполняли сцену между старослужащим солдатом и новобранцем; факт ее появления и успешного бытования доказывает рост антивоенных настроений в народной среде. «Речь шла о военном артикуле, разных трудностях и несправедливостях солдатского житья, – отмечает А. Я. Алексеев-Яковлев, – и в отдельных частях была весьма ядовита» [Там же].

Ко времени обращения Толстого к народной литературе в 1880-е гг. площадное искусство переживало сложные процессы после переломного рубежа 1860-1870-х гг., когда впервые появились разговорные пьесы. Купец В. М. Малафеев получил разрешение дирекции императорских театров на их постановку в мае 1870 г. [10, с. 111]. С того времени начинается взаимопроникновение развлекательного и поучительного начал в едином «поле» театрального действия на балаганах.

1880-е гг. отмечены расцветом трех его жанровых разновидностей:

- 1) феерий (постановок с фантастическим сюжетом, красочными костюмами, декорациями и сценическими эффектами);
- 2) народного эпоса (сказаний, былин);
- 3) нравственно-патриотических представлений с батальными сценами и живыми картинами («Взятие Геок-Тепе», «Белый генерал» и др.).

К первой категории принадлежали ярмарочные спектакли Федорова и Гантмана; ко второй – практикуемые из года в год исторические представления в «Театре В. Малафеева»; к третьей – сценические зрелища в «Развлечении и пользе» А. П. Лейферта и А. Я. Алексеева-Яковлева [6, с. 1].

На балаганах также ставились акробатические упражнения, арлекинада (небольшие шутовские сценки с участием популярной маски итальянского площадного театра Арлекино), пантомима (мимические представления без слов), водевиль (пьесы легкого комедийного характера).

Репертуар площадных действ и их краткие анонсы публиковали периодические издания; столичным и провинциальным постановкам посвящались специальные обзоры. Спектакли 1880-х гг., по наблюдению современников Толстого, отличали броские, «кричащие» названия. 10 февраля 1886 г., незадолго до появления народных пьес «Первый винокур» и «Власть тьмы», «Хроника» газеты «Театр и жизнь» сообщала о предстоящих развлечениях: «Ввиду приближения масляной недели “балаганный репертуар” уже объявил себя целым рядом самых кричащих названий пьес. У г. Малафеева пойдет “Царь Максимилиан, или Изгнание христиан”, у г. Лейферта “Брат дьявола”, у г. Гантмана “Дочь морского царя” (переделка Ундины), у г. Федорова “Бога-тыри”, у г. Лаврова “Бородинская битва, или За веру, царя и отечество”» [52, с. 2].

«Менее всего» зрители шли смотреть «Вокруг света» Ж. Верна к Федорову (эта феерия шла также в «Зоологическом саду»). «Ломились» на «Развлечение и пользу» А. П. Лейферта и А. Я. Алексеева-Яковлева. «Дон-Кихот» у Гантмана вызывал «средний» интерес. «Ну, какое дело русскому солдатику до испанского идаляго?», – задавался риторическим вопросом корреспондент газеты «Санкт-Петербургские ведомости» [6, с. 1].

Репертуарный кризис 1880-х гг. был вызван поиском новых форм и их авторов. Со смертью В. К. Берга (1886) изживала себя арлекинада. «На смену ей ничего определенного еще не пришло, но чувствовались веяния чего-то нового» [Там же]. Содержатели балаганов прилагали усилия понять вкусы публики. Публика, в свой черед, не знала, что ей преподнесут в балагане, «так как характер представления не определился»: шли в тот балаган, «что побольше, в расчете, что там будет и получше» [Там же]. Остро переживалась и обсуждалась проблема литературных кадров. Владельцы театров не могли найти «порядочных авторов». Никто не соглашался, многие считали унижительным работать для балагана. Казенную сцену драматурги нередко наполняли «балаганщиной», «резковатой» даже для площади, но для народа писать не «желали». «Смело можно сказать: унижение паче гордости...» [Там же].

Нередко обсуждалось падение нравственной атмосферы на гуляньях: их сопровождала нездоровая, убогая обстановка. Пьяная толпа переругивалась с клоунами, которые развлекали ее остротами, представляющими собой насмешки над зрителями. Невольно взоры посетителей обращались к «славному» прошлому, к расцвету балаганной культуры, которое, несомненно, идеализировалось в противопоставлении с находящимся в упадке настоящим. Авторы обзоров, возможно, сознательно упускали из виду, что устроители балаганов и актерские труппы всегда старались следовать вкусам зрителей [19, с. 1].

Газетным сообщениям 1886 г. контрастно противостоит описание народного гулянья 1860-х гг. литератора и театрального деятеля С. А. Юрьева. В своем имении, расположенном в селе Воскресенском Калязинского уезда Тверской губернии, он устроил крестьянский театр, где выступал вместе со своими близкими и любителями крестьянами. Поэтические зарисовки праздничного «веселья» стали известны широкому читателю после его смерти в 1888 г. Простые люди во время отдыха, пишет наблюдательный автор, забывают «злобу» трудовой жизни и самозабвенно погружаются в атмосферу «трезвого веселья» и радости. В эти минуты их душа переполняется добротой и беззаветной любовью, самопожертвованием и всепрощением [57, с. 47-48].

За Невской заставой в пригороде Санкт-Петербурга располагался район Шлиссельбургского тракта, застроенного в 1880-е гг. фабриками и заводами; их окружили кабаки, портерные и трактирные заведения.

В апреле 1885 г. образовался кружок из фабрикантов и местных обывателей, задумавших устроить в праздничные дни народные гулянья. Председателем был избран В. П. Варгунин [9, с. 3]; его двоюродный брат, Н. А. Варгунин, окончив университет, посвятил себя народному просвещению. Варгунины вели благотворительную деятельность: открыли приют для детей-сирот, богадельню, начальные и воскресные школы, дававшие навыки технической подготовки. Было устроено гулянье для рабочих, получившее название *Варгунинского*. Первое состоялось 2 мая 1885 г. с военным оркестром, хором песельников-солдат и балаганным дедом [51, с. 60]. Рабочие сочувствовали этой затее. Кабаки и трактиры опустели почти наполовину. В июле была построена эстрада. Кружок пригласил для устройства развлечений профессионального артиста. В мероприятиях участвовали клоуны, гимнасты, рассказчики и куплетисты. Ставились пантомимы, небольшие комедии и водевили в одном действии [9, с. 4].

Возникновение Варгунинского гулянья описал прозаик и драматург И. Л. Щеглов (Леонтьев), хорошо знавший актерский быт и повседневную театральную среду. Место, отведенное под гулянья, представляло тогда пустырь, в конце которого возвышалась «довольно жалкая на вид» открытая сцена [56, с. 5]. Под деревянным навесом уныло чайничала разношерстная кучка рабочих, другая группа в окружении испитых фабричных девиц отплясывала польку трамблям. «Угнетающее» впечатление производила «слезливая» народная драма: оборванные бабы «копошились» на сцене и ревели над оборванными мужиками, отправляющимися на каторгу или в набор [Там же, с. 5-6].

В сжатые сроки гулянья были благоустроены. Сотрудница книжного склада «Посредник» Н. Д. Кившенко в письме к В. Г. Черткову от 22 июля 1886 г. запечатлела их колорит. Праздничное зрелище производило «хорошее впечатление», акробаты и клоуны, танцевальные номера пробуждали во всех радостный отклик: «Колонистки неумоимо танцевали, а две шведки (одна старушка) потешали публику своими танцами, соединенными с чрезвычайной наивностью. При всем желании не смеяться над ними, смех невольно вырывался, а они нисколько не обращали внимания на окружающих, как будто кроме них никого не было. Это было очень хорошо, и я с удовольствием смотрела на их веселье» [16, л. 1].

Московские временные театры 1890-х гг., как и народные развлечения Северной столицы, нуждались в коренных изменениях репертуара, да и самого устройства балаганов. Среди господствовавших жанровых видов представлений в прессе назывались:

- 1) шансонетка (песенка игривого, фривольного содержания);
- 2) куплеты на тему супружеской неверности;
- 3) балеты;
- 4) сценки с комическими персонажами (клоуны сменили традиционных балаганных дедов) [25, с. 171].

Балаганы 1890-х гг. сохраняли свое влияние на народ, что при определенных условиях их существования расценивалось как вредное веяние времени. В течение полутора месяцев святок, масленицы и Пасхи их посещали тысячи простых людей: рабочие, солдаты, торговцы, ремесленники. Очень много бывало здесь и детей. «По отношению к театру, – отмечал в 1893 г. корреспондент журнала изящных искусств и литературы “Артист”, – все эти посетители – дети. Они с жадностью воспринимают впечатления, которые, большею частью, как сырой, необработанный материал, ложатся на их ум и сердце. И не было бы большой беды, если бы балаганные представления были так же просты и незатейливы, но и чисты, как несложны и в своей основе чисты мысли и чувства малых сих» [Там же]. Убогая обстановка, жалкие исполнители насаждали безнравственное начало.

Как наиболее острую проблему рассматривал текущее состояние площадного искусства театральный деятель Н. А. Попов, посетивший осенью 1895 г. балаган в Лужках. «Развязность», «беззастенчивое невежество» антрепренёра побуждали «призадуматься» о влиянии, которое может возыметь этот балаган на публику [22, с. 111]. В «скучной» программе, без «возвышающего душу момента», только мальчик-клоун и акробат проявляли некоторую талантливость. Вряд ли зрители были «вполне удовлетворены»: «...я сам видел, – с грустью замечает автор, – каким смехом смеялись и какими слезами плакали те же мужики и бабы на драмах и комедиях Гоголя, Островского и Потехина» [Там же, с. 116].

В 1897 г. массовые гулянья перевели на окраины столиц: в Петербурге – на Семеновский плац, в Москве – на Пресненский вал. На новых местах они не прижились и в 1898 г. прекратили свое существование [51, с. 61].

Первое из известных дневниковых свидетельств Толстого о посещении балаганов относится к 1856 г. На Адмиралтейской площади в Санкт-Петербурге он наблюдал за народом по случаю масленицы, придяшейся на 20-26 февраля [41, с. 66]. В 1857 г. во время заграничного путешествия с увлечением смотрел уличные представления в Париже. 15/27 марта в дневнике появилась короткая запись о пережитых впечатлениях [Там же, с. 119]. Очередные заметки были сделаны уже на родине в 1858 г. [44, с. 6]. Наблюдения над балаганами со временем художественно оформлялись. В романе из времени Петра I (1870-е гг.) третье начало цикла об Азовских походах открывает яркая, красочная поэтическая картина зарождения русского флота царем-реформатором. Описывая балаганы, автор воспринимает их как неотъемлемую часть образа жизни трудового народа на воронежской корабельной верфи [50, с. 204-205]. Применение романистом слова *балаганы* в данном фрагменте интерпретируется двойко: и в значении ярмарочных зрелищ, и как обозначение временной деревянной постройки.

В начале 1880-х гг. писатель часто посещал балаганные представления в Москве, которые устраивались на Девичьем поле и в других местах для развлечения народа. Толстой – гуманист и просветитель критически

отнесся к социальным контрастам столичного города. Он строго судит о народных забавах, создает колоритные картины трудового люда на городских улицах, размышляет о насущных проблемах площадных театров, выдвигает тезисы о необходимости преобразования искусства и доступности его высоких, лучших образцов демократическим слоям, приступает к созданию нового цикла сочинений – народных рассказов и драм, изыскивает возможность для постановки своих произведений на народной сцене.

Записные книжки Толстого 1879 г. и 1880 г. очерчивают изобразительную основу драматической обработки легенды о царе Агее (1879-1880, 1886) [28, с. 63-65]. Действительно, сцены о гордости, покаянии, возмездии, милосердии, нравственном перерождении заметно контрастировали с содержанием феерий и арлекинад. Разработка тем нищенства и милостыни имела реальную основу. 29 мая 1879 г. Т. Л. Толстая записала в дневнике: «Вчера приходили к нам двое слепых и пели разные песни: “Книгу Голубину”, “Федора Тырина”, “Лазаря” и т.д.» [34, с. 21].

В 1882 г. начат социально-этический трактат «Так что же нам делать?» (1882, 1884-1885). Среди ключевых его проблем – вопросы духовной жизни народа и его художественных потребностей. По глубокому убеждению Толстого, литературу для народного чтения (в том числе и для балаганных инсценировок) составляют «неудачники» и «отверженцы наук и искусств» «по заказу аферистов»; все они преследуют только одну цель – «наживу» [40, с. 351]. Люди, которые занимаются «духовной работой» и желают образовывать народ, не знают его нужд, забыли его образ жизни, его взгляд на вещи, язык и изучают его «как этнографическую редкость или новооткрытую Америку» [Там же].

С фотографической точностью воссозданы жалкие праздничные гулянья рабочих; «шатаниям» фабричных придана форма философского обобщения. Как общественное зло показаны и тяжелый труд народа на фабриках от первого свистка в 5 часов утра до последнего свистка в 8 часов вечера, и убогие развлечения – «плоды духовной пищи» – производителей материальных благ [Там же, с. 302].

Дневник 1884 г. отражает впечатления от посещений бульвара Девичьего поля с народным гуляньем [45, с. 81, 82, 86]. Эти заметки передают душевный надрыв их автора, его тяжелые, гнетущие и тревожные чувства: тоску, уныние, жалость. Драматическая форма 1884 г. проникнута образами, связанными с балаганным искусством. Такова ремарка первого действия из раннего начала «Петра Хлебника» (1884, 1894), отражающая наблюдения над участниками и зрителями праздничных представлений. Здесь воссоздан торговый центр города, с лавками и балаганами [47, с. 367]. Как признается художник в письме к жене от 30 января 1884 г., свою «затею народной пьесы» он «обдумывает» «с большим удовольствием» [43, с. 417].

Ко времени работы над «Первым винокуром» относится свидетельство композитора В. С. Серовой о намерении Толстого «обработать какую-нибудь вещь для сценического народного представления»: «Был я недавно на гулянье, посмотрелся, наслушался я там всякой всячины... Знаете, мне стало совестно и больно, глядя на все это безобразие. <...> Нельзя так оставить... просто стыдно» [27, с. 83].

Пьеса «Первый винокур» явилась драматическим переложением рассказа «Как чертенок краюшку выкупал»; создавалась в феврале – марте 1886 г. С первых дней февраля Толстой читал «Русские народные легенды, собранные Афанасьевым» (1859). Примечания этнографа к легенде «Горький пьяница» в этом сборнике послужили одним из источников сюжета рассказа и комедии. Проблема народного пьянства и необходимости его преодоления, поставленная в этих произведениях, была наглядно иллюстрирована. Книгоиздатель И. Д. Сытин поместил текст рассказа под картинкой, «изображающей пьяную компанию, сидящую за столом и угощающуюся чарочками» [15, л. 2].

20 февраля Толстой, соглашаясь на драматическую обработку своих рассказов актером П. А. Денисенко, отметил, что дело народного театра его «очень занимает» и что сам он «желал бы попытаться написать» «в этой форме» [39, с. 328-329]. Уже 28 февраля С. А. Толстая уведомила Т. Л. Толстого: «Переписываю папа его балаганную пьесу с чертями» [8, с. 629]. 1 марта в подготовленной копии появилось двойное название: «Первый винокур, или Как чертенок краюшку заслужил». Такая форма была традиционна для балагана, представляла собой «разъяснение недоумевающим» [11, с. 51]. Подзаголовок определял вид драмы: «Комедия в 6 действиях». Затем автор трансформировал жанр. И в этом случае, учитывая поэтику площадного театра, он заменил слово «комедия» словом «представление» [38, л. 1].

На масленице 1886 г. в московском балагане с большим успехом шла «феерия в трех действиях» «Анчутка беспятый» по сказке А. Ф. Погосского. Представление понравилось И. М. Ивакину, который поделился с писателем своими впечатлениями и поинтересовался у него, знаком ли он с «Анчуткой». Толстой «видел» и категорически не «одобрил» спектакль [14, с. 82].

«Этим положительно стоит заняться», – говорил автор «Власти тьмы» беллетристу и драматургу Н. И. Тимковскому о театральных балаганах на Девичьем поле, желая создать для них что-нибудь «путное» [35, с. 431]. Писатель признавался П. И. Бирюкову в том, что, замыслив крестьянскую пьесу на тему прелюбодеяния, «хотел просто написать драму для народного театра и думал, что ее будут давать на балаганах» [3, с. 71]. Пьеса вскрывала «злобу дня» в жизни народа – разорение деревень, гибель крестьянского земледелия, порабощение демократической прослойки города капиталистической системой под углом нравственного осмысления этих проблем и их последствий. «...стяжание чужого достояния при помощи преступления и пользование этим достоянием до тех пор, пока совесть не заговорила в преступниках и не явилась возмездием» [32, л. 7].

Выбор такой темы для народной сцены, особенности ее художественного решения изменили сложившуюся репертуарную традицию и эстетические представления о сути и назначении театра. Новаторство оценили

мыслящие, передовые современники. Ко времени первой сценической постановки произведения распространилось дружественное шутовое четверостишие: «Воспрянули от сна забытые умы, / Прониклись сердца высоким, светлым чувством: / Пришел Толстой и силой “Власти тьмы” / Затеplit яркий свет над дремлющим искусством!» [5, ед. хр. 299, л. 1].

Замысел воплощался на эмоциональном подъеме, с воодушевлением и большой концентрацией сил, под глубоким воздействием «художественной эмоции» [26, с. 77]. Последовательность работы над сюжетом такова: в октябре – ноябре 1886 г. целостно сложились все действия, были сформированы основные образы и их характеристики. Во второй половине ноября пьеса была сдана в набор и цензуру. В декабре 1886 г. и в январе 1887 г. правились корректуры, вносились исправления и дополнения, был написан «вариант IV действия», введен образ старого отставного солдата Митрича.

Еще не опубликованное сочинение широко распространялось в светских кругах. До Толстого стали доходить суждения литераторов и театралов о том, что IV действие «слишком грубо, слишком по нервам бьет» [54, с. 410]. Изысканный вкус «терпел» и «восхищался» «красивым пороком», когда все «низкое», «подлое», «преступное», «безнравственное» и «бессовестное» прикрывалось «бархатом», «парчой», «шелком», «батистом». Не выносились «лапти», «полушубки», «онучи», «водка»: порок в них «слишком кричал», преступление оказывалось «слишком ужасным и голым», потому и действовало «слишком сильно» [32, ед. хр. 92, л. 8].

Не без иронии и юмора писатель рассказывал об этом парадоксе А. К. Чертковой: «Так вот я думал, думал, чем бы заменить помягче, чтоб не так шокировать их деликатные нервы... ну, и увлекся... Вспомнил тип отставного солдата, забавный был такой старик!..» [54, с. 410]. 15 января 1887 г. В. Г. Чертков выражал свою надежду на возможные постановки драмы на балаганах и на фабриках [42, с. 10]. Однако народный зритель впервые увидел ее только в общедоступном театре М. В. Ленковского.

Интерес Толстого к балаганам сохранился и в 1890-е гг. Широко известна фотография «Л. Н. Толстой на народном гулянье», запечатлевшая писателя на Девичьем поле в Москве у балаганов, сделанная И. Л. Толстым [7, с. 66; 26, с. 67]. Тема народных гуляний для романа «Воскресение» (1889-1890, 1895-1896, 1898-1899) обдумывалась в 1895 г. 7 июля в дневнике очерчен эскиз летней Москвы, проникнутый социальным пафосом. Весь абзац отчеркнут автором и на полях им отмечено: «К Коневс<кой>»: [46, с. 36-37]. Собирательная картина «пьяных» и «распутных» «гуляний» встроена в поле *отрицания* [1, с. 192] социально-политической и культурной действительности 1890-х гг.: судов, сената, церкви, высшего общества, чиновников, городского мещанства, крестьян. Широкий критический обхват художественной сферы обновлен еще одной социальной категорией – революционера рабочего (фигура Кондратьева).

Последнее десятилетие жизни и творчества Толстого опосредованно и ретроспективно связано с площадным театром. По-прежнему велик был его интерес к жизни народа, и народные гулянья продолжали предоставлять «пищу» для его вдумчивых наблюдений.

Осень 1901 г., после серьезной болезни писателя, случившейся в конце июня, семья проводила в Крыму, в Гаспре. Окрепнув, он совершал прогулки в сопровождении близких, на которых внимательно наблюдал за своеобразной, красочной жизнью местного простого люда. 29 декабря был праздник у татар. На улицах Кореиза и Гаспры царило многолюдное веселье, «характерно» и «живописно» «хороводили» турки. На следующий день, 30 декабря, посетили очередное яркое зрелище – в читальне был устроен танцевальный вечер. Выступали три странствующих музыканта, на огромной гармонии играл юноша. В вальсах и польках кружились горничные, жены и дочери ремесленников, мужчины из разных классов общества; запомнились татарские танцы и грузинская лезгинка с кинжалами. «Хорошее это дело, – замечала С. А. Толстая, – эти народные балики, большое оживление и вполне невинное веселье. Мы все и Лев Николаевич ходили смотреть» [37, с. 34].

В 1900-е гг. новый виток развития получает категория народности; Толстой осмысляет ее в нескольких ракурсах. В теоретических рассуждениях народ выступает как субъект и объект искусства, снова, как и в цикле эстетических статей (1880-1890-х гг.), поднимаются вопросы об отражении интересов широких слоев населения в художественном творчестве, его общедоступности. Центральной в этой связи становится мысль о «падении» искусства, его превращении в «пустую» и «безнравственную» забаву для избранного меньшинства [49, с. 248-250]. В трактате «О Шекспире и о драме» (1903-1904, 1906) рассуждения автора о назначении искусства, законах его формы и тех этапах истории, когда в нем искажалось и вырождалось объединяющее всех людей начало [Там же, с. 259], опираются на поэтический и теоретический опыт создания общедоступной литературы.

«Любимейший» ученик первой яснополянской школы В. С. Морозов пишет рассказ, вступительную часть к которому составляет «гордый» учитель («Предисловие к рассказу В. С. Морозова “За одно слово”», 1908) [48, с. 148]. «Мужицкие» образы картин художника Н. В. Орлова по-прежнему дороги писателю, однако ценностные ориентиры существенно трансформировались. «Герой» – уже не тот народ, который побеждал Наполеона, завоевывал и подчинял себе других, «научился делать» машины, железные дороги и революции. Приоритетны иные черты его внутреннего облика: смирение, трудолюбие, кротость, терпение («Предисловие к альбому: “Русские мужики” Н. Орлова», 1908) [Там же, с. 273]. Тот же идеал был развит в народной пьесе «Проезжий и крестьянин» и очерке «Разговор с прохожим» (1909) [30, с. 61-62].

В этот период Толстой-художник подводит итог долгого творческого пути. Следуя свойству *искания*, без которого поэтический талант является неполным и как бы с изъяном, он сопоставляет почти забытое

минувшее и волнующее настоящее, сопрягая прошедшее с формами балаганного театра. Сочинения, написанные до знаменитого перелома в мировоззрении, напоминали ему разные образы зазывал (паяцев, зайцев, дедов на балконах), которые всего лишь привлекают зрителя в балаган. Последующие произведения он приближает в большей или меньшей степени к вершине творческого поиска, которая и соотносилась с «настоящим» представлением в балагане. Писатель не замыкал свои искания ограничительными рамками уже освоенных форм и тем. Развитие его личности, как в зеркале, отражало насущные проблемы современности, определяло характер, содержание и результат творческого отклика на эти вызовы.

22 марта 1909 г. М. С. Сухотин прочел заметку из «Нового времени», в которой высоко оценивалась «Война и мир». Толстой заволновался: всеобщее почитание знаменитого романа он объяснял «узостью понимания» и сравнивал с масленичным гуляньем под Новинским, когда паяцы выскакивали на балкон и «кривляньями» зазывали публику. «Может быть, – досадовал он, – бывали такие зрители, которые не хотели идти внутрь, говоря, что и без того паяцев видели. Нечто подобное делают те, которые уперлись на “Войне и мире”». Толстой в “Войне и мире” показал весьма немного сравнительно с тем, что показал потом. Вся суть Толстого в том, *что* он писал после “Войны и мира”. Как интерес паяцев не в том, что они изображали на балкончике, а в том, *что* представляли в балагане» [33, с. 212].

Тогда же, в середине марта, С. А. Толстая, вернувшись в Ясную Поляну из Москвы, рассказывала о популярности художественных творений своего мужа в столицах. Толстой полагал, что успех его прежних беллетристических писаний был сильно «раздут»; людей, которые их «восхваляли», он соотнес со зрителями, которые в «разодетых» фигурах на крыльцах видели «самое главное» и по недомыслию не шли дальше. «Если те мои беллетристические писания имеют какое-либо значение, – настаивал автор, – то только как фигуры на крыльцах балаганов, – чтобы заманить, заинтересовать читателей в моих более существенных писаниях» [53, с. 533].

В конце мая того же года Ясную Поляну посетил биолог И. И. Мечников. Беседуя с Толстым, ученый с восторгом отзывался о его художественных произведениях. Сам писатель, рассматривая свое творчество до переломного периода как интродукцию к своим позднейшим, «настоящим» и «серьезным», работам – публицистическим, религиозно-философским, посвященным теории искусства, вновь остроумно сравнил его с зазывалами на площади. «Как в балагане выскакивает наружу заяц, – пояснял он свою мысль И. И. Мечникову, – и представляет разные фокусы для того, чтобы завлечь публику вовнутрь, где настоящее представление, так и мои художественные произведения играют такую же роль: они привлекают внимание к моим серьезным вещам» [3, с. 570].

**Выводы.** Итак, определяющим фактором эволюции балаганного театра XIX в. является взаимодействие его жанровых форм в рамках общей структуры. Зрелищно-развлекательное начало объединяло три крупных вида, привлечших внимание Толстого – художника, публициста и теоретика искусства: театральные представления, народные гулянья и творчество балаганных зазывал. «Русские Пасквино» на праздниках и ярмарках славились своим находчивым откликом на злобу дня; предмет их «бесед» с публикой указывал на рост социальных протестов, антивоенных и антиправительственных настроений в демократической среде.

С 1850-х гг. Толстой посещает балаганы и гулянья, свои впечатления он заносит в дневник. Писателю интересна индустрия развлечения массовой культуры Москвы, Санкт-Петербурга, Западной Европы. С рубежа 1870-1880-х гг. он регулярно бывает на Новинском бульваре и Девичьем поле, тщательно наблюдает за импровизациями балконных «закликал». Природа, духовные аспекты гуляний, вкусовые запросы их аудитории вызывали его горячий отклик также в 1890-х и 1900-х гг.

Начиная с 1870 г. появление «разговорного» репертуара вносит свои коррективы в деятельность площадных театров. Основной вектор их развития определяет взаимное проникновение развлечения, увеселения и поучения, морали. Видовые формы балаганных спектаклей разнообразны. С 1830-х по 1860-е гг. господствуют акробатические упражнения, арлекинада и пантомима. В 1870-1880-е гг. главенствующими становятся феерии, инсценировки народного эпоса и исторических событий с патриотическим уклоном; в 1890-х гг. с ними сосуществуют водевили, шансонетки, клоунада, балеты. Наиболее востребованными и передовыми в культурной жизни общества явились праздничные гулянья братьев Варгуниных за Невской заставой (где ставилась народная пьеса «Первый винокур»), а также балаган «Развлечение и польза» А. П. Лейферта и А. Я. Алексеева-Яковлева.

Системный кризис площадного театра 1880-х гг. явился поворотным моментом в его истории, был обусловлен сложностями перехода к новым формам и проблемой литературных кадров. Индустрия столкнулась с необходимостью разработать принципиально иную модель произведения, положенного в основу спектакля. Он должен был стать источником *художественного* развития, обладать *образовательными* свойствами, напрямую связанными с *содержанием* пьес. Профессиональные литераторы считали для себя унизительным сотрудничество с балаганами. Высокое мастерство А. Я. Алексеева-Яковлева, проявленное им в написании либретто, придавало репертуару «Развлечения и пользы» характер исключения из общего правила. Внутреннее, содержательное своеобразие русских классиков А. Я. Алексеев-Яковлев мастерски объединил с канонами внешнего выражения ярмарочного, праздничного представления.

Состояние упадка и общего разлада, которое переживала эта область культуры, осложнялось низким этическим уровнем, увеличением пьянства в народе. Искрометные остроты актеров на злобу дня заместили их грубые и пошлые насмешки над публикой; юмор, веселье, задор, моральную чистоту народного отдыха 1860-х гг. «усредняли» содержание и качество спектаклей. Народное в художественной эстетике балагана свелось к простонародному, образная система была упрощена, стала непристойной, вульгарной.

Особенности преломления жанровых форм театра-балагана в творчестве Толстого не подлежат хронологической градации. Организующим началом в их классификации является *направление* авторского поиска.

**1. Балаган как способ изучения жизни народа, его воззрений, языка и быта.** Эта тема всегда представлялась писателю «особенно» «трудной» и «интересной» [36, с. 504]; довольно широко она отражена в его записных книжках и дневниках (1856-1858; 1880-е гг.). Все заметки этой группы распадаются на два типа. Первые лаконично запечатлевают увиденное, вторые представляют размышления, критическое суждение.

**2. Балаган как объект изображения** является составной частью поэтической картины жизни народа. Фрагментарно представлен в романе из времени Петра I (1870-е гг.), пьесе «Петр Хлебник» (1884, 1894), трактате «Так что же нам делать?» (1882, 1884-1886), романе «Воскресение» (1889-1890, 1895-1896, 1898-1899). Эти описания связывали профессиональное искусство с фольклором, народным мышлением, представляли собой арсенал, из которого Толстой черпал свою образную систему.

**3. Балаган как предмет теоретического рассуждения** отразился в эстетической картине Толстого после переезда семьи в Москву в начале 1880-х гг. В дневниковых записях оформлялись суждения о природе и назначении искусства, его раздвоении на элитарное и массовое, о приобщении к его высоким достижениям трудового населения (трактат «Так что же нам делать?», цикл незавершенных статей об искусстве 1880-х гг., «Предисловие к сборнику “Цветник”», 1886). В своей совокупности эти положения дают выход к позднейшим обобщающим фундаментальным теоретическим трудам по эстетике художественного творчества – трактату «Что такое искусство?» (1897-1898), статье «О Шекспире и о драме» (1903-1904, 1906). Центральной в рамках темы выступает категория народности искусства: в наследии художника народ выступает как двигатель истории, как создатель, носитель и хранитель материальных благ, языка и культуры.

**4. Реформирование репертуара театра-балагана.** Четыре пьесы 1880-х гг. – драматическая обработка легенды об Аггее (1879-1880, 1886), «Петр Хлебник» (1884, 1894), «Первый винокур» (1886), «Власть тьмы» (1886) – предназначены для возрождения подлинно народного начала и преобразования балаганной сцены. Их центром избрана тема о духовном перерождении человека. Первые две не были завершены, несмотря на увлечение Толстым своей работой на начальных ее этапах. Представлялись неправдоподобными типические свойства главных героев: образы правителя и сборщика налогов были очень далеки от интересов и потребностей народа.

«Затею» балаганной пьесы о вреде пьянства и необходимости его преодоления воплотил «Первый винокур». 6 и 20 июля прошли его спектакли на летней сцене кружка народного гулянья в фабричном селе Александровском. Постановки в балаганах Москвы и Санкт-Петербурга не состоялись по техническим и идеологическим причинам [29, с. 219-222, 228]. Крестьянская пьеса на тему прелюбодеяния – «Власть тьмы» – расширила критический охват. Драматические события в семье Колосковых явились подходящим бытовым фоном для описания насущных проблем в жизни народа: разорения деревни, угасания земледелия, разложения демократической прослойки города. Основной идеологический посыл автора – повсеместное распространение золотого тельца, духовная деградация. Предмет изображения и его художественное решение перевернули традицию: впервые назидание, мораль исключили развлекательное и увеселительное назначение балагана.

**5. Балаган как эстетический символ.** Это восприятие зарождается в теоретических рассуждениях Толстого 1900-х гг. Сочинения до переломного периода сопрягаются с артистическим мастерством балаганных паяцев (дневник М. С. Сухотина, В. Г. Черткова, биографические материалы П. И. Бирюкова). По убеждению Толстого, «прежние» его беллетристические произведения предвосхищают «более существенные», «настоящие» и «серьезные». Социально-философский, эстетический и художественный поиск к этому времени был существенно трансформирован. Предпочтение отдается нравственной ценности книг. Главным адресатом своих произведений Толстой считает народ: дидактические цели обуславливают творчество, реализуют общедоступность искусства. Переориентированная поэтическая система приобретает мощную силу воздействия. Содержание получает исчерпывающее выражение в рамках минимизированной, сжатой формы. Чувство меры, психологическая верность, соответствие жизненной правде выступают главными условиями «моральной красоты» произведения.

*Дальнейшим направлением* нашего научного поиска видим исследование значения и воздействия сочинений Толстого на формирование и деятельность любительского народного театра. Этот вид эволюционно сменил формы балаганного театра. Его типические черты – организационное и художественное руководство со стороны демократии; репертуар из лучших произведений русской драматургии; смешанный состав исполнителей; простота и искренность игры актеров из народа; народный интерес к спектаклям – наиболее полно соответствовали толстовскому истолкованию общедоступности искусства.

#### Список источников

1. Бахтин М. М. Идеологический роман Л. Н. Толстого. Предисловие // Бахтин М. М. Собрание сочинений: в 7-ми т. / Ин-т мировой литературы им. М. Горького РАН. М.: Русские словари, 2000. Т. 2 / ред. т.: С. Г. Бочаров, Л. С. Мелихова. С. 185-204.
2. Бахтин М. М. Толстой, как драматург. Черновые записи // Бахтин М. М. Собрание сочинений: в 7-ми т. / Ин-т мировой литературы им. М. Горького РАН. М.: Русские словари, 2000. Т. 2 / ред. т.: С. Г. Бочаров, Л. С. Мелихова. С. 205-212.
3. Бирюков П. И. Биография Л. Н. Толстого: в 2-х кн. М.: Алгоритм, 2000. Кн. 2. 656 с.

4. **Брейтбург С. М.** Неизданная пьеса Толстого // Толстой и о Толстом. Новые материалы: в 4-х сб. М.: Тип. «Тайнинский печатник», 1926. Сб. 2. С. 5-10.
5. **«Воспрянули от сна забытые умы...». Стихотворение по поводу первой постановки пьесы Л. Н. Толстого «Власть тьмы»** // Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ). Ф. 508. Оп. 1.
6. **Г. Н.** Воскресные мотивы. Пасхальный калейдоскоп // Санкт-Петербургские ведомости. 1886. 20 апреля.
7. **Гусев В. Е.** Русский фольклорный театр XVIII – начала XX века. Л.: ЛГИТМИК, 1980. 94 с.
8. **Гусев Н. Н.** Летопись жизни и творчества Льва Николаевича Толстого: в 2-х т. М.: Гослитиздат, 1958. Т. 1. 1828-1890. 837 с.
9. **Десятилетие народных гуляний за Невской заставой. 1885-1895. Очерк деятельности Невского общества устройства народных развлечений** / сост. Евт. Карпов. СПб.: Тип. П. П. Сойкина, 1895. 16 с.
10. **Дмитриев Ю. А., Королькова Т. Е.** Драматургия балаганного театра // Памятники культуры. Новые открытия. Письменность. Искусство. Археология: ежегодник. М.: Наука, 1989. С. 107-131.
11. **Забытый Петербург.** СПб.: Гиперион, 2000. Кн. 2. Петербургские балаганы / сост., вступ. ст. и коммент. А. М. Конечного. 251 с.
12. **Зверев А., Туниманов В.** Лев Толстой / вступ. ст. В. Я. Курбатова. М.: Молодая гвардия, 2006. 782 с.
13. **Зуева Т. В., Кирдан Б. П.** Русский фольклор: учебник для высш. учеб. заведений. М.: Флинта; Наука, 2001. 400 с.
14. **Ивакин И. М.** Воспоминания о Толстом // Литературное наследство. М.: Изд-во АН СССР, 1961. Т. 69. Лев Толстой: в 2-х кн. Кн. 2. С. 26-109.
15. **Кившенко Н. Д.** Письмо к В. Г. Черткову 1886 г. б/д // Отдел рукописей Государственного музея Л. Н. Толстого (ОР ГМТ). Ф. 60. Кп.-19463.
16. **Кившенко Н. Д.** Письмо к В. Г. Черткову от 22 июля 1886 г. // ОР ГМТ. Ф. 60. Кп.-19463.
17. **Ломунов К. Н.** Драматургия Л. Н. Толстого. М.: Искусство, 1956. 468 с.
18. **Мейерхольд В. Э.** Статьи. Письма. Речи. Беседы: в 2-х ч. / под общ. ред. Б. И. Ростоцкого. М.: Искусство, 1968. Ч. 1. 1891-1917. 305 с.
19. **Москвич.** Московская жизнь // Санкт-Петербургские ведомости. 1886. 1 мая.
20. **Некрылова А. Ф.** Русские народные городские праздники, увеселения и зрелища. Конец XVIII – начало XX века. СПб.: Азбука-классика, 2004. 256 с.
21. **Николаева Е. В.** Художественный мир Льва Толстого, 1880-1890-е годы. М.: Флинта; Наука, 2000. 269 с.
22. **Попов Н.** Балаган странствующей труппы в деревне // Театрал. 1895. № 45. С. 111-116.
23. **Русские народные гулянья** / по рассказам А. Я. Алексеева-Яковлева; в записи и обработке Е. Кузнецова. Л. – М.: Искусство, 1948. 172 с.
24. **Рыбакова Ю. П.** Комментарии // Толстой Л. Н. Собрание сочинений: в 22-х т. / гл. ред. М. Б. Храпченко. М.: Худож. лит., 1982. Т. 11. С. 473-502.
25. – **р ц.** – Временные народные театры // Артист. 1893. № 26. С. 171-172.
26. **Сергеенко П. А.** Как живет и работает гр. Л. Н. Толстой. Изд-е 2-е. М.: Тип. т-ва И. Д. Сытина, 1908. 150 с.
27. **Серова В. С.** Встреча с Л. Н. Толстым на музыкальном поприще // Русская музыкальная газета. 1894. № 4. С. 81-85.
28. **Сизова И. И.** История текста драматической обработки легенды о царе Аггее Л. Н. Толстого // Сибирский филологический журнал. 2013. № 4. С. 58-65.
29. **Сизова И. И.** Народный театр Льва Толстого: начало просветительского служения писателя // Studia Litterarum. 2016. Т. 1. № 3-4. С. 216-234.
30. **Сизова И. И.** Рецепция фольклорной драмы в творчестве Л. Н. Толстого // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2020. Т. 13. № 5. С. 57-64.
31. **Словарь иностранных слов и выражений** / авт.-сост. Е. С. Зенович. М.: Олимп; АСТ, 2002. 778 с.
32. **Суворин А. С.** «Власть тьмы» на сцене у гг. Приселковых // РГАЛИ. Ф. 459. Оп. 2.
33. **Сухотин М. С.** Из дневника // Литературное наследство. М.: Изд-во АН СССР, 1961. Т. 69. Лев Толстой: в 2-х кн. Кн. 2. С. 148-224.
34. **Сухотина-Толстая Т. Л.** Дневник. М.: Правда, 1987. 576 с.
35. **Тимковский Н. И.** Мое личное знакомство с Л. Н. Толстым // Л. Н. Толстой в воспоминаниях современников: в 2-х т. М.: Худож. лит., 1978. Т. 1. С. 429-438.
36. **Толстая С. А.** Дневники: в 2-х т. М.: Худож. лит., 1978. Т. 1. 1862-1900. 606 с.
37. **Толстая С. А.** Дневники: в 2-х т. М.: Худож. лит., 1978. Т. 2. 1901-1910. Ежедневники. 669 с.
38. **Толстой Л. Н.** Первый винокур, или Как чертенок краюшку заслужил // ОР ГМТ. Ф. 1. Оп. 2.
39. **Толстой Л. Н.** Полное собрание сочинений: в 90-та т. / под общ. ред. В. Г. Черткова. М.: Худож. лит., 1934. Т. 63. Письма. 524 с.
40. **Толстой Л. Н.** Полное собрание сочинений: в 90-та т. / под общ. ред. В. Г. Черткова. М.: Худож. лит., 1937. Т. 25. Произведения 1880-х годов. Народные рассказы. XII+916 с.
41. **Толстой Л. Н.** Полное собрание сочинений: в 90-та т. / под общ. ред. В. Г. Черткова. М.: Худож. лит., 1937. Т. 47. Дневники и записные книжки, 1854-1857. XI+621 с.
42. **Толстой Л. Н.** Полное собрание сочинений: в 90-та т. / под общ. ред. В. Г. Черткова. М.: Худож. лит., 1937. Т. 86. Письма к В. Г. Черткову, 1887-1889. XIII+318 с.
43. **Толстой Л. Н.** Полное собрание сочинений: в 90-та т. / под общ. ред. В. Г. Черткова. М.: Худож. лит., 1938. Т. 83. Письма к С. А. Толстой, 1862-1886. 638 с.
44. **Толстой Л. Н.** Полное собрание сочинений: в 90-та т. / под общ. ред. В. Г. Черткова. М.: Худож. лит., 1952. Т. 48. Дневники и записные книжки, 1858-1880. XXVII+540 с.
45. **Толстой Л. Н.** Полное собрание сочинений: в 90-та т. / под общ. ред. В. Г. Черткова. М.: Худож. лит., 1952. Т. 49. Записки христианина, дневники и записные книжки, 1881-1887. 310 с.
46. **Толстой Л. Н.** Полное собрание сочинений: в 90-та т. / под общ. ред. В. Г. Черткова. М.: Худож. лит., 1953. Т. 53. Дневники и записные книжки, 1895-1899. XXXVI+562 с.
47. **Толстой Л. Н.** Полное собрание сочинений: в 90-та т. / под общ. ред. В. Г. Черткова. М.: Худож. лит., 1954. Т. 29. Произведения, 1891-1894. XXVIII+452 с.

48. Толстой Л. Н. Полное собрание сочинений: в 90-та т. / под общ. ред. В. Г. Черткова. М.: Худож. лит., 1956. Т. 37. Произведения, 1906-1910. XV+493 с.
49. Толстой Л. Н. Полное собрание сочинений: в 90-та т. / под общ. ред. В. Г. Черткова. М.: Худож. лит., 1958. Т. 30. Произведения, 1882-1898. XXVII+605 с.
50. Толстой Л. Н. Полное собрание сочинений: в 100-та т. / Ин-т мировой литературы им. А. М. Горького РАН. М.: Наука, 2014. Т. 9. Художественные произведения, 1863-1884 / ред. т. П. В. Палиевский. 774 с.
51. Хайченко Г. А. Русский народный театр конца XIX – начала XX века. М.: Наука, 1975. 367 с.
52. Хроника // Театр и жизнь. 1886. 10 февраля.
53. Чертков В. Г. Записи // Литературное наследство. М.: Изд-во АН СССР, 1939. Т. 37-38. Л. Н. Толстой: в 2-х кн. Кн. 2. С. 524-538.
54. Черткова А. К. Из воспоминаний о Л. Н. Толстом // Л. Н. Толстой в воспоминаниях современников: в 2-х т. / ред. С. А. Макашин. М.: Худож. лит., 1978. Т. 1. С. 409-428.
55. Шульц С. А. Историческая поэтика драматургии Л. Н. Толстого (герменевтический аспект). Ростов н/Д: Изд-во Ростов. ун-та, 2002. 238 с.
56. Щеглов И. Народ и театр. Очерки и исследования современного народного театра. СПб.: Изд-во П. П. Сойкина, 1911. XXVI+424 с.
57. Юрьев С. А. Деревенский театр // Артист. 1889. № 3. С. 46-50.

### **Buffoonery Theatre Genres in L. N. Tolstoy's Artistic and Aesthetic Searches**

**Sizova Irina Igorevna, PhD**

*A. M. Gorky Institute of World Literature, Russian Academy of Sciences, Moscow  
u\_sizova@bk.ru*

The paper considers representation of buffoonery theatre genres in L. N. Tolstoy's artistic and aesthetic search. The article describes development of street performance, festival tradition, buffoonery in the second half of the XIX century, reveals specificity of their influence on the writer's creative work. Scientific originality of the study lies in the fact that the researcher provides a comprehensive analysis of the problem, examines periodicals of that time, archival materials, refers to special literature on the history of theatre. The research findings are as follows: the author identifies objective causes of decay of this sphere of culture, shows that Tolstoy's polemics was focused just on these issues, systematizes the writer's notes on the problem.

*Key words and phrases:* buffoonery theatre genres; L. N. Tolstoy's artistic and aesthetic search; dramaturgy; prose; publicistic writing; principle of art availability to the public; scientific classification.