

НОВЫЕ ЧЕРТЫ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XVII-XVIII ВВ.

НОВЫЕ ЧЕРТЫ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ И ИСКУССТВЕ



XVII-НАЧАЛО XVIII В.



Сборник статей посвящен изучению новых явлений в русской литературе и искусстве переходного периода от средневековья к новому времени. В статьях исследуются жанровая природа и структура первых русских пьес, рассказывается о публичных зрелищах как средстве государственно-патриотической пропаганды, изучаются вопросы развития впервые появляющегося в России басенного жанра, повествовательного стихосложения в его связях с литературами Востока и Запада, говорится о возникновении новых тенденций в древнерусской публицистике.

НОВЫЕ ЧЕРТЫ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XVII - НАЧАЛА XVIII В.



А К А Д Е М И Я Н А У К С С С Р
ИНСТИТУТ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ ИМ. А. М. ГОРЬКОГО

ИССЛЕДОВАНИЯ И МАТЕРИАЛЫ
ПО ДРЕВНЕРУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

НОВЫЕ ЧЕРТЫ
В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ
И ИСКУССТВЕ

(XVII — начало XVIII в.)



ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»

Москва 1976

Ответственный редактор

А. П. РОБИНСОН

ОТ РЕДАКТОРА

Предлагаемый читателям сборник статей, подготовленный Группой по изучению древнерусской литературы Института мировой литературы имени А. М. Горького Академии наук СССР, посвящен изучению переходного периода (от средневековья к новому времени) в русской литературе и искусстве. Настоящее издание имеет самостоятельный характер и в то же время обладает последовательной преемственностью с предшествующими изданиями «Исследований и материалов по древнерусской литературе»¹.

Современная советская медиевистика в области литературоведения и смежных дисциплин проявляет большой и вполне обоснованный интерес к переходному периоду русской истории, культуры и литературы (XVII — начало XVIII в.)². Этот период определялся рождением буржуазных отношений, процессами формирования русской нации и становления Российской империи. Литературным явлениям переходного периода в течение ряда лет были посвящены основные работы Группы по изучению древнерусской литературы и ее научного актива, нашедшие свое отражение в предшествующих сборниках и продолженные в данном издании.

¹ См.: «Исследования и материалы по древнерусской литературе» (ответственный редактор В. Д. Кузьмина). М., 1961; «Древнерусская литература и ее связи с новым временем. Исследования и материалы по древнерусской литературе» (ответственный редактор О. А. Державина). М., 1967; «Русская литература на рубеже двух эпох (XVII — начало XVIII в.). Исследования и материалы по древнерусской литературе» (ответственный редактор А. Н. Робинсон). М., 1971.

² См., например, работы последних лет: Д. С. Лихачев. XVII век в русской литературе.— В кн.: «XVII век в мировом литературном развитии». М., 1969, стр. 299—328; *он же*. Развитие русской литературы X—XVII веков. Эпоха и стили. Л., 1973; А. М. Пащенко. Русская стихотворная культура XVII века. Л., 1973; А. Н. Робинсон. Борьба идей в русской литературе XVII века. М., 1974.

Общий характер идеологического (в том числе и литературного) развития переходного периода отличался глубокими противоречиями. Эти противоречия сказывались в разных областях культурного движения и проявлялись, с одной стороны, в стремлении преодолеть средневековую отграниченность Руси от западных держав и постепенно ввести ее в русло общеевропейского развития, а с другой, — в стремлении сохранить или даже оживить отечественные традиции, противопоставляя их «немецкой» моде. Изучение противоречивых тенденций подобного рода является делом тем более сложным, что в некоторых существенных случаях они проявлялись одновременно в творчестве одного и того же видного писателя. Так, например, выдающийся белорусский и русский поэт и педагог, первый московский «западник» Симеон Полоцкий внес богатый вклад в русское просвещение и в развитие литературной культуры, но оставался архаичным писателем в области литературного языка и стиля (школьного «красноречия»). Его непримиримый противник, крупнейший писатель эпохи Аввакум, архаист по своим убеждениям и враг новой «внешней мудрости», внес не меньший вклад в развитие самой литературы, оказавшись ярким новатором в области использования «природного» русского языка и стиля («просторечия»). В русской общественной жизни XVII в., в годы, предшествующие петровским реформам, новые явления культуры обычно зависели от меняющихся факторов политического и административного порядка. Например, такое важное начинание, как театр, сразу достигло значительных успехов при дворе царя Алексея Михайловича (в 1672—1676 гг.), но было неожиданно ликвидировано при его преемнике Федоре Алексеевиче под воздействием консервативных боярских сил.

Предлагаемый сборник, разумеется, не может в целом охватить все многообразные процессы исторических видоизменений, протекавшие в разных областях общественной идеологии в России переходного периода. В пределах своих задач и возможностей это издание касается данных проблем главным образом в связи с изучением различных конкретных вопросов развития ранней русской драматургии, театра и литературы. И это не случайно. В 1972 г. (14—16 ноября) научная общественность отметила специальной конференцией Института истории искусств Министерства культуры СССР и Института мировой литературы им. А. М. Горького Академии наук СССР 300-летие русского театра. С этим же юбилеем было связано подготовленное Группой по изучению древнерусской литературы пятитомное академическое издание памятников ранней русской драматургии³.

³ См. серию «Ранняя русская драматургия (XVII — первая половина XVIII в.): «Первые пьесы русского театра. Издание подготовили О. А. Державина, А. С. Демин, Е. К. Ромодановская, под редакцией А. Н. Робинсона». М., 1972; «Русская драматургия последней четверти XVII и на-

Поэтому сборник открывается статьями, посвященными изучению еще мало исследованных вопросов становления и развития ранней русской драматургии и театра. В статье А. Н. Робинсона «Первый русский театр как явление европейской культуры» делается попытка выяснить новые для своего времени социально-исторические условия создания русского театра в эпоху формирующегося абсолютизма, охарактеризовать идейно-эстетические черты первых спектаклей, определить место и значение этого театра с его традиционными «мировыми» сюжетами в общем процессе развития европейской драматургии и театрального искусства. Ранний русский театр, как показывает А. С. Демин в статье «Театр в художественной жизни России XVII в.», занимает также весьма своеобразное место в культурном развитии этого времени. Рукописная драматургия, как и некоторые другие виды словесного творчества эпохи, отразила новые черты социальной действительности и в связи с ее требованиями создала образ героя, представлявшего собой тип человека, отличавшегося, как тогда писали, «живостью» и исполненного деятельной настроенности.

Изучение ранней драматургии возбуждает вопрос о жанровой природе первых русских пьес. Как выясняет в своей статье О. А. Державина, к этим пьесам невозможно приложить ставшие традиционными со времен античности понятия и термины трагедии и комедии. Русские пьесы представляли собой по большей части инсценировки библейских сюжетов, отличавшиеся повествовательным характером и воспринимавшиеся современниками как «действия» подлинно исторические. Пьесы сочетали драматические сцены с интермедиями и во многом сближались по своему типу с популярными в Европе в XVII в. «английскими комедиями». Большая часть школьных русских пьес относится к произведениям «высокого» драматического типа. Однако, как устанавливает далее А. С. Елеонская, в пьесах проявлялось и комедийное начало, которое становилось новым и важным компонентом их идейно-художественной структуры. Шутовские сцены контрастировали со сценами драматическими, пародировали и комментировали их. Театральная сатира и комизм в петровское время по-

чала XVIII в. Издание подготовили О. А. Державина, А. С. Демин, В. П. Гребенюк под редакцией О. А. Державиной». М., 1972; «Пьесы школьных театров Москвы. Издание подготовили О. А. Державина, А. С. Демин, А. С. Елеонская, В. Д. Кузьмина, В. В. Кусков, под редакцией А. С. Демина». М., 1974; «Пьесы столичных и провинциальных театров первой половины XVIII в. Издание подготовили О. А. Державина, А. С. Демин, А. С. Елеонская, С. В. Калачева, Е. В. Колосова, В. Д. Кузьмина, З. Т. Лихтман, Л. П. Сидорова, под редакцией А. С. Елеонской». М., 1975; «Пьесы любительских театров. Издание подготовили В. П. Гребенюк, О. А. Державина, А. С. Демин, А. С. Елеонская, Л. А. Итигина, В. Д. Кузьмина, З. Т. Лихтман, Е. К. Плотровская, А. Н. Робинсон, Л. И. Сазонова, под редакцией А. Н. Робинсона». М., 1976.

лучили социально-обличительную функцию и были поставлены на службу государственным интересам.

Изучение вопросов художественной структуры драматического сюжета первой русской пьесы «Артаксерксово действо» (1672) позволяет Л. А. Софроновой выявить оригинальность пьесы по сравнению с сюжетной структурой ее источника — библейской книгой «Есфирь». По наблюдениям автора, это пьеса идей, а не интриги или характеров. Пьесе свойственны некоторые черты барочной драматургии и школьного европейского театра. Вопросы стилистического своеобразия ранней русской драматургии остаются еще мало изученными. Е. Г. Ковалевская исследует стиль диалогов в переводных светских драмах петровского времени. Автор классифицирует те новые языково-стилистические средства и приемы формирующегося русского «галантного» стиля, которые разрабатывались переводчиками Посольского приказа при переводах пьес главным образом с немецкого языка. В эпоху реформ конца XVII — начала XVIII в., как отмечает В. П. Гребенюк, особое агитационно-политическое значение получили новые формы театрализованных публичных зрелищ — триумфальные шествия по поводу военных побед, фейерверки, маскарады. Эти праздники художественно оформлялись при помощи характерных для стиля барокко эмблем и символов: орел (герб России) поражает молнией льва (герб Швеции) и т. д. Подобная символика широко использовалась и школьными пьесами («Слава Российской» и др.) с их аллегорическими сценами и персонажами.

Как известно, развитию русской драматургии предшествовало и далее сопутствовало развитие драматургии украинской. В украинской культуре XVII—XVIII вв., пишет Л. Б. Архимович, наряду с ростом просвещения, литературы, изобразительного искусства и музыкально-теоретической мысли значительное место начинает занимать такое новое явление, как музыкальный театр («вертеп» и отчасти «школьная драма»), имевший в целом демократическую, а в некоторых случаях и антифеодалную направленность.

Представления скоморохов были широко распространенным явлением в народной культуре древней Руси. Суровая борьба царского правительства и церкви в XVII в. с искусством скоморохов, как отмечает Ю. А. Дмитриев, не привела к полному его уничтожению. Анализируя исторические материалы, автор выясняет, что к началу XVIII в. традиции скоморошества в несколько измененных формах начали возрождаться в народных гуляньях, из которых впоследствии многое почерпнули русские балаганы и отчасти цирки. Эти традиции зрелищного искусства имели демократический и комедийно-сатирический характер.

В историографической статье А. С. Демина охарактеризованы крупные труды академика В. Н. Перетца в области ранней русской драматургии, как «перетцевский» этап изучения предмета, последовавший за этапом «тихонравовским», и показанный авто-

ром статьи на широком фоне историко-литературных исследований конца XIX — начала XX в.

В литературном процессе переходного периода в России появляются и новые виды творчества, и новые тенденции развития. Так, в самом начале XVII в. в систему древнерусской литературы входит и быстро ею осваивается такой древнейший жанр мировой литературы, как басня. Р. Б. Тарковский детально исследует образование сменявших друг друга повествовательных редакций первого русского перевода басен Эзопа (перевод Ф. Гозвинского, 1607) и сложные процессы постепенной ассимиляции на русской почве эзоповской басенной традиции. В литературе XVII—XVIII вв. весьма заметно отражается ломка старых основ средневекового религиозного мировоззрения. В связи с этим процессом Н. И. Прокофьев прослеживает общие закономерности эволюции литературных принципов изображения природы в зависимости от той или иной господствующей мировоззренческой системы разных эпох. Поэтическое изображение весны у Кирилла Туровского (XII в.), как указывает автор, строго выдерживается в тонах религиозно-символического осмысления пейзажа. В «Летописной книге», приписываемой И. М. Катыреву-Ростовскому (1626), весенние пейзажи служат примером уже иного наивно-прагматического гимна природе. Ода В. К. Тредиаковского «Вешнее тепло» (1756) дает широкую картину природы в свете нового рационалистического мировоззрения.

В переходный период в России особое значение получают новые международные культурные и литературные отношения. Примером этого может служить изучение популярного древнего сюжета «украденная жена» на фоне литератур Востока и Запада, которое дает возможность З. Т. Лихтман проследить устанавливающиеся связи русской литературы с общими тенденциями литературного движения эпохи и включить русские повести с данным сюжетом в перспективу развития всемирной литературы. В области изучения внутренних закономерностей развития русской литературы и публицистики конца XVII в. А. С. Елеонская выделяет тему «огненной смерти» как злободневную полемику вокруг раскольнических самосожжений, связанных с царскими репрессиями и вызвавших резкое осуждение в малоизученном «Отразительном писании» Евфросина, писателя весьма своеобразного и исполненного гуманных воззрений.

Таковы в общих чертах проблематика и содержание публикуемого сборника. Большая часть помещенных в нем статей сообщалась авторами в виде докладов на заседаниях Группы по изучению древнерусской литературы или на упомянутой выше конференции, посвященной 300-летию русского театра.

Авторский коллектив и редактор выражают искреннюю благодарность доктору филологических наук В. М. Сидельникову и кандидату филологических наук В. В. Кускову, прочитавших эту книгу в рукописи и сделавших ряд ценных замечаний.

ПЕРВЫЙ РУССКИЙ ТЕАТР КАК ЯВЛЕНИЕ ЕВРОПЕЙСКОЙ КУЛЬТУРЫ

Уже античной культуре, которая стала основой развития культуры европейской, была свойственна парадоксальная мысль о том, что если театр — это «жизнь» на сцене, то сама жизнь человека и человечества — это «театр». Как известно, Платон (V—IV вв. до н. э.) в своих «Законах» полагал, что граждане идеального государства «сами творцы трагедии, наипрекраснейшей сколь возможно...». Один из основателей древней Стои Хрисипп (IV—III вв. до н. э.) сравнивал государство (*urbs*) и мир (*mundus*) с театром¹. «Человек приходит на сцену жизни, видит нечто и покидает ее», — так полагал оратор Демокрит (IV в. до н. э.). Эта идея последовательно развивалась и конкретизировалась. Лукиан (II в. н. э.) смотрел на жизнь как на театральное шествие: один в жизни носит маску царя, другой — раба, один — прекрасен, другой — смешон. От воли богини Тюхэ зависят богатые и нищенские одеяния этой жизненной драмы. Александрийский эпитаграфист Паллад, противник христианства, писал: «Наша жизнь — сцена...» Один из раших учителей церкви Климент Александрийский (III в.) говорил о смиренном христианине, который исполняет предназначенную ему роль в «драме жизни»². Здесь совершенно справедливо намечен переход идеи о «жизни — театре» от античных языческих писателей к раннехристианским. Как увидим далее, эти представления развивались одним из восточных «отцов церкви», знаменитым оратором и писателем Иоанном Златоустом (ок. 347—407), учившимся в Антиохии у риторазычника Либания. Вполне вероятно, что идея «жизни — театра» стала проникать в общественное сознание средневековья очень рано, даже ранее того, как возник сам средневековый театр — театр церковных мистерий и «действ».

¹ См. подробнее: А. А. Тахо-Годи. Жизнь как сценическая игра в представлении древних греков. — «Искусство слова. Сборник статей к 80-летию члена-корреспондента АН СССР Д. Д. Благого». М., 1973, стр. 310.

² См. там же, стр. 310—312.

Во времена европейского ренессанса упомянутая идея возродилась с новой силой. «Жизнь — театр» — «магистральный лейтмотивный образ всего творчества Шекспира, в том числе и в сонетах»³. Девизом шекспировского театра «Глобус» было — «Весь мир играет комедию» («Totus mundus agit histrionem»). В пьесе «Как вам это понравится» говорилось об «огромном мировом театре», о том, что —

Весь мир — театр.
В нем женщины, мужчины — все актеры.
У них свои есть выходы, уходы,
И каждый не одну играет роль⁴.

Писатели эпохи барокко охотно пользовались этими представлениями. Как пишет венгерский филолог Т. Клапицаи, немецкий ученый И.-Г. Альштедт в большой энциклопедии (1630) указывал: «Именно порядок определяет ценность и место вещей на огромной сцене жизни»⁵.

Один из эпигонов классицизма драматург и поэт Ж.-Б. Руссо (1671—1741) в эпиграмме развивал ту же тему:

Наш свет — театр, жизнь — драма; содержатель —
Судьба; у ней в руке всех лиц запас:
Министр, богач, монах, завоеватель
В условный срок выходят напоказ⁶.

Перевод П. А. Вяземского, 1818 г.

Важно отметить, что в России та же идея и те же представления предшествовали созданию театра, но проникли они сюда, минуя Западную Европу, прямо из византийского культурного наследия.

В 1641 г. в Москве царский Печатный двор издал обширный сборник поучений («слов») Иоанна Златоуста (в церковнославянском переводе), в котором говорилось, что сама «земная» жизнь людей по существу только пролог к жизни «вечной», и в таком свете даже острейший социальный вопрос всех времен (о «богатстве» одних и «нищете» других) оказывается всего лишь быстротечным театральным представлением (здесь наблюдается сходство с приведенными выше суждениями Лукиана). Русские проповедники и читатели находили у Златоуста следующее объяснение: «Яко

³ Л. Пинский. Шекспир. Основные начала драматургии. М., 1971, стр. 560—561.

⁴ В. Шекспир. Полн. собр. соч. в восьми томах, т. 1. М.—Л., 1937, стр. 287—288 (перевод Т. Л. Щепкиной-Куперник).

⁵ Т. Клапицаи. Что последовало за Возрождением в истории литературы и искусства Европы.— В кн.: «XVII век в мировом литературном развитии». М., 1969, стр. 98.

⁶ «Французские стихи в переводе русских поэтов XIX—XX вв. На французском и русском языках». М., 1969, стр. 62—63.

же бо на игрищи, — лицеподобия царей, и воевод, и врачей, и ветий, и мудрец, и воин приемлюще нещии (т. е. актеры. — *А. Р.*) входят, ничто же от них суще тии, сице убо и в настоящем житии и нищета, и богатство лицеподобия точию суть...»⁷.

В «Предисловии православному читателю» перевода большого исторического труда — «Анналов» итальянского кардинала Цезаря Барония говорилось о «комедии мира» в масштабах всеобщих: «Хощеши ли видети, аки на позорищи (т. е. в театре. — *А. Р.*) комедию мира сего: премеменение и пагубу великих царств и цезарей, и непостоянное благополучие их...»⁸.

«Комедия» жизни и «комедия» сцены казались неразрывно связанными. Возникало представление, что театр призван учить жизни: «игрище», представленное «рабами», должно было заставить «цезарей» задуматься над судьбами народов. Овеянный такими идеями русский театр уже с момента своего возникновения типологически сближался с подобными явлениями старой европейской культуры.

Россия второй половины XVII — первой четверти XVIII в. переживала бурную эпоху начинаний. «Только новый период русской истории (примерно с 17 века), — писал В. И. Ленин, — характеризуется действительно фактическим слиянием всех таких (феодально-удельных. — *А. Р.*) областей, земель и княжеств в одно целое. Слияние это... вызывалось усиливающимся обменом между областями... создание этих национальных связей было не чем иным, как созданием связей буржуазных»⁹. Петр был еще младенцем, а петровские реформы уже назревали¹⁰. В сфере культуры требования нового времени вступали в борьбу с традициями средневековья. Само появление театра, его идеи, репертуар, сценические формы — все это обуславливалось закономерными процессами развития переходного периода.

«Национальный театр есть признак совершеннолетия нации, — писал великий русский драматург А. Н. Островский, — так же как академии, университеты, музеи»¹¹. Очевидно не был случайным

⁷ «Маргарит». М., 1641, л. 254—254 об.; перевод: «Подобно тому как на сцене появляются некие, принимающие на себя внешность царей, и военачальников, и врачей, и ораторов, и мудрецов, и воинов, на самом деле не будучи таковыми, так и в настоящей жизни и бедность, и богатство, являются только масками...»

⁸ «Деяния церковная и гражданская от рождения господина нашего Иисуса Христа. Из летописания Кесаря Барония собранная...» М., 1719, л. 2; это перевод сокращенного польского издания, который в свою очередь был сделан с оригинала: «*Annales ecclesiastici. Autore Caesare Baronio...*», т. 1—12. Romae ex Typographia Vaticana 1588—1607. Переводы сочинений Ц. Барония распространялись в России в рукописях задолго до указанного русского издания и были хорошо известны читателям XVII в.

⁹ В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 1, стр. 153—154.

¹⁰ См.: «Россия в период реформ Петра I». М., 1973.

¹¹ А. Н. Островский. Записка о положении драматического искусства в России в настоящее время (ок. 1881 г. — *А. Р.*). — А. Н. Островский. Полн. собр. соч. в шестнадцати томах, т. 12. М., 1952, стр. 123.

тот исторический факт, что возникновение всех названных здесь культурных учреждений в России происходило в одну и ту же эпоху — эпоху формирования русской нации. Можно считать знаменательным и то обстоятельство, что первое по времени место в этом общественно-культурном движении оказалось принадлежащим русскому театру, появившемуся в 1672 г. Вслед за ним были созданы Славяно-греко-латинская академия в Москве (1687) и Московский университет (1755), первый музей — Петровская кунсткамера (1719) и Академия наук (1725) в Санкт-Петербурге.

Первый период в истории русского театра (1672—1752), основывавшегося на рукописной драматургии и скорее на любительских, чем профессиональных усилиях театральных деятелей, был периодом лишь зарождения нового вида искусства. Закономерность такого начинания состояла в том, что театр делал первые свои шаги в тесной связи с общим движением национального, социального и культурного процесса, связанного с расширением международных контактов, что стало особенно характерным при переходе средневековья к новому времени. В создавшихся условиях перспективность развития раннего театра в театр профессиональный (основанный Ф. Г. Волковым и А. П. Сумароковым), а затем — и в национальный театр, была потенциально обусловлена с самого его возникновения.

Перед театром возникла труднейшая задача самоутверждения в общественной жизни, для решения которой понадобились общеевропейские сюжеты, отвечавшие государственным требованиям растущей Российской империи. Поэтому авторитарная библейская «вечность» и московская современность должны были объединиться на сцене.

Мы привыкли говорить, что театр Мольера бичевал пороки аристократии и буржуазии. Однако если бы не абсолютизм Людовика XIV, державшего этот театр в своих руках, его бы уничтожили те социальные силы, которые он осмеивал. Людовик, как и другие абсолютные монархи, был весьма заинтересован в собственном возвеличивании за счет ограничения влияния и феодальной аристократии, и нарождавшейся буржуазии. Россия этого времени еще не располагала такими развитыми культурно-идеологическими формами политической борьбы. Однако и в России, если бы не абсолютизм Алексея Михайловича, придворный поэт Симеон Полоцкий не смог бы безнаказанно порицать пороки духовенства и купечества и даже осуждать царей-тиранов. Без твердой царской «руки» поэт оказался бы скорее всего на Соловках. Так же и первый театр провозгласил свои гуманные идеалы потому, что это понравилось Алексею Михайловичу, который уже хотел, чтобы его почитали, говоря словами того же поэта, как «общего отца всех»¹², чем предвосхищался императорский титул Петра Алексеевича — «Отца отечества». Не случайно после

¹² [Симеон Полоцкий]. Рифмологион.— ГИМ, Синод. собр., № 287, л. 545 об

смерти Алексея Михайловича театр его был сразу же закрыт (1676).

Подвиг первого театра, открывшегося пьесой «Артаксерксово действо», можно оценить лишь на фоне той труднейшей обстановки, в которой он создавался. И соколиная охота, и театр имели одинаковое официальное название: это была царская «потеха». Каждый участник «потехи» попадал в положение безвыходное. В «Уряднике сокольничья пути» — уставе соколиной охоты, лично отредактированном царем Алексеем Михайловичем, предписывалось вновь назначаемому на «должность» сокольнику-дворянину (Ивану Ярыжкину) «служить» государю и «тешить» его «до кончины живота своего». За это, говорилось ему, «пожалован будешь» милостью, если же станешь «непослушлив», — «и тебе не токмо связану быти пути железными», но и «без всякой пощади быть сослану на Лену»¹³.

Саксонский студент-медик Л. Рингубер, который помогал в Москве пастору И.-Г. Грегори устраивать театр, писал, что Грегори «волей-неволей» взялся за сочинение первой пьесы — «Артаксерксова действа», «будучи принужден выбирать между царской милостью и опалой»¹⁴. Юные актеры-школьники жаловались царю: «По твоему великаго государя указу взяты мы, сироты твои, в комедию, и ныне нас... в школе держат и домой не отпускают, а твоего... жалованья нам... корму ничего не указано, помираем голодною смертию»¹⁵, а «мы, холопы твои, учимся... денно и ночью за караулом...»¹⁶.

В первом театре — «комедийной хоромине» тоже сложилась весьма своеобразная обстановка. Об этом Яков Рейтенфельс писал: «На самое представление царь смотрел, сидя перед сценой на кресле (sella), царица с детьми сквозь решетку или, вернее, сквозь щели особого, досками отгороженного помещения, а вельможи... стояли на самой сцене»¹⁷. Лаврентий Рингубер сообщил интересные подробности: царь смотрел спектакль «в продолжение целых десяти часов, не вставая с места»¹⁸. Впрочем, продолжительность «действия» изумляла только иностранцев, так как русский двор привык к 12-часовым парадным обедам или торжественной церковной службе, например рождественской, когда пат-

¹³ «Собрание писем царя Алексея Михайловича с приложением Уложения сокольничья пути. Издал Петр Бартенев». М., 1856, стр. 104.

¹⁴ А. Брикнер. Лаврентий Рингубер. Relation du voyage en Russie fait en 1684 par Laurent Rinhuber... Berlin, 1883.— ЖМНП, 1884, февр., стр. 29.

¹⁵ С. К. Богоявленский. Московский театр при царях Алексее и Петре. М., 1914, стр. 36.

¹⁶ Там же, стр. 69.

¹⁷ Яков Рейтенфельс. Сказания светлейшему герцогу Тосканскому Козьме Третьему о Московии. Падуа, 1680. Перевел с латинского Алексей Станкевич. М., 1905, стр. 88—89.

¹⁸ А. Брикнер. Лаврентий Рингубер.— ЖМНП, 1884, февр., стр. 29; подробнее см.: А. Н. Робинсон. Борьба идей в русской литературе XVII века. М., 1974, стр. 112—115.

риарх, царь, царица и вельможи многие часы стояли в холодном Успенском соборе.

Традиции Востока и Запада при устройстве театра столкнулись. Подобно ханским женам, размещавшимся в татарских дворцах во время приемов в закрытых деревянными решетками галереях, молодая царица Наталья Кирилловна, оставаясь невидимой, силилась увидеть «действие» сквозь решетку. Оставив на пяnek пятимесячного Петра, будущего императора, она с волнением следила за своей необыкновенной судьбой, аллегорически воспроизводившейся на сцене. Персидский царь Артаксеркс женился вторым браком на юной красавице Есфири, бедной воспитаннице незнатного Мардохея, которого он сделал первым вельможей. Именно так поступил 43-летний Алексей Михайлович, женившись вторым браком, после смерти царицы Марии, на воспитаннице незнатного Артемона Матвеева, ставшего «церемониймейстером» двора, начальником Посольского приказа и главным организатором первого театра.

Обычно исследователи приводили эти обстоятельства второго брака Алексея Михайловича в качестве предположительного объяснения аллегорического смысла пьесы «Артаксерксово действие»¹⁹. Теперь мы можем считать это сопоставление доказанным: среди неопубликованных сочинений придворного поэта, оратора и драматурга Симеона Полоцкого нам встретилась его весьма интересная речь, обращенная к новой царице Наталье Кирилловне и содержащая точно такую же аллегорию.

Торжественно приветствуя новую царицу, очевидно, в пышной обстановке во дворце, после свадебного обряда, Симеон сравнивал ее то со «светозарной луной», превосходившей звезды (других «жен» и «дев») сиянием своих лучей, то с библейскими героинями. Он говорил царице, что бог даст ей «Лиино чадородие, Рахилино доброзрачие, Юдифино мужество, Деворину крепость, Авигеину мудрость, Есфирину увертливость...»²⁰. Последняя параллель получала далее особое развитие: «...и яко смиреннодобродетельную Есфиру возведе во чертог скипетродержавнаго великаго Артаксеркса, еже быти ему супругою: тако и твою пресветлость, за ибо достойныя ти добродетели, возведе ко преимуществу сядящего на высоте престола Российскаго царствия и воведе ты во чертог его (т. е. Алексея Михайловича.— А. Р.) пресветлый, еже быти ему помощницею в сожитии»²¹. Эта аллегория Симео-

¹⁹ См.: «Артаксерксово действие» — первая пьеса русского театра XVII в. Подготовка текста, статья и комментарий И. М. Кудрявцева. М.—Л., 1957, стр. 40; О. А. Державина. Русско-европейские литературные связи в области драматургии на рубеже XVII—XVIII веков (История Есфири на школьной сцене западноевропейского и русского театра).— «Славянские литературы. VII Международный съезд славистов». М., 1973, стр. 284.

²⁰ [Симеон Полоцкий]. Книга приветствы на господския и на иныя праздники и иныя речи разныя.— ГИМ, Синод. собр., № 229 (П—1004), л. 195.

²¹ Там же, л. 196.

на Полоцкого, по-видимому, понравилась царю, стала известной всему придворному окружению, и вскоре предрешила замысел первой пьесы первого русского театра. Таким образом по самому замыслу этого зрелища присутствие на нем новой царицы являлось необходимым, хотя сама она еще по восточному обычаю должна была быть скрыта в особом помещении от всех остальных лиц (и зрителей, и актеров).

Русский театр возник в системе дворцового церемониала в суровой обстановке формирующегося российского абсолютизма. В этом отношении условия развития русского театра были типологически близки условиям появления придворных театров в разных странах Европы времен абсолютизма.

Как нам уже приходилось отмечать, структура всякого государственного (официального или «потешного») церемониала эпохи абсолютизма представляла собой особое историческое явление мировой культуры. Церемониал состоял из разработанного до деталей сюжетно-развивающегося торжественно замедленного действия («действия»). Подобное действие, политическое (например, прием иностранных послов) или эстетическое (например, придворный театр) складывалось из многоступенчатого распространения того «волевого» импульса, который исходил от монарха, затем в иерархической последовательности передавался от исполнителя к исполнителю, и снова в такой же последовательности, но уже в реализованной форме, возвращался к своему первоисточнику. Церемониал в эту эпоху становился организующей формой развития придворной культуры. Он требовал своих «возвышенных» идей и авторитарных аллегорий, устойчивых «речей» и формул словесного выражения. Этим требованиям вполне отвечал первый театр, его организация, структура и содержание спектакля, сценическое воплощение библейско-дворцовых ситуаций и форм стиля.

Пролог «Артаксерксова действия» декларировал основные идеи театра. Обращаясь к Алексею Михайловичу, 17-летний артист — «оратор царев» М. Блюментрост (сын царского врача) провозгласил: ты «монарха един достойный короне, престолу и власти...», скипетр — «имать положить и над всеми сия, аще и вся вселенная прейдет, и тогда слава твоя безсмертна имать пребывать» (126)²². Такие панегирики были характерными и для придворной поэзии. Симеон Полоцкий писал об Алексее Михайловиче:

По всей вселенной, во все мира страны,
где свет солнечный бывает виданы,
где солнце восходит и где западает,
всякая страна царску славу знает²³.

²² «Артаксерксово действие» — первая пьеса русского театра XVII в. (здесь и далее ссылки на страницы приводятся в тексте).

²³ [Симеон Полоцкий]. Рифмология.— ГИМ, Синод. собр., № 287, л. 322 об.

Подобные идеи и формулы непосредственно входили в литературу из церемониала. Например, в официальном отчете посла во Флоренцию В. Лихачева о русском царе говорилось: «А он, великий государь... и имя его преславно и страшно во всех государствах, от ветхаго Рима и до нового, и до Иерусалима...»²⁴. В пьесе один из придворных говорил Артаксерксу: «О, царь вселенные, ты бог еси земный!» (130). Симеон Полоцкий писал:

Паче же имя бога опым воздается,
а всяк царь во книгах бог земли зовется²⁵.

Близкое к этим словам впечатление вынесли от аудиенции у Алексея Михайловича английские дипломаты графа Карлейля. Когда они увидели царя «подобно блестящему солнцу», сидящего на троне в окружении роскошно одетых бояр, членам посольства «в объявшем их удивлении, а некоторых даже и страхе, казалось, что они посреди собрания не людей, а богов»²⁶. «Русские цари,— писал Рейтенфельс,— появляются всенародно крайне редко... они при своем затворничестве, почитаются подданными чуть не божествами, невидимыми и недоступными»²⁷.

Разумеется, такой «самодержец» должен был обладать, как казалось, необычайным умом. Лаврентий Рингубер писал, что в России «никто не смеет казаться учнее царя, его считают мудрейшим, всезнающим и всемогущим»²⁸. Поэтому и в пьесе по адресу Артаксеркса восклицали: «Столп мудрости!» (290). В «Кормчей» книге было впервые напечатано: Алексей Михайлович — «мудрокормный кормчий»²⁹. А в речи, обращенной к нему же, Симеон Полоцкий первым произнес: «...ты же богом венчанный... самодержче, вождь сый верх и корифей»³⁰.

Придворный церемониал был «службой». Поэтому в прологе заявлялось Алексею Михайловичу, что актеры «к службе готовы» (128), а в самой пьесе говорилось Артаксерксу: «На твой царский указ всегда есмы готовы» (188). Симеон Полоцкий писал о себе также:

Иже готов есмь всегда ти служити,
за твою славу главу положить³¹.

²⁴ «Статейный список посольства дворянина и боровского наместника Василия Лихачева во Флоренцию в 7167 (1659) году». — «Древняя Российская Вивлиофика», ч. IV. Изд. 2. М., 1788, стр. 345.

²⁵ [Симеон Полоцкий]. Рифмология. — ГИМ, Синод. собр., № 287, л. 595.

²⁶ «Посольство в Россию графа Карлейля». — «Отечественные записки», 1855, кн. 11, отд. II, стр. 60.

²⁷ Яков Рейтенфельс. Указ. соч., стр. 85—86.

²⁸ А. Брикнер. Лаврентий Рингубер. — ЖМНП, 1884, февр., стр. 42.

²⁹ «Кормчая». М., 1650, л. 647.

³⁰ [Симеон Полоцкий]. Книга приветств. — ГИМ, Синод. собр., № 229, л. 465.

³¹ [Симеон Полоцкий]. Рифмология. — ГИМ, Синод. собр., № 287, л. 340.

Русские послы во Флоренции заявляли: «На посольство... итти готовы»³².

За такую «службу» даровалась царская «милость», тема эта проходила через всю пьесу. Интереснее всего, что даже любовь, новая в русских условиях тема придворной драматургии, облакалась в формы царской милости. Есфирь постоянно говорила Артаксерксу: «О, милосердные очи, то едино мое счастье. Дажь, царю, милость свою...» (268). Один из предворных говорил Есфири, что царь желает «милостиво твои белые уста лобызати» (159). Сам Артаксеркс переносил тему «милости» своей в сферу собственных любовных переживаний. Он говорил Есфири: «Смотри зде милость мою, отверзи чювства свои» (286).

Царскому взору придавалось магическое значение. Есфирь уверяла Артаксеркса: «...очес твоих блистание ко всякой службе да мя правит» (171), а в прологе Алексею Михайловичу говорилось: «...ока твоего блистание» может многие народы «сокрушити» (127). Отправляясь за рубеж, русские послы всегда пресветлые «государевы очи видели... и у руки были»³³.

Первый спектакль имел большой успех и ввиду этого все его церемониально-сценические ситуации реализовались в самой придворной действительности. В одном из документов отмечалось: «...экомедианты «Артаксерксова действия» во главе с И.-Г. Грегори были во дворце у царской «руки и видели его, великаго государя, пресветлы очи...»³⁴, И.-Г. Грегори царской «милостью» получил «сорок соболей во сто рублей да пару в 8 рублей», ему и актерам были выданы из дворца «корм и питье»³⁵. Круг церемониального «действия» замкнулся.

Однако даже скованный церемониальной эстетикой, первый театр сумел показать те опасные коллизии, которыми был чреват абсолютизм.

Пьеса свидетельствовала, что главным требованием изображаемого в ней «персидского» государства было «послушание со смирением» и что всегда по «воле» царской «гордость сокрушается», а «смирение» награждается. Но драматурги показали и другое: «возвышение» Артаксерксом одних персонажей (новой царицы Есфири и ее воспитателя Мардохея) неизбежно происходило за счет «падения» других (прежней царицы Астии и первого вельможки Амана). Проблема фаворитизма уже назревала в самом русском феодальном обществе и приобрела особое значение в XVIII в.

³² «Памятники дипломатических сношений древней России с державами иностранными», т. X. СПб., 1891, стр. 555.

³³ Там же, стр. 510.

³⁴ С. К. Богоявленский. Московский театр при царях Алексее и Петре, стр. 24.

³⁵ Там же, стр. 23—24.

Душевное состояние придворных, взысканных «милостью», прекрасно выразил Симеон Полоцкий:

Близь царя еси — честь ти сотворися,
Но точию вины всякия блюдися:
Ибо тяжко оттуду падати,
И неудобно есть паки возстати ³⁶.

В пьесе попавший в опалу царедворец Аман рассуждал так же:

Яз того ради высоко взошел,
дабы паче паки низвержен был (274).

Назревала и грозная проблема государственной «измены», как оборотной стороны царского «благоденствия». Мардохей пророчески восклицал:

О государи, государи!
Како удобно, ох, како удобно изменю преданы есте! (180).

Непобедимый Артаксеркс начинает терзаться ночными страхами:

Но не могу же на своем ложе быть безопасен,
а мои неприятели, которые входят в мою палату
. и те впредь
моей смерти ищут, так что и тело мое
возтрепещет (204).

Рисую эти картины, первый театр опередил свой век. Позже Петр говорил своему сподвижнику механику А. К. Нартову: «От воспоминания бунтовавших стрельцов, гидр отечества, все уды во мне трепещут; помысля о том, заснуть не могу» ³⁷.

Такие понятия и обозначения, как «измена», «измепничество», «убийство и злодейство», «яд и убийство», «кипжал» и т. п., ярко контрастируют в пьесе с понятиями «слава», «величество», «счастье», «радость», «благоденствие», «благополучие» и т. п. Конфликты социальные мыслятся еще только в виде конфликтов дворцовых. Чтобы избежать назревающие «опасности», услужливый придворный Марсена предлагает Артаксерксу прежде всего усилить дворцовую охрану:

К сему же мною и то, чтоб ваше величество
указ учинил с великой жесточью,
нихто б не дерзал в царской двор входити непризванным,
аще же дерзнет без указу внити, тот осужден да будет,
сторбжа ево да разсечет абие в части.

³⁶ Цит. по кн.: *И. Татарский*. Симеон Полоцкий. (Его жизнь и деятельность.) М., 1886, стр. 337.

³⁷ *Л. П. Майков*. Рассказы Нартова о Петре Великом. СПб., 1891, стр. 29.

Аще же бы прилучилось советнику цареву
о делах ввити, и тому свободну да будет,
егда получит конец скифетра в знак царские милости (205).

Подобная тематика была, несомненно, и актуальна, и весьма занимательна для всех присутствовавших на спектакле. Об этом можно судить по наблюдениям Рейтенфельса над придворной жизнью того же времени. Он писал, что к царю Алексею Михайловичу «никто иначе как по зову, не смеет явиться, за исключением весьма немногих вельмож (senatores) и служащих при дворце, которые имеют свободный доступ во внутренние покои дворца. Все же остальные, как русские, так и чужестранцы... даже близко к Кремлю не допускаются», вокруг дворца «расположено несколько сотен солдат (centuriae) с оружием наготове»³⁸.

Тема «измены» была закономерным явлением абсолютизма, и придворный театр смело обрисовал ее перед царем. И если казалось, что «государство изменниками паполнено», то лучше всего было бы «всех казнити» (207), как советовал придворный Фарсис Артаксерксу. Но могло ведь оказаться, рассуждал другой придворный — Мерес, — что все это не так, и тогда люди «неповинно бы терпели, егда их без розыску казнити... Невинна убо кровь часто многие земли и дома приводит в нужду, печаль и разорение» (208).

В такой острой ситуации возникала проблема «совести». Театр показал высшему феодальному обществу, что носителем «совести», как общественной справедливости, был не Артаксеркс, а скромный Мардохей — «человек чистые совести», которому сама «совесть со-вещала» (186, 285).

Симеон Полоцкий обращался к царю с аналогичной темой:

Благая совесть душу украшает,
лучше камней предрагих блистает.
Богатства гибнут, и слава преходит,
а совесть блага вечно радость родит³⁹.

Гуманные идеи «неповиности» и «совести», провозглашенные в кровавый век крепостничества, выдвигали первый наш театр в круг явлений европейской и мировой культуры.

И, наконец, в театре зарождалась тема «любви». Восточный деспот начинал страдать от неведомой еще москвичам «сердечной болезни» (148). Превращаясь из «земного бога» в человека, Артаксеркс печально вопрошал:

Бог земный? Како же в веселии печаль аз обретаю,
во многих бо скорбех себе быти признаваю? (130).

³⁸ Яков Рейтенфельс. Указ. соч., стр. 90.

³⁹ [Симеон Полоцкий]. Рифмология.— ГИМ, Синод. собр., № 287, л. 531.

Перед боярами появилась удивительная сцена: повелитель «вселенной» смирился перед юной женщиной, — этим «сосудом дьявольским», — как с детства внушали им всем «отцы духовные». Уязвленный «любовью» царь пачинал рвать узы церемониала, Слова его, обращенные к Есфири, звучали ошеломляюще:

Возстави, богиня, и руку сию лобызати,
пред нею же иное все вострепещет,
тебе же уже довольно (162).

И далее:

Слушаи. Люби меня, зане сердце мое ты избрало.
Советшники мои, возложите на нее драгой мой венец (171).

В прологе утверждалось, что Артаксеркс даже «самое счастье, яко раба, могл смиряти» (127). Но теперь, в порыве любовного иступления, этот «величавый» монарх столкнулся с ощущением предела «счастья»:

О живота моего утешение
И сердца моего услаждение!
Скорь бо в грудих моих пребывает,
зане сила ми оскудевает,
яко же сердце мое желает изъявити,
како ты души моего сердца имам любити! (240).

Этот любопытный монолог, по его содержанию и пафосу, можно считать достоянием такой «высокой» драмы, в которой уже зарождались элементы классицизма.

Предвосхищая некоторые идеи «просвещенного абсолютизма», первый театр попытался занять такую общественную позицию, которую спустя столетие (и уже на исходе классицизма) лучше всего охарактеризовал Г. Р. Державин, объяснивший в стихотворении «Памятник» (1796) значение своего творчества следующим образом:

Что первый я дерзнул в забавном русском слоге
О добродетелях Фелицы возгласить,
В сердечной простоте беседовать о бже
И истину царям с улыбкой говорить.

Семнадцатый век был периодом высочайшего взлета европейского театра. Однако к концу века Западная Европа начала постепенный спуск с достигнутых ею театральных вершин: гениев театра, подобных Шекспиру и Мольеру, больше не появлялось, а время их вечного признания еще не наступило.

Первый русский театр не стал непосредственным повторением ни одного из европейских театральных образцов. Театр ренес-

санса в это время был уже мало понятен в самой Западной Европе. Театр классицизма не был еще понятен в России. Средневековая европейская традиция оказалась бессильной выразить те обширные идеи, которые вызвали к жизни московский театр. И.-Г. Грегори и Л. Рингуберу было бы гораздо легче приспособить для московской постановки одну из готовых немецких пьес, например изданную в 1620 г. драму «О королеве Эстер (т. е. Есфирь.— А. Р.) и высокомерном Амане». Но царский указ гласил непреклонно: «На комедии действовать из Библии «Книгу Есфирь»⁴⁰, и они «действовали», создавая на библейский сюжет актуальное «действие», т. е. первую пьесу.

Идейная самостоятельность первых русских пьес, их независимость от каких-либо готовых эстетических программ и в то же время их формальная незрелость породили неожиданный эффект: наш первый театр оказался оригинальным.

Исследователи обычно отмечали, что русский театр привлек сюжеты, которые со времени раннего возрождения вошли в традицию всего европейского театра,— и это совершенно справедливо. Однако для новой исторической оценки первого театра мы попытаемся обратиться к другому явлению, не менее показательному, а именно — к тем популярным сюжетам, которые сразу заинтересовали старинный русский театр, и к их судьбам в последующие эпохи театрального развития, т. е. в новое время. Рассмотрим с этой целью в форме по неизбежности краткого очерка судьбы трех важных и показательных сюжетов — о Тамерлане, об Есфире, об Юдифи.

Легенда о Тимуре — Тамерлане, по-древнерусски Темир-Аксаке, слагавшаяся уже при его жизни (умер в 1405 г.) на основе его биографии, составленной Али-бен-Джемал-ал-исламом, обошла персидскую, арабскую, грузинскую, армянскую, турецкую, византийскую, а также испанскую и вслед за нею все другие европейские литературы. В Англии, например, Кристофер Марло, предшественник Шекспира, начал творческий путь первой своей трагедией «Тамерлан Великий» (1587—1588), которая потрясла современников. Апофеоз сильной личности, безграничной власти, бури страстей в душе тирана-полководца отвечали духу английского ренессанса⁴¹. В 1702 г. Николас Роу переделал это произведение «бурного гения» Марло, и новый, как бы присмиривший «Тамерлан», воевавший с султаном Баязетом, стал напоминать английского короля Вильгельма III, воевавшего с Людовиком XIV⁴². Во Франции Жан Расин написал трагедию «Баязет» в 1672 г. (как раз в год открытия русского театра).

⁴⁰ С. К. Богоявленский. Московский театр при царях Алексее и Петре, стр. 8.

⁴¹ См.: «История западноевропейского театра, т. 1. Под общей редакцией С. С. Мокульского». М., 1956, стр. 416—418; А. Дживелегов и Г. Бояджиев. История западноевропейского театра. М.—Л., 1941, стр. 260.

⁴² «История западноевропейского театра. т. 2. Под общей редакцией С. С. Мокульского». М., 1957, стр. 34—37.

Первая историческая пьеса первого русского театра «Темир-Аксаково действо», или «Малая комедия о Баязете и Тамерлане» (1675) опиралась, с одной стороны, на французскую книгу Жана дю Бека «История великого Тамерлана» (Париж, 1607)⁴³, а с другой — на русское летописное предание о Темир-Аксаке⁴⁴. Войны России с Турцией в 70-х годах XVII в. определили по-настоящему актуальность этой пьесы.

Прошли века, но легенда о восточном завоевателе продолжала вдохновлять писателей и драматургов, в том числе и советских. В азербайджанской драматургии первая из двух пьес на эту тему «Тамерлан и Ильдырым Баязид» была создана одним из видных зачинателей реализма в азербайджанской литературе Мамедом Ордубады (1872—1950). Осуждая милитаризм, пьеса заканчивалась эмоциональным возгласом героини: «Долой войны! Да здравствует любовь!»⁴⁵ Другую пьесу, «Хромой Теймур», написал Гусейн Джавид (1884—1944). Эта пьеса, поставленная на сцене в Баку в 1926 г., отличалась идеализацией главного героя⁴⁶. Позже в русской литературе появились романы С. П. Бородина «Хромой Тимур» (1955) и «Молниеносный Баязет» (1973).

Древнейший сюжет «Эсфири» оказался еще более распространенным. Начиная с французских мистерий XV в. и продолжая двумя пьесами Гапса Сакса (в 1536 и 1559 г.), вплоть до публикации «английских комедий» в немецком сборнике 1620 г., этот сюжет насчитывал до 15 драматургических вариаций, включая два-три латинских школьных «действия». В Англии пьеса «Эсфирь и Агасфер» была представлена в 1594 г. актерами лорда Чемберлена, среди которых, видимо, находился Шекспир⁴⁷. Во Франции в 1664 г. Мольер поставил в первом своем «Блестящем театре» пьесу писателя Маньона «Артаксеркс», которая, как видим, всего на восемь лет предшествовала одноименной ей первой русской пьесе⁴⁸.

В России пьесой на этот сюжет начал свой путь не только первый русский театр Алексея Михайловича, но и первый русский профессиональный театр Федора Волкова, поставивший в качестве первой пьесы свою обновленную «Есфирь» в 1750 г.

⁴³ А. Т. Парфенов. К вопросу о первоисточниках «Темир-Аксакова действа». — «Вестник Московского университета», серия Х. Филология, 1969, № 2, стр. 16—30.

⁴⁴ «Русская драматургия последней четверти XVII и начала XVIII в. Ранняя русская драматургия (XVII — первая половина XVIII в.). Издание подготовили О. А. Державина, А. С. Демин, В. П. Гребенюк, под редакцией О. А. Державиной». М., 1972, стр. 59—92, 293—296 (комментарий В. П. Гребенюка).

⁴⁵ «Очерк истории азербайджанской советской литературы». М., 1963, стр. 327—342; А. Г. Гаджиев. Историческая драма в азербайджанской литературе (автореф. дисс.). Кировабад — Баку, 1969, стр. 23.

⁴⁶ А. Г. Гаджиев. Указ. соч., стр. 18—19.

⁴⁷ Е. Н. Опочинин. Театральная старина. Исторические статьи. Очерки по документам. Мелочи и курьезы. М., 1902, стр. 259.

⁴⁸ См.: М. Булгаков. Жизнь господина де Мольера. М., 1962, стр. 53.

в Ярославле (в кожаном амбаре)⁴⁹. Трагический сюжет, причем именно в его первоначальном для русской сцены наименовании, не был забыт в XVIII в., когда, например, вышла книга Л. Гольберга «Артаксеркс. Трагедия и две комедии прозою перевел Андрей Нартов» (СПб., 1764).

Сюжет об Артаксерксе, спускаясь постепенно с придворных театральных «верхов» в народные «низы», приобретал характер полуфольклорного произведения, которое дошло даже до конца XIX в. Ю. Н. Тынянов вспоминал, что в бытность свою в литовском городе Режице (Резекне, где он жил до 1903 г.) он застал еще «... мистерии. Сапожники и хлебопеки надевали бумажные костюмы, колпаки, брали в руки фонарь, деревянные мечи и ходили вечерами по домам, представляя смерть Артаксеркса»⁵⁰.

Сюжет «Эсфири» на русской сцене XVII — начала XVIII в. («Артаксерксово действо» — «Действие об Эсфири» — «Комедия об Эсфири») легко и удачно подвергся идейно-эстетической модернизации в соответствии с актуальными требованиями каждой эпохи⁵¹. Сюжет и символика этой древнейшей легенды оказались весьма емкими, а самые именованья героев многозначительными: «Артаксеркс» — староперсидское — «могущественный»; «Эсфирь», или по-древнерусски «Есфирь», — древнееврейское — «Звезда». Так же обстояло дело с позднейшими трактовками этого сюжета на европейской и русской сценах.

Расин написал свою «Эсфирь» в 1669 г. (только на три года опередив в этом сюжете И.-Г. Грегори) как религиозно-политическую трагедию, причем он совершил новацию, отступив в этой пьесе от классицистического принципа единства места и осуществив свой замысел «соединить, как в греческих трагедиях, хор и пение с действием...»⁵². В образе героини Расина современники видели намек на Ментенон, любовницу Людовика XIV, пытавшуюся оказать на него благотворное влияние⁵³. Первый русский перевод «Эсфири» Расина был сделан в 1783 г. Г. Р. Державин собирался написать на этот сюжет оперное либретто. Повидимому, в конце 1810-х годов образ расиновской «Эсфири» стал ассоциироваться в России с императрицей Елизаветой Алексеев-

⁴⁹ Е. Н. Опочинин. Указ. соч., стр. 259.

⁵⁰ Ю. Тынянов. Автобиография.— Юрий Тынянов. Писатель и ученый. Воспоминания, размышления, встречи. М., 1966, стр. 13. И. О. Морозов отметил, что еще в 30-х годах XVIII в. «немецкие показыватели вышукских кукол» ставили комедию о короле Агасфере и королеве Эсфири (П. О. Морозов. История русского театра до половины XVIII столетия. СПб., 1889, стр. 346).

⁵¹ См.: О. А. Державина. Русско-европейские литературные связи в области драматургии на рубеже XVII — XVIII вв. (История Эсфири на школьной сцене западноевропейского и русского театра).— «Славянские литературы. VII Международный съезд славистов». М., 1973, стр. 282, 294.

⁵² Ж. Расин. Предисловие к драме.— Ж. Расин. Сочинения. М.—Л., 1937, стр. 178.

⁵³ См.: И. Медведева. Екатерина Семенова. Жизнь и творчество трагической актрисы. М., 1964, стр. 146.

ной, пытавшейся отставать перед Александром I обещанные им гуманные реформы⁵⁴.

Значительную популярность получил второй перевод «Эсфири», который предпринял декабрист П. А. Катенин. Один из критиков того времени, Н. И. Бахтин, писал о переводе Катенина: «... где Расин делает приноровление к победам Людовика XIV, переводчик осмелился сделать подобное же к войне 1812-го года»⁵⁵. Трагедия была поставлена в Петербурге в 1816 г., причем в роли героини блистала знаменитая актриса Екатерина Семенова. А. С. Пушкин писал, что в «ее устах понравились нам славянские стихи Катенина, полные силы и огня, по отверженные вкусом и гармонией»⁵⁶. Затем Пушкин видел эту роль в исполнении А. М. Каратыгиной (Колосовой), на которую написал известную эпиграмму, начинающуюся так:

Все пленяет нас в Эсфире:
Упоительная речь,
Поступь важная в порфире,
Кудри черные до плечь...⁵⁷

В конце XIX в. писатель А. К. Шеллер-Михайлов обратился к сюжету Эсфири в прозаическом сочинении⁵⁸.

Более важную роль для истории театра этот сюжет сыграл в XIX в. в странах Западной Европы. Так, в Германии реформатор театра герцог Георг Саксен-Мейнингенский с огромным успехом поставил для гастролей в Берлине в 1875 г. среди пьес Шекспира, Мольера и Шиллера пьесу «Эсфирь»⁵⁹ — сочинение родоначальника новой австрийской литературы Франца Грильпарцера (1791—1872), в пьесах которого Ф. Энгельс отметил «благородный, свободный дух...»⁶⁰.

Во Франции в 1912 г. крупнейший режиссер Андре Антуан поставил в известном парижском театре «Одеон» пьесу Андре Дюма и С.-Ш. Леконта «Эсфирь, принцесса израильская». Этот спектакль посетили В. И. Ленин и Н. К. Крупская, которая писала, что актеры «выли отчаянно»⁶¹. Тогда же А. В. Луначар-

⁵⁴ См.: *И. Медведева*. Указ. соч.

⁵⁵ Цит. по: *П. А. Катенин*. Избр. произв. Изд. 2. Библиотека поэта. Большая серия. М.—Л., 1965, стр. 712.

⁵⁶ *Пушкин*. Полн. собр. соч., т. 11. Изд-во АН СССР, 1949, стр. 10.

⁵⁷ Там же, т. 2, ч. I, 1947, стр. 110; см.: *И. Медведева*. Указ. соч., стр. 146—148; *А. М. Каратыгина*. Мое знакомство с А. С. Пушкиным.— «Русская старина», 1880, июль, стр. 569.

⁵⁸ *А. К. Шеллер-Михайлов*. Эсфирь. Историческая повесть из древнеперсидской жизни. СПб., 1892.

⁵⁹ *Э. Кориандер*. Мейнингенцы. Театрально-критический этюд. СПб., 1890, стр. 30—31.

⁶⁰ «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», т. 2. М., 1957, стр. 480.

⁶¹ «Ленин. Революция. Театр. Документы и воспоминания (составитель А. Юфит)». Л., 1970, стр. 105; *Сим. Дрейден*. В зрительном зале Владимир Ильич. Новые страницы. М., 1970, стр. 82—89.

ский критически оценивал эту модернистскую постановку: «... красиво не красотой, а красотью», — писал он, — констатируя, однако, ее большой успех: «Эсфирь» идет уже раз тридцать, а огромная зала «Одеона» все еще переполняется каждый вечер до последнего трапонтена»⁶².

В новейшее время излюбленный сюжет получил новую интерпретацию. Видный французский композитор Дариус Мийо написал оперу-буфф «Эсфирь из Карпантра» (на либретто Армана Люнеля), поставленную в парижской Комической опере в 1933 и 1938 гг., когда тема «Эсфири» приобрела антифашистское звучание⁶³.

Театральная и литературная история сюжета «Юдифи», тоже восходящего (после библейской книги) к традиции Ганса Сакса, особенно знаменательна.

В России в XIX в., по-видимому, ранее других сюжетом Олоферна — Юдифи заинтересовался А. С. Пушкин, который составил набросок стихотворения (1835), оставшегося незаключенным. Вот его начало:

Когда владыка ассирийский
Народы казнию казнил,
И Олоферн весь край азийский
Его деснице покорил, —
Высок смиреньем терпеливым
И крепок верой в бога сил,
Перед сатрапом горделивым
Израил выи не склонил...⁶⁴

Сюжет «Юдифи» развивался далее преимущественно в области оперного искусства. Первая опера А. Н. Серова «Юдифь» была поставлена в 1863 г. петербургским Мариинским театром. В 1907 г. постановка оперы возобновилась в Петербурге (дирижировал Э. Ф. Направник), а в 1909 г. — в Париже, в концертном исполнении коллектива С. П. Дягилева. В обеих постановках партию Олоферна с огромным успехом исполнял Ф. И. Шаляпин.

Эта же опера вновь ставилась в Ленинградском театре оперы и балета (1925), а недавно (1964) была поставлена Бурятским театром в г. Улан-Удэ⁶⁵. Видный украинский композитор Олесь Чешко, известный оперой «Броненосец Потемкин» (1937—1938), начал свое оперное творчество также с «Юдифи», поставленной

⁶² «Театр и искусство», 1912, № 1, стр. 243—245; цит. по: *Сим. Дрейден*. Указ. соч., стр. 83.

⁶³ *Рене Дюмениль*. Современные французские композиторы группы «Шести». М., 1964 (перевод с французского И. Зубкова). стр. 70. 89.

⁶⁴ *Пушкин*. Полн. собр. соч., т. 3, ч. I, 1948, стр. 406.

⁶⁵ См.: «Театральная энциклопедия», т. V, 1967, стр. 1052.

в концертном исполнении. Опера произвела благоприятное впечатление на композитора А. К. Глазунова⁶⁶.

Подобно сюжету «Эсфири», сюжет «Юдифи» в XIX в. обнаружил то параллельные, то перекрещивающиеся пути развития в русской и западноевропейской театральной традиции. В Германии первой значительной драмой выдающегося драматурга Фридриха Геббеля была «Юдифь» (1840), превращенная им в любовную трагедию, в которой осознание гражданского долга героини столкнулось с ее страстью к Олоферну⁶⁷, чего, разумеется, не было и не могло быть ни в библейской «Книге Иудифи», ни в ранних интерпретациях сюжета (в том числе — во второй пьесе русского театра, 1673). Впоследствии эта принципиально новая трактовка сюжета особенно привлекла внимание реформаторов театра немецкого, французского и русского.

В России пьеса Ф. Геббеля (в переводе Ф. Ф. Комиссаржевского, 1908) послужила основой для символически-стилизованной трактовки образа Юдифи в исполнении В. Ф. Комиссаржевской. Актер А. А. Мгебров вспоминал об этом так: «Юдифь»... Работа над ней создала новый и, быть может, последний подъем в театре... Справедливость требует сказать, что эта трагическая роль не вполне удалась Вере Федоровне. Для Юдифи она была слишком лирична, недостаточно огненна и цельна⁶⁸. Костюмы, сделанные по эскизам М. В. Добужинского, много способствовали эффекту этой постановки.

Во Франции создатель «интеллектуального театра» Жан Жироду, часто пользовавшийся библейскими и античными сюжетами для иносказательно-иронической трактовки современности, начал свое творчество с пьесы «Юдифь», в которой он психологизировал и развернул отмеченную выше трактовку Ф. Геббеля и пополнил сюжет «богоборческой» тенденцией. Пьеса была поставлена в парижском «Театре Пигаль» в 1931 г., а затем возобновлена в «Одеоне» в 1961 г.⁶⁹ В английском переводе этой пьесы Ж. Жироду, принятом к постановке театром лондонского Вест-Энда в 1956 г., в роли Олоферна добился своего первого театрального успеха артист Шон Коннери, получивший затем мировую известность киноактера, в частности, в роли Амундсена (в фильме «Красная палатка») ⁷⁰.

⁶⁶ *И. Гусин*. Олесь Семенович Чешко. Очерк жизни и творчества. Л., 1960, стр. 42.

⁶⁷ См.: «История западноевропейского театра», т. 4. М., 1964, стр. 203—204.

⁶⁸ А. А. Мгебров. Жизнь в театре, т. 1. Л., 1929, стр. 501; см. также: В. Носова. Комиссаржевская.— «Жизнь замечательных людей». М., 1964, стр. 299—300; Ю. Рыбакова. Комиссаржевская. Л., 1971, стр. 180.

⁶⁹ Т. К. Якимович. Драматургия и театр современной Франции. Киев, 1968, стр. 158; подробнее см.: А. Гозенпуд. Пути и перепутья. Английская и французская драматургия XX века. Л., 1967, стр. 195—196.

⁷⁰ С. Черток. Шон Коннери.— «Актеры зарубежного кино», вып. 7. М., 1972, стр. 138.

В Дании крупный драматург Къелль Абелль, автор известной антифашистской пьесы «Анна Софи Хэдвиг» (1939), продолжал разрабатывать тему сопротивления в аллегорической и символической пьесе «Юдифь» (1940), в которой он создавал образ героини — современной представительницы буржуазного общества, помещая этот образ в обстановку библейской легенды. Пьеса содержала призыв к осознанию современниками своей социальной ответственности в деле борьбы с насилием ⁷¹.

В Эстонской ССР Таллинский театр им. В. Кингисеппа среди таких пьес своего репертуара, как «Антоний и Клеопатра» Шекспира, «Пер Гюнт» Г. Ибсена, «Маскарад» М. Лермонтова, «Матушка Кураж и ее дети» Б. Брехта, «Баня» В. Маяковского, поставил в 1960 г. «Юдифь», пьесу видного эстонского писателя А. Таммасааре ⁷². Известная актриса А. Тальви создала в «Юдифи» сложный и противоречивый образ умной и честолюбивой героини.

Приведенные выше наблюдения свидетельствуют о том, что первые русские пьесы и первый театр в целом были весьма привлекательны для зрителей своего времени в силу актуальности тематики, отвечавшей требованиям эпохи формирующегося абсолютизма, идеям которого они служили при помощи аллегорических обобщений, сделанных на основе авторитарных библейских или легендарно-исторических сюжетов. При этом правоучительные уроки театра, его первые попытки трактовать темы гуманности, «совести» и «неповинности», несомненно, имели весьма важное идеологическое значение. Закономерность появления ряда сюжетов в первом русском театре подтверждается не только предшествовавшей ему европейской театральной традицией, но (что особенно интересно) и всей последующей историей театрального искусства, вплоть до современного. Это говорит о том, что основные сюжеты первого нашего театра в момент его формирования оказались не «отсталыми» и не произвольными по своему отбору и составу, но принадлежали к сюжетам, во многих случаях необходимым именно в моменты формирования или преобразования ряда европейских театров. Наблюдения показали значимость этих сюжетов как в старое, так и новое время, их важную роль, сказывавшуюся либо при создании крупными драматургами и композиторами своих первых пьес или опер, либо при подготовке реформаторами театра первых программных постановок.

⁷¹ С.-М. Кристенсен. Датская литература 1918—1952 годов. Перевод с датского. М., 1963, стр. 282—283.

⁷² «История советского драматического театра в шести томах», т. 6. М., 1971, стр. 466.

Привлеченные нами материалы, отнюдь не претендующие на полноту, тем не менее, достаточно наглядно говорят о том, что особый интерес к этим общеевропейским сюжетам (библейским, историческим, псевдоисторическим) возникал именно в те времена, когда театральное искусство разных европейских стран и народов переживало эпохи своего идейно-эстетического становления или обновления. Историческая ретроспекция этой закономерности позволяет нам выдвинуть мысль о том, что первые московские и петербургские театры (с 1672 г. до 1752 г.), основанные на ранней рукописной драматургии, были заметным и закономерным явлением и собственно русской, и общеевропейской культуры.

А. С. Демин

ТЕАТР
В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЖИЗНИ РОССИИ
XVII В.

1. «ЖИВОСТЬ» ДРАМАТИЧЕСКИХ ГЕРОЕВ 1670-Х ГОДОВ

Изучение культурной жизни России и изучение ее художественной жизни — темы очень разные. О культуре России второй половины XVII в. написано много, и огромные документальные архивы, дошедшие до нас, дают, пожалуй, неисчерпаемый материал для разысканий. Однако если о культурной жизни страны можно судить по документам, то о художественной — почти нельзя. Так, «строение» театрального дела в России XVII в. и вся история культурных мероприятий, связанных с первым театром, уверенно восстанавливаются на основании сохранившихся документов, преимущественно хозяйственных.

Но в чем состояли творческие контакты друг с другом драматургов, поэтов, писателей, живописцев, музыкантов — в театре и помимо него, — на этот вопрос документальные источники, как правило, не отвечают. Без сопоставления самих художественных произведений художественная жизнь России XVII в. непредставима.

Какие же художественные, изобразительные черты характерны для первых пьес русского театра 1670-х годов? Укажу на одно из них, до сих пор не оцененное по достоинству, — подвижность драматических персонажей. С небывалой подробностью и детальностью авторы пьес изображали внешние, физические действия людей.

Прежде всего персонажи у авторов пьес много передвигались. Они не представляли перед зрителями уже расположившимися на сцене, но выходили на глазах у зрителей, шли по сцене, уходили и приходили непрерывно в течение представления. Об этом свидетельствуют авторские ремарки в текстах пьес и сами речи героев. Первая «сень» первой же пьесы «Артаксерксово действо» начиналась с торжественного выхода действующих лиц. «Выдут, — сообщалось в ремарке, — царь Артаксеркс, Мемухан, Мерес, Харсена, Сефар, Мегуман. И сядет царь Артаксеркс с теми своими князьями, и начинают говорить». Заканчивалась первая «сень» уходом одного из героев. «Немедленно иди», — по-

велел Артаксеркс, и Мегуман отвечал: «Аз пошел», и уходил¹. Такое построение «сений» многократно повторялось в «Артаксерксовом действе» и в последующих пьесах.

Целый процесс выхода героев предусматривали и пьесы Симеона Полоцкого. Например, драма о Навуходоносоре открывалась ремаркой: «Изыдет Навходоносор с боляры и слугами шестю человек, а вооруженных вой за ним станет шесть же человек. Царь убо, сед на месте уготованном, начнет глаголати». А в конце пьесы герои публично покидали сцену: «И отидут за завесы» (162, 170).

Впечатление активности героев усиливалось еще оттого, что в течение одной только «сени» неоднократно приходило и уходило несколько разных лиц. Например, в одной из «сений» «Артаксерксова действа» придворный Гатах трижды появлялся на сцене, предупреждая собеседника: «И ты мало и зде потерпи, аз отхожу», «жди зде»,— вновь удалялся и снова приходил. А в пьесе Симеона Полоцкого о блудном сыне даже в кратких эпизодах число входящих и отлучавшихся было особенно велико.— слуги, купец, богатый господин, приказчик, пастухи, блудный сын и пр. Герои почти не останавливались.

Малоподвижных персонажей не было, недолгая задумчивость героя обязательно прерывалась приходом кого-либо, и затем следовала новая череда приходов и уходов. Только задумает Артаксеркс «о семь же, что естъ мое житие», как приходит Есфирь, и события вновь захватывают царя (205). Или, например, Темир-Аксак, «сedia и на коленях моляшеся», только начинает произносить первые слова молитвы, как прибегает караул и объявляется «всполох» (86). Если герою мешали двигаться, насильно препятствовали тому, чтобы он уходил со сцены, опускали его в ров, как Иосифа, хватали его, задерживая, как Вильга Иосифа, или привязывали к столбу, как Ахиора, и оставляли в пустынном месте, то тут же на сцену прибегало множество «людей глаголющих», воинов (в «Иудифи», 393) или слуг (в «Малой прохладной комедии об Иосифе», 114), и действие развивалось дальше.

Пребывание каждого персонажа на сцене было заполнено оби-

¹ Текст «Артаксерксова действа» цит. по кн.: «Первые пьесы русского театра. Ранняя русская драматургия (XVII — первая половина XVIII в.). Издание подготовили О. А. Державина, А. С. Демин, Е. К. Ромолановская, под редакцией А. Н. Робианова». М., 1972, стр. 105—108 (далее ссылки на страницы приводятся в тексте).

Другие пьесы цит. по следующим изданиям. Текст «Иудифи» цит. по кн.: «Первые пьесы русского театра». Тексты «Темир-Аксакова действа», «Малой прохладной комедии об Иосифе» и «Жалобной комедии об Адаме и Еве», «Комидии притчи о блудном сыне» и «О Навуходоносоре царе» цит. по кн.: «Русская драматургия последней четверти XVII и начала XVIII в. Ранняя русская драматургия (XVII — первая половина XVIII в.). Издание подготовили О. А. Державина, А. С. Демин, В. П. Гребенюк, под редакцией О. А. Державиной». М., 1972 (ссылки на страницы приводятся в тексте).

лием передвижений, действий, поз, жестов. Герои, появившись на сцене, многократно кланялись и преклоняли «колена свои» (ср. многочисленные ремарки); «били челом», иногда до земли (блудный сын говорил отцу: «Отче любезны! Се ти челом бию, под твое нозе преклоняю выю», 144); вставали и вскакивали; поднимались и спускались по ступенькам (Мардохей в «Артаксерксовом действе» просил разрешения «токмо две ступени отступити», 128); оглядывались, показывали и «помаали» рукой (ср. ремарки в «Иудифи», 447; «Темир-Аксаковом действе», 90; «О Навходоносоре», 165).

Герои на сцене находились в энергичном физическом общении. Искали друг друга (например, архангел Гавриил искал на сцене спрятавшегося Адама: «Взыскую, пичтоже обретаю. Адаме! Адаме! Где еси ты?.. Не слышиш ли, Адаме! Изыди! Где еси ты?», 128), шептали друг другу на ухо (Мардохей говорил Есфири «словце токмо, во ухо», 130), обнимались, «напад на выю» (так отмечено в ремарке пьесы о блудном сыне, 156) и целовались. Притом эти поцелуи на сцене иногда имели ясно выраженный любовный характер, как, например, «лобзания» Артаксеркса, целовавшего Есфирь (206). Герои ели и пили, и зрители, судя по ремаркам, видели, как герой «принимает стокан», «наполнивши»; «держит кубок в руке и говорит» или уже «приходит, скачючи, имея в руках две крушки вина и поет» («Темир-Аксаково действо», 88, 75; «Иудифь», 446; «Комидия притчи о блудном сыне», 145). На сцене заключали сделки, бив по рукам, и считали деньги («Зде по рукам бьют ... Зде считают», — общала ремарки в пьесе об Иосифе, 101—102). Зрители видели, как герои «сядут играти», одни — «в зерни», «прочии — в карты, в тавлеи», как «будут добро проигравати», меняться одеждami и пр. (пьеса о блудном сыне, 147 и сл.).

Особенно насыщены физическими действиями были сцены стычек, драк и казней персонажей, когда, например, «о землю ударят и бьют по ногам» («Иудифь», 441), «падут на землю обои; бьют и вопят» («Темир-Аксаково действо», 72), или когда все вдруг нападали и грабили одного: «Зде вси крикнут: «Емлим, емлим, емлим!» И расхитят останки» («Комидия притчи о блудном сыне», 150). На сцене «вязали» людей (пьесы об Иосифе и Навходоносоре, 102, 167) и обыскивали настолько рьяно, что один из обыскиваемых кричал: «Что же сие движение и осязание! Коего беса ищещи тамо!» («Артаксерксово действо», 165).

Не менее многообразными были уходы героев со сцены. Герои уходили, качаясь («пойдет, слаяняяся», — говорилось в одной из ремарок о блудном сыне, 147); падали в обморок, «обомирали» (ср. пьесу об Иосифе, 104). Заключение бился головой так, что «голову всю сокрушил и мозг видеть» («Темир-Аксаково действо», 91). Повешенный метался и содрогался, и палач, глядя на него, говорил: «Впси же, движесе... мечесе, здрогнися» («Артаксерксово действо», 242).

Жизнь персонажей выражалась не только в грубых, заметных перемещениях и телодвижениях, но и во множестве мелких движений, нередко относящихся к области мимики. Герой не только «трепещет со страху» (пьеса об Адаме, 128) или «глаголет, дрожаще, яко бы ужаснувся» («Иудифь», 372), но выражает это более тонко. Все детали поведения персонажей, конечно, невозможно было исчерпывающе описать в ремарках, но многое сверх ремарок предусматривалось драматургами и поэтому косвенно отразилось в речах героев. Так, например, можно восстановить то, как Астинь в «Артаксерковом действе» выражала смятение, выслушав царский указ о ее изгнании, потому что о ее растерянности вспоминал затем один из придворных: «Вспоминаю на ея горкия слезы ... како очи тамо абие водою заплылись, яко к тому отдыхати не могла, како к земли упала, яко рыдая стояла и так жалобно жалела» (122). По-видимому, выразительны были мимика и вздохи Олоферна, который, по словам одного персонажа, в течение «болши трех часов... овогда уста отверже, въздыхающе; овогда же очеса свои перемени, роздежену сущу» на Иудифь (453). Менялась в лице и Вильга в пьесе об Иосифе, и это отмечалось во всеуслышание: «Истинно вижу, — говорил ее супруг, — яко лицем переменилас ... или ея и некая нужда предстоит, о ней ж никому явно чипити не хочет?» (113). Лицо героя не было маской, его выражение все время менялось.

Первые драматурги вполне сознавали особенность своих творений и в предисловиях к пьесам почти постоянно упоминали о «живости» персонажей. «Яко Артаксеркс, еще и мертв», — свидетельствовало, например, предисловие к «Артаксеркову действу», но пьеса — «того нам жива представляет» (103). Предисловие к «Темир-Аксакову действу» содержало целое рассуждение о драматической «живости»: «И для того комедия нарицаецца мастерством, потому что она ... живых персон в речении и ризах показывати ... приводит» (59—60). О «живости» действующих лиц предупреждал зрителей и Симеон Полоцкий: «Аки вещь живу узрит милость ваша», «то камидийно мы хоцем явити и аки само дело представити» (138, 162). Драматурги 1670-х годов сознательно с невиданной детальностью изображали действия, жесты, мимику персонажей. Вот такое подробное, детализирующее живописание авторами физических движений героев, я, пользуясь эпитетом самих авторов пьес, буду называть «живостью» героев. «Живость» героев — это эстетический результат прослеживания авторами процесса действий человека.

«Живость» героев в произведении не следует смешивать с динамичностью произведения. Это различные качества. Существовали динамичные произведения без подробного изображения движений героев (к примеру, «Александрия»). Могли быть подвижные персонажи в нединамичном произведении (вроде «Домостроя»). О героях в памятниках иных жанров, кроме драматического, я буду говорить далее.

2. ОПИСАНИЕ ДВИЖЕНИЙ ГЕРОЕВ В ЛИТЕРАТУРЕ ДО XVII В.

Чем была вызвана «живость» героев в первых русских пьесах? Проверим прежде всего, не оказалось ли здесь решающим воздействие литературных традиций прошлого. Ведь и в прошлом герои литературы не были «мертвыми».

Правда, нам придется сопоставлять драматургию и прозу, первые пьесы и предшествовавшие им прозаические памятники. Но общий критерий для сопоставления, несомненно, существует. Это подробность, развитость описания движений и действий человека в текстах произведений, включая речи героев, ремарки, повествование от автора и пр. В самом деле, если в одном памятнике, к какому бы жанру он ни принадлежал, упомянуто лишь одной краткой фразой, что герой пришел оттуда-то туда-то, то в этом случае действия человека остаются неописанными фиксируется лишь результат его действий. Если же в другом памятнике того же или иного жанра будет сказано в большой фразе или в нескольких фразах о том, как пришел герой, как начал хождение, как шел и т. п., то в таком случае уже описывается сам процесс действий, его элементы и детали, и, следовательно, подробность описания данного действия больше. Тогда можно выяснить, в каком круге произведений «живость» героев сильнее, а в каком слабее или отсутствует. Сходные виды «живости» героев могут встречаться в разных жанрах, и, наоборот, разные виды «живости» могут присутствовать в произведениях одинакового жанра.

Так как наша цель состоит в доказательстве принципиальной новизны «живости» драматических героев для древнерусской литературы, то контрастный фон создают в основном памятники по XVI в. включительно. Предлагаемый обзор видов «живости» героев не полон ввиду выборочного просмотра памятников XII—XVI вв. Для сопоставления с пьесами в первую очередь я привлекаю те повествовательные произведения, в которых наиболее велика вероятность найти примеры «живости» героев, обнаружить отрывки с подробным описанием движений и жестов персонажей. Это главным образом повести и сказания.

Но и при выборочном, неполном обзоре, как мне кажется, достаточно ясно вырисовывается основная черта: независимо от жанров и социальной ориентации в сочинениях до XVI в. включительно движения, жесты и позы героев описывались относительно редко и лаконично. (Я говорю о преобладающей тенденции; об исключениях и отклонениях скажу после.)

Начнем обзор с явления, резко противоположного «живости» героев. Большая масса памятников до XVII в., особенно в XII—XIV вв., излагала преимущественно ход событий и речи героев, без подробного живописания действий человека. Обратим внимание, например, на поведение людей во время произнесения речей. В некоторых произведениях позы и движения героев лишь под-

разумевались. Здесь уместно с драмами сравнить Библию, которая, как известно, послужила источником почти всех первых пьес русского театра. Но известна и классическая лаконичность Библии; на ее фоне «живость» драматических персонажей XVII в. разительна.

Можно сопоставить с пьесами комплекс древнейших сочинений, разработавших и продолжавших библейские сюжеты, к примеру, апокрифы. Различия апокрифов и пьес, понятно, огромны и по форме, и по социальным тенденциям, и вообще по эпохам, их породившим. Но с точки зрения поэтики общая основа для сравнения пьес и апокрифов все-таки есть. Ведь большинство первых пьес тоже относится к комплексу произведений на библейские темы и в некотором роде представляют собой «апокрифы». Где же движения персонажей изображались подробнее? Ответить нетрудно. Лаконичность старинных апокрифов несомненна, действия персонажей в них также нередко лишь подразумевались. Так, в апокрифе «Хождение богородицы по мукам» богородица, сойдя в ад в сопровождении архангела Михаила, очевидно, переходила от одной группы грешников к другой. Однако о ее передвижениях можно только догадываться по речам архангела: «И рече архистратиг: «Поиди, госпоже, да ти покажи, где мучат ереи» — и виде попы висяща»². Опускание указаний на действия богородицы повторяется в тексте апокрифа неоднократно. Т. е. движения персонажа не представляют важности и поэтому вообще не упоминаются³.

Но нельзя считать «живость» драматических героев способом изображения людей в XVII в., абсолютно противоположным всем предыдущим способам. Степень подробности повествования в произведениях до XVII в. могла быть и большей. В качестве примера привлечем повести XV—XVI вв. Разумеется, повести и драмы — жанры тоже очень разные. Но их объединяет существенное для нашего обзора свойство. В той или иной форме, с большей или меньшей церковной нравоучительностью, это рассказы об интересных событиях, о занимательных перипетиях в жизни героев, в том числе и об их приключениях. Но на этом общем фоне видно, как все-таки по-разному в них изображались действия героев.

В повестях XV—XVI вв. нередко перечислялись основные действия людей в эпизодах. Так, герои не просто прибыли туда-то, но «в корабль входят, и парусы стирают, и пучине морстей последуют. И скоро к желаемым пределом — царства Троянского

² «Памятники старинной русской литературы, изд. Г. Кушелевым-Безбородко, под ред. А. Н. Пыпина», вып. 3. СПб., 1862, стр. 121.

³ Правда, в отдельных древнейших переводных житиях, непосредственно примыкавших к сочинениям на библейско-апостольские темы, вроде житий Феодора Тирона или мученика Никиты, ощущается некоторое внимание авторов к телодвижениям и мимике главных героев. Перед нами, вероятно, отголоски византийской литературной традиции, не получившие на Руси распространения.

приходят»⁴; или: «И прииде на корабль свой... взяв дары, и поиде ко царю, и ста пред царем, и рече...»⁵.

Однако перечни действий, составляющие эпизод, в повестях XV—XVI вв. не превратились в детальное изображение человеческих движений. Подробности движений и поз обозначались расплывчато. Их в повестях заменяли слова «много», «скоро», «всяко», «изрядно» и пр. Ср.: «Сиде Уликс и Диомид ис полаты исходят, и на коне подвизаютца, и скорыми стопами к войску приходят»⁶; или: «И спедшеся с ним на поле чисте внезапно, много бившеся с ним», «и плакашеся бо много, стонав»⁷, «бе крик велик, и стенание много, и вопль несказанен»⁸.

В других случаях детали замещались сравнением: «И начаша бегать казанцы сюду и сюду по улицам градным, яко буря морская»⁹. Дальше этого литература до XVII в. в целом не пошла. «Живость» драматических героев XVII в. была качественно новым явлением.

Таково отличие пьес от предшествующих древнерусских повестей в способе изображения действий человека. Но в течение XV—XVI вв. накопились и многочисленные исключения. В отдельных памятниках встречались иногда отрывки, выразительно описывавшие позы, движения, жесты персонажей. Эти факты разнородны и тоже отличаются от «живости» драматических героев XVII в.

Живые детали при описании человеческого поведения проникали в письменные памятники прежде всего благодаря воздействию фольклора. Бесспорные примеры этого известны в «Повести временных лет», в житиях XIII—XV вв., в повестях XV в.— о Дра-

⁴ «Троянские сказания. Средневековые рыцарские романы о Троянской войне по русским рукописям XVI—XVII веков. Подготовка текста и статьи О. В. Творогова». Л., 1972, стр. 22.

⁵ «Повесть о Дмитрие Басарге». — В кн.: «Русские повести XV—XVI вв. Составитель М. О. Скрипиль». М.—Л., 1958, стр. 79.

⁶ «Троянские сказания», стр. 35.

⁷ «Казанская история». Подготовка текста Г. Н. Моисеевой». М.—Л., 1954, стр. 52, 57.

⁸ «Повесть об осаде Пскова Стефаном Баторием». — В кн.: «Русские повести XV—XVI веков», стр. 147. Заменяли детальное описание и различные «максимальные» по смыслу эпитеты: «възваша с радостью великою», «воплю и плачу велику бывшу зело», «с дары великими сретоша его» и т. п. О стилистическом приеме «максимализма» см.: О. В. Творогов. Стилистические особенности романа об Александре Македонском. — В кн.: «Александрия. Роман об Александре Македонском по русской рукописи XV века. Издание подготовили М. Н. Ботвинник, Я. С. Лурье и О. В. Творогов». М.—Л., 1965, стр. 182.

⁹ «Казанская история», стр. 152. Сходный способ описания движений можно указать и в «Слове о полку Игореве»: «А Игорь князь поскочи горностаем к тростию, и белым големом на воду, въвржеся на брзъ комонь и скочи с него босым влѣком... и полете соколом под мыглами...» — «Слово о полку Игореве». Составление и подготовка текстов Л. А. Дмитриева и Д. С. Лихачева». Л., 1967, стр. 55.

куле, о Петре и Февронии и т. д. Что касается придворных драм XVII в., то в них нет следов фольклорного влияния и, следовательно, «живость» драматических героев имеет иной характер.

Подробность некоторых мест в повестях и сказаниях XII—XVI вв. вызывалась также соображениями литературного этикета¹⁰. В повестях описывались действия, важные для средневекового церемониала. Указывалось, например, как начиналась дальняя поездка князя: «Тогда вступил Игорь князь в злат стремень и поеха по чистому полю»¹¹; или: «Князь же ... спед с коня своего и пад на землю ... и нача со слезами молитися... По молитве востав от земли, сед на конь свой и поехав...»¹².

Этикетными были рассказы о встрече хозяином почетных гостей: «Их же любезно целова, и тихим образом восприят, и по степенем мраморным на высокая места восходят, и в полатные комары входят»¹³; или: «Скоро истек встречи его ... и охавившеся оба и плакашася много ... и взявшася за руце свои и поидоша в полату»¹⁴.

Традиционны были эпизоды плачей: «На постели своей сед, плакаше горко»¹⁵, «и раздра верхняя ризы своя, и паде у гроба царева, власы своя терзающе, и ноготми лицо свое деруще, и в перси своя бьюще»¹⁶. Можно привести немало описаний разнообразных этикетных движений, жестов и поз из памятников XII—XVI вв.

Однако в драмах XVII в. этикетных действий было немного, в основном, пожалуй, молитвы и поклоны. Персонажи заботились о том, «чиновно ль приступали» они к царю или царице («Артаксерово действо», 113). Нетрудно убедиться в том, что «живость» драматических героев создавалась преимущественно за счет движений, которые с точки зрения этикета были просто незначительны. Кому раньше было интересно, как ест и пьет какой-нибудь солдат или слуга, как заплетается язык у опьяневшего царского полководца и он еле «припадает на одр свой» («Иуди́фь», 450), как выходит из себя и начинает «вопить» и

¹⁰ О литературном этикете см.: *Д. С. Лихачев*. Поэтика древнерусской литературы. Изд. 2, доп. Л., 1971, стр. 95—122. О воздействии этикета на описание действий князей см.: *Д. С. Лихачев*. Человек в литературе древней Руси. Л., 1970, стр. 46, 48 и др.

¹¹ «Слово о полку Игореве». Составление и подготовка текстов Л. А. Дмитриева и Д. С. Лихачева. Л., 1967, стр. 46.

¹² «Сказание о Мамаевом побоище». — В кн.: «Русские повести XV—XVI веков», стр. 30.

¹³ «Троянские сказания», стр. 15.

¹⁴ «Казанская история», стр. 69.

¹⁵ «Александрия. Роман об Александре Македонском по русской рукописи XV века», стр. 62. Этикетно изображение недовольства Александра: «Сие слышав, Александр образ свой изменяти начат, зубы своими скрежеташе и очима своими семо и овамо позирая». — «Александрия», стр. 59.

¹⁶ «Казанская история», стр. 98.

«клясть» сам царь («Темир-Аксаково действо», 61, 84) или как агонизирует повешенный («Артаксерксово действо», 242)?

«Фонд» движений драматических персонажей был неизмеримо шире этикетного. Авторы пьес интересовали не только этикетные, но, по признанию составителей «Темир-Аксакова действа», «многие потешные и разумительные дела, паче действия» (60). Недаром составители сравнивали свою пьесу не с этикетным, а с «простотным поклоном» (91). Не случайно и авторы пьесы об Адаме и Еве видели в театральном зрелище ситуацию, «егда мы, простые человецы ... в зеркале росмотримся» (116). Таким образом, пьесы XVII в. значительно отличаются от повестей XII—XVI вв. разносторонней «живостью» своих героев.

Живые детали в повествование древнерусских памятников вносили еще так называемые элементы реалистичности¹⁷. По определению Д. С. Лихачева, «элементы реалистичности чаще всего появляются там, где нужно ее эмпирическое познание, где необходимо изменение действительности»; «писатель прибегает к реалистическому изображению действительности особенно там, где он критически настроен, пытается воздействовать на своих современников, изменить мир»¹⁸.

Элементы реалистичности не были характерны для каких-то определенных жанров. Они могли проникнуть и в отдельные летописные повести, и в отдельные церковные поучения, и в отдельные послания политического содержания. В этих разнородных произведениях для нас важен внешне сходный с драмами способ подробного изображения поведения людей, с деталями их движения, с обрисовкой жестов и пр.

Один из ранних примеров появления элементов реалистичности — рассказ об ослеплении Василька Теребовльского в «Повести временных лет» под 1097 г.¹⁹ В XVI в. умножилось количество ярких осудительных описаний того, как люди нарушали церковные, дипломатические, придворные, домашние и т. п. правила поведения. Эти картины хорошо известны. Митрополит Даниил в своих поучениях обличал развратника, обнимающего женщину: «...объем, целуеши, мызжеши и рукама осязаеши ... аки бы ея внутрь себе вместити ... употевая и пены испущаа ... аки жребец некий», или показывал недостойное поведение в церкви: «...позевая, и протязаяся, и ногу на ногу поставляеши, и бедру вставляеши, и потрясаеши, и кривляешися, яко похабный»²⁰. Иван Грозный в послании Курбскому с яростью вспоминал о наглой позе боярина: «Едино воспомягуги: нам бо во юности дет-

¹⁷ Об элементах реалистичности см.: Д. С. Лихачев. Поэтика древнерусской литературы, стр. 137—174.

¹⁸ Там же, стр. 142, 152, 151.

¹⁹ Этот рассказ, наряду с другими примерами, рассмотрен в указанной книге Д. С. Лихачева «Поэтика древнерусской литературы».

²⁰ В. И. Жмакин. Митрополит Даниил и его сочинения. М., 1881. Приложение, стр. 19, 10.

ская играющим, а князь Иван Василевич Шуйской седит на лавке, локтем опершись об отца нашего постелю, ногу положи на стул»; или в ином послании иронически писал о кирилло-белозерских монахах: «Мы же своего чина не храняще, в мале поседим поникши, и потом возведем брови, таже и горло, и прием, донеле же в смех и детям будем»²¹.

Живыми деталями прежде всего иллюстрировалось именно то, как не надо себя вести. Подобные описания были обильны в «Домострое»: «А в церькви ни с кем не беседовати... никуда не обзыраяся, ни на стену не прикланятися, ни к столпу; ни с посохом не стояти, ни с ногу на ногу не преступати; руце согбени к персем...»; или: «А про всякую вину по уху, ни по видению не бити, ни кулаком под сердце, ни пинком, ни посохом ни колоти... А толко... плеткою вежливоенко побить, за руки держа»²².

Можно ли считать «живость» драматических героев XVII в. результатом критических и воспитательных устремлений драматургов? Больше всего подходит для такого объяснения «Комедия притчи о блудном сыне» Симеона Полоцкого. В послесловии к пьесе Полоцкий поясняет: «Юным се образ старейших слушати ... Старим,— да юных добре наставляют» (160). Изображение разгула блудного сына в пьесе имеет открыто осудительный оттенок и сопровождается нравочениями: «Кто сладко яст, пьет, въскоре обнищает... Кто отцу преслушник, не послушен богу; за то тя обыдут скорби попремногу» (150).

И все-таки ясно ощущается отличие «живости» героев в пьесах XVII в. от элементов реалистичности XII—XVI вв. Оно прежде всего в том, что «живость» изображения не была связана преимущественно с социально-критическими настроениями авторов, как это происходило в XII—XVI вв. Несмотря на то, что в ранней русской драматургии критические тенденции были выражены слабее, чем в произведениях XVI в., «живых», подвижных героев в пьесах было гораздо больше, чем ранее. Пьесы, в том числе «комедия» о блудном сыне, одинаково картинно показывали и отрицательные, и положительные явления; с одинаковой подробностью изображали действия тех персонажей, которые нарушают правила благопристойной жизни, и тех, которые остаются в рамках правил и приличий. Пожалуй, большинство движений, поз, жестов персонажей вообще были нейтральны по

²¹ «Послания Ивана Грозного. Подготовка текста Д. Л. Лихачева и Я. С. Лурье». М.—Л., 1951, стр. 33, 183. А. М. Курбский в своих ответах Грозному также набрасывал сцены вызывающе греховного поведения человека, например: «Вскую так долго лежишь простерт и храниши на одре, zelo болезненном, объят будучи аки леторьгитцким сном?» — «Русская историческая библиотека», т. 31. СПб., 1914, стлб. 158.

²² «Домострой. По Коншинскому списку и подобным. К изданию приготовил А. Орлов». М., 1908. Отдел второй, стр. 12, 37. В повестях и сказаниях XV—XVI вв. выразительные детали нередко встречаются при зарисовке именно различных греховных поступков.

отношению к моральной оценке. Меняться в лице, проявлять испуг или радость, вскакивать, садиться и пр. могли и хорошие, и плохие герои.

Дело в различии целей. Драматурги XVII в. ставили перед собой более широкие и многообразные задачи, чем авторы произведений XII—XVI вв. с элементами реалистичности. Драматургов интересовали не столько утилитарные обличения конкретных пороков, сколько общие уроки истории, общие выводы из исторических и библейских событий. «В комедиях многие благие научения, так же и красные приговоры выразумети мочно,— декларировало, например, «Темир-Аксаково действо».— ...А кто ис того научения прошлые прилучения увидит, тому впредь в забвении не будут ... от таких припадков (примеров.— А. Д.) можем узнать благоумия... чтоб всего злодейства отстать и ко всему благому приставать» (59—60). Вот почему с равной «живостью» в пьесах изображалось и хорошее, и плохое.

Кроме того, у драматургов было еще одно желание, как раз нехарактерное для строгих авторов произведений XII—XVI вв. с элементами реалистичности. Драматурги большое значение придавали занимательности и увлекательности своих произведений, «занеже комедия человека увеселити может и всю кручину человеческую в радость превратить» («Темир-Аксаково действо», 59). Симеон Полоцкий признавал, что он сочиняет пьесы и «утехи ради», «во утеху сердец» (138, 161). На сцене русского театра пьесы чередовались таким образом, «чтоб ... при потешных радостных комедиях и едину малую жалобную комедию примешат» — ради вящей занимательности (пьеса об Адаме и Еве, 116). Калейдоскоп «живых» героев в особенности способствовал увлекательности пьес.

Следовательно, «живость» героев XVII в. как литературное явление было сложнее и шире элементов реалистичности XII—XVI вв.

Я кратко указал важнейшие виды случаев подробного изображения движений человека в некоторых произведениях и жанрах древнерусской литературы (прежде всего в повестях). При более полном обзоре всех жанров и памятников XII—XVI вв., вероятно, найдется еще много новых фактов. Однако полагаю, что в письменности XII—XVI вв. не было чего-либо принципиально тождественного «живости» драматических героев XVII в.²³ «Живость» героев — новое явление в русской литературе XVII в.

²³ Добавлю еще один любопытный случай внешнего сходства с «живостью» героев. Андрей Курбский в «Истории о великом князе московском» упоминал иногда позы и жесты людей, но, как правило, не в предметном, а переносном смысле. Так, выражение «начал шептати ему во ухо» совсем не означало конкретного действия. Этой метафорой Курбский сообщал лишь, что одному герою долгое время наговаривали на другого. Или еще: «И возвратился тощима руками», т. е. без успеха.

3. «ЖИВОСТЬ» ЛИТЕРАТУРНЫХ ГЕРОЕВ В XVII В.

Каковы же были основные причины «живости» драматических героев? Что заставляло драматургов изображать столь детально движения, позы и жесты персонажей?

Подробное изображение движений персонажей драматургами в первую очередь объясняется органической особенностью самой драматической формы. Насыщенность движениями и действиями как отличительная черта драматургии общепризнана со времен Аристотеля²⁴. И действительно, обилие движений драматических персонажей явственно выделяется при сравнении пьес 1670-х годов с современными им прозаическими и стихотворными переложениями тех же библейских сюжетов во второй половине XVII в. То, что, например, в «Артаксерксовом действе» рассказывалось об Артаксерксе, было самым подробным в изобразительном отношении описанием его действий²⁵.

Значение драматической формы оценили и на Руси, притом даже до того, как был заведен театр. Вот характерный случай. Когда в 1659 г. царский посол В. Лихачев, вернувшись из Флоренции, составил подробное описание виденного им театрального представления, то он ни словом не упомянул о содержании «комедии». Посол доложил царю лишь о том, что зримо «объявлялось» на сцене: «Объявились палаты ... объявилось море, колеблемо волнами, а в море рыбы, а на рыбах люди ездят... объявилось поле, полно костей человеческих, и враны прилетели ... объявилось человек с 50 в латах и почали саблями и шпагами рубиться...» Столь странное, на наш взгляд, молчание посла о содержании «комедии» нельзя объяснить незнанием языка или непривычностью зрелища. Все остальное виденное и слышанное в Италии русский посол понял и передал отлично. Театр же интересовал В. Лихачева, так сказать, с формальной стороны. Он перечислил сценические картины, в которых люди, животные, природа казались живыми, настоящими: «...а аргамачки под коретами как быть живы, ногами подрягивают». Описание спектакля в посольском отчете следовало в ряду описаний различных итальянских «вымыслов мастерских» для имитации живого мира: яства, в которых «деланы», как живые, звери, птицы и рыбы; «шкатулы», — «а как их отомкнут, и почнут в них люди ходити, как быть живые», и пр.²⁶

²⁴ Об этом же писали Г. Гегель и В. Г. Белинский. Ср. также работы последних лет: М. С. Кургинян. Драма.— В кн.: «Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры». М., 1964, стр. 245—252; В. М. Волькенштейн. Драматургия. Изд. 5, доп. М., 1969, стр. 10, 183; А. А. Карягин. Драма как эстетическая проблема. М., 1971, стр. 65—66, 76, 150, 153; С. В. Владимиров. Действие в драме. Л., 1972.

²⁵ Ср. «Хронограф» астраханского архиепископа Пахомия середины XVII в., «Хрисмологийон» Николая Спафария 1673 г., виршевую библию Мардария Хоникова 1679 г. и пр.

²⁶ «Древняя Российская Вивлиофика», изд. Н. И. Новиковым, ч. 4. Изд. 2. М., 1788, стр. 348, 350—351.

Интерес царского посла к живому воспроизведению действительности на сцене, несомненно, отражал интересы самого царя. Ведь царь Алексей Михайлович, еще не заведя театра человеческого, поручал, например, разыскать или сделать такое устройство, «чтоб всякие птицы пели, и ходили, и кланялись, и говорили, как в комедии делаетца»²⁷. Драматические произведения были привлекательны, в первую очередь, «живостью» действующих лиц.

И все-таки драматическая форма не выступала единственно и самым важным условием «живости» героев. Напомним о школьных пьесах начала XVIII в., пришедших на смену драмам 1670-х годов. Несмотря на ту же форму, школьные пьесы страдали статичностью, а их герои нередко застывали в неподвижности.

Или другой пример. По документам XVII в. видно, насколько тесно первый русский театр был связан с живописным делом, с невиданным на Руси «перспективным письмом», заимствованным с Запада и создававшим иллюзию «живости» изображаемого. Но и иные художники второй половины XVII в., не работавшие для театра, тоже начали подробно изображать позы, жесты, движения людей. Обратимся к великолепной характеристике русского изобразительного искусства, данной Б. В. Михайловским и Б. И. Пуришевым. Даже на церковных фресках XVII в., в том числе на библейские темы, говорят исследователи, «мы постоянно видим людей, захваченных оживленной деятельностью, находящихся в состоянии движения; они выполняют всяческие работы ... сражаются, стреляют, бьют, пляшут, лезут, цепляются, убегают... Художники XVII века находят великое множество всяческих ракурсов, поз, жестов, движений», даже ангелы оживленно жестикулируют²⁸. Можно привести целый ряд аналогичных высказываний искусствоведов, находящихся в русской живописи второй половины XVII в. «динамику повествования, живые позы, напряженное выражение лиц и сильно выявленное движение фигур» реально-бытового характера²⁹. Налицо сходное устремление интересов художников и драматургов XVII в. к движениям людей, к изображению процесса действий.

Ранняя русская драматургия не чуждалась сюжетов, хорошо разработанных иконописанием. Так, авторы пьесы об изгнании Адама и Евы из рая или пьесы о Навуходносоре и трех отроках, в печи не сгоревших, вероятно, были широко знакомы с соответствующим иконописным материалом. И удивительней всего то, что в способе изображения людей уже нельзя провести

²⁷ А. И. Заозерский. Царская вотчина XVII в. Из истории хозяйственной и приказной политики царя Алексея Михайловича. М., 1937, стр. 196.

²⁸ Б. И. Михайловский и Б. И. Пуришев. Очерки истории древнерусской монументальной живописи со второй половины XIV до начала XVIII в.— М.— Л., 1941, стр. 125.

²⁹ И. Е. Данилова, Н. Е. Мнева. Живопись XVII века.— В кн.: «История русского искусства», т. 4. М., 1959, стр. 412.

резкого противопоставления драматургии иконописанию второй половины XVII в. Некоторое «оживление» коснулось персонажей на иконах. Достижения Симона Ушакова и его школы достаточно известны. Недаром Симеон Полоцкий написал серию стихотворений об оживших и двигавшихся героях икон и картин. Рассуждения иконописцев ушаковской школы о «живстве», о необходимости «живоподобия» изображаемых людей и свойств, всего, что можно «видети чювственным очима»³⁰, в какой-то степени напоминают рассуждения драматургов о «живости» их героев. Конечно, «живость» икон ушаковской школы была узко ограниченной, касалась главным образом подвижного выражения лица отдельных персонажей, редко их позы и жеста. Персонаж в сущности лишь переходил к активности: он покрывался легким румянцем, у него начинали блестеть глаза, он поворачивался или наклонялся, проявляя тенденцию к более решительному действию, но не больше. Однако в такой консервативной области искусства, как иконописание, значительны даже небольшие новации в изображении человека и даже частные точки соприкосновения с «живыми» героями пьес. В общем же в изобразительном искусстве России второй половины XVII в. появились персонажи, «живость» изображения которых так или иначе перекликалась с «живостью» драматических героев. Следовательно, внимание авторов к движениям, позам, жестам, мимике героев не диктовалось только специфическими условиями театра и сцены.

Может быть, заимствование сыграло решающую роль? Ведь большое участие в составлении первых пьес русского театра приняли приезжие немцы и поляки. Роль пастора И.-Г. Грегори была очень значительной. Кроме того, в 60—70-е годы XVII в. в России появились переводные повести и сборники повестей, в которых с приближающейся к драмам подробностью изображались действия и жесты людей. «Повесть о Петре Златых Ключей» прослеживала, например, как идет ее герой, как поднимается по лестнице и отворяет двери, как входит в палату, кланяется, са-

³⁰ Послание Иосифа Владимировича Симону Ушакову около 1664 г. цит. по: *Е. С. Овчинникова. Иосиф Владимиров. Трактат об искусстве.* — В кн.: «Древнерусское искусство. XVII век». М., 1964, стр. 26, 32, 52. Ср. также: *А. А. Салтыков. Эстетические взгляды Иосифа Владимировича (по посланию к Симону Ушакову).* — ТОДРЛ, т. 28. Л., 1974, стр. 271—288. Характерно различие между временем до XVII в. и самим XVII в. По наблюдению Д. С. Лихачева, «один из излюбленных мотивов древнерусской литературы — мотив оживающих изображений: изображения говорящего и самоизменяющегося, переносящегося в пространстве...» (*Д. С. Лихачев. Развитие русской литературы X—XVII веков. Эпохи и стили.* Л., 1973, стр. 27). Но добавим, это мотив изображения существа, до XVII в. не двигавшего своими членами, а с XVII в., действительно, полностью ожившего. О сходстве стиля драматурга Симеона Полоцкого и иконописца Симона Ушакова см. в статье: *А. С. Демин. «О Навходоносоре царе...» Симеона Полоцкого.* — В кн.: «Русская драматургия последней четверти XVII и начала XVIII в. Ранняя русская драматургия (XVII—первая половина XVIII в.)», стр. 327—329.

дится и т. п. В «Повести об Оттоне» почти все ходили до изнеможения; беспокойными были даже младенцы, непрерывно «ползающе под ногами и хватаяще за носе», «осызающе руками своима» своих родителей³¹. «Великое Зерцало» передавало фамильярные жесты и телодвижения пьяниц, которые требовали выпивки, «перстом к щеке щелкнув», а потом, «нача тонцовати, часто выскакуя и вертяся, мерзкие песни припевая»³².

Показателен следующий факт. Как известно, одновременно с заведением театра был составлен в 1672—1673 гг. свод портретов русских царей и иностранных правителей, получивший название «Титулярника». Портреты в «Титулярнике» были в основном фантастические, как, впрочем, фантастическим был облик правителей в драмах. Но в пьесах действовали лишь иностранные цари, кесари, султаны. «Титулярник» же дает возможность противопоставить два типа портретов. В «Титулярнике» очень «живыми» были, как правило, портреты именно иностранных правителей: по наблюдениям исследователей, «перед нами вполне живые люди, с свободными движениями головы и торса, с горящими глазами...»³³. Художники здесь использовали западноевропейские источники. Фигуры русских царей такой «живостью» не отличались. Это еще один факт в пользу «оживляющего» влияния заимствования.

Заимствование западных образцов, несомненно, способствовало «оживлению» героев русской литературы и искусства. Но это не значит, что способ подробного изображения движений и жестов человека целиком был перенесен в литературу с Запада. Еще в первой половине XVII в., до того, как переводные произведения с «живыми» персонажами проникли в Россию, русские авторы специально описывали позы и жесты людей. Один из ярких ранних примеров — «Сказание» Авраамия Палицына. Сочинение Палицына в основной своей части построено из длинной цепи главок, изображающих эпизоды из деятельности защитников Троице-Сергиевой монастырской крепости. Движения и жесты людей у Палицына обрисовываются иногда с детальной наблюдательностью. Вот, например, повествование о немом человеке. Этот немой, общаясь с людьми, «глухоты же ради своя ... вертящеса и обзираися», «вместо глагола рукама разводя и ... указуя персты» и «по кулаку кулаком биаше», — переданы типичные повадки и жесты немых³⁴. В пьесах 1670-х годов немые не высту-

³¹ «Повесть зело душе полезна, выписана от древних летописцов и римских хроников...». М., 1848, стр. 20, 22, 37.

³² Текст цит. по кн.: О. А. Державина. «Великое Зерцало» и его судьба на русской почве. М., 1965, стр. 201, 244.

³³ В. Труговский. Боярин и оружничий Богдан Матвеевич Хитрово и Московская Оружейная палата. — «Старые годы», 1909, июль — сент., стр. 366. В «Книге о сивиллах» 1673 г. необычайно живые портреты «сивилл» были близки к работам западноевропейских художников середины XVII в. (см.: А. Н. Свириц. Древнерусская миниатюра. М., 1950, стр. 128—129).

³⁴ «Сказание Авраамия Палицына». Подготовка текста и комментарии О. А. Державиной и Е. В. Колосовой. М.—Л., 1955, стр. 173—174.

пали; но жесты людей, на время потерявших речь,— озадаченных, пораженных, испуганных, огорченных, разъяренных,— передавались часто. С точки зрения «живости» героев «Сказание» Палицына являлось одним из русских предшественников пьес.

Стремление описать человека в его выразительных и поразительных движениях широко распространилось во второй половине XVII в., притом в жанрах, далеких от прямых заимствований с Запада. Возьмем, например, жития северорусских святых и неканонизированных угодников второй половины XVII в., особенно их посмертные чудеса. «Живость» персонажей, в известной степени сходная с драматической, наблюдается и здесь. Казалось бы, что общего может быть между драмами XVII в. и житийными чудесами? Если не считать недошедшей до нас драмы о Егории Храбром, пьесы 1670-х годов не касались житийных тем. К тому же, многие рассказы о чудесах создавались в демократической среде, а первые пьесы шли в кругу придворном. Но с точки зрения поэтики нечто общее у первых пьес и житийных чудес второй половины XVII в. имеется: и те, и другие представляют собой серию четко разграниченных эпизодов или сцен, расположенных в хронологическом порядке и сообщающих о резких поворотах в жизни людей. И в тех, и в других живописуются жесты и движения героев.

Так, в чудесах к житию Прокопия Устюжского, включая известную повесть о бесноватой Соломонии, метко описывается огромное количество удивительных людских телодвижений. Мученица Соломония не знает покоя, ее всю словно разрывает и выворачивает. Демоны без передышки насылают на Соломонию «трясение и великий лютый озноб» и одновременно ее беспрестанно бросают: «И начаша ея бросати ов демон во един угол храмины, ин такожде во иный угол, ов на палати, ин же на печь», «и взяша за руки и за ноги и бросиша ея на землю», и т. д. Люди в чудесах к житию Прокопия корчатся в самых разнообразных позах: «Та бо жена главу имеяши извращенну на шуюю страну, рекше на левую раму опровержену в тыл, и руку свою левую суху имея в хребет ей водружену, стоня и трясыясь»³⁵. У драматургов, пожалуй, не было повода для собирания такой коллекции болезненных человеческих поз. «Чудеса» заполнили этот пробел.

Наблюдение за неестественными жестами велось с высокой точностью. Например, в печатной брошюре 1677 г., на этот раз в официальном сочинении, рассказывалось о новоявленных чудесах в Москве. Автор отмечал даже мелкое движение кистью руки у персонажа. Так, ясельничий Феодор Вышеславцев, «лежаще на одре своем неподвижно ... на правом боце, десницу свою низве-

³⁵ «Житие преп. Прокопия Устюжского». ОЛДП, 103, СПб., 1893, стр. 289; «Памятники старинной русской литературы», вып. 1. СПб., 1860, стр. 153—154.

сив из ложа... И внезапно нача десница его трястися и... разведошася нужно персти десницы его и жилы в руде остро напругошася ... мизинец и со близ его сущим ко длани пригнушася неразводимо»³⁶. В «чудесах» до XVII в. не уделялось столько места описанию частных позы или жеста.

Реальная русская действительность давала материал для самых детальных описаний — вот более важная, чем заимствование с Запада, причина «живости» литературных героев. Значит, нужно ожидать широких проявлений этой черты в различных жанрах, в том числе в документальных. И верно. В изобилии фиксировать движения, позы, жесты людей стали произведения так называемой деловой письменности второй половины XVII в. Произведения деловой письменности не всегда только сухо называли происшедший факт. В них тоже создавались свои людские образы и действовали свои герои.

Просмотрим грамоты царя Алексея Михайловича и патриарха Никона. И грамоты, и пьесы изображали иногда одни и те же человеческие состояния, например, физические страдания, смерть и пр. И нужно сказать, что в некоторых грамотах такие описания были даже более подробными и более натуралистичными, чем в пьесах. В «статейном списке» о смерти патриарха Иосифа, который Алексей Михайлович в 1652 г. послал Никону, с потрясающей обстоятельностью рассказывалось о последних часах и последних содроганиях патриарха. «Дрожит весь, зуб о зуб бьет,— описывал царь умирающего,— ...очми зрит на нас быстро, а не говорит... да повел очми теми вверх, да почал с краю того жаться к стене... почал пристално и быстро смотреть... и почал руками закрываться... да затрясся весь... сжался двожды прытко да и отшел к господу богу». Изображение покойника также было исполнено зловещего напряжения и динамики. «Смотрю на лице его,— вспоминал Алексей Михайлович,— и он безмерно пухнет: борода-то вся сжалась, а лицо розно пухнет; да в ту ж пору как есть треснуло так-то у него в устех... да и уста те стало воротить при мне розно... и из ноздрей кровь живая». И еще одна удивительная по своей силе деталь; покойник словно готов кинуться на царя. «Да и мне прииде помышление такое,— добавляет Алексей Михайлович,— ...побеги де ты вон, тотчас де тебя, вскоча, удавит»³⁷. Картина, в некоторой степени напоминающая

³⁶ «Извещение чудесе, бывшаго в царствующем и богоспасаемом граде Москве о сложении триех первых перстов...». М., 1677, л. 2 об.—3.

³⁷ «Акты, собранные в библиотеках и архивах Археографической экспедицией Академии наук», т. 4. СПб., 1836, стр. 79—82. Прочие примеры — из челобитных Никона и других лиц см. в статье: А. С. Демин. Реально-бытовые детали в житии протопопа Аввакума. (К вопросу о художественной детали).— В сб.: «Русская литература на рубеже двух эпох (XVII — начало XVIII в.)». М., 1971, стр. 232—233, 242—243.

о повестях Н. В. Гоголя и А. К. Толстого! Ничего подобного в грамотах до XVII в. не встречалось.

Но, может быть, подробно описывали только удивительное, из ряда вон выходящее? — Нет, в документальной письменности детально изображалось и нормальное поведение людей. Например, в официальных руководствах и «чинах» второй половины XVII в. были нарисованы исключительно подробные картины действий и движений конкретных придворных лиц, — именно картины, судя по сравнительно вольному течению фраз в руководствах и отсутствию единообразной сухой перечислительности, обычной для более раннего времени. Недаром «чины» второй половины XVII в. иллюстрировались большими, многофигурными миниатюрами. Драмы тоже изображали поведение придворных; но «чины» детальностью картин превосходили драмы.

Так, вниманием даже к мимолетной позе и жесту человека отличался отредактированный и частично написанный царем «Урядник, или новое уложение и устройство чина сокольничья пути» 1668 г. Вот характерный отрывок, в котором регламентировалось, как подсокольничий должен был подходить к царю: «И молвит ясно, громогласно... Надевает рукавицу тихо, стройно... Пооправся и поучиняся и перекрестя лице свое, принимает... челига... премудровато и образцовато... И приняв кречета, подступает к царю благочинно, смирно, урядно. И станет поодаль царя и великаго князя человечно, тихо, бережно, весело. И кречета держит честно, явно, опасно, стройно, подаравительно, подъявительно к видению человеческому...», «и стоит урядно, радостно, уповательно», — передана целая гамма движений и жестов!³⁸

Памятники изобразительного искусства второй половины XVII в. тоже стали показывать в движении многолюдные официальные сборища. В непривычно крупных миниатюрах «Книги о избрании на превысочайший престол... царя и великаго князя Михаила Федоровича» (1673) развевались массовые сцены церемоний. В рисунках, по определению искусствоведа, «значительно ослаблена «иконописность» в трактовке фигур, лиц», «каждое действие иллюстрируется отдельно»³⁹. На некоторых иконах 1670-х годов живыми жестами и позой обращают на себя внимание царь Алексей Михайлович, царица Мария Ильинична, патриарх Никон, боярин А. С. Матвеев⁴⁰.

³⁸ «Полное собрание законов Российской империи», т. 1. СПб., 1830, стр. 764, 768. Жесты стали упоминать и в «Выходах патриарших», например, под 26 сентября 1667 г. в сообщении о надгробной речи проповедника Паисия Газского: «...говорил своим языком и рассуждал, руками указючи на гроб». — «Дополнения к Актам историческим», т. 5. СПб., 1853, стр. 115. Ср. также «Чин божественных литургий». М., 1668. И в «Уряднике», и в других «чинах» описывались действия определенных конкретных лиц, которые назывались по именам.

³⁹ А. Н. Свириг. Древнерусская миниатюра, стр. 134, 130.

⁴⁰ См.: Е. С. Овчинникова. Портрет в русском искусстве XVII века. Материалы и исследования. М., 1955, стр. 28—29.

Новое стилистическое явление распространилось не только в официальном, придворном искусстве. Раскованные движения и жесты собеседников начали отмечаться в документальных записях о разнообразных «прениях» 1660—1670-х годов. «Прения» записывались и в придворной, и в старообрядческой, и в демократической среде. При всех идейных и тематических различиях у «прений» выделялась общая формальная черта. Главным структурным стержнем в «прениях» был диалог. Из прозаических жанров «прения» по форме наиболее близко соприкасались с драмами. Недаром в пьесах были нередки сцены прений и споров действующих лиц, а в «прениях», в свою очередь, авторские замечания о поведении спорящих походили на драматические ремарки. Сочные «ремарки» о позах и жестах персонажей постоянно наличествовали в «прениях» второй половины XVII в.⁴¹, но редко встречались в «прениях» более раннего времени. А в недокументальном, юмористическом «Прении о вере скомоороха с философом жидовином Тарасием» важны были уже не столько речи спорящих, сколько их действия: «И устави жидовский философ перст един против скомоороха... И показа скомоорох два перста... И удари жидовский философ скомоороха по уху... И удари скомоорох жидовина дланию по плещи» и т. д.⁴² Здесь уже нет и тени официальной обстановки; «прение» происходит в быту.

Со второй половины XVII в. авторы деловых документов стали детально живописать разного рода неофициальные, неприличные бытовые поступки людей, особенно похождения пьяниц, драчунов, развратников и пр. В некоторых письмах и челобитных детали недостойного поведения личности отбирались и подавались прямо-таки с литературным вкусом. Так, боярин А. С. Матвеев в своей челобитной царю мастерски описал буйное беспамятство одного из гуляк: «От всех друзей ево возили, чрез лошады и чрез седло перекиня пьянаго; в корете — положи верх ногами пьянаго...». Он же, «пьян, разрезал рюмкою горло» собутыльнику, а другому «шандалом пьян голову пробил... А ребята вопили во след: «Пьяница! Пьяница! Шиш на кокуй!»⁴³. Такая выразительная благодаря нетрадиционным подробностям зарисов-

⁴¹ Соответствующие примеры из старообрядческих «прений» дьякона Федора Иванова и старца Авраамия см. в статье: *О. А. Державина, А. С. Демин, А. Н. Робинсон. Появление театра и драматургии в России в XVII в.* — В кн.: «Первые пьесы русского театра. Ранняя русская драматургия (XVII — первая половина XVIII в.)», стр. 23—24 (в написанном мною разделе «Причины появления театра и драматургии в России»). Ср. запись о «нечаянном состязании» придворных ученых 1671 г. (*И. Ф. Голубев. Встреча Симеона Полоцкого, Елифания Славинецкого и Паисия Лигарида с Николаем Спафарием и их беседа.* — ТОДРЛ, т. 26. М., 1971, стр. 299—301).

⁴² Текст цит. по кн.: *В. И. Малышев. Древнерусские рукописи Пушкинского дома. (Обзор фондов).* М.—Л., 1965. Приложения, стр. 183.

⁴³ «История о невинном заточении ближняго боярина Артемона Сергеевича Матвеева». СПб., 1776, стр. 111—112.

ка поведения пьяницы может быть поставлена с соответствующими сценками пьянства, например, в пьесах и выглядит даже беспощаднее их. Автор челобитной располагал обильными житейскими наблюдениями.

Итак, источником «живости» персонажей в документальных жанрах, от челобитных и грамот до «прений» и «чинов», служили не заимствование западноевропейских образцов, а «живость» и подвижность реальных людей на Руси. Однако и это объяснение «живости» недостаточно. Реальные люди были подвижны во все времена; почему же только со второй половины XVII в. документальная письменность и литература проявили исключительное внимание к описанию физических движений человека?

Возникают и другие недоуменные вопросы. Если «живость» персонажей — это непосредственное отражение в памятниках подвижности конкретных людей, то чем объяснить в произведениях, особенно в непереводных, не имеющих отношения к западноевропейской литературе, появление таких «живых» героев, которых невозможно свести к отдельным реальным прототипам?

Вот распространенный случай. Авторы второй половины XVII в. подробно описывали действия и позы собирательных персонажей. Собирательные «живые» персонажи характерны для сочинений Аввакума. Например, когда в одном из посланий протопоп советовал, как вести себя «правоверному» перед «никонианином»: «...а ты ляг перед ним, да и ноги вверх подыми, да слюни попусти, так он и сам от тебя побежит», — то тут Аввакум картинно описывал действия не какого-то реального, названного по имени «правоверного», но движения безымянного, обобщенного персонажа, вобравшего в себя однотипные действия многих реальных лиц. Или вот как в поучительном сочинении Аввакум рисовал современных ему блудниц: «А прелюбодейца белилами-румянами умазалася, брови и очи подсурмила, уста багряноносна, поклоны ниски, словеса гладки, вопросы тихи, ответы мяхки, приветы сладки, взгляды благочинны, шествие по пути изрядно, рубаха белая, риза красная, сапоги сафьянныя...»⁴⁴ Образ, созданный Аввакумом, не подчинен всецело морализующей оценке. Он даже интригует. Героиня словно пытается сдержать свою «живость» и от этого ее «живость» чувствуется сильнее. Но персонаж это собирательный.

Не содержат ли приведенные описания поведения людей у Аввакума те нравоучительные элементы реалистичности, о которых уже говорилось в предыдущем разделе? Отчасти это так. Элементы реалистичности как раз чаще всего и возникали при осудительном изображении действий отрицательных собиратель-

⁴⁴ «Русская историческая библиотека», т. 39. «Памятники истории старобрядчества XVII в.», кн. 1, вып. 1. Л., 1927, стлб. 839, 541—542.

ных персонажей. Вспомним, например, о поучениях митрополита Даниила, обличавшего блудников и блудниц.

Но, думается, «живость» собирательных героев Аввакума нельзя ограничить только элементами реалистичности. Картины, рисуемые Аввакумом, уже не были обязательно вызваны прямолинейным осуждением греховных дел. Аввакум подробно изображал действия и положительных собирательных персонажей — «правовверных». Сами действия людей у Аввакума уже не разделялись непримиримо на праведные и греховные. Аввакум мог живописать неприличные движения и позы правовверных, не осуждая их, а поощряя. И наоборот, он мог рисовать вполне благопристойные движения «никониан», но описывать их саркастически.

Наконец, подбор деталей в описаниях Аввакума отличался от обычного состава деталей в сценах с элементами реалистичности. Если, например, просмотреть отрывки древнерусских произведений, где с использованием элементов реалистичности изображались блудники или пьяницы, то в общем набор подробностей будет повторяться. У Аввакума же детали резко нетрадиционны, остры, индивидуальны для этого писателя. «Живость» собирательных героев Аввакума — явление более мощное, чем элементы реалистичности.

Аналогична ли «живость» собирательных персонажей из сочинений Аввакума «живости» героев драматических? Очень велико идеологическое, жанровое, языковое различие между писаниями бунтара Аввакума и пьесами придворных драматургов. Более того. В пьесах не выводились собирательные персонажи, подобные аввакумовским. Действительность отражалась в пьесах более косвенно, более опосредствованно. Героями пьес были герои вымышленные, хотя и носящие библейские и исторические имена⁴⁵. Но несмотря на множество различий, у Аввакума и у драматургов знаменательно стремление к увлекательной подробности изображения движений, поз, жестов, мимики человека. Тогда вполне сравнима «живость», например, блудницы у Аввакума и «живость» соблазнительницы Вильги в пьесе об Иосифе. У Аввакума детали поведения блудницы, пожалуй, даже еще более неожиданны, чем в пьесе.

Таким образом, во второй половине XVII в. «живость» героев вышла далеко за пределы придворной литературы и официальной письменности. «Живые» собирательные персонажи появились и в придворной, и в демократической литературе. Уловки и движения тех же «жен» описывали Симеон Полоцкий в своих стихотворениях и какая-нибудь повесть о «женской злобе»: «И она близ оконъца приседит, семо и овамо колеблющеся, а со смирением не седит, скачет и пляшет, и всем телом

⁴⁵ О типах литературного обобщения и именах героев XVII в. см. в кн.: Д. С. Лихачев. Человек в литературе древней Руси. М., 1970, стр. 107—126.

движется ... ходит быстро, и очима обзорлива» и т. п.⁴⁶ «Живость» многих собирательных персонажей очевидна.

Но отчего новый способ подробного изображения движений и жестов человека распространился и на персонажей собирательных? Почему авторы второй половины XVII в. стали объединять наблюдения над живыми действиями отдельных реальных лиц в описание движений «живого» собирательного героя? Ясно, что недостаточно объяснять данный процесс только фактом подвижности реальных людей.

Такой же вопрос возникает и при рассмотрении героев вымышленных, независимо от того, имеют они имена или безымяны. Например, выделяется «живостью» Татьяна в «Повести о Карпе Сутулове». В разных вариациях повесть описывает, как Татьяна сидит, вскакивает, смотрит в оконце, всплескивает руками и т. д. Конечно, в отличие от придворных драм, перед нами персонаж демократической, посадской литературы, действующий в иной обстановке, чем царица и их приближенные в пьесах. Татьяна, искушаемая своими поклонниками, может быть, более суетлива, чем, например, царица Есфирь, на которую зарится Аман в «Артаксерксовом действе», или Ева, искушаемая Змеем в пьесе об Адаме. Но способ подробного воспроизведения движений человека в их естественной последовательности, вплоть до мелких действий, — этот способ, примерно, сходен и в повести, и в пьесах. Такой относительно «живой» добродетельной женщины, как Татьяна Сутулова, не было в литературе до XVII в. Но Татьяна Сутулова — вымышленный персонаж, хотя и тесно связанный с реальным бытом. Каким же образом подвижность людей в реальном быту привела к «живости» вымышленных литературных героев? Ответить на этот вопрос невозможно, ограничиваясь только утверждением обилия движений людей в реальной действительности.

Не ясна также причина возможного «оживления» полусказочных литературных персонажей, которые с русским бытом непосредственно не были связаны. Так, в «Повести царя Давида и сына его Соломана и о их премудрости» активно двигались библейские герои, например: «И царь Пор с царицею падают на свои царские колени пред царем Соломаном ... и царь Пор повесил главу свою буйную» и т. д.⁴⁷ Вероятно, в этой повести использованы фольклорные средства описания поведения человека. Но до XVII в. в повестях, испытавших фольклорное влияние, движения героев все-таки не излагались столь мелочно. Впрочем, «живость» героев в фольклоре и проникновение в литературу фольклорных способов изображения человека — тема особая. Я упомя-

⁴⁶ По списку XVII в., отличающемуся от более ранних списков повести. — «Памятники старинной русской литературы», вып. 2. СПб., 1860, стр. 463—464.

⁴⁷ «Памятники старинной русской литературы», вып. 3. СПб., 1862, стр. 70.

нул «Повесть царя Давида», чтобы еще раз подчеркнуть, насколько недостаточно объяснение «живости» героев только подвижностью реально живших людей.

При желании можно собрать большую хрестоматию текстов нового изобразительного стиля второй половины XVII в. По своему количеству памятники русского происхождения будут преобладать над заимствованиями, переводами и переделками; проза — над драматургией; литература — над деловыми документами. Здесь будут памятники придворные и памятники демократической литературы. Такую хрестоматию можно иллюстрировать соответствующими произведениями живописи. Разумеется, степень и оттенки «живости» героев различаются в зависимости от жанра, от тематики, от социальной принадлежности произведений и прочих обстоятельств. Дифференциация оттенков и проведение границ — дело будущего. Сейчас я пытаюсь очертить явление в целом, без определения точного состава памятников нового стиля. Повышенное внимание авторов к описанию действий, движений, поз, жестов, мимики человека — общая черта большого круга произведений второй половины XVII в., в остальном разных или даже противоположных.

Но, выделив «живость» героев как одну из черт поэтики русской литературы второй половины XVII в., нужно ее объяснить, — для исторического, неформального понимания этой черты. Просмотр памятников второй половины XVII в. показывает, что «живость» литературных героев не определялась целиком ни формой произведений, ни какими-либо заимствованиями извне русской литературы, ни, так сказать, зеркальным переносом физической подвижности реальных людей на литературных персонажей. Главную причину распространения нового способа изображения людей следует искать в чем-то другом.

4. ПРЕДСТАВЛЕНИЯ ОБ ЭНЕРГИЧНОСТИ ЧЕЛОВЕКА В ЛИТЕРАТУРЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVII В.

Чем же еще остается объяснить феномен подвижности литературных героев? «Живость» литературных образов второй половины XVII в. — явление в немалой степени художественное, и поэтому непосредственную основу для его возникновения прежде всего следует искать в творческой же области — в сфере меняющегося мировоззрения авторов того времени, в новых требованиях к человеку.

Элементы нового в подходе к человеку, возникшие в XVII в., выявлены далеко не полностью. Это подтверждается и нашей попыткой объяснения «живости» героев. Недостает наблюдений над тем, как авторы относились к своим героям, а также к читателям, слушателям, зрителям произведений. Между тем особенности отношения к человеку, возможно, и побудили авторов «оживлять» персонажей.

Обратимся опять к наблюдениям над пьесами 1670-х годов, где новый взгляд на человека выразился с наибольшей определенностью. Сначала ответим на вопрос: чего требовали драматурги от своих героев? Авторы нигде прямо не излагали свои принципы. Но их можно понять по требованиям героев друг к другу, по декларациям, вложенным в уста персонажей драматургами. В сущности масса героев в пьесах вела диалог сама с собой, то призывая к определенным нормам поведения, то отвечая на эти призывы.

К чему же призывали драматические герои? Основное, чего добивалось большинство «живых» персонажей (и, следовательно, авторы от героев), это то, чтобы каждый человек энергично занимался делами. «Всякой к своему постановленному делу пойдя» («Иудифь», 382); «исполняй ж тогда всяк дело свое» (пьеса об Иосифе, 109); «всяк лутчей промысль да исполнить» (пьеса об Адаме, 128), — такого рода призывы героев к героям регулярно повторялись в первых же драматических сочинениях. Их подхватил в своих пьесах Симеон Полоцкий. У него действующие лица также поучали: каждый «да весть свое дело», «что велят, трудися» (пьеса о блудном сыне, 153, 154); «прилежен буди» (пьеса о Навуходоносоре, 164).

Энергично делать дела — значит делать их быстро. И герои торопили друг друга. «Шед скоро, поспешите», «спеши, спеши, не косни», «побежи наскоро и без мотчания», «скоро оставите все и ступайте, не мешкав», «ох, спеши, молю зело ти», «и аз же поспешу», — эти требования, просьбы и обещания герои повторяли постоянно («Артаксерксово действие», 107, 135, 158, 185; «Темир-Аксаково действие», 61, 86). Герои хотели, чтобы все делалось скоро: «Посылайте вскоре, дабы сие дело к утрею не продлилось», «в odkлад не odkладай и все, еже аз ти рекл, не мешкав, исполняй», «еже велят вам, то скоро творите», «приведу вскоре во исполнение», «тотчас сия исполнена будут» («Артаксерксово действие», 124, 224; «Иудифь», 405; «О Навуходоносоре царе», 163, 167). Надо было скоро говорить и скоро читать: «Глаголи же скоро», «повеждь ми скоро, како збылось», «прочитайте скоро», — требовали герои друг от друга («Иудифь», 440; «Темир-Аксаково действие», 63, 84). Надо было быстро принимать и отпускать посольства: «их посольство нам скоро объявить... чтоб их скоро отпустить»; быстро вести бой: «да скоро ... взяти и абие бой сотворити» («Темир-Аксаково действие», 65, 79); быстро «получать любовь»: «абие прилежах любов твою получитьи», — признавалась Вильга Иосифу (107); быстро жаловаться: «Кто какую жалобу имеет предложитьи, той без мешкоты сотвори» (пьеса об Адаме и Еве, 130); быстро казнить: «абие смертию казнити», «в един час живота лишити», «скоро, скоро к висялице!» (пьесы об Адаме и о Навуходоносоре, 129, 163; «Артаксерксово действие», 239).

Желание драматургов, чтобы герои быстро действовали, отразилось и на содержании ремарок. «Великого фараона скорей-

пий указ ест, да Пентефрия без мешкаты к нему придет», — сообщала, например, ремарка в пьесе об Иосифе (109). «Абие снидет к ним аггел», — предусматривалось мгновенное появление ангела в пьесе о Навуходоносоре (167). Быстрота — прежде всего.

Стремясь энергично делать дела, герои не терпели отсрочек и подстегивали тех, кто их задерживал. «Довольно! — прерывал один персонаж другого. — Не могу с тобой день целой розговаривати. Перестань, бо у мене иное дело есть» («Иудифь», 438). Блудный сын понуждал отца: «Отче любезный, время ми губиши, аще един день мене удержжиши» (142). Герои не хотели ждать ни дня: «Досадно бо ми есть еще так долго ... ждати», «болши нам претерпети несть возможно» («Иудифь», 358, 412, 438). Постоянно назначались возможно краткие сроки окончания дел — «во месяц», «в трех днях», «в сутках» и пр. (особенно в «Иудифи» и «Темир-Аксаковом действе»). Поэтому, если приходилось отвлекать от дела, то один персонаж извинялся перед другим: «Недолго тя задержжу», «еще мало да потерпиши» (пьеса об Адаме, 119, 134).

В связи с тезисом энергично заниматься делами понятны многочисленные филиппики героев против лени, безделья, беспомощности. В пьесах 1670-х годов лень отвергалась при каждом удобном случае: «Трудом приложися... Бодрствуй отселе, лености престани», «кто сладко яст, пиет, вьскоре обнищает» (пьеса о блудном сыне, 153, 145). На бога надеяться нужно лишь тогда, когда исчерпаны все человеческие усилия: «Достоит нам не закосневати или спати, но ... всякия промышленные средства взыскати, ибо никакие бог прежде не действует чюдеса, разве когда всех человеческих промыслов уж не станет» («Иудифь», 369). Одним из худших обвинений был упрек в бездеятельности. Почему потерпело поражение войско могучего Олоферна? Еще и потому, что Олоферн «ест и пиет по вся дни, веселящеса и прохладаяся», а «Олоферновы люди подлинные пьяницы суть и боязливые безделники» («Иудифь», 414, 419).

Таковы были требования, предъявляемые героями к героям (и, следовательно, драматургами к героям). Посмотрим теперь, что говорили персонажи в ответ на эти призывы. Ответ был одинаковый — полное одобрение, горячее согласие энергично действовать. Герои декларировали готовность к немедленному действию: «Всякия труды готов подимати» (пьеса о блудном сыне, 140); «должность мою аз уже исполню и ничто же оставлю» («Иудифь», 424). Герои не желали тихо сидеть дома, их влекли дела во внешнем мире: «Яко вода не текущая, но тихо стоящая, смрадный дух скоро приемлет, тако и аз сам себе аки бы смердящим быти мню, что толь долгое время без дела пролежати принужден был», — заявлял один из них («Иудифь», 358). «Ныне же тот недоброй человек, кто дома останется», — говорил другой («Темир-Аксаково действо», 75). Блудный сын у Симеона Полоцкого

тоже чувствовал себя «во пределах домовых, як в турме замкнейный» и стремился вырваться «весь мир посещати» (144, 141).

Действующие лица заявляли о стремлении самим все испытать, сделать дело своими руками, увидеть своими глазами. Это жизненное кредо было сформулировано в образной форме: «Зверь, его же ловят, многожды сладчайший есть, нежели той, его же копием ловчим убивают» («Иудифь», 371). Герои стремились действовать самостоятельно даже в мелочах. Недаром оскорблялась Иудифь, когда предлагали ее за руку провести к воеводе: «Аз не малая отроковица, чтоб мене за руку весть! Слава богу, и сама дойти к нему могу» («Иудифь», 432). Султан Баззет хотел лично присутствовать в рядах сражающегося войска: «Аз и сам в добром пребуду строю войска моего»; и велел воеводе начинать бой лишь в своем присутствии: «Да не дай зрети на свое храбрство, дондеже сам приеду» («Темир-Аксаково действо», 80, 84).

Потребность видеть все важные события своими глазами ясно высказал Навуходоносор: «Сам хочу зрети», «видение паче слуха уверяет; хочу, да око мое соглядает» (пьеса о Навуходоносоре, 165, 168). Вот почему герои часто повторяли, что они являются очевидцами событий: «Ей, очима сам видел и ушима слышел», «есть так аз видех», «яз сам увидех ... ей, своими очесы» («Артаксерксово действо», 158, 203, 243); «сам аз очесми моими видех» (пьеса об Иосифе, 108) и т. д. Или еще значительнее, — герои утверждали, что они на самих себе испытывали те или иные жизненные перипетии: «Аз на сомом сие себя искусно проведаль есть» (пьеса об Адаме и Еве, 120); «сам искусих се во всяцей потребе» (пьеса о блудном сыне, 139).

Своими симпатиями и антипатиями герои тоже словно отвечали на призыв к активному действию. Судя по монологам, большинству драматических персонажей казались привлекательными образы именно энергичных деятельных людей. Царице Астинь, например, нравилась, по ее словам, «дерзновенная» царица Семирамида, а не «ея муж леностный Нин». «Чесо же ради аз тя вслед не могу ступити?!» — выражала Астинь желание следовать образу жизни «дерзновенной» царицы («Артаксерксово действо», 109). Служанку Абру поражала «дерзостность» Иудифи: «О, никогда бы аз тако дерзостна была!» («Иудифь», 451). Но помогаю Иудифи, и Абра становилась «дерзостней». Вельможа Пентефрия ставил всем в пример ревностно трудившегося Иосифа: «Смотрите на верного Иосифа моего...» (пьеса об Иосифе, 106).

Драматурги 1670-х годов ценили не только настроенность к действию, но еще больше умение героев быть деятельными на практике. Блудный сын был настроен куда как энергично, но на поверку оказался недееспособным. Вот почему большинство персонажей у драматургов являли свою энергичность ежеминутно, были заняты непрерывно, с лихорадочной интенсивностью действовали день и ночь, пребывали и «ночно в бодрости» («Иудифь», 831). И, разумеется, извещали о том во всеуслышание.

«Хощу, аще сна не имам, время туне не испустити», — пояснял Артаксеркс в «Артаксерксовом действе» и ночью перечитывал «царственные книги» (219). В другой раз заботы заставляли его «печално же обращаться чрез всю долгую ночь» (123). Мардохей пребывал «вседневно и ночью у врат градских» (159), молился всю ночь или подслушивал ночные планы заговорщиков. Аман клялся, что «не будет сна в моих очах», пока он не отомстит Мардохею (173); и виселицу Мардохею готовили ночь напролет. «И сею ночью отнюдь нимало спиши, — приказывал Аман своему сыну — ... и во всю сию ночь да делают оно древо» (т. е. виселицу, 218). Герои были поглощены делами, не замечая, как проходит ночь; и вдруг один говорил другому, опомнившись: «Се зри, зоря уже к нам прииде» (225). Персонажи очень редко, в единичных случаях, высказывали желание отдохнуть от дел и забот. Но если героя на сцене заставляли спать, он в тот же момент пробуждался и продолжал бурную деятельность (Темир-Аксак в пьесе о нем); в противном случае спящему отрубали голову (Олоферну в «Иудифи»). Прошла ночь, и рано утром персонаж оставался бодрым: «Аз днес по утрии зело рано пред солнечным въсходом стояще... По сем... пошел есть ни что прогулятися» (пьеса об Адаме и Еве, 119). Герои в пьесах, в соответствии с требованиями драматургов, действовали непрерывно и неустанно, как заведенные.

Из всех литературных жанров отношение авторов к своим героям наиболее полно выразилось в драматургии. Авторы первым русских пьес тяготели к выбору героев энергичных, заявлявших об этом своим свойстве на словах и демонстрировавших его на деле. В прочих жанрах второй половины XVII в. энергичность героев провозглашалась и изображалась в менее развернутой форме, но все-таки достаточно заметно.

Так, драматург и поэт Симеон Полоцкий в пьесах больше, чем в стихотворениях, показал свое желание видеть героев энергичными и деятельными. В стихотворениях Полоцкого персонажи общались друг с другом менее интенсивно, и у них было меньше возможностей, чем в пьесах, побуждать друг друга к активной работе. Но, хотя в стихотворениях Полоцкого редко найдем диалог персонажей, призывающих к рвению и быстроте в делах, все-таки краткое изображение подобных ситуаций в стихотворениях Полоцкого встречается. Инертные персонажи у Полоцкого подпадали под влияние более энергичных. В одном из стихотворений, например, рассказывалось: «Александр Макидонский Тир град обстояше, ров велий бывш пред градом засыпать хотяше; видев же воев леность, в первых насыпал есть сам кошь землю и в ров пред всеми всыпал есть. То видящи, ратници царя подражаху...»⁴⁸ Подражали не просто потому, что так делал царь,

⁴⁸ *Симеон Полоцкий*. Избр. соч. Подготовка текста, статья и комментарии И. П. Еремина. М.—Л., 1953, стр. 17.

но следовали за более энергичным деятелем. Полоцкий недвусмысленно выражает одобрение такому герою. Для нас важно то, что в стихотворении Полоцкий, пусть в ином, свернутом виде, показывает то же отношение к персонажам, какое видим в пьесах. Требование энергичности остается прежним.

Отсюда ясно, почему драматургия и вообще некоторые придворные авторы второй половины XVII в. стали «оживлять» своих героев. «Живость» героев являлась признаком героев энергичных. Подробно описывать движения, позы, жесты персонажей толкала авторов потребность в герое активно действующем.

«Живые» персонажи, как я уже писал, встречались и в произведениях вне придворной литературы. В каких же героях высказывали нужду писатели из неприворной, неофициальной среды, включая демократическую?

Авторы, не принадлежавшие к придворному кругу, тоже не оставили специальных рассуждений о своих героях. Их отношение к персонажам также устанавливается в основном по косвенным признакам, — из самого повествования, по авторским обмолвкам, по речам персонажей и пр. Жанровые различия произведений в данном случае не имеют решающего значения. Авторы в сходной форме могли выражать свои взгляды на человека в разных по жанру произведениях.

Обратимся, например, к сочинениям протопопа Аввакума. Автору, несомненно, нравились герои энергичные. Так, «правверные» персонажи у Аввакума многократно заявляли о своей готовности действовать немедленно и решительно. Вспомним, как высказывался в качестве персонажа сам протопоп. Увидел «никонианина»: «Плюнул бы ему в рожу-ту и в брюхо-то толстое пнул бы ногою»⁴⁹. Или всех «никониан» сразу: «Я бы их... всех перепластал во один день» (768); «перерезал бы ... всех, что собак» (458); «как бы мне мочь... всех бы еретиков тех ... ножом переколол»⁵⁰. Или с еще большей физической ощутимостью действия: «Я, взявши, да и толкну его взапей»⁵¹; «будете у меня в руках! Выдавлю я из вас сок-от» (488—489); «я вам ... ступлю на горло о Христе» (304); «глаз вырву» (949); «всех вас развешаю по дубу» (633) и т. п. Декларации героев о готовности к немедленному действию звучат в сочинениях Аввакума гораздо резче, чем в пьесах драматургов.

Аввакумовские герои неукротимо «волочатся», «бредут» через трудности и муки всю жизнь, «до самыя до смерти». Ночами

⁴⁹ «Русская историческая библиотека», т. 39, стлб. 390 (далее ссылки на столбцы указываются в тексте).

⁵⁰ «Житие протопопа Аввакума, им самим написанное, и другие его сочинения. Подготовка текста Н. К. Гудзия, В. Е. Гусева, А. С. Елеонской, А. И. Мазунина, В. И. Малышева, Н. С. Сарафановой». М., 1960, стр. 261.

⁵¹ Н. С. Демкова. Неизвестные и неизданные тексты из сочинений протопопа Аввакума.— ТОДРЛ, т. 24. М.— Л., 1965, стр. 232.

они тоже не спят, «работают богу» или опять «бредут». Автор всегда приветствует такую неутомимость. Правда, в отличие от драматургов протопоп Аввакум поддерживает и одобряет энергию героев не столько в светских, сколько в церковных делах. Однако интересующей нас чертой — своей одержимостью — герои у Аввакума, чем бы они ни занимались, напоминают персонажей пьес и кажутся даже более настойчивыми.

Отношение Аввакума к энергичным героям хорошо видно на явлении, сравнительно слабо представленном в пьесах, но четко выраженном в сочинениях протопопа. Герои, понуждаемые к ревностной деятельности, иногда словно выходили из-под контроля автора и превышали его требования. Недаром у одного из действующих лиц в пьесе вдруг мелькало сомнение: «Токмо опасуюсь,— признавался герой,— дабы рука мой чрезъизлишно дерзостна не была» («Иудифь», 361). «Чрезъизлишная дерзостность» некоторых героев — а именно «никониан», — действительно часто и притом неприятно поражала Аввакума. В его произведениях «никониане» наделялись бешеной энергией и торопливостью, столь же решительно осуждаемой: «Рвут, что волки» (375); «что волки, с сердца-тово в клочье изорвут» (499); «никонианин» «что бешеная собака, бросается на человека-тово» (258); «коли взбесился, не унять тебя» (488); «за бешеным не нагонятца ж» (948) и т. д.

И что же, Аввакум предлагал утихомириться? Как раз наоборот! Оп, хоть и иронически, но призывал «никониан» к еще большему размаху действий: «Токмо жги да пали, секи да руби едиnorodных своих!» (278); «секи да руби, жги да пали, да вешай!» (366); «возми, да понеси, да ломай все старое ... осуждай в ссылки и в смерти, сажай живых в землю!» (459); «возми да понеси, разсылай в сылки, стриги, проклинай ... губи и души!..» (567). Только усиленной деятельностью и можно разоблечь себя, если деятельность порочна. Вялость героев не устраивала Аввакума ни при каких условиях.

Итак, Аввакум предпочитал изображать таких же энергичных героев, что и драматурги. Несмотря на разницу во всем остальном, несмотря на противоположность социальных целей, Аввакум и придворные авторы сходились в своем подчеркнuto одобрительном отношении к энергичности и активности героев.

В разнообразных памятниках второй половины XVII в. можно обнаружить следы отмеченного отношения авторов к героям. Правда, в этих случаях уже нельзя говорить о категорических требованиях авторов к героям, выраженных в соответствующих речах и декларациях. Но о благожелательном авторском отношении к энергичным героям говорить можно. Оно сказывается и в выборе типа героя, и в повествовании о его действиях.

Так, в памятниках, не относящихся к придворной, официальной литературе, персонажи тем не менее, подобно персонажам драматическим, хотят делать и делают дело своими руками. Даже

Святые в отдельных житиях приобретают облик, подходящий для энергичного, почти мирского «делания». Например, сошедший с неба святой Прокопий в «Повести о бесноватой Соломонии» (в составе жития) имеет «одеяние же кратко, сапоги на ногах, кочерги в руках». Его движения не сковывают одежды; он готов к действию. Он не гнушается лично проверить «утробу» Соломонии. «Святой Прокопий,— рассказывает Соломония,— смотряше сам в утробу мою, да бы чиста». Прокопий своими руками давит демона, который «нача вопити великим гласом и витися в рuce его», пока святой, «не закла его кочергами»⁵². Такой необычно деловитый святой и после смерти предпочитает все делать сам, не через чудо, а прозаическими земными способами. Отбор автором качеств героя знаменателен.

Тяготение сочинителей к энергичным героям заметно и в так называемых бытовых повестях и в произведениях демократической сатиры второй половины XVII в. И здесь персонажи, даже с большим напряжением, чем герои пьес, были заняты неустанной деятельностью денно и ночью, что бы конкретно они ни делали. Если, например, пономари звонили в колокол, то уж «ис колокол меди много вызвонили, и железныя языки перебили, и три доски исколотили, шесть колокол розбили, в день и ночью ... покою нет». Нищий, ничем толком не занятый человек, и тот находился в беспрестанном движении: «Покою себе не обретаю, лапти и сапаги завсегда розбиваю». В демократической сатире, которая, пожалуй, и не знала иного героя, кроме энергичного и напористого, его бурная порочность вызывала внешне осудительные, но фактически поощрительные замечания авторов: «Житием своим всех удивил еси ... и от трудов сниде во три ады. Посреди напасти скочил еси», «кто бо слыша безмерное твое воровство ... не удивит ли ся»⁵³.

Известна необычайная энергия Саввы Грудцына, в том числе в делах любви. Он ведь не просто однажды сблизился с чужой женою, но «ненасытно творяше блуд ... и ниже бо воскресения день, ниже праздники помняше, но ... всегда бо ... валяющесе» с нею⁵⁴. Нельзя сказать, чтобы за это автор в повести очень обрушивался на Савву Грудцына или на дьявола. Ведь Грудцын все делает так истово.

⁵² «Памятники старинной русской литературы», вып. 1, стр. 159, 150. Ср. Николу чудотворца в изображении Аввакума: «...не мог претерпеть, единого Ария, собаку, по зубам брызнул» (626); Христос вооружен орудием действия; «Болшо у Христа-тово остра шелепуга-та» (13). Ср. также житие Епифания, сподвижника Аввакума; о борьбе Епифания своими руками с демоном см.: А. Н. Робинсон. Жизнеописания Аввакума и Епифания. Исследования и тексты. М., 1963, стр. 72—73.

⁵³ «Русская демократическая сатира XVII века. Подготовка текстов, статья и комментарии В. П. Адриановой-Перетц». М.—Л., 1954, стр. 65, 31, 53, 56.

⁵⁴ «Русская повесть XVII века. Составитель М. О. Скрипиль». М., 1954, стр. 84.

В общем, обозревая литературные сочинения второй половины XVII в., официальные и неофициальные, придворные и демократические, можно убедиться в известном сходстве желаний авторов, по крайней мере, в одном направлении: драматурги, поэты, писатели второй половины XVII в. хотели, чтобы их герои были активными деятелями; авторы ценили любые проявления энергии у героев; следили, чтобы персонажи не были вялыми и ленивыми; можно сказать, понуждали героев к действию. В придворной драматургии авторские требования к героям оформились в развернутую сеть открытых деклараций; в демократических повестушках авторское отношение к энергичности персонажей выражалось слабее, не отделяясь от самого повествования, но оставаясь определенно одобрительным.

Следовательно, «живость» героев во многих произведениях второй половины XVII в., подробное изображение движений, поз, жестов, мимики персонажей были продиктованы стремлением различных авторов того времени воочию показать энергичных, деятельных героев.

Отношение авторов к литературным персонажам нельзя отсекать от отношения авторов к читателям, зрителям, к людям вообще. Добавим теперь, каковы были требования ряда писателей и поэтов второй половины XVII в. к людям в реальной действительности.

Соответствующие высказывания авторов встречаются в сочинениях разных жанров. Призывы уже нам знакомые: авторы требовали от своих современников энергично «делати» дело. Тему усердного труда исключительно усердно же разрабатывал, например, Симеон Полоцкий, особенно в сборниках своих стихотворений и сборниках проповедей. Примечательны уже названия ряда его стихотворений — «Делати», «Труд» и пр. «Да праздных людей не имеют в себе, ибо комуждо трудится тебе», «слово абие делом вси да совершают», надо «от трудов сокровищ искати», — подобных предписаний для читателей у Полоцкого можно подыскать великое множество. Притом поэт писал об активной деятельности именно мирских людей: «Денница ... нудит люди ко делу: ов в водах глубоких рибствует, ов в пустянях лов деет широких, иный что ино творит»⁵⁵.

Призывы истово заниматься мирским трудом раздавались и в проповедях Симеона Полоцкого. «Точию никтоже да пребывает в лености, — убеждал проповедник. — Мирстии, вси вы трудитесь кождо во своем звании неленостно: вои — в полцех, художницы — во градах и селех, тяжателие — на нивах»⁵⁶.

У Полоцкого найдем обращения к отдельным сословиям, к отдельным видам работников: «Аще кто силен, той да защищает;

⁵⁵ Симеон Полоцкий. Избр. соч., стр. 15, 32, 58, 80.

⁵⁶ Симеон Полоцкий. Обед душевный. М., 1681, л. 306 об.— 307.

аще кто мудр есть, сей да поучает»⁵⁷. Среди прочих, кого автор призывал трудиться, были ученые («ко книгам склонися»), учителя («образ делом даей») и ученики («читай часто»). Были вдовы: вдове «подобает и дело благо, еже рука знает». И цари были обязаны трудиться: «Царем не срам быти, руками дело честно своими робити»⁵⁸. Все члены общества, снизу доверху, обязаны были усердно работать.

В сочинениях другого придворного писателя, Николая Спафария, также заметны усилия автора «возвати житие от праздности»; притом много примеров предназначены для поощрения трудолюбия у царя. Вот один из них: «Обычай бе прехвалный у персов сицевый, яко некий из воевод своих имяше чин той, яко на кийждо день рано к царю персидскому приходяще и ему глаголаше: «Возстани, о царю, и потщися о делех...»⁵⁹ Или другой образец царского усердия. Сиракузский царь показал своему философу, с каким напряжением он всегда занимается делами. Посадил того на трон под висящий на волоске меч: «Сицевым и вящим попечением всегда труждаюся и аз и вси, иже разумно владети хотят»⁶⁰. Или, наконец, прямые поучения у Спафария. «Не подобает царю нерадиве ничего делати»⁶¹. Царь в представлении придворных писателей оказывался самым трудолюбивым работником, которому следовало подражать.

Придворные писатели, поэты и драматурги усиленно убеждали каждого читателя гнать лень и сонливость. Обличение состояния сонливой вялости стало одной из излюбленных тем. «Полезно выну бдети, не много же спати»,— настаивал Симеон Полоцкий⁶². «Три неудобно разделяются,— не без насмешки отмечал Николай Спафарий,— ...сополюбец, и ленив, и мяхкая постеля»⁶³. «К спящему человеку,— говорилось в одной из драм,— и мыш в постелю внидет, яже пред бодрствующим и являтися не смее» («Иудифь», 381).

Своего рода призывом развеять сонливость и быть готовым действовать служили непривычные на Руси названия новых церковных книг: «Трубы словес», «Жезл правления», «Меч духовный», «Брашно духовное», «Обед душевный» и пр. Эти названия так и толковались современниками. Симеон Полоцкий рекомендовал слушать «Трубы словес», «будящая нас от сна». «Меч духовный» побуждал, по его выражению, «чтобы мечи не заржавели на

⁵⁷ «Русская силлабическая поэзия XVII—XVIII вв. Вступительная статья, подготовка текста и примечания А. М. Панченко». Л., 1970, стр. 160.

⁵⁸ Симеон Полоцкий. Избр. соч., стр. 63, 74, 60, 18; «Русская силлабическая поэзия XVII—XVIII вв.», стр. 161.

⁵⁹ «Хрисмологион» (в сборнике сочинений и переводов Николая Спафария 1676 г.).— ГБЛ, ф. 354, собр. Вологодское, № 170, л. 2, 118. Ср. ссылки на похвальные обычаи персов в «Артаксерксовом действе».

⁶⁰ «Василиологион».— ГБЛ, ф. 354, № 170, л. 163.

⁶¹ «Арифмология, сиречь числословне».— ГБЛ, ф. 354, № 170, л. 273.

⁶² «Русская силлабическая поэзия XVII—XVIII вв.», стр. 118.

⁶³ «Арифмология, сиречь числословне».— ГБЛ, ф. 354, № 170, л. 266 об.

Москве»⁶⁴. «Жезл правления» был готов к немедленному употреблению: «лающих псов умеет зубы сокрушати», — поясняло послесловие к книге»⁶⁵. Заглавие «Обеда душевного» также призывало к деятельности. «Приими любезно обед сей... — раскрывал автор содержание названия, — яждь, взимая рукама ума твоего, прежувай зубами рассуждения...»⁶⁶ Короче говоря, действуй умом и руками.

Нет необходимости доказывать идентичность требований придворных авторов к литературным героям и требований тех же авторов к читателям, к их реально жившим современникам. И то, и другое — части единого отношения к человеку, выражение авторского желания видеть человека энергичным и деловитым.

В демократической литературе второй половины XVII в. также нередко высказывались те же требования к читателям: усердно трудиться, не лениться и пр. Так, в «Повести о хмеле» читателей предупреждал сам хмель: «Аще которой человек станет меня держатца, царь, или князь, или боярин ... или купец, или ... всякова чину человек ... и руки его дрожат, и па душе его мутитца, и делать ничего не хочет». Или еще: «Аще которой мастерой человек учнет меня держатца, аз бо сотворю его ленива, и руки его станут дрожать, и делать ничего не восхоцет... Пьянство ум отнимает, рукоделия порьтит, прибыли теряет ... пьянство мастером ум отнимает, не может смыслит дела своего...» и т. п.⁶⁷ Таким образом, «мастерой человек» не был обойден вниманием писателей, вызывавших к энергии своих современников.

Послания протопопа Аввакума, наряду с прочими его сочинениями, предназначенными для рассылки по различным местам России, с необычайной прямоотой и силой побуждали массу читающих к деятельной, активной жизни. «Ныне же время благоприятно делания»⁶⁸; поэтому каждый «прилежи трудом и рукоделию» (297). И хотя у Аввакума речь шла о церковных делах, но в его призывах они зачастую выглядели как мирские, бытовые действия: «Да молитву Иусову грызи, да и все тут» (395); «да прямою дорогою ко Христу побредите неоглядкою» (399); «лошадка напиталася — опять поехал путем тем или на работу о имени господни»⁶⁹. Это была работа и к неустанности в ней призывал Аввакум.

Отсюда у Аввакума, как у придворных авторов, бескомпромиссное осуждение лени и повторяемые для читателей советы

⁶⁴ Высказывания Симеона Полоцкого цит. по кн.: *К. В. Харламович. Малороссийское влияние на великорусскую церковную жизнь*, т. 1. Казань, 1914, стр. 423, 422.

⁶⁵ *Симеон Полоцкий. Жезл правления*. М., 1666, л. 1 послесловия.

⁶⁶ *Симеон Полоцкий. Обед душевный*. М., 1681, л. 8.

⁶⁷ «Памятники старинной русской литературы», вып. 2. СПб., 1860, стр. 447, 448. О работе и «деле» упоминали именно списки XVII в.

⁶⁸ «Житие протопопа Аввакума, им самим написанное, и другие его сочинения», стр. 269.

⁶⁹ Там же, стр. 266.

подстегивать энергию друг друга: «Надобе друг друга жюрить, как бы лутчи» (400); «грызитеся гораздо!» (823); «менше спите. Убуждайте друг друга» (417, 829). Подобное правило касалось и самого автора: «Аввакум протопи бодрствовать станет господа ради... А еже разленится, и ему кнут на спину... Потщимся будить друг друга»⁷⁰.

Я не цитирую всех высказываний о необходимости или желательности неиссякаемой энергии людской у Аввакума и у прочих авторов, писавших на эту тему; не упоминаю всех памятников второй половины XVII в., содержащих соответствующие обращения и требования. Существенно нового добавочные цитаты, думаю, уже не внесут.

Главный вывод таков. В русской литературе второй половины XVII в., включая произведения придворные и демократические, ясно выразились в определенных пределах общие для авторов требования к человеку. Авторы требовали от своих героев, от самих себя, от своих читателей и слушателей, от людей вообще энергии, активности, деятельной настроенности. Во второй половине XVII в., разумеется, существовали произведения, где авторы вовсе не звали к энергии человека, но зато и «живых» персонажей там не было. Склонностью многих авторов к человеку энергичному, отбором энергичного типа героя была, по-видимому, порождена новая стилистическая особенность его изображения в литературе — подробное описание движений и жестов, «живость» и подвижность героев.

Авторы второй половины XVII в., как я уже отмечал, не писали специальных трактатов о человеке, не оставили больших философических рассуждений на темы трудолюбия и энергии человека. Поэтому мы не можем говорить о четко выделенном идеологическом явлении в истории русской мысли XVII в., представленном особыми, нелитературными источниками. Авторы высказывали свое мнение о человеке, так сказать, мимоходом, когда рассказывали о людях и событиях. Литература и «философия» в источниках были слиты; в текстах переплетались и чередовались изображение «живых» героев и декларации об энергичности человека. Это не означает, что в литературе XVII в. «настоящих» идей о человеке не было, а было только его изображение. Между оформившимися идеологическими взглядами писателей и собственно изобразительным их творчеством существует большая промежуточная область образных, художественных писательских представлений о мире и человеке. Она не в меньшей мере, чем идеология, влияет на творчество писателей. И, например, писательские соображения и представления об энергичном человеке породили «живых» героев в литературных произведениях.

⁷⁰ Там же, стр. 259. У Аввакума пример энергичности подавали и дети, вроде дочери его Аграфены: «Гораздо не велика была, промышляет около меня, бытто большая» («Русская историческая библиотека», т. 39, стлб. 235).

О. А. Державина

ЖАНРОВАЯ ПРИРОДА ПЕРВЫХ РУССКИХ ПЬЕС

«Драма должна быть строго и насквозь действительна...»

А. М. Горький

Литературным жанром принято называть исторически складывающийся тип литературного произведения, в котором обобщаются черты, свойственные более или менее обширной группе произведений данной эпохи.

Обычно жанр определяется на основании принадлежности произведения к тому или иному литературному роду и по преобладающему эстетическому качеству. Играет роль также объем и общая структура произведения. Многообразие и взаимопересечение признаков содержания и формы разнообразных литературных произведений приводит к тому, что жанровые «термины» являются обычно достаточно условными. В то же время жанр, как определенный тип произведения, является образованием историческим, достаточно устойчивым, часто проходящим через века и обнаруживающим необыкновенную живучесть. Так, для некоторых эпох характерен расцвет трагедии, но при этом необходимо помнить об индивидуальном жанровом своеобразии каждого отдельного произведения. При анализе творчества каждого писателя, в том числе и драматурга, приходится учитывать специфику его жанровых форм в их неповторимых чертах. Только отвлекаясь от целого ряда отдельных произведений, их своеобразной композиции, образности, речи, ритма, мы можем зачислить в один разряд «трагедии» сочинения Эсхила, У. Шекспира, Ф. Шиллера, Г. Ибсена. Произведения одного жанра, принадлежащие разным эпохам и даже разным художникам, обладают более или менее существенными жанровыми различиями¹.

Переходя непосредственно к жанрам драматургии, следует отметить, что драматическое произведение строится обычно на остроконфликтной ситуации, которая заставляет персонажей обнаруживать свои характеры и намерения в поступках и словах, в физических действиях. Конфликт в драматическом произведении мо-

¹ В основу определения жанра положена статья В. В. Кожина «Жанр», напечатанная в Краткой литературной энциклопедии, т. 2, стр. 915.

жёт выражаться как в борьбе между действующими лицами, так и в борьбе в душе героя, переживающего какую-либо конфликтную ситуацию (Гамлет в одноименной трагедии Шекспира).

Драматические произведения древней Греции выливались, как правило, в форму трагедии или комедии. Трагедия как жанр строилась обычно на трагической коллизии в жизни героических персонажей, заканчивающейся трагическим исходом. Она представляла события жестокой, мрачной и печальной действительности, изображала страшное и ужасное, внезапные переходы от счастья к несчастью, гибель героев. В ней ставились коренные вопросы жизни, обобщались наиболее острые противоречия действительности. Именно поэтому трагедия требовала предельной сжатости, концентрированности действия. В разные века и у разных народов она существовала в разных формах. Так, конфликт греческой трагедии обычно строился на борьбе человека с судьбой, с роком. Большую роль в действии играл хор. Пьеса должна была вызывать у зрителей страх и чувство сострадания к герою. В эпоху Возрождения в содержании и строении трагедии допускалась большая свобода. Так, у Шекспира, в трагедиях которого в большинстве случаев разрабатываются исторические сюжеты, усиливается эпический момент и трагическое оттеняется комическим. Хотя пьесы знаменитого английского драматурга строились на острых трагических коллизиях, рассказывали о преступлениях и убийствах и заканчивались гибелью героев («Гамлет», «Король Лир», «Отелло», «Ромео и Джульетта» и ряд других пьес), — рядом с трагическими переживаниями и кровавыми сценами в пьесы обычно вводятся сцены, где действуют персонажи, речи и поведение которых должны были смешить зрителей (могильщик в трагедии «Гамлет», нянька в трагедии «Ромео и Джульетта», шут в трагедии «Король Лир»). Этот прием позднее нашел широкое применение в пьесах, разыгрывавшихся в XVII в. в Германии труппами так называемых «английских комедиантов». «Зритель видел перед собой удивительнейшие подвиги исторических или баснословных героев и царей, кровавые ужасы рядом с напыщенной галантностью влюбленных принцев и принцесс и нахальнейшими выходками «дурацкой персоны», т. е. шута, этого неизбежного действующего лица «английских» комедий, в которых шут и король, герой и его карикатура, трагический пафос и кабацкое остроумие идут рука об руку»².

Иной характер носили пьесы писателей — представителей французского классицизма XVII в. Здесь требовалось резкое разграничение жанров трагедии и комедии, введение комических персонажей и сцен в трагедию не допускалось, неукоснительно соблюдалось правило трех единств — места, времени и действия. Эстетическое совершенство достигается самоограничением поэта.

² П. О. Морозов. История русского театра до половины XVIII столетия. СПб., 1889, стр. 221—223.

Для трагедий классицизма характерна этическая проблематика и изображение героя в духе рационалистической философии XVII в.

Древняя греческая комедия, возникшая на фольклорной основе (песни ряженых и карикатурные маски народного балагана), имела обычно обличительный характер, осмеивала государственные порядки, литературные и философские новшества, а также отдельных граждан; персонажей своих она, однако, не индивидуализирует, а создает обобщенные карикатурные образы, в позднейших комедиях все более приближающиеся к бытовому уровню³.

Новый расцвет комедии совпадает с эпохой ренессанса, когда возрождаются традиции античной комедии. В средние века, хотя комические сценки иногда включались даже в литургическую драму, они носили грубоватый фарсовый характер, свойственный пьесам народного театра. Это была начальная стадия в развитии жанра комедии, проделавшей сложный путь от грубого юмора площадного шута к тонкому психологическому юмору и иронии, от чистой комедии к смешению смешного и трогательного, комедийного и драматического, как это мы видим, например, в пьесах Чехова.

К XVII в. комедия достигла значительного развития. Изображая порочное и безобразное прежде всего как выражение внутренней человеческой неполноценности, комедия более или менее жестоко и остро осмеивает эти недостатки, часто выдвигая против человеческой подлости и пошлости положительного героя, который ниспровергает «безобразное», утверждая веселое, остроумное торжество над ним здоровых сил жизни. Так строится ряд комедий Шекспира, таковы комедии Мольера, представляющие собой вершину в развитии комедии классицизма.

Говоря о жанрах драматического искусства, господствовавших на Западе в XVII в., необходимо остановиться и на пьесах драматургов-иезуитов, которые они писали для сцены школьного театра. Для подобного рода постановок обычно использовались библейские сюжеты, а именно, книги «Есфирь» и «Юдифь», история Иосифа, грехопадение первых людей Адама и Евы, а также житийная литература, преимущественно жития мучеников—страдальцев за Христа. К библейским сюжетам обращаются в XVII в. и некоторые светские драматурги Запады; голландец Иост ван ден Вондель (ему принадлежат две драмы на сюжет истории Иосифа и трилогия «Люцифер», «Изгнанный Адам» и «Падение первого мира»), представитель французского классицизма Расин (трагедия «Есфирь»).

С точки зрения жанровой принадлежности пьесы писателей-иезуитов ближе всего стоят к трагедии. Это особенно ясно видно в произведениях, разрабатывающих житийные сюжеты. Как при-

³ И. М. Тронский. Древняя греческая литература.— Краткая литературная энциклопедия, т. 2, стр. 345—346.

мер, можно привести драму французского иезуита Коссена на сюжет библейской истории о Навуходоносоре и трех отроках, которых царь приказал сжечь в печи за нежелание поклониться его статуе. Отроки были чудесным образом спасены и не сгорели. В изложении Коссена юноши изображены мучениками за правую веру. Многие писатели-иезуиты следуют в своих произведениях правилам классицизма, но наряду с этим в ряде случаев мы наблюдаем в их пьесах приемы, свойственные еще средневековому театру⁴.

В эпоху Возрождения с разрушением четкого противопоставления «высокого» и «низкого» стили в литературе начинает постепенно складываться новая жанровая линия — так называемые «средние» жанры. Их внешней формой является проза, а не стихи, почти обязательные для произведений более ранних эпох. В драматургии таким жанром становится «мещанская драма», изображающая трагизм повседневной жизни. Теоретики классицизма, ратующие за «чистоту жанров», относились к такого рода произведениям резко отрицательно. Признавая комедию, они не признавали драму как таковую. Так относились к мещанской драме теоретики классицизма — во Франции Буало, а позднее в России А. П. Сумароков, называвший произведения этого направления «пакостным родом слезных комедий».

Говоря о жанровой природе первых русских пьес, приходится признать, что обычная классификация драматических произведений (трагедия, драма, комедия), принятая в наше время, не может быть привлечена для определения их характера. Так, понятие «комедия» в ту эпоху имело совершенно иной смысл и обозначало театральное представление вообще, иначе называвшееся «потехой», «действом» или «игрищем». Поэтом все пьесы, ставившиеся на сцене придворного театра царя Алексея Михайловича, назывались «действиями» или «комедиями», даже если «комического» в нашем понимании этого слова в них ничего и не было.

Известный поэт и драматург того времени Симеон Полоцкий называет свою пьесу «Комидия притчи о блудном сыне», имея в виду инсценировку притчи, превращение ее в пьесу.

«Комедии» различались по величине и характеру. Так, пьеса о Баязете и Тамерлане называлась «малой комедией», пьеса об Иосифе — «малой прохладной комедией», пьеса об Адаме и Еве — «жалостной или жалобной комедией». В «малой» комедии было меньше, чем в других комедиях, актов — «действ»; «прохладной» называлась, видимо, пьеса, в которой не было кровавых сцен и представление носило развлекательный характер; эпитет «жалост-

⁴ См., например, обработку библейской истории Есфири французскими и немецкими драматургами (О. А. Державина. Русско-европейские литературные связи в области драматургии на рубеже XVII—XVIII вв. (История Есфири на школьной сцене западноевропейского и русского театра). — В сб.: «Славянские литературы. VII Международный съезд славистов». М., 1973, стр. 282—283).

ная» и «жалобная» указывает на печальное содержание и трагическую развязку пьесы.

Создатель первой пьесы придворного театра царя Алексея Михайловича пастор И.-Г. Грегори был человек образованный, хорошо знакомый с театральными постановками как «английских комедиантов», так и с иезуитской школьной драматургией своего времени. Возможно, он и сам принимал участие в школьных постановках в дрезденской Collegium Carolinum. Какими же правилами руководствовался он, создавая репертуар придворного театра русского царя?

Содержание большей части пьес, поставленных на придворной сцене царя Алексея Михайловича, восходит к Библии: «Артаксерово действо», «Иудифь», Комедия об Иосифе, Комедия об Адаме и Еве, не дошедшие до нас пьесы о Давиде и Голиафе и о Товии. К Библии обращается и известный писатель того времени Симеон Полоцкий, создавая пьесу «О царе Навходоносоре, теле злате и трех отроцех, в печи не сожженных». Вторая пьеса — «Комидия притчи о блуднем сыне» написана им на евангельский сюжет. Только три пьесы 70-х годов XVII в.— «О Баязете и Тамерлане», «О Бахусе и Венусе» и балет «Орфей» — восходят не к «священному писанию», а к другим источникам. Таким образом, большая часть пьес первого русского театра была не пьесами в прямом смысле этого слова, а инсценировками.

Инсценировкой называется, как известно, переработка для сцены литературного произведения, написанного не в драматургической форме. Такая переработка зависит от первоисточника и ставит целью не столько создание нового, самостоятельного произведения, сколько приспособление к постановке на сцене избранного произведения. Инсценировки библейских сюжетов требовали обязательной близости к оригиналу, что вносило излишне много повествовательности в пьесу, приводившей к рыхлости композиции и недостаточной остроте и четкости конфликта.

Анализируя перечисленные нами русские пьесы, написанные на библейские сюжеты, легко заметить, что в четырех из них использованы те главы Библии, где рассказывается об исторических событиях: эпизоды из царствования Артаксеркса и Навуходоносора, осада полководцем Навуходоносора Олоферном еврейского города Вифулии («Иудифь»), борьба юноши Давида с Голиафом,— все это в понимании и авторов пьес, и зрителей того времени являлось историческими сюжетами. На исторический сюжет написана была и пьеса о Баязете и Тамерлане, источником которой явилась, как показывают исследования, книга французского писателя дю-Бека «История Тамерлана»⁵. Пьесами не-

⁵ *Jean du Bec. Histoire du Grand Empereur Tamerlanes. Paris, 1594.* См. также: «Русская драматургия последней четверти XVII и начала XVIII в. Ранняя русская драматургия (XVII — первая половина XVIII в.)». М., 1972 (комментарий к пьесе «Баязет и Тамерлан», стр. 293—296).

сколько иного характера, не связанными с историческими событиями и лицами, были комедии об Иосифе, об Адаме и Еве и «Комидия притчи о блудном сыне» Полоцкого.

Написанные на исторические сюжеты, пьесы можно в свою очередь разделить на две группы: 1) пьесы, рисующие военные события («Иуди́фь», «Баязет и Тамерлан»), и 2) пьесы, посвященные эпизодам из царствования Артаксеркса и Навуходоносора («Артаксерксово действо» и пьеса Полоцкого «О Навуходоносоре царе, теле злате и триех отрощех, в печи не сожженных»).

Две первые пьесы близки в ряде деталей и носят на себе явные черты влияния приемов театра «английских комедиантов». Обе пьесы рассказывают о военных действиях: в пьесе «Иуди́фь» полководец Навуходоносора Олоферн осаждает еврейский город Вефулию. Город спасен Иуди́фью, которая, проникнув в лагерь врага, отрубает Олоферну голову. В пьесе о Тамерлане рассказывается о столкновении двух восточных владык — известного завоевателя Тамерлана и турецкого султана Баязета; последний терпит поражение и в отчаянии разбивает голову о прутья клетки, в которую его заключает Тамерлан.

В обеих пьесах на сцене происходят сражения, введены солдатские сцены, где воины радуются походу и предстоящей богатой добыче и поют веселые песни. В пьесе «Иуди́фь» героиня отрубает голову Олоферну, в пьесе о Баязете и Тамерлане солдаты отрубают голову пойманному ими лазутчику, а потом Баязет разбивает голову о клетку. Рядом с этими трагическими сценами в обеих пьесах мы видим сцены комические. В пьесе «Иуди́фь» комическими персонажами являются воин Сусахим и служанка Иуди́фи Абра. Сцена шуточной казни Сусахима лисьим хвостом, поставленная перед сценой, где Иуди́фь отрубает голову врагу-полководцу, как бы пародирует трагическую сцену, являющуюся по сути дела кульминацией пьесы. Поведение и реплики Абры контрастируют с поведением Иуди́фи, а ее замечание после смерти Олоферна: «Ох! такому храброму воину главу отсекла! Что же тот убогий человек скажет, егда пробудится, а Иуди́фь з его главой ушла?» снижает напряжение, которого достигает действие в тот момент, когда Иуди́фь поднимает перед зрителями окровавленную голову убитого врага.

В пьесу «Баязет и Тамерлан» введен шут Пикельгеринг, который крадет у солдат вино и закуску («жаренки»). Сцена кончается общей потасовкой. Трагическое и комическое в обеих пьесах стоит рядом, «шутовские персоны» действуют наряду с царями и полководцами; единство места и единство времени не соблюдаются. Все это — типичные черты пьес репертуара «английских комедиантов».

К какому жанру можно было бы отнести эти пьесы? Несмотря на растянутость и рыхлость композиции, обнаруживающиеся особенно в пьесе «Иуди́фь», они ближе всего к жанру трагедии в той ее разновидности, которую представляют собой трагедии

Шекспира и использовавших его приемы «английских комедпантов». В той и другой пьесе действуют лица из высших классов — цари, полководцы, в той и другой палицо острый конфликт: в пьесе «Иудифь» — между захватническими устремлениями Навуходносора, осуществляемыми его полководцем Олоферном, и стремлением жителей осажденного города отстоять свою свободу; в пьесе «Баязет и Тамерлан» — между двумя «владыками», противопоставленными друг другу.

В той и другой пьесе даются сильные характеры, борющиеся друг с другом и выявляющие себя в этой борьбе; пьесы включают в себя трагические кровавые ситуации, заканчиваются гибелью одного из соперников. Все это черты, характерные для трагедии, но поскольку обе пьесы — инсценировки, а не произведения, написанные непосредственно для сцены, в них особенно сильно сказывается «повествовательность», которой отличались от античных трагедий уже пьесы Шекспира. Это особенно ощущается в пьесе «Иудифь», в которой, кроме того, счастливая для жителей Вифулии развязка снимает общее «трагическое» звучание пьесы.

Растяннутость и рыхлость композиции характерны и для первой пьесы театра царя Алексея Михайловича «Артаксерксово действо». Как и две предыдущие пьесы, «Артаксерксово действо» можно условно отнести к жанру трагедий. Пьеса построена на двух острых конфликтах: первый — ссора Артаксеркса с женой царицей Астинью, в результате которой возникает заговор на жизнь царя, раскрытый Мардохеем, и возвышается Есфирь; второй — вражда Амана к Мардохею, на основании которой Аман строит свой замысел истребить еврейский народ; замысел раскрыт Есфирью, в результате чего Аман приговорен к смертной казни.

В пьесе опять действуют лица из высших классов общества, на карту ставится жизнь царя и существование целого народа; судьба отдельных персонажей внезапно и резко меняется: теряют свое положение Астия и Аман, неожиданно возвышаются Есфирь и Мардохей. Казнены заговорщики, казнен Аман. Все это черты, свойственные жанру трагедии. Но как и «Иудифь», и пьеса о Баязете и Тамерлане, «Артаксерксово действо» — инсценировка библейской истории, отсюда неизбежная «повествовательность», отсутствие сжатости и концентрированности действия, которое является одним из условий при создании трагедии.

Этим требованиям в гораздо большей степени соответствует пьеса Полоцкого «О Навуходносоре царе, теле злате и трех отроках, в печи не сожженных». Если в «Артаксерковом действе» семь актов, в пьесе Полоцкого только один, однако обе они являются придворными пьесами, в которых действуют царь, сенаторы, их окружение и дается как бы урок царям. В той и другой пьесе царю приходится признать свою ошибку: Артаксеркс убеждается, что напрасно доверял Аману, Навуходносор понимает, что несправедливо осудил юношей.

В пьесах есть и другие, сближающие их черты: в той и другой пьесе царь говорит о своем величии и могуществе, а сенаторы славят его; в «Артаксеровом действе» показан заговор на жизнь царя, раскрытый Мардохеем, после чего заговорщики преданы казни. В пьесе Полоцкого Навуходоносор подозревает юношей в неверности ему и злых против него умыслах и отправляет их на казнь, но, поскольку подозрение не обосновано, отроки спасены и торжествуют. Обе пьесы сопровождаются музыкой.

Но, как легко убедиться, между ними есть и существенная разница: Полоцкий использует лишь один библейский эпизод; действие развивается стремительно; в пьесе нет ничего лишнего — ни лишних действующих лиц, ни задерживающих действие сцен; в пьесе соблюдено правило трех единств, что сближает ее с трагедиями классицизма. Пьеса И.-Г. Грегори много сложнее пьесы Полоцкого — в ней используется не один библейский эпизод, а целая книга «Эсфирь», состоящая из двух самостоятельных частей; обе они и вошли в пьесу: сперва это история Эсфири, ставшей царицей вместо непокорной Астины, а затем — национальная трагедия, в которой дело идет о спасении оклеветанного Аманом еврейского народа.

По сложности композиции «Артаксерово действо» ближе к пьесе «Иудифь», где также в основу положен не один эпизод, а целая библейская «книга», рассказывающая о подвиге еврейской героини.

Влияние традиций театра «английских комедиантов» ощущается, хотя и менее ясно, и в «Артаксеровом действе»: здесь, на глазах у зрителей казнят Амана, а по пути к месту казни спекулятор-палач, он же — шут Мопс, насмехается над бывшим всесильным вельможей; по комических сцен, подобных тем, которые введены в пьесы «Иудифь» и «Баязет и Тамерлан», здесь еще нет. Комический элемент вынесен здесь в интермедии⁶, которыми сопровождалась пьеса. В них действовали тот же Мопс и его жена Геленка, видимо, пародируя разлад между Артаксерксом и его первой женой — гордой царицей Астиной.

Если предыдущие пьесы можно по ряду деталей отнести к жанру трагедий (действующие лица из высших классов, острые конфликты, трагически заканчивающиеся эпизоды, пышность постановки), то «Прохладная комедия об Иосифе» и «Комидия прит-

⁶ Интермедия — небольшая комическая сценка, разыгрываемая между актами основной пьесы. Она возникает в XV в. как бытовая сценка, вносимая в состав мистерий, и называется иначе фарсом или интерлюдией. В эпоху Возрождения в Англии и Испании она стала самостоятельным жанром, а в XVI—XVII вв. обычно входит в состав «высокой трагедии» как шутовская сцена. Постепенно она приобретает сатирическое звучание. Как самостоятельная сатирическая и пародийная пьеса она была широко распространена в русском народном театре и городском демократическом театре начала XVIII в. Очень часто интермедия использовалась с дидактической целью в школьной драме.

чи о блудном сыне» Полоцкого, особенно вторая, написаны в ином ключе. Хотя сюжеты опять взяты из священного писания — Библии, Евангелия, — в центре внимания автора здесь не цари, полководцы и придворные, а обычные люди. Правда, здесь тоже есть трагические эпизоды (например, продажа Иосифа братьями в рабство), но нет кровавых сцен. Авторов интересуют простые человеческие чувства: любовь отца к сыну, ненависть старших братьев к младшему, любовь замужней женщины к юноше. То, что Иосиф становится правителем Египта, не главное в пьесе. Хотя конец пьесы об Иосифе утерян, из Библии мы знаем, что история героя кончается его примирением с братьями и приездом к нему в Египет престарелого отца. Так, видимо, кончалась и пьеса. Комедия Полоцкого тоже рассказывает об отце и двух его сыновьях, об испытаниях, пережитых младшим сыном, а заканчивается его возвращением домой и примирением с отцом. Рисуя жизнь юноши на чужбине, Полоцкий вводит в пьесу ряд живых бытовых сцен, чего нет в других пьесах придворного театра. Та и другая пьеса условно могут быть отнесены к жанру драмы, поскольку здесь изображается жизнь обычных людей, в обычной обстановке.

Совершенно иной характер носит «Жалобная комедия об Адаме и Еве». Здесь придворный театр царя Алексея Михайловича как бы возвращается назад к средневековью и воскрешает на своей сцене древнюю мистерию. Чтобы убедиться в этом, достаточно просмотреть состав действующих лиц в пьесе. Это бог-отец и бог-сын, это ангелы, это демон-искуситель и, наконец, грешные люди, преступившие заповедь божию, над которыми совершается высший божественный суд.

Если в перечисленных выше пьесах действие происходило во дворце, на площади города, в ставке Олоферна или Тамерлана, или в степи, где братья продают Иосифа, т. е. на земле среди людей, здесь автор переносит нас в «рай», а потом на небо, где восседает на троне высший судия. Особенностью этой пьесы является также введение в число действующих лиц аллегорических фигур — олицетворений Правды, Милосердия, Мира, — черта, заимствованная автором из пьес школьного театра, где такие олицетворения были обычным приемом, без которого не обходилась почти ни одна постановка.

Также особняком стоит пьеса о Бахусе и Венусе, построенная на античном сюжете. Хотя текст до нас и не дошел, материалы, собранные К. С. Богоявленским о подготовке этой пьесы, свидетельствуют о том, что готовилось веселое представление, которое должно было «потешать» и смешить зрителей. Об этом говорит прежде всего состав действующих лиц: кроме Бахуса, его жены Венус и их сына Купидона, в пьесе участвовали 10 пьяниц, 10 девиц, трое пьяниц лежащих, отец пьяниц — бордачник, двое слуг Бахуса, двое слуг бордачника, три музыканта, вестник, шут, четыре человека, наряженных медведями, — всего 40 человек. Для пьесы потребовались новые, особые костюмы из крапенины

и рогожи, опушенные медвежьим мехом или овчиной, желтые, сафьянные башмаки.

И действующие лица, и костюмы, и реквизит — все с достаточной ясностью говорит о комическом характере пьесы, но едва ли ее можно считать комедией как таковой: она скорее напоминает балаганный фарс, и античный сюжет в ней снижен и сближается с хорошо известными русскому зрителю XVII в. шуточными представлениями скоморохов. К сожалению, текст пьесы не сохранился, и поставлена она, по-видимому, не была; постановке помешала смерть царя Алексея Михайловича, после которой придворный театр прекратил свою деятельность. Пьеса об Бахусе и Венусе — первый этап в развитии русской комедии как жанра, этап, захвативший у нас не только конец XVII, но и начало XVIII в. Интермедии в пьесах школьного театра, а также монологи, диалоги и пьески, ставившиеся на сценах любительских демократических театров 20—40-х годов XVIII в. (такие, как «Свадьба однодворцовой дочери», «Гаерская свадьба» «Игра пирожная»), являются не чем иным, как грубым фарсом, использовавшим самые примитивные приемы комизма, нередко носившие нецензурный характер.

Из сказанного ясно, что пьесы, ставившиеся на сцене первого русского театра, были достаточно разнообразны, но заключали в себе лишь элементы драматических жанров — трагедии, драмы и комедии, которые в России сложились в более или менее четкой форме только в XVIII в.; трагедия и комедия связаны с творчеством Сумарокова, драма — с именами Хераскова и Веревкина.

Школьная драма, завезенная к нам с Украины, имела свои специфические черты и на придворный театр царя Алексея Михайловича не оказала сколько-нибудь заметного влияния. Ее развитие и господство относятся уже к следующему периоду жизни русского театра — эпохе Петра I. Изучение ее жанровых особенностей — тема особой работы.

Д. С. Лихачев в своем докладе на VII конгрессе славистов в Варшаве справедливо указал, что зарождение и развитие жанров древнерусской литературы представляет собой систему, «функционально связанную с развитием общественной жизни»⁷. Появление театра в XVII в. — лишнее тому доказательство. Театральные пьесы появляются тогда, когда в этом назрела необходимость, и русское общество перестало удовлетворять представлениям скоморохов. Это один из признаков перехода от средневекового типа литературы к литературе и искусству нового времени. Придворный театр с его специально подобранным репертуаром должен был удовлетворять требованиям двора и самого царя,

⁷ Д. С. Лихачев. Зарождение и развитие жанров древнерусской литературы. — «Славянские литературы. VII Международный съезд славистов». М., 1973, стр. 160—176.

проводя со сцены определенные идеи, связанные с становлением и развитием русского абсолютизма. Это накладывало на первые постановки русского театра особый отпечаток. Драматургия XVII в. еще не получила той «свободы от обряда, уклада, от деловых функций», которая, по замечанию Д. С. Лихачева, характерна для литературы нового времени. Постановки, как и весь театр в целом, еще прочно связаны с ритуалом придворной жизни, с ее «этикетом», что сказывается и в размещении зрителей в зрительном зале, и в униженных обращениях актеров к главному зрителю — царю, и в том, что театр со всем оборудованием должен был то и дело переезжать за этим главным зрителем с места на место. Все это являлось отголосками средневековья, изжитыми до конца значительно позднее, — лишь к середине XVIII в., когда русская литература, а вместе с ней и русская драматургия, «стали не только выражать уже сформировавшиеся за ее пределами взгляды и идеи, но и формировать их»⁸.

⁸ Д. С. Лихачев. Зарождение и развитие жанров древнерусской литературы. — «Славянские литературы. VII Международный съезд славистов». М., 1973, стр. 160—176.

КОМИЧЕСКОЕ В ШКОЛЬНЫХ ПЬЕСАХ
КОНЦА XVII — НАЧАЛА XVIII В.

Подавляющее большинство ранних русских пьес с полным основанием может быть отнесено к произведениям высокого жанра. Насыщенность общественно-политическим содержанием сочетается в них с монументальностью формы, тяготением к трагедийным ситуациям, торжественной патетикой стиля. Эти черты присущи уже «Артаксерксову действию» и «Иудифи», где актуальные для того времени идеи о праве царя на ничем не ограниченную власть удачно раскрыты на материале библейских книг. Классицистскую трагедию предвосхищают своей проблематикой такие школьные пьесы первой половины XVIII в., как «Действо о князе Иефае Галаатском», «Венец Димитрию», «Акт о Кире и Тамире», «Пьеса о воцарении Кира». У истоков высоких литературных жанров стоят школьные пьесы-декламации с их подчеркнутой публицистичностью, обобщенностью и аллегоризмом («Стефанотокос», «Декламация ко дню рождения Елизаветы Петровны», «Опера об Александре Македонском»). Тяготение к серьезной драматургии вполне объяснимо вкусами и запросами русского общества, издавна привыкшего к душеполезному чтению и торжественному церемониалу. Вместе с тем с первых же лет существования русского театра заявляет о себе и комедийное начало, которое, не играя в ранних пьесах главенствующей роли, нередко становится тем не менее важным компонентом в их идейно-художественной структуре. Слияние смешного и серьезного также не противоречило вкусам русских зрителей и отвечало исконным зрелищным и литературным традициям. Комическое органично входило в народные демократические действия (свадебный обряд, например), оно порой становилось немаловажным компонентом в героических эпических жанрах: «Элементы сатиры и юмора имеются в изображении некоторых богатых богатырей, в описании отдельных комических ситуаций, в иронических замечаниях героя-богатыря по поводу происходящего и т. п.»¹. В произведе-

¹ А. М. Астахова. Сатира и юмор в русском былинном эпосе.— В кн.: «Русский фольклор. Материалы и исследования», т. II. М.—Л., 1957, стр. 25.

ниях древнерусской литературы юмор издавна представлял собой общественно значимое явление, направленное против существенных недостатков социальной действительности. Именно эта особенность определила, по мнению Ф. И. Буслаева, популярность «Моления Даниила Заточника»: «Оно привлекало читателей своим юмором, своими сатирическими выходками. И что особенно замечательно, эти выходки направлены уже против общественных злоупотреблений и против лиц, которым следовало бы быть передовыми в умственном и нравственном развитии древней Руси, именно против бояр, княжеских тиунов, против злоупотреблений монастырских»².

Средневековый смех, в том числе древнерусский, указывает Д. С. Лихачев, направлен «на наиболее чувствительные стороны человеческого бытия». В особенности это характерно для произведений демократической сатиры XVII в., где функция смеха — «обнажать, обнаруживать правду, раздевать реальность от покровов этикета, церемониальности, искусственного неравенства». Мир, изображаемый в «Службе кабаку» и «Калязинской челобитной», по определению Д. С. Лихачева, — «изнаночный мир». Читатель того времени узнавал, однако, в этом «антимире» реальную и отнюдь не смешную действительность³.

Умение, говоря словами Н. В. Гоголя, посмеяться там, где «видимо, страждет душа и не расположена вовсе к веселости», проявилось и в ранних пьесах русского театра. Если в русском тексте комедийные сцены «Артаксеркова действия» не прозвучали для зрителей из-за погрешностей перевода, то в «Иудифи» им принадлежит важная идейно-композиционная роль⁴. С их помощью особенно выпуклыми становятся драматические ситуации пьесы.

Шутовские сцены пародируют серьезные, контрастируют с ними, комментируют их. Комические персонажи во многом проясняют характеры главных действующих лиц. Так, гипертрофированное обжорство солдата Сусакима проливает свет на обобщенный образ ассирийского воинства, грабящего «жито и всякую пищу» у завоеванных народов, служит своеобразной параллелью к образу военачальника Олоферна, не желающего отказываться от земных удовольствий и на поле брани.

Несмотря на то, что пьесы эти ставились для придворной знати, смех немало способствовал демократизации представления; это было обусловлено привнесением в качестве литературной основы образов и мотивов западной народной комедики, в ча-

² Ф. И. Буслаев. Сочинения, т. 2. СПб., 1910, стр. 92.

³ Д. С. Лихачев. Древнерусский смех. — В сб.: «Проблемы поэтики и истории литературы». Саранск, 1973, стр. 74, 79, 90.

⁴ См. нашу статью «Комические элементы в первых пьесах русского театра («Артаксерково действие» и «Иудифь») в кн.: «Проблемы жанра и стиля в русской литературе. Сборник трудов кафедры русской литературы МГПИ им. Ленина». М., 1973.

стности гротескной пиршественной традиции, и переработкой их в духе русских комических диалогов и монологов.

Юмор сопутствует и развитию школьного театра. Наиболее ранним образцом русской школьной драмы является «Комедия притчи о блудном сыне» Симеона Полоцкого, пьеса типа моралите, но свободная от присущего этому жанру аллегоризма. Репарки указывают, что после каждой «части» игралась интермедия (текст интермедий не сохранился). Писатель последовал в данном случае за старой традицией. На Западе интермедии были «постоянной принадлежностью школьной драмы: в Германии уже в начале XVI столетия шуточные сцены на немецком языке вставлялись в латинский текст комедий Теренция. Иезуиты, первоначально в своем школьном уставе запрещавшие подобные вставки на народном языке, впоследствии не только допустили, но и узаконили их в своих учебниках»⁵. Так построена, например, польская школьная пьеса «Drama de Filio prodigo et Metamorphosis rustici in regem», где сюжет евангельской притчи о блудном сыне дан в сопоставлении с историей потешного превращения мужика в короля⁶.

Комедийные ситуации, однако, содержатся и в самой пьесе Симеона Полоцкого, особенно в «частях» второй, третьей и четвертой, изображающих кутежи Блудного. Важно отметить, что эти сцены отсутствуют в Евангелии и полностью принадлежат творчеству Симеона Полоцкого⁷. Они построены в виде комических диалогов, где смех основан на непонимании Блудным истинного отношения к нему слуг. Так, гуляка принимает за чистую монету славословие служителей и не слышит (но это слышат зрители) издевательских пожеланий нездоровья во время мнимого величания:

Те чаши испиваем мы за тебе, света,
Буди, государь наш, здрав не много лета.—

в ответ он лишь радостно хохочет («Ха! ха! ха! ха! ха! ха! ха! То добрии люди!»)⁸. Блудный всерьез воспринимает готовность слуг развлечь его игрой в зернь и не замечает, как на глазах у всех они начинают «похищати добро Блудного и проигрывать», — напротив, на потеху зрителям, он их поощряет: «Добре играеши, се сто рублев тебе». В результате вполне логичным оказывается замечание одного из слуг: у Блудного нет «разума в главе». Си-

⁵ П. О. Морозов. История русского театра до половины XVIII столетия. СПб., 1889, стр. 59.

⁶ Там же, стр. 60.

⁷ Н. Ласточкин. Комедия притчи о блудном сыне.— В кн.: «Старинный спектакль в России». Л., 1928, стр. 108.

⁸ Принимаем поправку А. С. Демина: «не много лета» и «нездоровье» вместо «на много лета» и «на здоровье».— См.: «Русская драматургия последней четверти XVII и начала XVIII в. Ранняя русская драматургия (XVII—первая половина XVIII в.)». М., 1972, стр. 322—323.

меону Полоцкому удастся здесь с настоящим комедийным мастерством осмеять глупость, этот «главный предмет наших насмешек, главный источник комического»⁹. Как нам известно, и интермедии также нередко были построены на комизме глупости. Таковы, например, два междоречия XVII в. о Старике и Мальце, где первый, состарившись, решает «ума купити» у школяра, а второй делает своего престарелого ученика объектом злых насмешек: точит его голову брусом, чтобы «изострить тупость ума», вбивает плетью память и т. д.¹⁰ О знании писателем законов комедии говорит и маска серьезности, надетая им на главного героя: «...поступок лишь тогда глубоко комичен, когда совершается на полном серьезе и сам человек не замечает своего комизма. Это особенно важно на театре. Чем серьезнее актер относится к перипетиям своего героя, чем серьезнее он передает всю логику смешного поведения персонажа, тем глубже комедийная трактовка роли»¹¹.

В пьесе присутствует и комизм неожиданности: в полном несоответствии со сложившимся стереотипом звучит наименование отца «мучителем» (в доме его «не свободно играти, в гости не пуцано, а на красная лица зрети запрещано»), неожиданно осмысление слова «труд», понимавшегося в допетровской Руси как пост и молитва: Блудный заявляет, что сильно «утрудилися», играя в зернь.

Речевой комизм дополняется в пьесе комизмом движений. Так, после попойки Блудный уходит «слаяняяся», а затем снова «изыдет... похмелен»; «болезнь» у него «весь мир обращает», т. е. вызывает головокружение. Едва ли мог драматически восприниматься эпизод, где промотавшийся Блудный спускал «игрецам» в зернь свою одежду.

История текста «Комидии притчи о блуднем сыне» убеждает, что читатели уловили комическое начало как одну из пружин действия. В XVIII в. текст был напечатан под лубочными картинками, и комедийные и сатирические акценты в нем усилены. В конце третьей части пьесы, изображающей разорение Блудного, например, имеется отсутствующая у Симеона Полоцкого ремарка, комментирующая картинку: «Тогда и прелюбодеицы ругахуся ему: ова я гнаше кочергою, ова я же воду лияше на него, он же избежав, увы глаголет»¹². На самом рисунке показано, как бегущего блудного сына одна из женщин бьет кочергой, а другая поливает водой. О сатирическом прочтении комедии говорит выбор и других картинок, награвированных мастером сере-

⁹ *И. Г. Чернышевский*. Полн. собр. соч., т. 2. М., 1949, стр. 187.

¹⁰ «Русская драматургия последней четверти XVII и начала XVIII в. Ранняя русская драматургия (XVII — первая половина XVIII в.)», стр. 275—278.

¹¹ *Ю. Боров*. Комическое. М., 1970, стр. 7.

¹² *Д. А. Ровинский*. Русские народные картинки. Атлас, т. 3. СПб., 1881, № 696, рис. 36 (Собр. ГБЛ).

дны XVIII в.¹³ Такова картина, живописующая пир, где Блудный представлен смеющимся, что подчеркнуто буквенным изображением как бы вылетающих из его рта звуков смеха («ха-ха-ха»). На другом рисунке показан пьяный, еле передвигающийся с чужой помощью¹⁴.

Текст комедии известен во многих списках¹⁵. Популярность пьесы у демократического читателя XVIII в. могла быть обусловлена и сходством сцен «Блудный — слуги» с произведением русской демократической драматургии этого времени о Шляхте и Слуге. И там и тут промотавшийся господин является объектом насмешек слуг, которые явно не желают ему угождать. Издеваясь над голодным Шляхтой, Слуга без стеснения советует ему закутить «мерзлой лягушкой» или отведать в нужнике чего-нибудь похуже. Там и тут печально пробуждение барина, уснувшего на «мягкой постели», которая является для Блудного как бы символом материального благополучия («постель бе мягка, не твердая лава») и предметом вожделения для Шляхты: «Малой! Постели постелю. Помягче, а то я не спал целую неделю»¹⁶. Несмотря на то, что комический диалог XVIII в. предельно выражает классовую ненависть крестьянства к своим угнетателям, а Симеон Полоцкий ограничивается задачами моральной пропаганды, стремясь уберечь знатных юношей от соблазна, отношения господина и слуг в обоих произведениях показаны как отношения сугубо антагонистичные.

Можно предположить, что комедийные сцены в «Комедии притчи о блудном сыне» немало способствовали естественному включению в текст пьесы интермедий, являвшихся одним из слагаемых спектакля.

В «Рождественной драме» Дмитрия Ростовского (1702), написанной на сюжет об избииении Иродом младенцев, как и в пьесе Симеона Полоцкого, юмористические сцены также органически входят в структуру произведения; они являются ошределенным звеном в развитии действия и способствуют выяснению авторской позиции.

Главная цель писателя — возвеличить Христа, а вместе с ним и церковь, подчеркнув при этом бессилие царя земного. Комические сцены с пастухами, являющиеся своего рода завязкой в развитии сюжета, сразу же создают атмосферу умирительности и сердечной теплоты. В шутовском тоне рисует писатель сцену встречи пастырей с ангелами, когда пастыри с «кусами во ротах», услышав дивное пение, «думают долго, один на одного смотрят, не скоро в небо». С доброй усмешкой передает Димит-

¹³ С. А. Клепиков. Русские гравированные книги XVII—XVIII вв.— В кн.: «Книга. Исследования и материалы. Сборник IX». М., 1964, стр. 156.

¹⁴ Д. А. Ровинский. Указ. соч., рис. 26.

¹⁵ «Русская драматургия последней четверти XVII и начала XVIII в. Ранняя русская драматургия (XVII — первая половина XVIII в.)», стр. 313.

¹⁶ ГПБ им. Салтыкова-Щедрина. Собр. Титова, № 1627, л. 11 об.—15.

рий Ростовский радостное изумление пастухов, увидевших певиданные существа:

А што, правда, птички?

Брат! Кажется, робятка стоят невелички.

Сударь! И хто видал ребята с крылами?

Птицы то залетели межки облаками.

Летете ж здоровенко, а мы поседемо;

Маленко покушевши, к овечкам идемо.

Забавна сама внешность пастухов, лишенная, однако, окарикатуривания и заострения физических недостатков: один из них «пристар, маленько горбатый, крив на глаз», а другой, хоть и млад, но «в старом шубионку»¹⁷. Смешные черточки, которыми наделил автор пастырей, делают эти образы живыми и человечными, и, потешаясь над ними, зритель испытывает к ним несомненную симпатию.

В разработке пастушеских эпизодов Димитрий Ростовский имел под руками богатый материал. П. Полевой приводит, например, текст пьесы «Рахиль», извлеченной им из латинской рукописи XI в., где сцена встречи ангела и пастухов построена по той же схеме, что и у Димитрия Ростовского: ангел возвещает о рождении Христа; пастухи идут поклониться младенцу; увидев его в хлеву, на сене, они выражают крайнее удивление простоте обстановки¹⁸. Создатели пастушеских сцен не чуждались юмора: в английской пасторальной мистерии, например, речи пастухов прерывались изображением проделок плута и овцекрада Мака, который одурачивает пастухов и крадет у них барана. В чешской пьеске пастухи Бача, Мичуда и Вакула пляшут под припев веселой песни. Желание поплясать возникает у них и во время ангельского пения¹⁹. Как отмечает Алексей Веселовский, «комизм, допускаясь в речах простодушных пастухов, был чужд сатирических побуждений, и имел собственно целью яснее отметить безыскусственность той среды, которой первой довелось узнать о великом событии»²⁰. Комизм подобного рода мы видим у Димитрия Ростовского.

Оставаясь в рамках традиционной тематики, Димитрий Ростовский сумел тем не менее при интерпретации давно известного мотива проявить определенную самостоятельность, выразившуюся в обилии бытовых деталей и стремлении индивидуализировать ха-

¹⁷ «Русская драматургия последней четверти XVII и начала XVIII в. Ранняя русская драматургия (XVII — первая половина XVIII в.)», стр. 231—233.

¹⁸ П. Полевой. Исторические очерки средневековой драмы. СПб., 1865, стр. 81.

¹⁹ Алексей Веселовский. Старинный театр в Европе. М., 1870, стр. 115, 239.

²⁰ Там же, стр. 110.

рактеры комических персонажей. «В пастухах легко узнать земляков св. Димитрия, беспечных и наивных малороссов»²¹, — очевидно, поэтому пастушеские сцены из «Рождественской драмы» перешли затем в украинский вертеп, что засвидетельствовано во второй половине XIX в. Н. Маркевичем и Гр. Галаганом. Удачно, в частности, использовано сравнение ангела с птичкой, подвергшееся, правда, переделке: запорожец в вертепном спектакле уподобляет птичке черта, но в выражениях, близких к тексту Димитрия Ростовского:

Що се я пиймав? Чи се птычка?
 Чи перепеличка?
Чи се тоя сынычка,
 Що вона й не дыше,
Тыльки хвостыком колыше.
Глянь! Глянь! Яко вопо чуднее;
 Да, далиби, страшнее.
 Очи з пятака,
А язык вывалыв, мов та собака?²²

Народная основа комедийных пастушеских сцен архаичной в целом пьесы Димитрия Ростовского определила их последующий успех и помогла им пережить свою эпоху.

Интенсивное развитие школьной драматургии происходит в первой половине XVIII в. Героем школьных пьес становится политический деятель нового типа, свободный от религиозных предрассудков, пекущийся о расцвете наук, стремящийся вывести страну из рамок национальной ограниченности. Необходимость борьбы с врагами преобразований заставляет наиболее талантливых писателей обратиться к сатире, позволяющей еще резче очертить идею общественной нормы. Наглядным примером тому является творчество Феофана Прокоповича, соединившего в трагедокомедии «Владимир» (1705) талант сатирика с мастерством комедиографа.

В трактате «De arte poetica» писатель замечает, что назначение комедии — «выводить лицедеев для удовольствия и смеха зрителей»²³. Смех является одним из центральных персонажей и в пьесе самого Феофана Прокоповича. Так, в Синописе трагедокомедии читаем, что Владимир «суетную печаль смехом избив». Над доктриной о невидимом боге хохочет Жеривол («ха, ха, ха, ха! Слышите славима бога христианского...»); ему вторят жрецы

²¹ Н. Петров. Старинный южно-русский театр и, в частности, вертеп. — «Киевская старина», 1882, т. IV, дек., стр. 459.

²² Н. Маркевич. Обычай, поверья, кухня и напитки малороссиян. Киев, 1860, стр. 59; Гр. Галаган. Вертепная драма и ее сценическая постановка. — «Киевская старина», 1882, т. IV, окт., стр. 32.

²³ Здесь и далее цит. по: Феофан Прокопович. Сочинения. Под ред. И. П. Еремина. М. — Л., 1961.

(«все жерци смеются»); с грустной усмешкой комментирует их поведение греческий философ («О, смех ваш достоин слез многих»). Скрытая насмешка звучит в словах Владимира: боги от голода «зело разболешася», но «не упомроша» и т. д.

В пьесе то и дело возникают комические положения, вызванные нелепыми действиями отрицательных персонажей. Таковы простодушно-хитрые упоминания жрецов о проголодавшихся богах и описание поверженных болванов:

Ладо не может уже плясати, ему же
Сне дело от богов всех ест порученно,
Но токмо лакти движет всеу недейственно.

(*д. V, явл. 1*)

Таковы метания по сцене Жеривола, столь не вяжущиеся с его громоздкой фигурой:

И се, бежаше скорий, простовлас, безчинный
Жеривол и от земли вихром подносимый...

(*д. II, явл. 3*)

Таковы то и дело возникающие словесные перепалки, обильно уснащенные бранной лексикой. Жеривол не дискутирует с философом, а яростно с ним ругается («мерзкий хулниче, клеветниче...»); Курояд не скупится на ругательства, живописуя прожорливого Жеривола («во сне жрет Жеривол», он «зубов не изостри и не испраздни стомаха»). Сама интонация комических персонажей должна неизбежно вызывать смех зрителей: жрецы «вопят», воют, хохочут, лаютяся.

Феофан Прокопович близок к исполнительским принципам интермедий, героям которых были свойственны быстрые, превеличленно резкие движения, срывающийся на крик громкий голос. Так, Сарбевский указывал, что если «актер комический... должен выступать обыкновенной походкой, говорить обыкновенным тоном, с умеренными телодвижениями, голосом большей частью ненапряженным», то «мим к непринужденности беседы прибавляет еще вольность в походке и телодвижениях и в высшей степени разнообразен, разнуздан, забавен»²⁴.

Целям комедийности служит прием пародии, этот, по словам Феофана Прокоповича, «знаменитый вид упражненья»²⁵, которым он неоднократно пользуется. Сцена диспута между Жериволом и греческим философом пародийно воспроизводит жанр прения о вере, хорошо знакомый школьной драматургии: подобная сцена в серьезном варианте имеется, например, в пьесе начала

²⁴ В. Резанов. К истории русской драмы. Поэтика Сарбевского. Нежин, 1911, стр. 21—22.

²⁵ Феофан Прокопович. Указ. соч., стр. 356.

XVIII в. «Венец Димитрию». Пародийно звучат капты, распеваемые жрецами и обращенные к нечистой силе. Написанные в подчеркнуто восклицательной интонации, они усиливают динамизм, характерный для комедийных сцен «Владимира» в целом.

Комичны фигуры Жеривола, Курояда и Пиара, отличительными чертами которых являются, как видно из самих их имен, телесность, обжорство, пьянство. Феофан Прокопович удачно использует при этом приемы иронической самохарактеристики и сатирического взаиморазоблачения персонажей. Примером иронической самохарактеристики могут служить реплики Курояда, лишившегося дармовой пищи:

Ясти мне хочется, о ясти! Горе Ясти!
Ясти хочу. Горе мне! Приходит пропасти.
.....
Се яз ходих на село, курей куповати.
И когда сие бяше!

(*д. V, явл. 1*)

Самохарактеристика Жеривола, алчущего все новой и новой пищи, создается с помощью определений «толстый» и «тучный», которые он постоянно прилагает к понятиям, обозначающим еду: «толстии жертви», «тучнейшие кравы», «многотучны жертвы», «мяса зело тучны», «волы толсты и тучни крави», «стада тучнии» и т. д.

Феофан Прокопович следует и здесь за давней традицией народной комедии. Пиршественная тема находит отражение во многих средневековых и ренессансных произведениях Западной Европы. Среди них «Вечеря Киприана», «Кембриджская песенная рукопись», «Трактат Гарсии из Толедо», поэзия вагантов, «Гаргантюа и Пантагрюэль» Рабле и др.²⁶ Еда и вино, веселящие душу земляпашца, прославляются в немецкой народной лирике XV—XVI вв.: в праздник св. Фомы, говорится в одной из песен, «бежим мы резво в трактир и медленно шествуем в церковь», а в трактире в это время все столы уставлены дичью, рыбой, яйцами, жареными утками и гусями²⁷. На театральной сцене фигура обжоры была популярна еще со времени древнеримских глумотворцев: известно, что роль дурака-обжоры Макка, одну из постоянных масок осского фарса-ателланы, исполнял в качестве актера великий комедиограф Плавт²⁸. Это непрменный персонаж и его собственных произведений: паразит Эргасил («Пленники») рыщет в поисках «свинины, и барашков, и цыплят, окороков, кам-

²⁶ М. Бахтин. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и ренессанса. М., 1965.

²⁷ Б. И. Пуришев. Очерки немецкой литературы XV—XVII вв. М., 1955, стр. 60.

²⁸ Ф. А. Петровский. Плавт.— В кн.: «История римской литературы». М., 1959, стр. 66.

балы, угрей в рассоле, скатов, сыра, колбасы»; Куркулион из одноименной пьесы радуется, что «живот себе набил... здорово»; шута-паразита в комедии «Два Менехма» называют Столовой Щеткой «за то, что за едою гладко чистит стол», и т. д.²⁹

В средневековых западноевропейских пьесах подобная дурацкая персона выступала обычно под именами, обозначающими любимое народное кушанье: «В Англии Jack Pudding или Posset (молочный пунш), в Италии — Giovanni Mascaroni, во Франции — Jean Potage (в немецкой переделке Schampitasch), в Германии Hans Wurst, в Голландии — Jan Pickelhering и т. д.»³⁰

В XVII в. одним из популярнейших мастеров народной комедии был Толстый Гильом. «Он был подпоясан в двух местах — под грудью и под животом, — благодаря этому его тело принимало форму винной бочки; лицо его было густо обсыпано мукой, которая летела во все стороны, когда он двигался и жестикулировал. Таким образом, фигура его выражала хлеб и вино в телесном воплощении. Это ходячее на двух ногах изобилие земных благ пользовалось у народа грандиозным успехом»³¹.

Зрители русского придворного театра получили возможность познакомиться с образом европейского объедалы еще при постановке пьесы «Иуди́фь». В комических сценах, где изображается обжорство шута Сусакима, царит атмосфера праздничного веселья. В ее создании не последняя роль принадлежит описаниям всевозможной снеди, предметы которой как бы создают в произведении особый мир, выступаая в роли самостоятельных персонажей. Таковы неперемненные спутники Сусакима, «колбасы» и «жарины». Таковы излюбленные русские яства, номинация которых дана в прощальной речи «дурацкой персоны». Применительно к Сусакиму эти пиршественные образы не содержат сатирической тенденции, хотя обжорство героя гипертрофировано. Оно в данном случае — один из приемов балаганной комедии.

Для Феофана Прокоповича, писателя-публициста, было мало, однако, просто смешить и увеселять зрителя. Он подчеркивает общественную функцию комического, считая его средством исправления человеческих недостатков. Комедия, пишет он в «De arte poetica», «изображает в действии, равно как и в речах действующих лиц, общественную и частную деятельность простого люда для наставления в жизни и в особенности для обличения дурных нравов людей» (курсив наш. — А. Е.). Еще более «резким и горьким видом лекарства» является, по Феофану Прокоповичу, сатира, относимая им к числу тех видов литературы, от приобщения к которым «великая польза... обильно проистекает на благо людей»³². Сатира, имеющая определенный социальный адрес,

²⁹ *Тит Макций Плавт*. Избранные комедии. Перевод с латинского. М., 1967, стр. 218, 262, 292.

³⁰ *П. О. Морозов*. Указ. соч., стр. 143.

³¹ *М. Бахтин*. Указ. соч., стр. 317.

³² *Феофан Прокопович*. Указ. соч., стр. 344, 432.

и лежит в основе образов жрецов, не просто смешных, но гротескных и карикатурных. Представители реакционного духовенства поняли, что пьеса была направлена против них. Поучительна полемика между Феофаном Прокоповичем и Маркеллом Радышевским в 1726 г. На донос Маркелла Радышевского о том, что Феофан «архиереев, иереев православных жерцами и фарисеями называет»³³, последний ответил: «Ведаю, что великая часть нашего священства непотребнии суть и таковых имен или подобий достойни не по званию своему, но по нраву и негодности»³⁴. Для продолжения спора Маркелл Радышевский обратился к образам «Владимира», созданного за двадцать лет до этого: Прокопович, поясняет он, «священников российских называет Жериволами, лицемерами, идолскими жрецами»³⁵.

В самой пьесе Жеривол назван «попом». Кроме того, ему придан эпитет «велебный» — обычный, как указывает И. П. Еремин, титул духовных особ на Украине в XVII—XVIII вв.³⁶ Обличительный пафос трагедокомедии «Владимир» был прекрасно раскрыт Н. С. Тихонравовым, сделавшим ряд интересных сопоставлений пьесы Феофана Прокоповича с его же «Духовным регламентом», где клеймится невежество попов, которые не думают «честь книги и больше учиться» и тем «весьма вредны... отечеству», осуждается привычка «лакомых скотин» получать все даром, за счет их паствы³⁷. В плане этих сопоставлений пороки жрецов не могут уже восприниматься лишь как средство сценической комики, но обретают функцию сатирического разоблачения вполне реальных врагов. Это касается, в частности, и изображения обжорства, приобретающего в пьесе характер чудовищной гиперболы. Жеривол «трет волы безмерныя», «чрево его... превеликой клади подобное», он и во сне «движе уста и гортань». Деформируя облик отрицательных персонажей, Феофан Прокопович как бы предвосхищает тезис В. Гюго о том, что гротеск, «с одной стороны, создает бесформенное и ужасное, с другой — комическое и буффонное»³⁸.

Прием сатирической гиперболизации усиливает публицистическое звучание пьесы, устанавливая в сознании читателей ассоциативные связи также с образами предшествующей полемической литературы. В частности, осуждение «толстоты телесной» как символа порочного и роскошного образа жизни нередко встречается в обличительных сочинениях московских и украинских поле-

³³ «Чтения в имп. обществе истории и древности российских при Московском университете», кн. 1, отд. 2. М., 1862, стр. 7 (далее: ЧОИДР).

³⁴ Там же, стр. 26.

³⁵ ЧОИДР, кн. 1, отд. 2, стр. 47.

³⁶ *Феофан Прокопович*. Указ. соч., стр. 476.

³⁷ *Н. С. Тихонравов*. Примечания ко II тому «Русских драматических произведений 1672—1675 годов». СПб., 1874, стр. 664—665.

³⁸ Цит. по кн.: *М. М. Бахтин*. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и ренессанса. М., 1965, стр. 50.

мпстов XVI—XVII вв. Особенно яркие примеры можно найти в произведениях Ивана Вишенского и протопопа Аввакума. Обращение Феофана Прокоповича к средствам учительной литературы вполне естественно. Как писатель нового времени, однако, он уже дает в ряде случаев собственное, нетрадиционное прочтение сложившихся формул. Если Вишенский и Аввакум противопоставляют телесности душеполезную «сухость плоти», и один носителем своих идеалов делает замученного «неумытого» русича, а другой измощенного трудом, постом и молитвой «верного», то Феофан Прокопович в «Владимире» отказывается от аскетического взгляда на худобу как внешний признак праведности и в гротескных чертах изображает, в свою очередь, похудевших богов и их жертвы, смеясь, таким образом, не только над церковниками, но и над их идеалами. Настоящей пародией на святых угодников выглядит изображение языческого бога Купалы, который, лишившись тучных жертв, стал «худ, сух, кост и кожа едина»; пародийно описание принесенного в жертву козла «тако худа, тако престарелого, тако безтелесна, тако изнуренного, изсохша, безчестна, тонка, лиха немощна, безкровна, безплотна», что в нем не стало, «кроме лихой кожи и кожей костей, телесе ни мало» (д. III, явл. 3).

Сатирический смех в трагедокомедии «Владимир» помогает выявить ее позитивное начало, хотя на Феофана Прокоповича вполне можно распространить положение, характерное, по мнению М. Бахтина, для западноевропейской литературы XVII—XVIII вв. В этот период, пишет исследователь, смех не является «универсальной миросозерцательной формой; он может относиться лишь к некоторым частным и частно-типическим явлениям общественной жизни, явлениям отрицательного порядка; существенное и важное не может быть смешным; не могут быть смешными история и люди, выступающие как ее представители (цари, полководцы, герои); область смешного узка и специфична (частные и общественные пороки); существенную правду о мире и человеке нельзя сказать на языке смеха, здесь уместен лишь серьезный тон; поэтому в литературе место смеха лишь в низких жанрах, изображающих жизнь частных людей и общественных низов; смех — это или легкое развлечение, или род общественного наказания для людей порочных и низких»³⁹.

В пьесе Феофана Прокоповича носителями идеалов автора также являются положительные герои. В монологах греческого философа, а также князя Владимира, говорится о необходимости просвещения, о закономерности перемен. Но поданные в лоб, эти идеи звучат умозрительно, декларативно. Обрасти им живой плоть, стать полнокровными и убедительными помогают отвратительные и в то же время до предела комичные в своей отврати-

³⁹ М. Бахтин. Указ. соч., стр. 75.

тельности фигуры отрицательных персонажей, назначение которых — быть «родом общественного наказания».

Характерно, что последующие читатели и истолкователи «Владимира» уловили комедийную направленность произведения: так, в пиитике Конисского оно названо комедией⁴⁰; несмотря на то, что сам Феофан Прокопович относил пьесу к жанру трагедокомедии.

Обличительную функцию смеха взяли на вооружение и постановщики пьес о Северной войне в Славяно-греко-латинской академии. Если первые представления («Царство мира», «Торжество мира православного», «Ревность православия», «Свобождение Ливонии и Ингерманландии») имели триумфально-панегирический характер, то в школьной пьесе «Божие уничижителей гордых... уничижение» (1710), посвященной победе русских над шведами, неоднократно возникали, насколько можно судить по ее программе, комедийные ситуации⁴¹.

В произведении, основанном на ветхозаветном сказании о Давиде и Голиафе, решается задача доказать справедливость библейского афоризма о том, что «бог гордым противится, смиренным же дает благодать», а заодно осудить, осмеять, уничтожить смехом «гордых», которые еще недавно величались своей силой. Уже в первой немой сцене — Предидействии, кроме словес, «изобразуются гордые»: Лев с надписью «горд есмь, ибо непобедимый», которого, однако, раздирает Сампсон; Навуходоносор, т. е. Карл XII, с этой же гордой надписью, но превращающийся на глазах зрителей в вола, и, наконец, знаменующий Швецию столп, на котором написано: «Стою непобедимый, крепок неподвижим». Этот столп рушится «от Российския монархии пособием Божиим».

На противопоставлении того, что думают о себе противники и что они собой представляют на самом деле, построено и последующее действие: в первом явлении первой части появляется «Гордость иноплеменника», величающаяся своей силой, но, «*посмеянна* упованием своим», падает с престола. В третьем явлении Гордость выступает на «Лве венчанном», но Орел российский «Лву ногу хрому творит». Четвертое-шестое явления посвящены приготовлениям Давида к поединку с Голиафом. Появляющиеся здесь «начальная» Смерть и «меньшая» Смерти издеваются над путающимся под ногами хромым Львом, что «*насмехя* довольно, убеже со гласом с небес: «Бежи, несытая душе, и весьма смирися».

В Предидействии ко второй части и в самой второй части продолжается осмеяние ни на чем не основанного самомнения врагов: так, «Свеция хрома и Измена лезут на престол высок», но изгоняются Орлом российским и «со студом» бегут. Давид во вре-

⁴⁰ «Труды Киевской духовной академии», т. 1. Киев, 1865, 313 сноски.

⁴¹ Программа пьесы «Божие уничижителей гордых... уничижение» опубликована в кн.: «Пьесы школьных театров Москвы. Ранняя русская драматургия (XVII — первая половина XVIII в.)». М., 1974, стр. 228—238.

мя потехи ловит Льва «со лвяты», и снова «Лев хром беже». Гордость и Тщеславие побуждают Авесалома выступить против отца, но на пиру, где «поют лица ругательнии и органы», бесы и смерти ругаются над упившимися и «изменяют» их лица за измену.

Смех зрительного зала, безусловно, вызывала сцена, в которой «Швецию и Измену Упование их на Днепре ругающее» прогоняло «со гласом с небес»: «Плывите, несытые души, неправедно так дерзнувшие!» Зрители имели право смеяться над кичливым, но полностью обанкротившимся врагом, в честь которого еще совсем недавно на Западе слагались оды⁴². Сатирическая направленность школьной пьесы соответствовала тем оценкам, которые давал Карлу и изменнику Мазепе такой демократический жанр творчества, как песня. Например, в одном из каптов петровского времени Карл XII назван безногим львом, бегущим от орла, а о Мазепе от лица шведского короля говорится:

Мазепа дурак,
С деревни казак,
Сюда мя призвав,
Видя же гибель,
Свою погибель,
От мене сбсжав⁴³.

Пьеса в значительной степени имела, очевидно, буффонадный характер. Отсюда обилие интермедий (четыре в первой части и семь во второй), пляски сатиров (часть II, явл. 3), изображение пира, где «поют ругательные лица».

Интересным художественным приемом является использование надписей, которыми сопровождается появление действующих лиц на сцене. Короткие, афористические ремарки, возникающие перед глазами зрителей, являются отличным средством характеристики персонажей и дополняют их поступки и речь. Особенно выразительны надписи, сопровождающие Льва: «Горд есмь, ибо непобедимый», «Кто яко аз», «Ругаю», «Мое еже ругати» — это вначале; затем — «Хром, но лют»; и наконец — «Смирихся до земли», «О люте нам, сироткам!» (надпись лвяты). Здесь — все оттенки в поведении и настроении персонажа, знаменующего Швецию и ее короля: вначале гордое величание своим могуществом, а затем полная растерянность.

Эта ранняя попытка рисовать сатирические образы «шершавым языком плаката» говорит о несомненном художественном вкусе и сценическом даровании постановщиков.

Иронический подтекст пьесы «Божие уничижителей гордых...

⁴² Е. В. Тарле. Северная война и шведское нашествие на русских. М., 1958, стр. 316.

⁴³ «История русской литературы», т. III. М.—Л., 1941, стр. 144.

уничтожение» позволяет поставить ее в один ряд с такими культурно-бытовыми явлениями петровского времени, как «всеപ്പянейший собор» и маскарадные шествия, направленными против врагов нового порядка и отличавшимися сатирическим характером. 1 января 1710 г. средствами иллюминации пародировалась, например, шведская медаль, изображавшая Льва рядом с двумя поверженными им колоннами, знаменовавшими Польшу и Россию. В фейерверке, спроектированном самим Петром, Лев разлетался на куски от ракеты, пущенной Орлом, а столб с короной (т. е. Россия) поднимался. На транспаранте, изготовленном для праздника, был изображен Лев, подвешенный на цепи поперек живота и с высунутым языком. Надпись гласила: «Да знает правительствовати»⁴⁴.

Как и другие явления общественной жизни, смех в петровское время был поставлен на службу государственной пользе. В этой функции он сохранился в наиболее талантливых школьных пьесах и в последующие десятилетия. Пример тому — тверские пьесы об Александре Македонском Михаила Тихорского и «Стефанотокос» Иннокентия Одровонжа-Мигалевича, которые должны стать в этом плане предметом специального рассмотрения.

⁴⁴ А. А. Морозов. Эмблематика барокко в литературе и искусстве петровского времени.— В кн.: «XVIII век. Сборник 9. Проблемы литературного развития в России первой трети XVIII века». Л., 1974, стр. 207—208.

О СТРУКТУРЕ ДРАМАТИЧЕСКОГО СЮЖЕТА
(«Артаксерксово действо»)*

Русская литература XVII в. характеризуется сложным взаимодействием старых и новых форм и идей. В ней сосуществуют жития святых и «Повесть о Фроле Скобееве», развивается поэзия и продолжают традиции летописания. В ней созревают, особенно в ее демократической, сатирической и полемической линиях, элементы драматургии. Русская литература и культура во второй половине XVII в. была способна воспринять новый для нее вид искусства — театр.

Первый русский театр был придворным театром царя Алексея Михайловича. Он открылся 17 октября 1672 г. пьесой «Артаксерксово действо».

Исследователи русского театра давно располагали сведениями из истории создания и постановки «Артаксерксова действа». Известно, что первый театр в Москве создавался по желанию царя и под наблюдением боярина А. С. Матвеева, который входил во все детали его устройства, что «учинити комедию» поручили пастору лютеранской церкви Немецкой слободы И.-Г. Грегори. Ближайшим помощником И.-Г. Грегори был Л. Рингубер, медик по образованию, преподававший в школе пастора. И.-Г. Грегори и Л. Рингубер собрали детей жителей Немецкой слободы, всего 64 человека, которых обучали актерскому мастерству. Они были заняты в первом профессиональном спектакле, поставленном в специально выстроенной «комедийной хоромине» в селе Преображенском. Устройством сцены и подготовкой декораций занимались живописцы П. Энглес, И. Вандер. Особое внимание уделялось костюмам. Спектакль имел музыкальное сопровождение. За «комедийное строение» пастор Грегори был щедро вознагражден, а ученикам были назначены «корм и питье».

* Приношу глубокую благодарность доктору филологических наук О. А. Державиной, прочитавшей статью в рукописи и давшей ряд ценных советов.

Все эти и многие другие факты¹, связанные с первой пьесой русского театра, вошли в научный обиход благодаря сохранившимся документам XVII в.: запискам Л. Рингубера, делам Посольского приказа, Приказа Галицкой и Владимирской четей и др.² Очень долгое время сам текст пьесы «Артаксерксово действо» оставался неизвестным.

Он был обнаружен одновременно в двух списках только в 1954 г.— один во Франции, другой в СССР³. В 1968 г. в ГДР нашли еще один, неполный список «Артаксерксова действия»⁴. В 1972 г. русский и немецкий тексты были напечатаны в книге «Первые пьесы русского театра»⁵.

И. М. Кудрявцев, опубликовавший текст «Артаксерксова действия» в 1957 г., проследил историю постановки и создания пьесы, исследовал проблему авторства, провел сравнительный анализ немецкого и русского текстов драмы и сделал окончательный вывод: пьеса шла на русском языке, И. М. Кудрявцев сопоставил драму с библейской книгой «Эсфирь», показал, как пастор Григори и его помощники осовременивали и изменяли библейский сюжет. Он выявил и другие ее источники, охарактеризовал действующих лиц. В кругу этих же проблем находятся работы А. Мазона. Кроме того, он описывает репертуар Григори в целом и показывает его связь с репертуаром европейским⁶.

В книге «Первые пьесы русского театра. Ранняя русская драматургия (XVII — первая половина XVIII в.)» О. А. Державина, А. С. Демин, А. Н. Робинсон прослеживают историю театра и драматургии в России, определяют причины их возникновения. Исследователи останавливаются на проблемах идейного содержания, поэтики первых русских драм. Они выявляют основные их темы: благоденствия, нарушения и восстановления «мировой гармонии», вскрывают социальный смысл. Большое внимание они

¹ См.: П. О. Морозов. История русского театра до половины XVIII столетия. СПб., 1889; С. Щеглова. Актеры и зрители светского театра XVII—XVIII вв.— В кн.: «Старинный спектакль в России». Л., 1928.

² «Relation du voyage en Russie fait en 1684 par Laurent Rinhuber. Publiée pour la première fois d'après les manuscrits originaux qui se conservent à la Bibliothèque ducale de Gotha». Berlin, 1883; С. К. Богоявленский. Московский придворный театр при царях Алексее и Петре. М., 1914.

³ «La Comédie d'Artaxerxes (Артаксерксово действо) présentée en 1672 au Tsar Alexis par Gregorii le pasteur. Texte allemand et texte russe publiés par André Mason... Paris, 1954; «Артаксерксово действо. Первая пьеса русского театра XVII в. Подготовка текста, статья и комментарии И. М. Кудрявцева». М.—Л., 1957.

⁴ K. Günther. Das Weimarer Bruchstück des ersten russischen Dramas «Артаксерксово действо» (1672). Studien zur Geschichte des russischen Literatur des 18 Jahrhunderts, Bd. III. Berlin, 1964.

⁵ «Первые пьесы русского театра. Ранняя русская драматургия (XVII — первая половина XVIII в.)». М., 1972, стр. 101—351.

⁶ А. А. Мазон. «Артаксерксово действо» и репертуар пастора Григори.— ТОДРЛ, т. XIV. М.—Л., 1958, стр. 355—363.

уделяют связи первых русских пьес с эстетикой придворного церемониала.

В данной статье мы хотели бы выявить принципы организации «Артаксерксова действия» как драматического произведения, рассмотреть структуру его сюжета, принципы тематического построения, особенности языка. Это позволит уточнить место пьесы в сложной структуре русской литературы XVII в. и выяснить, с какими художественными приемами в драматическом искусстве встретились первые русские зрители. Мы попытаемся также выявить в нем некоторую театральную информацию.

Текст драматического произведения может быть описан как литературный текст, по тем же принципам, что, например, текст эпического произведения. В этом случае исследуется сюжет драматического произведения, природа его элементов, способы их связи, система действующих лиц и отношений между ними. Выясняется взаимоотношение сюжета и литературного материала. Исследуется язык драматического произведения, способы построения монологов и диалогов, система тропов. Ставится задача раскрытия значения, идейного содержания пьесы, выявления ее связи с эпохой, в которую она была создана. Текст драматического произведения может быть также описан в ином аспекте, как часть текста театрального.

Драматические произведения в целом — это не литературный текст, а текст театральный — сложная художественная структура, в образовании которой участвуют не только элементы литературы, но и элементы других видов искусств: живописи, музыки, танца. Все эти элементы взаимодействуют между собой, и это взаимодействие происходит не только на сцене, но и в литературном тексте пьесы. Литературный текст испытывает влияние театральных элементов, например музыки, декораций, так как драматург всегда представляет себе характер театрального искусства своего времени. В свою очередь он обуславливает характер театральной постановки, обязательно содержит чисто театральную информацию, скрывает указания на то, каким должен быть спектакль, и не только в ремарках, но и в собственно тексте. Диалоги и монологи героев содержат указания на их сценическое движение, на приемы декламации и актерской игры в целом. Изучение текста драматического произведения как текста театрального необходимо, так как оно выявляет основу театральности пьесы⁷. Такой подход к литературному тексту драматического произведения особенно важен в том случае, когда существуют закрепленные правила игры и постановки (как это было в XVII в.), когда нет еще театральной критики и данных по косвенным источникам сохраняется недостаточно.

⁷ Z. *Raszewski*. Partytura teatralna. Pamiętnik Teatralny, Warszawa, 1958, z. 3—4.

Первая русская светская драма имеет библейский сюжет, что не противоречит общему характеру русской литературы XVII в., еще не потерявшей связи с церковной культурой. Он включил новый вид искусства — театр — в общую систему русской литературы XVII в. Этот сюжет был хорошо известен первым русским зрителям, о чем говорит распространенность отдельных переводов книги «Эсфирь», его использование в поэзии (стихи Мардария Хоникова, Симеона Полоцкого), в изобразительном искусстве⁸. Кроме того, сюжет «Артаксерксова действия» связал русский театр с европейским. Библия в течение долгого времени была источником многих театральных сюжетов той эпохи. Темы Ветхого и Нового заветов варьировались на всех сценах Европы⁹, и сюжет книги «Эсфирь» был одним из наиболее популярных. Он жил на сцене, начиная с мистерий XV в., вплоть до эпохи французского классицизма. Его разрабатывали среди многих других драматургов Г. Сакс, Ж. Мурер и Ж. Расин. Пьеса об Эсфире игралась в Германии странствующими английскими комедиантами¹⁰. Благодаря своей популярности он переместился и в кукольный театр. В 30-х годах XVIII в. в Петербурге «немецкие показыватели выпускных кукол» представляли комедию о короле Агасфере и королеве Эсфире¹¹. На сцене русского школьного театра ставились «Комедия о Эсфире царице, в ней же показывает о ненависти и о прочем», «Действие об Эсфире». Этот сюжет послужил содержанием одного акта пьесы «Стефанотокос»¹².

Все исследователи «Артаксерксова действия» отмечали роль конкретной исторической обстановки как в выборе сюжета, так и в его интерпретации. Хорошо знакомый сюжет, который имел аналогии в современной жизни, помогал восприятию нового для русского человека эпохи XVII в. вида искусства — искусства сцены.

«АРТАКСЕРКОВО ДЕЙСТВО» И КНИГА «ЭСФИРЬ»

«Артаксерксово действие» во многом связано со своим источником, библейской книгой «Эсфирь». Драматург стремился к сходству пьесы с библейским текстом и добился его. Но это сход-

⁸ См. об этом вступительную статью И. М. Кудрявцева в кн.: «Артаксерксово действие» — первая пьеса русского театра».

⁹ См.: О. А. Державина. К вопросу сравнительно-исторического изучения европейской и русской драматургии XVII в. (традиции средневековья и новые элементы в пьесах XVII в. об Иосифе). — «Славянские литературы. VI Международный съезд славистов». М., 1968, стр. 148—165.

¹⁰ См.: П. О. Морозов. История русского театра до половины XVIII столетия. СПб., 1889, стр. 152—153.

¹¹ Там же, стр. 346.

¹² См.: О. А. Державина. Русско-европейские литературные связи в области драматургии на рубеже XVII—XVIII веков (История Эсфире на школьной сцене западноевропейского и русского театра). — «Славянские литературы. VII Международный съезд славистов». М., 1973, стр. 282—294.

ство — не простой перенос библейских событий на сцену, передача повествования с помощью драматических диалогов. Не только речи героев, но и многие их действия выглядят на сцене иначе, чем в книге «Эсфирь». Ставя перед собой задачу перевода литературного текста на язык театра, И.-Г. Грегори и его коллеги распределяли художественное задание эпического текста между теми видами искусства, которые входят в театральный спектакль. Они приспособливали эпический сюжет для сцены, учитывая правила поэтики XVII. Они не стремились к буквализму и видели свою задачу не в популяризации библейского рассказа, а в создании драматического произведения на этот сюжет.

СТРОЕНИЕ ЭПИЗОДОВ ДРАМЫ И КНИГИ «ЭСФИРЬ»

В основу драмы легли не все главы библейской книги, из десяти имеют соответствия первые восемь.

Эпизоды драмы находятся в различном соотношении с эпизодами книги «Эсфирь»¹³. Они могут быть построены сходно с соответствующими отрезками сюжета книги «Эсфирь»: их действующие лица совпадают, они развивают сходный отрезок действия. Таковы первая и третья сени I действия, в которых фигурирует Артаксеркс, первая сень V действия, первая и вторая сени III действия.

Чаще эпизоды драмы, соответствуя некоторым отрезкам книги «Эсфирь», отличаются от них второстепенными действующими лицами. Так, в первой сени II действия, соответствующей части второй главы, действуют думные и спальники, а не слуги, как в Библии. В сени, в которой Аман славит Мардохея, в качестве резонера введен Гегай. В шестой сени II действия введены спальники и думные. То же наблюдается в пятой сени III действия, третьей и четвертой IV действия. Введение второстепенных действующих лиц создает видимость драматического движения. Они не способствуют развитию действия, но создают фон для диалогов главных героев. Оживляют пьесу по сравнению с библейским рассказом и встречи, столкновения героев, например, встреча Мардохея и Амана во второй сени V действия.

Часть эпизодов библейского рассказа является основой для построения драматических эпизодов. В строке 12 первой главы библейского рассказа мы читаем: «Но царица Астипь не захотела придти по приказанию царя, объявленному через евнухов». Драматург распространяет этот краткий эпизод и делает его равным по размеру предыдущему. На сцене представлено, как объявляют требование царя, как царица отказывается его выполнить. Этот эпизод повторяется, что усиливает столкновение Артаксеркса и

¹³ И. М. Кудрявцев намечает несколько иное соотношение драмы с библейской книгой. — См.: «Артаксерксово действо» — первая пьеса русского театра, стр. 42—50.

Астини. В драме действуют также второстепенные действующие лица, Наеми и Дина, служащие созданию психологической мотивации действий Астини. Строка 21 этой же главы — «И сделал царь по слову Мегумана» — служит основой четвертой сени I действия, в которой спальники объявляют Астини о решении Артаксеркса изгнать ее. Соответствие этого же типа наблюдается в третьей и четвертой сенях III действия. Начало 22 строки — «Узнав о том, Мардохей сообщил царице Эсфири», — послужило основанием для третьей сени, в которой Мардохей сообщает Гатаху о заговоре против Артаксеркса. Продолжение этой строки — «Дело было исследовано и найдено верным...» — позволило драматургу построить четвертую сень. Субъектом действия драматург предположил самого царя. Часть 23 строки — «и их обоих повесили на дереве» — не становится основанием для завершения сюжетной линии заговорщиков¹⁴. Драматург предпочел еще раз показать царя и его приближенных, намеревающихся повесить Тереса и Багатана, и отказался от создания эффектной сцены казни. Он показал момент, предвещающий казнь, — допрос — и момент, следующий за ней, — сообщение о смерти заговорщиков.

Некоторые эпизоды драмы связаны с книгой «Эсфирь» косвенно. Таковы вторая сень II действия, в которой на сцену выведены отношения Мардохея и Эсфири, включен в действие Гегай, четвертая сень этого же действия, где разработано отношение Гегай к Эсфири. Часть шестой сени III действия, в которой спальники предлагают запретить подданным под страхом смертной казни появление во дворце, построена на основе краткого сообщения Эсфири из четвертой главы библейской книги. Косвенно связана с книгой «Эсфирь» четвертая сень V действия, содержащая плач Мардохея. Такой же вид связи с библейским сюжетом имеет третья сень VI действия: на основании сообщения о казни Амана строится совершенно самостоятельная сцена.

Наиболее самостоятельными являются те эпизоды драмы, содержанием которых является сообщение о событиях, уже показанных на сцене. Они вообще не имеют соответствия в библейской книге и связаны с библейским сюжетом только содержанием сообщения. Таковы третья и пятая сени II действия, первая и пятая сени IV действия, первая сень VI действия, первая сень VII действия.

Эпизоды драмы в основном сохраняют порядок следования эпизодов книги «Эсфирь». Отклонений очень немного. Например, драматург ввел в действие Амана раньше, чем он появляется в библейском рассказе. Появление Амана на сцене прерывает линию заговора Тереса и Багатана, хотя в книге «Эсфирь» история

¹⁴ И. М. Кудрявцев полагает, что такое соотношение этих «сений» драмы с источником вызвано «сознательным стремлением автора усилить занимательность действия, усложнив фабулу пьесы». — См.: «Артаксерксово действие» — первая пьеса русского театра», стр. 47.

заговора против Артаксеркса излагается сразу, и к ней развитие сюжета больше не возвращается. Линия Мардохей — Аман начата в драме почти одновременно с линией заговора и прервана эпизодом раскрытия заговора. Автор объединил две сюжетные линии второй части драмы, линию заговора и линию Амана, что также не имеет соответствия в книге «Эсфирь». Драматург считал возможным объединить в одном эпизоде части различных эпизодов библейского сюжета (см. третью сень IV действия).

Принципы строения сюжетов различны в драме и в библейском рассказе. Библейский сюжет более динамичен. Он содержит меньшее число сообщений, повторов, замедляющих его развитие в пьесе.

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА ДРАМЫ И КНИГИ «ЭСФИРЬ»

Все главные герои библейского рассказа — это главные действующие лица драмы. Их формальная характеристика сохранена. Изменения в системе главных действующих лиц драмы по сравнению с библейским рассказом состоят в том, что они находятся в ином соотношении друг с другом. Система приобретает относительное равновесие. Это происходит за счет того, что усилена позиция Астини, Тереса и Багатана. В библейском рассказе Астинь почти не появляется. Ее противопоставление Эсфири только намечено. В драме на ее действиях строятся две сени I действия. В библейском рассказе заговорщики только упомянуты. В драме на их действиях строятся также две сени. Кроме того, этому способствует введение новых характеристик главных героев, не противоречащих имеющимся в библейском сюжете. Например, в драме по сравнению с книгой «Эсфирь» желанию убить Артаксеркса подчинено значительно большее число действий Тереса и Багатана. В библейской книге только сказано о замысле заговорщиков убить царя. В драме Эсфирь отказывается от богатства, от почестей, не хочет идти во дворец, что отсутствует в библейском сюжете. Она взаимодействует с царем, с Мардохеем. Если новые характеристики противоречат имеющимся в библейском сюжете, впоследствии они снимаются. Астинь в драме в отличие от Библии раскаивается в том, что она не пошла к Артаксерксу, не выполнила его приказания, но, забывая об этом, тут же намеревается ему отомстить.

Герои драмы более активны, чем герои библейского рассказа. Большая активность достигается повторением некоторых их действий, чего нет в книге «Эсфирь» (например, повторяется молитва Мардохея, требование Артаксеркса привести Астинь на пир). Активность главных действующих лиц достигается дополнением действий, сходных с действиями героев библейского рассказа. Например, в драме варьируется намерение Артаксеркса наказать Астинь. Кроме того, герои драмы постоянно выражают отношение к происходящему и друг к другу в отличие от героев Библии (например, в первой сени III действия Мардохей осуждает

заговор, чего нет в Библии). Герои драмы наделены более разнообразными чувствами. Артаксеркс испытывает любовь к Эсфири и к Астии. В Библии в отношении к Астии ему присущ только гнев. Эсфирь боится идти к царю, Астия раскаивается, испытывает чувство гордости¹⁵. В драме усилены те характеристики героев, которые заданы, но не разработаны в книге «Эсфирь». Например, все действия Артаксеркса в драме подчиняются положительному и отрицательному отношению к подданным и обеим царицам, Астии и Эсфири. Это деление есть и в библейском рассказе, но оно не развернуто.

В драме по сравнению с библейским рассказом конкретизированы второстепенные действующие лица. Тип их действий не изменился. Так, приближенные дают царю советы, сообщают о случившихся событиях, но, кроме того, они выражают отношение к происходящему, более сложно на них реагируют, чем в Библии. Сенаторы советуют изгнать Астий за непослушание и в то же время сочувствуют ей.

Упоминание о служащих при царе привело к появлению в драме друзей Мардохея: Азарии и Задок, а также Камбиза с воинами. Между ними распределяется функция слуг из книги «Эсфирь». На основании сообщения о казни Амана драматург вводит также Спекулатора (палача).

В драме библейских друзей Амана заменяет его сын, Далфон. Их функции сходны — и Далфон и друзья Амана дают совет убить Мардохея. В библейском сюжете упомянуты мудрецы, которые вместе с Зерешь подсказывают падение Амана. Эти мудрецы более всего соответствуют звездословам драмы, предсказывающим гибель Амана. На появление в пьесе звездословов могло повлиять и то, что во второй части сюжета книги «Эсфирь» Аман советовался со жрецами, когда следует погубить народ Мардохеев (бросание жребия).

Некоторые действия соответствующих действующих лиц расположены в различной последовательности в драме и в книге «Эсфирь», что приводит к различию их функций в сюжете. Например, в книге «Эсфирь» сон Мардохея и толкование его обрамляют весь сюжет. В драме Мардохей рассказывает сон в пятой сени II действия, и Азария тут же истолковывает его.

ВНЕШНЯЯ КОМПОЗИЦИЯ ДРАМЫ

«Артаксерксово действие» по своему строению сходно с пьесами европейского театра того времени. В этом плане оно продолжает прежде всего традиции школьного театра.

«Артаксерксово действие» имеет предисловие — пролог. Функции этого пролога — восхваление царя Алексея Михайловича,

¹⁵ А. А. Мазон. «Артаксерксово действие» и репертуар пастора Грегори.— ТОДРЛ, т. XIV, стр. 358.

знакомство публики с пьесой — аналогичны функциям прологов многих пьес школьного театра. Судя по замечанию, содержащемуся в списке действующих лиц, пьеса имела заключение — эпилог, также обязательный для школьной драмы. Она состоит из семи действий. Действия драмы, именуемые «действиями», делятся на сцены — «сени».

Границы действий определяются законченностью развития сюжетных линий. В I действе развивается и заканчивается линия отношений Артаксеркса и Астини. Во II действе — линия отношений Артаксеркса и Эсфири. В III исчерпывается действие, связанное с заговором против Артаксеркса. Остальные действия развивают одну сюжетную линию, линию отношений Мардохея и Амана. Границы этих действий определяются в зависимости от их роли в развитии сюжета. Так, IV действо содержит завязку действия: Аман хочет уничтожить народ Мардохеев, Мардохей направляет Эсфирь к Артаксерксу с сообщением о кознях Амана. В V действе — конфликт Амана и Мардохея развивается, оно же содержит кульминационный пункт: Мардохей отказывается поклониться Аману. Шестое — разрешение конфликта, развязка. Аман повешен. VII действо — это финал пьесы, утверждающий разрешение конфликта. Оно содержит прославление Мардохея и Артаксеркса.

Границы сцен определяются появлением и уходом со сцены главного героя (или пары противопоставленных героев). С их сменой начинается новая сень. Так, в первой сени I действия центром, организующим действие, является Артаксеркс. Когда его сменяет Астинь, начинается вторая сень, и т. д. В первой сени III действия противопоставлены Мардохей и Терес и Багатам. Во второй сени — Аман и Артаксеркс.

Действа и сени могут быть построены сходно, как, например, I и II действа, как и сени, входящие в них. Они могут быть построены и различно, как, например, III и IV действа и сени, образующие их.

Действа последовательно развивают сюжетную линию. Они все являются законченными частями сюжета. В отдельных сенях вводятся действующие лица, темы. Сени могут присутствовать в действе, чтобы замедлить, задержать развитие сюжета. Иногда целая сень — это сообщение о происшедших событиях за сценой или в предыдущей сени, иногда она может выполнять функцию пролога.

ВНУТРЕННЯЯ КОМПОЗИЦИЯ ДРАМЫ

Действа делятся не только на сени, но и на сюжетные эпизоды. В большинстве случаев эпизод равен сени, как в случае сцен I действия. Сюжетный эпизод может быть простым и делиться на небольшое число минимальных элементов сюжета, ситуаций. Так выглядит, например, первая сень — эпизод II действия, которая делится на ситуации: 1. Артаксеркс обвиняет Астинь в

гордости. 2. Мегуман рассказывает о страданиях Астини. 3. Артаксеркс сожалеет об Астини. 4. Думные утешают царя и советуют взять новую жену. 5. Артаксеркс соглашается и велит слугам найти новую царицу. Одна сень, как четвертая, V действия вообще может быть равна одной ситуации. Это — плач Мардохея. Эпизод может быть и сложным, многочастным. Например, сложным эпизодом является четвертая сень III действия, в которой Эсфирь сообщает Артаксерксу о заговоре, заговорщики предстают перед царем, и Артаксеркс допрашивает их, приговаривая к казни. Здесь же царь велит записать в «царственные книги» о благородном поступке Мардохея, раскрывшего заговор. Четвертая сень, таким образом, делится на четыре части. Части сложных эпизодов могут служить содержанием отдельных сеней. Тогда эпизод состоит не из одной сени, а из двух. Они могут быть разделены какой-нибудь другой сенью, как, например, третья и пятая сени II действия, в которых Мардохей с друзьями говорят о судьбе Эсфири и всего народа.

Действа драмы не только распадаются на мелкие сложные единицы, но и организуют более крупные. «Артаксерксово действие» явно делится на три части. Первая часть — это первые два действия. Она может быть условно названа — Астинь и Эсфирь. Вторая — это третье действие: Заговор. Третья часть — остальные действия драмы: Аман и Мардохей.

СООТНОШЕНИЕ ЧАСТЕЙ СЮЖЕТА «АРТАКСЕРКСОВА ДЕЙСТВА»

Три части драмы развивают три сюжетные линии, что более характерно для эпических произведений, чем для драматических. Каждая из трех частей имеет свой собственный конфликт, основу действия. Изгнание Астини и избрание новой царицы Эсфири, раскрытие заговора Мардохеем и борьба его с Аманом могли стать основой независимых сюжетов. Так и случилось, например, в «Комедии об Эсфири» XVIII в. Ее сюжет — это история борьбы Амана и Мардохея, т. е. сюжет одной третьей части «Артаксерксова действия».

Первая часть сюжета «Артаксерксова действия» представляет собой вполне законченную сюжетную линию. В ней развиваются и разрешаются все заданные в первых сенях положения и темы. Вторая часть связана с первой наличием героев первой части — Артаксеркса, Эсфири, Мардохея, а также зависимостью Тереса и Багатана от Астини. Терес и Багатан организывают заговор, объявляя своей целью возвращение престола отверженной Астини. Но эта зависимость героев только декларируется и никак не проявляется. Она введена только для сцепления частей сюжета. С третьей частью сюжета вторая часть связана более тесно, чем с первой, так как она развивает одновременно две сюжетные линии, прерывающие одна другую. Одна из них, линия заговора,

развита во второй части полностью. Вторая линия — Мардохей и Аман — в этой части только задана. Появляется основной герой третьей части — Аман, и намечается конфликт между ним и Мардохеем. Кроме того, вторая и третья части драмы имеют общий эпизод, который служит разрешением как третьей, так и второй частей драмы: Мардохей получает награду за смирение только после столкновения с Аманом и казнь последнего. Развязка третьей части сюжета — это развязка всей драмы. Так части сюжета сцепляются между собой. Как видим, драматург не считал обязательным введение художественных мотиваций, способствующих большей связанности сюжета в целом.

Такое соотношение частей драмы можно объяснить тем, что ее создатели следовали источнику (книге «Эсфирь»), где именно в такой последовательности расположены события. Но не только стремление следовать источнику породило «многосерийность» драмы.

В драматургии XVII в. вообще допускался свойственный эпическому жанру порядок событий. В драматическом сюжете имели право сосуществовать слабо связанные в формальном отношении сюжетные элементы, что объяснялось зависимостью цельности художественного произведения преимущественно от значения. Именно значение, идейное содержание позволило драматургу объединить части сюжета.

ЗНАЧЕНИЕ ДРАМЫ

Значение драмы выявляется не только в ее построении. Оно подчеркнуто и в предисловии — прологе. Хотя обычно пролог имеет функцию ознакомления публики с пьесой, здесь он очень скупно излагает фабулу и пространно объясняет идею пьесы: «... гордость сокрушается и смирение венец приемлет», «... чудно и пречудно превращает великий бог советы человеком». Такой характер пролога доказывает, что «Артаксерксово действие» — это пьеса идей, а не интриги или характеров. Значение, идейное содержание является доминантой этого театрального текста. Фабула его только иллюстрирует.

Все три части драмы развивают одну и ту же идею, но не последовательно. Она полностью развивается внутри каждой части и затем повторяется вновь в следующей, что и позволило различным сюжетам стать единым целым. Общая идея, ее повтор сблизил различные ряды сюжетных ситуаций, разнообразные, не зависящие друг от друга действия героев.

Основная идея о сокрушении гордости и награждении смирения включает «Артаксерксово действие» в круг литературы XVII в. Она развивалась во многих произведениях: летописях, житиях, демократической литературе, была популярна и на сцене европейского театра, особенно школьного. Способ развития идеи, ее доминирующее положение свидетельствует о развитой морализа-

торской функции данной драмы, что вновь приводит к соответствию первой светской русской драмы с произведениями школьной драматургии, морализаторская функция которых иногда даже почти полностью подавляла художественную.

Противопоставление смирения и гордости строится в пьесе на теме царской власти и отношения к ней подданных. Об этом свидетельствует ее первая сень, финальные ситуации частей сюжета, последнее, седьмое действие.

В первой части драмы тема отношения к царю разрабатывается на отношениях Артаксеркса, Астини и Эсфири. Во второй — на отношениях Артаксеркса и заговорщиков, Тереса и Багатана. В третьей ее материалом являются взаимоотношения Артаксеркса, Амана и Мардохея. Значение второй части драмы совпадает со значением первой. В ней развиваются взаимоотношения царя и подданных. Конфликт аналогичен конфликту первой части драмы, но он усилен тем, что противопоставленные Артаксерксу герои занимают более зависимое положение и получают более жестокое наказание, чем Астинь. Противопоставление смирения и гордости в этой части скрыто. Оно вновь выявляется в третьей части, в которой развивается тема отношения к власти, которую представляет Аман, а не Артаксеркс. Мардохей осуждает его стремление погубить израильтян и борется с ним, оставаясь смиренным по отношению к Артаксерксу. «Артаксерксово действие» — это не отдельное произведение. Кроме темы власти, связанной с темой «смирение — гордость», оно имеет патриотическую тему, тему защиты народа, которую ведут Мардохей и Эсфирь и поддерживают Азария и Задок.

Наиболее распространенным приемом разработки этих тем в драме является прием нарастания. Так, тема власти усиливается от действия к действию, проходит через отношения всех главных героев. Кроме того, драматург использует принцип замедленного действия, повторы. Артаксеркс велит три раза привести к себе Астинь. Она пять раз повторяет отказ идти к царю и т. д.

СТРОЕНИЕ ЧАСТЕЙ ДРАМЫ

Каждая из частей драмы построена по принципам параллелизма, контраста и вариативности. На протяжении всего сюжета сохраняется также естественно-логический ход событий, свойственный эпическому сюжету. Эти принципы действуют в каждой части различно. В первой преобладают взаимно дополняющие принципы параллелизма и контраста, подавляющие принцип последовательного расположения событий. Во второй и третьей преимущественно действует принцип вариативности и выдержано последовательное расположение событий. Мы хотим показать действие этих принципов, анализируя каждую сюжетную часть.

Первая часть сюжета распадается в свою очередь на две противопоставленные по значению и строению части. В первой действии строится на отношениях Артаксеркса и Астини, во второй — на отношениях Артаксеркса и Эсфири. Для построения сцен, в которых центрами являются одни и те же герои, характерен принцип параллелизма, для сцен, в которых действуют противопоставленные герои, — принцип контраста. Принцип контраста проявляется и в построении всей части в целом: Астинь противопоставлена Эсфири.

Первое действие состоит из четырех эпизодов, каждый из которых равен сени. Будучи противопоставленными по значению, эпизоды построены сходно. Все они начинаются ситуацией, в которой выступает главный герой, Артаксеркс или Астинь. Затем в действие вступают второстепенные действующие лица, спальники и думные царя или прислужницы царицы. Между эпизодами наблюдаются сходные отношения. В первой и третьей сценях с помощью советников Артаксеркс приходит к решению и отдает приказание, которое советники выполняют во второй и четвертых сценях.

Первая сень II действия во многом сходна с первой сенью I действия. И здесь и там Артаксеркс выражает сначала положительное, а затем отрицательное отношение к Астини, обращается к спальникам за советом, предлагает привести царицу, испытывает положительные и отрицательные эмоции. Вторая сень соответственно параллельна второй сени I действия. И здесь и там вводится героиня с примыкающей к ней группой, в первом случае — Астинь, во втором — Эсфирь. Обе они вступают в отношения с посланцами Артаксеркса, обе отказываются идти к царю, но Эсфирь делает это из смирения и в конце концов приходит во дворец, Астинь же отказывается из гордости и все-таки не приходит к царю.

Четвертая сень II действия сопоставима с четвертой сенью I действия. В них выступают второстепенные действующие лица, зависящие от Артаксеркса: спальники, Гегай и девы. Они выражают отношение к царице. И в той и в другой сени развита тема отношения царицы к Артаксерксу.

Шестая сень приводит к разрешению отношения Артаксеркс — Эсфирь. Главные герои сталкиваются. Эта сень сопоставима с третьей и четвертыми сеньями I действия.

Третья и пятая сени не имеют аналогии в I действе. Они содержат беседы Мардохея с друзьями и могли бы образовывать единый эпизод, но разбиты четвертой сенью: Эсфирь во дворце. Основная их функция состоит в предсказании содержания третьей части драмы, что сближает их с прологом.

Вторая часть сюжета драмы: Заговор

Структура второй части сюжета драмы сходна со структурой эпического сюжета. Порядок следования отдельных событий совпадает с их естественно-логической последовательностью. Каждый эпизод развивает действие без замедлений и не содержит явных противопоставлений. Только один раз создается замедление путем столкновения основной сюжетной линии этой части с линией Аман — Мардохей. Эта часть сюжета драмы состоит из шести сцен. Они не обнаруживают сходства в построении отдельных сюжетных линий.

В первой сцене, имеющей функцию связывания первой и второй части драмы и функцию завязки, одновременно начинаются противоположные линии сюжета. В ней сталкиваются намерения свергнуть Артаксеркса и защитить его. Противопоставленные герои, ведущие эти линии, не сталкиваются. Вторая сцена имеет функцию введения нового героя — Амана и функцию замедления действия. Она отодвигает выполнение намерений изменников и Мардохея. При соотнесении данной сцены с третьей частью выясняется их связь. Третья сцена продолжает вторую часть первой. Мардохей выполняет свое решение и сообщает Гатаху о заговоре. Четвертая сцена содержит кульминационный пункт и начинает разрешение конфликта. В первой части этого эпизода Эсфирь сообщает Артаксерксу о заговоре, во второй завершается линия Тереса и Багатана. Заговорщики разоблачены. Так сходятся две линии, начатые в первом эпизоде: намерения Тереса и Багатана убить Артаксеркса и намерение Мардохея предотвратить гибель царя. Сцена заканчивается ситуациями, которые разрушают содержание всех предыдущих эпизодов этой части: Артаксеркс велит решить, как казнить Тереса и Багатана, и благодарит Эсфирь и Мардохея за спасение. В пятой сцене сталкиваются Мардохей и Аман. Так создается конфликт, который получит разрешение в третьей части драмы. Частично данная сцена связана с основной сюжетной линией данной части: Аман интересуется заговорщиками, беседует с ними и отказывает им в милосердии. Сюжетная линия второй части завершается в шестой сцене, где окончательно разрешается конфликт Артаксеркса с Тересом и Багатаном. Здесь же назревает конфликт Амана и Мардохея.

Для всех сцен второй части сюжета драмы характерно вариативное построение. Вот, например, как построена первая сцена. Сначала дважды повторяется намерение заговорщиков возвести на престол Астинь и убить Артаксеркса и Эсфирь. Дважды комментирует услышанное Мардохей, которого заговорщики не видят. Затем пять раз повторяется один и тот же отрезок сюжета: Терес колеблется и боится выступить против царя — Багатан предлагает очередной план убийства. Принцип вариативности обнаруживается и во второй сцене, где четыре раза Артаксеркс возвышает Амана, и столько же раз Аман выказывает смирение.

Первые две части драмы параллельны, но их параллелизм заключен не в формальном сходстве отдельных сюжетных ситуаций, а в их значении. В первой части пьесы отношение к царю (смирение и гордость) выказывают непослушная и послушная жены, а во второй — верные и неверные слуги.

Третья часть сюжета драмы: Аман и Мардохей

В отличие от второй части драмы в третьей противопоставленные линии Амана и Мардохея начинаются неодновременно. Линия Мардохея развивается только после того, как конкретизируются намерения Амана. Характерной особенностью развития действия данной части является быстрое чередование отрезков, входящих в эти сюжетные линии. Например, в первой сени IV действия Мардохей получает сообщение о замыслах Амана. Во второй — Аман приступает к осуществлению своих замыслов. В третьей сени V действия Аман замышляет убить Мардохея. В четвертой Мардохей оплакивает свою участь.

Третья часть драмы состоит из IV, V, VI, VII действ. Они связаны между собой и свободно могли изменить свои границы.

В IV действе сюжет развивается не по прямой линии, а кругами, наращивая все новые, повторяющиеся слои. Все герои, участвующие в этих сенях, выражают отношение к приказанию Амана. Собственно действие содержится только в последней, шестой сени: Эсфирь, нарушая приказ не появляться во дворце без приказа царя, приходит к Артаксерксу просить за свой народ. В V действе объединяются две линии действий Амана: намерение уничтожить израильтян и намерение убить Мардохея. В этом действе сюжет развивается иначе, чем в четвертом. Оно содержит больше конкретных действий. То же касается и VI и VII действ.

Эпизоды данной части построены аналогично эпизодам первой части драмы, как те, в которых Артаксеркс беседует с думными, а также и третьей части, как те, которые содержат предчувствия Мардохея и Амана.

Третья часть сюжета драмы имеет очень важное отличие в построении, которое состоит в том, что объем ее сеней может колебаться. Сенью могло стать и единичное сообщение и одна эмоциональная реакция героя (см. плач Мардохея). Сенью мог стать значительный сюжетный отрезок. Третья сень этого же действия состоит из четырех частей: здесь Мардохей просит Гатаха сообщить царице о намерениях Амана, оплакивает свою участь вместе с девами, повторяет сообщение о намерениях Амана, снова плачет и вновь просит Гатаха уговорить царицу идти к Артаксерксу, и только после еще одного плача Мардохея Гатах возвращается с сообщением о решении Эсфири идти к царю.

ОБЩИЕ ЗАМЕЧАНИЯ

Наиболее законченной, самостоятельной является первая часть сюжета драмы. Принципы ее построения проведены наиболее последовательно, и способы их реализации отличаются от применяемых далее. Она и с точки зрения содержания, и с точки зрения выражения является как бы пьесой в пьесе. Ей более всего присущи черты барочной драматургии: четкость противопоставления, симметричность, скрытая напряженность. В ней не сталкиваются главные герои. Их характеристики построены с установкой на сходство, но имеют противоположные знаки. Сюжет двух других частей драмы носит более эпический характер, что сближает его с европейской народной и религиозной драмой. Они организованы не столь строго, как первая.

При этих различиях в построении отдельные части сюжета «Артаксеркса действия» имеют одну очень важную общую черту, одинаково в них проявляющуюся, — статичность, что сближает драму с европейским школьным театром. Статичность сюжета создается тем, что театральное действие, т. е. то, которое предполагается структурой театрального текста, значительно шире сценического, т. е. того, которое происходит на сцене.

Очень многие действия герои совершают за сценой. Мы узнаем о них из сообщений и эмоциональных реакций героев, мы видим, как они намереваются совершить нечто, но не совершают. О том, что заговорщики казнены, мы узнаем из сообщения. О свадебном пире царя нам становится известно из его высказываний — царь зовет приближенных на пир. Кроме того, действие каждого эпизода драмы начинается как бы за сценой. Мы видим в первый раз героев не в момент их встречи. Заговорщики уже имеют план действий и, появившись на сцене, только подтверждают свои намерения убить царя. Артаксерксу известно о заговоре, что ясно из его реплик, он просит Эсфирь еще раз рассказать о нем.

Не всегда действия происходят и за сценой. Часто драматург прибегает к такому построению сюжета, которое мы условно назовем гипотетическим. Никто реально не предлагает Эсфире драгоценных камней, украшений, почестей, от которых она отказывается. Ее отказ происходит на уровне слова, а не сценического жеста. Заговор и его раскрытие также происходит на уровне слова. Отношение героев к действию подавляет само действие — это вообще типично для европейской драматургии XVII в. Многие действия героев не стали сценическими, но их переживания, их отношение к действию обязательно включаются в структуру театрального сюжета. Автор ставит акценты на эмоциях героев и выделяет их. Действующие лица постоянно произносят пространственные монологи о своих переживаниях (см., например, плачи Астини, Мардохея, жалобы Артаксеркса), постоянно выражают отношение друг к другу, причем в монологах, рассчитанных на публику, а не на объект своих чувств.

Часто драматург выделяет отношение к действию в отдельные эпизоды-сени, как, например, переживания Эсфири и Мардохея. Статичность сюжета создается также малым числом, однообразием сценических действий и их распределением между героями. Например, сценических действий нет в третьей, четвертой сених I действия, в первой, третьей, пятой сених II действия. Сценические действия в других сених в основном однообразны — это приход и уход героев. Только в одном случае это действие выполняется главным героем: Эсфирь идет к Артаксерксу. И только здесь данное действие значимо для развития сюжета. Его значение лежит в плане отношения к царю, означает отношение к власти. Приход Эсфири в первый раз — это проявление смирения, послушания царю. Ее приход во второй раз — это нарушение царского приказа. Но она нарушает его, чтобы просить за свой народ.

Так, с помощью одного и того же действия драматург создает разно значимые отрезки сюжета. Во всех остальных случаях сценические действия совершают второстепенные действующие лица. Они уходят со сцены, оставляя практически неподвижных главных героев. Их движение обычно свидетельствует об окончании сени. Второстепенные действующие лица совершают иногда и другие действия на сцене (см. сцену заговора и его раскрытия).

Статичность сюжета создается наличием действий-толчков: советов, приказов, выражений намерений героев. Статичность создается тем, что действие зачастую как бы разветвляется. Например, Аман велит Сефару написать письмо, развесить его, разослать; Артаксеркс велит написать указ об изгнании и затем изгнать Астинь.

Важной особенностью структуры сюжета драмы является наличие в ней сообщений. Сообщения делают и главные, и второстепенные герои, как Гатах, Мардохей, Эсфирь. И главные и второстепенные герои ждут сообщений, как Артаксеркс или Мардохей, намереваются нечто сообщить, как большинство второстепенных героев, прерывают сообщения, как Астинь, отмечают начало и конец сообщений, как Мегуман. Сообщения обладают важными функциями в структуре сюжета. Они связывают между собой сюжетные единицы. Так связаны начальные эпизоды первой части. Содержание эпизода обязательно пересказывается участникам последующего. Сообщения соединяют главных героев, как Артаксеркса и Астинь. Но не всегда сообщения имеют сюжетные функции. Иногда они не двигают действие драмы, но, несмотря на это, выделяются, отмечаются драматургом. Они могут передаваться по цепочке. У Мардохея появляется замысел рассказать Эсфири о заговоре. Предварительно это сообщение получает посредник между ними — Гатах. Момент передачи сообщения Эсфири опущен, но зато подробно дается сообщение Эсфири Артаксерксу. Введение сообщений, лишенных сюжетных функций, усиливает

значимость происходящего на сцене. Сообщения — это повторы на семантическом уровне сюжета. Они свидетельствуют о близости «Артаксерксова действия» к школьной драме, где слово было доминирующим элементом художественного текста. Сообщения имеют также функцию связи сцены со зрительным залом. Благодаря им зритель легко ориентировался в ходе событий. Они постоянно возвращали его к развитию сюжета. Только что спальники сообщили Астине о приказании царя, и вот уже Артаксеркс выслушивает сообщение об отказе Астине прийти к нему. Только что спальники объявили Астине об ее изгнании, и вот Артаксеркс снова слушает их сообщение о ее отказе повиноваться царю, и т. д.

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА «АРТАКСЕРКСОВА ДЕЙСТВА»

Действующие лица драмы XVII в. — это не герои и не образы в привычном для нас значении этих терминов. Они — носители некоторых абстрактных понятий, атрибутов и значимы только с этой точки зрения. Они демонстрируют одно качество человеческого характера, одну из его социальных характеристик: гордость, смирение, власть. Атрибут доминирует над действующим лицом. Он полностью им управляет и подчиняет его себе. Само действующее лицо обычно не имеет полного сценического воплощения в человеческом характере. Крайнее проявление такого соотношения атрибута и его носителя — это аллегорические фигуры школьного театра. Их можно рассматривать как только атрибуты, лишенные носителя. Это соотношение атрибута и его носителя в значительной степени объясняется тем, что, выбирая в качестве предмета изображение человека и его отношение к миру, литература XVII в. преимущественно находилась в кругу этических проблем. Обязанности человека по отношению к богу, к носителям власти, к близким, а не его чувства, воплощались в произведениях, особенно в произведениях с ярко выраженной дидактической функцией. Литература XVII в. в своей дидактической линии учила обязанностям, восхваляла добродетель, осуждала пороки и почти не касалась проблем, связанных с человеческой психологией. Ее гораздо больше занимали абстрактные идеи, чем их носители. Но, управляя носителем, атрибут постепенно соединялся с ним, дополнялся рядом других характеристик, в том числе и психологической. «Артаксерксово действие», с нашей точки зрения, — это пример того, как происходит динамическое объединение атрибута и его носителя, налаживается связь между ними, которая впоследствии окажется неразрывной.

Атрибуты героев «Артаксерксова действия» дополнены менее важными чертами. Автор все-таки попытался ввести психологическую мотивировку поведения героев. Герои драмы радуются, плачут, страшатся, предчувствуют опасности и смерть. Это типично для литературы барокко, для русской литературы XVII в., которая поставила вопрос о ценности человеческой личности.

«Человек все больше выступает как сложное в нравственном отношении существо, связанное при этом с другими людьми, обстоятельствами, приводящими его к тому или иному поступку, с бытовой обстановкой...»¹⁶

Не все действующие лица «Артаксерсова действия» являются носителями атрибутов. Часть из них имеет другие функции, которые будут рассмотрены ниже. Пока мы можем только сказать, что все герои драмы образуют систему, соотнесены между собой различными видами связи.

Эта система распадается на три подсистемы соответственно трем частям сюжета. Они различаются набором действующих лиц и их соотношением. В первой части драмы носителями атрибутов, т. е. главными действующими лицами, являются Артаксеркс, Эсфирь, Астинь и Мардохей. Артаксеркс — это центр этой подсистемы, причем центр активный. От него зависят и на него направлены действия остальных персонажей.

Во второй части главными действующими лицами являются Артаксеркс, Аман, Мардохей, Терес и Багатан. Эта группа имеет несколько противопоставлений. Артаксеркс противопоставлен Тересу и Багатану как носитель власти ее противникам. Одновременно Терес и Багатан противопоставлены Мардохею и Аману как противники власти ее защитникам, неверные слуги — верным. Основным является их противопоставление Мардохею. Оно выражается не только в противоположных по значению и направлению действиях, но и в столкновении этих действий. Мардохей пресекает замыслы Тереса и Багатана. Мардохей противопоставлен, кроме того, Аману как истинный защитник власти мнимому, как носитель истинного смирения ложному. Это противопоставление не выражается в действиях. Центром системы действующих лиц второй части сюжета продолжает оставаться Артаксеркс, однако на протяжении почти всей этой части он неподвижен, никак не направляет действий ни главных, ни второстепенных героев. На него направлены действия заговорщиков. Но и они не достигают цели, так как им противодействует цепь действующих лиц, которую начинает Мардохей, продолжают Гатах, Эсфирь, Камбиз, думные и спальники. Артаксеркс включается в эту цепь только как замыкающий, вынося оценку действий Тереса и Багатана. Он участвует в вынесении приговора.

В третьей части драмы главными действующими лицами остаются: Артаксеркс, Эсфирь, Аман и Мардохей. Новых главных героев нет. В данной части представлен еще один тип положения центра системы действующих лиц. Артаксеркс не испытывает никаких действий со стороны других главных или второстепенных действующих лиц. Действия Амана направлены не против Артаксеркса, как действия Астини или Тереса и Багатана в первых

¹⁶ Д. С. Лихачев. Семнадцатый век в русской литературе.— В кн.: «XVII век в мировом литературном развитии». М., 1969, стр. 299.

двух частях, а против израильтян и Мардохея. Действия Мардохея направлены на спасение своего народа. Артаксеркс только оценивает противодействие героев, одного приговаривая к смертной казни, а другого приближая к себе. Он не участвует в их борьбе.

ХАРАКТЕРИСТИКИ ГЛАВНЫХ ДЕЙСТВУЮЩИХ ЛИЦ

Основной атрибут Артаксеркса — это власть. С положением его как монарха связаны непосредственно немногие действия: радость по поводу власти, доброжелательное отношение к подданным, просьба к приближенным подтвердить их верность. Большая часть его действий в первой части драмы выражает отношение к Астине и Эсфири, во второй и третьей — отношение к подданным, положительное или отрицательное. Многие из действий Артаксеркса непосредственно обусловлены только его основным атрибутом, его иерархическим положением, а не требованиями сюжета, например, такие, как приказание писать указ и др. Сюжет не изменился, если бы Артаксеркс и не выполнял на сцене этих действий. Они только распространяют драму, не изменяют характеристики героя и его отношений с другими действующими лицами. Для движения сюжета достаточно намерений и желаний Артаксеркса, которые выполняют его приближенные. Часть действий Артаксеркса взаимно противопоставлена, что не скрыто в сюжетном контексте, а, напротив, показывается, и так, чтобы зритель сразу обнаружил это противопоставление. Его любовь к Астине противопоставлена любви к Эсфири. Он хочет изгнать Астинь — хочет жениться на Эсфири. Он приказывает привести невест — приказывает привести Астинь.

Характеристика Артаксеркса построена по вариативному принципу, что типично для сюжета данной драмы в целом и прослеживается для многих ее элементов. Этот принцип служит усилению противопоставления Артаксеркса другим героям, в данном случае заговорщикам, усиливает тему наказания за измену. Действия царя, направленные на заговорщиков, не вытекают одно из другого, а образуют как бы три ряда, в значительной степени повторяющихся. В первом царь обвиняет Тереса и Багатана и велит Тересу выпить яд. Во втором, соглашаясь с Мемуханом, он отказывается от своего приказа и вновь обвиняет изменников, а затем велит советникам решить, какой смертью они умрут.

Третий ряд повторяет первые два. Артаксеркс возвращается и велит вершить суд, сам предлагает повесить изменников и велит исполнить приказ.

Астинь — это носитель атрибута гордости. Все ее действия зависят от этого многократного названного атрибута. Он дополняется ложным смирением, что обуславливает противопоставленность действий Астине по значению, например: презрение к советникам — хорошее отношение к Мегуману, нежелание идти к

царю — сожаление об отказе, нежелание оскорбить царя — желание отомстить царю. Кроме таких значимых для развития сюжета действий Астинь совершает и действия связи.

Положение Эсфири в драме определяется при ее сопоставлении с Астинью. Смирение определяет ее отказ от богатства и почестей, страх и нежелание идти к Артаксерксу и приход к нему. Дополняющей характеристикой Эсфири является ее отношение к Мардохею. Вместе с ним она в первой и третьей частях сюжета образует группу. Различия положения этой группы в данных частях драмы состоят в том, что в третьей части группа теряет свою статичность и действует. И Мардохей и Эсфирь защищают свой народ.

Мардохей в первую очередь характеризуется отношением к власти. Этот атрибут реализуется в его действиях по отношению к Артаксерксу, когда, подслушивая заговорщиков, он сожалеет о тяготах жизни монархов, когда он сообщает о заговоре. Он определяет и его столкновение с Аманом. Мардохей высказывает смирение только перед истинной властью. Он не может воздавать божеские почести, которых для себя требует Аман.

Терес и Багатаи в основном также характеризуются отношением к власти, но они совершают действия, аналогичные действиям Астини. Как и отверженная царица, они выступают против Артаксеркса. Их сходство с Астинью подчеркнуто их связью с ней. Они сожалеют о ее изгнании, мечтают вернуть ей престол. Терес и Багатаи, кроме того, взаимно противопоставлены. Терес колеблется, и это создает паузы. Багатаи подбадривает его и строит новые планы — герои действуют сначала согласно, но затем расходятся. Так повторяется до тех пор, пока разнонаправленные линии их действий не сходятся в одной точке — они клянутся убить царя. Другой ряд действий изменников подчинен их мнимому нежеланию убить царя, которое они высказывают перед ним и его приближенными. Багатаи вообще отказывается признавать свое участие в заговоре — Терес же согласен выпить яд, приготовленный для царя. Эти противоположные линии сходятся в общих просьбах о милосердии.

Основная характеристика Амана — гордость. Как и Астинь, он обладает также ложным смирением. Большая часть его действий, направленных на Артаксеркса, подчинена гордости: он проявляет ее перед Мардохеем, требуя для себя огромных почестей, полного повиновения подданных. Он стремится убить Мардохея и уничтожить весь израильский народ.

Среди действий Амана выделяются те, которые зависят от разрешения его линии. Аман сам осуждает себя перед казнью, раскаивается, что никак не согласуется с его поведением в предыдущих сценах, но подчиняется дидактической функции драмы. Этот момент опять сближает ее с произведениями школьной драматургии.

ХАРАКТЕРИСТИКИ ВТОРОСТЕПЕННЫХ ДЕЙСТВУЮЩИХ ЛИЦ

Действующие лица, которые не являются носителями атрибутов,— это второстепенные действующие лица. Каждое из главных действующих лиц имеет свой круг второстепенных, подчиняющихся ему не только функционально, но и иерархически. Они все стоят ступенью ниже главных. Они — приближенные царя и цариц, их слуги, полностью зависят от них и выполняют их приказания. Они могут внешне проявлять эту зависимость, как, например, спальники и думные. Эта зависимость может внешне и не проявляться. Например, Гатах, подчиняющийся Артаксерксу, ни разу не появляется вместе с ним на сцене. Закрепленные за определенными главными действующими лицами второстепенные могут действовать не только с ними. Например, Камбиз, официально подчиненный Артаксерксу, появляется на сцене в основном с Аманом. Второстепенные действующие лица могут подчиняться не одному главному, как девы, которые последовательно зависят от Астины и Эсфири.

Второстепенные действующие лица могут проявлять некоторую самостоятельность. Группу спальников среди второстепенных действующих лиц выделяют их советы царю: они советуют ему найти новую царицу, наказать Астинь, привести ее и т. д. Но советы никогда не противоречат намерениям Артаксеркса, а только их конкретизируют, придают им определенное выражение.

Второстепенные действующие лица, как и главные, совершают противопоставленные действия. Например, Харбон советует Астине быть терпеливой, а другие представители группы думных и спальников, Битсва, Абхва, Сефар, Харар осуждают ее. Этот же Харбон утешает Артаксеркса и советует ему найти новую царицу. Эти противопоставленные действия говорят не об особой разработанности группы второстепенных действующих лиц, а о ее малой значимости. Важно, что главные герои узнали о намерениях друг друга, и неважно, кто и почему им об этом сообщил. Важно, что главный герой получил поддержку, но неважно, кто ее оказал.

Активность второстепенных действующих лиц меньше активности главных. Создается она не многообразием действий, а их повторяемостью. Одно и то же действие как бы последовательно передается от одного члена группы к другому. Одинаковые действия не разбросаны по различным эпизодам, а следуют непосредственно одно за другим. Происходит как бы расщепление одного действия между несколькими действующими лицами, его раздробление. Сюжет не был бы нарушен, если бы каждое из этих действий принадлежало одному действующему лицу и повторялось бы им, а не различными членами его группы. Активность второстепенных действующих лиц создает впечатление, что на сцене постоянно что-то меняется, происходит. Но эти изменения,

Это движение обманчиво. Так же, как обманчива и многочисленность героев. При более внимательном рассмотрении эта многочисленность сменяется однообразием. Второстепенные действующие лица, включаясь в действие постепенно, по мере перехода от одной части сюжета к другой, часто характеризуются теми функциями, которые могли принадлежать уже ранее участвовавшим в действии героям. Например, думные и спальники, а не Камбиз, появившийся во второй части драмы, могли бы укорять Мардохея за то, что он не кланяется Аману. Они могли бы обезоружить заговорщиков.

Второстепенные действующие лица призваны создавать сценические ситуации, театральную структуру драмы. Например, Азария создает сценические ситуации для Мардохея. Он дает ему возможность высказываться не на публику, служит партнером в диалоге. Он задает ему вопросы, поддерживает в его намерениях. Второстепенным действующим лицам отводилась также роль слушателей монологов главных героев. Эти монологи не всегда были непосредственно рассчитаны на публику. На сцене обычно присутствовали второстепенные действующие лица, которым эти монологи предназначались. Драматург заставляет спальников и думных выслушивать любовные жалобы монарха, его сетования на одиночество.

Второстепенные действующие лица разлагают, расщепляют действия главных. Например, спальники и думные, а не Артаксеркс, вступают в отношения с Астинью. Они передают ей требования царя и просят прийти на пир. Азария и Задок принимают на себя часть действий, которые мог бы выполнить Мардохей. Они имеют эмоциональные реакции, сходные с его реакциями (см. плач Мардохея и израильтян). Серea выполняет действия, которые могли бы принадлежать Аману: вместе со Звездословами она предчувствует судьбу Амана.

Второстепенные действующие лица создают толчки для действий главных, как спальники и думные, как Серea и Далфон, которые поддерживают и направляют Амана. Серea дает Аману совет убить Мардохея, как думные и спальники советуют Артаксерксу повесить заговорщиков. Второстепенные действующие лица являются посредниками между главными. В этом одна из их основных функций. Например, спальники соединяют Артаксеркса и Астинь, которые ни разу не встречаются на сцене. Они сообщают главным о намерениях друг друга и действиях, выполняют их приказания.

Действия главных действующих лиц нуждаются в усилении. Их усиливают второстепенные действующие лица. Гордость Наеми параллельна основному атрибуту Астини, поддерживает его.

Второстепенные действующие лица выполняют в драме также функцию хора. Они выражают отношение к происходящему, находясь вне действия и безотносительно оценивая поступки главных героев. Например, спальники осуждают Астинь и тут же

утешают ее. Второстепенные действующие лица произносят сентенции, служат «рупором идей» автора, как и главные герои. О наказании гордости говорят и Артаксеркс, и Битсва, и Дина.

При относительной многочисленности действующих лиц их сценические отношения немногочисленны. Например, в первой части сюжета Артаксеркс вступает только в отношения с думными и спальниками и с Эсфирью. Астинь — только с девами и Наеми и со спальниками. На одном и том же отношении могут строиться различные ситуации и даже целые сени. Например, на отношениях Артаксеркса с думными и спальниками строится первая и третья сени I действия, первая и шестая II действия. Некоторые отношения встречаются только один раз, как отношения Гегайя с девами. Отношения действующих лиц различны в различных частях драмы. В первой части в основном главные герои действуют с второстепенными. Во второй и третьей они вступают в отношения между собой. Артаксеркс вступает в отношения с Аманом, Тересом и Багатаном. Аман появляется на сцене вместе с Мардохеем. Автор не стремился к аналогичному построению систем отношений в различных частях драмы, что еще раз подчеркивает их обособленность.

РЕЧЬ ГЕРОЕВ «АРТАКСЕРКСОВА ДЕЙСТВА»

Как уже говорилось, слово в драме «Артаксерксова действия» подавляет сценический жест. Герои больше говорят, чем действуют. Зритель драмы скорее слушатель. Такое соотношение слова и сюжета включает «Артаксерксово действие» в историю развития драмы XVI—XVII вв. Как пишет Н. И. Конрад в статье «Шекспир и его эпоха», в это время происходило перераспределение элементов структуры драмы. Чисто игровой момент, пантомима, музыка теряли свое место в пьесе. Слово вместо подсобной роли приобретало основную. Драма переходила в область литературы¹⁷. Подавляя сюжет, речь героев «Артаксерксова действия» в то же время тесно с ним связана. Эта связь выражается в аналогиях их организации как на уровне сюжета, так и на уровне слова. Герои медлительны в своих речах, как и в действиях. Так, Аман не раз намеревается убить Мардохея: «Постой токмо, скоро узришь, что тебе и всем... учинится» (пятая сень III действия). Он возвращается к своим угрозам после диалога с заговорщиками: «Не возвращу назад от руки царицы, дондеже над ним не отомщуся, которой мою честь уничтожит!» (там же). Об этом намерении он говорит и во второй сени IV действия и в третьей сени V действия. Герои подробно описывают свое состояние, например, Эсфирь: «Гегай, друже мой! Яз иду на борьбу и брань люту, послушание со смирением моим идет, мое царю обовязует-

¹⁷ См.: Н. И. Конрад. Шекспир и его эпоха.— В сб.: «Запад и Восток». М., 1966, стр. 282—303.

ся, но моя несмелость не починается достойною быти таковой высокою милости». Они без конца повторяют свои просьбы и приказания, как будто не слушают друг друга: «Шед скоро, поспешите вы, спальники мои, царицу приведите...» «Иди и сотвори, яко же рекл ти яз», «...немедленно иди», — повторяет царь Мегуману. Мардохей пять раз повторяет Гатаху, что он знает о заговоре и просит передать об этом царице. Они по многу раз сообщают о происшедших событиях. Мардохей получает, например, весть о казни Амана и от Азари и от Задока. Все их высказывания очень пространны. Никто из них не обходится одним или двумя словами. Любое событие и замечание вызывает длительные речи.

В построении диалогов и монологов использован вариативный принцип построения, они подчинены правилам риторики. Сначала задается тема, называется предмет, о котором пойдет речь, затем следует его разностороннее описание, см., например, монолог Артаксеркса о возвышении Амана (вторая сень III действия); диалог Артаксеркса и Эсфири в четвертой сени того же действия).

Речи героев не индивидуализированы. Границы между их высказываниями можно провести, опираясь только на смысл сказанного. Ничем не отличается речь Артаксеркса от речи Астини: «О великая военна! Ты сердце в мя смушаешь и своею храбростью в конец мя удивляешь. Чесо же ради из тя вслед не могу ступити?!» (Астинь). «Того бо ради мы не вси отвергохом, она бо моей воли учинилася послушна, любовь мою презря, явилася упорна» (Артаксеркс). Гордая Астинь и смиренная Эсфирь говорят об одном и том же: славе, богатстве, но только различно их оценивают. Слуги и приближенные выражаются так же, как Артаксеркс и Эсфирь. «Д и н а. Гордость единожды упала, смирение ныне наследит место... — Тер е с. Ныне сон во очех моих не постанет, дондеже наше предложение ся совершает...» В языке героев не отразилась живая, разговорная речь (которая уже явно была слышна в демократической литературе XVII в.), хотя театр обычно быстро ее воспринимает. Как справедливо отметил Д. С. Лихачев, «речи персонажей «Артаксерксова действия» не менее приподняты и искусственны, чем речи Хронографа»¹⁸, что объясняется, по-видимому, тем, что драма была задумана как условная, символически отражающая придворную жизнь конца XVII в. Условность ее языка создавалась преимущественно на лексическом уровне. Герои постоянно обращаются к абстрактным понятиям чести, гордости, смирения, греха. Их речь полна архаизмов. Она во многом испытала влияние библейского стиля, особенно книги Псалтирь. Герои редко говорят о конкретных, бытовых вещах. Условности служит и синтаксическое построение фра-

¹⁸ Д. С. Лихачев. Семнадцатый век в русской литературе.— В кн.: «XVII век в мировом литературном развитии», стр. 316.

зы, риторические приемы: сравнение, инверсия, асиндетон. Тропы — редкое явление в языке драмы. Язык «Артаксерксова действия» преимущественно обозначает, а не изображает¹⁹.

ЗАМЕЧАНИЯ О ТЕАТРАЛЬНОЙ СТРУКТУРЕ «АРТАКСЕРКСОВА ДЕЙСТВА»²⁰

«Артаксерксово действие» вне собственно текста содержит очень мало указаний на его театральные особенности. Ремарки практически отсутствуют. Ими трудно считать распространенные замечания, предваряющие большинство сцен первой части драмы, которые более приближаются к аргументам школьной драмы. Они указывают на состав действующих лиц (например: «выходят Эсфирь и Мардохей, Гегай»), на содержание сени («Отвержение Астинь царицы»), иногда на то и другое одновременно («Багатан и Терес совещаются убийством на царя Артаксеркса»). К ремаркам можно отнести только два замечания, сделанные драматургом в четвертой сени IV действия: «Все купно» и «Лики дев поют песнь». Остальные указания на сценические особенности данной пьесы можно обнаружить только в собственно тексте.

Действующие лица почти постоянно сообщают о своем прибытии на сцену и об уходе. Например, в пятой сени V действия Аман, приближаясь к царю, говорит: «Вельможны монарха, аз есм холоп твой верный, смиренно прихожу, припад яко покорный». Во второй сени IV действия Сефар обращается к Амону со словами: «И аз отхожу по милости твоей, о княже вельможнейший, слуга бо аз есмь твой». Иногда действующие лица не сами сообщают о своем приходе. Это делают за них другие, присутствующие на сцене одновременно с ними. Например, не только Аман сообщает о своем приходе царю, но и Багоа: «Князь Аман идет семо». О приходе спальников к Астине во второй сени I действия сообщает Дина: «Зри, царица, зри! Се к тебе приходят от самого царя. Се спальники к нам ближат». Обычно это делается, когда в течение сени появляется новое действующее лицо или когда сень заканчивается. Комментируются и другие виды движения на сцене. Артаксеркс говорит своим приближенным: «Восстаньте, восстаньте вы!» Главные действующие лица обязательно отдают приказания о перемещении второстепенных действующих лиц. Артаксеркс, обращаясь к спальникам, говорит: «Шед скоро, поспешите вы! Поиди, поидите, служи мои!» Из реплик Гегай очевидно, что он уводит Эсфирь во дворец, и Мардохей ему препятствует. Из построения диалога заговорщиков и реплик Мардохея ясно, что

¹⁹ Иное мнение высказывает А. А. Мазон (см.: «Артаксерксово действие» и репертуар театра Грегори», стр. 359).

²⁰ Об актерах, оформлении сцены, реквизите см.: *О. А. Державина, А. С. Демин, А. Н. Робинсон. Появление театра и драматургии в России XVII в.* — В кн.: «Первые пьесы русского театра. Ранняя русская драматургия (XVII — первая половина XVIII в.)», стр. 13—16.

герои не видят друг друга. Эти сообщения позволяют представить рисунок мизансцен при условии, что мы принимаем следующие правила движения актеров. Из внутреннего помещения — дома — актер выходит из правой кулисы, с улицы актер выходит из левой кулисы. По мнению исследователя «Комедии притчи о блудном сыне» Н. Ласточкина, такое движение актеров соответствовало условностям театра той эпохи²¹. Например, мизансцена второй сени I действия выглядела следующим образом. Царица Астинь, Наеми, Дина появлялись на сцене с правой стороны и занимали ее среднюю часть. После сообщения Дины о приходе спальников они появлялись с левой стороны сцены и подходили к царице, которая сидела на троне. Наеми и Дина стояли по обе его стороны. Спальники после сообщения уходили в том же направлении.

Немногочисленные конкретные действия, происходящие на сцене, также комментируются. Примером может служить диалог Тереса и Багатана во второй сени III действия. «Бага тан. Но сие письмо, токмо рцы ми, знаешь.. Но ключь у нас еще обретает.— Терес. Ей, зри, едва ево есмь не забыл. Зде убо, под моим кафтаном». Из этих реплик очевидно, что Багатан показывает письмо, ключ, Терес — яд. Оба они вынимают кинжалы, клянутся, приставляя кинжал к сердцу и саблю к горлу. Также построен диалог Гатаха и Артаксеркса в четвертой сени этого действия. Из диалогов очевидно, что на сцене присутствовали аксессуары, число которых увеличивается по мере рассмотрения других высказываний героев. Артаксеркс велит приближенным «писать суд». Они выполняют его приказание. Значит, на сцене были письменные принадлежности. Артаксеркс дает Аману лавровый венок, Мардохею — перстень, велит возложить на голову Эсфири венец. Конечно, царь имел и корону и скипетр, неоднократно упоминаемые в тексте. Отдельно следует назвать коня, которого под уздцы вел Аман в пятой сени V действия.

Текст драмы содержит указания на костюмы, которые подтверждаются данными документов. Эсфирь появлялась перед царем в венце «и прочих утварех». Она была «множае украшенна». Мардохей, по словам Сузы, носил вретиче, которое сменяется «церевыми одеждми» и венцом в сцене славы Мардохея. В последнем действе он снова в простых одеждах, что очевидно из реплики Гегай: «Во злом одеянии премудрость часто ходит...» Пармаста собирается одеть Мардохея в «порфиру лепу».

Текст имеет указания и на внешний вид актеров. Гегай восхваляет красоту Эсфири, Эсфирь и Азария называют Мардохея седым стариком²².

²¹ Н. Ласточкин. Комедия притчи о блудном сыне.— В кн.: «Старинный спектакль в России». Л., 1928.

²² О. А. Державина, А. С. Демир, А. Н. Робинсон рассматривают вышеперечисленные элементы спектакля как изобразительные элементы пьесы (см. «Первые пьесы русского театра. Ранняя русская драматургия (XVII — первая половина XVIII в.)», стр. 33—34).

Выполняя коммуникативную функцию, объясняя зрителю, что происходит на сцене, драматический диалог описывает и декорации, и место действия. Так, Мегуман сообщает о пире у Астины: «Царица стол имет». Астинь, делая предположение о пире Артаксеркса, описывает возможный вид этой сцены: «Да яз откруюся беседам оных пияных князей толиких стран? О, хотение безумных!» Действие первой сени V действия — это пир у Эсфири. «Услаждает мя сладчайшее вино...» — говорит Артаксеркс. Мардохей, говоря в третьей сени II действия о своих переживаниях, указывает на место действия — это ворота царского дворца: «Не имеют ноzi мои помышление и сердце мое отступати от сих врат». У ворот дворца происходит действие в четвертой сени III действия, на что есть указания в речи Эсфири. Четвертая сень II действия происходит на женской половине царского дома: «Гег ай, Сиди зде, посиди в престоле позлащенном...» Первая сень I действия, вторая III действия содержала указания на то, что действие происходит в царском дворце, что на сцене стоит трон царя и седалище Амана. Действие четвертой сени IV действия также происходит во дворце: «Царь сидит в златом престоле при ветре прохлажденном». В третьей сени VI действия подробно описывается виселица, на которой вешают Амана. «Спекулятор. Зде стоит твое дерево с надлежащим бревном... — Аман. Сю виселицу яз сам поставил...» К виселице вели ступени: «... и ныне сими ступеньки к возвышению воздвигнул».

Как видим, статичность драмы резко уменьшается при привлечении ее чисто театральных элементов. Медленное движение сюжета, длинные речи героев оживляются сменой костюмов, переменой мест действия, живописными аксессуарами. Современного зрителя они поразили бы своим стремлением к подлинности.

Об игре актеров мы можем во многом судить, опираясь на трактат Ф. Ланга «Рассуждение о сценической игре»²³, где подробно рассказывается, как актер должен передвигаться по сцене, как он должен имитировать гнев, печаль, радость, какие жесты и интонации он должен применять. Некоторые сведения о поведении актеров на сцене нам дают монологи и диалоги героев. Описывая свое состояние и состояние своих партнеров, герои сообщают также о некоторых элементах актерской игры. «... сама структура языкового текста предполагает определенный тип сценического поведения, определенный тип сценического действия, она ритмизует движение актера определенным образом, лишая его многих возможных индивидуальных жестов»²⁴.

«Как очи тамо, абие водою, яко к тому отдыхать не могла, како к земли упала, яко рыдая стояла и так жалобно жалела,

²³ Ф. Ланг. Рассуждение о сценической игре.— В кн.: «Старинный спектакль в России», стр. 132—184.

²⁴ M. R. Mayenowa. Organizacja wypowiedzi w tekście dramatycznym. Państw. Instytut Literacki. Warszawa, 1964, str. 422.

дабы сие никожи же учинилось...» — описывают спальники поведение Астини. Много раз сама Астинь повторяет о своей печали и о способах ее выражения: «Ах, в печалех вижу <сь> погруженну! Кто жь мя да утешит! О горкая вдова, была есмь госпожа, ныне жь я раба!» Девы в сцене с Эсфирью указывают на жесты, сопровождающие их слова. Они кланяются Эсфире, целуют ей руки. В шестой сени II действия Эсфирь припадает к ногам царя и целует ему руку.

Текст драмы содержит указание и на время действия. Мардохей, оплакивая свою участь, дожидается утренней зари.

Пьеса значительно обогащалась музыкальными померами, распространёнными в профессиональном и школьном театре той эпохи. Приближенные царя и воины поют в начале и в конце драмы (см. ремарку в середине драмы: «Лики дев поют песнь»).

Важной чертой «Артаксерксова действия», влияющей во многом на особенности игры актеров, характеризующей его как типичную пьесу XVII в., является связь сцены со зрительным залом.

Эта связь проявляется в построении пролога. Знакомя царя и всю публику с пьесой, Мамурза представляет конкретно главных героев, тем самым связывая предисловие с собственно драмой. «Сей есть гордый потентат, пред вами жь, о царю, себя хотя явити... Се предстоит Артаксеркс... Возри, како сей царь, пыне предсто, скифетр свой полагает к ногам вашего милосердия, и како Есфирь, смиренно предсто, припадает, их же людие вси власти твоей покорно по должности и к службе готови себя являют». Таким образом, в прологе появляется не только Мамурза, но и многие актеры, участвовавшие в предстоящем спектакле. Этот прием не предусмотрен поэтиками XVII в. Он является нововведением автора. В прологе есть еще одно конкретное проявление связи сцены со зрителями, еще одно колебание от условности к реальности: «... тогда не на Персию лучь своего милосердия послещи, но во время оно да будут Артаксерксовы люди точию немцы», — просят участники спектакля. Условность спектакля прерывается и в конце пьесы, во второй сени VII действия: «Вси глаголют. Ей, ей, ей, ей! Великая Москва с нами ся весели!»

Одним из важных театральных эффектов, охотно используемых в сценах как школьных, так и светских театров²⁵, особенно в «английской комедии», был показ на сцене различных жестокостей. Достаточно вспомнить английскую драматургию XVII в., испанский театр того времени, польскую школьную драму. Этот эффект применял и зарождавшийся русский театр. На сцене показывали, как мы уже говорили, казнь Амана. Эпизод казни интересен не столько поведением главного героя, раскаившегося

²⁵ В. П. Адрианова-Перетц. Сцена и приемы постановки в русском школьном театре XVII—XVIII ст.— В кн.: «Старинный спектакль в России», стр. 38.

грешника, сколько фигурой палача. Она имеет комический характер и тем самым приближает данный эпизод к интермедии. Диалог палача, Спекулятора, с Аманом, полного осознания греховности своей жизни, построен по принципу эха, очень популярному в театре XVII—XVIII вв. Он применялся Димитрием Ростовским в «Рождественской драме», «Торжестве естества человеческого» и в других школьных пьесах. Подхватывая окончания реплик Амана, которые с успехом мог произнести любой «положительный» герой драмы, Спекулятор снижает возвышенные речи своей жертвы, конкретизируя абстрактные высказывания. Например: «Аман. Гордостью же и дерзостью ныне же завися есмь между честью и бесчестьем!.. — Спекулятор. Ни, милостивый господине, ныне уже тебя лутши повешу двема вервми, их же тебе дарую», и т. д.

Комическое начало, врывающееся в серьезную драму, сближает «Артаксерксово действо» с многими произведениями европейского театра (см. трагедии Шекспира), особенно школьного, создатели которого считали вполне допустимым сочетание на сцене комического и трагического планов действия. Школьные драматурги не только допускали веселые интермедии в серьезные пьесы, но и позволяли переводить основное действие из трагического плана в комический. Введение комического элемента в сцене казни значительно оживляли статический сюжет и абстрактные фигуры героев «Артаксерксова действа». Этому же способствовали интермедии, несомненно включавшиеся в драму.

Таким образом, анализ текста драмы с точки зрения заложенных в нем элементов театральности приводит нас к выводу о том, что эта драма была достаточно зрелищной и отвечала эстетическим вкусам того времени. В ней использовались многие распространенные тогда театральные эффекты и приемы, правда, те из них, которые не требовали сложной театральной техники.

Наш анализ строения сюжета «Артаксерксова действа», развития его тематики подтвердил выводы исследователей о том, что первая русская светская драма не противоречила общему направлению русской литературы XVII в., что она во многом была связана с западноевропейской драматургией: об этом свидетельствуют и выбор литературного материала и его обработка. «Артаксерксово действо» во многом имеет черты школьной драмы²⁶ — это его ярко выраженная дидактическая функция, абстрактные фигуры главных героев, пролог. Эта пьеса имеет особенности, которые вводят ее в круг светской драматургии XVII в., так как она продолжает традиции средневекового театра, эпически развертывая сюжет, не соблюдая единства места и времени. При этом первая русская драма отмечена чертами барочной драматургии, что особенно проявилось в построении первой ее части, в рас-

²⁶ А. А. Мазон. «Артаксерксово действо» и репертуар театра Григори, стр. 359.

становке героев, в соотношении действия и слова. В «Артаксеровом действе», как и в других ранних пьесах русского театра, «... замечается воздействие западных школьных драм и «английских комедий», влияние кратких украинских школьных драм и духовных мистерий, наблюдаются некоторые связи с моралите и гуманистическими влияниями»²⁷.

«Артаксерово действо» не только отвечало требованиям поэтики XVII в., но и активно включалось в русскую жизнь XVII в., содержало намеки на политическую ситуацию того времени, отражало важные вопросы общественной жизни — отношение царя и подданных, затрагивало общефилософские проблемы (гармония и дисгармония миропорядка и др.). Эти особенности и ставят «Артаксерово действо» в ряд наиболее значительных произведений русской литературы XVII в.

²⁷ О. А. Державина, А. С. Демин, А. Н. Робинсон. Появление театра и драматургии в России в XVII в.— «Первые пьесы русского театра. Ранняя русская драматургия (XVII — первая половина XVIII в.)», стр. 41.

ИНТИМНЫЕ ДИАЛОГИ
В ПЕРЕВОДНЫХ СВЕТСКИХ ДРАМАХ
ПЕТРОВСКОГО ВРЕМЕНИ
(опыт стилистического анализа)

ДИАЛОГИ ПЕРЕВОДНЫХ ДРАМ

В репертуаре труппы Иоганна Кунста и Отто Фюрста 1702—1707 гг. наряду с «триумфальными действиями» школьного театра были и светские пьесы, переведенные на русский язык в Посольском приказе. В делах Посольского приказа сохранился список 1709 г. «Описание комедиям, что каких есть в государственном посольском приказе», содержащий 13 драматических произведений, из которых пять было поставлено на сцене общедоступного петровского театра на Красной площади: 1) «О Франталпее, короле Эпирском, и о Мирандоне, сыне его, и о прочих»¹; 2) «О честном изменнике, в ней же первая персона Ардух Фридерик фон-Поплей»; 3) «Принц Пикельгяринг, или Жоделет, самый свой тюрьмовый заключник», 4) «Дон Педро, почитанный шляхта, и Амариллис, дочь его» (отрывок); 5) «Сципио Африкан, вождь римский, и погубление Софонизбы, королевы Нумидийския»².

Большинство пьес, поставленных на сцене петровского театра, взяты из репертуара наиболее известной немецкой драматической труппы конца XVII в., следующей во многом традициям «английских комендиантов». Руководил этой труппой магистр Лейпцигского университета Иоганн Фельтен. Из репертуара Фельтена на сцене петровского театра была поставлена пьеса «Сципио Африкан, вождь римский, и погубление Софонизбы, королевы Нумидийския», представлявшая собой переделку Фельтеном трагедии Даниеля фон Лоэнштейна «Софонизба» (1666), созданной на основе первой итальянской трагедии Джана-Джорджо Триссини того же названия на сюжет из Тита Ливия.

Вместо изысканных речей героев драмы в духе барокко (творчество Лоэнштейна относится к последнему периоду развития барокко в Германии — Вторая силезская школа) в пьесе

¹ *С. К. Богоявленский*. Московский театр при царях Алексее и Петре. М., 1914 (ссылки на страницы приводятся в тексте).

² *Н. С. Тихонравов*. Русские драматические произведения 1672—1725 гг., т. II. СПб., 1874 (ссылки на страницы приводятся в тексте).

Фельтена находим типичные для «английских комедий» книжные патетические монологи (свойственные также русским школьным драмам) и диалоги, где смешиваются языковые единицы различных стилей речи. Там, где у Лоэнштейна герои произносят обычные книжные монологи (в «ученой драме» смешивались патетика античных трагедий и изыск прециозного стиля), резких расхождений между текстом источника и драмой Фельтена нет.

При всей неразработанности русского литературного языка начала XVIII в. переводчикам Посольского приказа, по нашему мнению, удавалось относительно точно передавать основные языковые особенности пьесы Фельтена³. Так, например, в отрывке из монолога Софонизбы в первом действии: «Вы, защитители Африки! Вы, непостоянные боги! Чѣмъ вамъ виновны?.. Однако вы вашу ярость не перемѣнили и мою несчастливую погоду отъ насъ не отвратили: одна бо несчастливая погода чуть миновала-ся, а другая находить» (46).

Диалоги разговорного характера Фельтен оставлял почти без изменения. Переводчики Посольского приказа старательно переводили эти экспрессивные диалоги с вопросно-ответными репликами («Сифакс. Какъ? Призракъ ли меня наругаетъ или дремлю бдящими очи?» — Софонизба. Никакъ, княже мой. Попеченіе опасенія моего приводить меня въ сію темницу.— Сифакс. Приходитъ ли Софонизбы духъ въ сію темную пещеру? — Софонизба. Никакъ, азъ сама есть и иду тебя свободить. Сифакс. Ахъ! Софонизбы гласъ слышу и мужа вижу. Какъ, ты ли, сердце мое, римскимъ солдатомъ стал?» — 73).

Тексты же в стиле барокко (насыщенные перифразами, метафорами, изысканными сравнениями) Фельтен почти целиком изъясил из пьесы Лоэнштейна. Отдельные реплики подобного характера, оставленные Фельтеном в тексте пьесы, представляли особую сложность для переводчиков Посольского приказа. Например, текст в монологе Сифакса: «Вы, смертные! Научитесь отъ меня: иже васъ на скиптра тростномъ жезлъ утвердится, тогда часто бываетъ, иже днесъ в желѣзахъ вчерась Крезусъ былъ» (71). У Лоэнштейна: «Lernt, die ihr euch die Pracht des Purpers bländen laßt, aufs Scepters Rohrstad stußet; das der in Banden heute und auf den Pfählen sißet, der gestern Cräsus war»⁴.

В диалоге Софонизбы и Масинизы: «Какъ, Масиниза? Еще допустись, что сія богиня тебѣ предъ ногами лежит? Разруши Андромеды желѣзо и открой ей, что Софонизба Масинизѣ единое

³ Еще Н. С. Тихонравов указал, что многие церковнославянизмы этих пьес являются семантическими «германизмами», морфологически точными снимками немецких слов (см.: Н. С. Тихонравов. Указ. соч., т. II. Примечания, стр. 550—554; В. В. Виноградов. Очерки по истории русского литературного языка XVII—XIX вв. Изд. 2. М., 1938, стр. 29—30).

⁴ *Daniel von Lohenstein. Sophonisbe, Trauerspiel. Breslau, 1680, S. 77:* «О вы, что еще остаетесь ослепленными великолепием пурпура, опираясь на скипетр, поймите, что тот, кто вчера еще Крезом был, тот сегодня может быть в оковах и сидеть у позорного столба» (Е. К.).

его просвѣщение есть» (78). У Люэнштейна: «Du, Masinisse? Läst du die Gottin noch umarmen deine Füsse? Brich der Andromede verdamten Stahl entzwei! Verschweig ihr länger nicht: das Sophonisbe sei des Masinissa Sonn, Augapfel, Cöttin, Engel, er tiefster Slav ind Knecht» (31)⁵.

В репертуаре Фельтена была комедия «Принц Пикель-Геринг», названная в русском переводе «Принц Пикельгяринг, или Жоделет, самый свой тюрмовый заключник», в основу которой положен сюжет пьесы Т. Корнеля, в свою очередь заимствованного сюжета у Кальдерона (одна из комедий «плаща и шпаги» 1636 г., до сих пор идущая на русской сцене под названием «Сам у себя под стражей»).

Однако, не зная содержания комедий Корнеля и Кальдерона, невозможно понять текст пьесы⁶, которая была поставлена Кунстом в Москве. Реплики основных действующих лиц сокращены, в центре пьесы — шутовская персона «английских комедий» Пикель-Геринг, с его грубыми остротами, каламбурами, бранной лексикой, хотя герой, как и в драме-источнике, носит также имя Жоделет (Жодле).

В драме Фельтена видим лишь следы реплик и монологов Жодле, пародирующего «галантные излияния» лирических героев, чего не было в романтической комедии Кальдерона. К сожалению, в русском переводе эти монологи переданы весьма неудачно. Например, монологи из первого действия, в которых Жодле демонстрирует своему собеседнику умение разговаривать с дамами: «Шамаданъ моихъ возлюбленныхъ мыслей! Непобѣдимая корчма любительной пряжки! Твои стрѣльные пищали огневыхъ глазъ твоихъ черезъ многоличную стрѣльбу сѣмо и овамо чернь тѣлесную замутили и лучше изъ нихъ замденнымъ добромъ прострѣлена, а знатная моя часть вовсе запалена» (113)⁷; «Моя благоуханная козочка! Откройте свои червленныя картельныя губы на меня, вашего возлюблаго ишака, на мою породу» (114).

Романтические диалоги героев почти все изъяты, в тексте осталась лишь одна любовная сцена (сень седьмая), по стилю ни-

⁵ «Ты Масиниза? Ты позволяешь богине обнимать твои ноги? Разломай проклятые оковы Андромеды! Не умалчивай больше о том, что Софонизба — солнце Масинизы, зеница ока, богиня, ангел, а он ее преданнейший раб и солдат» (Е. К.).

⁶ Переводчик не понял сути названия пьесы. В драмах Кальдерона и Корнеля герой скрывается в замке под видом начальника дворцовой стражи. Бенито (Жодле у Корнеля), принимаемый окружающими за героя, заключен в этот же замок, что дает основание принцу говорить: «Сам у себя под стражей». В русской пьесе принц Фридерик становится губернатором, в результате чего зрители не могли понять каламбура, заключенного в названии пьесы.

⁷ Эта метафора станет традиционной в русской литературе. Ср. в монологе Бригадира в одноименной комедии Фонвизина: «Глаза твои мне страшнее всех пуль, ядер и картечей. Один первый их выстрел прострелил уже налет мое сердце».

чего не имеющая с романтическим языком испанской традиции и живописным стилем Кальдерона. «Изабелла. А какъ? Или бдю, или снить ми ся? Ты ли принць мой? О счастливое привидѣніе, что тебе сюды привело! — Фридерик. Любовь, яже зѣло сердце мое обвязала, путь мнѣ показала...» (158).

Н. С. Тихонравову принадлежит известная фраза: «Изнемогали под «необычною» работаю, падали в борьбу с поэтическим языком иностранных комедий и переводчики Посольского приказа...» и далее: «Мастерски передавая шутовские выходы Гансвурста, нанося даже местные краски на комические сцены кунштовых пьес, вставляя в них народные русские пословицы, переводчики Посольского приказа оказываются бессильными при передаче сентиментальных излияний и патетических монологов трагедии Чиконьини»⁸. Д. Д. Благой пишет: «... переводы эти, поручавшиеся переводчикам Посольского приказа, выполнялись совершенно неудовлетворительно»⁹. Суждения эти, однако, нуждаются в некотором ограничении.

Переводчикам Посольского приказа, знакомым лишь с патетическим «языком чувств» Библии или с поэтическим языком русского фольклора, было, действительно, чрезвычайно трудно передать особенности поэтического языка петраркистов, маринистов, прециозной литературы западноевропейского барокко, понять смысл насыщающих эту литературу метафор, перифраз, каламбуров. Ср., например, первую реплику Арцуга в драме «О честном изменнике»: «Удовольствованія полное время, когда мы веселость весны безъ препятія и оwoць любви безъ зазрѣнія употребляти могли. Приди, любовь моя! Позволь чрезъ смотрѣніе нашихъ цвѣтовъ очеса и чрезъ изрядное воненіе чувствованія нашего наполнить. Зри, любимая моя, красоту сего серебрянаго цвѣта. Я пойду и любви вашей сорву» (198).

В ряде случаев для перевода патетических реплик героев переводчики пользовались средствами бытовой речи, нередко используя специфически русский колорит (что теперь производит комическое впечатление), но, вероятно, именно такой перевод позволял зрителям петровского театра в какой-то мере понять чуждых им героев. Например, в первой сцене после того, как Арцуг падает в обморок, Алоизия произносит: «Какъ? Что вамъ приключилось, сокровище мое? Кликните спальниковъ и хлопцовъ; нѣтъ ли кого здесь?» (199). В девятой сцене: «Арцуг. Отвори, отвори, или ломать учну дверь в часточки!.. Или ты еси глуха, арцугиня, от прелюбодѣйныхъ желательствъ?» (215).

⁸ Н. С. Тихонравов. Репертуар русского театра в первые пятьдесят лет его существования. — В кн.: Н. С. Тихонравов. Русские драматические произведения 1672—1725 гг., т. 1. СПб., 1874, стр. 42.

⁹ Д. Д. Благой. История русской литературы XVIII века. Изд. 2. М., 1951, стр. 68.

«Неудача же переводов, приводившая местами к непонятности русского текста, была не виной, а бедой переводчиков, не имевших ни навыка, ни даже соответствующих выражений в самом языке для передачи сложных человеческих чувств и отношений. Между тем именно эти тонкие, глубокие человеческие чувства и были ценны в переводных пьесах. Не нужно думать, что их чуждая русской жизни тематика, их искусственность, удаленность от действительности вообще лишали их значения для русского зрителя»¹⁰.

Переводчикам приходилось экспериментировать, употреблять необычные для их практики словосочетания (ср. генитивные метафоры: «тайна сердца», «темница любви», «муки любви», «печаль любви», «огонь любви», «уста — гроб вечного молчания» и т. п.), постигать суть метафорического языка поэзии. В ряде случаев эти первые опыты переводчиков оказались перспективными для развития русской поэтической речи.

Переводчикам в большей мере удавались диалоги бытового характера, содержание которых можно было передавать средствами разговорной речи. В этом отношении показателен отрывок из комедии «Дон Педро, почитанный шляхта, и Амариллис, дочь его» (одной из многих литературных обработок испанской легенды о Дон-Жуане), который можно считать самым удачным драматическим переводом Посольского приказа. В этом отрывке только один монолог, остальные реплики диалогического характера, быстро сменяющие одна другую. «Дон-Ян. Донъ-Педро! До тебя пью: про здоровье дочери твоей, которую я отвѣдалъ! — Дон-Педро. Увы! — Филипин. О господине! Какимъ страшнымъ лицомъ онъ на тебя глядитъ!» (245); «Дон-Ян. Оставь такія рѣчи. Не спрашиваю я ни неба, ни ада, ни діавола, ни матери его! Я пойду паки своимъ путемъ.— Дон-Педро. Добро. Когда тебѣ никакое ученіе не угодно, и ты прими мзду, которая тебѣ изготвлена. Оба низходятъ» (248).

В 1708 г. в Новгороде была переведена комедия Мольера «Les précieuses ridicules» («Смешные жеманницы»), которая была названа «Драгьяя смеяныя». Все исследователи отмечали неудовлетворительный перевод пьесы. Однако у переводчика возникло много объективных трудностей: большая часть мольеровского текста представляет собой пародию на прециозный стиль, распространенный в парижских салонах. Переводчик не смог уловить смысл и тон пародийных текстов, так как в России еще только начинали знакомиться с особенностями галантной речи.

Так, почти все перифразы, часто употребляемые французскими провинциальными «жеманницами» согласно моде «большого света», в переводе XVIII в. потеряли свой смысл. Например, Мадлон приказывает служанке принести зеркало, которое в мадригалах и сонетах того времени обычно именовалось советником

¹⁰ Г. А. Гуковский. Русская литература XVIII в. М., 1939, стр. 27—28.

или наперсником граций («le conseiller des Grâces»). Переводчик дает следующий текст: «Воскорѣ иди вопрошати совѣтника благодарнїи (261). Като, обращаясь к гостю, просит: «Mais de grâces, monsieur, ne soyez pas inexorable á ce fauteuil qui vous tend les bras, il y a un quart d'heure, contentez un peu l'envie qu'il a de vous embrasser» («Но, пожалуйста, мсье, не будьте немолимы к этому креслу, которое вот уже четверть часа зовет Вас в свои объятя; снизойдите к его желанию обнять вас»). В переводе XVIII в. эта фраза потеряла всякий смысл: «Челомъ же бью, господине, да не будешь свободенъ отъ сего стула, которое ты держишь четверть часа; престани отъ ненавидѣнїа, которое имѣешь ты облобозати» (266). Мольеровские персонажи Мадлон и Като цитируют прециозные романы М. Скюдери («Клелия» и «Артамен»), популярные во Франци во второй половине XVII в., упоминают о рельефе Карты страны нежности, которая дана в романе «Клелия»: «Я готова биться об заклад, что они никогда не видели Карты нежности, что для них неведомые земли Любовное послание, Мелкие услуги, Галантное послание и Поэтические красоты». Не понимая переносного значения этого фрагмента, переводчик пытался передать буквальный смысл контекста: «Поиграю я съ тобой, что схощешь: никогда же читаша хартїю младаго сердца, не всѣмъ, что то такое есть грамотка возлюбленная, грамотка сладкая, миротвореніе изрядное, малыя вины, остатняя вся, которая подобаются зѣло въ любви, суть земли несвѣдомыя для нихъ» (257).

Как известно, в драматургии петровского времени важное место занимают инсценировки повествовательных произведений (популярных переводных романов и повестей), которые по композиции, языку, характеру героев не отличаются от собственно драматических произведений труппы Кунста и Фюрста.

РЕПЛИКИ ГЕРОЕВ ПЕРЕВОДНЫХ ДРАМ С ФОРМУЛАМИ ВЕЖЛИВОСТИ

Следуя законам галантной речи, герой при обращении к даме должен был вместо местоимений «ты», «твой» употреблять местоимения «вы», «ваш» и глагол в форме множественного числа. Подобных галантных формул мы не находим в интимных диалогах духовных драм. Например, в речи Евфимиана в драме «Алексей человек божий»: «На то, пани моя, ты чи позволяешь?»¹¹, в плаче невесты: «Увы мнѣ, любопустынная горлице моя! Кое тобѣ зло сотворихъ?» (72); в речи Олоферна в драме «Июдифъ»: «О! Садися, побѣдительноу храбрости моея, обладательноу

¹¹ Н. С. Тихонравов. Русские драматические произведения 1672—1725 гг., т. 1, стр. 18 (тексты драм «Июдифъ», «Иосифъ», «На страсти Христовы», «О Блудном сыне» цитируются по этому изданию, ссылки на страницы приводятся в тексте).

сердца моего... Ибо, яко ты едина мое непобѣдимое великодушіе обладала еси, тако имаши милость мою сама» (192); в драме «Иосиф»: «Вильга. Нынѣ же вижу, яко ты прекрасенъ еси, и возлюбить тя очеса моя» (287).

По-видимому, в данном случае авторы духовных драм следовали библейской манере письма. Ср. в тексте «Песни песней»: «Пойму тя, введу тя въ домъ матери моея... напою тя отъ вина съ вонями строенаго», «Конемъ моимъ въ колесницѣхъ фараоновыхъ уподобихъ тя, ближняя моя».

Употребление личного местоимения «ты» и притяжательного местоимения «твой» было свойственно русской бытовой и письменной традициям, а также устной народно-поэтической речи, влияние которой заметно ощущается в текстах светских драматических произведений петровского времени. Например, в лирической песне «Подле реченьку-ту не хожу», приписываемой первой жене Петра, Евдокии Лопухиной: «Да ле постригись-ко, моя, ох, нелюбезная... За постриженье дам-то, да дам я сто рублей... Да ле за... за твою-то красоту дам я тысячу»¹². Ср. в поэтическом послании Евдокии Лопухиной Степану Глебову: «И такъ богъ вѣсть, каковъ ты мнѣ милъ. Уже мнѣ нѣтъ тебя миліе, ей богу», «А я же тебя до смерти не покину, никогда ты изъ разума не выдешь. Ты, мой другъ, меня не забудешь ли, а я тебя ни на часъ не забуду»¹³.

В светских переводных драмах петровского времени впервые находим в качестве элементов формирующейся галантной речи формулы вежливости, согласно которым при обращении к одному собеседнику (одной собеседнице) употребляются формы местоимений «вы», «ваш». Например, в обращении Масинизы к Софонизбе в драме «Сципио Африкан, вождь римский» употребляются местоимения «вас», «ваш» при сохранении формы глагола единственного числа. «Скажи мнѣ, что васъ утѣсняетъ и что вашу драгоценну душу оскорбляетъ?» (69). Других формул вежливости в этой драме нет, что соответствует немецкому тексту оригинала драмы, в котором также отсутствуют формы вежливости.

В драме «Принц Пикель-Геринг» формула вежливости употребляется лишь в монологах Жоделета, пародирующего галантную речь: «Увы! не загородите къ сердцу приступнымъ прогномъ благородней моей путь и переправу но пропустите ихъ черезъ калитку ушей вапихъ въ караулъ сердца вашего» (113—114); «И я принужденъ буду къ вашей крѣпости приступить, и лѣстницы и туры къ вашему сердцу прикладывать» (114);

В комедии «Драгья смеянныя» переводчик стремился пользоваться средствами русской обиходно-разговорной речи, поэтому в

¹² «Песни Печоры». М.—Л., 1963, стр. 402.

¹³ Н. Устрялов. История царствования Петра Великого, т. VI. СПб., 1859. Приложение, стр. 334.

тексте этой пьесы во всех случаях обращения героев друг к другу употребляются местоимения «ты», «твой» и глаголы в форме единственного числа, что не соответствует галантной манере речи персонажей комедии Мольера («Магдалина. Аще ни во что вмѣняешь наше заслуженное, возможешь быти въ нашихъ краинахъ, иже ты долженствуешь воспріяти», 264).

Наиболее ярко черты галантной речи дают себя знать в драме «О честном изменнике». Здесь постоянно находим формулы вежливости. В диалоге Арцуга и его жены: «Арцуг. Вѣрность моя къ вамъ есть не отмѣнительная.— Алоизия. Любовь моя есть къ вамъ вѣчная.— Арцуг. Я есмь рабъ вашъ. Алоизия. А я ваша рабыня» (201). В диалоге Алоизии и Маркиза: «Маркиз. Ахъ! Я состражду съ вами.— Алоизия. Ахъ! Я умиленье имѣю надъ вами» (206). Глаголы в этих репликах употребляются в форме множественного числа: «Маркиз. Что вы изволите? Алоизия. Что вы говорить хотите?» (207); «Алоизия. Какъ? Что вамъ сдѣлалось, любовь моя? Для чего не войдете сюда?» (216).

Однако в драме «О честном изменнике» нет единой формулы обращения к собеседнику: наряду с галантным «вы» здесь употребляются местоимения «ты», «твой» и глаголы в форме единственного числа. Например: «Алоизия. Изволиши ты иди, любовь моя? — Арцуг. Какъ вы изволите, сокровище мое» (201).

Подобное смешение формул обращения обнаруживается и в эпистолярной традиции начала XVIII в., в том числе в письмах Петра к Екатерине¹⁴. В письме от 27 июня 1709 г. читаем: «Матка, здравствуй! Объявляю вамъ, что всемилостивыи Господь неописанную побѣду... даровати изволилъ», в письме от 31 августа 1709 г.: «Какъ я і отѣхалъ отъ васъ — вѣдомости не имѣю о васъ, о чемъ желаю вѣдать ... мнѣ не безъ скуки безъ васъ, а і вамъ, чаю, такъ-же». Большинству писем Петра свойствен галантный зачин: «А о себѣ объявляемъ вамъ», «Два письма ваши я получилъ», «Объявляю вамъ» и т. п. Галантная формула вежливости употребляется также в тех текстах писем, где Петр следует новому этикету, выступает в роли кавалера, кокетничающего со своей дамой. Например, в письме от 23 мая 1716 г.: «Благодарствую на презентѣ, тако-жъ і я отсель къ вамъ посылаю взаимно. Право на обѣ стороны достойныя презенты: ты ко мнѣ прислала для вспоможенія старости моей, а я посылаю для украшенія молодости вашей», в письме от 27 июня 1719 г.: «Сіе письмо посылаю, чтобъ поспѣла позавѣтнее къ вамъ к ыменинамъ вашего старика».

Однако в большинстве интимных писем формула вежливости отсутствует. Например: «Катеринушка, другъ мой, здравствуй!

¹⁴ «Письма русских государей. Переписка Петра Первого с Екатериною Алексеевною». М., 1861.

Я слышу, что ты скучаешь, а і мнѣ не безкушно-жъ» (22); «Хотя хочетца съ тобою видетца, а тебѣ, чаю, гораздо больше...» (23).

Совмещение отмеченных формул обращения находим и в текстах переводных повестей. В «Истории о Василии Кориотском» в речи Королевы: «Молю тя, мой государь, ваша фамилія како... понеже я... до сего часу васъ не видала»¹⁵. В «Истории о Александре». «Дивлюся вамъ, государыня моя, что медикаментовъ не употребляешь»¹⁶. «Знаеть ли твое сердце, что ко мнѣ нынѣ сотворилъ? Хочу вѣдать я, уповаю, что вы въ тотъ часъ имели высокое разсужденіе въ головѣ, когда к вамъ приходила» (139).

В «Прикладах, како пишутся комплименты разные», где даны образцы писем различного назначения к различным адресатам, формула вежливости употребляется во всех текстах, в том числе и в галантном послании «Некоторого человека к женскому полу»: «Вы, моя госпожа, не имѣете чрезъ высокосклонное позволеніе мнѣ приступа: ничего опасатися, дабы по Вашей славъ вредително быти могло»¹⁷.

МЕТАФОРИЧЕСКИЕ СЛОВСОЧЕТАНИЯ В СОСТАВЕ ОБРАЩЕНИЙ ГЕРОЕВ ПЕРЕВОДНЫХ ДРАМ ДРУГ К ДРУГУ

Герои светских драм при обращении друг к другу употребляют метафорические словосочетания: «богиня моя», «ангел мой», «солнце мое», «сокровище мое», «куколка моя», восходящие к метафорическим словосочетаниям западноевропейской поэзии.

Наиболее употребительное словосочетание «сокровище мое» является семантической калькой с немецкого «mein Schatz». Переводчики светских драм не сразу нашли русское соответствие немецкому словосочетанию в его метафорическом значении. В рукописи пьесы «О честном изменнике» переводчик вначале употребил словосочетание «казна моя», соответствующее прямому значению словосочетания «mein Schatz», затем зачеркнул написанное и поставил «сокровище мое» (ср. у Эрнста Глюка в переводе немецкого псалма: «Иисусе, радость, спасъ и сердца сладость и казна моя»)¹⁸.

В комедии «О Франталпее» употребляется словосочетание «драгоценная казна»: «Р о д е а н. Амена, мой ангелъ!— А м е н а. О драгоценная казна» (162). В драме «Сципио Африкан, вождь римский» переводчик употребляет русское тавтологическое словосочетание «драгоценное сокровище»: «И тебѣ, о драгоценное со-

¹⁵ «Русские повести XVII—XVIII вв. Под редакцией и с предисловием В. В. Сиповского». СПб., 1905, стр. 146; см.: «Русские повести первой трети XVIII века. Исследование и подготовка текстов Г. Н. Моисеевой». М.—Л., 1965.

¹⁶ Там же, стр. 135.

¹⁷ «Приклады, како пишутся комплименты разные». М., 1708, стр. 258.

¹⁸ См. В. Н. Перетц. Историко-литературные исследования и материалы, т. III. СПб., 1902, стр. 307.

кровище, азъ обещалъ отраву смерти подать» (100). В остальных текстах переводчик заменяет немецкое словосочетание «mein Schatz» русским словосочетанием «сердце мое».

Метафорическое словосочетание «мой ангел» также широко употреблялось в речи персонажей. Например, в комедии «О Франталпее»: «Амена, мой ангел!» (162); «Приди, ангелъ мой, в мои руки» (162); «Тако, мой драгоценный ангелъ» (163). В сценарии итальянской комедии «Скороход»: «Силвіи ей говоритъ: для васъ, прекрасная моя, еже ли вамъ то непротивно. Та ему отвѣчаетъ: я вся ваша, мой ангелъ» (232). Ср. в письмах Виллима Монса «Сердечное мое сокровище, и ангелъ, и Купидонъ со стрѣлами»; «Остаюсь, мой ангелъ, верный твой слуга по гробъ», «Прощай, мой ангелъ»¹⁹.

Это словосочетание является семантической калькой с немецкого «mein Engel», в свою очередь восходящего к французскому словосочетанию «mon ange», синонимичному обращениям «моя дорогая», «моя любимая» и другим экспрессивным обращениям с положительной оценкой. Оно прочно утверждается в галантной речи и в русской поэтической речи лишь в 20—30-е годы XVIII в.

В роли обращений в текстах переводных светских драм широко употребляются словосочетания, бытующие в русской литературе изучаемой эпохи и в произведениях устного народного творчества: «любимый мой», «возлюбленный мой», «любовь моя», «любезный мой», «дорогой мой», «прекрасный мой», «милый мой», «радость моя», «друг мой», «свет мой», «душа моя», «сердце мое».

Наиболее широко употребляется прилагательное «любезный», выступающее в роли обращения (самостоятельно или в составе словосочетания) к любому человеку, в том числе и к близким мужчине или женщине («моя любезная», «любезный», «любезная супруга» и т. п.).

В духовной драме «О Блудном сыне»: «Отче мой драгій! Отче любезнѣйшій» (298), «Отче любезный, намъ данный отъ бога» (299); в письме Евдокии Лопухиной к Степану Глебову: «Любезный мой другъ, лапушка моя!» (328); в народной поэзии: «Запевай-ко ты, моя любезная-то»²⁰; в романе в стихах, созданном в стиле устной поэзии: «Аще хочещи, любезной, мя посетити, прошу чрезъ едину улицу тебѣ не ходити»²¹; в «Прикладах, како пишутся комплименты разные»: «Любезной господіне генераль літенантъ», «Высокопочтенный и от сердца любезный господинъ отецъ» (243); в светских драмах: «Жоделет. Ни-

¹⁹ М. И. Семевский. Семейство Монсов.— «Время», 1862, апр., стр. 330 (далее ссылки на страницы приводятся в тексте).

²⁰ «Песни Печоры», стр. 75.

²¹ «Русские повести XVII—XVIII вв.», стр. 48.

как нѣтъ, моя любезнѣйшая и прекрасная дѣвица» («Принц Пикель-Геринг», 152).

Так же часто в роли обращения употребляется словосочетание «радость моя» или «моя радость», бытующее в произведениях устного народного творчества и в книжной поэзии начала XVIII в. В письме Виллима Монса: «Прости, радость моя, со всего свѣта любимая» (329); в письме Евдокии Лопухиной к Глебову: «Свѣтъ мой, батюшка мой, душа моя, радость моя! Знать уже зло проклятый часъ приходитъ» (302); в народной песне: «Хоть убьешь, моя радость, сам не выйдешь, никакой себе корысти не получишь. Лишь получишь, моя радость, ты напасти, от которыхъ напасти нам пропасти»²²; в светских драмах — «О Индрике и Меленде»: «И н д р и к. Прелюбезная моя радость! О иссушеніе слезъ моихъ и прохладность!»²³; «Комедия о графе Фарсоне»: «К р а л е в н а. Буде здравъ, надежда, радость моего сердца»²⁴.

В «Комедии о графе Фарсоне» слово «радость» часто рифмуется с существительным «сладость», в результате чего возникает устойчивая поэтическая формула, которая переносится в тексты других произведений: «Ф а р с о н. Поди, моя радость, устамъ моимъ сахарная сладость» (48). В драме «О Петре Златых Ключахъ»: «М а г и л е н а. Небось, моя радость, сахарнымъ устамъ моимъ сладость!»²⁵, «Здравствуй и ты, моя радость, ахъ, пребезмѣрная моя сладость» (48). В комедии «О Индрике и Меленде»: «К о р о л ь. О, дражайшая моя радость, сердца моего сладость» (5), «Ц е с а р ь. Приступи ко мне, моя сладость» (12).

Персонажи светских переводных драм не употребляют в роли обращения словосочетания «дорогой мой», «дорогая моя». Обычно в роли обращения (самостоятельно или как определение в составе словосочетаний) в текстах драм употребляются старые формы превосходной степени прилагательного «драгий» — «дражайший» и «предражайший». В драме «О Петре Златых Ключахъ»: «М а г и л е н а. Прости, прости, дражайши князь Петръ вселюбезны» (239), «П е т р. Не въ меньшей же печали и я находился, как я, предражайшая, видѣть не случился» (237); в «Комедии о графе Фарсоне»: «Прости, предражайшая, в лучахъ украшенна» (63). Ср. в арии Василя Кориотского: «Ахъ, дражайшая, всего свѣта милѣйшая» (126); в «Истории об Александрѣ»: «Дражайшая Элеонора, моя государыня!» (136); в «Прикладах, како пишутся COMPLIMENTS разные»: «Дражайши пріятелю» (170—175), «Высокопочтеннѣи господіне и дражайши друже» (160, 163).

²² И. И. Соболевский. Великорусские народные песни, т. 1. СПб., 1895, стр. 52.

²³ П. О. Морозов. История русского театра до половины XVIII столетия. СПб., 1889. Приложение, стр. 14.

²⁴ ПДПИ, т. СХХХ. СПб., 1900, стр. 48.

²⁵ Г. П. Георгиевский. Две драмы Петровского времени.— ИОРЯС АН, 1905, т. X, кн. 1, стр. 39; см.: И. М. Бадалич и В. Д. Кузьмина. Памятники русской школьной драмы XVIII века (по загребским спискам). М., 1968.

Как и в произведениях устного народного творчества, в текстах светских драм в роли обращения выступают словосочетания «душа моя» (или слово «душа»), «сердце мое», «друг мой». В «Комедии о графе Фарсоне»: «Фарсон. Ты же во мнѣ возбудила огонь неугасающий. Ты... сама, душа, увидишь, какъ я буду мертвъ лежать» (53); в комедии «О Франталпее»: «Мирандон. О, Евандра, драгоценная душа, какая печаль сердце мое обоймет» (150), «Амена. Слышите, душа, соловей весело нашей супружествѣ поеть» (162); в интермедии «Посадский дворянин»: «Ванеди. Душа моя! Жизнь моя! Заключимъ скоро наше обрученіе» (236). Ср. в письме Евдокии Лопухиной к Глебову: «Послала къ тебѣ галздукъ я, носи, душа моя... Охъ, свѣтъ мой, охъ, душа моя, охъ, сердце мое надсѣлося по тебѣ» (306).

Словосочетание «сердце мое» часто употребляет переводчик драмы «Сципио Африкан, вождь римский», заменяя этим словосочетанием обращения оригинала: «mein Schatz» и «mein Engel». В тексте драмы «О честном изменнике» это словосочетание используется наряду с калькой «мое сокровище» («Арцуг. Подумай себѣ, сердце мое, чтобъ ты пурпуръ соробориннаго цвѣта пурпуромъ крови не окропила», 198).

Широко употребляются в роли обращения словосочетания «друг мой», «друг сердечный», распространенные в произведениях устного народного творчества и в письменных текстах XVII—XVIII вв., где преобладает народно-поэтическая лексика. В «Комедии о графе Фарсоне»: «Кралева. Другъ мой прелюбезный!» (40); в драме «О Петре Златых Ключах»: «Магиленна. Здравствуй и ты, другъ мой, князь Петръ вселюбезны» (242), «Любезнѣйши мой другъ, нынѣ утрудилась» (245) и т. п. Ср. в песнях XVII в., записанных или написанных П. А. Квашниным: «Оі, свѣтъ же моі, другъ сердешноі, душа моя надежа»²⁶, «Охъ, надежа, мой милый другъ» (991); в письме Евдокии Лопухиной: «Охъ любезный другъ мой! За что ты на мене, душа моя, был гневенъ?.. Знаешь ты, другъ мой, самъ этого пожелалъ» (330). Ср. в письмах Петра к Екатерине: «Катеринушка, другъ мой, здравствуй!» (14, 19 сентября, 14 октября 1711 г., 2, 8, 14 августа, 2, 11, 27 октября 1712 г.), «Катеринушка, другъ мой сердешнишкой, здравствуй!» (29 января, 26 апреля, 23, 30 мая, 5 июня 1716 г.).

Словосочетания «свет мой» и «свет очей моих», постоянно употребляемые в произведениях устного народного творчества, также находим в текстах драм. Например, в драме «О Петре Златых Ключах»: «Магиленна. Ахъ! Свѣтъ мой дражайши» (236), «Ахъ, дражайши мой князь Петръ, свѣтъ, очей зеница» (238), «Ахъ, ты свѣтъ очей моихъ!» (247); в «Комедии о графе Фарсоне»: «Фарсон. Красота пресличная, ясный свѣтъ очей

²⁶ «Изв. АН СССР, VII серия, отд. общественных наук, 1932, № 10, стр. 927.

моихъ!» (52). Ср. в русской народной песне: «Прощай, мой свет, мне милее тебя нет»²⁷; в письме Евдокии Лопухиной: «Охъ, свѣтъ мой! Какъ мнѣ на свѣтъ быть безъ тебя, какъ живой быть?» (329); в виршах Сильвестра Медведева: «Гдѣ, свѣте мой ясный, гдѣ еси, солнце мое?»²⁸; в письме Виллима Монса: «Здравствуй, свѣтъ мой, матушка, ласточка дорогая, из всего свѣта любимейшая» (320).

Как и в текстах духовных драм, на страницах светских драматических произведений в роли обращения употребляются словосочетания «возлюбленный мой», «любимый мой», «любовь моя», однако частота употребления этих словосочетаний различна. Так, обращение «возлюбленный мой» встречается в тексте драмы «Июдиѳъ» 16 раз, в тексте драмы «Иосифъ» — 14 раз, в том числе и в интимном монологе Вильги: «Иосифе! Мой возлюбленный Иосифе!.. Нынѣ же вижу, яко ты прекрасенъ еси, и возлюбить тя очеса мои» (287); в текстах переводных драм из репертуара Кунста и Фюрста прилагательное «возлюбленный» отсутствует.

Исключение составляют монологи Жоделета в драме «Принц Пикель-Геринг», пародирующие галантную речь: «Шамаданъ моихъ возлюбленныхъ мыслей!» (113); «Кавалеръ Жоделеть, моя возлюбленная мадам» (119).

В инсценированных повестях XVIII в. прилагательное «возлюбленный» употребляется в составе обращения как определение или опорное слово, входящее в сочетание в субстантивированной форме. В комедии «О Индрике и Меленде»: Индри к. О, прекрасная и возлюбленная моя невеста!» (6); в комедии «О Франталпее»: «М и р а н д о н. Приди, возлюбленная сестрица и невеста» (151), Род е я н. Амена! Колене мои не изрядной ли престоль? Амена. «Престоль, мой возлюбленный!» (162). Ср. в русской народной песне: «Милей ты мне, возлюбленный, милехонек: что милей ты мне отца-матери» (145).

Словосочетания «любимый мой» и «любовь моя» в текстах духовных драм представлены единично (в драме «На страсти Христовы»: «Исусе, любве моя» (561), в то время как на страницах светских драм они употребляются широко. Например, в драме «О честном изменнике»: «А р ц у г. Зри, любимая моя, красоту сего серебориннаго цвѣта» (198); «А л о и з и я. Что больше, любимѣйшій мой, в прощении есть?» (224); «Приди, любовь моя!» (198); «Извольшь ты идти, любовь моя?» (201); «Какъ? Что вамъ сдѣлалось, любовь моя?» (216) и т. п.

Итак, для передачи стилистических особенностей интимных диалогов светских переводных драм переводчики использовали слова и словосочетания различных пластов русского языка начала XVIII в.: обиходно-разговорные, народно-поэтические и традиционно-книжные, которые соседствовали в текстах с иноязыч-

²⁷ И. И. Соболевский. Великорусские народные песни, т. 1, стр. 97.

²⁸ «Вирши. Силлабическая поэзия XVII—XVIII вв.». JL, 1925, стр. 128.

ной лексикой или метафорическими словосочетаниями, свойственными галантной речи персонажей западноевропейской литературы. Основу интимных диалогов персонажей светских переводных драм составляют слова и словосочетания, бытовавшие в устной народной поэзии. Подобное словоупотребление лишало интимные диалоги прециозности и галантности, свойственной оригиналам, но в известной мере придавало им искренность и простоту. Однако переводчикам не удалось еще достичь органичности стиля. В одном и том же тексте нередко соседствовали полярные языковые элементы: поэтические и вульгарные, книжные и разговорные, что усиливало языковую и стилистическую пестроту текстов переводных драм петровского времени и не могло способствовать передаче своеобразия стиля оригиналов.

ПУБЛИЧНЫЕ ЗРЕЛИЩА ПЕТРОВСКОГО ВРЕМЕНИ И ИХ СВЯЗЬ С ТЕАТРОМ

Петр I, осуществляя широкие реформы, которые должны были оздоровить и укрепить русское государство, настойчиво искал новые формы и методы проведения пропагандистской кампании в поддержку своих начинаний. Определенное значение в этом плане Петр придавал и театру.

В 1702 г. в Москве, на Красной площади, по повелению царя построили «комедийную хоромину» для выступления немецкой странствующей труппы Иоганна Кунста. Это был первый публичный театр в России. Петр, в отличие от своего отца — царя Алексея Михайловича, стремился приохотить к театру самые широкие слои общества; ходить в театр было «повольно» всем, так как плата являлась незначительной. Посольский приказ не жалел денег для постановки спектаклей, их оформление стояло на уровне современной западноевропейской техники.

Однако первый публичный театр просуществовал недолго: уже в 1706 г. ему было отказано в жаловании, и он прекратил свое существование¹. Какие же причины побудили так скоро закрыть театр, на который затратили столько сил и средств? Иностранная труппа не оправдала надежд, возлагавшихся на нее Петром. Петр, пригласив труппу, рассчитывал на то, что она не замкнется в своем традиционном репертуаре, а будет ставить спектакли агитационного содержания по заданию правительства. Однако эти требования оказались для театра Кунста непосильными. Двери театральной хоромины на Красной площади были забиты. Но задачи эти в какой-то степени оказались под силу школьному театру Славяно-греко-латинской академии, который смог быстро усвоить новые репертуарные требования, и вместо традиционных пьес киевского школьного театра на его сцене стали идти панегирические драмы, находившие живой отклик у современников («Царство мира», «Торжество мира православна-

¹ См.: С. К. Богоявленский. Московский театр при царях Алексее и Петре. М., 1914, стр. 135.

го», «Свобождение Ливонии и Ингерманландии», «Божие уничтожителей гордых... уничтожение» и др.). Эти пьесы были поставлены по горячим следам последних политических событий и имели определенное пропагандистское значение. Однако первенствующую роль в политической пропаганде стали играть новые виды зрелищ — триумфы и фейерверки, доступные самым широким слоям населения.

Уже в 1696 г. в торжествах по случаю побед русских войск под Азовом наметились основные направления будущих триумфальных шествий и празднеств. 30 сентября 1696 г. в Москве была устроена триумфальная встреча войск, вернувшихся из похода. По распоряжению Петра мастер «Иван Салтанов со товарищи» построил невиданные врата: громадные резные статуи Геркулеса и Марса поддерживали их свод, везде были диковинные для народа эмблемы и аллегории, наглядные картины, о которых известно со слов Желябужского: «...на Каменном мосту Всесвятском, на башне, сделана оказа Азовскаго взятия, и их пашам персуны написаны живописным письмом; также на холстине левкашено живописным же письмом, как что было под Азовым, перед башнею по обе стороны»². «Воев морских» и «воев полевых» во главе с адмиралом Лефортом и воеводой Шеиным приветствовал думный дьяк Андрей Виниус виршами, произносимыми через трубу.

Эти празднества были продолжены во время масленицы, когда на ледовом поле большого пруда в Москве были воздвигнуты сооружения, представляющие Азовскую крепость. Полки, принимавшие участие в Азовском походе, разыграли потешные сцены штурма и взятия Азова. С полуночи был зажжен фейерверк, в центре его «двоглавый с распростертыми крылами орел бросал горизонтально ракеты в один рог полумесяца, что и происходило весьма удачно»³.

Покончив с азовским походом, Петр все свое внимание устремил на север — предстояла длительная борьба с могущественной Швецией, требовавшая напряжения сил всего русского народа. 18 ноября 1700 г. Карл XII напал на русскую армию, осаждавшую Нарву, и нанес ей тяжелое поражение.

Об этой «величайшей победе» Карла XII трубили по всей Европе, в разного рода панегириках восхвалялось «поражение московских варваров». Известна чугунная доска-щит, которая была установлена на городских воротах или, может быть, специально выстроенной триумфальной арке для торжественной

² Цит. по кн.: Д. А. Ровинский. Обзор иконописания в России до конца XVII века. Описание фейерверков и иллюминаций. 1674—1891 гг. СПб., 1903, стр. 180.

³ Отметим, что образ парящего российского орла, от которого «со страхом, как огня палача, убегают бесурманы», известен также по песне о взятии Азова в 1696 г. (см.: А. В. Позднеев. Песнь о взятии Азова в 1696 году.— ТОДРЛ, т. X. М.— Л., 1954, стр. 351—357).

встречи Карла-победителя. Доска была разделена на две части. В верхней части изображен всадник в пернатом шлеме с поднятым мечом. Всадник попирает огнедышащего змия, горло которого проткнуто копьём. В левой части на парапете, перед башней, коленапреклоненная, увенчанная трехлистной короной девушка с умоляюще сложенными ладонями. И башня, и девушка осенены лаврами. Высоко сверху солнце. Слава в образе парящего мальчика венчает героя, в левой руке у нее рог. В правой части композиции — полумесяц, звезда, а над головой дракона — тернии; налево, внизу — ягненок.

Для аллегории художник использовал хорошо известную на Западе и в России легенду о Георгии Победоносце, поразившем страшного змия, требовавшего человеческих жертв. Подобная аллегория была характерна для целого ряда панегириков и хвалебных од в честь шведского короля⁴. Карла — Георгия выдает пернатый шлем, шведский меч и убор коня. Змий — Россия. Девушка — Нарва (венчающая ее трехлистная корона — древнейший герб Нарвы). Полумесяц — Турция.

Нижняя композиция представляет еще более интересную картину. В центре — фигура воина с оленьей головой, в правой руке у него рог, в левой — копьё. На него с яростью набрасываются собаки, как бы желая растерзать. Справа от воина в волнах две нагие женщины. Судя по полумесяцу на голове первой из них — это Диана. Слева от воина на возвышении стоит в выжидательной позе каменный козел; выше, почти на спине козла, заяц с трубкой в одной и дубинкой в другой лапе. Перед козлом на кусте сидит птица.

Н. И. Вертоградский дает такое объяснение этой аллегории. Художник изобразил здесь историю, послужившую поводом для разрыва Швеции с Россией. В Нарву с тайной целью осмотра крепости был послан сержант Василий Корчмин⁵. Подобно мифическому Актеону Петр I подсмотрел купающуюся с нимфой целомудренную богиню Диану (крепость) и за это превращен в оленя, терзаемого своими же собаками. Видимо, здесь имелись в виду разногласия, возникшие в русской армии, управляемой иностранными офицерами⁶.

Этот аллегорический памфлет стал известен русским, которые не замедлили с ответом. На торжественных вратах, устроенных Славяно-греко-латинской академией в 1703 г. по случаю побед русских над шведами, была представлена Ижерская земля в образе Андромеды, «на снимание морскому зверю от нимф при море привязанную. Ея же обоех рук и единия ноги узы Персеуш, поразив зверя, растерза, и последнее растерзати устремися, гла-

⁴ См.: Н. И. Вертоградский. Нарвский триумфальный щит. Из Нарвской художественной старины. СПб., 1908, стр. 5.

⁵ См.: М. М. Богословский. Материалы для биографии Петра I, т. IV. М., 1948, стр. 392, 394.

⁶ См.: Н. И. Вертоградский. Нарвский триумфальный щит, стр. 15—24.

голя: haec quoque vincula gumtram сиречь, и сия узы растерзаю»⁷. В описании врат дается пространное объяснение для неискушенного зрителя: «Знаменует же Ижерскую землю по сие время льву свейскому, близ Фионскаго (варяжского)⁸ моря в сведение пощупенную, и крепкими городами, жесточайшими чепми к свейскому царству прикованую: юже российский Персеуш, его царское пресветлое величество, взяв, сию от плена свободи. Едина токмо остася крепость, но и сию божиею помощию, яко в его царскаго пресветлаго величества державу приидет, сие всенадежни провещаваем.

Стенаше Ижерская земля, зверю свейску
в снесь повержена, даже воставшу Российску
Персеушу, свободна ныне ся являет,
егда зверь три города нуждне изблевает.
Единым еще связона, но царственна сила,
и тот расторгнет, яже ины разорила»⁹.

Аллегии и символы триумфальных врат оказались непонятными для большинства зрителей. Мало чем могло помочь и печатное описание с толкованием изображенных аллегорий и символов — слишком уж необычной и чуждой была для русского человека, привыкшего иметь дело только с библейскими символами и параллелями, их мифологическая иносказательность. Поэтому в следующем году, готовясь к триумфу по случаю взятия Нарвы, префект Академии Иосиф Туробойский описание новых триумфальных ворот предварил обращением к православному читателю, где дал обоснование использованию примеров «не от божественных писаний, но от мирских историй, не святыми иконами, но или от историков преданными, или от стихотворцев вымышленными лицами и подобиями, от зверей, гадов, птиц, древес и прочих»¹⁰. В триумфальных вратах 1704 г. имеются уже прямые параллели с Нарвским триумфальным щитом. На первой же картине на левой стороне ворот ижерская земля, как и на шведском щите, изображается подругою Дианы. Правда, теперь уже Диана похищена шведским львом, а спасает ее российский орел: «Первая от прихода картина содержит единою от другинь Дианы от льва уже похищаемую: призыванием же богини Дианы, еленми на помощь (в знамение усерднаго пособствования), поспешающая, от него стрелою свобождаемую. От уст же девы словеса: Изми от хищника бедную»¹¹. Далее следует толкование: «...знаменует же ижерскую землю о своем стяншую от шведа

⁷ «Торжественные врата. Вводящая в храм безсмертных славы». М., 1703, л. 4, об.

⁸ Напечатано на полях.

⁹ «Торжественная врата. Вводящая в храм безсмертных славы», л. 4 об.

¹⁰ «Преславное торжество свободителя Ливонии...». М., 1704, л. 6 об.

¹¹ Там же, л. 11.

(ему же знамение лев), более неже девяносто лет неправед-
нем похищении, от своея же Дианны, сиречь российский его
царскаго пресветлаго величества силы поспешеством божиим в
нынешних 1702, 1703, 1704 годах славными над неприятели по-
беды, и взятием прекрепких и преславных городов свобождаемую.
Еже и символом в вышнем крузе, иже есть орел Перуны мешу-
щий, с надписанием: небесным оружием. И сицевыми стихами
изъяснихом.

Не бойся Ливоние, небо ти прияет,
ибо ты дедичному владыце вручает.
Се ти помощь готова, лук силен натягый,
виждь зажме лев челюсть и гортань свой разягый»¹².

На последней «томбе болшой» на левой стороне представлен
миф о Язоне и аргонавтах. Нарва (как на шведском щите Рос-
сия) изображается змием, стерегущем золотое руно. Рука из об-
лаков берет это руно и вручает Язону — Петру Великому,
а змий-Нарва убит: «Знаменует же именем убо древа, Свею, име-
нем златыя кожи, ижерскую землю, образом же змия, Нарву
город, его же аки змия на стережения ижерския земли и созда
и укрепи Свейская держава. Сей убо понеже убиен, сиречь плен-
ен, свободнее золотое сие руно ижерская земля, его царскому
пресветлому величеству в желаемую и во отечественную свою
добычу, вручением божиим прииде, еже сицевым стихословием
изрекохом:

Змий убит, Ясон руно свободив приемлет,
Нарву пленив, Ингрию царь свободне вземлет,
Светел со вожделенным царь ся изъявляет,
Свею гибель печали мраком укрывает»¹³.

Излюбленным зрелищем Петра I были фейерверки. Он за-
стую принимал непосредственное участие в их устройстве и про-
ведении. Своими эффектами и грандиозностью они поражали не
только русских, но и иностранцев, для которых они уже не были
в диковинку. Особенно впечатляющ был фейерверк, устроенный
1 января 1704 г. по случаю взятия Нотебурга.

Театр фейерверка занимал пространство шириною и глубиною
в 100 аршин и находился на возвышении со спуском в 6 ступе-
ней¹⁴. Представление началось с того, что был зажжен находив-
шийся в центре «государственный орел», символизирующий Рос-
сию. В «крылах своих» и «единой когте» он держал изображе-

¹² Там же.

¹³ «Преславное торжество свободителя Ливонии», л. 19.

¹⁴ См.: В. Н. Васильев. Старинные фейерверки в России (XVII — первая чет-
верть XVIII века). Л., 1960, стр. 32.

ния Белого, Каспийского и Азовского морей. Орел горел более получаса «разными огни». За это время к нему приблизилась ладья-повозка с находившимся там Нептуном, который четвертое море — изображение Балтийского моря — «великому орлу в когти дает». После этого повозка с Нептуном удалась. Вслед за орлом «горели разными и удивительными огни» два больших щита. На одном из них изображены были грабли, собирающие колосья, и надпись: «расточенная собирает». На другом щите была изображена птичья клетка с открытыми дверцами и надпись: «Праздна будет, егда прельщение не поможет»¹⁵. Эти изображения объясняли зрителям, что завоеванные земли — исконно русские.

Вслед за щитами перед зрителями предстали «три большие фонари». Центральный фонарь-транспарант представлял живописное воспроизведение «государственного орла с четырьмя морями».

Слева от него находилось изображение, посвященное взятию Нотебурга: Марс и Паллас (Паллада) увенчивают лаврами полководца Бертольда Шварца. Справа помещалось топографическое изображение реки Невы и Ниеншанца, окруженное Юпитером, Марсом и Палладой, являющими силу и мощь русского оружия. Кроме главных транспарантов по сторонам театра фейерверка помещались двенадцать фонарей с изображениями символов, эмблем и аллегорий, написанных «достойными красками». Здесь, например, были показаны кующие железо с соответствующей надписью: «потребен труд во время», улей с пчелами («размножиться желают») символизировал пожелание многих удач; корабль на рейде обозначал выход России к морю.

На переднем плане фейерверочного театра возвышались фонари-транспаранты, увенчанные деревянными резными статуями Юпитера, Марса, Паллады и Виктории. Каждая из них была расписана «пристойною краскою, с золотом и серебром». На самых фонарях помещены были аллегорические изображения, прославляющие победу: белка, грызущая орешек, с надписью «без труда не получишь», корабль, приближающийся к берегу, с надписью «не ищу, кроме новостей», орел, нападающий на льва, с надписью: «приключаяю и сильному трясение», орел, держащий в когтях молнию и пальмовую ветвь, с надписью: «имею обое» и др.

Наличие такого множества сложных декораций (транспарантов, щитов, статуй) определило большие изобразительные возможности представления. Кроме того, сменяемость декораций, последовательность иллюминаций, появление Нептуна на повозке, т. е. включение в представление действия, делали это представление аллегорическим рассказом о славной победе русского оружия.

¹⁵ Фейерверки рассматриваются по экземплярам гравюр из собрания Музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, фонд Д. А. Ровинского.

От этого, как писал современник, «яко да похваленная и почтенная добродетель возрастает. Растет бо всякому благодушному кавалеру к мужественным делам усердие и дерзость, егда дела и труды своя с древних от всея вселенныя почтенных кавалеров делами зрит равночестна, или тем уподобляема...»¹⁶

При каждой очередной виктории в Москве и Петербурге устраивались фейерверки. Конечно, не все они были столь монументальны и величественны, как рассмотренный выше фейерверк, но каждый из них заключал в себе определенные агитационные идеи, выраженные в аллегорической форме. Для того, чтобы легче было распознать их значение, выпускали книжки и гравюры, где подробно растолковывалось значение аллегорических картин и эмблем.

Фейерверочные представления и триумфальные шествия явились удачными формами широкой пропаганды политики Петра, вот почему он уделял им такое большое внимание и нередко принимал в них непосредственное участие, не жалея на их устройство денег. На пропагандистское значение фейерверков и их зрелищную эффектность обращали внимание даже иностранцы. Так, датский посланник Юлий Юст описывал фейерверк по случаю нового, 1710 года: «12-го. По русскому стилю был Новый год. С утра царь прислал мне сказать, чтобы я по принятому (обычаю) пришел к нему или в собор, или же к тому месту, где стоял фейерверк, который предполагалось сжечь вечером. Я отправился к нему в (собор) в главную (здешнюю) церковь... По окончании службы царь поехал со всем своим придворным штатом к тому месту, где вечером должен был быть сожжен фейерверк. Там для него и для его двора была отведена большая зала, во всю длину которой по сторонам стояло два накрытые для (пира) стола... В 10 часов (вечера) зажгли в высшей степени красивый и затейливый фейерверк. Замечательнее всего была в нем (следующая аллегория): на двух особых столбах сияло по короне; между ними (двигался) горящий лев; (сначала) лев коснулся одного столба, и он опрокинулся, затем перешел к другому столбу и покачнул его, так что (и) этот (столб) как будто готов был упасть. Тогда из горящего орла, который словно парил в воздухе, вылетела ракета, попала во льва и зажгла его, (после чего) он весь разлетелся на куски и исчез, между тем наклоненный львом столб с короною поднялся и снова стал (отвесно). Мысль эта была заимствована царем из (рисунка) одной серебряной медали, выбитой по распоряжению шведского короля. (Царь) показал ее мне. Размером (она равняется монете) в две датския марки, на ней представлено (и два увенчанных короною столба); один из них лев схватил лапою и переломил пополам, причем корона с него упала, второй (столб) он схватил другой лапой и сильно наклонил. Шведы хотели этим

¹⁶ «Преславное торжество свободителя Ливонии», л. 7.

выразить, что король шведский отнял у короля польского корону, а царя поставил в безвыходное положение»¹⁷.

Кроме отмеченной близости идейно-политического пропагандистского характера публичных зрелищ и панегирических драм петровского времени, следует указать и на определенную общность их художественных приемов и установок. Сцены и композиции панегирических триумфальных врат, шествий и фейерверков, дающие определенный зрелищный эффект, перекинулись и в школьную драму. Так, в «Торжестве мира православного» в 8 явлении «Мужество и Фортуна Генеуша Марса роксоланского на торжественном возе, впрягше льва и змию, знамения побежденных, до Капитолия, торжествующих храма, провождают, преидущим Славе с Торжеством, Александром и Помпеем и путь уготовляющим, посажену же тому на престоле славы российскийя, воины мультянским ликом торжеств умножают»¹⁸.

Эффектная сцена, взятая из практики триумфальных шествий, представлена в «Славе Российской», где «Виктория Российская на лвах грядет с триумфом» при пении¹⁹.

Широко использует школьная драма и эффектные огненные утехы, опираясь на большой опыт, накопленный театром фейерверка. Например, в «Ужасной измене сластолюбивого жития» в 8 явлении «Аггел с небесе сходит, имея ключь бездны, яряся зело на Пиролоубца, и отверзает студенец геенский, от него же вопль, дым и пламень огненный исходит»; в 11 явлении «з неба гром ударяет, земля отверзает, тело пожирает, от пропасти же пламень и вопль». В программе пьесы «Торжество мира православного» «Злочестие, жалея о погибели Идолослужения и умножении Благочестия, вжигает две кометы, луну таврикийскую, льва шведскаго, еже вредити православию»²⁰. В «Царстве мира» «от скорби унывающу и спящу Нерону, сердце излетевшее и по воздуху носящееся, Любовь земная на сердце возженнос уловленно Ярости подает; она же сие огнем своим запалает и на пагубу святаго Петра поощряет»²¹. В «Страшном изображении второго пришествия» Орел российский «со оружием огненным слетев, громко находящия Ляхи поражает»²².

Нам мало что известно об устройстве первых театров и о применении в них сложных огненных эффектов²³. Однако сопостав-

¹⁷ «Записки Юста Юля, датскаго посланника при Петре Великом (1709—1711). Извлек из копенгагенскаго Государственнаго архива и перевел с датскаго Ю. Н. Щербачев». М., 1899, стр. 132—135.

¹⁸ «Пьесы школьных театров Москвы. Ранняя русская драматургия (XVII—первая половина XVIII в.)». М., 1974, стр. 206.

¹⁹ Там же, стр. 281.

²⁰ Там же, стр. 203—204.

²¹ Там же, стр. 196.

²² Там же, стр. 86.

²³ В. Н. Перетц. Театральные эффекты на школьной сцене в Киеве и Москве XVII и начала XVIII веков.— В кн.: «Старинный спектакль в России. Сборник статей». Л., 1928, стр. 64—98.

ление их с аналогичными композициями театра фейерверка позволяет реально представить, как выглядели эти огненные эффекты. Так, аллегория, широко известную русскому зрителю по спектаклям и фейерверкам, когда Орел российский поражает молнией врага, мы можем ясно представить по описанию фейерверка, сожженного по случаю Ништадтского мира. Из этого описания известно, что фигура орла двигалась по веревке, протянутой от здания Сената к Храму Януса. Любопытно, что фигуру орла поджигал сам Петр, находившийся с приближенными на галерее Сената²⁴.

Для драматургии петровского времени характерно обращение к церковноаллегорическим персонажам и персонажам античной мифологии, широкое использование различных аллегорий, эмблем, символов. Сами тексты пьес дают небольшой материал для их характеристики. Чтобы представить эти аллегорические и античные образы, их атрибуты и действия, которые они производят, а также и сопутствующие их появлению сценические эффекты, мы опять-таки должны обратиться к фейерверкам и триумфальным вратам, которые, как правило, использовали те же самые аллегории и композиции, что и театр. А. А. Морозов, рассматривая наблюдение Н. С. Тихонравова, что «отдельные картины, символы и аллегорические изображения, красовавшиеся на московских триумфальных вратах при Петре Великом, воспроизводились иногда в панегирических драмах Московской академии»²⁵, верно заметил, что «инвенторы» петровских триумфов обращались к тем же источникам, которые питали школьную драму, и отчасти к ней самой»²⁶. К этому следует добавить, что устроители петровских триумфов и фейерверков не только использовали те же самые аллегории и композиции, что и театр, но и нередко применяли уже готовые декорации — «камедийные картины», за которыми посылали в село Преображенское; после празднества их снова возвращали на место и использовали по назначению, т. е. как декорации к спектаклям. Из дела Посольского приказа об украшении триумфальных ворот в Москве «комедийными картинами» известно, что при праздновании Полтавской победы эти картины служили украшением триумфальных ворот, что в «Китай-городе на площади у церкви Казанские Богородицы»²⁷.

Ни одна из картин до нас не дошла, но по описаниям мы можем ясно представить, как выглядели различные аллегории. Более того, мы можем представить, как выглядели аллегориче-

²⁴ Д. А. Ровинский. Обозрение..., стр. 194—195.

²⁵ Н. С. Тихонрагов. Примечания.— В кн.: «Русские драматические произведения 1672—1725 гг.», т. II. СПб., 1874, стр. 529.

²⁶ А. А. Морозов. Эмблематика барокко в литературе и искусстве петровского времени.— В сб.: «Проблемы литературного развития в России первой трети XVIII века». Л., 1974, стр. 202.

²⁷ С. К. Богоявленский. Московский театр при царях Алексее и Петре, стр. 146.

ские персонажи пьес школьного театра: Провидение божие²⁸ — «в лице жены Царицы: десною рукою держит опершись на землю корабельное кормило, а левою — державу или глобус царский со крестом»²⁹; Сила божия³⁰ — «в лице жены вооруженной, цепь железную растерзающая»³¹; Россия³² — «в лице жены богатырки, в красном палюдаманте, на котором вышитый золотой орел великий, и щит великий: Орлом же знаменованный при себе имущая, венец лавровый на главе ея, сидит между артикулою, с одной стороны, и философскими орудиями, с другой, и с любовным удивлением смотрит на персону Государеву, малыми ангелами на воздухе носимую: надписания: о и крепосте сладкая красота моя»³³; Милость божия³⁴ — «в лице жены матери, младенца держаще, и других младенцев рукою объемлюще»³⁵; Зависть³⁶ — «во образе жены изсохшая, ужомподобными власы сердце свое от ужа ядом напоено, снедающая, свещею сердце на лоне властолюбия вжигает, наущая и вжигая сие к чуждоиманию и вожделению чуждых»³⁷; Ярость³⁸ — «во образе мужа ярящаяся и неистова, растрепанными власы»³⁹; Властолюбие⁴⁰ — «имуща на главе венцы царския и княжия, но от главы падающая (в знамение непостоянства и скорого падения и разрушения, сицевые властолюбныя области) и павлиное перие, знаменующее высокоумие и презрение окрестных. Верхняя одежда, кожа барсова, знаменующая звериную свирепость сердца друговредительную. У тоя одежды уж знамение коварства. В правой руке вместо скипетра уж и бич, имеющий вервия, на ихже концах скорпия в знамение неисцельнаго угрызения и уязвления, имже многих паче же себя повреждает властолюбие неправедное. В левой же руке державу,

²⁸ Персонаж пьесы «Образ победоносия».

²⁹ «Врата триумфальные в царствующем граде Москве на вход царского священнейшаго величества, императора всероссийского, отца отечества, Петра Великаго с торжеством оконченной войны и благополучным миром между империею российскою и короною шведскою». — «Изв. имп. русскаго археологическаго общества», т. IX, вып. IV. М., 1880, стлб. 358.

³⁰ Персонаж пьес: «Страшное изображение втораго пришествия», «Торжество мира православнаго», «Свобождение Ливонии и Ингерманландии», «Божие уничижителей гордых... уничижение».

³¹ «Врата триумфальные...», стлб. 358.

³² Персонаж пьес: «Свобождение Ливонии и Ингерманландии», «Божие уничижителей гордых... уничижение», «Слава российская», «Слава печальная», «Образ победоносия».

³³ «Врата триумфальные...», стлб. 368.

³⁴ Персонаж пьес: «Ужасная измена сластолюбивого жития», «Царство мира», «Торжество мира православнаго».

³⁵ «Врата триумфальные...», стлб. 357.

³⁶ Персонаж пьес: «Ревность православия», «Слава российская».

³⁷ «Преславное торжество свободителя Ливонии», л. 14.

³⁸ Персонаж пьес: «Страшное изображение втораго пришествия», «Царство Мира», «Торжество мира православнаго», «Рождественская драма» Димитрия Ростовскаго.

³⁹ «Преславное торжество свободителя Ливонии», л. 14.

⁴⁰ Персонаж пьесы «Божие уничижителей гордых... уничижение».

имущую уста и зубы закровавлены, знамение алчбы ненасыщенные чуждых окрестных государств, и чашу яда аспидна и ярости, еуже упившееся на окрестныя, овогда насилством, овогда же коварством нападает»⁴¹.

Еще более наглядное представление о персонажах школьного театра и их атрибутах дают гравюры с соответствующих фейерверков: «Марса образ»⁴² — бог воинский от главы даже до ног в латах с обнаженным грозным мечем в деснице имеющем»⁴³; «Образ Виктории или Побеждения»⁴⁴ — яко прекрасная молодая и ласковая жена, ея же глава и шуица украшена лавровыми ветками и венцем, одета непятнанным белым одеянием, она же ласковым и веселым лицом обещает щастливое лето, которое Юпитер, Марк и Паллас сотворили»⁴⁵.

Наши представления о публичных зрелищах петровского времени будут неполными, если мы не коснемся еще одного вида театра массовой игры: всевозможных маскарадных и обрядовых композиций, введенных Петром, который был нередко автором сценария, главным организатором и исполнителем.

Зачастую такие увеселения сопровождали и официальные торжественные церемонии. Годовщину со дня подписания Ништадтского мира Петр решил отпраздновать в Москве. Во главе двух гвардейских и четырех армейских полков он вступил в столицу торжественным маршем через триумфальные ворота, специально построенные по этому случаю⁴⁶. Празднества длились более месяца. Город был прекрасно иллюминирован. 28 января зажгли великолепнейший фейерверк, горевший несколько часов. Фейерверк представлял храм Януса. Большие двери, обращенные к зрителю, были сперва отворены, и взору представлялся бог Янус, у ног которого лежало всякого рода оружие. Затем две огромные фигуры рыцарей, медленно приближаясь, закрыли двери и подали друг другу руки. Фигура, представлявшая Россию, была на целую голову выше фигуры, олицетворявшей Швецию.

Однако самым впечатляющим из зрелищ был маскарад, данный Петром на масленице. 31 января, в четвертый день масленицы, рано поутру началось необыкновенное движение в подмосковном селе Всесвятском, откуда должен был начаться маскарад.

⁴¹ «Преславное торжество свободителя Ливонии», л. 12—12 об.

⁴² Персонаж пьес: «Слава российская», «Образ победоносия», «Темир-Аксаково действо».

⁴³ Фейерверк в Москве 1 января 1704 г. по случаю взятия Нотебурга. Карт. 5.— ГМИИ, собр. Д. А. Ровинского, инв. № 55754.

⁴⁴ Персонаж пьесы «Слава российская».

⁴⁵ Фейерверк в Москве 1 января 1704 г. Карт. 6.— ГМИИ, собр. Д. А. Ровинского, инв. № 55754.

⁴⁶ Было построено четверо триумфальных ворот: Тверские — купцом Строгановым, в Китай-городе у Казанского собора — Синодом, у Чистых прудов — кн. Меньшиковым, на Мясницкой улице по Земляному валу — городскими властями.— «Изв. имп. русского Археологического общества», 1880, т. IX, вып. IV, стлб. 355—370.

Взору зрителей предстала необыкновенная картина: множество морских судов разной величины и разного вида с парусами, флагами и вымпелами казались флотом, занесенным неведомою силою в московские окрестности. Тут же находилось до полусотни саней, запряженных различными зверями. Толпы народа ожидали, когда необыкновенный поезд тронется. Наконец сигнальная ракета лопнула в воздухе и сухопутный флот, утвержденный на саях, длинною вереницею потянулся от Всесвятского к Тверским воротам.

Шествие было необыкновенным: торжественное и смешное, величественное и потешное переплеталось самым необыкновенным образом. Впереди всех на больших саях, запряженных вереницей лошадей, с множеством привесок и побрякушек, ехал придворный шут, наряженный арлекином. За ним следовали сани, где на особо устроенном троне восседал князь-Папа, облаченный в длинную мантию красного бархата, подбитую горностаем. В ногах его верхом на бочке восседал Бахус. Далее на шести оседланных волах ехала свита папы — шесть кардиналов. Потом в маленьких саях, запряженных четырьмя свиньями, ехал опять шут, наряженный подобно первому, а уже за ним начиналось шествие самого флота.

Впереди в небольшой лодке флотские офицеры, одетые лощманами, постоянно бросали лот, как бы измеряя глубину. За лодкой двигалась громада: 88-пушечный корабль, построенный наподобие корабля Фредермакера, спущенного на воду в марте 1721 г. в Петербурге. Кораблем правил сам Петр, ему помогали юнги, которые с проворством ставили и переменяли паруса. Иначе шестнадцать лошадей, тянувших корабль, едва ли смогли бы сдвинуть его с места. Из 88 корабельных пушек 8 были настоящими. На пушечные выстрелы императорского корабля отвечали пушки с шлюпки князя Д. Кантемира, следовавшего в хвосте этого необыкновенного поезда, состоявшего из более чем шестидесяти судов и саней. Здесь можно было найти всевозможные маски: возле пестрого Арлекина сидел черный дракон; волк беседовал с журавлем, напоминая известную басню Эзопа; придворный шут Виташи, зашитый в медвежью шкуру, был точно живой медведь, его сани везли шесть ручных медведей. Интересно отметить, что в этом маскараде принимала активное участие большая группа иностранных представителей⁴⁷.

Кроме маскарадов при Петре образовался более организованный «самодеятельный театр». Его представления подобно «всепапнейшему и всешутейшему собору» имели уже целые действия с

⁴⁷ Подробное описание маскарада см.: «Дневник камер-юнкера Берхгольца, веденный им в России в царствование Петра Великого с 1721-го по 1725-й годы. Перевел с немецкого И. Аммон», ч. II. М., 1861, стр. 61—82; «Русская старина. Маскарад в Москве на масленице 1722 года». — «Северная пчела», 1833, 5 июня, № 123, 7 июня, № 125.

твердым текстом для ряда действующих лиц, с участием толпы зрителей, специальной бутафорией и реквизитом⁴⁸. Эти представления носили открыто пародийный характер. Так, свадьба всешутейшего папы Зотова имела целью высмеять безбрачие монашеского и католического духовенства. Все участники свадьбы, согласно ритуалу, были одеты в «курьезные» костюмы и ехали в соответствующих экипажах. Петр сам составил «Реестр, кому господ на свадьбе Тайного советника Никиты Моисеевича Зотова быть в каком платье и с какими играми»; освобождались только совсем уж дряхлые, о которых было сказано: «сим без игр для того, что от старости своей не могут ничего в руках держать»⁴⁹.

Еще более театрализован и продуман был обряд избрания и поставления всешутейшего папы; до нас дошел весь текст чина и подробные режиссерские указания, где и как все должно было происходить⁵⁰. Грубая пародийность и эротика этого зрелища вызвала многочисленные неодобрительные отзывы. Так, Иоганн Фоккеродт писал, что «безчиние и свинство, происходившие на этих попойках, были неописанны, но ничего не было омерзительнее того, когда следовало выбирать новаго Папу»⁵¹. Хотя эти зрелища, построенные с ясно пародийным уклоном, проходившие при большом стечении народа, боролись с бытовыми условностями и традициями допетровской Руси и имели определенное пропагандистское значение, но в большей степени они имели развлекательный характер.

Контрастное чередование торжественных триумфальных шествий и фейерверков, служивших для «возрастания добродетели», с пародийными и зачастую непристойными маскарадами и обрядами находит соответствие с теми же явлениями в театре, когда в постановки пьес высокого содержания с серьезной проблематикой включали интермедии не только грубого, но и нередко неприличного содержания, примером чему может служить постановка пьесы Стефанотокос. Это типологическое единство не случайно. Публичные зрелища петровского времени развивались в одном направлении с театром как в идейно-пропагандистском, так и в художественном плане: использование тех же аллегорий, персонажей, сценических эффектов и декораций. Эта связь была прочной в силу единства пропагандистских задач, которые перед ними стояли, и общностью фонда барочной символики и эмблематики, служившего для выражения новых идей и устремлений.

⁴⁸ См.: А. Крюгер. Самодеятельный театр при Петре I.— В кн.: «Старинный спектакль в России. Сборник статей», стр. 358—385.

⁴⁹ И. И. Голиков. Деяния Петра Великого, т. VI. М., 1843, стр. 282.

⁵⁰ М. И. Семевский. Петр Великий как юморист. Новые материалы для характеристики Петра I.— «Светоч», 1861, № 9, отд. II, стр. 1—50.

⁵¹ И. Г. Фоккеродт. Россия при Петре Великом. По рукописному известию Иоанна Готтгильфа Фоккеродта. Перевод с немецкого А. Н. Шемякина.— Отдельный оттиск из «Чтения в имп. об-ве истории и древностей российских при Московском университете», кн. II. М., 1874, стр. 18.

СТАРИННЫЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР УКРАИНЫ

Украинский музыкальный театр XVII—XVIII вв., эта интереснейшая область культуры украинского народа, представляет собой обширное поле для увлекательных научных изысканий. Несмотря на довольно богатую литературу вопроса, накопленную за дооктябрьский и советский периоды развития нашего отечественного искусствознания¹, украинский театр данной эпохи, а особенно его музыка, таит еще немало нераскрытых страниц. Каждая попытка исследователя проникнуть в глубь веков вознаграждается материалами, свидетельствующими о многообразии — для того времени — форм и жанров музыкального театра Украины, о его яркой демократической направленности и прочной народно-музыкальной основе, не исключаяющей, разумеется, связей с музыкально-театральной культурой других стран и народов.

Исследование украинского музыкального театра переходного периода (от средневековья к новому времени) должно быть, очевидно, включено в круг сопоставительно-типологических и компаративных задач изучения истории театрального искусства европейских, а в их составе — и славянских народов. В этой связи немаловажное значение вновь приобретает известная уже в науке проблема движения различных видов и форм театрального искусства в XVII — начале XVIII в. (наряду с движением схоластического просвещения, литературы барокко, школьной драматургии и т. п.) из Польши на Украину и в Белоруссию и да-

¹ Назовем некоторые важнейшие работы: *И. Франко*. Про театр і драматургію. Вибрані статті, рецензії та висловлювання. Київ, 1957; *П. Морозов*. История русского театра до половины XVIII ст. СПб., 1889; *Н. Тихонравов*. Русские драматические произведения 1672—1725 гг., т. I, II. СПб., 1874; *А. Белецкий*. Старинный театр в России. М., 1923; *В. Резанов*. Драма українська, т. I—VI. Київ, 1926—1929; *Н. Петров*. Старинный южно-русский театр и, в частности, вертеп. — «Киевская старина», 1882, № 12; «Старинный театр в России XVII—XVIII вв.». Пг., 1923; «Старинный спектакль в России. Сборник статей». Л., 1928; *Ол. Кисіль*. Український театр. Київ, 1968; «Український драматичний театр», т. 1. Київ, 1967; *П. Козицький*. Музыка і співи в кївській академії. Київ, 1971.

лее — в Россию. Однако новые исследования подобного рода должны быть, как нам представляется, предварены, в частности, постановкой вопроса о национально-исторических и народно-поэтических истоках украинского музыкального театра, рассмотрение которых и входит в задачу настоящей статьи.

Формирование и развитие украинского музыкального театра — народного и профессионального — в XVII—XVIII вв. протекало в крайне тяжелых условиях классовых и национальных противоречий, порожденных феодальным строем. В искусстве, в том числе и музыкально-театральном, нашли определенное отражение и события отечественной истории (как, например, воссоединение Украины с Россией, шведская война, реформы Петра I и др.), и борьба народных масс с украинскими и польскими феодалами.

Однако, несмотря на неблагоприятные условия, в которых жил народ, культура и искусство Украины развивались в общем русле освободительных, демократических тенденций, утверждения гуманистических идеалов и вызревания национальных школ профессионализма. Поэтические традиции фольклора, типы стихосложения, народный напев и ритмика танца, своеобразие обычаев и обрядов с течением времени все глубже и смелее вторгаются в литературу, живопись, графику, музыку и драматургию. На этот закономерный процесс верно указал И. Н. Голенищев-Кутузов, отмечая, как «...сквозь толщу средневековых представлений пробивается логическая мысль, как наука освобождается от «вавилонского пленения» догматизма, как в литературу проникают светские темы, новые ритмы, непривычные образы»².

Интенсивный рост на Украине в XVII в. просвещения, в котором большую роль сыграли «братства» и организуемые при них школы и коллегии; появление и деятельность таких культурно-образовательных центров, как Острожская и Луцкая школы и Киево-Могилянская коллегия (с 1701 г. — Киевская академия); развитие литературы и книгопечатания — все это позволяло и всем видам искусства двигаться по пути культурного прогресса.

Так, в изобразительном искусстве уже во второй четверти XVII в. аскетическая аллегория тематики фрески и мозаики все более начинает уступать место новому жапру — светского «парсунаго портрета», где внимание художника обращено на отображение внешнего облика реального человека, а не мифологического или библейского героя, на детали одежды, убранства, аксессуаров быта.

Показательно также, что в «Виршах на рождество Христово» Памвы Беринды (1616), написанных «для утѣхи православным христианом» по законам поэтики своего времени, появляются вдруг «коляда» и «щедрый вечер» — признаки народных, еще языческих обрядностей, а в «виршѣ» Касиана Саковича, посвя-

² И. Н. Голенищев-Кутузов. Гуманизм у восточных славян. М., 1963, стр. 74.

щенном погребению гетмана войска запорожского Петра Конашевича-Сагайдачного (1622), еще по-прежнему тяжеловесным силлабическим стихом автор говорит о том, что волнует его современника, — призывает «к золотой волности», верному служению «Отчизнѣ», пишет и о реальных событиях — ратных подвигах Сагайдачного.

Примерно в то же время (1618) появляется анонимный перевод на украинский язык поэмы Т. Тассо «Освобожденный Иерусалим»³, концом XVII или началом XVIII в. датирует В. Науменко анонимный южнорусский стихотворный пересказ новеллы о Сигизмунде и Гвискарде из «Декамерона» Боккаччо⁴. К концу XVIII в. (1790) относятся переводы из Плутарха украинского философа Г. Сковороды — яркие свидетельства развития культуры Украины.

К началу XVII в. относятся и первые опыты в области музыкально-теоретической и театрально-эстетической мысли. Это, в частности, киевское учебное пособие «Наука всяя мусикиї, аще хочещи чоловіче, розуміти київськое знамя і пініє чинно сочиненное», музыкально-теоретическое пособие киевской школы «О пѣнїи божественном»⁵; это — неоднократно уже изучавшийся труд Н. Дилецкого «Грамматика музыкальна»; это, наконец, труды по теории и эстетике драмы, относящиеся к XVIII в., — Ф. Прокоповича, Г. Конисского, Л. Горки и М. Довгалевского.

Серьезные сдвиги происходят в эту пору в области музыки и театра. Конкретную, живую действительность отражают народные исторические песни и думы, все пышнее расцветает народное многоголосие, оказывающее огромное влияние на профессиональную музыку. Начинается бурное развитие канта самого разнообразного содержания; он получает исключительно широкое распространение среди различных социальных групп населения, проникает в театральную музыку и завоевывает в ней главенствующее положение.

Именно к XVII и XVIII столетиям относится наиболее высокий уровень развития таких жанров музыкального театра Украины, как вертеп и «школьная драма».

Народный кукольный театр *вертеп* — одна из ранних форм украинского музыкального театра⁶.

³ См.: В. Перегу. Исследования и материалы по истории старинной русской литературы XVI—XVIII веков. Л., 1928, стр. 176—181.

⁴ «Киевская старина», 1885, № 6, стр. 273—306.

⁵ Рукопись хранится в ГПБ, в собр. Толстова, № 116, л. 125—157. Обнаружена и описана А. Цалай-Якименко (см.: Александра Цалай-Якименко. Музыкально-теоретическая мысль на Украине в XVII ст. и труды Николая Дилецкого. — «Musica Antiqua, II. Acta Scientifica. Bydgoskie Towarzystwo Naukowe». Bydgoszcz, 1969, s. 344—363); см. также: Вл. Прокопов. Николай Дилецкий и его русские современники. — «Советская музыка», 1973, № 12, стр. 82—93.

⁶ Свое название он берет от древнеславянского слова «вертеп», что означает «пещера» или «овраг»: ведь по преданию в пещере близ Вифлеема родился Иисус Христос.

Точно установить время появления вертепа на Украине пока не представляется возможным; мы располагаем лишь некоторыми косвенными документальными данными, позволяющими относить его бытование здесь уже к концу XVI в. Известно, что польский этнограф, писатель и журналист Эразм Изапольский описал виденный им в Ставищах на Киевщине вертепный спектакль и вертепный домик-ящик («скрыню»), построенный в 1591 г.

В украинском театроведении вертепная драма довольно тщательно изучена. Особенно серьезно ею занимались Н. Маркович, Г. Галаган, И. Франко, А. Кисиль, Н. Гринченко⁷. Зафиксирован подробно текст вертепной драмы и ее музыка. Наиболее же полный свод вариантов текстов и нотного материала, детальное описание состава кукол и реквизита находим в труде Е. Марковско-го⁸. Определены в основном его возможные творцы и носители — ученики Киевской академии, воспитанники братских школ и коллегіумов, а позже — ремесленники, бывшие бурсаки — «странствующие артисты» (по выражению Г. Галагана), для которых «хождение с вертепом» было одним из самых эффективных средств заработка. Надо помнить, что этот вид театрального искусства приобрел очень скоро необычайную популярность и был известен не только на Украине, но и в России, дойдя даже до Сибири.

На ранних этапах своего существования вертеп являлся преимущественно святочным, рождественским представлением; однако с течением времени, отвечая на «спрос» зрителя, постепенно отрываясь от календарного праздника, появляясь и во время осенних ярмарок, и во время летних военных сборов, вертеп развлекал и веселил пеструю публику городов, местечек и сел⁹.

В вертепе своеобразно переплавились различные элементы искусства и культуры, идущие прежде всего от украинского народно-песенного и танцевального творчества, игровой песни и обряда, а с другой стороны — от польской «Шопки», белорусской «Батлейки» и русского ярмарочного «Петрушки», кочующих интермедийных сюжетов и народных анекдотов, западноевропейской ми-

⁷ См.: *Ив. Франко. До історії українського вертепу.*— «Записки наукового товариства ім. Т. Г. Шевченка», т. XXIII, кн. V. Львов, 1906; *Н. Маркович. Обычай, поверья, кухня и напитки малороссіян.* Киев, 1860; *Н. Петров. Старинный южнорусский театр и, в частности, вертеп.*— «Киевская старина», 1882, № 12; *Г. П. Галаган. Малорусский вертеп.*— «Киевская старина», 1882; *Ол. Кисиль. Український театр; М. Гринченко. Вертепна драма* (рукопись хранится в Отделе рукописных фондов Института искусствоведения, фольклора и этнографии им. М. Ф. Рыльского АН УССР, ф. 36—3, 182).

⁸ *Е. Марковський. Український вертеп. Розвідки й тексти.* Київ, 1929.

⁹ Спектакль разыгрывался в специально построенном и оборудованном небольшом двухъярусном ящике, тщательно и любовно разукрашенном цветной бумагой и фольгой. Техника кукловождения примитивна: вертепник-кукловод, стоя позади ящика, держа куклы за прикрепленные к ним проволочки или деревянные палочки, передвигает их по специальным прорезям в полу каждого этажа. В задней стенке ящика проделаны небольшие отверстия, чтобы кукловод мог видеть свои манипуляции.

стерии, тропа и театра марионеток. Сама живая действительность, злободневные темы и события, воздействие украинского фольклора оказались в этом сплаве сильнейшими, придав вертепу национальную окраску, определив его демократический, иногда даже антифеодальный и антиклерикальный характер, содержание и порядок сцен, типаж, внешний вид и язык персонажей, особенности музыкального сопровождения.

Вертепная драма состояла из двух действий¹⁰. Первое представляло собой эпизод из священной истории: поклонение волхвов новорожденному Христу, истребление Иродом вифлеемских младенцев и возмездие детоубийце. Это действие происходило в верхнем и, частично, в нижнем ярусе (сцены с Иродом, Смертью и Чертом). Второе действие разворачивалось на нижнем этаже ящика и состояло из ряда бытовых дивертисментных сцен, участниками которых были типы, характерные для народной жизни: дед и баба, русский солдат («москаль»), красавица Дарья Ивановна, веселая шинкаря Хвеська, дячок, еврей-корчмарь, крестьянин с козой, а также различные этнографические пары: украинцы, поляки, цыгане, мадьяры, евреи и т. д. Центральным же героем второго действия, осью, вокруг которой располагались интермедии, был казак Запорожец¹¹. Он рассказывал о своих боевых подвигах, расправлялся с притеснителями народа, повергал в трепет даже Смерть и чертей, играл на бандуре, пел и танцевал. Спектакль завершался ансамблем — общим танцем или хором «Многія лета». Такая схема вертепного представления (с небольшими отклонениями) закрепились исстари и дожила почти до наших дней¹².

Весь спектакль был обильно насыщен музыкой: хоровые (трехголосные) канты и колядки преобладают в первом действии,

¹⁰ Есть несколько вариантов украинской вертепной драмы, названных по месту их фиксации: Сокиринский, Славутинский, Батуринский, Хорольский вертепы и др. Наиболее типичным принято считать Сокиринский вертеп, записанный в 1875 г. в имении Г. П. Галагана Сокиринцах (см.: «Киевская старина», 1882, № 10). На этот вариант мы и будем в дальнейшем ссылаться.

¹¹ П. И. Житецкий в предисловии к публикации галагановского вертепа отмечает характерную деталь: в некоторых представлениях вертепной драмы в 40-х годах XIX в. «вместо Запорожца главным действующим лицом был Богдан Хмельницкий» (см.: «Малорусский «вертеп», или Вертепная рождественская драма». Киев, 1882, стр. 7). Кукла «Запорожец» отличалась значительно большими размерами и тщательной отделкой. В некоторых вариантах текста вертепа находим в этой роли Донского казака или солдата-Москаля. Все это — очевидные отголоски положительных народных представлений о воссоединении Украины с Россией.

¹² Это подтверждают последние записи, сделанные научными сотрудниками Института искусствоведения, фольклора и этнографии им. М. Ф. Рильского АН УССР А. А. Казимировым и Р. Я. Пилипчуком в западных областях Украины в 1963—1964 гг. и В. Г. Хоменко — в восточных областях Украины в 1969 г. (записи хранятся в Отделе рукописных фондов Института искусствоведения, фольклора и этнографии им. М. Ф. Рильского АН УССР, ф. 14-5, ед. хр. 381а).

а различные песни и танцы — во втором; в первом действии, в танце «Дудочка» предполагается игра на сопилке или скрипке, а во втором участвует целый ряд инструментов, необходимых в интермедиях¹³. По характеру и настроению музыка первого действия контрастирует второму, причем созерцательно-возвышенный тонус, неторопливое течение мысли, хоральность «библейского» акта и яркая жанровая дивертисментность «светского» как бы дополняют друг друга, составляя единое целое.

Музыкальных номеров в первом действии девять: один инструментальный (танец) и восемь вокальных — канты и колядки, заимствованные из бытовой музыки того времени. Очень показательно, между прочим, то, что в духовном по содержанию действию звучали не церковные, культовые напевы, а популярные в народной практике жанры, близкие бытовому фольклору. Это наводит на мысль, что и первое действие вертепной драмы заключало в себе элемент социальной сатиры, хоть и несколько завуалированной.

Функция музыкальных номеров первого действия — главным образом, комментирующая, что до некоторой степени роднит вертеп с античной драмой. Канты предваряют появление персонажей, объясняют их поведение, рассказывают о дальнейшем ходе событий, подчас вмешиваются в него, обращаясь как бы с репликами к тому или иному персонажу, например, «Перестань ридати, печальная мати» — к потерявшей ребенка Рахили; «О, Ироде преокаянный» — к Ироду, и т. д. На индивидуальные характеристики внимание почти не обращается — да к этому, очевидно, и не стремились безымянные творцы вертепной драмы. Несколько аллегоричные, абстрагированно-обобщенные образы первого действия не требовали такой конкретизации и жизненно-достоверной характеристики, какая нужна была во втором действии. Поэтому использовались лишь три-четыре мелодии кантов, повторяемые с небольшими изменениями. Однако и в этих узких пределах нетрудно заметить зачатки как бы разных музыкальных жанров. Это — торжественный, спокойно-созерцательный хорал «П'їню время и молитве час», выполняющий роль интродукции, затем — радостный, веселый гимн «Слава буди во вышнихъ богу...», по характеру как бы предваряющий «прославные» петровские канты (от которых в свою очередь тянутся нити к «Славься» М. Глинки); бытовая, песенно-строфическая колядка «Нова рада стала».

Кант «Шедше триє цари ко Христу со дари...» представляет собой грубоватый марш, несколько тяжеловесный благодаря пе-

¹³ Обычный состав инструментального ансамбля в вертепном представлении чаще всего типа традиционной украинской «троистой музыки»: скрипка, бубен, сопилка, барабан, бандура варьируются в различных сочетаниях. В более поздние времена, в XIX в., использовались небольшие оркестровые ансамбли с участием валторны, тубы и ударных. Если же представление вели один-два вертепника, музыкальные номера ими аранжировались для сольного пения с аккомпанементом бандуры.

ремежающимися остановкам то на первой, то на третьей доле такта, а его мрачная модификация «Туть смерть выходит» может быть названа своеобразным украинским «Dies irae». В распевности первого периода канта «Перестань ридати...» слышатся интонации народных плачей, а в речитативе второго — горестных причитаний. Наконец, образец классического народного танца — казачка — являет нам «Дудочка», танец пастухов, развлекающих младенца Христа.

При внимательном рассмотрении обнаруживаются интересные закономерности архитектоники музыки первого акта вертепной драмы. Музыкальные номера располагаются таким образом, что центром симметрии (№ 5) оказывается народный танец «Дудочки». В отличие от всех остальных он один имеет ярко мажорную ладовую окраску (D dur нигде более не встречается) и размер $\frac{2}{4}$. Все номера, расположенные перед «Дудочкой», подчеркивают оптимистический, радостный колорит действия и тонально (F dur, переменный F-g, B dur, переменный B-g, снова B dur) и ритмически: в дроблении первой четверти тактов «Ангелы, спяжайтесь» и «Слава буди...» еле заметно намечается торжественность «полонезного» плана. Все остальное, следующее после № 5, получает значительно более сглаженную, «посуровевшую» ритмику, все более преобладает g moll. Кант «Перестань ридати», как и его «зеркальный» антипод «Слава буди...», написан в размере $\frac{3}{4}$, но насколько печальнее, сосредоточеннее его колорит!

Итак, мы имеем здесь довольно стройную музыкальную драматургию, в которой предельно скупими, но умело подобранными средствами передано нарастание радостного настроения до его кульминации (народный танец «казачок») и спад, переход в иную эмоциональную сферу — драматическую, трагедийную.

Музыка второго действия вертепной драмы строится преимущественно на песенном и танцевальном фольклорном материале. Роль ее и ответственнее, и сложнее, чем в первом акте, причем уже есть основание говорить о конкретных психологических и этнографических характеристиках. Именно музыка объединяет в единое театральное зрелище калейдоскоп мелких эпизодов, подчас становясь, так сказать, обобщением через жанр. Прежде всего это касается образа Запорожца, появляющегося на сцене с эпической суровой героической песней. Кстати сказать, песня Запорожца «Та не буде лучче...» представляет собой один из ранних примеров сольного пения в старинном украинском музыкальном театре, своеобразную арию, в которой концентрируется героико-патриотическая характеристика образа Запорожца. Иные стороны его облика — отвага, молодечество, веселый нрав и неисчерпаемый оптимизм — раскрываются в ряде украинских народных танцев.

Другие персонажи второго акта также характеризуются отнюдь не случайными, а наиболее подходящими к каждому данному случаю мелодиями. Так, старый Дед и его молодая Баба разыгрывают шуточную сценку под пение канта «Ой під вишнею.

під черешнею стояв старий з молодю, як із ягідкою». Стремление создать тот или иной национальный колорит в дивертисменте видно по подбору наиболее популярных народных напевов, а именно: «Камаринская» фигурирует в танце Солдата с Дарьей Ивановной, «Краківьяк» танцуют поляки, пляска типа «Молдавеняски» поручена цыганам. Нередко подчеркивается и какая-нибудь национальная черточка в ритмике, интонационном составе мелодий. Случаются попытки иллюстративной характеристики — скачки и имитация блеяния в танце Козы.

Желание осмыслить тембровые краски и поставить их на службу музыкальной характеристики, использовать в качестве средства музыкальной драматургии ощутимо даже на этих ранних этапах развития украинского театра: как видим, действия Запорожца сопровождается бандура, Солдата — барабан.

Музыкальная драматургия вертепа оказала существенное влияние на последующее развитие украинского театра, в котором песня и танец, хор и ансамбль, музыка, комментирующая события, характеризующая героев и помогающая создать этнографически достоверный колорит, занимали немаловажное место.

Достаточно в этой связи назвать популярнейшую «Наталку Полтавку» И. Котляревского или «Черноморский побит на Кубани» Я. Кухаренко.

Ряд персонажей — участников вертепной драмы (пастухи, жестокий деспот, страдающая мать, смерть, черт, ангелы), а также мотив злодеяния и возмездия, спор добра со злом — все это, многократно трансформируясь, подчиняясь идеям своего времени, обретая всякий раз новые тематические и сценические особенности, связывает театр кукольный и театр живых актеров; театр народный и театр профессиональный.

К кукольной вертепной драме непосредственно примыкает так называемый «Живой вертеп», где тот же традиционный спектакль разыгрывался живыми исполнителями. Этот вид сценического искусства открывал в принципе большие по сравнению с кукольным вертепом художественные возможности, реализованные уже на более позднем этапе исторического развития (в XIX в.). То же самое можно сказать и о близких, родственных вертепу народных драмах типа «Царь Ирод», «Царь Максимилиан», «Поп и Смерть» и др., бытование которых выходит за рамки рассматриваемого периода.

Особого внимания заслуживает такое интересное явление украинской музыкально-театральной культуры XVII—XVIII вв., как школьная драма, тесно связанная и с польской школьной драматургией, и с народной театральной практикой, впитавшая в себя многие характерные черты своей эпохи.

Датой рождения украинской школьной драмы принято считать 1619 год, когда на ярмарке в Каменке-Струмиловой (в настоящее время Каменка-Бужская Львовской обл. УССР) была поставлена драма Якуба Гаватовича «Трагедия, или Образ смерти

пресвятого Иоанна Крестителя, посланца божьего» («Tragaedia Albo Wizerunk Smierci Przeswietego Jana Chrzeciciela, Przeslanza Bozego») с двумя украинскими интермедиями. В дальнейшем основным центром, где культивировалась школьная драма, была Киево-Могилянская коллегия (с 1701 г. — Академия). Здесь местными преподавателями писались пьесы, которые ставились на сцене силами учащихся. Некоторые из этих пьес распространялись в Россию. Термин «школьная» определял и морально-воспитательные функции нового искусства (практические упражнения в изучаемых в стенах Академии науках поэтики и риторики), и место сценического воплощения пьес — главным образом «конгрегационный» зал или открытая площадка недалеко от учебного заведения. Спектакли приурочивались к торжественным окончаниям учебного года, к праздникам, памятным датам, «тезоименитствам», приемам «высоких» посетителей и т. д. и обставлялись с подобающей пышностью, декорациями, реквизитом, музыкой. Так продолжалось до 60-х годов XVIII в., когда ректор киевской Академии Самуил Миславский запретил театральные представления в стенах вверенного ему учебного заведения.

Много сделавший для изучения украинской школьной драмы В. И. Резанов справедливо отметил, что в ней «сказалось не только влияние теории и образцов европейской школьной драмы XVI—XVII вв., но отразились и вообще течения старинного европейского театра... средой, через посредство которой волны этих течений докатились до России, была Польша»¹⁴. К сожалению, исследователь оставил в стороне рассмотрение влияния на украинскую школьную драму действительности, традиций фольклора и народного театра. Думается, этим воздействиям в первую очередь обязано появление в школьной драматургии наряду с жанрами традиционными (рождественскими и пасхальными мистериями, драмами о святых, моралите, панегирическими и библейскими пьесами) жанров историко-политической драмы (анонимная «Милость божія», 1728), «трагедокомедий» на сюжеты, аллегорически трактующие события отечественной истории (ярким образцом этого жанра является «Владимир» Феофана Прокоповича, 1705). Несомненную демократизирующую роль выполняли помещаемые в школьных драмах интермедии (они же — интерлюдии, или «междувброшенные забавные играллица»), которые вводились согласно школьной поэтике в промежутках между актами серьезной пьесы. Эти бытовые сценки, разыгрываемые характерными для народной действительности персонажами, привлекали особый интерес зрителя, были ему намного ближе и понятнее отвлеченных аллегорий самой драмы. Интермедии как бы «взрывали» школьную драму изнутри, пробивая себе дорогу к сердцу массового зрителя. Очень верно характеризовал интермедии И. Франко: «В про-

¹⁴ В. Резанов. Из истории русской драмы. Школьные действия XVII—XVIII вв. и театр иезуитов. М., 1910, стр. 337.

тивовес тяжелому, надутому и риторическому языку духовных драм, интермедии кипели жизнью и акцией, обычно довольно грубой, подчас не без цинизма, относясь свободно иной раз даже к тому, что в духовной драме возвеличивалось со священным пафосом. Симпатии и антипатии народные проявлялись здесь вполне, в шутовой форме касались не раз тяжелейших ран народной жизни...»¹⁵. И не случайно с течением времени интермедия начала самостоятельную жизнь, став одним из главных источников развития комедийно-сатирического жанра украинской драматургии. Интермедийные типы и ситуации, приемы языковой характеристики впоследствии многократно оживали в классической украинской литературе — от И. Котляревского до И. Карпенко-Карого и М. Кропивницкого.

Интермедии могли быть вовсе не связанными с сюжетом драмы, могли лишь в общих чертах повторять ее содержание или идейную направленность. Иногда же, как, например, в анонимной драме «Алексей человек божий» (1673), в аскетическую по характеру пьесу органически вплетался эпизод из народной жизни — интермедия под названием «Сцена игранья свадьбы», причем в нем обуславливается щедрое участие народной танцевальной музыки. После тирады одного из главных персонажей драмы, сенатора Евфимиана, приглашающего гостей на свадьбу своего сына Алексея, следует ремарка: «Ту цымбалисты и скрипки играют; потым мужики на свадьбу к музыкам приходят и пьют и играют»¹⁶.

Особенно ценно указание на состав оркестра: ведь цымбалы и скрипки — это необходимый компонент народного инструментального ансамбля «троїста музика». Далее в разгар пира «мужиков» начинается общий разудалый танец с инструментальным сопровождением. Надо думать, что это был излюбленный гопак или казачок, один из наиболее популярных украинских народных танцев, хорошо известных и за пределами Украины¹⁷.

Жанрово-бытовую, простонародную атмосферу сцены игранья свадьбы подчеркивают и грубоватые реплики персонажей. Так, пытаясь утихомирить гостей, во всю глотку орущих хозяину «многолетие», слуга говорит им: «Тылко, прошу вас, болшей, як волки, не вийте!»

Вообще же музыка участвует не во всех известных нам ныне интермедиях (а их насчитывается более сорока). В тех же, где она есть, она имеет ясно выраженный национальный колорит, благодаря чему составляет с текстом органичное целое. В ряде случаев песенки и танцы, исполняемые персонажами «игрالیц», имеют чисто прикладное значение. Например, в интермедии «Тато

¹⁵ И. Франко. Про театр і драматургію. Київ, 1957, стр. 78.

¹⁶ Цит. по: «Українські інтермедії XVII—XVIII ст.». Київ, 1960, стр. 86.

¹⁷ См.: Jan Okoń. Drama i teatr szkolny. Sceny jezuickie XVII wieku. Wydawnictwo polskiej Akademii nauk, 1970, s. 259.

з сином» из «Дерновского сборника» (конец XVII в.)¹⁸ ремарка гласит: «буде тато грати на кобзу, а син буде спївати и скакати», а в тексте приводятся исковерканные слова цыганской песни; т. е. перед нами обычный вставной номер. Встречаются и примеры песенной автохарактеристики героя, как, скажем, в третьей интермедии к драме Митрофана Довгалецкого «Комическое дїйство» (1736)¹⁹, где казак выходит с пространным песенным монологом «Мати моя старенькая, чи ти мені раденькая?». Но в некоторых интермедиях музыка выполняет гораздо более серьезную функцию — психологического обобщения или прямой образной характеристики. Сошлемся на два типичных примера.

Интермедия «Баба, Дед, и Черт»²⁰ разворачивает перед зрителями мрачно-гротескную сценку: старик и старуха в пьяном угаре, охваченные неудержимым порывом, отплясывают свой предсмертный танец под звуки коломыйки, которую играет и поет для них черт. Особой силы эмоциональный эффект достигнут путем контрастного сочетания беспшашно-веселого ритма коломыйки и жутковатого смысла ее слов: черт предупреждает стариков, что каждый, танцующий под его музыку, обречен на адские муки²¹.

Интермедия «Розмова между поляком и ковалем»²² оригинально использует принцип рондо, в котором роль постоянного рефрена поручена хору, поющему песню «Zagrajciez mi kowala, kowala» («Загравайте ж мені коваля, коваля»), а роль куплета (изменяемой, варьируемой части) — солирующему голосу («Поляк сам співає» — сказано в ремарке), причем в ритмической схеме текста песенки поляка легко угадывается мелодия краковяка, по традиции сопровождающего выход и танец поляков в вертепной драме и, таким образом, закрепившегося в народной памяти в качестве польского лейтмотива.

Так, благодаря интермедиям в школьную драму широким потоком вливаются фольклорные элементы, становясь неотъемлемой частью драматургии, усиливая демократическую направленность и национальное своеобразие украинского театра.

Вопросы генезиса школьной драмы, «география» ее распространения, идейная направленность и тематика были неоднократно объектом пристального внимания исследователей. Существуют также содержательные статьи и исследования, посвященные изучению репертуара, режиссуры, костюма и постановочных средств школьного театра²³. Что же касается музыкальной стороны ук-

¹⁸ См.: «Українські інтермедії XVII—XVIII ст.», стр. 50—84.

¹⁹ См. там же, стр. 168.

²⁰ См. там же, стр. 93—98.

²¹ Сходная сюжетная и психологическая ситуация спустя два столетия найдет воплощение в «Мефисто-вальсе» Ф. Листа («Эпизод из «Фауста» Н. Ленау») и в известном «Гопаке» М. Мусоргского.

²² См.: «Українські інтермедії XVII—XVIII ст.», стр. 207—221.

²³ См., в частности: В. Н. Перегуд. Театр в России 260 лет тому назад.— В сб.: «Старинный театр в России XVII—XVIII вв.» Пг., 1923, стр. 35—64; он же. Театральные эффекты на школьной сцене в Киеве и Москве XVII

раинского средневекового театра, то она еще очень мало изучена. Одна из причин этого, думается, та, что в рукописных текстах школьных драм совершенно отсутствуют какие бы то ни было нотные записи²⁴.

Реконструировать музыкальный материал приходится, руководствуясь по большей части скухими авторскими ремарками да путем аналогий, сравнений характера стихосложения с известными нам образцами музыки, бытовавшей в изучаемую эпоху.

Уже в ранних образцах старинной украинской драматургии можно найти интересные ремарки, касающиеся употребления музыки и пения как необходимого элемента пьесы, как действенного средства усиления выразительности и раскрытия эмоционального состояния персонажа. Так, еще в анонимной мистериальной драме «Слово о збуренню пекла»²⁵ (первая половина XVII в.) в сцене, где Люцифер, опасаясь «второго пришествия», изгоняет из ада Соломона, ремарка говорит о том, что этот последний «...скачучи, почал спѣвати». В первой сцене анонимного же «Дѣйствия на страсти Христовы списанного» (середина XVII в.) указано, что персонаж, названный «Благоволением», выходит на сцену «со пением жалостным».

Несколько музыкальных номеров имеется в драме «Милость божія»²⁶, трактующей тему о разгроме Богданом Хмельницким польской шляхты и воссоединении Украины с Россией. В пьесе отчетливо отразилось отношение народа к этому историческому событию: устами героев и прежде всего самого Хмельницкого, провозглашается идея братского союза с Россией, идея любви к родине и готовность к подвигу во славу ее.

В содержании драмы, ее образах, стиле стихосложения заметно влияние народных дум и исторических песен; наряду с архаическими оборотами речи находим обычные, заимствованные из живой народной практики.

Героико-патриотическая направленность произведения обусловила наличие в нем хороших музыкальных номеров, что придает

и начала XVIII в.— В сб.: «Старинный спектакль в России. Сб. статей». Л., 1928, стр. 64—98; В. Адрианова-Перетц. Сцена и приемы постановки на русском школьном театре XVII—XVIII вв.— В сб.: «Старинный спектакль в России», стр. 7—63.

²⁴ С такими же трудностями столкнулись и польские исследователи, занимающиеся изучением старинного польского школьного театра. В частности, отсутствие в рукописных источниках указаний на конкретный музыкальный материал отмечает Ян Оконь (*Jan Okoń. Dramat i teatr szkolny*, s. 258).

²⁵ Рукопись найдена и опубликована И. Франко («Киевская старина», 1896, № 6—8).

²⁶ «Милость божія, Украину от неудобносимых обид лядских чрез Богдана Зиновия Хмельницкого, преславного войска запорожских гетмана, свободившая и дарованными ему над ляхами победами возвеличившая, на незабвенную толиких его щедрот память репрезентованная в школах киевских 1728 лета». — «Исторические песни малорусского народа. С объяснениями Вл. Антоновича и М. Драгоманова», т. II, вып. 1. Киев, 1875, стр. 141—165.

драме ораториальный характер. Сольных вокальных и инструментальных эпизодов нет совсем.

Сам музыкальный материал «Милости божьей» не сохранился, и о нем мы можем судить лишь из красноречивых ремарок, указывающих место, где должны быть музыкальные эпизоды, и каков их эмоциональный характер. Внимательное прочтение ремарок наводит на мысль о том, что неизвестный нам автор пьесы старался и музыкальными средствами подчеркнуть патриотическую идею, придать произведению целиком светский характер.

Это видно уже в первом хоре — «Музы и Аполлон грядущую ляхам погибель предвозвещают». Текст хора — пример дидактического стихосложения, свойственного группе светских кантов XVIII в., где строфа строится по принципу сочетания двух пар рифмованных строк. В тексте встречается немало чисто народных оборотов, да и по содержанию он близок галицкому варианту известной исторической песни о битве Хмельницкого со шляхтой под Желтыми водами. Вот отрывок этого текста:

Слонце зайдет в хмуры,
Вдарят на тя бури;
Шкуры тебе дерти,
Главы будут терти,
Ший витягати,
В ярмо закладати,
По лесах гонити,
По реках топити,
З склепов выдирати,
Аж за Вислу гнати!²⁷

Хор венчает драму, придавая ее финалу торжественное, победное звучание. Как говорит ремарка, этот хор «...поет похвалы Хмельницкому...»; своим строением, ритмикой, размещением рифм он, очевидно, принадлежит к так называемым «прославленным» кантам, родственным кантам-виватам.

Нередко в школьных драмах хор то предваряет, то завершает появление действующих лиц, то как бы подводит итог происходящему перед зрителем: в «Дѣйстви на страсти Христовы» в девятой сцене строфы драматического монолога персонажа, именуемого «Гонор божий», чередуются с четырехстишиями поясняющего этот монолог пения. Аналогичные функции музыки можно найти и в «Комедии на день рожества Христова»²⁸ (1702), приписываемой Д. Ростовскому. Драма эта особенно интересна тем, что по счастливой случайности история сохранила нам несколько образцов музыки, и мы имеем возможность в ряде сцен представить себе их реальное звучание.

²⁷ «Исторические песни малорусского народа», т. II, вып. 1, стр. 143.

²⁸ См.: В. И. Резанов. Драма українська, т. IV, стр. 86—87.

Обратимся к примерам. Первые — экспозиционные эпизоды мистерияльного характера (диалоги Земли, Неба, Милости божьей и Милосердия) сопровождаются рождественскими песнопениями: «Христос рождается, славите!» и «Слава в вышних богу». Последний напев, известный нам в нескольких вариантах — из вертепной драмы и из церковного обихода²⁹, создает возвышенно-просветленный, радостно-торжественный колорит.

Отдельные строфы тропаря поются на протяжении сцены трапезы пастухов, когда они, заслушавшись ангелов, «забудутся, кусы в ротах». Так завершается завязка драмы.

Музыка, сопровождающая следующую группу эпизодов (перипетии) — сцена в вертепе, приход туда пастухов, сцена совещания Ирода с вельможами и посланником от трех царей, диалог царей со стражей и т. д., — строится в виде замкнутой трехчастности. Обрамляющие части (обозначим их условно *a* и *a*₁ — это радостный, ликующий кант «Нынѣ весь мир да играет»³⁰, а средняя (*b*) — контрастные им, жанровые вакхические песни с инструментальным сопровождением, которыми свита Ирода развлекает его, величает восточного деспота, воспевая его подвиги.

Именно эти экстатические песни играют роль психологического «отстранения» — переключают внимание зрителя на жанровые, вставные номера, а вместе с тем и подводят к резкой смене эмоционального состояния: в момент наивысшего разгара веселья внезапно появляется «посланник от тріех царей» с известием о рождении «нова царя іудейска...» Так музыка подчеркивает и усиливает переломный момент драмы.

Затем идет ряд диалогических и декламационных эпизодов, повествующих о растерянности Ирода, о его коварных замыслах. Их завершает пение канта «Весь мир нынѣ веселится...» (*a*₁) — вариационно измененный текст части *a*. Он как бы символизирует неминуемую победу Христа над Иродом.

Аналогично, по принципу аркообразной трехчастной структуры, располагаются музыкальные номера следующего пласта — сцен, связанных с убийством иудейских младенцев, появлением плачущей Рахили и гибелью Ирода. Здесь функцию крайних частей трехчастности выполняет печально-сосредоточенный кант «Гласъ слышенъ — в Раме Рахили рыдание», а средней — философский кант «О сердце, сердце...», обобщающий трагедийность ситуации и трактующий образ Рахили как собирательный образ «Матери скорбящей».

После очередного восхваления Ирода, который «четыренадцать тысяч отрочат избихом», снова ненадолго воцаряется звучание вакхических напевов, но Ирод их обрывает заявлением, что

²⁹ Опубликован Н. Успенским в сб.: «Образцы древнерусского певческого искусства». Л., 1971, стр. 166.

³⁰ См. сборник кантов XVIII века (в извлечениях). «Приложение» к четвертому разделу книги: Т. Ливанова. Русская музыкальная культура XVIII века, т. 1. М., 1952, стр. 92, № 40.

хочет отдохнуть. Сцену завершает хор: укоры «окаянному» детоубийце и перечисление его злодеяний, за которые Истина и два Ангела пророчат ему:

В Цербера всегда будет гортани сидѣти,
Будет огнемъ сердчистымъ объаты, горѣти...! ³¹

Таким образом, мы видим, что музыке поручена в «Комедии на день рождества Христова» очень значительная роль, причем помимо обычного для данного жанра пьес комментария ощущаются, по всей видимости, сознательные попытки создания *сквозной музыкальной драматургии*. Весь музыкальный материал драмы можно условно разделить на четыре группы: 1) прославно-гимнические тропари и рождественские канты; 2) жанровые вакхические песни; 3) канты траурно-сосредоточенные; 4) канты — комментарии философско-морализаторского содержания.

Место каждого из них строго предопределено общим драматургическим планом. Автор старается активным участием музыки в развитии сюжета добиться завершенности архитектоники отдельных — важных по смыслу — эпизодов, усиливает и подчеркивает драматический конфликт.

В XVIII в. украинский школьный театр выдвигает выдающегося теоретика и практика драматургии — Феофана Прокоповича (1681—1736). Профессор риторики и поэтики киевской академии, писатель и драматург, автор оригинального курса поэтики школьной драмы под названием «*De arte poetica*» ³², Феофан Прокопович был к тому же и музыкально одаренным человеком. В его пьесе «Владимир» находим множество ремарок, указывающих на различные музыкальные номера. По ходу действия включаются необходимые жанровые эпизоды, как, например, языческая пляска с хором в конце IV действия («идолы со жерцами поюще, скачут») или гимн Перуну (песнь жреца Курояда из II действия) — оригинальный образец сольной арии, по конструкции приближающейся к трехчастной.

Верный правилам школьной драматургии, Феофан Прокопович завершает пьесу торжественным музыкальным апофеозом (апостол Андрей и хор ангелов), но трактует эти правила не формально, а стремится усилить музыкально-психологический элемент (бывший сам по себе уже новшеством, введенным Прокоповичем в школьную драму). Оправданность музыкальных номеров логикой движения сюжета, разнообразная их функция свидетельствуют о несомненном чутье Феофана Прокоповича в области му-

³¹ Т. Ливанова. Русская музыкальная культура XVIII века, т. 1, стр. 93, № 41.

³² Написан в 1705 г. Сохранился в нескольких рукописных копиях, находящихся в разных хранилищах. Для публикации был отредактирован Г. Кононским и издан им в Могилеве в 1786 г. (см.: Феофан Прокопович. Сочинения. Под редакцией И. П. Еремина. М.—Л., 1961, стр. 335—458).

зыкальной драматургии. Эту мысль подтверждает и его понимание роли хора в драме, которое он излагает в своем трактате так: «Хор есть танец, сопровождаемый пением; но под танцем здесь должно разуметь не веселые телодвижения, обусловленные радостным настроением духа, что чуждо трагедии, а известные искусные стройные движения участвующих лиц и жесты, соответственные тому, что поется... Хор всегда исполняется после акта и говорит о превратностях судьбы, переменчивости счастья»³³. Отсюда следует, что Феофан Прокопович имел в виду тесное единство жеста и музыки и определял хору местонахождение в важнейших, поворотных моментах драмы и в конце ее, в виде итога, финального аккорда.

Наличие этих же принципов можно заметить и у Лаврентия Горки, который в рукописи своей трагедокомедии «Иосиф Патриарха» (1708) помещает даже графическое изображение хора — как ему хотелось бы, чтобы располагались во время пения и танца хористы — «младенцы аравистии» или «моринки». Эта, первая в истории нашего театра фиксированная режиссерская экспликация целой вокально-хореографической сцены интересна не только вполне сознательным стремлением Л. Горки к синтезу драматического действия, музыки и хореографии, но и его желанием использовать в отечественном театре жанры, распространенные в театре европейском еще в XVI—XVII вв. Репарка Л. Горки «образ хору як моринки скакали»³⁴ позволяет думать, что в этой сцене, возможно, звучала музыка, близкая «мореске» — старинному мавританскому танцу с колокольчиками. Такое предположение вполне оправданно, если вспомнить о популярности «морески» в театральной музыке ряда европейских стран в XVII в. (например, в «Орфее» Клаудио Монтеверди) и если сопоставить это с наблюдениями Я. Оконя, отметившего аналогичные явления в польской школьной драме³⁵.

Таким образом, мы видим, что наиболее распространенным видом музыкального сопровождения школьных драм были хоры. К сожалению, из-за отсутствия нот очень трудно определить, какие именно мелодии исполнялись, как звучали хор и инструментальные номера. Однако можно предполагать, что в большинстве случаев пелись популярные в то время канты, бывшие у всех на слуху, и не нуждавшиеся поэтому в нотной фиксации. Кроме того, авторами музыки к своим драмам выступали сами преподаватели поэтики и, вероятно, обучали хористов «с голоса» на репетициях. Известно, что многие из авторов школьных драм обладали и композиторскими способностями, а музыка изучалась в коллегиях и Киево-Могилянской академии наряду с другими

³³ Цит. по кн.: В. Резанов. Из истории русской драмы..., стр. 3.

³⁴ Отд. рукописей Центральной научной библиотеки АН УССР, фонд Духовной академии, 420, л. 317.

³⁵ Jan Okoń. Dramat i teatr szkolny, s. 258.

предметами. Немало кантов и гимнов написал Д. Ростовский, широко популярны были канты Г. Сковороды.

В ряде случаев в музыкальных номерах школьной драмы ясно ощущается тип стихосложения, манера расположения поэтических строк, идущие от канта. Есть и прямые указания, что в таком-то месте поется кант. Реже, но все же встречаются отсылки к определенному напеву. Так, I действие драмы об «Алексее человеке божьем» открывает уже известное нам «пение ангельское: слава во вышних богу». Митрофан Довгалецкий «Рождеству Христову» предпосылает ремарку: «на тон»: «Коли дождуся весела». В «Комедии на усение Богородицы» Д. Тупталенко (Д. Ростовского) есть указание: «Пѣніе, нота: «Ах, что творим, человекы...» (конец XVII в.); в трагедокомедии «Фотій» (1749) крестьянин, встретив «клирика» (певчего из церковного хора), просит его спеть, и тот исполняет «плачевную песнь в подражание псалму «На реках Вавилонских» (см. «Почаевский богогласник», где этот напев опубликован) и т. д.

Инструментальная музыка встречается в школьной драме реже. Среди наиболее интересных примеров ее использования — уже упомянутые народные танцы, исполняемые на цымбалах и скрипках в сцене «играния свадьбы» в «Алексее человеке божьем», и игра на гусях Орфея в «Трагедокомедии» Сильвестра Ляскоронского (1729)³⁶.

Подводя итоги изложенному, нужно сказать, что значение украинского музыкального театра XVII—XVIII вв. в общем процессе становления и развития отечественной музыкально-театральной культуры нельзя недооценивать. И вертеп, и народные спектакли типа «Царя Максимилиана», и школьная драма, осваивая традиции европейского и, в особенности, польского театра и питаясь живительными соками украинского народного творчества, дали толчок развитию разных жанров профессионального украинского театра последующих столетий: разные элементы старинного театра готовили почву для возникновения национальной исторической и бытовой драмы, сатиры, комедии, фарса, наконец — оперы, балета и оперетты.

В музыкальном театре XVII—XVIII вв. было уже теоретически и практически закреплено значение музыки как необходимого (одного из главных) компонента спектакля, принимающего участие и в характеристиках героев, и в раскрытии сюжета. Заимствуя из народной практики такие формы, как сольное и хоровое пение — а саррелла и пение с инструментальным сопровождением, ансамбль, танец, старинный спектакль культивировал их на сцене с определенной драматургической целью и это оказалось перспективным в развитии украинского театрального искусства.

³⁶ Рукопись утрачена; была опубликована С. Т. Голубевым («Тр. Киевской духовной академии», 1877, сент., стр. 579—615) и В. Резановым («Драма українська», т. III, стр. 283—312).

ПОЗДНЕЕ СКОМОРОШЕСТВО

В 1648 г. царь Алексей Михайлович, «жалая православных христиан», издал указ, запрещающий мятежное «бесовское» действие — скоморошество, при этом он обещал подвергать жестоким наказаниям не только артистов, но и зрителей.

Конечно, такое, по выражению А. М. Горького, «кнутотобойное»¹ отношение царского правительства к народному искусству сыграло отрицательную роль: скоморохи вынуждены были сократить свою деятельность, однако уничтожить полностью скоморошество не удалось. Указу Алексея Михайловича предшествовала длительная борьба властей со скоморошеством.

В так называемых писцовых книгах XVI и XVII вв., учитывающих земельный фонд и профессию городских жителей для обложения их государственными налогами, нередко встречаются упоминания о скоморохах. Например, в Москве значились скоморохи: Горохов, Шологин, Шумилка — Степанов сын, Васька Никифоров — сын Лязло². В Новгороде проживали «медведчики», т. е. поводыри медведей Васюк и Ивашко³. Даже в таком относительно небольшом древнерусском городе, как Хлынов, занимался скоморошеством бобыль Колупайко⁴.

Жили скоморохи по большей части в ремесленных слободах, по преимуществу в тех районах, в которых селилась беднота. Из таможенных книг узнаем, что скоморохи бродили из города в город, из села в село. 29 апреля 1623 г. из Вологды в Холмогоры плыли на двух дощаниках «веселые» Андрей Степанов и Филат Завьялов, и с них взяли пошлину по восьми «денег», 19 де-

¹ М. Горький. О литературе. Литературно-критические статьи. М., 1955, стр. 605.

² С. Веселовский. Акты писцового дела, т. 1. М., 1913, стр. 576, 578, 579.

³ В. Д. Греков. Опись торговой стороны по писцовой книге Новгорода Великого. СПб., 1912, стр. 23, 31.

⁴ «Город Хлынов в 1615 году, по дозорной книге князя А. Ф. Звенигородского». — «Труды Вятской ученой комиссии», т. III—IV. Вятка, 1906, стр. 21.

кабря того же года пошлину взяли с «веселых» Евдокима Ярофева и Никона Семенова, 3 марта 1634 г. пошлину заплатили Третьяк Матфеев, Третьяк Ларионов, Томило Афанасьев, Иван Петров и Прокопий Ларионов⁵.

Церковь древней Руси постоянно нападала на скоморошество, не без оснований считая его одним из проявлений языческих верований, а самих скоморохов рассматривая в качестве потомков древних волхвов. Мир радостей и веселья был проклят церковью как мир «ереси» и «греха». Что же касается государственной власти, то она, не одобряя скоморошество, до поры до времени его не запрещала. Однако постепенно положение менялось. Развитие скоморошества, интерес к нему со стороны народа заставляло духовных и светских феодалов относиться к нему все с большей подозрительностью и неприязнью. Говорили: «Бог дал попа, а черт — скомороха», «Скоморох попу не товарищ», «Скоморошья потеха — сатане на утеху».

В конце XVI и XVII в. в России усиливаются процессы классовой борьбы: в 1598 г. бунтовали народы Поволжья; в 1629 г. один за другим горели боярские дома в Москве; под Смоленском вспыхнуло солдатское восстание; в 1641 г. было восстание в Пскове; в 1648 г. началась московская «смута», в 1662 г. — «медный бунт». С 1670 по 1671 г. шла крестьянская война, руководимая Степаном Разиным. С конца 1650-х годов развернулось старообрядческое движение, временами принимавшее не только антицерковный, но и антикрепостнический характер.

Несомненно, скоморошество было связано с общими явлениями социально-идеологической борьбы этого времени. Скомороший репертуар в значительной степени имел антибоярскую направленность. Достаточно вспомнить сцену «Как холопы у бояр жир вытряхивали», которая была не единственной в таком роде. Объективно скоморохи с их издевательством над церковью и боярством, с их свободомыслием, с утверждением радостей земной жизни становились идеологами, выражающими ненависть простых людей к господам, к крепостному праву. Представления скоморохов привлекали толпы народа, будили в народе опасные для феодалов настроения.

В начале XVII в. патриарх Иов запретил проведение игрищ и гуляний, но даже авторитет святейшего патриарха оказался бессильным — гуляния продолжали существовать. В 1627 г., согласно царской грамоте, в Москве запретили так называемые Ваганьковские игры, а патриарх Филарет под страхом наказания кнутом запретил на рождество «калядовать». Упомянутый выше царский указ гласил: «А где объявятся домры, сурны и гудки и гусли и хари и всякие гудобные бесовские сосуды, то все велеть изломать и, изломав те бесовские игры, сжечь, а которые люди

⁵ «Таможенные книги Московского государства XVII века», т. 1. М.—Л., 1950.

от того от всего богомерзкого дела не останут и станут впредь таковы богомерзкие дела держаться, по государеву указу тем людям чинить наказание. Где такие бесчиния объявятся и кто на кого такое бесчиние скажет, тех людей бить в батоги»⁶.

Однако в 1649 г., т. е. на следующий год после выхода царского указа, архимандрит Дмитровского монастыря подал челобитную, в которой сообщалось, что в городе Кашине проводятся игрища и даже на первой неделе поста⁷. В 1657 г. митрополит Иона предложил приставу Матвею Лобанову поехать в Устюжский уезд и там «ученить заказ крепкий, чтобы отнюдь скоморохов и медвежьих поводчиков не было и в гусли бы и в домры и сурны и в волынки и во всякие бесовские игры не играли»⁸. В 1656 г. восемь веселых гулящих людей заплатили штраф пять алтын и две деньги и отдельно за медведя четыре алтына⁹. В 1684 г. патриарх Иоаким издал «грамоту», вновь осуждавшую всех, кто предается игрищам, пению и пляскам.

К началу XVIII в. правительственная и церковная реакция, направленная против народных обычаев, в известной мере ослабела, скоморошество (в несколько измененных формах) стало вновь утверждаться на народных гуляниях.

Традиция народных гуляний в Москве была старой и весьма устойчивой. Первоначально гуляния устраивались в центре столицы — вдоль речки Неглинной, от Воскресенских до Троицких ворот Кремля; при Петре I они были перенесены на Разгуляй и к Новинскому монастырю. В 1820 г. место для гуляний было отведено у Земляного вала (между современными пл. Восстания и Смоленской пл.). В 1822 г. здесь был воздвигнут городок из 13 балаганов, 4 катальных гор, 2 каруселей и т. п. Были гулянья и в других районах, например, у Новоспасского монастыря, где 6 августа (в день «яблочного спаса») «вертелись карусели с ликующею публикою, здесь красовались балаганы из парусины, с самыми заманчивыми вывесками, и комедиантами, появляющимися на крыше, чтобы привлечь посетителей»¹⁰. Гуляния все дальше отодвигали от центра; очевидно, полиция опасалась скопления масс

⁶ «Акты исторические, собранные и изданные Археографической комиссией», т. IV. СПб., 1842, № 35, стр. 124—125.

⁷ «Акты, собранные в библиотеках и архивах Российской империи Археографической экспедицией», т. IV, № 98. СПб., 1836.

⁸ «Изв. имп. Археологического общества», т. IV. СПб., 1863, стр. 67, 68.

⁹ «Поли. собр. законов Российской империи», т. XI, отд. II. СПб., 1837, № 1684, стр. 1101.

¹⁰ «Некоторые подробности о московских гуляниях под Новинским». — «Отечественные записки», ч. X, № 26, 1822, стр. 451; *П. Н. Зенбицкий*. Народные гуляния под Новинским. — В сб.: «Старая Москва», вып. 1. М., 1912, стр. 119; *Т. Городская хроника*. — «Московские ведомости», 30 августа 1852 г., стр. 1089; *Т. Московская городская хроника*. — «Московские ведомости», № 30, 1853, стр. 311; «Гуляния в Сокольниках». — «Московские ведомости», 4 мая 1848 г.; «Гуляния 1-го мая». — «Молва», № 26, 1832, стр. 144; *Зритель*. Москва для иногородних. — «Московские ведомости», 27 апреля 1832 г.

простого народа, возможностей всякого рода бунтов, да еще в непосредственной близости от барских особняков.

Широкое развитие гуляния получили и в Петербурге. Вначале балаганы строились на Неве, в районе Дворцовой набережной, потом их перенесли на Исаакиевскую площадь, а оттуда на Адмиралтейскую¹¹. В 1870 г., вскоре после первой в Петербурге стачки на Невской бумагопрядильной фабрике, гуляния перенесли подальше от дворца, на Царицын луг (Марсово поле). Народные гуляния проходили в XIX в. и в других городах — Нижнем Новгороде, Казани, Одессе, Ярославле¹².

Гуляния — явление сложное и разнохарактерное. Несомненно, в разных формах гуляний сохранялись традиции народного искусства. Но правящие круги стремились подчинить гуляния своему влиянию. Полиция внимательно наблюдала за тем, что исполнялось. Сын крупнейшего балаганного предпринимателя А. В. Лейферт рассказывал, что полиция снимала артистов со сцены и отводила в пикет, «когда они намеренно или случайно позволяли себе затрагивать запретные темы»¹³. По мнению правительства империи, гуляния должны были сблизать все слои общества, демонстрировать отсутствие социальной розни. В этом смысле характерна верноподданническая заметка, напечатанная в «Северной пчеле»: «Русский народ хорошо понял, что государь император (Николай I.— Ю. Д.) для того именно пошел в балаган, чтобы участвовать в веселии народном, чтоб осчастливить русских...»¹⁴

Но вопреки намерениям господствовавших классов на гуляниях нередко раздавались протесты против существующих форм жизни, против помещиков и крепостничества. Простые люди изображались на балаганных и других представлениях с симпатией, господ — карикатурно. Можно предполагать, что в этой демократической настроенности представлений, как и в некоторых их формах, продолжались традиции скоморошества.

Теперь перейдем к рассмотрению самих гуляний. Один из современников воспроизвел довольно красочную картину гулянья:

Масленица только раз
В круглый год гостит у нас —
Не частенько.
Дай же я повеселюсь,
Покучу, не поскуплюсь —
Хорошенько.

¹¹ С. Данилов. По театрам старого Петербурга.— «Искусство и жизнь», 1940, № 3, стр. 42.

¹² См.: «Описание Нижнего Новгорода в ежегодно бывающей в нем ярмарки». М., 1829, стр. 107; Я. Шестеркин. Ярославская ярмарка.— «Московские ведомости», 15 апреля 1852 г., стр. 472; Иосиф Белов. Путевые заметки и впечатления по восточной европейской России. М., 1852, стр. 32.

¹³ А. В. Лейферт. Балаганы. Изд. Ежегодника Петроградских государственных академических театров. Пг., 1922, стр. 64—65.

¹⁴ «Северная пчела», 17 апреля 1830 г., стр. 2 («Внутренние известия»).

Каждый день, как на заказ,
Начинается у нас блинами.
Утром дома подошьем,
А потом гулять пойдем
Под горами.
Уж чего там только нет:
И шарманка, и кларнет, и комеди,
И паяцы нас смешат,
В клетках тигры, львы сидят
И медведи.
Толпы купчиков, господ
И ремесленный народ
Знай гуляют.
Кто чаек, а кто пивцо,
Сбитенек, а кто винцо
Попивают ¹⁵.

Значительную часть гуляющих «составляли ремесленники и фабричные, другую — дворовые люди, последнюю ж часть — купцы, дворянские дети с дядьками и прочие» ¹⁶.

Большинство гуляющих ограничивалось уличным развлечением, так как посещение балаганов было не по карману простому народу ¹⁷. И именно в этих формах гуляний, по-видимому, развивались скоморошья традиции. Среди балаганных актеров многие начинали свой путь в крепостном театре, а потом стали увеселять простой народ. Вспомним, к примеру, поэму Н. А. Некрасова «Кому на Руси жить хорошо», в которой балаганщики говорят мужикам:

А были мы господские,
Играли на помещика,
Теперь мы люди вольные,
Кто поднесет, попотчует,
Тот нам и господин ¹⁸.

О характере некоторых представлений можно судить, например, по афише крепостного театра орловских помещиков Юрасовских. В этом театре выступал крепостной Тихон Барков, проделывавший следующее: «В дудку уткой закричит, в ту же дудку, как на музыке играть будет, бросив дудку пустым ртом соловьем засвищет, заиграет будто на свирели, забрешет по-собачьи, кош-

¹⁵ Рукопись XIX в.; хранится в музее Центрального театра кукол в Москве (шифра нет).

¹⁶ «Воспоминания о масленице». — «Молва», 1832, № 16, стр. 62.

¹⁷ Ф. Б. Масленица. — «Северная пчела», 14 февраля 1846 г., стр. 145.

¹⁸ Н. А. Некрасов. Избр. соч. М., 1947, стр. 247.

кой замыкает, медведем заревет, коровой и телком замычит, курицей закудахчет, петухом запоет и захвохчет, как ребенок заплачет, как подшибленная собака завизжит, словно голубь заворкует и совою кричать примется. Две дудки в рот положит и на них сразу играть будет. Тарелкою на палке, а сию последнюю уставя на свой нос, крутить будет, из зубов шляпу вверх подкинет и сразу ее без рук на голову наденет, палкой артикулы делать будет, будто мажор, палку на палке держать будет и прочее сему подобное проделает. В заключение горящую паклю голым ртом есть примется и при сем ужасном фокусе не только рта не испортит, в чем любопытный опосля убедиться легко может, но грустного вида не подает.

За сим расскажет несколько прекуръезных рассказов из разных сочинений, исполненных отменными выдержками»¹⁹. Таким образом, Барков выступал как звукоподражатель, жонглер, «несгораемый» человек и рассказчик.

Можно предположить, что он выступал не только на крепостном театре, но давал и публичные представления на гуляниях. Другой крепостной артист, крестьянин Владимирской губернии Григорий Иванов, исполнявший примерно то же самое, что и Барков, извещал, что он «с дозволения начальства может представить... увеселительные и забавные штуки»²⁰ всем, кто пожелает на него смотреть.

На одном из балаганов вывеска гласила:

Тульский мужичок-простачок,
Головою вертит, руками машет,
Мишень слов в минуту,
А где нужно и спляшет.

В этом балагане показывали щегла, который складывал имена и числа (буквы и цифры были написаны на разложенных перед птицей цветных бумажках). А в заключение «тульский мужичок-простачок скороговоркой выпаливал раешное обозрение столичной жизни, приплясывал и снова поражал своей четкой быстрой речью»²¹.

На гуляниях встречались медвежатники, т. е. дрессировщики медведей (и эта традиция восходила ко временам древней Руси). Характерно, что чаще они выступали на сельских ярмарках. В Петербург и Москву их, по-видимому, не пускала полиция.

¹⁹ Цит. по кн.: А. Л. Голицын. Материалы для истории крепостных помещичьих театров в Орловской губернии. Орел, 1901, стр. 14—15.

²⁰ Цит. по: Т. А. Мартъянов. Страничка из истории крепостного театра Орловской губернии.— «Исторический вестник», т. 133, сент., 1913, стр. 983.

²¹ «Русские народные гуляния по рассказам А. Я. Алексеева-Яковлева». Л.—М., 1948, стр. 28.

Медвежью комедию выразительно передает лубочная картинка с текстом:

Медведь с козою забавлялись
И друг на друга удивлялись,
Увидел медведь козу в сарафане,
А козанышка Мише моргнула глазами.
И с этого раза они подружились,
Музыке и пляске вместе научились.
Пошли в услужение к хозяину жить:
Играть, плясать, вино вместе пить.
Вожак с барабаном
Прибауточки врал,
За ихнюю пляску со всех денежки брал.
Привел их к народу, раскланился всем
И с прибауткой плясать им велел²².

Медвежья потеха сопровождалась иногда сатирическими комментариями: «А ну-ка, Михаил Потапыч, как поп Мартын к заутрене не спеша идет, на костыль опирается, тихо вперед передвигается? А как поп Мартын по заутрени гонит, так что и его попадья не догонит. Или по-другому: как бабы на барскую работу бредут и как бабы с барской работы бегут. А как барыня с баб в корзину яйца собирает, складывает, а барин на бабскую работу поглядывает. Не чисто-де лен прядут, ухмыляется, звать до Параськинова льна добирается».

Чтобы привлечь зрителей в балаганы, артисты перед каждым представлением выходили на балкон («раус» — от немецкого *heraus* — «наружу»). На балконе играл оркестр, исполнялись отрывки из пантомим и фрагменты номеров.

Главными на раусе были паяц или дед, заводившие разговор с толпой, расхваливающие программу, сыплющие шутками и прибаутками. Эти артисты из народа, которых можно назвать потомками скоморохов, отлично знали, чего ждет от них толпа. В. Г. Белинский в статье, посвященной водевиллю, писал: «Не случалось ли вам когда-нибудь приглядываться к штукам паяцев и прислушиваться к их остроумным шуткам? Мне случалось, потому что я люблю иногда посмотреть на наш добрый народ в его веселые минуты, чтобы получить какие-нибудь данные насчет его эстетического направления... Посмотрите: вот паяц на своей сцене, т. е. на подмостках балагана; внизу, перед балаганом тема эстетического народа, ищущего *своего* изящного, *своего* искусства; остроты буфона сыплются, как искры от огнива; все смеется добродушным смехом; в толпе виден татарин. «Эй, — кричит ему паяц, — *эй князь, поди, я припеку тебе пукли!*» Земля и небо потряслись от хохота. Как вам это покажется?»²³

²² Е. П. Иванов. Русский народный лубок. М., 1937.

²³ В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. 1. М., 1953, стр. 349—350.

Дед и паяц близки друг к другу, но это не один и тот же персонаж. Паяц — это Пьеро из арлекинад, вышедший на раус. Здесь он стал веселым и разбитным малым, у него от иностранного происхождения сохранилось только имя, белый костюм и напудренное лицо. «Паяц, которого по справедливости можно назвать распорядителем народных праздников, забавляет своими смешными прыжками и кривляниями бурлаков или лодочников, которые по прибытии барок вступают в число празднующихся людей»²⁴.

Чаще всего паяц вел диалог с хозяином балагана и нарочно перепутывал все его приказания. Хозяин балагана кричал в толпу: «Сейчас у нас будет плясанье, ломанье и лошади ученые». Паяц ему вторил: «Сейчас у нас будут Таланья, Маланья и ложки ученые». Тут же он обращался к кому-либо из толпы (обычно к подставному лицу: «Эй ты, рыжий-красный, в Полторацкой бане рубашку украл» и т. п.).

Вот характерный пример балаганного зазыва. Паяц сидел и пел.

— Х о з я и н б а л а г а н а. Товарищ! Ты чего здесь распелся? Ты должен приглашать публику.

— П а я ц. Так давно бы сказал, а ведь я не знал.

— Х о з я и н. Ну, начинай.

— П а я ц. Чего?

— Х о з я и н. Приглашать.

— П а я ц. А как надо приглашать?

— Х о з я и н. Уважаемая публика, пожалуйста, к нам в театр.

— П а я ц. Чего вы стоите! Идите в театр.

— Х о з я и н. Да не так. Ты должен сказать: пожалуйста в нуτρο.

— П а я ц. Пожалуйста в ведро.

— Х о з я и н. Да не так. Ты должен сказать: пожалуйста к нам в дверь.

— П а я ц. Пожалуйста, уезжайте все в Тверь, здесь вам делать нечего.

— Х о з я и н. Да не так. Ты должен сказать: почтеннейшая публика идите к нам в театр вниз.

— П а я ц. Сам ты нагнись, а мы не станем, у нас спина болит.

— Х о з я и н. Ты скажи, что у нас в балагане ставят разные водевили.

— П а я ц. Ой, не ходите, у нас сегодня четырех удавили и до тебя, Ванюха, доберутся.

— Х о з я и н. Ты скажи, что у нас играют три компании.

— П а я ц. У нас играют три каналаи, а вот *(показывает на хозяина)* бестия стоит.

— Х о з я и н. Да не так. Ты скажи, что у нас делаются разные воздушные прыжки.

— П а я ц. У нас делают с навозом пирожки. Пятачок пара.

— Х о з я и н. Да не так. Ты скажи, что у нас сегодня ставятся разные комедии.

²⁴ «Описание Нижнего Новгорода и ежегодно бывающей на нем ярмарки». М., 1829, стр. 108.

— Па яц. О, товарищи, не ходите, а то у нас швыряются камнями, того и гляди кому-нибудь в голову попадут.

— Хозяин. Да не так. Ты должен сказать: почтеннейшая публика! У кого деньги есть, все к нам, а у кого нет, все по домам.

— Па яц. У кого деньги есть, все по домам. А вы, ребяташки, денег не платите, а сзади подойдите, доски оторвите и задаром смотрите. И я за вами»²⁵.

Другой персонаж — дед был наделен типично русскими чертами: сметливый, балагур, режущий, как говорится, правду-матку в глаза. Дед рассказывал всюду: и на балконе балагана, и около карусели, и возле так называемой панорамы, т. е. ящика с валиком и двумя стеклами, в котором показывались «картины». Одевался дед в русский костюм: серый домотканый кафтан или полушубок, летом он был одет в лапти, зимою — в валенки и в шапку-коломенку. Костюм деда украшался желтой или красной тесьмой, а к плечам и шапке были прикреплены цветные ленточки.

Балаганный дед привязывался к гуляющим, задевал молодежь, спорил с так называемым понукалой, находившимся в публике. Но главное — он исполнял юмористические рифмованные монологи, нередко отличавшиеся сатирическим тоном:

А еще ребята, что я вам скажу:
Гулял я по Невскому проспекту,
И руганулся по русскому диалекту.
Ан тут передо мной хожалый:
В фортал, говорит, пожалуй.
За что я говорю?.. А не ругайся! —
Вот за то и в часть отправляйся!
Хорошо еще, что у меня в кармане
Рупь-целковый случился,
Так я по дороге в фортал откупился.
Так-то вот, робята, на Невском проспекте
Не растабаривайте на русском диалекте²⁶.

Таким образом этот дед обвинял полицию во взяточничестве.

Показывая «райки», деды зазывали публику:

«Вот смотри и гляди город Аривань, вот князь Иван Федорович (Паскевич. — Ю. Д.) выезжает и войска созывает. Посмотри: вот турки валяются, как чурки; русские стоят невредимо. Вот смотри и гляди город Санкт-Петербург, Петропавловская крепость — из крепостных пушек палят, а в казематах преступники сидят, сидят и пищат, а корабли к Питеру летят. А вот город

²⁵ Рукопись хранится в Уголке им. В. Л. Дурова (Москва).

²⁶ А. В. Лейферг. Балаганы, стр. 67—68. Хожалый — полицейский, фортал — квартал, т. е. полицейский участок.

Москва — бьет с носка. Король прусский в нее въезжает и русский народ ему шапки снимает»²⁷.

Популярность среди актеров-дедов приобрел Егор Бомбов. Газета «Северная пчела» писала, что он первый вступил в соперничество с иностранными комиками и вышел победителем²⁸. В своих представлениях Бомбов откликался на «злобу дня». Както, во время войны 1855 г. английские военные корабли подошли к Кронштадту, и британские моряки захватили финского рыбака, везшего в Петербург дрова и салаку. Это происшествие побудило Бомбова поставить сцену: «Английский флот и рыбацкая лайба». Он появился в костюме финского рыбака и пел песенку о том, что у него отняли улов, закладывая песенку словами: «Адмиралы большие — все разбойники морские». В исполнении Бомбова и «жалоба финна, а в какой-то мере и он сам были представлены в шаржированном виде, но, несмотря на это, сатирическая интонация народного актера звучала очень резко»²⁹.

Артисты, выступающие на гуляниях, в значительной части вербовались из числа ремесленников, мелких торговцев и отставных солдат. Статисты и комики зимою по большей части работали в качестве слесарей, медников, столяров. В балаганах же начинали работать с масленицы. «Работа, действительно, тяжелая, но подслащивается тем, что к вечеру все, начиная с хозяина балагана и его супруги, лыка не вяжут»³⁰. Но среди балаганных комиков встречались люди талантливые и остроумные. А. М. Горький писал, что среди «балаганных дедов» особенно знаменит был Яков Мамонтов... его «эзопова речь» всегда скрывала в себе бытовую сатиру и юмор»³¹. В Петербурге славился панорамщик И. Д. Рябов, вышедший на волю после отмены крепостного права в 1861 г. Свое занятие он иначе не называл, как скоморошество.

Как писал очевидец и знаток, «дед решал успех карусели (и балагана. — Ю. Д.), он был очень нужен для «замана»; поэтому карусельщики (и балаганщики. — Ю. Д.) обязательно стремились обзавестись «дедом». Но настоящих мастеров этого дела было все же немного, почему и пользовались второпях подысканными людьми, заучившими несколько прибауток. Отсюда в ряде представлений возникали трафарет, невзыскательные шутки, переходившие от одного к другому и утратившие свою соль»³².

Балконный комик прежде всего должен был обратить на себя внимание, заставить себя слушать. Наибольший успех выпадал

²⁷ П. Вистингоф. Очерки московской жизни. М., 1842, стр. 87.

²⁸ «Горы и балаганы на Адмиралтейской площади». — «Северная пчела», 6 февраля 1841 г., стр. 191.

²⁹ Евг. Кузнецов. Из прошлого русской эстрады. М., 1958, стр. 46.

³⁰ «Среди паяцев и статистов». — «Суфлер», 1885, № 10, стр. 3.

³¹ М. Горький. О литературе, стр. 582.

³² «Русские народные гуляния по рассказам А. Я. Алексеева-Яковлева», стр. 62—63.

на долю тех, кто умел беседовать со зрителями, отвечая на вопросы, ввертывать какое-нибудь острое словцо. Когда зрители были соответствующим образом заинтересованы, исполнялась сценка, и если она задевала кого-нибудь из власть имущих, то особенно горячо принималась публикой.

Например, хозяин балагана предлагал паяцу невесту: она обрванная, «кушает макароны».

— Па я ц. О-о, по целой корове! Так вот почему говядина дорога.

— Х о з я и н. Она кушает салат.

— Па я ц. По целому солдату? Этак она, пожалуй, в праздничный день жандарма слопаёт»³³.

Далее паяц жалуется на хозяйские харчи: в щах мосолов много, а говядины нет ни черта, вся на базаре осталась, а на второе редька-траха, редька-ломтаха, редька с квасом, редька с маслом. Всего кушания на пятак³⁴. Такие сценки вызывали и смех, и сочувствие особенно у зрителей из народа. Эти темы иногда подхватывались куплетистами. Например, с подмостков балагана на мотив «Дубинушки» пели:

Мы в Охотном мясо брали,

Его тухлое нам дали.

Мы в пучки его вязали,

Левизорам показали.

Левизоры отвечали:

Баят — ешьте на здоровье —

Мясо тоже ведь коровье³⁵.

Заключая рассказ о балаганных актерах, нельзя не вспомнить талантливого писателя-демократа Н. В. Успенского. Автор интересных рассказов и очерков из народного быта, он в конце жизни впал в нищету, скитался по трактирам и ночлежкам, где давал представления. Успенский мастерски играл на гармонике, читал сатирические стихи. «У него, — пишет К. И. Чуковский, — был подлинный темперамент площадного актера и тот театральный инстинкт, который часто бывает у бездомных людей, привыкших к публичности трактиров и улиц»³⁶. Очевидец (Н. П. Мельников) вспоминал, что он увидел Успенского в пивной на рабочей окраине Тулы: «Старик сидел на скамье, держал на веревочке небольшое полуторааршинное чучело крокодила и, поддерживая его, точно заставляя плясать, приукрашивал это оригинальное пред-

³³ *Пессимист*. По случаю гуляний на Девичьем поле.— «Современные известия», 22 апреля 1883 г.

³⁴ «Среди паяцев и статистов». — «Суфлер», № 10, 1885, стр. 4, 5.

³⁵ *Посетитель народных гуляний*. О народных гуляниях, песнях и современных хорах.— «Современные известия», 13 февраля 1886 г., стр. 2.

³⁶ *К. Чуковский*. Судьба Николая Успенского.— В кн.: *Николай Успенский*. Собр. соч. М.—Л., 1931, стр. VIII.

ставление шуточками, остротами. Рядом с ним с гармоникой в руках стояла очень миловидная, но истощенная и плохо одетая девочка лет десяти (дочь писателя. — Ю. Д.), напоминавшая собой тех девочек, что пляшут, поют под звуки шарманок страстных артистов»³⁷.

Большое место на гуляниях занимали фокусники, а также акробаты, жонглеры, дрессировщики зверей. Эти профессии тоже входили в состав искусства скоморохов. Интересно отметить, что творческий путь выдающихся артистов А. Л. и В. Л. Дуровых, организаторов русского цирка братьев Никитиных, знаменитого клоуна-сатирика (позже сотрудничавшего с В. В. Маяковским) В. Е. Лазаренко, известного драматического артиста Е. А. Лепковского также начался на гуляниях.

Гуляния и представления были известны в России и в начале XX в. В 20-е годы в Москве, в Сокольниках, на так называемом «старом гулянии» строились балаганы и выступали уличные артисты, ходили эти артисты также по московским дворам и бульварам.

Прекращение «старых гуляний» было результатом того, что народу с началом советской эпохи оказались доступными многие виды культурных зрелищ. При этих условиях прежние уличные представления стали казаться все более примитивными, перестали интересовать зрителей, изжили себя (к середине 30-х годов они прекратили свое существование).

Наши наблюдения позволяют прийти к заключению, что, несмотря на преследования со стороны царской власти и церкви (в XVII в.), скоморошество не было уничтожено, его традиции продолжали развиваться и видоизменяться.

³⁷ П. Л. Юдин. К биографии Успенского.— «Исторический вестник», 1896, дек., стр. 976—977.

ТРУДЫ В. Н. ПЕРЕТЦА
ПО ИСТОРИИ РУССКОГО ТЕАТРА

Основная задача предлагаемой статьи заключается в попытке выделить в истории изучения раннего русского театра и драматургии особый, «перетцевский» период, отличающийся от периода предыдущего, «тихонравовского». Важнейшим для нас является не перечисление соответствующих работ В. Н. Перетца в хронологическом, тематическом или каком-либо ином формальном порядке, но выяснение особенностей этого ученого как историка театра и драматургии. В этом случае, конечно, нельзя обойтись без хотя бы самых кратких сопоставлений работ В. Н. Перетца с исследованиями и взглядами других ученых.

Изучение русского театра и драматургии началось в России с середины XVIII в. В течение двух с половиной веков, протекавших с того времени, методы составления истории театра неоднократно менялись. Отношение исследователей к драматическим памятникам прежде всего определялось их точкой зрения на задачи истории литературы в целом. Крупные изменения в историко-литературных взглядах обуславливали, в свою очередь, перемены в разработке такой относительно более частной проблемы, как история русского театра и драматургии.

Например, в XVIII в. историко-литературные представления, как известно, сводились к представлениям о словаре или о библиографии. И поэтому первые историки русского театра, очень разные по уровню своих знаний и по положению в обществе, — актер И. А. Дмитриевский, академик Я. Штелин, митрополит Евгений, издатель Н. И. Новиков, — излагали его историю в удивительно одинаковой форме: или в форме словаря, по алфавиту драматургов и актеров, или в форме летописно-библиографической, по хронологии отдельных фактов и изданий.

Новый период изучения русской драматургии и театра начался со второй половины XIX в., когда в литературоведческой науке России получили значительное развитие сравнительный и культурно-исторический методы. Понимание задач истории литературы усложнилось; и вот как понимал их в то время, напри-

мер, М. И. Сухомлинов. «Библиографы описывали книги по группам и отделам,— характеризовал М. И. Сухомлинов предшествующий период,— и сообщали сведения об авторах в азбучном порядке. История литературы должна связать явления не одною только внешнею, но и внутреннею связью, руководствуясь определенным выбором, а не помещая все без разбора. В истории литературы неизбежно обнаруживается то или другое направление, преобладает то или другое начало»¹.

Н. С. Тихонравов был одним из первых, кто понял и сформулировал новые задачи истории литературы и почти сразу же реализовал это при изучении старинной русской драматургии. В 1859 г. Н. С. Тихонравов писал: «В настоящее время история литературы ... вышла на широкое поле положительного изучения всей массы словесных произведений, поставив себе задачу уяснить исторический ход литературы, умственное и нравственное состояние того общества, которого последняя была выражением ... Отдельное литературное произведение эта наука перестала рассматривать как явление исключительное, вне всякой связи с другими ... С изменением задачи изменилось и значение историко-литературных источников и пособий...»².

В 1859—1861 гг. Н. С. Тихонравов создал первый удачный очерк истории русского театра XVII—первой половины XVIII в., сохраняющий свое значение и поныне; им же был опубликован и прокомментирован почти весь репертуар ранних русских пьес, к которому позднейшие издатели прибавили лишь немногое³.

Знаменательно, что наряду с Н. С. Тихонравовым и независимо от него довольно большие работы по истории русского театра были написаны П. П. Пекарским⁴ и А. Н. Веселовским⁵. Притом трое ученых рассматривали историю русского театра на

¹ М. Сухомлинов. О трудах по истории русской литературы.— ЖМНП, 1871, ч. CLVI, авг., отд. 2, стр. 159—160.

² Н. С. Тихонравов. Объявление (о начинающемся издании «Летописей русской литературы и древности»).— «Библиографические записки», 1859, II, стр. 55—57.

³ Н. С. Тихонравов. Начало русского театра.— В кн.: «Летописи русской литературы и древности, издаваемые Николаем Тихонравовым», т. III. М., 1861, (отдел) II, стр. 7—47; он же. Первое пятидесятилетие русского театра. Речь, произнесенная в торжественном собрании Московского университета 12 января 1873 г. М., 1873; он же. Русские драматические произведения 1672—1725 гг., 1—2. СПб., 1874.

23 марта 1875 г. Н. С. Тихонравов на заседании Общества любителей древней письменности прочел доклад «Московская школьная драма первой половины прошлого века» (см.: Н. К. Гудзий. Николай Саввич Тихонравов. Изд-во МГУ, 1956, стр. 79).

⁴ П. П. Пекарский. Мистерии и старинный театр в России. СПб., 1857. Ср.: П. П. Пекарский. Наука и литература в России при Петре Великом, т. I. СПб., 1862, стр. 372—373.

⁵ Алексей Веселовский — брат великого ученого Александра Веселовского (см.: Алексей Веселовский. Старинный театр в Европе. М., 1870; A. Was-selowski. Deutsche Einflüsse auf des alte russische Theater. Prag, 1876).

фоне широких связей с театром западноевропейским: сопоставлялись народный театр в России и в Европе, древнерусские пьесы и средневековые мистерии, русские пьесы XVII — начала XVIII в. и так называемые «английские комедии» и т. д.

Эти работы положили начало новому периоду в изучении ранней русской драматургии и театра, периоду, называемому нами «тихонравовским», так как сделанное Н. С. Тихонравовым осталось наиболее крупным и наиболее важным вкладом того времени в изучение старинной русской драматургии.

«Тихонравовский» период продолжался и после смерти ученого, до самого конца XIX в. И хотя в 80—90-е годы XIX в. появились многочисленные исследования и публикации по истории русского театра, однако новизна их была значительно меньшей. Они лишь в той или иной степени стремились дополнить сделанное Н. С. Тихонравовым. Так, например, П. О. Морозов, автор самой большой работы по истории русского театра, написанной в конце 80-х годов XIX в., подчеркивал, что его главная цель «представить подробный литературно-исторический и бытовой комментарий к текстам», опубликованным Н. С. Тихонравовым, дать «систематический свод... материала», в значительной степени уже подготовленного Н. С. Тихонравовым⁶.

Если одни ученые систематизировали накопленные Н. С. Тихонравовым материалы, повторяя тихонравовские же мысли, как это сделал П. О. Морозов, то другие исследователи, а их было большинство, не претендуя на обобщения, занимались публикациями отдельных найденных ими пьес, оставшихся неизвестными Н. С. Тихонравову. Пожалуй, наибольшее количество текстов добавил И. А. Шляпкин⁷.

В целом же в 90-е годы XIX в. «тихонравовское» начало в изучении русского театра и драматургии было сильно ослаблено, и преобладал фактографический, археографический подход. В это время и развернулась научная деятельность В. Н. Перетца.

Отсюда понятна разнородность работ В. Н. Перетца в первые годы его занятий историей русской драматургии. Само время не давало ясного представления о главном направлении работ, и В. Н. Перетц то изучает творчество раннего И. А. Крылова-драматурга⁸, то пишет большую статью о кукольном театре на

⁶ П. О. Морозов. Очерки из истории русской драмы XVII — XVIII столетий. СПб., 1888, стр. III, 4—5.

⁷ Ср.: И. А. Шляпкин. Ужасная измена сластолюбивого жителя с прискорбным и нищетным. (Вновь открытая комедия XVII в.) — ПДПИ, 28. СПб., 1882; *он же*. Царевна Наталия Алексеевна и театр ее времени. — ПДП, СХХVIII. СПб., 1898. Часть материалов, обнаруженных И. А. Шляпкиным, была опубликована гораздо позже (см.: «Старинные действия и комедии петровского времени, извлеченные из рукописей и приготовленные к печати И. А. Шляпкиным». — СОРЯС, 1921, т. 97, № 1). Ср. также публикации М. И. Соколова, Н. М. Петровского, Г. П. Георгиевского.

⁸ В. Н. Перетц. Иван Андреевич Крылов как драматург. — «Ежегодник императорских театров. Сезон 1893—1894 гг.» Приложения, кн. 2. СПб., 1894.

Руси, с параллелями от античности до XIX в.⁹, то по отдельным спискам публикует некоторые русские и украинские драматические памятники XVIII в.¹⁰

Однако вскоре наступает перелом, и деятельность молодого ученого приобретает четкую целенаправленность. Можно предполагать, что важную роль для формирования В. Н. Перетца как историка литературы сыграла известная дискуссия о задачах истории русской литературы, развернувшаяся в самом начале XX в. В ней приняли участие А. И. Соболевский (один из учителей В. Н. Перетца), Н. Никольский, В. М. Истрин и др.

Дискуссия свидетельствовала о том, что сравнительно с тихонравовским временем к началу XX в. уже несколько изменилось и усложнилось понимание задач истории литературы. Пафос сопоставления русской литературы с западноевропейскими в значительной мере иссяк. Исследователи пришли к выводу, что прежде всего надо собрать достаточное количество данных, касающихся самой русской литературы. Как заметил В. М. Истрин, «каждая литература должна изучаться из себя самой»¹¹.

А. И. Соболевский писал по тому же поводу: «Научная история литературы Московской Руси XVI и XVII веков (с Петровскою эпохою), по нашему мнению, возможна. Правда, не все, имеющее значение, издано; историку необходимо работать (и много работать) по рукописи... Историк должен и привести в известность этот материал, и сколько-нибудь обработать его критически, и указать каждому произведению подобающее место»¹².

О том, что эти и подобные им высказывания крупнейших знатоков древнерусской литературы оказали влияние на В. Н. Перетца, показывают его неоднократные ссылки на материалы этой дискуссии и в особенности его дальнейшая деятельность. С начала 1900-х годов В. Н. Перетц с редкой неутомимостью принимается за систематическое разыскание и комментирование новых

⁹ В. Н. Перетц. Кукольный театр на Руси. (Исторический очерк).— «Ежегодник императорских театров. Сезон 1894—1895 гг.» Приложения, кн. 1. СПб., 1895. Позднее В. Н. Перетц называл эту работу «мало оригинальной» (см.: В. Н. Перетц. Отзыв о сочинении Н. И. Петрова «Очерки из истории украинской литературы XVII—XVIII вв. Киевская искусственная литература XVII—XVIII вв., преимущественно драматическая». Киев, 1911.— «Отчет о пятнадцатом присуждении императорскою Академией наук премий митрополита Макария в 1913 г. По отделению русского языка и словесности». Пг., 1915, стр. 22).

¹⁰ В. Н. Перетц. Скоморошья вирши по рукописи половины XVIII века.— «Ежегодник императорских театров. Сезон 1896—1897 гг.» Приложения, кн. 2. СПб., 1888; *он же*. «Властотворный образ человеколюбия божия». Соч. иеромонаха Митрофана Довгалецкого. 1737 г.— «Ежегодник императорских театров. Сезон 1897—1898 гг.» Приложения, кн. 1. СПб., 1898.

¹¹ В. М. Истрин. «Древняя русская литература Киевского периода XI—XIII веков» П. В. Владимирава. Киев, 1900.— ЖМНП, 1902, ч. СССXXX, март. «Критика и библиография», стр. 216.

¹² А. И. Соболевский. Несколько мыслей об древней русской литературе. СПб., 1903, стр. 18—19.

источников по истории русского театра и драматургии XVII—XVIII вв. Он в изобилии находит их (в основном мелкие произведения) в рукописных хранилищах Москвы, Петербурга, Киева, Львова и других городов. Его работы уже не выглядят случайными археографическими заметками, но составляют циклы, состоящие из многих выпусков и подводящие вплотную к созданию истории некоторых драматургических жанров, а тем самым существенно дополняющие то, что сделал Н. С. Тихонравов. Напомним, например, о двадцати выпусках работы В. Н. Перетца «К истории польского и русского народного театра», регулярно печатавшихся на страницах «Известий Отделения русского языка и словесности Академии наук» в течение почти семи лет, с 1905 по 1911 г. и, в частности, посвященных рассмотрению «малых» драматических жанров — декламации и диалога, — которые совершенно ускользнули от внимания Н. С. Тихонравова и его ближайших продолжателей¹³.

В конце концов статьи, комментирующие, казалось бы, отдельные памятники, под пером В. Н. Перетца превращаются в небольшие работы по истории русского театра. Образцом такой работы может служить, например, статья о пьесе «Акт о Сарпиде, дуксе Ассирийском», в действительности же дающая характеристику русской драматургии петровского времени¹⁴. Это был новый жанр научных работ о драматургии, не мыслимый во времена Н. С. Тихонравова и принципиально отличающийся от простого издания или узкого комментирования памятника. Циклы, нумерованные и нenumерованные серии статей В. Н. Перетца были призваны служить непосредственной основой, переходной формой к цельной, но более глубокой, чем тихонравовская, работе об истории русского театра и драматургии.

Однако подобно тому, как Н. Никольский считал, что «для составления научной истории древнерусской литературы не наступило еще время»¹⁵, В. Н. Перетц говорил то же об истории русского театра и драматургии: «Строить общую схему этой отрасли искусства в России несколько преждевременно»¹⁶. Поэто-

¹³ См., например, выпуски XI—XII и XV—XVII «К истории польского и русского народного театра». — ИОРЯС, 1903, т. 14, кн. 1, стр. 142—148; 1910, т. 15, кн. 4, стр. 150—175; а также дополняющую их статью В. Н. Перетца «Украинский диалог и трены на успение богородицы». — ИОРЯС, 1913, № 18, кн. 2, стр. 2 и сл.

¹⁴ В. Н. Перетц. «Акт о Сарпиде, дуксе Ассирийском». (Из истории театра эпохи Петра I). — ИОРЯС, 1921, т. 26, стр. 103—123 (том вышел в 1924 г.). Кроме того, В. Н. Перетц сделал фундаментальный вклад в текстологию ранней русской драматургии. — См.: Д. С. Лихачев. Об изучении древней русской литературы в Академии наук за 250 лет ее существования. (Несколько общих наблюдений). — «Русская литература», 1974, № 2, стр. 9 и сл.

¹⁵ Н. Никольский. Ближайшие задачи изучения древнерусской книжности. — ПДПИ, СХLVII. СПб., 1902, стр. 32.

¹⁶ В. Н. Перетц. [Рецензия на книги В. И. Резанова.] — ЖМНП, Новая серия, 1911, ч. XXXI, янв. «Критика и библиография», стр. 177. В. Н. Перетц

му обобщающих, теоретических работ по истории театра, «оторванных» от публикации источников, у В. Н. Перетца сравнительно немного; они невелики по объему и посвящаются лишь отдельным общим вопросам, вернее, постановке некоторых вопросов, но не их разрешению.

Но при всем том В. Н. Перетцем сравнительно с Н. С. Тихонравовым были намечены новые подходы и новые проблемы истории раннего русского театра в целом. Прежде всего В. Н. Перетц поставил вопрос об эстетических особенностях старинной русской драматургии. Подобного рода проблематика совершенно отсутствовала у Н. С. Тихонравова; больше того, он ее избегал и даже считал вредной в пылу борьбы с антиисторической «эстетической» школой. У В. Н. Перетца же вопрос об эстетике старинного русского театра возник уже в первых теоретических статьях и оставался в центре внимания до конца жизни.

Главные литературные черты пьес русского театра XVII—первой половины XVIII в. были указаны В. Н. Перетцем в 1907 г. в его работе «Очерки поэтического стиля в России»¹⁷, и затем в течение более пятнадцати лет их характеристика расширялась и углублялась. По мнению В. Н. Перетца, зрителей пьес того времени «эстетически волновала» «не одна пестрота невиданного дотоле зрелища, а игра, переливы трагического и комического, высокого и шутовского, вырисовывавшегося на фоне драматизации библейского, давно знакомого тогдашним образованным людям сюжета; смена подъемов жалости и смеха — вот на чем была основана сценичность пьес тогдашнего репертуара, в общем поражающих нас своими длиннотами и отсутствием драматического движения». Русский театр «знал два основных контрастирующих тона, две краски: пафос и бесцеремонную, не знающую удержку и границ шутку... Чередование их и составляло действие на фоне довольно примитивно развертывающейся фабулы, которая и не стремилась быть новой, неожиданной, сенсационной; она бралась из запаса старой библейской, исторической, вернее, псевдоисторической литературной традиции, но разрабатывалась в определенном ритме, обусловленном указанной сменой, не оставляя зрителя спокойным, заставляя его то почтительно созерцать и слушать героев, радоваться и плакать с ними, то смеяться над нелепыми выходками «шутовских персон»¹⁸.

был «весьма скромного мнения о своих работах по истории русского театра», — это слова из его письма от 25 ноября 1922 г. П. Н. Сакулину в Обществе любителей российской словесности (Рукопись ГБЛ, н/с, № 10, ед. 13, л. 1).

¹⁷ В. Н. Перетц. Очерки по истории поэтического стиля в России. (Эпоха Петра Великого и начало XVIII в.). — ЖМНП, Новая серия, 1907, ч. IX, июнь. «Отдел наук», стр. 326 и сл.

¹⁸ В. Н. Перетц. Театр в московской России 250 лет тому назад. — В кн.: «Старинный театр в России XVII—XVIII вв. Сборник статей под редакцией акад. В. Н. Перетца». — «Тр. Российского ин-та истории искусств». Пг., 1923, стр. 37—38.

В. Н. Перетц объяснял указанное явление, с одной стороны, влиянием стиля так называемых «английских комедий», а с другой стороны, схематизирующим взглядом авторов пьес на жизнь, которая «была несложна и комбинировала ряд вариаций в одном зачарованном круге»¹⁹.

Разумеется, В. Н. Перетц не считал, что им открыто все, относящееся к литературно-эстетической стороне старинных пьес. Наоборот, он постоянно подчеркивал предварительность своих наблюдений, призывал в этой связи обратить внимание на «сюжетность драмы», на «литературный стиль пьес», на собственно театральную их сторону, на изучение «приемов игры» актеров и их взаимодействия со зрителями. «Здесь историк театра соприкасается с историком культуры вообще, с психологом», — замечал В. Н. Перетц²⁰. Им были предприняты оригинальные попытки выявления «теоретических понятий русских «авторов» (условно) и читателей о драме в досумароковский период русского театра» (по поэтикам и редким печатным изданиям)²¹; были собраны наблюдения над театральными эффектами того времени²².

Если не считать нескольких работ учеников В. Н. Перетца, продолживших предложенное им направление в изучении истории русского театра, то нельзя не обратить внимание на «драматическую» особенность: В. Н. Перетц разрабатывал это новое направление в сущности один. Другие исследователи в лучшем случае лишь публиковали документы, имеющие отношение к эстетике театра, с самой скромной систематизацией содержания документов, как, например, это было сделано С. К. Богоявленским в книге «Московский театр при царях Алексее и Петре» (М., 1914) и В. Н. Всеволодским-Гернгроссом в книге «Театр в России при императрице Анне Иоанновне и императоре Иоанне Антоновиче» (СПб., 1914)²³. Правда, нужно заметить, что историко-эстетический подход к памятникам древнерусской литературы всегда проявлялся лишь как редкая индивидуальная особенность некоторых филологов, начиная с Ф. И. Буслаева. Из современников же В. Н. Перетца этой способностью был наделен, например, А. С. Орлов, который в 1902 г. опубликовал известную

¹⁹ В. Н. Перетц. Несколько мыслей о старинном русском театре. — «Ежегодник Петроградских государственных театров. Сезон 1913—1919 гг.» Пг., 1920 (на обл.: 1922), стр. 223.

²⁰ Там же, стр. 223—225.

²¹ В. Н. Перетц. Из начального периода жизни русского театра. — ИОРЯС, 1907, т. 12, кн. 3, стр. 181—225.

²² В. Н. Перетц. Театральные эффекты на школьной сцене в Киеве и Москве XVII и начала XVIII веков. — В кн.: «Старинный спектакль в России. Сборник статей». Л., 1928, стр. 64—98. Ср. также: В. Н. Перетц. Театральные эффекты в старовинном українському театрі. — «Україна. Науковий двомісячник українознавства», 1926, кн. 1, стр. 16—33.

²³ Книга В. Н. Всеволодского-Гернгросса была издана в количестве 200 экземпляров. Экземпляр с авторскими рукописными и машинописными добавлениями, иногда довольно значительными, хранится в ГБЛ под шифром W $\frac{462}{857}$.

работу «Об особенностях формы русских воинских повестей (конца XVII в.)» (М., 1902).

В. Н. Перетцу удалось существенно дополнить работы Н. С. Тихонравова постановкой и другой важной, традиционной проблемы — о происхождении русского театра и драматургии. Последователи сравнительно-исторической школы, по аналогии с историей западноевропейского театра, считали, что русский театр зародился из театра народного и церковных «действ». Против этого возражал В. Н. Перетц. «Попытки возводить начало русского театра, сложившегося в конце XVII ст.,— писал В. Н. Перетц,— к народному хороводному действу — невозможны. О деятельности носителей «народной драмы» — скоморохов — мы знаем очень мало, и то, что знаем,— не укрепляет нас в мысли искать у них зародыша первых сценических представлений на русской почве»²⁴.

В качестве путей возможного решения вопроса о происхождении русского театра В. Н. Перетц указывал, во-первых, на то, что «история нашего старинного, а вслед за ним и народного театра шла... через заимствование чуждой литературной и художественной традиции» Западной Европы²⁵; во-вторых, на влияние польского и украинского театров, в частности, на то, что «быть может, со временем обнаружатся и промежуточные, связующие звенья между русским народным диалогом и польской интермедией»²⁶; в-третьих, на роль русских авантюрных повестей — «романов» XVII — первой половины XVIII в., «обилие диалогов в которых способствовало их превращению в форму драмы»²⁷; и, наконец, в-четвертых, на значение социальных потребностей — «эстетических запросов прежде всего царствующих особ и их придворного круга» — для заведения и бытования театра в России²⁸.

²⁴ В. Н. Перетц. Несколько мыслей о старинном русском театре.— «Ежегодник Петроградских государственных театров. Сезон 1918—1919 гг.» Пг., 1920, стр. 217. Ср.: В. Н. Перетц. К постановке изучения старинного театра в России.— В сб.: «Старинный театр в России XVII—XVIII вв.» Пг., 1923, стр. 16.

²⁵ В. Н. Перетц. К постановке изучения старинного театра в России.— В сб.: «Старинный театр в России XVII—XVIII вв.», стр. 16—17.

²⁶ В. Н. Перетц. К истории польского и русского народного театра. (Несколько интермедий XVII—XVIII столетий).— ИОРЯС, 1905, т. 10, кн. 1, стр. 89.

²⁷ В. Н. Перетц. [Рецензия на книгу:] «И. А. Шляпкин. Царевна Наталья Алексеевна и театр ее времени. 1898».— ЖМНП, 1899, ч. СССXXIV, авг. «Критика и библиография», стр. 546 и сл.; *он же*. Из истории старинной драматургии.— «Северный курьер», 1899, № 39, 9 (21) дек., стр. 2; *он же*. Памятники русской драмы эпохи Петра Великого. СПб., 1903, стр. X; *он же*. «Акт о Сарпиде, дуксе Ассирийском».— ИОРЯС, 1921, т. 26, стр. 116 и сл.

²⁸ В. Н. Перетц. [Рецензия на книгу:] «В. Всеволодский-Гернгросс. Театр в России при императрице Анне Иоанновне и императоре Иоанне Антоновиче. СПб., 1914».— ЖМНП, Новая серия, 1915, ч. LV, янв. «Критика и библиография», стр. 207.

Мы не будем в данном случае рассматривать, насколько прав был В. Н. Перетц. Но несомненно, что та картина возникновения и развития русского театра и драматургии, которая вырисовывалась из его трудов, была намного сложнее, чем у Н. С. Тихонравова, и требовала учета гораздо большего количества различных связей, влияний и взаимодействий.

В результате увеличился разрыв между старыми и новыми методами исследований. Если во времена Н. С. Тихонравова мирно уживались историко-литературный и формально-архивный подходы к истории русского театра, то теперь они противопологаются. По методологическим трудам В. Н. Перетца и по его рецензиям на работы исследователей видно, как иной раз беспощадно он отличал действительных историков литературы от ученых, «более склонных к трудолюбивому, но бесплодному коллекционерству»²⁹.

В этом отношении чрезвычайно характерна полемика между В. Н. Перетцем и В. И. Резановым. Сам В. Н. Перетц не пытался создать общую историю раннего русского театра; мы уже знаем, по каким причинам. Зато В. И. Резанов в короткий срок, с 1907 по 1910 г. написал несколько больших книг по истории русской драмы XVII—XVIII вв. Эти книги по своему объему превосходили то, что В. Н. Перетц написал о русском театре за всю свою жизнь. Однако книги В. И. Резанова не содержали никакой новой концепции; вернее, они не содержали вообще никакой концепции, являясь сборниками материалов, текстов, выписок, расположенных в формальном порядке: по темам пьес, по странам и областям, где ставились пьесы и др. Формально-справочное построение книг было «замаскировано» их общей повествовательной формой и внешней солидностью и пр.

Рецензия В. Н. Перетца на книги В. И. Резанова была — неожиданно для многих — чрезвычайно резкой, по существу даже уничтожающей. Рецензент упрекал автора в том, что, «классифицируя свой материал, автор очень редко пускается в исследование, предпочитая повествование»; что под словом «анализ» автор подразумевает «пересказ», а не «нечто более, выражающее генезис и характер состава пьесы, чем изложение ее содержания»; поэтому его работа «есть сборник полуобработанного материала», построенный по «примитивному плану»³⁰.

В. И. Резанов не понял суть претензий В. Н. Перетца и в ответе на рецензию писал, что в своей работе он «предпочел

²⁹ В. Н. Перетц. К вопросу о сравнительном методе в литературоведении. — ТОДРЛ, т. I. Л., 1934, стр. 333.

³⁰ В. Н. Перетц. [Рецензия на книги:] «1) В. И. Резанов. К истории русской драмы. Экскурс в область театра иезуитов. Нежин, 1910. 2) В. И. Резанов. Из истории русской драмы. Школьные действия XVII—XVIII вв. и театр иезуитов. М., 1910. 3) В. И. Резанов. Памятники русской драматической литературы. Школьные действия XVII—XVIII вв. Нежин, 1907». — ЖМНП, Новая серия, 1911, ч. XXXI, янв. «Критика и библиография», стр. 182, 186—188, 205.

в расположении материала самый простой, естественный план, при котором избегается всякая тень подтасовок, натяжек и т. д.; внимательный читатель волен группировать свои впечатления по каким ему угодно категориям»³¹. Из этой цитаты видно, насколько далек был Резанов от историко-литературного подхода.

И даже в 1926 г. в рецензии на очередную книгу В. И. Резанова В. Н. Перетц справедливо отмечал, что для данной и для предыдущих книг этого исследователя характерна «банальность», «малая самостоятельность и обилие выписок», «своеобразное понимание «сравнительного метода», сводящегося к примитивному подбору параллелей». «Претендовать же на серьезное научное значение, на новизну — эта книга не может», — заканчивал В. Н. Перетц³².

Таков был приговор наиболее плодovитому исследователю раннего русского театра. Немало аналогичных замечаний было сделано В. Н. Перетцем в рецензиях на работы других ученых; эти замечания в совокупности дают представление о том, как непримиримо относился В. Н. Перетц к устаревшим методам составления истории театра, когда автор «в хронологическом порядке, летописным способом, без особых претензий излагает находящиеся в его распоряжении документы», «валит все в кучу, без разбора» и не идет «в технике построения истории театра далее своих предшественников»³³.

Все сказанное нами позволяет с несомненностью выделять «перетцевский» период в изучении раннего русского театра, пришедший на смену «тихонравовскому» и отличающийся большей сложностью ставимых историко-литературных задач.

Полной научной истории ранней русской драматургии так и не появилось до сих пор. Причина этого заключается, как можно предполагать, не только в трудностях методического характера, но и в том представлении о второстепенности места древнерусской драматургии в истории литературы, которое, по-видимому, являлось общим для исследователей.

Характерен тот факт, что ни один исследователь не начинал свою работу непосредственно с изучения драматургии. Историки литературы подходили к ней лишь после того, как принялись за изучение жанров, с их точки зрения, более важных в литературном процессе. Поэтому, например, Н. С. Тихонравов обратился к драматургии лишь после того, как им было предпринято большое исследование об апокрифах и отреченных книгах; П. О. Морозов занялся историей театра, сначала основательно изучив творчество Феофана Прокоповича и проповедников пет-

³¹ В. И. Резанов. Замечания на рецензию проф. В. П. Перетца. СПб., 1911, стр. 8.

³² В. Н. Перетц. [Рецензия на книгу:] «Проф. В. Резанов. Драма українська. У Києві, 1926, I, III». — ИОРЯС, 1926, т. 31, стр. 380, 381, 383.

³³ В. Н. Перетц. (Рецензия на книгу:) «В. Всеволодский-Гернгросс. Театр в России при императрице Анне Иоанновне...» — ЖМНП, 1915, янв., стр. 207, 212.

ровского времени; В. Н. Перетц перешел к исследованиям драматических памятников после обширных разысканий в области русского стихотворства. Изучение драматургии как бы дополняло у исследователей общую картину развития древней русской литературы и литературы петровского времени, созданную, однако, на основе разысканий в области других, более важных литературных жанров.

Представление о второстепенном значении ранней русской драматургии (очевидно, небезосновательное) в известной мере замедляло разработку ее полной научной истории. После Великой Октябрьской социалистической революции встал вопрос о коренном пересмотре концепций дореволюционного литературоведения и решался он опять-таки на примере других жанров. Лишь в 1930—1940-е годы, когда этот длительный процесс в основном уже заканчивался, возникла необходимость дополнить новую картину анализом и ранней русской драматургии. Появились новые работы В. П. Адриановой-Перетц, С. А. Щегловой, П. Н. Беркова, В. Д. Кузьминой, И. М. Кудрявцева и др., посвященные отдельным вопросам истории театра в России, а в первой половине 70-х годов коллектив исследователей подготовил серию книг о ранней русской драматургии.

Создается отчетливое впечатление, что сейчас мы находимся на грани нового периода в изучении русского театра. Как было показано, В. Н. Перетц занимался преимущественно аналитическими темами; ныне же, после завершения пятитомного издания академической серии книг «Ранняя русская драматургия (XVII — первая половина XVIII в.)», уже различимы контуры будущей истории русского театра, не фактографической, а теоретической. Почти все источники по истории ранней драматургии, за исключением единичных, собраны воедино, опубликованы и прокомментированы. Отдельные темы, на которые писал В. Н. Перетц, теперь развиты и смыкаются друг с другом. Достаточно заметить, что в названном труде были рассмотрены вопросы происхождения русского театра, его идеологическое и эстетическое значение, его место в мировой культуре. По-видимому, создаются реальные предпосылки для создания широкой, комплексной истории русского театра и драматургии. Для этого открылись возможности в самих научных жанрах предпринятых работ. Комментарии к пьесам превратились в указанном издании в цельные статьи. Так называемые вступительные статьи к сборникам публикуемых текстов, основанные на специальных исследованиях, во многом стали предвосхищать главы будущей синтетической истории русской драматургии. А разнообразные указатели к книгам по драматургии начали выступать в роли тематических словников будущей энциклопедии раннего русского театра. Все проблемы и конкретные формы предпринятых работ укрупнились и взаимосвязались. Есть основания думать, что предвидение В. Н. Перетца о первоначальном периоде истории русского театра, написанной по-новому, может осуществиться еще в XX в.

Р. Б. Тарковский

ЭСТЕТИЧЕСКАЯ АССИМИЛЯЦИЯ БАСЕННОГО ЖАНРА

(Повествовательные редакции первого перевода Эзопа)

1. ПЕРЕВОД БАСЕН ЭЗОПА

КАК ЯВЛЕНИЕ СЕКУЛЯРИЗАЦИИ ПРЕДМЕТА И ЖАНРОВ ЛИТЕРАТУРЫ ПЕРЕХОДНОЙ ЭПОХИ

Басня как жанр на Руси является относительно поздно. И все же выполненный в 1607 г. Ф. Гозвинским старший из русских переводов Эзопа — «Притчи или баснословие Езопа Фриги» — не был открытием неведомого прежде у нас литературного рода. Чтение Эзопа на языке оригинала входило в программы братских школ в XVI в., не говоря уже о том, что зооморфические маски как аллегорическое представление нравственного поведения человека, а равно и все основные компоненты басенного повествования (антитеза как импульсивный источник басенного конфликта и как основа композиционной организации фабулы, вплоть до логической предопределенности финала; контрастность условных персонажей и противопоставление исходной и завершающей ситуаций; обобщенно-этическая проекция рассказа) в той либо иной мере и соотношении присущи и памятникам, веками составлявшим круг чтения древнерусского грамотника — от библейских притчей и «Физиолога» и до басен «Стефанита и Ихнилата».

Однако с переводом Гозвинского басня впервые на Руси является как повествовательно обособившаяся форма. В отличие от тех же библейских притчей и христианизированных назиданий «Акира Премудрого», а равно и конфессионально осмысленных апологов «Варлаама и Иоасафа» или бесконечного сцепления за и против нанизываемых «подобий» «Стефанита и Ихнилата», басни эзоповского сборника представляют уже не служебно-иллюстративный «приклад», а самостоятельный и внутренне совершенно законченный рассказ со своим специфическим предметом и чрезвычайно динамичным типом структурной организации. Но прежде всего существенна светская природа жанра, чуждого какой-либо церковной окраски. Связанные с повествованием о заурядно обыденных повадках и примитивной психологии зооморфических персонажей, в своей незадачливости весьма далеких от символически обобщенного воплощения пороков и добродетелей, сюжетные конфликты эзоповских басен — это не аллегорическое

представление императивов религиозного долга, а миниатюрные иносказательные новеллы о повседневном нравственно-бытовом поведении человека в его отношении к себе и к себе подобным, а не в его обязанностях перед богом. Секуляризация дидактического предмета тут предстает совершенно необычным для древнерусской литературы полным отсутствием религиозных мотивов,— вплоть до идеологического «омирщения» культовой лексики перевода и самого духа его словоупотребления¹.

Необычным для русских книжников, воспитанных на традициях «извятия словес» и «словесной сытости», был динамический лаконизм эзоповского рассказа, когда все элементы фабульного развертывания сюжета — от мотивирующей экспозиции и завязки, через незамедлительное развитие и напряжение действия и до внутренней исчерпанности конфликта,— укладываются в минимальный словесный ряд, нередко всего из двух-трех не очень сложных предложений. В сугубой мере свойственные греческому источнику перевода Гозвинского, кодексу басен так называемой Аккурсианы, те же черты определили стилистическую структуру и русского текста. Именно эта рецензия греческой прозаической басни отличается наибольшим повествовательным лаконизмом и демонстративным стремлением не медлить с логическим развитием фабулы, нетерпимостью к какой бы то ни было детализации и описаниям². Тексты Аккурсианы — это сжатые до схемы конспекты сюжетов, не поступившиеся ни одной существенной единицей логической информации, но совершенно устранившие локальное своеобразие положений, индивидуальные интонации и голоса персонажей. Естественное композиционно-синтаксическое членение эпизодов и ситуаций поглощается единой волной ряда нанизываемых многочленных предложений, прямая речь обычно изгоняется сообщением, рассказ вытеснен изложением, стремительно ведущим к развязке.

И та же картина представлена русским текстом Гозвинского. Вот образцы его перевода:

132. О курице златородной. Курицу некто имея, яйца златые родящую, и разумев, яко внутрь ея узол злата обрящет, закла и обрете подобная внутренняя, яко же и прочих курицах: иже многое богатство надеявшийся обрести, и малаго оного лишен бысть.— ГПБ, Q, XVII. 272, л. 92 об.;

49. О паве и о галке. Птицам хотящим сотворити у себе царя, пав себе похваляше и достойна быти глаголаше ради красоты. Восхотевшим же сего всем, галка обращая, рече: «Но убо тебе царствующу, орел же нас прогоняти начнет, како нас от него отимеши?» — ГПБ, собр. М. П. Погодина, № 1964, л. 81 об.

¹ Подробнее см.: Р. Б. Тарковский. Старший русский перевод басен Эзопа и переписчики его текста. Л., 1975, стр. 153—158.

² См.: Ch. C. Hower. Studies on so-called Accursiana recension of the life and fables of Aesop. Urbana, Illinois, 1936, p. 5—6.

И ни обязательность логических мотивировок, ни подчас многоступенчатая градация фабульных событий не порождают обстоятельного, пространного повествования.

Вместе с тем Гозвинскому были совсем не чужды старания несколько приноровить повествовательное обличье, а то и сюжетно-идеологические мотивы и сценическую обстановку своего перевода к художественным вкусам и миропониманию русских читателей³. Однако стремление это неотступно сдерживалось проверкою текста «Притчей» по греческому оригиналу, — и перевод Гозвинского не намечает какой-либо новой, русской версии басенного жанра, но остается только русским переводом Эзопа. Более того, следование греческому тексту тут как бы консервировало повествовательное обличье эзоповской басни и вело к известной стилистической инородности «Притчей» изобразительно-речевым традициям древнерусской литературы и неизбежно ставило этот перевод в оппозицию еллино-славенскому «извиту словес», а впоследствии и экспрессивным тенденциям так называемого «русского барокко».

«Основная» редакция перевода представлена несколькими видами текста:

Весьма близким рабочей реставрации текста Гозвинского — в списках ГПБ из собр. М. П. Погодина, № 1964 (далее: *П''*)⁴, и собр. С.-Петербургской духовной акад., № 157; из Музейного собр. ГИМ, № 1626; в рукописи ГБЛ из собр. Н. С. Тихонравова, № 229 (далее: *Т'*). Все они — 60—80-х годов XVII в. Это наиболее тесная группа списков, различия между которыми не превышают полупроцента лексически полнозначного объема их текста. Начиная с 30-й притчи сюда же примыкает список 1690-х годов из ЦГАДА, ф. 181, № 250.

Другой вид основной редакции представлен списком из собр. ГПБ, Q. XVII.272 (далее: *Q*), 10-х годов XVII в. Это самая полная по составу (143 басни), хотя и не лучшая по исполнению и не очень грамотная рукопись. В ряде случаев удержав чтения, уже измененные в группе *П''*, она все же много заметнее отличается, — серией отдельных лексических вставок (+42), словарных замен (>111) и пропусков (—100), всего до 3% лексически знаменательного объема текста, — от условно реконструируемого текста Гозвинского. Из этого круга перемен свыше 40 отмечены и в последующих списках перевода, тогда как около 200 — индивидуальные чтения рукописи *Q*.

За переходящими, «магистральными» изменениями *Q* следует список 1680-х годов из собр. М. П. Погодина, № 1604 (далее: *П'*), около 60 новых чтений которого оказались затем и во

³ См.: Р. В. Тарковский. «Притчи или баснословие Эзопа Фриги» в списках XVII — начала XVIII века (Техника перевода. Язык. Стил. История текста). Л., 1972, стр. 9—14.

⁴ Литерные индексы прилагаются только цитируемым далее спискам.

второй редакции перевода, и более 120 перемен — индивидуальны.

Несколько особо, с довольно многочисленными мелкими отличиями текста, стоит список конца XVII в. из собр. Н. С. Тихонравова, № 249 (далее: *T''*), и неполный, всего из 15 выбранных басен, список того же века из Чудовского собрания ГИМ, № 359.

2. «КНИГА ГЛАГОЛЕМАЯ ЕЗОП» КАК ПОПЫТКА ПРАВОСЛАВНО-БЛАГОЧИННОГО УПОТРЕБЛЕНИЯ ПЕРЕВОДА

Вторая (назову ее «благочинной», даже «церковной») редакция перевода Гозвинского, представленная списком 1640—1650-х годов из ГПБ, собр. П. П. Вяземского, O.LXVIII (далее: *B*), возникает как попытка идеологического приспособления переводных притчей к духовной атмосфере Московской Руси и определяется устранением либо преобразованием мотивов и эпизодов, противных православию. С этой же редакции установилось позднейшее заглавие перевода: «Книга глаголемая Езоп», закрепляется состав ее текстов (139 басен).

Редакторскому отлучению тут прежде всего подверглись персонажи греческого Олимпа — Зевс, Аполлон, Афина, Афродита, Гермес, Гера. Для самого Гозвинского и ряда переписчиков представление в тексте античных богов, по-видимому, не создавало религиозно-психологического конфликта или благочестивых затруднений, и когда в греческом тексте с именем античного бога контекстуально соотносилось *θεός*, в русском переводе тоже появлялось «бог», что и передают списки основной редакции «Притчей». Более того, неосведомленность русского читателя вынуждала переводчика (а подчас и сведущих переписчиков) к мифологическому комментированию там, где греческий текст, естественно, ограничивался именем собственным. В то же время перевод не отождествлял античных богов с идолами. В списках первой редакции «идолы» — это только изваяния, «сииречь болваны», статуи (например, в притче «О Ермисе-боге и о идолотворце», № 84), но не языческие боги.

Совершенно по-иному предстают языческие боги во второй, «благочинной» редакции: там, где ранее в рассказе стояло «бог», теперь неукоснительно вносится отстраняющее «идол». Так, в притче «О злокозненном» (№ 15): «воспроси идола Апокона»; «аще идол речет»; «но убо идол разуме его злокозненное умышление», — и т. д.

Исправления последовательны и тщательны.

Иногда благочестивая правка достигалась и ловким переразделением уже наличного лексического материала, как в притче о крестьянине и сатире:

122. О человеце и о дивии муже сатыре. Человек некто с сатырем дружбу и любовь сотвори.— П".

Это в начальной редакции, где «дивий муж» только необходимый мифологический комментарий, прибавленный переводчиком к заглавию и даже не вводимый в повествование.

В списке Т'' комментарий подчеркнут и впервые оказывается в тексте басенного рассказа:

122. О человеце и о *дивием мужи сатыри*. Человек некто и *сатырь*, *сиречь дивий муж*, дружбу сотворив в любовь.— Т''.

В «благочинной» же редакции «дивий муж» — это уже сам человек, водящийся с нечистью, дикарь, язычник:

122. О *человецы дивии мужу* и сатыре. *Человек некто дивий* с сатыром дружбу сотворивше.— В.

Так оно и перешло во все последующие редакции «Притчей».

Но подчас высвобождение текста от противных православию мотивов требовало и более решительных преобразований, — не только лексических замен, но сокращений и устранения целых повествовательных эпизодов. Снимаются контексты с кощунственными ассоциациями или малопрстойными сюжетными сценами и вообще ослабленным нравственным началом. Так исчезает концовка басни «О двух алекторах» со своеобразным уподоблением господней благодати:

140. Два алектора о курицах браняхуся. И един другаго бив, отогна, и на месте осененом отшед, скрыся. Победивый же на верх возлете, на высокой стене став, *велегласно* возгласи. Орел же налетев и абие сего восхити, *а иже на месте темне скрывыйся, невозбранно от сего часа курицы топгаше*.

Толкование: притча знаменует, яко господь гордым противится, смиренным же свою благодать дает.— П''.

В «благочинной» редакции рассказ оборван на полуфразе, и выделенная часть текста просто снята.

Из благоприличия отброшена большая половина текста притчи «О ослех и о Зевесе» (№ 108), а весь объем редакторских сокращений достигает 430 полнозначных слов (при 195 лексических интерполяциях, 282 заменах и 139 перестановках). Наконец, появляются и прямые наставления «ничто же вяще во идоложерстве пребывати», но сокрушать идолы, — в басне «О человеце, разбившем своего идола» (№ 124).

Однако нет причин преувеличивать плоды этих усилий. Продиктованная этикетом благочестия и собственно дидактическими побуждениями, эта правка нигде (кроме последнего примера) не наделяет притчи религиозно-этической окраской и, отражая всего лишь бытовое православие и благочиние, не лишает притчей их мирского характера и предмета.

3. ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНЫЕ РЕДАКЦИИ ПЕРЕВОДА

Дальнейшее движение текста теперь уже «Книги глаголемой Езоп» — это история последовательно нараставшего ее приспособления к повествовательно-стилистическим (экспрессивным, композиционным, сюжетным) формам русской книжности как проявление собственно эстетической ассимиляции жанра басни.

Наиболее значительная по своим поновлениям третья, «сюжетно-повествовательная» редакция. Сама по себе она не представлена ни одной из сохранившихся рукописей и может быть выделена при помощи сопоставления списков четвертой и текста «сводной» редакции перевода (ГПБ, F XIV.5, далее: *C*)⁵ как общий пласт их поновлений. Формируют третью редакцию свыше 900 лексических изменений (+700, > 134, —72, при почти 100 перестановках), предстающих отчасти россыпью однословных акцентных и композиционных вкраплений по канве прежнего текста, но более всего — разветвленным распространением либо включением целых экспозиционно мотивирующих предысторий и эпизодов.

Четвертую, «композиционно-повествовательную» редакцию «Притчей», представленную несколькими последовательными видами текста, образуют до 1100 лексических изменений (+630, >280, —180, при более чем 200 перестановках). Редакцию определяет неброская, но очень регулярная правка текста, — множество инкрустированных по ткани более раннего текста мелких, одно- и двусловных вкраплений, настоятельно и систематически оттеняющих внутренние логические связи и композиционное движение фабулы.

Основные списки четвертой редакции: рукопись середины XVII в. из ГПБ, собр. А. А. Титова, № 1903 (далее: *T_т*); последней трети XVII в. из собр. ГПБ, Q.XV.103 (далее: *B_з*); список ГБЛ, из собр. В. М. Ундольского, № 690.

Следующий слой изменений представлен более поздним видом той же четвертой редакции — списком середины XVII в. из Музейного собр. ГИМ, № 2684 (далее: *M''*), а за ним, с очень значительными, подчас сконцентрированными наслоениями, «переходными» списками — рукописью 1705 г. из Музейного собр. ГБЛ, № 3254 (далее: *L*), и начала XVIII в. из собр. ОИДР, отд. 1, № 115.

Пятая, «эпизодическая» редакция представлена списком ГИМ из собр. Е. В. Барсова, № 2325 (далее: *B*), уже первой половины XVIII в. Редакцию создают свыше 480 лексических изменений (+354, >72, —63 и до 70 перестановок). Типологически ее определяют добавления повествовательных эпизодов: там, где прежде фабула прекращалась острой репликой более проница-

⁵ Сводная редакция старательно соединяет тексты третьей и основной (вида, близкого *T''*), восполняя все сокращения «благочинной».

тельного персонажа либо поздним прозрением потерпевшего, теперь нередко следует композиционно и психологически разряжающая концовка.

Однако выделение пятой редакции опирается не только на появление эпилогических концовок или лексический объем изменений. Немалое значение имеет тут и преломление прежних повествовательных тенденций. Конечно, экспрессивные, композиционные и сюжетные преобразования предшествующих редактур остаются и в тексте пятой редакции. Однако все они унаследованы как текст, а не как активные, порождающие тенденции, которые теперь либо затухают, либо оставлены совершенно.

Примечательны сдвиги внутреннего порядка — высвобождение «Притчей» от подчинения церковной идеологии. Заметно спадает благочестивый пуризм и религиозная нетерпимость, которые сменяет смягченная светскость этических оценок.

Так, скоморох, от редакции к редакции именуемый не иначе как «кощунник», теперь вдруг объявляется веселым и колоритным «скокушьником»:

10. Лисица жь прииде в дом некоего *скокушьника*, сиречь скомороха. — *Б.*

Причем, это не случайное графическое смещение, а исправление поверх уже вписанного и тут же зачеркнутого «кощунника». И совершенно внове оценка, интерполируемая в текст уже упоминавшейся притчи «О человеце, разбившем идола», где сокрушение языческого бога-идола теперь всего лишь слепая гневная вспышка:

124. И сего ради человек той разгневался на идола, и поверже его, и удари его о землю, и *напрасно* разбившися идолове главе и сокрушившися... — *Б.*

Подчас же в переменах эпилогической редакции уловимы и вовсе не свойственные прежде кодексу «Притч» мотивы. Так стало с басней «О муле, сиречь о осличине сыне или о жребяти»:

135. Мул ячменн насыщся, отолсте, скакаше и вопия, глаголя: «Отец мой есть конь скоротекущий, и аз уподобихся ему весь!» Егда же прииде время бегати и течения преста, абие отца осла вспомяну. — *П''.*

Это — перевод Гозвинского. Последняя редакция рассказывает уже об ипом и в иных эмоционально-психологических тональностях, прежде кодексу не известных:

135. Мул бе некогда млад еще сый, насыщаяся ячменя, отучне и отолсте, скакаше, вопия глаголя: «Отец мой, еси ты сколь скоро течеши, — и аз тебе уподобихся всем!» *Отец жь его отвещав ему глаголя: «Чадо, ты*

ныне еще младен скачешу. Егда жъ приидеши в работу, и тогда увеси вся скорби и нужды». И егда жъ прииде в работу, и тогда беда и нужда зла бысть ему, и течения преста, и абие отца своего словом помяну.— *Б.*

Дело не в том, что сложилась по сути новая басня, с новым предметом. Куда примечательнее, что басенный рассказ утратил и былой дидактизм,— здесь уже нечего и некого порицать. Это не наставления, а раздумье.

И все же эти спорадические внутренние сдвиги не формируют единой тенденции. Объединяет их не какое-либо позитивное начало, а скорее лишь отход от прежней идеологической ориентации или хотя бы ее ослабление, при некотором нарастании «светскости» повествовательных элементов. Здесь еще нет иной идеологической редакции; эта редакция — повествовательно-стилистическая или, если называть ее наиболее броский фактор,— «эпигическая».

Конечно, выделение и разграничение редакций средневекового литературного памятника (и строже — составляющих ту или иную редактуру чтений) не обеспечить только диахроническим расслоением его текста. Уже в силу заведомой неполноты последовательности текстуальных изменений (документируемой списками) мы едва ли можем быть уверены, что располагаем (в списке ли или в реконструкции) *текстом* архетипа редакции, а не одним из ее трансформированных видов, вобравшим неоднократно перемены, искажения и поправки, распределение которых как ряда легших один на другой и совместившихся пластов чтений попросту недоступно. Во всяком случае каждый раз, когда редакции «Притчей» представлены более чем одним списком, их поновления неизбежно расслаиваются на ряд ярусов, которых выделяется тем больше, чем больше обнаружено принадлежащих этой редакции списков. Так, даже в единственном списке «церковной» редакции (*В*) из более чем 900 (+195, >282, —430) лексических его отличий от ближайшего ему вида (список *П'*) основной редакции перевода технически вычлняются по меньшей мере три последовательных пласта изменений:

1) самый поздний слой (+29, >61, —55) — «индивидуальных» (до обнаружения других рукописей этой группы) чтений списка *В*, дальнейшей историей текста никак не отраженных и не трансформированных;

2) наиболее ранний слой (+66, >62, —44), отраженный всеми последующими списками;

3) наконец, средний ярус (+100, >159, —331), также отраженный во всех последующих списках, кроме *С*.

Конечно, это техническое расслоение чтений требует логических поправок, ибо пропуски среднего яруса (—331) в представляющем «сводную» редакцию «Притчей» списке *С* могли быть (и были) просто восполнены по основной редакции, а поэтому в массе своей также должны быть отнесены к предшествующе-

му, более раннему слою. Важно, однако, что не будь списка С, выделить интерполяции (+100) и замены (>159) среднего яруса чтений В, не говоря уже о всей третьей редакции перевода (+700, >134, -72), было бы вообще невозможно. Равным образом, не сохранился список П', — и по меньшей мере около 60 сложившихся в нем «магистральных» лексических изменений (+17, >23, -21) оказались бы причисленными поновлениям «церковной» редакции, всего лишь их унаследовавшей. Еще сложнее стратификация функционально и количественно незначительных разночтений списков основной редакции «Притчей».

Более того, установить, какие из чтений, аккумулярованных сохранившимися списками той или иной редакции, возникли одновременно с «определяющей» редактурой, какие следовали уже после такой редактуры, а какие сложились еще в переходных вариантах предшествующей редакции, — из-за утраты множества «промежуточных» списков для значительной массы разночтений не удастся даже гипотетически, как и реставрировать эти промежуточные тексты в их конкретных речевых формах. Негативное отношение современной текстологии к этому рода реставрациям достаточно известно. Но отсюда очевидно, что квалификация редакции как единовременной, «разовой» переработки текста остается критерием все-таки по преимуществу умозрительным и очень редко приложимым к строго выделяемому тексту. Ведь сколь бы в действительности такие разовые редактуры ни были обыкновенны, они мало где дошли к нам в не затронутой переписчиками форме, тогда как практически каждая редакция — это целый этап истории памятника и представлена, как правило, группой видов, с текстуально текучими переходными контурами и множеством текстологических вариантов. Возможно, что происходящее тут «непрерывное» смещение текста и может игнорироваться в каких-то аспектах его изучения, однако филологу, претендующему на исследование повествовательно-стилистической истории памятника, отказаться от анализа непрерывного движения текста — это отказаться от своего предмета.

Решающим фактором выделения редакции признается целенаправленный характер ее изменений. Однако телеологической природы не лишена и подавляющая масса мелких «частных» изменений, вносимых каждым переписчиком, — а потому неизбежен вопрос о критериях ранговой дифференциации «редакции» и «вида». И тут приходится признать, что абсолютизация представлений о редакции как непременно «коренной», «решительной» переработке текста неправомерно категорична, не говоря уже о том, что весьма чревата вероятностью произвольного толкования «коренного», — и в этом смысле не содержит объективно определяющей квалификационной основы. Поскольку же интенсивность редактуры неизбежно различна на разных участках текста, то как соотносить этот критерий «решительной» и «коренной» переработки с многочастным произведением, включающим ряд более или

менее автономных повествовательных целых,— в данном случае, книгой басен? Для примера воспользуюсь изменениями текста общеизвестной басни «О старом мужи и о смерти».

Текст перевода Гозвинского:

18. Старец некто [дрова] ⁶ секий в горе и на раму несый, и понеже многий путь идыи, утрудися, сложи с себя на землю дрова и смерти приити призываше. Смерти же абие представши и вину вопросих, чесо ради я призывает. Старец же, *убоявся*, рече: дабы взяла сие бремя *дров* и на его раму возложила.— П”.

Текст Аккурсианы передан дословно. От инициативы переводчика здесь внесены лишь психологически мотивирующий акцент «убоявся» и восполняющие уточнения стереотипно-речевого порядка (выделены курсивом). Не касаясь ошибок писцов и частных расхождений между списками, на сквозной истории текста не сказавшихся, а также колебаний лексических вариантов и грамматических форм, приведу текст последней, пятой редакции, разметив лишь последовательность постепенно аккумулированных в нем наслоений, хотя нет никакой уверенности, что открытие новых списков не даст еще более детальной стратификации этих чтений:

Муж некий (IV₃) стар некогда (II) в горе дрова сечаше и на раму своем (III) ношаше и утрудися зело (III), понеже многи пути имы хождаше (III). Гневавшу же ся ему (III) о сем (V) и сложи с себя бремя (III) дров на землю и призываше на себя (III) смерти приити. И внезапно (IV₁) жь представши ему (III) смерть и абие вопросы старого мужа (V) и рече (V): «Кюоя ради вины (V) призываеши на ся (IV₁) смерть (IV₃)? Аз есмь» (V).

Муж же (IV₃) старый, убоявся смерти (V), рече ей (V): «Для того призываю (V), дабы взяли бремя дров и на свою (IV₃) раму возложила. Она же отъиде от него, понеже не уверема бе еще ему скончатися (V).— Б.

Сюжетная схема басни не смещается совершенно. Однако ее повествовательное развертывание теперь иное: постепенное накопление новых акцентов привело и к новому облику рассказа, лексически знаменательный объем которого возрос ровно вдвое. Вместе с тем ни третья, ни четвертая редакции здесь, в пределах басни, как и во многих других, не дают «коренной» перестройки повествования и сами по себе едва ли могут квалифицироваться как редакции. Однако когда типологически такие же вкрапления подобно же проходят и по всему кодексу басен, они обретают уже иной функциональный ранг — множеств, гальванизированных в масштабах и структуре целого. Поэтому редакции

⁶ В рукописи «древу»; исправлено по другим спискам основной редакции «Притчей».

определяются не абстрактной «решительностью» изменений, а прежде всего их *типологической определенностью* (а в стилистических редактурах — не в последнюю очередь и структурно-функциональным единством).

И все же типологическая природа текстуальных изменений сама по себе тоже не решает проблемы выделения редакции. Ни одна из редакций «Притчей» не знает таких идеологических или, тем более, повествовательно-стилистических изменений, подобных которым не обнаруживалось и на каких-то иных этапах истории текста. Так, та же «церковная» редакция, почти до конца вытравившая языческие элементы фавул, еще сохранявшиеся переводом Гозвинского, по сути лишь придает общий, сквозной характер подобным же по содержанию исправлениям, sporadически встречающимся и на более ранних этапах истории текста — во всех видах основной редакции басен и даже в решениях самого переводчика. Тем менее вероятны неповторимые элементы в стилистических редактурах. Сходные по структуре и функциям изменения встречаются на разных этапах истории текста, а некоторые типы экспрессивно-речевых изменений (например, актуализация «чужой речи», интенсивно-оценочные, количественные и динамические акценты) и вообще вносятся чуть ли не каждым переписчиком. Поэтому стилистические редакции определяются не только типологическим единством редактуры, но в той же мере и *систематическим, сквозным характером такой правки в пределах данного яруса.*

Это обстоятельство тем существеннее, что эзоповские сборники являются не сюжетно-композиционным целым, а собранием множества самостоятельных (однако обращавшихся как единые «книжки») рассказов, — и совершенно обычны случаи, когда наиболее значительные перемены текста той или иной басни происходили не с переходом от одной редакции к новой, а в рамках того или иного варианта прежней. Естественно, что последовательное или параллельное накопление таких изменений во внутренних вариантах редакции ощутимо расшатывает ее типологическое единство. И если одни списки, несмотря на многие перемены, в общем еще сохраняют прежний тип (например, вид *Q* — в первой или *M''* — в четвертой редакции), то другие образуют уже весьма обособленные виды, а в случае последующей генерализации наметившихся в них изменений оказываются на положении переходного этапа от одной редакции к новой (например, *П'* — в первой редакции, *Л* — в четвертой).

Наконец, разное типологическое содержание последовательных редактур может привести к тому, что редактуры, резко различные в одном аспекте, ничего не меняют и не затрагивают в другом, — и границы соседних редакций также окажутся относительно сглаженными, текучими. Так, «церковная» редакция «Притчей», отталкиваясь от основной в идеологическом плане, ничем не отличается от нее стилистически; напротив, третья и

четвертая редакции, идеологически оставаясь в лоне «церковной», далеки от нее в плане повествовательно-стилистическом. Тем более «текучими» могут оказаться границы и контуры стилистических редакций, оказавшихся в русле единой литературной традиции, к примеру между четвертой и третьей редакциями «Притчей», разнящимися прежде всего функциональной и структурной природой внешне весьма сходных изменений, а в отдельных аспектах правки — лишь интенсивностью включения и вообще тождественного материала.

Таким образом, статус редакции, и повествовательно-стилистической в особенности, не покоится только на телеологических основаниях, даже дополненных критериями «коренной» и «разовой» переработки текста, но неизбежно предполагает внутреннее типологическое (а для стилистических — и определенное структурно-функциональное) единство сквозных и систематических изменений текста. Редакция бытующего в списках литературного средневекового памятника — явление многостороннее, подвижное, гибкое. Это — полоса в истории произведения, данная сетью как последовательных, так и параллельных видовых реализаций и вариантов, а не замкнутая в себе только однократная редактура, и в такой же мере представляет «результат определенного этапа в истории текста», в какой и потенциальное начало следующего.

4. КОНСТРУКТЫ И ФОРМЫ ЭКСПРЕССИВНО-СТИЛИСТИЧЕСКОЙ АДАПТАЦИИ «ПРИТЧЕЙ»

Сколь бы ни была отчетливой идеологическая правка церковной редакции, она касалась относительно немногих фавул. Несравненно обширнее и разностороннее были изменения, вызванные все нараставшим приспособлением самой повествовательной манеры перевода к отстоявшимся и привычным формам изобразительно-речевого мышления русских книжников, постепенно, словно бы исподволь, наслаиваемым на первоначальный текст перевода.

Предельно лаконичные и схематически обобщенные пересказы Аккурсианы, лишённые каких бы то ни было внешних драматизирующих или хотя бы условно живописующих деталей, не находят стилистической опоры в сюжетно-повествовательных жанрах русской письменности, и текст перевода Гозвинского очень скоро вбирает экспрессивно-изобразительные речевые формулы и композиционные конструкты, обычные для памятников древнерусской литературы и регулярно встречающиеся в них вне какой-либо особой жанровой закреплённости, лишь иногда с несколько ощутимыми реминисценциями формул и символов церковного лирического слога. Далеко не броские сами по себе, такие элементы постепенно проникают в каждую притчу и даже в каждый отдельный, более или менее целостный повествовательный контекст, фразу.

В осторожной форме это происходило и в момент перевода. Но, сдерживаемые эталоном греческого текста, такие вкрапления были тогда, в момент перевода, весьма ограниченны, менее регулярны и не столь весомы. Теперь же для списывателей и читателей повествовательным примером необходимо выступают иные шаблоны нарративного построения, и, не ломая структурного каркаса прежнего текста, переписчики стремятся к «улучшению» этого текста по привычным образцам и канонам.

Масштабы поновлений тут нетрудно представить хотя бы из того, что при исходном тексте перевода в 8760 знаменательных слов объем «Книги, глаголемой Езоп» (несмотря на устранение пяти басен, ряд идеологических сокращений и механических пропусков — всего до 1120 слов) достигает в пятой редакции 10 тысяч знаменательных слов, из которых самому переводу принадлежит всего лишь около 6720. То есть, практически каждое третье слово текста последней редакции было либо прибавлением (более 2350 слов), либо заменой (свыше 920 случаев) от длинного ряда переписок и редактур, и это, разумеется, не считая более 1600 индивидуальных лексических разночтений обследованных списков, на сквозной истории текста не отразившихся.

**а) Интерполирование количественных,
а также импульсивно-динамических и качественных акцентов
и характеристик**

Наиболее прямолинейно повествовательные акценты создают простым внесением экспрессивных характеристик, нередко отмечающих каждый этап действия, его мотивы и основные реалии. Акценты нарастают от списка к списку, и в позднейших редакциях размещаются там, где их еще не оказалось в предшествующих, так что без акцентных характеристик не остается решительно ни одной фразы. Наиболее же интенсивным такое внедрение было в третьей и затем в четвертой редакциях перевода.

Прежде всего это чисто количественные усиления меры и степени, отмечают ли они нагнетение свойства или его умаление, типа: «зело», «зелне», «вельми», «велик», «велии», «многии», «много», «множество», «вся», «всячески», «всегда», «часто», «только», «тако», «наипаче», «больший», и реже: «невелико», «едино», «только», «ничто же», — например:

Во II редакции было:

...и нозе свои
на кустовых терниях острых
прободеши и болезнуюци
х кусту рекша: «О мне...» —
— В, № 7.

С III редакции⁷ стало:

...и нозе свои
на кустовых терниях острых
прободши и *зело*⁸ болезнуя,
г л а г о л я ко кусту: «Ох мне...»
— С.

⁷ Третья редакция — это слой поновлений, общих спискам С и Тт (но цитирую по списку С).

⁸ Здесь и далее курсивом выделяются непосредственно рассматриваемые изменения текста, разрядкой — его другие лексические поновления.

Аналогичны приращения текста и в дальнейших примерах:

37. Муравль возжада *зело* воды пити.— *С*;
64. Свиния и сука между собою *зело* пряхуся.— *С*;
110. ...такo въздыхаеши и *зело* стонеши.— *С*.

В IV редакции (поновления *Тт*):

3. Лисица и козел жаждуци *зело*...— *Тт*;
128. Вран *зело* болезнуя рече к матери своей...— *Тт*.

В третьей редакции таких, единично интерполируемых акцентов 36, в четвертой — 23 (в переходных списках — 3, в пятой — 3).

Акценты не только регулярны, но и стереотипны, с явственными приметами экспрессивно-речевого шаблона:

В III редакции:

32. Пес со алектрионом дружбу *велику* сотворивши.— *С*;
38. Кожан, репей и чайка дружбу *велику* себе сотворже.— *С*;
66. Змий с раком живяше в купе и *велику* дружбу сотвориша.— *С*.

В IV редакции:

1. Орел с лисицею содружившеся и близ себе жити начаша, и утверждение праву и любви держаще, и дружбу сотворивше *велику*.— *Тт*;
122. Некто человек дивий муж с сатырем *велию* дружбу сотворив.— *Тт*.

Другой формой экспрессивных акцентов было внедрение в басенный рассказ динамических характеристик типа «*абие*», «*внезапу*», «*скоро*», «*едва*», появляющихся на основных композиционных узлах фабулы, в моменты поворота действия и призванных как бы стряхнуть одномерное и однотонное течение рассказа. В третьей редакции таких стереотипных энергических импульсов добавлено 16, а в четвертой — 13 (в пятой — 2).

Из примеров III редакции:

5. Кот пойма алектриона *внезапу*.— *С*;
62. Осел некогда со алектрионом вместе пасяхуся и *внезапу* нашедшу лву на осла, алектрион же *абие* провозгласи.— *С*.

Из добавлений IV редакции:

23. Зиме же зле и ветру на нь бывшу, и *внезапу* же корабль хотяше погрузитися в мори.— *Тт*;
92. Вран не имея брашна... узре издалеца на некоем месте солнячном змию спящу, и *абие* налетев восхити ю.— *Тт*.

Несколько разнообразнее интерполируемые качественные характеристики реалий, действий, состояния и обстоятельств. Однако выдвигают они отнюдь не индивидуальный, а лишь обоб-

ценные устоявшиеся признаки, будь то логическое усиление или оценка. Например, из поновлений III редакции:

31. Волку же *тайно* пришедшу...— С;

55. ... начаше *неутешно* плакаться и терзати власы своя.— С;

59. Он же умираючи *горько* възплака...— С;

60. ... зверю лютейшему впадох в руке *на смерть*.— С;

3. Лисица и козел жаждуще влезше в кладезь *глубок*.— С;

26. ...обрете сокровище... *пречюдно зело*.— С;

47. Крот животное есть слепо, рече убо некогда к матери своей: «Смоковницу вижу *красну зело*».— С;

88. Рак убо из моря вышел на брег и *красясь* хождаше по нему.— С⁹.

В IV редакции:

1. ... издавеча став *бряхлююще* взираше.— Тг;

53. Зайдем некогда спешимся, *жалостне* советовавшие между собою и плакахуся о своем житии.— Тг;

83. И не могоша отлетети и утопают *с плачем* глаголаху: «О горе нам...» — Тг;

94. ... в работу *неизбыточную впадох!* — Бг.

Преобладают же тут лишь самые общие этические оценки — «зле» и «люте». Примеры:

Во II редакции было:

Пси же слышавше глас волчий, волка гоняху.— В, № 87.

С III редакции стало:

И абие услышавше пси глас волчий и прибежше скоро и гнаша его *зле*.— С.

Аналогично:

19. Баба некая болезнующи *люте* очима.— С;

39. Он же рече: «Во огненную болезнь впадох *люте*».— С.

В IV редакции:

135. ...прииде беда и нужда *зла* бысть.— Тг;

20. Зиме же *люте* належащи.— Тг.

Функции интерполируемых определений заметно смещаются на более поздних этапах истории текста — в списках «переходных» к пятой редакции и затем в самой пятой редакции, где вкрапливаемые определения всего лишь логически выделяющего характера.

В «переходных» списках:

113. Они же видевшие его величество *телесное* и убояшеся его зело.— Л;

⁹ Здесь не интерполяция, а замещение вместо «пасяся» (В).

123. Ловцем же *волком* пришедшим и вопросиша мужа, где есть лисица.— Л.

В V редакции:

1. Лисица же притече с радостию, яко желаемо получи, и всех *орлих* птенцов съяде.— Б;

133. Приходящие же животни иже посещения ради *лвова* в пещеру, он же многих поймаю снадша.— Б.

Характеристики уже лишены экспрессивного заряда — их функции композиционного порядка, по преимуществу мотивирующие. К примеру, в «переходных» списках:

56. Ловцем же показавшимся и жеравли легки суще подышася скоро и отлетеша. Гуси же *тяжелы суще* и тяжести ради плотския не возмогоса ся скоро поднятися, осташася от жеравлей и поимани быша.— Л.

Из примеров V редакции:

1. Орел же *гладен сый*, пищи не имея где обрести, возлете убо х кусту и восхити лисицыны чада.— Б;

2. Ястреб же *гладен сый*, увидев соловья, а брашна иного себе не имея, налетев убо на соловья и внезапно ят его, хотя и съясти.— Б.

Но все такие определения и характеристики — лишь простейшие компоненты, с настойчивой регулярностью наслаиваемые в текстах последовательных повествовательных редакций и выделенные тут в возможно чистом, обособленном виде, тогда как много чаще они выступают в составе иных, более сложных повествовательных преобразований. Вместе с тем эти компоненты столь стереотипны, что для русского читателя напрашиваются сами собой и ничего не прибавляют к содержанию фабулы. Они как бы фиксируют во внешнем проявлении, в слове лишь те представления и ассоциации, которые уже наготове присутствуют у читателя. Но характер повествования они, несомненно, меняют — размеряют и регулируют его темп, распределяют экспрессивно-логические центры и окрашивают новыми тонально-речевыми нюансами. Сравните хотя бы начало басни «О лве и о лисице» в первой и в пятой, последней, редакциях:

I редакция:

Лев состаревся
и не могый исходити
на ловитву собирати
себе *пищи*,
помыслив,
разуме

V редакция:

Лев *зело* состаревся
многими леты
и *уже* не могый исходити
на ловитву собирати
себе *на потребу* пищу,
и помышляше *скорбя* *вельми*,
и разуме

сиде сотвори ти себе:
и
пришед в некую пещеру,
сотвори себе болна
и ляже.— П", № 133.

себе сидово сотвори ти:
и елико могий,
прииде в некую пещеру,
и сотвори себе болна,
и ляже ту.— Б.

б) Нарастание дублетно-синонимических и тавтологических оборотов

Приметно в повествовательных редакциях перевода нарастание экспрессивных оборотов, опирающихся на повторение синонимичных или хотя бы тематически соотносимых однопорядковых понятий. Экспрессивно-семантические повторы заполняют все списки как начальной, так и последующих редакций. Уже в первой редакции перевода их десятикратно (123 пары) больше, нежели в греческом оригинале (12), и, надо полагать, в большинстве своем они принадлежали Гозвинскому. Опираясь на устойчивый речевой стереотип, такие повторы редко подвергаются каким-либо переменам и, не распадаясь, переходят от редакции к редакции.

Вместе с тем переписчики перевода не ограничиваются повторением уже сложившихся пар, но пополняют их круг новыми, хотя интенсивность таких включений на разных этапах истории текста заметно различна: в третьей редакции их прибавилось 21, в четвертой — 12 и к пятой — еще 6.

В третьей редакции подобные формулы неоднократно вносятся переписчиками как готовое целое, например:

49. Но убо тебе царствующу, орел же нас погоняти учнет и возхизати, и како имаши нас изяти от таковы *храбрости и силы?* — С;

111. Осел и лисица сообщение сотворше друг ко другу, любезне *беседующе и совещаеся*, изыдоша на ловитву.— С.

Подчас же на введение дублетно-синонимических формул наталкивали элементы уже наличных синтагм, весьма близкие в каком-то значении, но находившиеся в синтаксических отношениях подчинения. Они без труда перестраиваются и выравниваются по стереотипной схеме, и логические отношения замещаются экспрессивными, например:

II редакция:

Едина точая желва-черепаха
учрежения пярнаго
ли[ше]на бысть.— В, № 97.

III редакция:

Едина точию черепаха
лишена бысть
пира и учреждения.— С.

Ср. такую трансформацию:

II редакция:

Не убейте мя,
о мужие, всеу,
безвиннаго крови,
не убих бо
ни единого от ваших! — В, № 137.

III редакция:

*Не убейте меня
всеу, о мужи,
и безвинно крови не пролейте, —
ни единого же от ваших
убих! — С.*

Иногда синонимические повторы возникают на основе ассоциаций графического (или фонетического) порядка:

I редакция:

Но убо твоя красота
в весное время процветает,
мое же тело и зиму удовь
претерпевает. — Q, № 72.

II редакция:

И убо твоя красота
в вешнее время процветает,
моя же *лето и зиму* удовь
претерпевает. — В.

Но обычно экспрессивные пары синонимов создавались простым внесением в текст слова, более или менее семантически подобного уже имеющемуся, к которому оно и пристраивалось. Наибольшее число таких акцентно-синонимичных внесений в третьей редакции, — к примеру:

133. Премудрии человецы от вредных *злюб* и видимых бед смыслом убегают. — С;

135. Мул ячень насыщся, отолсте *и отучне*. — С.

Многочисленны акценты этого типа и в четвертой редакции:

2. Ястреб же не внимаше *моления* его *и словесем не ят веры*. — Тт;

126. И абие множество рыб поймал и изложи я из сети, яко видеша их скачущих *и прыдающих* на земли, рече... — Тт.

Большей частью это вполне традиционные формулы славяно-русской книжности и назначение их главным образом экспрессивно акцентирующее. Они подчеркивают в повторении и усиливают тот или иной сюжетный мотив или этический вывод, — и естественно тяготеют к гномическим центрам притч — заключительному «пуанту» и, особенно, сентенциям, хотя не редки и на иных композиционных узлах рассказа. Их лексический материал — прежде всего глаголы, реже — имена, причем слова хозяйственно-бытового содержания в эти формулы, как правило, не вовлекаются.

Семантические отношения меж компонентами таких пар, хотя и связанных отнесенностью к одной смысловой плоскости, в общем довольно подвижны: от идеографического тождества или,

обыкновеннее, той либо иной степени синонимичности и до совмещения антонимов,— например, в третьей редакции:

58. О Ираклию? аще на блоху не способил еси и не дал помощи, како на больших супротивников пособиши? — С;

89. ...моляшесе, дабы его не убили, но отпустили.— С.

Довольно часто назначение вторых компонентов в более полном и многостороннем представлении данного фабульного мотива, тогда как их «синонимизация» и совмещение скорее идут от устойчивости стереотипа, нежели от внутреннего единства или семантического подobia самих лексических единиц. Например, в третьей редакции:

87. ...возтруби убо ми, аз же прежде смерти своя воспляшу ти и возвеселюся.— С.

Интерполируемые компоненты принимают также функции логического пояснения, более строгой сюжетной обусловленности рассказа и композиционной соотнесенности фабульных мотивов:

II редакция:

Осел коня блажа,
поне нещадно и прилежно
бысть кормлен,

осел же некогда
ниже славы имея доволны,
и сего ради многажды
себе очаявая.— В, № 54.

III редакция:

Осел коня вельми блажаше,
поне нещадно и прилежно
бысть кормлен
и хвалим всеми,

осел никогда же
име себе славы доволны,
и сего ради многажды
себе отчаявся и бедне живя.— С.

Наконец, подобные синонимические пары не лишены функций интонационно-ритмической организации текста и служат повествовательному равновесию и соразмерности синтаксических групп и синтагм, подчас рифмуемых,— к примеру, в четвертой редакции:

137. Они же рекоша: «Сего ради наипаче и м а ш и умрети, понеже сам не воюеши, но всех во ин возбужаеши и на брань подвизаеши».— Бг.

В «переходных» списках:

84. Ермис - и дол хотя разумети о себе, в какой чести у человек ои пребывает и како его человецы почитают.— Л.

Много реже в истории переписывания «Притчей» возникали тавтологические акценты, опирающиеся на контекстуальное соотнесение различных лексико-грамматических образований от одной и той же производящей основы (*figura etymologica*). Во второй редакции таких оборотов прибавлено 3, в четвертой — 8,

а вот в третьей не появилось ни одного, что опять-таки отличает их стилистические тенденции: редактор третьей предпочитал собственно экспрессивные акценты, тогда как четвертая редакция тяготеет к усилению логических.

Условия композиционного распределения тавтологических акцентов соответствуют их яркости: количественно нейтральные акценты обычно появляются в экспозиции притчи, более интенсивные — на динамических узлах рассказа: завязке действия и его кульминации, а самые выделяемые — в наставлениях и сентенциях. Что же касается техники их включения, то подобные обороты иногда создаются той или иной перестройкой, даже заменой наличных элементов контекста, но чаще — простым введением второго, тавтологического компонента. Примеры:

I редакция:

Волопас стадо быков пася,
погуби тельца.— *П*, № 127.

II редакция:

Волопас стадо волов пася,
погуби телца.— *В*.

III редакция:

Соловей на древе сидя,
по своему обычаю
пояше.— *С*, № 2.

Притча сия знаменуеет,
яко не подобающе
и не пользовательное есть
лукавство зминое.— *С*, № 112.

IV редакция:

Соловей на древе сидящи,
и по своему обычаю
песни воспевающе.— *Тг*.

Притча являет,
яко неподобающе
творити не подобает,
а не пользовательно есть
лукавство змеинное.— *Тг*.

Наконец, единичный случай введения тавтологического оборота как целого — в четвертой редакции:

14. ...и обещался им сто волов на жертву принести, и клятвою ся кля.— *Тг*.

в) Экспрессивная актуализация чужой речи

Определенное оживление рассказа было связано с различными формами актуализации прямой речи. В контексте лаконичной до схематизма прозаической басни прямая, резко отличная от иных способов ее опосредствованной передачи речь прежде всего и таила возможности эмоционального возмущения бесстрастного, объективно-стороннего тона повествования. Экспрессивная мобилизация прямой речи отчасти достигалась введением в определившиеся ее контексты адресующих вокативов, сопровождаемых междометными частицами и оценочными характеристиками, и эмоциональных восклицаний. Так, уже в первой редакции пе-

ревода были постоянны, почти обязательны эмоциональные оценки в заключительных горестных восклицаниях незадачливых персонажей, стереотипные «О бедный аз!», «Ох мне, бедному!», «Праведно аз ныне пострадал!», — например, в притчах № 35, 41, 51, 59, 61, 62, 64, 69, 87, 88, 92, 100, 102, 114, 121, 131. Но с течением времени подобные формулы внедряются и там, где их нет ни в основной редакции перевода, ни в стоящем за ней тексте греческого оригинала. И такие включения обычны во всех редакциях, например:

Во II редакции:

60. Умираючи же глаголаше: «Ох мне, *бедному!* от человек бегаючи, зверю лютейшему впадох в руке!» — *В*.

В IV редакции:

100. Она же прилетевши и содеянное видевше, рече: «О бедная аз, *птица несмысленая!*» — *Тт*;

83. ...утопают с плачем глаголаху: «О *горе* нам *грешным*, яко малыя ради пища погибаем!» — *Тт*.

Регулярно и проще всего выделение прямой, адресованной речи достигалось вокативами. Сопровождаемые условно-эмоциональными восклицаниями, вокативы рельефнее выделяют чужую речь на ткани монологического рассказа и как бы драматизируют ситуацию, фабулу, а вместе и привносят в нее известное повествовательное оживление. Это присуще всем редакциям перевода, например:

Во II редакции:

25. От мышей же некая узре кота, яко же мертва лежаща, рече: «О ты, *коте!* аще и прахом и перстию будеши, не ближуся к тебе!» — *В*.

В III редакции:

30. Повар же обращся и яко виде его бегающаго, рече: «О *псе!* сие уразумеи, яко же аще потом будеши, хранити от тебя начну!» — *С*.

В «переходных» списках:

98. И разумевши овца, отвечава и рече: «О *волче!* аще аз тебе питание подам, вем бо, яко и брашно мене себе сотвориши». — *Л*.

Понятно, что наряду с вокативами, а то и на ролях самих вокативов, могли интерполироваться также оценочные характеристики, например:

В III редакции:

10. Лисица... а бие обрете харину главу, от художества учинену и одеяну в посмеях, юже руку приемше, рече: «О *сидевая* глава *лживая!* *почто* в себе мозгу и разуму не *имаши?*» — *С*.

В «переходных» списках:

40. Идол же не дав ему, но сице рек: «*О прокудливе! Истинную свою возненавидел еси, а сию ли взяти хочещи?!*» — Л.

Вокативы, вводимые переписчиками, традиционны не только как структурно-экспрессивные единицы,— они традиционны в формах своего лексического выражения, типа: «О друзи!», «О мати!», «О отче!», «О чадо!», «О сестро!» — но были довольно своеобразны в устах зооморфических персонажей.

Однако повествовательная мобилизация чужой речи не исчерпывалась лишь введением стереотипных вокативов или сопровождающих их эмоциональных оценок. В позднейших редакциях прямая речь включается и в таких контекстах, где до того не было даже косвенной. Правда, такие включения прямой речи были скорее конструктами информационно-логического плана и предназначены прежде всего для достижения некоей повествовательной полноты рассказа,— например, в третьей редакции:

84. По сем узрев свой лик Ермисов... вопросы и о своем идоле, *рече: «А сей чесого стбит?»* — С.

Но подчас введение прямой речи не лишено и композиционного динамизма,— например, в третьей редакции:

57. Черепаха орла моляше, дабы ю летати научил. Орлу же сказующу ей: далече сему быти от ест[е]ства ея. Она же наипаче с молением прошаше. Орел же уклонися на умоления, и взя ю ногтями, [и на высоту воз]несе, *рече: «Полети же ты сама о себе!»* — и пусти ю летати. Она же лете на землю и паде на камени, сокрушися.— С.

В V редакции:

22. Возвращу же ся повару со орудия своего, и нача искати мяса, и не обрете, *глаголя же младенцам: «Вы есте взяли мясо! — отдайте ми!»* — Б.

Обыкновенно опорой для прямой речи служили наличные элементы рассказа, и в прямую речь развертываются какие-либо узлы повествовательного контекста,— например:

II редакция:

...и обрете
подобная внутренняя,
яко же и в прочих
курицах,—

иже многия богатства
надеявшися обрести,
и мадое от него лишися.— В, № 132.

III редакция:

...и обрете
подобная нутренняя,
яко же и во протчих
курицах, *глагола в себе:*

«*О бедный аз!*
иже много богатства
надеяся обрести,
и малаго оного лищен бысть»,— С,

Но особенно часто в прямую речь преобразуется косвенная, к примеру:

Во II редакции было:

Ворожбит

на торзе седа
и беседоваше.
Пришед же абие некто к нему
и рече ему глаголя,

яко в его храмине двери
сокрушены все и окна,
и вся, яже внутри беша,
изнесена вся.— В, № 36.

В III редакции стало:

Волхв есть сиречь
ворожея
некто на торзе седа,
беседоваше со инем и.
И абие некто к нему прииде,
и абие рече ему:
*«Что о людях содеянная
ворожиши я,
о себе же не ведаеши,
яко у храмины твоя двери
сокрушены и окна,
и вся, яже внутрь имел еси,
изнесена быша?»* — С.

Наконец, актуализация и нарастание удельного веса прямой речи достигались распространением и развитием уже определенившихся ее контекстов,— например, в третьей редакции:

7. Отвещав же ей куст: *«О пронырливая лисица! Погрешила еси ты от мене помощь. И почто возходиши высоко, мною хотяще възпряти, иже всех възпривати обыкох и ни единыя вины от сего обретох?»* — С.

Однако все такие включения и преобразования прямой речи, особенно в третьей редакции, менее всего опираются на формы реального диалога. Это все та же, традиционно книжная, воображаемая форма «живой» речи, со стереотипным набором условных восклицаний, риторических вопрошений, с устоявшимся кругом однотипных оценочных эпитетов-характеристик и с упорядоченными рядами синтаксических конструкций, с несомненными признаками миниатюрных периодов и амплификаций. Выразительнее всего эти изменения в третьей редакции перевода, как, например, в притче «О зайцах и жабах»:

53. Зайцы некогда сошедшеся между собою свое оплакаваху житие, яко многого страха житие их наполнено: *«Яко много видим братию свою от человек уловляему в сети, и от псов снедаемых, и от орлов возхищаемых, и от ястребов, и от совы, и от иных от многих зверей бедне погибаемых и всяческих потребляемых! Лутче у[б]о,— рекоша,— умрети еденицею, нежели через все житие смущатися и дрожати страхом и трепетом одержимым быти».*— С.

В четвертой редакции столь разветвленных преобразований не возникает ни разу, и все заботы о выделении чужой речи ограничиваются интерполированием многочисленных, но разрозненных, частных акцентов.

5. КОМПОЗИЦИОННО-ФАБУЛЬНОЕ ОСЛОЖНЕНИЕ РАССКАЗА И ЭСТЕТИЧЕСКАЯ АССИМИЛЯЦИЯ ЖАНРА БАСНИ

Наряду с экспрессивно-речевым осложнением или даже переформлением переводных притчей их повествовательное приспособление шло также в плане композиционной организации рассказа, которая была связана с формами представления персонажей и сценической локализацией сюжетных событий, а еще в большей мере с обязательным выявлением всех звеньев сюжетно-логической схемы. Такое повествовательное приспособление служило прежде всего максимальному прояснению нравственно-дидактической линии басни, определенности движущих ее этических и психологических мотивов.

Переписчики и редакторы, как правило, ничего не меняют в реальном содержании сюжета. Те же мотивы и компоненты сценической обстановки имплицитно предполагались тут и прежде, только не имели прямого лексического выражения. Теперь же они как бы извлекаются списывателями из тени подтекста, что, однако, неизбежно укрупняло композиционные узлы рассказа, течение которого уже не только оттеняет все члены композиционного силлогизма, но смещается в русло собственно нарративных тенденций — занимательности фабульного изложения. Проявление повествовательной притягательности басенного жанра тут достаточно очевидно. Древнерусского светского читателя влечет уже не голая дидактическая аллегория, но само развитие сценических обстоятельств и событий, активность их движущих импульсов и формы их фабульного сцепления.

Тем не менее это выявление компонентов сценической обстановки не знало действительной конкретизации и характерологичности изображения. И редакторы, и переписчики стремятся более к логической обстоятельности и завершенности конфликта — дидактической непреложности и обобщающей обязательности нравственного примера и поучения, вне какой-либо определенной исторической или социальной проекции.

а) Нарастание элементов условной локализации и неопределенно-субъектной отнесенности фабульных событий

Усиление в структуре басенного рассказа нарративных тенденций (как следствие приспособления этого рассказа к литературным вкусам русских читателей) проявлялось по преимуществу в расширении и укреплении в тексте переводных притчей наиболее стереотипных элементов жанровой композиции, приметно сказываясь и на формах номинации действующих лиц. У зооморфических персонажей их обобщенность уже в условности самой аллегорической маски¹⁰. Там же, где выступают люди, мо-

¹⁰ См.: Д. С. Выготский. Психология искусства. М., 1968, стр. 134,

мент повествовательной условности привносился местоименно-неопределенными указаниями («некто», «некий», «един»), как бы предохраняющими фэбулу от приуроченности к сколько-нибудь конкретным субъектам, чем достигалась даже не так отвлеченность ситуации, как та неопределенная единичность, которая в любой момент способна обернуться всеобщностью этического примера и поучения¹¹.

Эти черты — в природе самого жанра, они присущи и греческому оригиналу, и его переводу: «некий» и «некто» — одни из самых употребительных слов притчей, с частотой 64 и 40. Вместе с тем столь неопределенная очерченность действующих лиц совпадала и с абстрагирующими тенденциями древнерусской литературы¹². Поэтому не удивительно, что в последующих редакциях неопределенно-единичная квалификация персонажей доводится до предела: она использована почти всюду, где только практически была возможна, а временами и там, где это было уже и ни к чему, — к примеру:

6. Уразумевши некая от них *едина* бывшую притчу...— С;

45. Пастырь *некий* при брезе моря некоего стадо пасяше скота.— Б.

Во второй редакции такие добавления случились трижды, в третьей их 9, в четвертой — 7, в «переходных» списках — 4, в пятой редакции — 1.

Изредка той же неопределенной единичности служило введение предельно общих личных указаний, таких, как «человек» или «муж» рядом с прежде прямой номинацией, отодвинутой теперь на вторые роли приложений, например:

10. Лисица прииде в дом некоего *человека* кощунника и скомраха...— С;

55. *Муж* сребролюбец все свое имение в с[р]ебре собрав.— Тг.

Однако неопределенно-единичное выделение персонажей было мало пригодным при коллективных субъектах. Не годились такие квалификации и при зооморфических масках. В подобных обстоятельствах элемент неопределенной единичности задавался временной характеристикой — «некогда» или, изредка, пространственным «негде». Ситуация отодвигается в неопределенное, даже отвлеченное и потому обобщенное время, не приобретая характера непосредственной данности. Примеры таких интерполяций:

16. *Некогда* рыболовы на ловитву изшедши.— С;

12. Рыболовы влекуще невод *некогда*.— Тг;

44. Детищу во училищи у учителя своего *некогда* книжицу украде.— Б.

¹¹ См. об этом: А. А. Погребня. Из лекций по теории словесности. Басня. Пословица. Поговорка. Харьков, 1894, стр. 28 и сл.

¹² См.: Д. С. Лихачев. Поэтика древнерусской литературы. Л., 1967, стр. 111—112.

Но обыкновеннее эта форма неопределенно-временных указаний использовалась в баснях о животных. Таковы, например, добавления третьей редакции:

- 109. Осел *некогда* одеяся львовой кожей.— С;
- 110. Осел *некогда* дрова ношаше.— С;
- 112. Курица *некогда* змиина яйца обретши.— С;
- 116. Голубица *некогда* жажду содержит сущи...— С.

В четвертой редакции:

- 123. Лисица же *некогда* от ловьцов бегающе.— Тт;
- 131. Червь и *некогда* же на землю пришед.— Тт.

В пятой редакции:

- 139. Волку *некогда* в челюсти, сиречь в горли, кость увязши.— Б.

В третьей редакции таких указаний внесено 11, в четвертой — 5, в пятой — 4.

Примечательно, что повествовательные разметки фабульного времени, добавляемые переписчиками по ходу действия, тоже несут отвлеченно-указательный характер, подчеркивая лишь последовательность и упорядоченность течения событий; все они представлены местоименно-наречными образованиями, лишенными предметной внутренней формы: «посем» — 5, «потом» — 4, «паки» — 8, «уже», «преж», «всегда», «доле», «еще» — по 2, «вторицею», «яко же и первие», по малех днех» — по одному. К примеру:

- 4. ...*потом же* и в третие приложи его видети.— С;
- 47. ...*потом* третицею рече.— С.

В третьей редакции таких указаний появилось 11, в четвертой — 13, в «переходных» списках — 4, в пятой редакции — 2.

Понятно, что пространственная локализация уже по самой природе своей не могла оставаться столь «бесплотной» и не часто представлена неопределенно-местоименными указаниями, например:

- 115. Змей *негде* многими мужми попираем, молися Зевесу.— Тт.

Сравните также:

- 26. ...обрете сокровище в *некоем* месте.— С;
- 13. ...в *некоем* граде, зовом Родийском.— С;
- 123. ...в *некоей* пустыни многи изшедши.— Тт.

Немногочисленны включения и других пространственно-местоименных указаний: «тут» — 5, «где» — 2, «оттуду», «тамо», «камо», «вон» — все по 1,— например:

13. Некто же от предстоящих *ту* глаголя.— С;

123. ...моли его, дабы ю скрыл *где*.— Тт;

1. ...гнездо свив и живяше *ту*.— Б.

В большинстве же случаев пространственная локализация дана переписчиками предметно, однако носила повествовательно-логический, подчас даже обязательный речевой, а не изобразительный характер. Локализация извлекается из контекста самой ситуации, вне какой-либо доли редакторской фантазии, воображения. Примеры:

86. Имея некто два пса *в дому своем*.— С;

88. Рак убо из моря вышед *на брег*.— С;

12. Рыболови влекуще невод некогда тяжку зело *из воды на брег*...— Тт;

38. ...егда где медь море извержет *ко брегу*...— Л;

126. ...изложих из сети *на брег*.— Л;

40. ...седе *на бреге* плачася.— Б;

129. Козел убо *во граде* на некое хранине стоя.— Б.

В третьей редакции подобных локализаций введено 15, в четвертой — 12, в «переходных» списках — 4, в пятой редакции — 9. Однако и тут приходится отметить крайнюю лексическую стереотипность таких указаний: это вообще «море» — 5, «река» — 3, «вода» — 3, «брег» — 6, «земля» — 3, «путь» — 2, «дом» — 3 и по одному разу — «езеро», «источник», «пустыня», «паства», «ограда», «град», «ладеица», «невод» и некоторые другие, почти никогда не выделяемые хотя бы традиционными определениями и характеристиками. Редакторы и переписчики как бы и с этой стороны предохраняют фабулу от закрепления за сколько-нибудь конкретной обстановкой, обстоятельствами и персонажами.

б) Повествовательное осложнение рассказа

Однако ни настойчиво оттеняемая неопределенность персонажей, ни столь же условная локализация сюжетных событий не составляли решающей стороны в композиционном приспособлении перевода к повествовательным стереотипам и формам древнерусской литературы. Несравненно весомее тут было тяготение к внутренней обстоятельности раскрываемого конфликта, логической оправданности и последовательности развивающегося действия.

Переписчики стремятся яснее очертить уже предварительную, исходную ситуацию, в которой скрыты необходимые предпосылки последующих событий. Уясняются причины и мотивы, диктующие поступки и поведение басенных персонажей. Выделяются и детализируются этапы самого хода действия, единый прежде акт расчленяется на его последовательные звенья. От редакции к редакции усиливается логическая спаянность изложения, про-

работанность композиционного рельефа. Вместе с тем (что не менее характерно и важно) все такие включения — и сюжетные мотивировки, и повествовательные связки — предельно стереотипны и самые ближайшие, какие только могут подсказываться ситуацией.

Конструктивной основой такого приспособления служила по преимуществу интерполяция глаголов как наиболее динамичных компонентов повествования, причем глаголов тематически определенных серий. Функционально самым широким и гибким было включение глаголов передвижения как композиционных связок при любых поворотах и осложнениях фабульного действия — от экспозиции и до финала, — будь то начало, завершение или переход от одного эпизода к последующему. Реже интерполировались глаголы состояния, помечающие (помимо исходных и заключительных положений) повествовательное членение фабулы, и глаголы избавления, эту фабулу так или иначе разрешающие. И, наконец, наиболее специализированную роль выполняли глаголы обретения, мотивирующие самое зерно басенного конфликта. Но это, разумеется, лишь преимущественная, а не единственная роль подобных глаголов, конструктивно-функциональное включение которых преломляется сквозь повествовательно-стилистические тенденции каждой данной редакции, не говоря уже о содержательной структуре того контекста, из которого исходит и на который накладывается редакторская правка.

Естественно, что инициатива русских списывателей была наименее скована в определении предварительно сложившейся или даже примысливаемой ситуации. И прояснение исходных мотивирующих обстоятельств подчас разворачивается в маленькие предыстории, полные собственного движения и динамики, а иногда и относительного оживления. Опираясь прежде всего на моторные глаголы, такого рода добавления главным образом и отличаются третью, сюжетно-повествовательную редакцию перевода. Приведу несколько примеров:

II редакция:

Лисица некогда
не видевши лва,

понеже по некому случаю

стретеса со львом.— В, № 4.

III редакция:

Лисица некогда
[не] дидаше лва
*и часто ходяше на свое
орудие потребы ради.*
И по неким времени
бежащи ей по обычаю своему
и внезапно стретеса со львом.— С.

Аналогично:

43. Путешественник многий прошед путь, и случися ему великий путь *проходити. Идущу же путем,* моляшеся Ермису-идолу, рече: «Аще что обрящу на пути сем, половину сего на жертву Ермису возложити обещаеся».— С;

139. Волку в шею кость увязне, и *нужно бегающе н[у]жебно избыти*, ему смерть варяше. И *абие нашед на жеравля*, мзду ему дати обещаваше, аще главу свою вложи, кость из шеи изсечет.— С.

Все подобные интерполяции контекстов с моторными глаголами как стержневыми элементами обыкновенно строятся на пересечении двух видовых планов: кратного глагола, очерчивающего некоторый экспозиционный фон, обыкновение,— и глагола не кратного, как раз и наталкивающего на ту частную ситуацию, точечное стечение обстоятельств, от которых завязывается дальнейший ход басенных событий. И таких, повествовательно развернутых включений, опирающихся на глаголы движения, в третьей редакции более дюжины, тогда как в последующих редакциях функционально подобные и конструктивно развернутые добавления с моторными глаголами внесены всего по одному разу (в четвертой — в притче № 92, и в пятой — № 3).

Разумеется, содержание фабульной экспозиции могло наталкивать переписчиков на интерполирование глаголов и других тематических серий. Однако и тут исполнены наибольшего динамического оживления и наиболее приметны опять-таки вставки третьей редакции, например:

II редакция:

Трубник полки собирая,
пойман бысть
от супротивников.— В, № 137.

III редакция:

Трубник полки собирая,
и воя на брань устрояя,
и укрепляя, и зело подвизая,
и бывшу некогда на войне
яту
от сопротивнаго.— С.

В условиях предельно лаконичной эзоповской басни, при крайней ограниченности повествовательного пространства, экспозиционные включения призваны были логически естественнее обеспечить фабульную завязку. Таковы, например, экспозиционные включения с моторными глаголами в той же третьей редакции:

22. Два младенца при поваре седяху. И повару *отшедшу на обычное свое орудие* и там о замедлевшу е[му] во своем орудие, един от них часть некую мяса украде.— С.

Однако обыкновеннее как сюжетно мотивирующие компоненты интерполировались глаголы обретения, например:

89. Татие вшедши в дом некий *и хотя нечто украсти*, и ничто же обретоша, точию алектриона.— С.

92. Вран, не имея брашна, *и много леташе, и не обрете брашна*, токмо о узре и здалеча на некоем месте солнычном змию спящу, и абие налетев, восхити ю.— Тг.

Кстати, это и есть единственное в четвертой редакции включение как бы развернутой конструкции с глаголом, хотя, конечно, здесь просто два двусловных включения рядом: с глаголом движения и с глаголом обретения.

Подобных же композиционно-функциональных связей с глаголами обретения в третьей редакции интерполировано 11, в четвертой — 13. Однако и тут роль и характер интерполяций не аналогична: в третьей редакции включения фразовых конструкций с глаголами обретения (равно как и с глаголами избавления) зачастую как бы драматизирует фабульное действие, тогда как в четвертой — это всегда всего лишь композиционно-логические одно- или двусловные связки.

Из примеров III редакции:

87. Козел, некогда оставшись от стада на пастве, гоним бысть волком. *Настигаше же его волк и хотя яти его, и он же возвращается к волку, рече...— С;*

16. ...сельдь от великих рыб гонима бысть и не обрете от них ухода и како детись, и в не за пу скоро скочи в корабль их.— С;

6. Лисица некогда скоро рыщуци и в не за пу в сеть впадши и отсече у себе ошиб и елико могла, избыся от сети и бежаше со срамом.— С.

В четвертой же редакции интерполирование глаголов этого круга встречается только на роли логических или даже композиционно-технических связей. Типичный пример тому — в притче «О кошке и пиле»:

77. Кошка убо вшед в кузницу некоего кузнеца и ту найде пилу лежащу и на ча ю языком лизати.— Тт.

Басня Эзопа — жанр композиционно однолинейный и преимущественно одноактовый. Поэтому разного типа осложнения фабульного действия для нее малохарактерны. Эта особенность эзоповских текстов не могла не ощущаться списывателями, что неизбежно должно бы сдерживать их повествовательные побуждения. Тем не менее усложнение фабульного рассказа иногда встречается, но каждый раз лишь как звено той же однолинейной канвы — эпизод, который должен полнее обусловить и даже драматизировать основное ядро конфликта.

Почти все такие вставки — в третьей редакции. Например:

105. Последи же паки у падши и от инья поимася кошки и молися, да не снесет ея. Кожка же отвещав рече, яко всем враждуещи мышам. Нетопырь же рече, яко птица есмь, и не мышь по роду, и обещася кошке весь род птичей отдата на снадение. Она же рече: «Аще тако естъ», — и отпустися.— С;

93. [Галка] в некоем голубнике живяше, виде голубей множество и добре питаемая, прииде к ним, хотя житьелствовати. Голуби же видеца

галку и отбиша от себе и отлучися галка же виде себе обидиму и убелившеся, прииде к ним паки и пищи их причастися. Голуби же, донележе молчаша галка, мянше, голубицу быти, и не возбранях ей ясти и пити.— С.

Наконец, гипертрофированное проявление тех же тенденций приводит как исключение к интерполированию и более сложных эпизодов, исполненных своих внутренних коллизий и противоречий, не затрагивающих, однако, природы сюжетного конфликта. Самое значительное из таких включений — в третьей редакции, в басне «О лве и о волке»:

68. Лев состаревся и болезнующа лежаше в пещере. Приидоша к нему вси зверие посетити князя своего болна суща. Едина же лисица только не прииде. И убо волк възприим дерзновение велико и благовремение, пред львом обличаше лисицу, иже ни во что же полагаше всех иже советом лва владеющаго, и сего ради преслушала повеления твоего и на посещение твое не прииде.

[В то же время прииде] и лисица в последних послушаше волких гласов. Лев на ню зело възярися. Она же времени ждуща. Волк же паки лву рече: «О лве! Может тя лисица изцелити и здрава сотворити своим разумом!» (А не ведаа, что глаголет, и не ведает, что над собою збудется). Лев же повеле ему лисицу искажи. Он же изшед, наиде лисицу и взем ея, ведаше. Она же моляше его, дабы отпустил. Волк же не послуша, привлече ю пред льва. Лев же виде дряхлу сущу, рече: «Окаянная лисица! Почто преслушаеши повеления моего?» Она же времени ответу моля, рече лисица: «И кто от приходящих толико тебе пользова, елико аз? Слышах бо я, что ты болезнуеши, и повсюду обходящи и врачевания от тебе от врачей ищущи и навыхот от древняго врача». Лев же абие врачество изреци повеле...— С,

и далее уже без каких-либо значительных отличий от текста Гозвинского.

Особое место в повествовательном приспособлении «Притчей» принадлежит развязке. Басни Эзопа не знают интонационно-нисходящего эпилога, всеуравновешивающего послесловия. Этот композиционный вакуум занимает сентенция, тогда как сам фабульный рассказ обыкновенно прекращается тотчас же за наиболее напряженным или драматическим моментом действия, часто горестной репликой незадачливого или назидательным наставлением резонерствующего персонажа, а то и острым фабульным «пуантом». Ни третья, ни четвертая повествовательные редакции не нарушают этой традиции. Иное положение в пятой редакции: там, где прежде фабула прекращалась наставляющей репликой более пронизательного персонажа либо поздним прозрением потерпевшего, теперь нередко следует композиционно и психологически разряжающая концовка. К примеру, в басне «О паве и о гадке»:

49. О птицах о паве и о галке. Птицам хотящим себе поставити царя, павин же убо похваляше себе и достойна быти себе нарицаше царем красоты ради. Восхотевшим же сего павина всем птицам на царство. Галка же едина не восхоте, обращъся ꙗ паву рече: «И убо тебе царствующу, орел же нас прогоняти начнет и возхицати,— и како от него имаши нас изяти от таковы храбрости его и силы?» — Л.

Это — текст «переходного» списка от четвертой редакции к пятой, довольно отличный от перевода самого Гозвинского. Но, как и во всех предшествующих редакциях, рассказ прекращается, стоило лишь определиться несостоятельности питающих сюжетный конфликт притязаний, на которых и остановлено внимание читателя. Однако следующего редактора занимает уже не только сюжетная нацеленность притчи, но и нарративная полнота фабулы: повествовательное довершение конфликта и что случилось с его персонажами. Отсюда и в пятой редакции появляется еще один, эпилогический кадр:

49. *И тако не поставиша его царем.*— Б.

Правда, иногда внешне нечто подобное появлялось и в тексте более ранних редакций: четвертой и третьей,— например, в басне «О алекторех», где вместо снятой благочестивым редактором развязки впоследствии, уже в четвертой редакции, появилась концовка:

140. Отгнанный же на месте и доле осененом скрися и бысть здрав.— Тг.

Тогда же, в четвертой редакции, сюжетное заполнение прежней купюры получила басня «О человеце, разбившем своего идола» (№ 124); в третьей редакции — басня «О осле и о лисице» (№ 111), и в списках, переходных к пятой редакции,— басня «О ослех и о Зевесе» (№ 108):

II редакция
(также III и IV):

Он же им показати хотя,
яко сие есть невозможно,
рече:
«Тогда вы свободитесь.—
— В, № 108.

«Переходные» списки
(также V редакция):

Он же им показати хотя,
яко сие есть невозможно,
рече им:
«Тогда вы свободитесь,
егда умрете».— Л.

Однако в отмеченных случаях эти прибавления не более чем вынужденное восполнение рассказа, хотя бы как-то подходящее по смыслу пристроенное сюжетное решение басен, сокращениями церковной редакции оборванных на полуфразе. Напротив, в пятой редакции добавление эпилогов — это уже свободно избираемая повествовательно-стилистическая форма завершения фабулы. Вот несколько подобных концовок:

В басне «О соловье и о ястребе»:

2. Ястреб же не внимаше моления его и словесем по ят веры, глаголя то: «Аз безумен буду, аще сие сотворю; гладен сый, а тебе пуцу, иных искати начну». *И тако съяде его.*— Б.

В басне «О самомнители»:

13. Некто жъ от престоющих ту сущих глаголя: «О храбрый муж! Ты яко истинне се быти, глаголеши, ничто жъ требуем иных свидетелей. Се тебе град Родийский, род и друзи. Есть зде прескаkanie. Проскочи же ты сие место невелико,— и видим, и веры имем, и храбра ты наречем!» *Муж же той, слышав сия словеса, и умолчи.*— Б.

В басне «О шершнях и о пелепелицах»:

48. Делатель же рече им: «Есть бо суть у меня два вола, иже ничто же обещают ми, а вся творит, еже хочу. Лутче убо есть онем, дати, не жели вами». *И тако не даде им.*— Б.

Естественно, что такие концовки идут сериями и сходны не только по условиям своего появления, но и структурно-семантически, например:

В басне «О жабах»:

17. И абие обретоша кладезь зело глубок, и едина ко друзей нача глаголати: «Друже, снидем в сий кладезь». Другая же отвещав рече: «Аще убо тако же в нем вода изсохнет, яко жъ и первие, то како имам от него изыйти?» *И тако отъидоша от него прочь.*— Б.

В басне «О осле и о лисице»:

111. Лев же ять ю и растеръза, глаголя: «Аще точию безбедное дати не имаша, беды терпе ти». *Осел же отъиде здрав.*— Б.

В басне «О льве и о лисице»:

133. Лев же рече: «...А чего ради ко мне в пещеру не приидеши?» Лисица жъ отвещав рече, яко «убо зрю многих животных зверей следы к тебе пришедших есть, а отъшедшаго от тебе ни единого не обретох». *И тако не вниде к нему и отъиде здрава.*— Б.

в) Приемы композиционного членения, логического сцепления и детализации повествовательных кадров. Комментирование рассказа

В истории повествовательного приспособления «Притчей» сколько-нибудь пространные интерполяции принадлежат по большей части третьей, сюжетно-повествовательной редакции перевода, тогда как на других этапах изменения текста такие включения единичны. Иное дело мелкие, рассыпанные по уже существующей ткани линейного изложения фабулы, одно-двусловные вкрапления как средство композиционного и логического члене-

ния эпизодов, их дальнейшей сегментации или некоторой детализации. Подобные включения,— являются ли они инструментом выделения или распространения каких-либо звеньев рассказа или механизмом более плотного сцепления и причинно-следственной обусловленности фабульных событий и мотивов,— являются массами. Представленные в основном глаголами или глаголами и сопровождающими их именами, и лишь изредка одними именами, такие вставки довольно регулярны функционально, а в определенной части и семантически однотипны.

Так, многочисленны интерполяции глаголов, отмечающие композиционное членение рассказа при перемене субъекта следующего глагольного кадра, что обыкновенно достигается введением заключающих предшествующий фабульный этап глаголов передвижения или пространственного положения, глаголов бытия или, изредка, состояния,— например:

В III редакции:

81. О пасеник, сиречь во пчелник, некто тать вниде к нему. Пчелнику уже негде отпешду, и не суть ту стражев. Тать же мед с воском украде и *отиде*. Пчелников припешду и вся улии свои празны видя.— С.

В V редакции:

1. Последи жъ не по мнозех днех нецыи человецы козу не держу приве-соша, богом жроша и *отидоша*. Орел же слетев и внезапно оставшую часть некую козия мяса со углем горящим восхити.— Б.

Если же перемены субъектов не было, то повествовательная разметка кадров создавалась не фиксацией заключительной стадии предыдущего эпизода, а выделением перехода к последующему, тогда как сами редакторские вставки приобретали окраску композиционной связки, материалом чего опять-таки служили глаголы движения. Примеры:

В III редакции:

119. Пастырь некий гоняше стадо овец в лес некий. *И пришед под дуб*, разпростер ризу свою под дубом.— С.

В IV редакции:

102. Некто убо ловец птицы ловяше. И некогда ему лучися хлеб взем и тростие, на ловитву изыде. *И абие идучи путем*, узре малу птицу дрозда на высоте древе сидяща.— Тг.

В V редакции:

3. Лисица и козел некогда ходяще по пустыни орудия ради своего и жаждущи зело пити. *И внезапно нашедши* кладезь глобок и внидоша в него пити.— Б.

Композиционное членение рассказа еще определеннее создавалось введением стереотипных формул сокращенного обобщения, должных как бы отметить замедленность течения фабульного времени, не осложняя, однако, повествования какими-либо новыми ритордационными мотивами. Например, в третьей редакции:

132. Курицу некто имея, яйца златыя родяшу. *И тако бысть много время.*— С;

136. Змий некогда пред враты земледелателя гнездо изви и живяше. *И по малех днех угрызе детище его.*— С.

Подобные же формулы использовались на переходах к следующему кадру, но это уже примеры четвертой редакции:

41. Осел.. молися Зевесу, дабы от огородника отшел, иному бы продан был. Зевес же его послушав моление и повеле его огороднику продати. *И тако продану бывшу, паки тружашеся болши первого и бедне живяше.*— Тг;

75. И едина от рабынь помысли сущаго во дворе убити алектора, мняше, яко сего ради гласа госпожа их нощию возстаает и их возбужает. *Помысли же тако и сотвори, алектора убиша, и посем случися им впасти лютейшим бедам.*— Тг.

Чрезвычайно обыкновенны, но лексически пестрыми были внутрифразовые вкрапления глаголов, привлекаемых отчасти ради повествовательной детализации действия, дальнейшего дробления его кадров на ряд наименьших сегментов, отчасти же как причинно-следственные скрепы меж такими микросегментами. В своем большинстве эти включения рассыпаны в четвертой редакции и в примыкающих к ней «переходных» списках. Вот несколько подобных примеров с выделенными интерполяциями:

121. Человек некто имеяше у себя коня и осла. Идущим же им путем, *бремена везущим*, рече осел коню: «Возьми от моего бремяни, аще мя хочеши имети цела».— Тг;

83. В некоем сокровищи соту медвенному бывшу и прилепившуся. И абие налетеша мухи и ядыху. Волнувшим же им ногами *и увязше*, и не могоша отлетети.— Тг;

27. Селдь гонима бе от дельфина.. И егда уже *истомися* и хотяше изыматися, случися зелным течением испаде некий остров.— Тг;

44. Он же отвечава рече: «Сия (мать) бо погибели моей есть вина, ибо егда книжицу украде и *принесох ей*, она же бы мя поби, и не бы на се устремихся дело».— Тг;

104. Паук же сея сети плетя *и распростираше я*. Он же (комар) летая, в сеть впаде.— Тг.

Такие включения отмечают объективно обязательный момент реального хода действия. Но они же и снимают эллиптически сжатые структуры исходного текста. Прежняя напряженность рассказа уступает место его относительно более свободному, есте-

ственным течению, когда соседние фразы как бы объясняют и поддерживают одна другую, и каждое звено в цепи происходящего словно само собою вытекает из предшествующих обстоятельств и мотивирует последующие. Но обусловленные всякий раз контекстом непосредственно ближайших мотивов, такие включения не поддаются классификационно-компактному обзору, что вынуждает довольствоваться выделением лишь некоторых, относительно более регулярных их серий. Так, в примерах той же четвертой редакции на роли межсегментных скреп можно отметить несколько вкраплений моторных глаголов:

17. Жабы две во езери пасяхуся. На весне же изше езеро, они же сие оставивше, *пидоша*, ишуще инаго.— *Тг*;

110. Осел некогда дрова ношаше и приходя к езеру воды пити, *приклонися* и оглезу, впаде во езеро.— *Тг*;

56. Ловцем же показавшимся, и жеравли легки суще, *подняшася*, скоро отлетеша.— *Тг*.

Однотипнее как межсегментные скрепы глаголы зрительного и слухового восприятия, встречающиеся среди добавлений любой редакции¹³, к примеру:

113. Егда первие верблюдоу явися человеком, *они же увидевше* его величество и боияшя зело, удаляючися бегаша.— *С*;

122. Сатырь же *сие виде*, вопросы вины¹⁴ его, глаголя: «Чесо ради сие творишь? — *Тг*;

134. Волк же *сие слышав* и мнев, яко истинну баба глаголет.— *Л*;

68. Лев же *видев* и *слышав сие от волка* и зело возярился на лисичу.— *Б*.

Композиционно такие связки сходны и в том, что появляются они на восходящей линии сюжетного действия, когда еще как бы не предполагается сюжетного поворота, даже если такой поворот вскоре наступит.

Немногочисленны, как отмечалось, объясняющие интерполяции существительных, вводятся ли они как указания на непосредственный источник происходящего в кадре или же называют более общие мотивы и побуждения персонажей, в какой-то момент сопутствующие разворачиванию основного конфликта. Подобные включения наперечет, но и тут преобладают имена с глагольной основой.

Из примеров III редакции:

38. Ветру же и зиме належащим лете сущим, кораблю зельне страждущу *от волн*, хотяше потопитися.— *С*;

47. И посем паки рече: «*От древа* ливанова благоухания исполнихся». — *С*;

¹³ В третьей редакции таких включений 5, в четвертой — 4, в «переходных» списках — 1 и в пятой редакции — 3.

¹⁴ В рукописи «виды».

10. Лисица... обрете харину главу от художества учинену и одеяну в посмех.— С;

111. Срете же лев и х. Лисица же видевши неминующую беду и пришедши ко льву, обещаеся предати ему осла на *снение*, аще точию ей безбедное¹⁵ обещавати будет.— С.

Из примеров IV редакции:

1. Ветру же зелну належащу, яко от *углия* пламеню разгорети.— Тг;

94. Галку некто поимал, связаша ю ноги вервью и даде отротати своему на *погешение*.— Тг;

133. Лев zelo состаревся многими леты и уже не могый ходити на ловитву собирать себе на *погребу* пици.— Тг.

Несколько на особом положении были включения глаголов (реже — имен) психологического плана. Лишь какая-то часть таких интерполяций, пожалуй, лишена сюжетной необходимости и подобна скорее свободным экспрессивным акцентам, нежели логически обуславливающим, тем более обязательным, компонентам рассказа. Например:

41. Осел... с воздыханием и стенанием горьким глагола: «Ох мне, бедному! лучше ми бысть у прежних господарей пребывая жити в работе, нежели у сего немилостиваго, сей бо, вижу, *не токмо мене [не] щадит, но и кожу мою напоследок изработает!*» — С;

94. ...и егда умираючи, сама о себе *потужи*, глаголя: «Бедная аз...» — Тг.

Но таких примеров немного. Основная же масса интерполируемых глаголов психологического плана была призвана обеспечить необходимые мотивировки на внезапных изломах фабульного действия, его почему-либо неожиданного (конечно, не для рассказчика) поворота или финала.

Из примеров III редакции:

66. Змий с раком живяше вкупе, и велику дружбу сотвориша промеж себя. И бо рак прост сый нравом, преминити моляся змию лукавство. Змий никако же принимая его словес и не внимая моления его. Нрав же имяше друг друга спяща стрещи от находящихся. Некогда же змию уснувшу, рак же седе близ его стрегий *помышляючи на него злое*, и уразуме змию спящу и своею силою, елико име, и стиснув его клещами и удави.— С;

87. Волку же о себе *ничто же помыслившу, но zelo воструби и завы*, козлу же пред ним пляшущу. И абие услышавше пси глас волчий, и прибегше скоро, и гнаша его зле.— С;

44. Детьце же во училище учителя своего книжицу украде и принесе к матери своей. Ей же не биющу его, *но жалеше, не возбрани ему, но и паче его похвали и възприим от него в любовь*— С.

¹⁵ В рукописи «бездельное».

Из примеров IV редакции:

105. Нетопырь же глаголя, яко не птица, но мышь есть. *И тако кот умился* и отпусти его.— *Тт*;

1. Лисица же притече с радостю, яко *желаемое получи*, и всех птенцев съяде пред орлом веселяся.— *Тт*.

Однако в списках переходных к пятой редакции и в самой пятой редакции интерполяции этого типа были внесены только по одному разу.

Понятно, что такие вставки не причислить уже к средствам всецело логической организации фабульного действия. Скорее, это даже сопровождающий комментарий, должный объяснять психологический механизм фабульного действия, — порождающие его мотивы и побуждения персонажей.

И все же ни один из отмеченных пока приемов композиционно-повествовательной адаптации притчей не выпадает из конструктов объективного плана повествования. Любые из интерполируемых компонентов организации рассказа: нагнетение обобщающей неопределенности персонажей и столь же неопределенной либо стереотипной локализации действия; введение экспозиционно обуславливающих предысторий, сюжетно мотивирующих эпизодов и эпилогических концовок, а также осложнение и драматизация басенных обстоятельств; рост повествовательной детализации фабулы, ее композиционного членения и естественно логического сцепления кадров; наконец, даже сопровождающее комментирование — все это предстает как бы звеньями последовательного развертывания самих сюжетных событий и целиком вплетается в динамическую линию фабулы. Но позднейшим редакциям известны случаи и другого типа интерполяций, которые не столько логически организуют — мотивируют или поясняют — последовательную связь событий, сколько этически квалифицируют их. Это скорее даже не комментарий, а изобличение «скрытых» источников поведения персонажей. Такое комментирование уже забегает наперед рассказа, опережает развитие сюжета и не служит объяснению хода событий, а соотносится со всей линией притчи, обнажая тот ее внутренний стержень, который и составляет нравственные противоречия сюжета. Приведу примеры:

3. [Лисица козлу:] «...Аз я по тебе скочив чрез твои плеча и рога икладязя вышед, посем и тебя отсюду извлеку». Козел же уверився, *а не ведая ея лукавства*, и скоро сие сотвори с радением.— *С*;

68. Царь же повеле ему (волку) лисицы искати. Он же шед, наиде лисицу и им ю, приведе. Она же моляше его, дабы пустил. Волк же не послуша, *хотя ю искоренити* и привлещи ю пред царя.— *Тт*;

98. Волк от псов угрызен бе и зле стража лежаше, пищи же ничто же имея. И абие узре издалеча овцу, моля ея, дабы ему от текуция реки воды пити дала, *хотя ея оманути и съести.*— Л;

66. Змий с раком вкупе живяше и велику дружбу сотворивше промеж себе. *Змий же лукав бяше*, рак же убо прост сый правом и змия моляше переменитися от н р а в а. Змия жъ лукавством своим никако жъ принимаше словес и не внимаше моления его.— Б.

Соотносясь с фэбулой в целом, подобное комментирование как бы предупреждает выводы сентенции и обнажает стоящее за ними нравственное сознание. Но тем самым этот комментарий выпадает из логически необходимых звеньев движения самой фэбулы и переходит в разряд элементов, которые впоследствии послужат семантической основой формирования еще одного персонажа басни — ее «рассказчика». Правда, пока голос такого рассказчика предельно слаб, он только-только намечен повествовательными редакциями «Притчей», но никак не определен собственными речевыми интонациями и окраской и ощущается лишь в своих нравственно-семантических функциях, — тем не менее первый шаг сделан, и носитель нравственного сознания из сентенции-толкования, дополнительного приложения к рассказу, теперь уже входит в само басенное повествование.

6. ПЕРЕДЕЛКИ БАСЕН ВНЕ КОДЕКСА «ПРИТЧЕЙ ЕЗОПА ФРИГИ»

Регулярное внедрение экспрессивных акцентов (динамических и эмоционально-оценочных); осложнение фэбулы распространением или даже включением новых эпизодов; заботы о композиционно-логической организации изложения, об основательности мотивировок и естественно последовательном сцеплении кадров; наконец, вращание в рассказ комментария от переписчиков и редакторов — все это приводит к повествовательному иному обличению переводных притчей, нежели оно было свойственно самой эзоповской басне, — к иному их эстетическому качеству. Пройдя через повествовательное и фразовое развитие пословного перевода, большинство притчей к последней редакции представляют уже вполне новые тексты, а подчас и новые фэбульные варианты традиционных сюжетов, весьма отличные и от самого перевода и тем более от стоящего за ним греческого оригинала.

Разумеется, «Притчи Езопа Фриги» не составляли единого композиционного целого, а отдельные сюжетные единицы этого кодекса изменялись по редакциям далеко не одновременно: какие-то притчи решительно преобразились при одной редакции, какие-то при другой, некоторые же басни претерпели существенные изменения на промежуточных этапах истории общего текста, не говоря уже о том, что интенсивность изменения тех или иных притчей также была различной. Однако и сами русские редакции

кодекса дифференцируются и определяются, конечно, не судьбою отдельных фабул и вообще не арифметически безликой интенсивностью изменений, а выраженным единством таких изменений — идеологических, композиционно-повествовательных и экспрессивно-акцентных, их достаточно регулярным, даже систематически сквозным проявлением. Причем, наряду с поновлениями, преобладающими в той или иной конкретной редакции, протекали изменения, присущие и всей линии повествовательного приспособления текста. Поэтому даже возможная автономность изменений той или иной басни на каком-то этапе истории текста еще не противопоставляла ее общей линии повествовательной адаптации.

Однако повествовательное преобразование басенных фабул шло свободнее и было значительней, если они бытовали вне переводного кодекса, например, когда к ним случалось обратиться древнерусским авторам с какими-либо особыми и далеко не всегда дидактическими целями. Не будучи сковано рамками кодекса-источника как стилистически единого целого, такое использование басни уже не следует многократно повторяемым однотипным жанровым образцам, прежде окружавшим ее и тяготевшим над нею, но приравнивается к новым идеологическим задачам и повествовательным формам. Сколь своеобразным и колоритным бывало такое использование — тому пример «Слово» Евфимия Чудовского¹⁶. Вообще же варьирование басен — и повествовательно-речевое, и композиционно-фабульное — в XVII в. не редкость, особенно у южнорусских проповедников. Например, как открытую политическую аллегория рассказывает басню «О паве и о галке» Антоний Радивиловский в «Слове втором на свято равноапостольного великого князя российского Владимира». Восславляя православного монарха, оратор соответственно видоизменил и усложнил сюжетные обстоятельства и мотивы, в частности связанные с фигурой Орла, олицетворяющего — в отличие от традиционной схемы — не потенциальную опасность, от которой необходимо искать защиты, а, напротив, ту силу, пренебрегать расположением которой и отвергать которую неразумно и пагубно. Приведу, однако, эту басню, выделив все отступления от рассказа Эзопа:

«Змышляют поетове о Паву и о Каве, гда праве птаство мели сейм валный («всеобщий») о том, кого бы могли себе мети за царя. Просил усилне Пав презрозное (?) птаство, абы был царем и великим князем над всем птаством, годным себе чинячи з пиенкности («красоты») перя. На том валном их сейме подарками Паве зветяженое («привлеченное») птаство дает свои зданя («суждения») такии, абы был над ними царем и великим князем Пав.

Отзовется з межи них едина Кава, або Галка, и речет: *«Ах для бога, что такого чините? Ежели Пав будет нам царем и князем, то запевне* («по всей

¹⁶ См.: Р. Б. Тарковский. К истории повествовательных форм русской басни XVII века. — ТОДРЛ, т. XXVII. Л., 1973, стр. 253—254.

вероятности») орла будемо себе мети вси за великого неприятеля, и если кто на нас повстанет, кто ся ему за нас спротивит? Кто отпор даст?»

Услышавши тое птаство, *хочай и подарки от Пава побрали*, пред ся на раду здоровую («здравый совет») Кавы орла себе за царя и князя *избрали»*¹⁷.

Радивиловский умел находить нетрадиционное, подчас неожиданное, по по-своему оправданное решение казалось бы самых законченных и отшлифованных сюжетов.— например, в басне-сказке «О журавле и о лисице»¹⁸:

«Запросил одного разу Лис Журавля на банкет, на котором дал Журавлю поливку барзо редкую на мелкой мисе; усиловал Журавль зажити («ухватить») долгим своим носом, леч згола («но вовсе») ему было не спору. А Лис як ест, так ест.

На том Лиса банкете не наевшись, Журавль умыслил вет за вет («око за око») отдати Лисови, прето («поэтому») запросил теж Лиса на банкет и дал ему потраву в бане шкляной, с тесною шиєю, розумючи же, так Лисови штуку за штуку отдаст.

З той шкляной бане барзо смачно Журавел потравы уживал, а Лис, не могучи оной потравы своим грубым пыском («толстой мордой») досягнути, *яко зверя барзо хитрое и промыслное, немного мыслячи, вывернул баню на камень, истолк оный статот. И так сам все поел, же Журавлеви нечего не зостало, що видячи Журавль жалосне заволаал* («воскликнул»): «*Люб так, люб овак*» («сяк»),— *всегда з Лисом справа opak* («дело выходит навыворот»)»¹⁹.

Бытуют вне кодекса и притчи из перевода Гозвинского, как, например, несколько переделок басни «О льве и о волке» (№ 69), возникших во второй половине XVII в. и, возможно, не лишенных злободневных намеков²⁰. Приведу наиболее интересную из этих переделок:

Список суднаго дела, как тягался волк с лисицею

Бысть в некоторой палестине у лва заболит голова великою болезнию. Тогда вси зверие стекошася ко лву на посещение. Одна лисица не притекла на болезнь лву, понеже бо лев пишетца царь всем зверям.

И во сто девяностом 7 году, генваря в 21 день, бысть у волка с лисицею великая недружба. И нача волк царю своему лву наносити на лисицу, как бы ему недружба своя отомстити. И рече волк: «Пречестнейши зверю ца-

¹⁷ *Антоний Радивиловский*. Огородок Марии Богородицы. Киев, 1676, л. 248—249.

¹⁸ В эзоповских сборниках эта басня не сохранилась. Но ее приводит уже Плутарх, поэтически обрабатывают Федр и Бабрий (см.: *Федр, Бабрий*. Басни. М., 1962, стр. 17, 174, 225).

¹⁹ *Антоний Радивиловский*. Венец Христов. Киев, 1686, л. 349 об.—350.

²⁰ См.: *М. Д. Каган-Тарковская*. Басня Эзопа «О льве и о волке» в русских переделках XVII в.—ТОДРЛ, т. XXIV. Л., 1969, стр. 245—248.

рю лве, услыши мою болезнь,— вси звери стекошася, одна лисица не при- текла на посещение». Царь-лев, не зная недружбы волка с лисицею, и по- велем лисицу перед себя поставить, и послал пристава косова заеца.

Заец пошел по лисицу и обрете лисицу. Лисица же ему взмолища и дает ему откуп велик. Заец рече: «Милая моя жена лисица, не бойся волка- исца, поди ты скажи, бутто ходила за врачами». И лисица заеца послушала и поиде пред царя своего.

Царь же лев на нее гневен ста. И рече ему лисица пред лицом его: «Я ходила за врачами, уведав твою великую болезнь». И рече царь лев к лисице: «Что врачеве сказаша о моей болезни?» И рече ему лисица с вели- кою лихостию и лукавством: «Врачеве сказаша, что жива волка убить и ко- жу с него снять и главу твою кожею обвить, и то будет главе твоей здра- вие».

И царь лев убил волка, и сня с него кожу, и главу свою обвил,— об- лехчения не бысть.

И тако бысть лисица рада, что избыла недруга своего волка.

Конец тетърати сей.

Лисица лукавая зверь». — ГПБ, Q. XVII, 57, л. 283—286.

В основе «Суднаго дела» — текст из «Притчей Езопа Фри- ги»²¹, точнее — третьей редакции «Притчей», где впервые воз- никает мотив посылки по лисицу и ее привода, тогда как в эзо- повой басне и в переводе Гозвинского лисица появляется перед львом сама. Конечно, сюжетное ядро басни в общем остается тем же, однако свобода пересказа здесь такова, что басня утратила текстуальное соприкосновение с переводом Гозвинского и про- никается довольно многими чертами, ни прежним вариантам этой притчи, ни вообще кодексу в целом не свойственными.

Выдвинутая аналогия с тяжбой повлекла ряд лексико-фразеоло- гических и композиционных наложений, идущих от форм делово- го документа и судопроизводства: «список суднаго дела, как тягался», «понеже бо пишетца», «наносити на», «пред себя по- ставить», «откуп велик», «истец», «пристав» (которым, не без иронического комизма, поставлен «косой заец»). Следом за обо- ротами и формулами делового документа потянулись слова и обо- роты живой, повседневно обиходной речи: «заболит голова», «по- шел по лисицу», «поди скажи, бутто ходила». Экспрессивные краски народно-повествовательного источника стоят за выраже- ниями «великая недружба», «милая моя». Сама синтагматиче- ская структура рассказа, при всей чересполосице грамматических форм, уже явно живого речевого отпечатка.

Из компонентов сюжетно-композиционного плана останавли- вает внимание начальная локализация событий: «Бысть в неко-

²¹ Отмечу, что ни в одном ином переводе басня «О льве и о волке» на Руси в XVII в. не известна — ни у Виниуса, ни у Кашинского, ни среди басен Лукмана.

торой *палестине*»²², — и до странности конкретная дата: «и во сто девяностом 7 году (1689 г.), генваря в 21 день».

Фабульный рассказ осложняют мотивы посылки за ответчиком, а также подкупа посыльного, его хитрые наущения и бесполезность заклятия волка. Не без настойчивости включаются мотивировки комментирующего порядка: «бысть у волка с лисицею великая недружба»; «как бы ему недружба своя отомстити»; «не зная недружбы волка с лисицею». И, напротив, бесследно снимаются мотивы сколько-нибудь справедливого воздаяния: нет ни завершавшего прежде рассказ лисьего наставления, ни басенной сентенции, ни евангельской гномы, которыми прежде оканчивался текст Гозвинского:

«... Волку же лежашу предо львом, лисица же смеющися рече: «Тако не подобает царя и владыку гневу и ярости подвизати, но ко благоутробию. Тол[кование]: притча являет, яко иже кто на кого леть сошывает, сам себе пагубу устроивает, и ров изры, впадет сам в яму, юже сотвори». — Q, № 68.

Так было в переводе. Теперь же волк и лисица, кто как сумеет, лишь сводят собственные счета.

Таким образом, стоило басенной фэбуле обрести свободное бытование, как естественным ходом вещей переводной рассказ проникается началами народно-речевого источника и отражениями социального быта²³. Но в широком плане это произойдет много позже — в традиции Сумарокова, Майкова, Крылова. В течение же всего XVII в. и первой трети XVIII — это пока лишь отдельные эпизоды, тогда как ведущим повествовательным началом остается книжное — причем не только в самой рукописной традиции, но и печатной — в изданиях перевода И. Копиевского (1699, 1700, 1712 и 1717 гг.), «Зрелища» А. Виниуса (1712), «Жития Езопа» Ф. Гозвинского (1712 и 1717).

Тщательнейше переведенные в 1607 г. Федором Гозвинским басни Аккурсианы были памятником дидактической литературы. Они переписываются, бытуют и распространяются на Руси как назидательное чтение, но не обретают социально-исторической приуроченности. Сатирическое начало переводу Гозвинского не известно; не привносится оно и переписчиками перевода.

Появление новых редакций «Притчей» почти не коснулось ни сюжетного содержания басен, ни их сентенций. С этой стороны

²² Ср. у В. Даля: *«Палестина...— говор. в народе в значении: отечество, отчина..., родина, родные, домашние места»* («Толковый словарь живого великорусского языка», т. III. СПб., 1907, стр. 119).

²³ Ср., например, слав басенного и сказочного начал в «Сказании о куре и лисице» («Русская демократическая сатира XVII века». М.—Л., 1954, стр. 272).

подавляющее большинство рассказов остается неприкосновенным и сохраняет тождество с греческим оригиналом. Сюжетно-идеологические сдвиги второй редакции, будучи попыткой конфессионально-дидактического приспособления «Притчей», тоже продиктованы собственно воспитательными причинами и отражают не столько требования официальной церкви, сколько общее смещение перевода в духовной атмосфере Московской Руси — не религиозно-философское, а, скорее, «бытовое» православие и благочиние, предопределенное самим назначением кодекса как правоучительно-воспитательного и назидательного чтения. Да и сказалось оно лишь на нескольких баснях.

Тем более не вовлекается перевод Гозвинского в лоно церковной или околоцерковной литературы. Отношение православной церкви к Эзопу враждебно, — и сколь потому ни любопытно обращение к его сюжетам московских проповедников второй половины XVII — начала XVIII столетий, оно едва ли существенно для популяризации Эзопа в России. Для этого оно по крайней мере слишком эпизодично. Но оно достаточно красноречиво как отражение нараставшей общеизвестности у нас и самого жанра басни, и традиционной его фабулистики.

Движение текста «Притчей Эзопа Фриги» (или, как они названы со второй редакции, «Книги глаголемой Эзоп») сосредоточено в нарастающем приспособлении к привычным повествовательным формам древнерусской книжности и в акцентировании нравственно-этических мотивов басен, тяготея ко все большей логической полноте, даже обстоятельности и завершенности басенного рассказа. Читателя занимает уже не просто и не так сюжетно-дидактическая схема, сколько самый характер и насыщенность изложения: развитие сюжетных событий и сценических обстоятельств, их движущие психологические импульсы и нарративное сцепление, что простирается в детализации (а подчас и в осложнении) фабульного действия и одновременно его сегментации на новые повествовательные кадры, в более рельефной разметке композиционных границ и в сцеплении таких кадров и эпизодов материалом повествовательных пауз и мотивирующих связей, а также в нагнетении импульсивно-динамических акцентов и в варьировании эмоциональной окрашенности рассказа как формах проявления эстетического интереса к басенному жанру.

Все эти перемены заметно осложняют насыщенность басенного повествования, резко оттеняют и распределяют его экспрессивно-логические и этические оценки и характеристики, размеряют и регулируют его темп и наделяют новыми тонально-речевыми нюансами. И все же повествовательный эффект таких изменений весьма ограничен. Он характерен, но и столь же условен — и та или иная редакция выделяется не особой неповторимостью своих изменений (все их повновения одного и того же, книжного источника и порядка), а их преимущественной функ-

циональной направленностью, что и позволяет говорить о внутреннем единстве книжной традиции басенного жанра — ведущей повествовательно-стилистической традиции басни на протяжении всего XVII — начала XVIII в. Однако главное тут иное — то, что, приравливая басенный рассказ к художественным вкусам русских читателей, эти изменения свидетельствуют о появлении эстетического отношения к басне-притче, о ее постепенной эстетической ассимиляции и все более глубоком вращении в круг повествовательных жанров предпетровской и петровской литературы. Вместе с тем здесь, как, может быть, нигде более, оказались обнажены те повествовательно-стилистические факторы, сквозь которые преломлялась и которыми сопровождалась первоначальная ассимиляция иноземного жанра.

Следующий и более сложный шаг в художественном освоении нового для Руси литературного рода принадлежал широкой социально-культурной экспансии басенного жанра, когда басни приобретают самостоятельное, отдельное от кодекса обращение и применение. Тут басенный рассказ неизбежно проникался мотивами и повествовательными конструктами иного, национально-демократического источника, вплоть до возникновения социально адресованных сатирических переделок, совершенно терявших текстуральное соприкосновение с Эзопом.

Но перевод Гозвинского только открывает историю басенного жанра в России. Появление в 1674 и 1675 гг. переводов А. Винюса и П. Кашинского создает уже социальное противопоставление весьма различных идеологических и стилистических традиций басенного жанра, развитие которого отныне не может быть представлено вне столкновения этих тенденций как в практике переводов, так и оригинального творчества в данном роде. Такое исследование пока на очереди. Однако и уже выявленные материалы обязывают намного ранее передвинуть время зарождения и активности не только разных идеологических тенденций в русской басне, но и ряда таких, к примеру, центральных факторов организации жанрового повествования, как экспрессивная мобилизация народно-разговорной речи, концентрированный гротеск, памфлетно-сатирическое преломление традиционных сюжетов и даже личный голос то проницательного, то негодующего рассказчика, — факторов, которые в разном переплетении и, разумеется, с несравненно более острой творческой интенсивностью и размахом сталкивались и эстетически переплавлялись в русской басне в середине XVIII — начале XIX столетий.

К ЛИТЕРАТУРНОЙ ЭВОЛЮЦИИ
ВЕСЕННЕГО ПЕЙЗАЖА

(Кирилл Туровский, И. М. Катырев-Ростовский
и В. К. Тредиаковский)

Природа привлекала внимание писателей уже в первые века развития русской литературы. Необычные явления природы нашли отражение в «Повести временных лет», большое место занимает пейзаж в «Хождении игумена Даниила» и «Слове о полку Игореве», встречаются пейзажные зарисовки в «Слове о погибели русской земли», «Хождении Игнатия Смольнянина», «Житии Сергия Радонежского», «Истории о царстве Казанском» и многих других литературных памятниках древней Руси. Но наибольшее значение приобретает пейзаж в русской литературе XVIII в., когда целые литературные произведения посвящаются изображению природы, ее красоте и могуществу, ее роли в жизни человека и человечества.

Художественные принципы изображения природы изменялись в связи с развитием общественной жизни, с изменением мировоззренческих систем. Природа была и остается второстепенным объектом литературы, объектом более нейтральным, чем социальные факторы действительности и поведение человека в обществе. Эта нейтральность природы по отношению к человеку дает возможность проследить общие закономерности в изменении самих литературных принципов ее изображения и установить связи этих принципов с господствующими мировоззренческими системами различных исторических эпох.

Художественная функция пейзажей и пейзажных зарисовок весьма многообразна как в древней русской литературе, так и в русской литературе нового времени. В значительной мере эта роль пейзажа обуславливалась назначением литературного произведения, его жанровыми особенностями. В «Хождении игумена Даниила», например, пейзаж предназначается для того, чтобы показать картины природы тех мест, которые так или иначе соотносились с библейско-христианскими событиями и где приходилось путешествовать самому паломнику. Изображения у Даниила Мертвого Моря, Иордана и его прибрежных мест, горы Хеврон и др. поразительно точны и реальны, хотя за этими правдивыми

изображениями и предполагаются таинственные сверхприродные и сверхисторические силы. В «Повести временных лет» обращается внимание не на обычные, а на исключительные явления природы, которые в сознании писателя-летописца обволакивались еще большей исключительностью, причудливостью и становились в один ряд с чудесами. Таинственна природа и в «Слове о полку Игореве», но эта таинственность иного назначения. Автор «Слова» стремится поэтически одухотворить природу, слить ее со всем комплексом действий, побуждений и эмоций, представить ее непосредственным участником скорбных и радостных событий, изображаемых или упоминаемых в произведении в соотнесенности с героями и со всеми русскими людьми — «даждь — божьими внуками». Иначе говоря, функциональная роль пейзажа в древнерусской литературе настолько же разнообразна, как и сами литературные памятники того времени.

Но как бы ни были различны назначения пейзажных зарисовок, во всех произведениях той или иной исторической эпохи позиции писателей будут сближаться в самих художественно-мировоззренческих принципах отношения к природе и, следовательно, в ее изображении.

Для всех деятелей литературы Киевской Руси природа выступает как своего рода мастерская, где главными деятелями являются высшие, сверхприродные и сверхисторические силы. Поэтому литературные пейзажи в «Повести временных лет», «Хождении игумена Даниила», «Слове о полку Игореве», в поучении Кирилла Туровского и в других памятниках той эпохи наполнены таинственным смыслом, символизирующим волю промысла. В обычном шуме листвы или необычном освещении, в появлении комет или солнечных затмений, в пышной растительности или в непригодной для человеческой жизни природных условиях — всюду усматривалось проявление воли промысла, понимаемого, однако, также далеко не одинаково. В одних случаях в явлениях природы символизировались языческо-христианские (двоеверные) представления, как в «Слове о полку Игореве», в других случаях — христианско-ортодоксальные, как это видно в пейзажах у митрополита Илариона или Кирилла Туровского. Но религиозно-символический подход к изображению природных явлений был универсальным принципом, его придерживались и христианские ортодоксы, и двоеверцы, и еретики.

О символизме древнерусской литературы и искусства писали многие исследователи¹. М. И. Сухомлинов символизм литерату-

¹ См.: Ф. Буслаев. Византийская и древнерусская символика по рукописям от конца XV до конца XVI века.— В сб.: «Исторические очерки», т. II. СПб., 1861, стр. 207; А. С. Уваров. Христианская символика, ч. 1. Символика древнехристианского периода. М., 1908; Л. Б. Карсавин. Символизм мышления и идея меропорядка в средние века.— «Научный исторический журнал», т. 1, вып. 2. СПб., 1914; Н. П. Павлов-Сильванский. Символизм

ры связывал с символическим воззрением древнерусских писателей на природу. В известной работе «О сочинениях Кирилла Туровского» он писал: «Самая жизненная, самая поэтическая сторона символизма заключалась в созерцании природы, по которому она является одушевленным выражением творческой мысли, родственным душе человека, и неразрывно соединенным с его внутренним миром»².

Современный исследователь А. Н. Робинсон утверждает: «Художественный метод литературы Киевской Руси не выделялся из познавательного метода своего времени в целом как явления синтетического (активно синтезирующего представления эпохи), а этот познавательный метод был обусловлен религиозно-символическим мышлением древнерусского общества, как и всего раннего средневековья»³.

Религиозный символизм был господствующим не на протяжении всей истории древнерусской литературы, а в определенный период ее развития: его господство можно отнести к XI—XV вв. Затем этот мировоззренческий и художественный принцип претерпевает значительные изменения. Наиболее отчетливые симптомы кризиса религиозно-символического метода мышления появились в конце XV — начале XVI в., когда обнаруживается увлечение астрологией и появляется интерес к такого рода литературным памятникам, как «Аристотелевы врата», «Шестокрыл», «Луцидариус». В эту историческую эпоху появляются тенденции принципиально иного способа объяснения природных и общественных явлений. В «Аристотелевых вратах», например, взаимосвязи между природными (физиологическими) и душевными (психическими) свойствами человека объясняются как причинно-следственные явления: психическое обуславливается физиологическим. Правда, эти объяснения носят наивный характер. А. Курбский в сочинении «История о Великом князе Московском» ставит поведение Ивана Грозного в зависимость прежде всего от самых жизненных обстоятельств: злые дела и обстоятельства порождают зло («злое злым и скончается»), добрые — добро. Такой способ объяснения причинных связей явлений условно можно назвать *наивно-прагматическим*. Для него характерно установление причинно-следственных связей прежде всего между самими

в древнерусском праве. Сочинения, т. III. СПб., 1910. Приложение 1, стр. 423—452; Д. С. Лихачев. Средневековый символизм в стилистических системах древней Руси и пути его преодоления (к постановке вопроса). — «Сборник статей. Академику Виктору Владимировичу Виноградову к его шестидесятилетию». М., 1956.

² «Исследования по древнерусской литературе академика М. И. Сухомлинова». СПб., 1908, стр. 303.

³ А. Н. Робинсон. Литература Киевской Руси среди европейских средневековых литератур. (Типология, оригинальность, метод). — «Славянские литературы. IV Международный съезд славистов». М., 1968, стр. 84—85.

явлениями без непосредственного, прямого вмешательства высших, сверхприродных сил⁴. Прагматический способ мышления не в состоянии был объяснить закономерности природных и общественных явлений. Прагматики находились во власти хаоса причинно-следственных явлений, они не могли менее существенные явления отличить от существенных и вскрыть в обилии явлений их закономерности и законы, поэтому прагматизм, как и религиозный символизм, признавал существование бога.

Против такого способа понимания исторической и природной жизни выступали последователи официальной церковности и ортодоксального христианского православия, среди которых находился и Максим Грек.

Максим Грек уделил значительное внимание критике астрологических и наивно-прагматических воззрений, причем его позиции несколько отличались от господствовавшего на Руси религиозно-символического метода мышления. В сочинении «Слово о том, яко промыслом Божиим, а не звездами и колесом счастья, вся человеческая устрояются» он писал: «Якоже убо не понужением, ни сложении звезд неких и зодиев, нудими бываем к делом благим или злым, ниже колесом счастья славни и безчестни бываем, той же сам премудрейший отец и учитель яснейше учит, глаголя: ум наш посреде двою некоею, коеждо своя действующю, овому убо добродетель, овому же злоба: сия же есть ангел и бес...»⁵. Иначе говоря, и доброе и злое в поведении человека идет от вмешательства сверхприродных и сверхисторических сил. Правда, в дальнейшем изложении Максим Грек говорит и о том, что в деяниях человека значительную роль играют «естественная семена», его врожденные качества.

Если у Максима Грека содержатся какие-то отклонения от религиозного символизма и попытка ввести примирительный с прагматизмом элемент «естественная семена», также играющие некоторую роль в поведении человека, то решения Стоглавого собора с большей решительностью обрушиваются на отклонения от религиозно-символического метода мышления.

Критика новых веяний, как и практика литературного творчества, свидетельствует, что религиозный символизм не сразу изживает себя и еще долго будет жить в литературе и в общественной мысли. Но в XVI в. и особенно в XVII в. наивный прагматизм уже прочно входит в литературное творчество и общественную мысль.

На смену наивно-прагматическому способу мышления в

⁴ См.: *Н. И. Прокофьев*. О некоторых гносеологических особенностях литературы русского барокко. — «Проблемы жанра и стиля. Сборник трудов кафедры русской литературы МГПИ им. В. И. Ленина». М., 1973, стр. 5—7.

⁵ «Сочинения преподобнаго Максима Грека, изданные при Казанской духовной академии», ч. 1. Казань, (1860), стр. 390—391.

XVIII в. приходит иная система взглядов на природу и общество — *рационализм*.

Так, в истории русской литературы и общественной мысли просматриваются три господствующие мировоззренческие системы: религиозный символизм (XI—XV вв.), наивный прагматизм (XVI—XVII вв.) и рационализм (первые две трети XVIII в.).

Различие мировоззренческих систем и связанных с ними методов мышления не могли не сказаться на практике литературного творчества, на художественных принципах, в том числе и на изображении пейзажа. Наглядный материал для наблюдений над этими явлениями дает изображение весеннего пейзажа у трех известных писателей — Кирилла Туровского, И. М. Катырева-Ростовского и В. К. Тредиаковского.

Поэтическое изображение весны — широко распространенный мотив в мировой поэзии. Его образцы можно найти у поэтов Востока и Запада почти во все времена истории. Весенний пейзаж нашел свое отражение и в русской литературе. Наиболее яркое описание весны дано Кириллом Туровским во второй половине XII в. («Слово в новую неделю по Пасце»), И. М. Катыревым-Ростовским в начале XVII в. («Повесть книги сея от прежних лет») и В. К. Тредиаковским в середине XVIII в. («Внешнее тепло»). Разумеется, сопоставительный анализ принципов изображения весенней природы у Кирилла Туровского, Катырева-Ростовского и Тредиаковского может быть относительно приемлемым, так как сопоставление должно учитывать не только различие исторических эпох и соответствующие им мировоззренческие системы, но и другие параметры литературного творчества, в частности жанровое своеобразие, которое также откладывает отпечаток на приемы художественного изображения. В данном случае жанры всех трех писателей различные: в одном случае торжественное поучение, в другом — историческая повесть, в третьем — ода.

Кирилл Туровский торжественное поучение «Слово в новую неделю по Пасце»⁶ приурочил к первому воскресению после весеннего христианского праздника — Пасхи. Хотя предметом риторического словоизлияния является не природа, а расцвет христианства, весеннему пейзажу в поучении уделяется столь большое внимание, что он привлекал внимание исследователей и как картина весеннего пробуждения природы, совпадающего с христианским праздником.

Кирилл Туровский как представитель ортодоксального христианства последовательно выражает религиозно-символические взгляды на природу и общество. На основе этой системы мышле-

⁶ См.: «Памятники российской словесности XII века, изданные с объяснением, вариантами и образцами почерков К. Калайдовичем». М., 1821.

ния он строит изображение картины весенней природы, красующейся величием творца. Автор — изощренный мастер риторического стиля, продолжатель и последователь византийского писателя Григория Назианзина и традиций Киевского митрополита Илариона. Он проводит параллель между весенним пробуждением природы и распространением христианского учения на Руси. Как и Иларион, он Ветхий завет сопоставляет с зимою, а христианство — с весною.

Весенний пейзаж как символический образ христианства развернут Кириллом Туровским в подробную картину пробуждения природы, с ее ярким солнцем и теплом, таянием льда, тихими ветрами, молодой зеленью, прорастанием семян, с завязью плодов, с приплодом ягнят и телят, красотой и благоуханием цветения, пчелами, собирающими мед, с пением птиц, с пахотой полей, ловлей рыбы и пр. Этот идиллический пейзаж далек от реальности и близок к чудесному, здесь все ликует и радуется, все в торжественном гимне прославляет Христа, здесь мирно падают «волкы и агньца, въ едино стадо собравъшаго». Сама природа чудесно выражает величие творца. В каждой детали весеннего пейзажа видится автору таинственный смысл.

Обратимся к литературному пейзажу гораздо более поздней эпохи. Два варианта весеннего пейзажа включены в известное сочинение под названием «Летописная книга» (1626), авторство которой приписывается И. М. Катыреву-Ростовскому⁷.

Исследователи уже не раз обращали внимание на эти варианты, выясняли их литературные источники и связи с пейзажами, встречающимися в сочинениях Григория Назианзина, Кирилла Туровского, «Троянской истории» Гвидо де-Колумна⁸.

Они не отрицали преемственных связей между весенними пейзажами, изображенными Кириллом Туровским и Катыревым-Ростовским.

⁷ «Русская историческая библиотека, издаваемая Археографическою комиссиею. Памятники древней русской письменности, относящиеся к Смутному времени», т. XIII, СПб., 1891 (далее ссылки на столбцы приводятся в тексте). Пейзаж входит в состав краткой (первой) и полной (второй) редакций «Летописной книги» с незначительными между ними текстологическими разночтениями.

Примечание редакции: по последним данным, автором повести был не И. М. Катырев-Ростовский, а С. И. Шаховской (см.: М. В. Кукушкина. Семен Шаховской — автор Повести о смуте. — «Памятники культуры. Новые открытия. Письменность. Искусство. Археология. Ежегодник. 1974». М., 1975, стр. 75—78).

⁸ См.: А. С. Орлов. Повесть кн. Катырева-Ростовского и Троянская история Гвидо де-Колумна. — «Сборник статей в честь М. К. Любавского». М., 1917, стр. 73—98; А. В. Никольская. К вопросу о пейзаже в древнерусской литературе. (Несколько описаний весны). — «Сборник статей в честь академика Алексея Ивановича Соболевского». Л., 1928, стр. 433—439; О. А. Державина. К истории создания «Летописной книги», приписываемой кн. Катыреву-Ростовскому. — «Уч. зап. Московского городского пед. ин-та им. В. П. Потемкина», т. XLVIII, вып. 5, М., 1955, стр. 31—32.

В повести Катырева-Ростовского описание природы дается после рассказа о приходе войск во главе с воеводой Дмитрием Ивановичем Шуйским к городу Болхову — и «ту положишься обозами, и тако стояше чрез всю зимнюю годину» (588). Приведем описание целиком по первой редакции с некоторыми разночтениями (см. текст в скобках), из второй редакции.

«Юже (уже) зиме прошедши, время же бе приходит, яко солнце творяше под кругом зодейным течение свое, в зодею же входит Овен, в ней (нем) же ночь со днем уравниется и весна празнуется, время начинается веселити смертных, на воздухе светлостию блистаяся. Растаяшу снегу и тихо веюшу ветру, и во пространные потоки источницы протекают, тогда ратай ралом (рало) погружает и сладкую бродзу прочертает и плододателя бога на помощь призывает; растут желды (жатвы), и зеленеютца поля, и новым листвием облачаютца древеса (древя), и отовсюду украшаютца плоды земля, поют птицы сладким воспеванием, иже по усмотрению божию и по его человеколюбю всякое упокоение человеком спешт на услажение. В сие же время красовидные годины прержереченный хищный волк собрася со множеством воин Полсково царю и с казацы Северские страны, и поидоша на воевод Московских и на все воинство» (588—589).

В пейзаже Катырева-Ростовского указываются в сущности те же мотивы пробуждения природы, что и у Кирилла Туровского, но смысл их иной, далекий от религиозного символизма. Функциональная роль этого пейзажа выяснялась исследователями: в частности отмечалось, что новое в пейзаже состоит в том, что он более конкретен и локален, в нем нет символики, свойственной описаниям Кирилла Туровского и Григория Назианзина, что он противопоставляется мрачным картинам сложившейся действительности в России⁹. Эти выводы не вызывают сомнения, однако нуждаются в некоторых дополнениях. Весенний пейзаж привлекает Катырева-Ростовского, во-первых, как таковой, в качестве картины пробуждения северной природы, во-вторых, как контрастный фон, на котором разворачиваются исторические события, и, в-третьих, как обозначение времени свершения развивающихся событий.

Природа прекрасна сама по себе, но она лишена идеализации и не наделяется какими-то необычными, чудесными свойствами, которые могли бы позволить волкам и ягнтям собраться в единое стадо. У Катырева-Ростовского волк — это беспощадный хищник (этим определением характеризуется Самозванец, идущий с иноземными войсками на Москву, чтобы разорить Российское государство). Природа красива и радостна, весна — это «время красовидные годины», но «земля во зле лежит», человек творит беззакония, и пробуждение весенней природы еще с большей

⁹ См.: О. А. Державина. К истории создания «Летописной книги, приписываемой кн. Катыреву-Ростовскому. — «Уч. зап. Московского городского пед. ин-та им. В. П. Потемкина», т. XLVIII, вып. 5, стр. 32.

силой раскрывает безобразие человеческих, общественных отношений.

Обращает внимание еще одна деталь в описании природы — большой интерес писателя к знакам зодиака, столь привлекавшим внимание астрологов: «солнце творяше под кругом зодейным течение свое», «в зодееу же входит Овен», «и солнце уже на концы зодееи Рыб текуще».

У Кирилла Туровского «Слово» — это гимн христианству и всесилию христианско-мифологического персонажа — Христа, проявляющемуся в человечестве и пробуждающей природе. У Катырева-Ростовского — это гимн природе, предназначенной для того, чтобы предоставить «всякое упокоение человеком» ее плоды «спеют на услаждение» людям, а в действительности люди сами творят беззакония, нарушают предначертания, отведенные природе высшими силами, поэтому гимн природе сливается с обличением интервентов и их пособников.

Ода В. К. Тредиаковского «Вешнее тепло» (1756) — это тоже гимн пробуждающейся природе. Однако здесь картина весеннего пейзажа дана с рационалистической обстоятельностью и лиро-эпической широтою (у Кирилла Туровского и Катырева-Ростовского содержатся лишь намеки, приводятся выразительные, но краткие упоминания примет весны). Тредиаковский не ограничивается сообщением о том, что «доброгласные птицы гнездящиеся веселятся», он посвящает целую строфу прилету ласточки, несколько строф пению соловья, коростеля, горлицы, жаворонка. Четыре строфы отведены на изображение цветов, их красоты и благоухания.

В оде отсутствуют даже упоминание бога и намеки на проявление высших сил в природе. Рационалистические взгляды поэта сказываются во всем изображении. Причины весеннего пробуждения природы он видит во влиянии солнечной энергии на земную жизнь. Именно солнце причина, «вина», по выражению Тредиаковского, всех весенних явлений природы на земле. Поэт, обращаясь к солнцу, восторженно заявляет:

Вина, свет пишуца красами!
Пламенозарно око днѣ!
Круг, близищійся к нам часами!
Рцы сам, как ныне от огня,
Того ж все, твоего нет жара,
Ни расслабляющаго вара,
Да токмо льготна теплота
Льетса ясными лучами,
Однак при хладности ночами,
А к лету пар отверз врата!¹⁰

¹⁰ В. К. Тредиаковский. Избр. произв. Вступительная статья и подготовка текста Л. И. Тимофеева. Библиотека поэта. Большая серия. М.—Л., 1963, стр. 358—359.

В соответствии с классицистической поэтикой Тредиаковский оснащает поэтическую систему традиционными мотивами античной мифологии. В оде присутствуют Борей, Зефиры, римская богиня садов Помона, Церера, Муза.

Картина природы у Тредиаковского, как и у Катывева-Ростовского, локально-историческая, конкретная. Речь идет о весне в портовом городе на берегах Невы:

Нева кристалл свой разбутила,
И с понта корабли впустила;
Река, возлюбленна Петром!
Не твердию лежищ пред нами,
Где шли мы пеше, не челнами;
Волнуешься в брегах сребром.

На берегах ее:

...сады учрежденны,
Отцом великим насажденны,
Где ныне дщерь его вождем,—

т. е. во времена Елизаветы Петровны. В весенний пейзаж вставляются детали, характерные, например, для военного быта той исторической эпохи:

Но ратник становится в строй
Для навыка и для науки,
Да на врагов устроит руки,
Страшит же зависть он игрой!

Как видим, поэты трех эпох истории русской литературы останавливают внимание на сходных мотивах прихода весны: радость людей в связи с пробуждением природы, пахота, рыбная ловля, цветение и благоухание растительности, пение птиц, трудолюбивое оживление пчел, ожидание плодов и др. Приведем некоторые сходные и перекликающиеся между собой параллели из рассматриваемых произведений.

<i>Кирилл Туровский</i>	<i>Катывев-Ростовский</i>	<i>Тредиаковский</i>
Ныне солнце красуюся к высоте въсходить и радуясь землю огрева- еть... Днесь весна кра- суется, оживляющи зем- ное ество и бурнии ветри, тихо повевающе, плоды гобзують...	Весна празнуется, время начинает весе- лити смертных, на воздусе светлостию блистаяся. Растаявшу снегу и тихо веюшу ветру...	Весна румяная пред- стала! Зефиры тонки возвевают, На розгах почки развивают, Все в бодрость естество пришло!
Нывя ратап слова, словесния унца к ду-	Тогда ратай ралом погружает, и слад-	Во время стал оратай плугом

ховному яру приводяще, и крестное рало в мысленных браздах погружающе, и бразду покаяния прочертающе, семя духовное всыпающе, надежам будущих благ веселиться.

Ныня реки апостолския наводняются, и язычныя рыбы плод пуцають, и рыбари... полную церковную мрежу ловитвы обретають.

Ныне мнишьскаго образа трудолюбивая пчела, свою мудрость показующи, вся удивляеть; яко же бо они в пустынях самокормиєм живуще... и си на цветы възлетаючи, медвены съты стваряють, да человеком сладость и церкви потребная подасть

Ныня вся доброгласныя птица церковных ликов гнездящися веселиться: и пьтица бо... обрете гнездо себе, олтаря твоя, и свою каяждо поюща песнь, славять бога гласы немолчньными.

кую брозду прочертает, и плодотателя Бога на помощь призывает.

...поют птицы сладким воспеванием...

К ярине бременить волов.

Их черствость глыб в труде мять тугом Бичом и воплем нудит слов;

Свой груз хоть звать тяжельым смеет,

Однак надежду он имеет: Довольство в предню осень зрит.

Зришь, плавают пловцы сетями,

На плен рыб, жидкими путями:

Тот уду мечет в глубину,

Вскрай располившуся весною;

Влечет сей невод кривизною;

Сак погружает ин ко дну.

Летит пчела в пределы флоры,

Да тамо слезы ссет Авроры:

Росистый съемля мед с цветков,

Во внутренность включает жалом,

В количестве по силе малом;

О промыл пчельных хоботков!

В чин зодий сих еще утеха!

Премножество явилось птиц,

На ветвь с той ветви от поспеха

Препархивающих певец.

Вещает зык от них громчайший,

Ныня древа леторасли
испускають, и цветы
благоухания процви-
тають, и се уже огради
сладьку подавають во-
ню, и делатели с на-
дежаю тружающесе
плододавца Христа при-
зывают.

...Бурнии ветри, тихо
повевающе, плоды гоб-
зуют, и земля, семе-
на питающи, зеленую
траву ражасть¹¹.

Растут желды, и зе-
ленеютца поля, и но-
вым листвием обла-
чаютца дресеса, и ото-
всюду украшаютца
плоды земля¹².

Что их жжет огнь люб-
ви жарчайший;
От яркой разности гла-
сов,
Котора всюду раздается,
В приятность слуху все
мятется
Молчание густых лесов.

Коль милы вы, цветки
прекрасны,
Два чувства сладящи
в нас!
Мы видеть ваш убор
пристрастны,
Мы вонность обонять от
вас;
Тот зря, очес не насы-
щаем,
Уханьи сил не исто-
щаем:
Хоть, масть зерца,
зрим стократ,
Хоть пыль взоздрям
крины сласти;
Всегда красы сверх
нашей страсти,
Всегда есть тучен аромат
Помона, матерь яблук
разных,
Надежду водит о пло-
дах;
Пестрясь древ лист-
вием непраздных,
В благоуханных бдит
садах.
...Дух ощущает
зельню радость,
Произращение нив зря;
Церера пестует их мла-
дость,
Обильность зреющим
даря¹³.

¹¹ *И. П. Еремин.* Литературное наследие Кирилла Туровского.— ТОДРЛ, т. XIII. М.— Л., 1957, стр. 416—417.

¹² «Русская историческая библиотека, издаваемая Археографическою комиссиею...» т. XIII. Изд. 2. СПб., 1900, стлб. 588.

¹³ *В. К. Тредиаковский.* Избр. произв. Библиотека поэта, Большая серия, стр. 358—359.

В приведенных сопоставлениях обнаруживается и сходство и различие. Обращает на себя внимание сходство словесно-стилистических и лексических средств. В описании некоторых явлений природы писатели как бы заимствуют один от другого и приметы наступления весны и лексические средства ее изображения.

Разумеется, можно подыскать параллели пейзажам, в частности и к оде Тредиаковского «Внешнее тепло», в западноевропейской поэзии, особенно французской, которую Тредиаковский хорошо знал. Можно было бы также объяснить возникновение весенних пейзажей непосредственным восприятием писателей наступления весны и желанием дать поэтическое обобщение многократных наблюдений над природой. И тот и другой путь выяснения истоков литературных пейзажей вполне приемлем: поэты овладевали опытом литературы других народов и испытывали на себе чудотворное воздействие наступления весны в условиях русского севера. Все это оправдано ходом творческого процесса.

Однако такое рассмотрение было бы недостаточным, поскольку в нем отсутствует один из важнейших факторов — национальные истоки и традиции творчества: поэтические произведения создаются на родном языке и находятся в зависимости от этого языка, от языковых традиций, от поэтических возможностей языка, его лексического богатства и синтаксического строя. Чужеземный опыт должен преломиться через призму родного языка. Этим в значительной мере объясняется широкое использование в оде Тредиаковского древнерусской лексики и фразеологии: «древ лиственным неспрадных», «вертоградарь», «зельна радость», «рцы сам», «велегласно», «ремже вспятно», «в предню осень зрит» и др.

Однако в изображении весны тремя писателями больше коренного различия, которое зависело от господствующих воззрений времени. Кирилл Туровский строит описание на основе религиозно-символического метода мышления, И. М. Катыврев-Ростовский — наивного прагматизма, В. К. Тредиаковский — рационалистической системы взглядов, лежащей в основе классицистической поэтики.

Мировоззренческие системы менялись, проникали друг в друга, но не исчезли бесследно даже в тех случаях, когда изживали себя. Созданные на их основе художественные принципы, литературные формы и словесно-стилистические средства воспринимались последующими поколениями как чисто художественные, чисто условные литературные приемы, никого не обманывая своей условной традиционностью. Повторялись одинаковые или однотипные словесно-стилистические средства не только и даже не столько потому, что один писатель заимствовал их непосредственно из произведений своих предшественников, но и в силу их традиционности, которая впитывается в сознание произвольно, естественно. Традиция становилась воздухом для литературного творчества, без нее развитие художественной литературы, особенно в средние века, трудно себе представить.

ИЗ ИСТОРИИ ОДНОГО СЮЖЕТА
(ПОВЕСТЬ ОБ УКРАДЕННОЙ ЖЕНЕ)

Изучение сюжета «украденная жена» на фоне мировой литературной традиции позволяет проследить на частном примере связи русской литературы с общим процессом литературного развития как единого целого, включить русские повести в широкую перспективу развития всемирной литературы.

На протяжении длительной жизни сюжета авторы по-разному подходили к его обработке. Сюжет не раз переосмыслился, воплощая совершенно различные, подчас диаметрально противоположные идейные начала, отражавшие общественные воззрения той среды, в которой он жил. Идеиная направленность той или иной обработки в свою очередь отражалась на построении сюжета: к нему присоединялись новые мотивы, эпизоды, детали, утрачивалось кое-что из старого. Однако во всех обработках на протяжении веков основные звенья сюжета оставались неизменными.

Сюжет этот принадлежит к числу наиболее распространенных в мировой литературе и эпосе. Он насчитывает многовековую, чрезвычайно сложную разветвленную историю. Бытуя в письменной традиции и в фольклоре, сюжет «украденная жена» обошел почти все страны Запада и Востока, появляясь в самых различных модификациях (сказки, новеллы, драмы, стихотворения и т. д.). Он жил в качестве самостоятельного произведения и в составе таких всемирно известных сборников, как арабские сказки «1001 ночь», «История о семи мудрецах» и т. д. В числе авторов, обращавшихся к обработке этого сюжета, были Плавт, французский трувер XIII в. Герберт, итальянцы Боярдо, Серкамби, Армено, французский подражатель восточному эпосу Геллетт, такие писатели XIX в., как Платен, Коцебу, Арним и множество анонимов.

Основное ядро сюжета таково: двое влюбленных, пользуясь специально устроенным подземным ходом или отверстием в стенах смежных домов, тайно встречаются, затем герой выдает окружающим жену обманутого мужа за свою невесту, а когда тот спешит домой, то жена, опередив его с помощью подземного хода, оказывается на месте. Большей частью присутствует психологи-

ческая мотивировка (женщина сообщает мужу о приезде своей сестры, похожей на нее, как две капли воды), или психологическая подготовка ведется с помощью различных предметов (муж видит у любовника предмет, принадлежащий его жене,— перстень и т. п.,— спешит к жене, чтобы уличить ее, но с помощью подземного хода предмет уже доставлен героине). В конце концов муж, убежденный, что его жена и мнимая невеста соперника разные женщины, добровольно отдает ее другому. Обычно герои влюбляются заочно — завязкой служит сон или рассказ очевидцев о крахе героини.

Сюжет «украденная жена» породил за рубежом весьма обширную научную литературу. Изучение группировалось в основном вокруг отдельных произведений, в состав которых входили повести на этот сюжет. Ряд работ посвящен комедии Плавта «Хвастливый воин» («Miles Gloriosus»), множество публикаций и исследований связаны с «Историей Семи мудрецов». Последовательное изложение истории сюжета содержится в статье Э. Царнке¹.

Ряд ученых, начиная с Данлопа², указывают на присутствие интересующего нас сюжета в комедии Плавта «Хвастливый воин»³. В первой части этой комедии влюбленные встречаются, проникая друг к другу через отверстие в стене двух смежных домов, причем одна и та же женщина играет двойную роль, выдавая себя за свою сестру. Этот эпизод составляет законченное целое. В дальнейшем ловкий слуга придумывает новую хитрость, не связанную с первой и не нужную по ходу сюжета. Это обстоятельство привело к выводу, что комедия Плавта представляет собой контаминацию двух произведений, существовавших еще до него. Тем более, что в прологе комедии в качестве греческого источника фигурирует «Alazon» («Хвастун»), автор которого не упоминается.

В настоящее время считается доказанным, что изучаемый нами сюжет существовал на греческой почве. Характерно, что в устной традиции этот сюжет дожил в Греции до нового времени (греческая сказка о жене золотых дел мастера и верном сыне рыбака)⁴.

Следующим звеном в истории сюжета является арабский эпос — «Сказки 1001 ночь». Ряд ученых (Рибек, Родэ и др.) кон-

¹ E. Zarncke. Parallelen zur Entführungsgeschichte im Miles Gloriosus.— «Rheinisches Museum für Philologie», 1884, N 39.

² I. Dunlop. History of fiction, vol. 1. Philadelphia, 1842; «Dunlop's Geschichte der Prosadichtungen übertragen u. vermehrt von F. Liebrecht». Berlin, 1851; O. Ribbeck. «Alazon». Ein Beitrag zur antiken Ehtologie. Leipzig, 1882; F. Schmidt. Untersuchungen über den Miles Gloriosus des Plautus. Leipzig, 1877; E. Zarncke. Parallelen zur Entführungsgeschichtens im Miles Gloriosus.— «Reinisches Museum für Philologie», 1884, N 39.

³ T. M. Плавт. Избранные комедии, т. 1. М.— Л., 1933.

⁴ «Griechische und albanische Märchen, gesammelt von I. G. Hahn». Leipzig, 1864.

статируют наличие одного и того же мотива у Плавта и в сказках «1001 ночь», объясняя это совпадение использованием общего греческого источника. Пути проникновения сюжета могли быть весьма многообразны: походы Александра Македонского, эпоха эллинизма и связанное с ней образование на Востоке греческих государств. В сказках «1001 ночь» этот сюжет дожил до наших дней в двух обработках: 1) история о Камар-Аз-Замане и жене ювелира и 2) история дубильщика и его жены, а также очень близкая к ней по содержанию сказка о жене мясника и офицере. Содержание первой сказки сводится к следующему: сын купца Камар-Аз-Заман, узнав от дервиша о красоте жены ювелира, влюбляется в нее заочно и отправляется на ее поиски. В Басре на безлюдных улицах он видит прекрасную всадницу. Это — жена ювелира, которая каждую пятницу выезжает на прогулку, при этом никто из горожан под страхом смерти не смеет показаться на улице — так повелел султан. С помощью ряда хитростей Камар-Аз-Заман добивается расположения ювелира, а затем завязывает отношения с его женой, которая далее играет активную роль во всей истории. По ее совету Камар-Аз-Заман снимает дом по соседству, а она нанимает строителя, который проделывает подземный ход к дому Камар-Аз-Замана. Через этот ход жена ювелира постепенно перетаскивает все сокровища мужа. Однажды она дает Камар-Аз-Заману нож своего мужа и велит пойти с ним в лавку ювелира спросить не дорого ли он за него заплатил⁵. Муж, узнав свой нож, спешит домой, но Камар-Аз-Заман уже опередил его, и нож находится на месте. Затем та же история повторяется с часами ювелира. И, наконец, Камар-Аз-Заман приводит в лавку ювелира его жену под видом невольницы, которую он якобы купил. Далее Камар-Аз-Заман объявляет ювелиру о своем отъезде на родину, а жена ювелира продолжает играть двойную роль. Приехав на родину со своей возлюбленной, Камар-Аз-Заман рассказывает отцу всю историю, и тот убеждает его не жениться на женщине, которая так дурно обошлась со своим мужем. Повесть кончается тем, что Камар-Аз-Заман находит себе другую, более достойную невесту, а ювелир, предварительно казнив свою вероломную жену, женится на сестре Камар-Аз-Замана. Это, пожалуй, единственная обработка сюжета «украденная жена», где вся вина целиком возлагается на женщину и она подвергается безоговорочному осуждению. Если в более поздних западных обработках обман мужа и увоз у него жены, как правило, мотивирован его старостью, жестоким обращением (из ревности он запирает ее в башню), то здесь жена пользуется не только полной свободой, но и привилегиями. По-

⁵ Ср. сирийскую сказку (*E. Prym und A. Socin. Syrische Sagen und Märchen. Göttingen, 1881*). Там в аналогичной ситуации жена тоже посылает в лавку к мужу своего возлюбленного, чтобы под предлогом совета о цене показать предметы, принадлежащие ей. А до того она снабжает своего любовника деньгами мужа.

этому кара представляется вполне заслуженной. Крайняя петерпимость и суровость в оценке поведения женщины, характерная для мусульманского Востока, отчетливо отразилась в этой новелле.

Повесть о жене дубильщика довольно сильно разнится от сказки о Камар-Аз-Замане. В ней так же, как и у Плавта присутствует мотив сестер-близнецов в качестве мотивировки двойной игры женщины.

Жена дубильщика вместе со своим возлюбленным, офицером, обманывает мужа с помощью подземного хода уже известным нам образом, причем выдает себя за свою сестру, а своего возлюбленного — за ее мужа. Затем на свадьбе мужа опаивают, остригают, переодевают турком и относят в отдаленную местность. В конце концов он сам убеждается в том, что он турок, и отправляется на службу в Исфаган.

Аналогичный конец присущ целой группе сказок на этот сюжет: албанской («Поп и его жена») ⁶, где мужа тоже напаяют на свадьбе, остригают, одевают в лохмотья, засовывают за пояс пистолеты и убеждают его, что он разбойник. В сирийской сказке ⁷ мужа опаивают на свадьбе, затем отравляют и хоронят.

Эта концовка бытовала, видимо, в качестве самостоятельной новеллы и лишь впоследствии была присоединена к сюжету «украденной жены». Во всяком случае в одном из фавлю (рассказ о трех женщинах, поспоривших из-за кольца) она фигурирует в качестве самостоятельной новеллы: женщина вместе со своим любовником подпаявает мужа, выстригает ему тонзуру, переодевает его монахом и относит к дверям монастыря, в результате он действительно поступает в монахи ⁸.

История о Камар-Аз-Замане и жене ювелира, а также сказка о дубильщике были переведены на европейские языки лишь в XIX в. На Запад этот сюжет мог быть занесен в условиях развивающихся торговых связей, в результате крестовых походов и т. д.

В Европе сюжет «украденная жена» появляется приблизительно в XII—XIII вв. на французской почве в составе сборника «История семи мудрецов». Своими истоками этот сборник, как известно, восходит к глубокой индийской старине. Но изучение литературной истории этого произведения в странах Востока лежит вне сферы наших интересов, так как новелла об украденной жене ⁹ была включена в его состав лишь при переходе на Запад (в восточных редакциях она отсутствует). Весьма значительные

⁶ *G. Meyer und R. Köhler. Albanische Märchen.*— «Archiv für Litteraturgeschichte». Leipzig, 1884.

⁷ *E. Prym und A. Socin. Syrische Sagen und Märchen.*

⁸ *F. Liebrecht. Zur Volkskunde.* Heilbronn, 1879.

⁹ Рассмотрение этого сюжета в составе «Истории семи мудрецов» вошло в научную литературу под названием «Inclusa» («Заточение»).

различия между западной версией «Семи мудрецов» и восточной ряд ученых объясняют использованием авторами западных обработок фольклорного материала. Не исключено, что первоисточник западной версии утерян¹⁰. Наиболее ранние обработки этого сюжета, которые дошли до нас, содержатся, во-первых, во французском стихотворении неизвестного автора под названием «Роман о семи римских мудрецах» («*Li romans des sept sages de romme*»), изданном в 1836 г. А. Келлером по списку, находящемуся в королевской библиотеке в Париже¹¹; во-вторых, в произведении французского трувера Герберта под названием «Долопатос»¹².

Приводим краткое изложение содержания французской стихотворной повести, опубликованной А. Келлером:

Знатный рыцарь из королевства Монбержье видит во сне прекрасную даму и влюбляется в нее. Он отправляется на поиски и приезжает в Венгрию, где находит свою возлюбленную в замке у моря. Она оказывается женой могущественного герцога, который из ревности запер ее в башню за десятью дверьми, ключи от которых носит при себе. Дама, в свою очередь, тоже увидела во сне рыцаря и влюбилась в него.

Рыцарь поступает на службу к герцогу, при этом рассказывает, что вынужден был покинуть свою страну из-за убийства знатного человека. Он помогает герцогу победить врагов, после этого герцог делает его сеньшалем и разрешает построить дом рядом со своим замком. Рыцарь находит мастера, который устраивает ему подземный ход из его дома в комнату герцогини. Чтобы тайна не вышла наружу, рыцарь убивает мастера. Затем он является к своей возлюбленной, на прощание дама дает рыцарю кольцо. Герцог видит кольцо у героя, и, охваченный подозрением, спешит к жене. Но рыцарь, опередив его, вручает кольцо герцогине. Спустя некоторое время рыцарь сообщает герцогу, что к нему приехала возлюбленная, и приглашает герцога в гости. Под видом возлюбленной рыцарь представляет герцогиню, переодетую в платье его страны. Герцог по окончании трапезы, снова охваченный сомнениями, спешит домой, но застаёт жену уже на месте. На следующий день влюбленные венчаются; герцог сам отдает жену рыцарю, провозжает его на корабль и, лишь вернувшись домой, обнаруживает обман.

Содержание «Долопатоса» Герберта довольно сильно отличается от стихотворения, приведенного выше:

Молодой римлянин, несмотря на все уговоры, не хочет жениться. Он заказывает статую женщины. Люди, побывавшие в Греции, рассказывают ему о королеве, которая как две капли воды похожа на эту статую. Юноша едет в Грецию и находит там королеву, заключенную ревнивым мужем в башню. Он строит рядом дом, устраивает подземный ход. Через ход пере-

¹⁰ См. *G. Paris. Deux rédactions du roman des Sept Sages de Rome. Paris, 1876; K. Campbell. The Seven Sages of Rome. Boston — London, 1907.*

¹¹ *A. Keller. Li romans des sept sages. Tübingen, 1836.*

¹² *Ch. Brunet et A. Mantaiglon. Li romans de Dolopathos. Paris, 1856.*

носит мебель, утварь и другие вещи короля и приглашает короля в гости, но после его ухода все водворяется на место. Затем король видит жену в доме чужеземца, но, убедившись, что его жена дома, успокаивается; потом он провожает влюбленных на корабль, и, лишь вернувшись домой, обнаруживает исчезновение жены. Необычна концовка этого произведения. Король отправляется в погоню, но, когда он настигает беглецов, ему показывают статую и убеждают, что в наказание за неверность его жена обращена в камень. Женившись, молодой человек тоже начинает ревновать, запирает жену в башню и в конце концов оказывается в роли обманутого мужа.

Здесь используется другая новелла из «Истории семи мудрецов». Рассказ ведется от лица Виргилия, который говорит, что верить рассказам женщин — безумие. Трактовка сюжета в духе повестей о «злых женах», быть может, связана с происхождением этой обработки: автор ее указывает, что произведение его восходит к латинскому тексту, созданному монахом Иоганном из аббатства «Альта Сильва».

Первая из этих повестей, видимо, послужила основой для большинства обработок «Истории семи мудрецов», которые распространились затем по всей Европе. Вслед за стихотворной обработкой последовала французская же ее переработка в прозе, очень близкая к своему оригиналу. Эта прозаическая редакция послужила источником английских обработок, тоже без существенных отступлений от оригинала.

На основе французского текста была создана и латинская обработка под названием «История семи римских мудрецов» («*Historia septem sapientum Romae*»), которая, в свою очередь, послужила источником для немецкого перевода. На немецком языке «История семи мудрецов» сначала появилась в прозе, а затем в стихах, в частности, в 1412 г. было создано стихотворное произведение Ганса фон Бюгеля под названием «Жизнь Диоклетiana», изданная в 1841 г. А. Келлером. Латинский же текст послужил оригиналом для польского перевода. Как указывает М. Мурко¹³, непосредственным его источником был текст, изданный в 1512 г. в Страсбурге¹⁴. «История семи мудрецов» была переведена на датский, шведский, голландский, испанский, венгерский и ряд славянских языков. К сравнительно поздним переработкам относятся итальянские (начиная с XVI в.). Это свободные переложения, послужившие источником для дальнейших итальянских обработок, в частности, для весьма популярного романа о принце

¹³ М. Мурко. Die Geschichte von den Sieben Weisen bei den Slaven. Wien, 1890.

¹⁴ «Pontianus. Dicta aut facta septa sapientum». Strassburg, 1512. Как известно, в ряде случаев «История семи мудрецов» входила в состав сборника «Gesta Romanorum» («Римские деяния»). Именно с этим обстоятельством и связывает Г. Пари появление в латинской обработке имени Pontianus, которое заменило имя Diocletianus, уже фигурировавшее в другой новелле «Gesta Romanorum» («Римские деяния»).

Эрасто. Авторы эпохи Возрождения увидели в повести рассказ в духе Боккаччо, рассказ о ловких проделках влюбленных во имя торжества любви.

Исключительная популярность «Истории семи мудрецов» породила обратные переводы. Так, в 1570 г. был сделан перевод с немецкого на латинский юристом Модиюсом. С латинского был сделан обратный перевод на французский, английский и другие языки. Итальянский «Прищ Эрасто» тоже переводился на французский язык.

Несмотря на многочисленные переработки, отдельные элементы сюжета «Inclusa» (об украденной жене) обнаружили удивительную устойчивость, переходя из одной обработки в другую. Специфической особенностью новеллы «Inclusa» по сравнению с другими вариантами сюжета «украденная жена» является мотив убийства мастера, построившего подземный ход. За исключением французского «Долопатоса» и итальянского «Эрасто», сюжеты которых вообще сравнительно далеки от основного варианта «Истории семи мудрецов», этот мотив имеется почти во всех изданиях. Эпизод с убийством мастера, видимо, не был сочинен французским автором «Истории семи мудрецов». В одной из марокканских сказок на сюжет «украденная жена»¹⁵ тоже убивают мастера, построившего подземный ход, но убийцей здесь является не герой, а героиня. В сказке «О принцессе, спрятанной под землей», из собрания греческих и албанских сказок¹⁶, этот эпизод соединен с мотивом выполнения трудных задач — король решает построить подземный дворец для своей дочери; претенденты на ее руку должны отгадать, где она спрятана, а чтобы тайна не вышла наружу, по приказу короля строителя убивают.

Исследуемый мотив проник в новеллу «Истории семи мудрецов», по-видимому, из фольклора. Во всяком случае, в литературной традиции, насколько удалось установить, данный мотив в сочетании с сюжетом «украденная жена» нигде, кроме «Истории семи мудрецов», не встречается. Это обстоятельство подтверждает гипотезу об использовании устной традиции при создании западной версии.

Характерно, что в тех повествованиях, которые генетически связаны с «Семью мудрецами», но обрели самостоятельную жизнь, эпизод убийства мастера подчас обнаруживается в рудиментарном виде или сопровождается авторскими оговорками. Так, в фавлье «Рыцарь подземного хода» («Le chevalier à la trappe»)¹⁷, произведении, явно зависимом от «Семи мудрецов», автор, повествуя об убийстве каменщика, подробно излагает мотивы, побудившие рыцаря совершить этот поступок, тем самым пытаясь

¹⁵ «Märchen der Schlus von Tazerwalt von N. Stumme». Leipzig, 1895.

¹⁶ I. G. Hahn. Griechische und albanische Märchen. Leipzig, 1864, N 13.

¹⁷ Legrand D'Aussy. Fabliaux ou contes, t. III. Paris, 1829; «Histoire littéraire de la France», t. XIX. Paris, 1838.

как бы оправдать его, однако он добавляет, что поступок этот дурной. В переделке «Принца Эрасто» — «Жалостная история принца Эрасто» («Histoire pitoyable du prince Erastus», 1572) — внесена такая поправка: рыцарь собирался убить бедного каменщика, чтобы тайна не обнаружилась, но затем, передумав, богато одарил его, с условием, что он навсегда покинет страну¹⁸. Эта поправка явно продиктована стремлением автора представить героя в более благоприятном свете.

Сопоставление различных вариантов новеллы из «Семи мудрецов» приводит к выводу, что тексты — латинский, немецкий, польский — составляют резко обособленную группу, содержащую значительные отступления от французского первоисточника. Если во французской, английской и примыкающим к ним редакциям рассказ ведется от имени мудреца, который предостерегает короля от коварства женщин, то автор латинского перевода вкладывает этот рассказ в уста королевы, в повествовании которой, естественно, героиня предстает в более выгодном свете. Быть может, стремление автора смягчить характеристику героини связано с усвоением этого сюжета иной социальной средой — феодального рыцарства. В пользу этой гипотезы говорит и другая особенность латинской обработки: появление в изобилии обычных черт рыцарского романа. Первоначальная мотивировка (изгнание из-за убийства знатного человека) исчезает. Рыцарь отличается на турнирах, и слава о его доблести побуждает короля принять его к себе на службу. Дальнейших милостей короля он добивается только с помощью ратных подвигов. Рыцарь поет любовные песни под окном своей дамы. Героиня, в свою очередь, в ряде списков исполняет песни в присутствии короля. В начале повествования она бросает из окна письмо рыцарю (что, кстати сказать, мало согласуется с ее дальнейшим поведением). Для всей этой группы обработок характерна исключительная устойчивость отдельных элементов сюжета. Во всех вариантах в результате оплошности рыцаря король замечает кольцо королевы во время охоты; рыцарь возвращается домой под предлогом болезни. Характерно, что почти во всех редакциях этой группы, невзирая на посредничество переводчика, сохранилось множество текстуальных совпадений. При первом свидании рыцарь на вопрос королевы, как он проник к ней, отвечает: «Твоя (а не моя.— *З. Л.*) любовь привела меня», и далее рассказывает про подземный ход. Король отмечает, что мнимая невеста рыцаря похожа на его жену не только лицом, но и повадкой, голосом. Обращаясь к невесте рыцаря, король берет ее за руку и говорит, что она ему особенно мила, так как похожа на его жену. Совпадает также напутственное слово, которое произносит король в поучение новоявленной жене рыцаря.

¹⁸ *E. Zarncke*. Parallelen zur Entführungsgeschichte im Miles Gloriosus.— «Rheinisches Museum für Philologie», 1884, N 39.

Наряду с «Историей о семи мудрецах» сюжет «украденная жена» фигурирует в шванках, фábльо и других произведениях XII—XIV вв. В частности, в этот период популярен был рассказ о трех женщинах, которые нашли кольцо и решили, что оно достанется той, которая лучше других обманула мужа. Интересующий нас сюжет содержится в рассказе третьей женщины: рядом с домом ее мужа жил рыцарь, которому она была так же мила, как и он ей. С помощью мальчика, посвященного в их тайну, она проделывает в своей спальне рядом с кроватью отверстие в стене, чтобы в любое время и без опасности встречаться с возлюбленным. Как-то раз муж застал ее у рыцаря и, не сказав ни слова, в великом гневе поспешил домой. К его удивлению жена оказалась на месте — она опередила его. Ей удалось убедить мужа, что все дело в удивительном сходстве ¹⁹.

В сборнике фábльо, опубликованном А. Монтэглоном ²⁰, рассказ третьей дамы несколько теряет свои первоначальные очертания: она предлагает своему любовнику жениться на ней, причем заверяет, что это произойдет с согласия ее мужа.

Гораздо ближе к сюжету «украденная жена» рассказ «Рыцарь подземного хода» ²¹. Этот рассказ почти полностью воспроизводит новеллу из «Истории семи мудрецов», зависимость между ними бесспорна.

Очень интересен эпизод из хроники датского летописца XII—XIII вв. Саксона Грамматика, на который указал Ф. Либрехт, а вслед за ним Царнке и другие ученые. Королева Гунвара, сестра датского короля, дурачит своего мужа, короля Норвегии Гэтариса, уже известным нам образом. В роли любовника выступает приближенный ее мужа Эрик, в дальнейшем король Швеции. Гэтарис, только что оставивший Гунвару дома, застаёт ее у Эрика. Гунвара выдает себя за свою сестру. Поспешив домой, король находит жену на месте и удивляется такому поразительному сходству.

Сюжет «украденная жена» неоднократно привлекал внимание писателей, причем каждый автор перерабатывал его в соответствии с общим замыслом произведения. Уже М. Боярдо использовал его в своей поэме «Влюбленный Роланд» («Orlando Innamorato», 1472) в эпизоде с Леодиллой ²², где новелла трактована в духе идей ренессанса. Характерно, что у Боярдо приоритет в любовных отношениях принадлежит молодым людям; старый рыцарь женит-

¹⁹ Аналогичный рассказ со ссылкой на А. Келлера приводит Ф. Либрехт в своей работе «Народное искусство» («Zur Volkskunde». Heilbronn, 1879).

²⁰ A. Montaiglon. Recueil général et complet des fabliaux des XIII et XIV siècle. Paris, 1872.

²¹ Legrand D'Aussy. Fabliaux ou contes, t. III; «Histoire littéraire de la France», t. XIX.

²² C. Searles. The Leodilla Episode in Bojardo's Orlando innamorato.—«Modern Language Notes», vol. 17, 1902.

ся на молодой девушке, влюбленной в другого, помимо ее воли. Эта предыстория полностью оправдывает дальнейшее поведение влюбленных.

По-своему осмысливается этот сюжет в произведении К. Армено, переведенном И. Ветцелом с итальянского на немецкий под заглавием «Путешествие сыновей Гиаффера» («Die Reise der Söhne Giaffers», 1583). В этом произведении сюжет «украденная жена» использован для проповеди христианской религии в противовес мусульманству. Роль обманутого мужа здесь играет правитель-мусульманин, в соответствии с авторским замыслом представленный истым злодеем. Приоритет в любовных отношениях, как и у Боярдо, принадлежит молодому человеку, который любит свою невесту с детства и любим ею, тогда как тиран-правитель насильственно разлучает их. История с подземным ходом использована для освобождения из-под власти злодея-мусульманина, гонителя христианской веры.

Французский подражатель восточному эпосу М. Геллетт в одной из своих «татарских сказок»²³ использовал этот сюжет для апологии женской добродетели против мужского деспотизма. Любящая жена, чтобы излечить мужа от беспочвенной ревности, переодевшись молодым дервишем и пользуясь подземным ходом, играет двойную роль. В конце концов она раскрывает мужу свою игру, доказав, что если женщина захочет, она все равно найдет способ обмануть мужа, поэтому лучше всего положиться на ее верность.

Не угас интерес к этому сюжету и в XIX в. К нему обращались Платен²⁴, Коцебу²⁵. Тот же сюжет использован Арнимом в пьесе «Отверстие в стене, или вновь обретенный рай» («Das Loch oder das widergefundene Paradies») для сатирических выпадов против французской революции²⁶.

В России сюжет «украденная жена» известен в нескольких вариантах. История его изучения не совсем обычна: трижды издавались у нас повести на этот сюжет и ни одна из них не соотносилась с ранее изданными²⁷.

²³ *M. Gueullette. Contes Tartares. Cabinet des fées, t. 22. Amsterdam — Paris, 1788.*

²⁴ *A. von Platen. Gesammelte werke. Stuttgart, Tübingen, 1853 («Der Turm mit sieben Pforten»).*

²⁵ «Theater von Kotzebue». Leipzig — Wien, 1841, Bd. 19 («Die Gefährliche Nachbarschaft»).

²⁶ «Deutsche National-Litteratur», Bd. 146. I Teil. Stüttgart, 1889.

Наряду с письменной традицией, сюжет «украденная жена» живет и в фольклоре различных народов, как правило, в сочетании с другим сюжетом (например, «Верный Иоганн» — «Der treue Johannes»). Подробно остановиться на этом вопросе не позволяют рамки настоящей статьи.

²⁷ О. А. Державина объясняет это обстоятельство необычайно слабой изученностью сборников типа «Истории семи мудрецов» (см.: *О. А. Державина. Задачи изучения переводной повести и драматургии.* — ТОДРЛ, т. XX. М.— Л., 1964).

Еще в «Очерке литературной истории старинных повестей и сказок русских» А. Н. Пыпин упоминает интересующую нас новеллу из «Истории семи мудрецов». «Седьмая притча королевы о некоем короле, как у него увезе рыцарь кралеву, краль же ю отда ему сам и пирова с нею», — повесть, основанная на забавной интриге, которую рыцарь сумел поддержать своей ловкостью», — добавляет Пыпин. В «Очерке» указывается, что хотя в русском переводе «Истории семи мудрецов» и нет прямых указаний на подлинник, но «по аналогии, отчасти по языку, можно предположить, что подлинник был польский»²⁸.

В 1847 г. вышел в свет текст «Истории семи мудрецов» в переводе с армянского²⁹. Это издание не связано с русской рукописной традицией: перевод был осуществлен непосредственно перед его изданием. Переводчик Давид Серебряков пишет в предисловии: «Предлагаемая книга переведена мною с армянского языка, с рукописи 1687 года, писанной в Испании, при Шахе Сулеймане. Подлинник писан старинным армянским языком, — и не знаю, был ли он когда-нибудь напечатан, и также — известен ли он любителям восточной словесности. Во всяком случае он может служить образцом старинного армянского романа, искусно сложенного из 15 повестей и напоминающего формой своею бессмертную Шехерезаду». Хотя обработка эта, как явствует из предисловия, возникла на Востоке, примыкает она по своему содержанию к западным вариантам и, в частности, к той же группе, которую составляют латинский, немецкий, польский и, в конечном итоге, русский рукописный перевод, послуживший основой множества списков и печатного издания 1878 г. (см. ниже).

В 1878 г. Обществом любителей древней письменности был издан текст «Истории семи мудрецов» с предисловием Ф. Булгакова. «Повесть седьмая цесаревы» и является одним из вариантов сюжета «украденная жена». В предисловии Ф. Булгаков пишет: «Посредствующим источником русской редакции, варьируемой в немногочисленных списках, обыкновенно считают польский перевод, хотя подобное предположение основано лишь на «анalogии» с другими произведениями повествовательной литературы, перешедшей к нам через Польшу»³⁰.

Последнее замечание отличается излишней осторожностью, так как те списки, которыми располагал автор (в издании приводятся разночтения), изобилуют таким количеством полонизмов, которые не оставляют никаких сомнений в происхождении пере-

²⁸ А. Н. Пыпин. Очерк литературной истории старинных повестей и сказок русских. СПб., 1857, стр. 260.

²⁹ «История семи мудрецов, или Воспитание Диоклитиана, римского императора с 15 повестями. Перевод с армянского». М., 1847.

³⁰ «История семи мудрецов». СПб., 1878, стр. 14 (рецензию см.: W. Nehring. История семи мудрецов. СПб., 1878. — «Archiv für slavische Philologie», Bd. IV. Berlin, 1880).

вода. Вопрос о происхождении русского текста «Истории семи мудрецов» был всесторонне освещен в 1890 г. с выходом в свет упомянутой выше книги М. Мурко. На основании очень обстоятельного текстологического и лингвистического анализа М. Мурко приходит к следующим выводам: русский перевод сделан с польского, на что указывает множество полонизмов и искажений текста в результате буквального транскрибирования непонятных польских слов. Однако русский текст не восходит к известному переводу Яна Костишека, сделанному в 1540 г. Оригинал русского текста неизвестен и существовал, видимо, лишь в рукописном виде. В России существовал лишь один перевод, к которому восходят все списки³¹. В пользу этого говорят присущие всем русским спискам отступления от западных обработок и ошибки, сохранившиеся во всех рукописях.

Русские исследователи, начиная с А. Н. Пыпина и кончая работами советских ученых (А. С. Орлов, Н. К. Гудзий и др.), в основном присоединяются к выводам Мурко.

Сопоставление печатных текстов³² — польского³³ и русского, убеждает нас в том, что вывод Мурко об источнике русского перевода «Истории семи мудрецов» распространяется не только на сборник в целом, но и, в частности, на интересующую нас повесть — известный нам польский текст не является оригиналом русского.

Если часть расхождений можно было бы отнести за счет стремления переводчика «переложить на русские нравы» иноземный материал, обойти, например, чуждые ему аксессуары рыцарского обихода — турниры, пение любовных песен и т. д. (см. Мурко), то ряд отступлений не может быть объяснен лишь только указанными тенденциями переводчика. Однако можно предполагать, что переводчик пользовался другим источником, нам не известным. Прежде всего русская редакция гораздо более лаконична, чем польская. В польской редакции большое место занимают рассуждения, имеющие своей целью оправдать королеву. Оказывается, она стремится увидеть рыцаря не ради любви, а чтобы убедиться в истинности своего сна. Свое вынужденное «грехопач-

³¹ В. Н. Перетц в своей книге «Исследования и материалы по истории старинной украинской литературы XVI—XVIII вв. (Сборник отд. русского языка и словесности АН СССР», т. CI, № 2. Л., 1926) указывает, что еще до появления полного перевода «Истории семи мудрецов», который он относит к 1692 г., существовал краткий украинский пересказ этого произведения (1660), содержащийся в компиляции священника Григория «Библия малая».

³² В настоящей работе использованы лишь печатные издания «Истории семи мудрецов», так как изучение списков этого сборника (в настоящее время на русской почве их насчитывается свыше 70) само по себе могло бы составить предмет обширнейшей монографии и увело бы нас далеко за рамки настоящей работы.

³³ *Julian Krzyzanowski*. Poczjan (Historia o siedmi medreach). Przekladania Jana z Koszyczek, 1540. Krakow, 1927.

дение» она скрывает от короля из самых лучших побуждений. В русской обработке переводчик не стремится оправдать королеву. В русском обществе XVII в. двоемужество героини не могло не вызвать скрытого осуждения автора. Поэтому почти все относящиеся к королеве реабилитирующие моменты опущены.

Несмотря на все эти расхождения, свидетельствующие о наличии неизвестного нам польского текста, обе редакции в основных своих очертаниях очень близки друг другу.

Русская редакция, наряду с известной нам польской, а также латинской и немецкой, принадлежит к одной и той же родственной группе обработок, довольно сильно отличающихся от французского первоисточника.

После длительного перерыва появилась новая работа, посвященная сюжету об «украденной жене», — исследование Л. А. Дмитриева и Ю. М. Лотмана «Новонайденная повесть XVIII в. История о португальской королевне Анне и о гишпанском королевиче Александре»³⁴. Авторы справедливо указывают на распространенность этого сюжета в русском сказочном эпосе, но не соотносят повесть с новеллой из «Истории семи мудрецов»³⁵, а также с другими вариантами этого сюжета за рубежом. Это приводит к ошибочному предположению о возникновении этого сюжета в России.

На русской почве имеется еще один вариант изучаемого сюжета — повесть «О короле Делфе Сирском» («В старых история... о короле Делфе, как незапно жену свою выдал замуж»). Эта повесть дошла до нас в единственном, к тому же дефектном, списке, который хранится в ГИМ³⁶.

Повесть «О Делфе Сирском» упоминается А. Н. Пыпиным в его работе «Для любителей книжной старины», в разделе переводных произведений. Повесть до сих пор не опубликована и, насколько удалось установить, за исключением работы А. Н. Пыпина, нигде в печатных изданиях не фигурирует.

³⁴ ТОДРЛ, т. XVI. М.—Л., 1960 (публикация текста Л. А. Дмитриева, статья Ю. М. Лотмана).

³⁵ В кандидатской диссертации автора настоящей работы («Русская повествовательная литература первой половины XVIII в. и ее связи с устным народным творчеством»). ЛГУ, Саратов, 1942), где содержится текст и комментарий к «Повести о португальской королевне Анне», допущена та же ошибка, хотя и указано на связь русской повести с иностранной литературой.

³⁶ ГИМ, собр. И. Е. Забелина, № 498 (223); сборник в кожаном переплете, в 4°, 196 л.; скоропись середины XVIII в. Верх листов с текстом повести (л. 24 об.—27 об.) оборван, конец повести отсутствует (пропуск между л. 27 и 28). Кроме повести «О Делфе Сирском» сборник содержит: «Повесть об Апполоне Тирском», «Историю о короле Фиванском Антонине», «Повесть о королевиче Кипрском Велиаме», «Повесть о царе Аггее», «Историю о Францеле Венециане». Рукопись повести «О короле Делфе Сирском» датирована январем 1751 г. Дата вписана другими чернилами между заглавием и текстом повести.

Приводим содержание повести:

В старые годы в Сирии был король Делф, который имел молодую и прекрасную жену королеву Маргрету. К старости король стал ревнив, и, чтобы жена «мимо его никуда не коснулась», велел построить посредине города высокую башню, куда и заключил королеву Маргрету. Между тем сын короля Вердена, Александр, который был «зело прекрасен и зело научен всяким наукам, а больше философии», услышал от купцов о прекрасной королеве Маргрете и начал думать о том, как бы ему ее повидать. Однажды он увидел во сне, «как та королева в башне посажена и какова она прекрасна», после чего он еще «больше в великую мысль впал». Одновременно и королева Маргрета увидела во сне прекрасного королевича Александра и принялась думать, как бы ей увидеть наяву «такого прекрасного человека».

Королевич Александр обращается к отцу с просьбой отпустить его «в другие окрестные королевства — еще больше наук принять», на что король Верден с радостью соглашается.

Вскоре королевич прибыл в город Сирию и явился к королю Делфу. Объявив, что приехал его величеству поклониться и наук «принять», королевич просит короля Делфа «дать двор, где ему стоять». Король велит отвести ему лучший в городе двор. Королевич дает «отводчику» много золота, чтобы тот отвел ему двор поближе к башне, где сидит королева, и затем велит каменщикам сделать подкоп от своего двора к башне. Через подкоп королевич однажды ночью проникает к королеве. Влюбленные очень рады друг другу, разговаривают, целуются и на прощание королевич берет у королевы обручальный перстень. Наутро королевич приходит на поклон к королю и тот замечает у него на руке обручальный перстень своей жены. Придя домой, королевич срочно возвращает (через подкоп) перстень королеве, и когда король Делф, придя в обычное время к жене, спрашивает у нее перстень, она показывает его.

Спустя некоторое время королевич устраивает банкет, на который приглашает короля со всеми вельможами. Одновременно он посылает (через подкоп) за королевой, и когда она приходит, то объявляет королю и вельможам, что он привез свою возлюбленную и намерен на ней жениться. Пораженный сходством между мнимой невестой королевича и своей женой, король Делф, возвратившись с банкета, призывает к себе своих вельмож, чтобы поделиться с ними своими сомнениями. Но вельможи его успокаивают, говоря, что «человек в человека приходит». Вскоре королевич объявляет королю о своей свадьбе и просит его быть отцом посаженным. Король соглашается, приезжает на свадьбу и посылает молодых в кирку венчаться. «И первенчались и была свадьба вельми весела королевичу, а королю была...» —

на этом обрывается рукопись.

Повесть «О Делфе Сирском» почти целиком повторяет сюжет названной выше повести «О португальской королеве Анне», с тем, однако, различием, что здесь изложение событий дается в гораздо более сокращенном виде. Ряд эпизодов (письмо героини к возлюбленному, притворная болезнь королевича, письмо короле-

вича к отцу, эпизоды с «кленотами», с «персоной», с «фигурной куклой» и т. д.) совершенно отсутствуют в повести «О Делфе Сирском».

Наряду с этим в повести «О Делфе Сирском» встречаются эпизоды, которые отсутствуют в повести «О португальской королеве Анне» (например, при виде возлюбленного королевна от радости падает на землю и плачет). Завязки повествования в обеих повестях также несколько разнятся.

В повести «О португальской королеве Анне» и в повести «О Делфе Сирском» отсутствуют текстуальные совпадения. Указанные различия в сюжете, как и отсутствие текстуальных связей заставляют предполагать, что обе повести независимы друг от друга.

Представляется весьма вероятным, что одним из посредствующих звеньев, отделяющих повесть «О Делфе Сирском» от повести «О португальской королеве Анне», является устный пересказ или запись по памяти. В пользу такого предположения говорят следующие доводы. Для устных произведений характерна гораздо большая краткость и стремительность в развертывании сюжета по сравнению с письменной повестью. В памяти рассказчика удерживаются, как правило, основные, решающие моменты повествования. Все второстепенные эпизоды, детали и подробности, осложняющие рассказ, при устном способе передачи обычно утрачиваются. Фольклорные произведения по сравнению с рукописными повестями дают как бы конспективное изложение. Текст, который занимает в повести несколько десятков страниц, в записанной сказке с тем же сюжетом нередко сжимается до нескольких страничек.

Именно такого рода явление мы обнаруживаем, сравнивая повесть «О португальской королеве Анне» с повестью «О Делфе Сирском».

Помимо отсутствия ряда эпизодов в повести «О Делфе Сирском» нет и множества деталей рассказа, которыми изобилует повесть «О португальской королеве Анне» (уже в начале текста последней повести сообщается, что героиня — третья жена у своего мужа, что она дочь «бурганского» князя, что ей 20 лет, а королю 80, что прошло семь лет, как король женился и т. д.).

На первый взгляд, не совсем объяснимо отсутствие эпизода с «кленотами», ибо единственный вид «задерживающих моментов», канонизированных устной традицией, — это различные повторы, в силу своего эпического однообразия не отягощающие памяти рассказчика. К таким повторным эпизодам принадлежит и обман короля с помощью «кленотов», который отсутствует в «Делфе Сирском». Объяснение кроется, видимо, в том, что польское слово «кленоты» оказалось непонятным для русского повествователя, и в силу этого весь эпизод был им выпущен.

«Уплотнение» повествования в устной традиции происходит и за счет сокращения числа действующих лиц: удерживаются лишь

основные персонажи, общий состав действующих лиц сводится к минимуму. Эпизодические фигуры и статисты, не принимающие непосредственного участия в основных событиях, вообще утрачиваются. Такого рода изменения можно уловить при сопоставлении повести «О португальской королеве Анне» с повестью «О Делфе Сирском».

Иногда это даже приводит к затемнению смысла. Так, например, слуги, приставленные к королеве ее мужем в качестве стражей, в дальнейшем превращаются неведомым путем в ее пособников при обмане мужа, играя роль ее свиты.

В пользу существования устного варианта говорят и особенности языка, которым написана повесть «О Делфе Сирском». Язык повести почти полностью свободен от влияния книжной, церковнославянской стихии и еще ближе к бытовому просторечью, чем язык повести «О португальской королеве Анне». В тексте встречаются постоянные формулы и повторы в духе традиционной поэтики народного творчества («перстень слово в слово етот», «девица, что у королевича, слово в слово, что моя жена», и т. п.).

Весь текст проникнут элементами фольклорного стиля: «...и тем всегда веселюсь, что посмотрю на море, да на свет»; «и вслея замки положить крепкие»; «и я посмотрела в ту сторону, где мои батюшка и матушка живут... по ним мне стало тошно и о том мне зело грустно».

Импровизационный характер языка в повести «О Делфе Сирском» с его произвольными инверсиями, ненужными повторениями и прочими «небрежностями» воспроизводит весь строй устной речи. Об этом же свидетельствуют многие неувязки. Например, вне всякой связи с предшествующим и последующим текстом упоминается об «обрученном» перстне королевы, речь о котором по ходу действия должна идти значительно позже. Это говорит о том, что у автора не было письменного текста.

Продолжая сопоставление обеих повестей, можно с полной определенностью установить, что повесть «О португальской королеве Анне» гораздо ближе к своему иноземному источнику, чем повесть «О Делфе Сирском».

Не говоря уже о полонизмах, которые присутствуют в тексте повести «О португальской королеве Анне» и совершенно исчезают из повести «О Делфе Сирском», ряд черт указывает на более глубокую связь последней повести с русской действительностью и литературной традицией того времени.

Процесс переложения иностранного источника «на русские нравы» начинается с перевода и углубляется по мере удаления повести от источника. Сопоставление повести «О португальской королеве Анне» и повести «О Делфе Сирском» представляет собой весьма благодарный материал, иллюстрирующий этот процесс. Уже в повести «О португальской королеве Анне» иноземный колорит, который, как известно, является одним из элемен-

тов литературного канона, приобретает в какой-то мере условный характер. Автор допускает явные отступления от реальной географии в угоду другим каноническим требованиям того времени. Так, столица «Гишпании» изображается приморским городом с тем, чтобы ввести в повествование морские путешествия, без которых не обходилась в ту пору почти ни одна повесть. Но если в повести «О португальской королевне Анне» иноземный колорит хоть в какой-то степени связан с реальной географией, то в повести «О Делфе Сирском» он превращается уже в явно условную декорацию, которая даже не рассчитана на то, чтобы дать читателю локальную характеристику происходящего (например, — в «некотором царстве, в некотором государстве»). Сирия в повести представляется не страной, а городом («близко города Сирии», «приплыл к тому городу Сирии»). Если в повести «О португальской королевне Анне» имена у всех действующих лиц были русские (Анна, Александр, Григорий), то здесь автор наделяет почти всех персонажей иноземными именами (Маргрета, Делф, Верден). В то же время эти имена ничего общего не имеют с Востоком, где якобы разворачивается действие. Уже в повести «О португальской королевне Анне» отразился русский быт. На свадьбе король был во «отцовом месте», «стретил с хлебом да солью», «благословил образом», королева имеет в услужении «девок». В повести «О Делфе Сирском» этот процесс идет гораздо дальше. Появляются стереотипные черты, присущие именно русским повестям первой половины XVIII в. Так, король Александр отправляется в Сирию под предлогом изучения наук в чужих краях («начал отца своего просить, чтобы он его отпустил в другие окрестные королевства еще больше наук принять»). Канонической является и характеристика Александра, который был «зело научен всяким наукам, а больше философии». Влюбленные смотрят друг на друга в подзорные трубы, которые являются одним из атрибутов морских путешествий. Усиливаются черты «психологического шаржа» (при виде возлюбленного королева от радости падает на землю и плачет).

Естественно, встает вопрос об отношении этих двух повестей к новелле из «Истории семи мудрецов». Не является ли новелла источником повести «О португальской королевне Анне» и повести «О Делфе Сирском»? Это представляется тем более вероятным, что к моменту создания обеих повестей новелла была уже хорошо известна на Руси. Такое решение вопроса на первый взгляд кажется наиболее простым и логичным. Однако в действительности дело обстоит иначе.

При одной и той же сюжетной канве идейные основы и ряд эпизодов в обеих обработках сюжета совершенно различны. В «Истории семи мудрецов» образ рыцаря отмечен чертами жестокости (мастера, который построил ему подземный ход, он бросает в море; любви королевы он добивается, угрожая ей смертью). История с перстнем в новелле из «Истории семи муд-

рецов» описана как результат оплошности рыцаря, тогда как в указанных рукописных повестях — это сознательная игра, психологическая подготовка для окончательного обмана глупого мужа.

То «земное» настроение, которым проникнуты обе рукописные повести, почти полностью отсутствует в новелле из «Истории семи мудрецов». Все эти расхождения можно было бы отнести за счет творческой фантазии русских авторов. Но изучение литературной истории сюжета заставляет прийти к совершенно иному выводу.

Как говорилось уже выше, ряд специфических особенностей, присущих рассказу «Inclusa» (убийство мастера и т. д.), совершенно отсутствует в тех обработках сюжета, которые независимы от «Истории семи мудрецов», — фавль, шванках, сказках и т. д., равно как и в русских рукописных повестях XVIII в. — повести «О португальской королевне Анне» и в повести «О Делфе Сирском».

И. Матл указывает, что произведения типа «Римских деяний» проникли на славянскую почву еще до усвоения их западноевропейской традицией народной книги³⁷. «В этом отношении традиция народной книги, — пишет он, — представляет собой более позднее дополнение». Это наблюдение полностью применено к изучаемому вопросу. Сначала сюжет «украденная жена» появился в составе «Истории семи мудрецов» и лишь позже — в форме рукописных повестей, восходящих к другому источнику.

Таким образом, прообраз наших повестей существовал на зарубежной почве в виде произведения, не зависящего от «Истории семи мудрецов». Сопоставляя русские рукописные повести с многочисленными зарубежными обработками, нетрудно воссоздать основные контуры этого прообраза, так как в повести «О португальской королевне Анне» и в повести «О Делфе Сирском» мы почти не встречаем эпизодов, которые бы нам не были знакомы по иностранным источникам.

Таким образом, если мы и не можем указать конкретное произведение в качестве первоисточника русской повести, то на основе изучения литературной истории сюжета представляется возможным реконструировать в общих чертах содержание этого произведения.

Характерно, что даже такая деталь в тексте повести «О португальской королевне Анне», как фигурная кукла, которую сажает у окна героиня, покидая дом, обнаруживается в римской народной сказке с аналогичным сюжетом³⁸, — трудно объяснить такое совпадение простой случайностью. Можно почти с полной определенностью указать и ту национальную почву, с которой

³⁷ «Germanisch-Romanische Monatsschrift», Bd. V, Heft 3, Juli, 1955.

³⁸ «The Folk-lore of Rome collected by word of mouth from the people by R. H. Busk». London, 1874 («The good grace of the hunchback»).

перекочевал к нам этот сюжет. Это, видимо, была Польша. Об этом можно говорить не только «по аналогии», но и на основании тех явных полонизмов, которые имеются в тексте («кленоты» и др.).

Итак, подобно новелле из «Истории о семи мудрецах», повесть «О португальской королеве Анне» обязана своим непосредственным источником Польше.

Изучение сюжета «украденная жена» приводит нас к выводам, которые вкратце могут быть представлены в следующем виде³⁹:

1) Этот сюжет, весьма популярный как на Востоке, так и на Западе, жил на протяжении ряда веков, начиная с античности и кончая новым временем, в фольклоре, рукописной традиции и разнообразных литературных произведениях.

2) На русской почве сюжет представлен новеллой из «Истории семи мудрецов» («Inclusa»), бытовавшей начиная с XVI—XVII вв. в рукописной традиции и дважды опубликованной в XIX в., а также двумя рукописными повестями первой половины XVIII в., повестью «О португальской королеве Анне» и повестью «О Делфе Сирском».

3) Повесть «О Делфе Сирском» по сравнению с повестью «О португальской королеве Анне» дальше отстоит от иноземного образца и, видимо, является одной из дальнейших обработок сюжета путем приближения его изложения к русской действительности и русской литературной традиции того времени. Весьма вероятным представляется, что одним из посредствующих звеньев между этими двумя повестями был устный пересказ или запись по памяти.

4) Новелла из «Истории о семи мудрецах» и повесть «О португальской королеве Анне» восходит к двум польским источникам, нам не известным, но совершенно различным и не зависимым друг от друга.

³⁹ Чтобы исчерпать обзор русских вариантов сюжета «украденная жена», следует упомянуть еще сказку, записанную В. Радловым среди тюркского населения Сибири и переведенную им на немецкий язык («Problem der Volksliteratur der türkischen Stämme Süd Sibiriens, Gesammelt und übersetzt von Dr. Radloff», IV Theil. St.-P., 1872). Юноша влюбляется в портрет девушки, приезжает в город, где она живет. Там узнает, что девушка каждую пятницу совершает прогулку по воде. С помощью ряда хитростей (в числе которых и обычный мотив «подкопа») герой женится на своей возлюбленной. Вместо мужа здесь выступает отец. Эпизод с еженедельными прогулками героини, возможно, восходит к сказке о Камар-Аз-Замане.

Г. Эстерли (*H. Oesterley. Johannis de Alta Silva Dolopathos Sive de Rege et septem sapientibus. Strassburg — London, 1873*) считает весьма вероятным, что сказка эта, подобно сказкам 1001 ночи, восточного происхождения. С его точки зрения, не исключено, что автор французского «Долопатоса» мог использовать подобные рассказы в своем произведении. Во всяком случае несомненно, что эта сказка иного происхождения, чем остальные русские сказки.

5) Сюжет «украденная жена» на протяжении своего существования неоднократно подвергался радикальной переработке в соответствии с воззрениями различных эпох и народов. Осуждение женских козней в духе религиозного аскетизма, с одной стороны, и безоговорочное утверждение «земного» отношения к жизни, с другой, таковы крайние точки в идейной интерпретации сюжета.

Русская литературная традиция отдала дань разработке этого сюжета в двух его идейных воплощениях: в новелле из «Истории семи мудрецов» история увоза чужой жены подвергается осуждению, хотя главная вина возлагается не на женщину, а на мужчину. В названных выше повестях XVIII в. рассказ о двоемужестве героини ведется в тоне полного одобрения.

ГУМАНИСТИЧЕСКИЕ МОТИВЫ
В «ОТРАЗИТЕЛЬНОМ ПИСАНИИ» ЕВФРОСИНА

В ряду памятников XVII в. «Отразительное писание» занимает особое место. Созданное в 1691 г. представителем замкнутого старообрядческого мира, написанное к тому же в традиционной для полемической литературы манере, оно тем не менее не чуждо элементов светского мирозерцания. Причастность к тенденциям нового времени выражается в решении автором главного вопроса книги: допустима ли добровольная смерть и правомерно ли обречение живого существа на физические страдания.

«Отразительное писание» было создано накануне петровских преобразований, неизбежность которых ощущалась уже в семилетнее правление Софьи, когда, по словам князя Куракина, «умножились коммерции и всякие ремесла, и науки почали быть возставлять латинскаго и греческаго языку»¹. Происходят перемены в административном устройстве: в 1682 г. упраздняется местничество, проводится преобразование военного строя; в 1683—1684 гг. созывается последний на Руси земский собор. Делаются попытки посылать дворянских детей за границу (пока еще только в Польшу) и приглашать для их воспитания иноземных (тоже польских) учителей. В 1687 г. открывается Славено-греко-латинское училище, доступное людям «всякого чина, сана и возраста», где братья Лихуды, наряду с грамматикой, риторикой и пиитикой, преподают физику и психологию². Среди посадских людей конца 80-х — начала 90-х годов — половина грамотных. Оживляются дипломатические связи с Голландией, Данией, Швецией, Англией, Флоренцией. В 1689 г. устанавливаются постоянные дипломатические отношения с Китаем. В числе иностранных гостей, посещающих дом Василия Голицына, бывают даже иезуиты³.

Интересно отметить, что, когда инок Евфросин писал свой по-

¹ В. Ключевский. Сочинения, т. 3. М., 1957, стр. 355.

² «Очерки истории СССР. Период феодализма. XVII в.». М., 1955, стр. 567.

³ С. М. Соловьев. История России с древнейших времен, т. 14. М., 1962, стр. 435.

лемический трактат, юный Петр фактически уже порвал с древнерусским укладом. Его недавним прошлым было Преображенское с потешными войсками, которые из детской забавы становились серьезным делом. Его настоящим стала немецкая слобода, заменившая домашний очаг. В недалеком будущем его ожидали поездка за границу и последующие затем кардинальные перемены.

Эти приметы времени, не имевшие прямого отношения к иноку Евфросину, были, однако, теми внешними обстоятельствами, которые определяли в конечном итоге жизнь старообрядческого мира в целом и судьбы отдельных его представителей, вынужденных решать вопрос о формах своего существования в никонианском государстве, отношения с которым складывались драматически: при царе Федоре Алексеевиче в 1682 г. был подтвержден принятый ранее закон о градском суде; в 1685 г. при царевне Софье снова был принят указ, направленный против раскола. Упорных противников официальной церкви повелевали в одних случаях жечь в срубе, в других — бить кнутом. Раскаившихся отправляли до конца дней под строгий начал в монастырь. Укрывателей определяли наказывать батогами, кнутом и даже ссылать; имущество виновных отправлялось в казну⁴.

В старообрядческой среде распространяется учение об антихристе. «Инии глаголют,— писал в 1683 г. патриарх Иоаким,— яко уже ныне антихрист в мире, друзии же глаголют, яко уже и царствует, инии глаголют, яко вскоре иматъ правоверных рабов мучити»⁵. «Сие пришествие антихристово. И ради сего в пустыни удаляемса и в лесы вселяемса, чтобы антихристовы печати не восприяти, иже видим у вас в новопечатных книгах и вас восприемлящих сие»,— цитирует слова раскольников автор «Книги глаголемой бродза духовная» (1683)⁶.

Наибольшую популярность в конце XVII в. приобретает учение о духовном или мысленном антихристе. Если Аввакум утверждал, что пришло время последнего отступления, а сам антихрист воцарится позже, обнаружив себя в определенной личности⁷, то теперь под антихристом, который уже пришел в мир, понималось не какое-то конкретное лицо, а никонианская церковь в целом. В 1694 г. на новгородском старообрядческом соборе учение о приходе мысленного антихриста было провозглашено в качестве догмата. Первой статьей своих определений собор узаконил: «Несомненно нам верить и прочим учение творить, еже есть: по грехом нашим в кончину века достигохом, в няже и антихрист

⁴ «Акты Археографической экспедиции», т. IV, № 284. СПб., 1836, стр. 419—422.

⁵ «Слово благодарственное о избавлении церкви от отступников и злых наветников Иоакима патриарха». М., 1683, стр. 77.

⁶ «Книга глаголемая бродза духовная». Рукопись ГПБ, 0.1, № 209, л. 76.

⁷ «Памятники истории старообрядчества XVII в.», кн. 1, вып. 1. Л., 1927, стлб. 460, 783, 785, 795, 894, 895.

царствует в мире ныне, но царствует духовно в видимой церкви»⁸.

Убежденность в воцарении антихриста влекла за собой и ожидание скорого конца света: «Нынешнии же еретицы ужас сатанинский подающе людем, глаголаху, яко уже настоят день второго Христова пришествия и кончина настоящего века; и год от года и день от дне смущающе народы и сказующе, яко в сий год и в сий день будет кончина века»,— писал в 1696 г. Игнатий, митрополит Сибирский и Тобольский, о раскольниках, которые высчитывали не только год, но и день всеобщего конца⁹.

Следствием преследований и вызванного ими страха, с одной стороны, а также поисков спасения в добровольном мученичестве, с другой, явились самоожжения, которые с середины 70-х годов и до 1691 г. унесли более 20 тысяч человеческих жизней. Особенно массовый и свирепый характер они приобретают со второй половины 80-х годов. Так, в 1685 г. в деревне Острове близ Хутынского монастыря сгорело 30 человек; в начале 1687 г. в Палеостровском монастыре погибло более 2 тыс. человек; 9 августа того же года в Березове Олонецкого уезда — более тысячи; 300 человек сгорело в 1688 г. в Устюжском уезде; 4 декабря в Пудогe сожглось 350 насмертников и т. д.¹⁰

Благодатной почвой для массовых самоистреблений явилось к тому же, как отмечает В. В. Виноградов, учение Капитона и Василия Волосатого о греховности всего сущего и необходимости поэтому строжайшего аскетизма. Возникшая еще в 30-х годах XVII в. «капитоновщина» была особенно популярна в Поволжье, ставшем затем одним из центров самоожжения. Сравнивая эту доктрину с «мрачной философией Шопенгауэра и пессимизмом буддистов», В. В. Виноградов следующим образом раскрывает ее содержание: «Мир лежит во зле, которое безраздельно царит в нем. Всюду непроглядный мрак, нет просвета, нет средств спасения, нет учителей. Нет благодати божией на земле ни в чтении, ни в пении, ни в икопах, ни в какой вещи. Все взято на небо... При таком страшном, убивающем всякую радость, абсолютном отрицании смерть являлась желанным покоем, естественным выходом из этого мира, где нет спасения»¹¹.

⁸ «Приговор, или Уложение новгородского собора 1694 г.» — *П. С. Смирнов*. Внутренние вопросы в расколе в XVII в. (приложения). СПб., 1898, стр. 041.

⁹ *Игнатий, митрополит Сибирский и Тобольский*. О сибирских еретиках. Послания. Рукопись ГБЛ, ф. 256 (Румянцева), № 183, стр. 90.

¹⁰ *Д. И. Сапожников*. Самоожжения в русском расколе (со второй половины XVII века до конца XVIII). Исторический очерк по архивным документам. М., 1891, стр. 27, 28, 29, 34; «Отрагительное писание о новоизобретенном пути самоубийственных смертей. Сообщение Хрисанфа Лопарева». — ПДП, т. CVIII. СПб., 1895, стр. 044, 046, 057.

¹¹ *В. В. Виноградов*. О самоожжении у раскольников-старообрядцев (XVII—XX вв.) — «Миссионерский сборник», № 8—9. Рязань, 1917, стр. 21. Названная статья — первая печатная работа известного советского ученого. В научный обиход она введена А. Н. Робинсоном (см.: *А. Н. Робинсон*. Забытые работы В. В. Виноградова. — «Русская литература», 1971, № 1).

Тема «огненного крещения» находит место в полемических сочинениях писателей и старообрядческого и официального лагеря, решающих ее, естественно, с противоположных позиций. Первым одобрил самосожжения протопоп Аввакум: «Вечная им память,— пишет он о погибших под Нижним Новгородом в 1672 г.,—разсуждали мы между собою и блажим кончину их» («Книга всем нашим горемыкам миленьким»). «А в Нижнем преславно бысть... Разумно они сделали, тепло себе обрели»,—уверяет он и сибирскую братию. Аввакум расценил самосожжения не как самоубийства, проклинаемые церковью, а как акт мученичества и привел с этой целью ряд ссылок на святоотеческую и житийную литературу. Интересно, что наряду с «святой мученицей Соломонией», которая после насильственной смерти своих детей «в разжегшуюся сковраду себе вверже», Домниной мученицей, утопившейся при виде нечестивого воинства, и другими житийными героями, Аввакум называет и «рязанскую княгиню со младенцем», которая «с высокия храмины бросилась, тако и скончася, не восхоте злочестивому царю Батью предатися». Древним мученикам уподобил Аввакум и современных ему самосожженцев: «Сожегши телеса своя, души же в руке божи предавше, ликовствуют со Христом во веки веков самовольныя мученики, Христовы рабы». Массовость самосожжений («тысящи с две забежали в огонь», «с женами и детками») должна, по мнению писателя, особенно подчеркнуть приверженность древнему благочестию огромного большинства верующих¹².

«Огненная смерть» в изображении Аввакума предстает как блаженная смерть праведников, освобожденная от боли и страха¹³.

Изображение смерти и смертного часа — одна из популярных средневековых тем, которая в устно-поэтических сказаниях и письменных памятниках раскрывается в соответствии с формулой из «Прения Живота и Смерти»: «Смерть грешником люта, а праведну мужу покой есть». Или: «Где совесть чиста... смерть ждётся с сладостию и приемлется с радостию»¹⁴. Именно так показана смерть в духовных стихах «О двух Лазарях». Когда умирает убогий Лазарь, бог посылает за его душой «легких ангелов». Они «изымали душеньку с радостию, // Кладывали душеньку на золоту мису, // Проносили душу самому Христу». Напротив, в момент смерти богатого Лазаря «грозные» и «немилостивые» ангелы «вынимали душу не со радостию, // Кладывали душеньку на вострое копьё, // Проносили душу во огненную реку, // Во огненную реку, во кипучу во смолу»¹⁵. Данная схема легла в основу

¹² «Памятники истории старообрядчества XVII в.», стлб. 457, 846, 872, 873, 874.

¹³ Там же, стлб. 571.

¹⁴ «Повести о споре Жизни и Смерти. Исследование и подготовка текстов Р. П. Дмитриевой». М.—Л., 1964, стр. 178, 142.

¹⁵ «Калекы переходные». Сборник стихов и исследование П. Бессонова. М., 1861, стр. 50

ряда произведений изобразительного искусства (в частности, настенных изображений страшного суда, миниатюр в апокалипсисах, русских народных картинок)¹⁶. Она стала своего рода общим местом в драматургических произведениях конца XVII — начала XVIII в., воспроизводящих спор души с телом («Розмова вкратце о душе грешной, суд принявшей от судии справедливаго, Христа спасителя»¹⁷, «Успенская драма» Димитрия Ростовского¹⁸, «Страшное изображение», «Ужасная измена сластолюбивого жития»¹⁹).

В изображении «легкой» кончины праведника и «лютой» смерти грешника внимание сосредоточивалось при этом не на ощущениях расстающегося с жизнью тела, а на состоянии души, готовой предстать перед небесными силами. «Егда душа от тела имать нуждею восхитится страшными ангелы,— читаем в Чине погребения,— всех забывает, сродников и знаемых, и печется о будущих судилищах»²⁰. Тело — это только тюрьма, «червей снеть и смрад», временное жилище, освободившись от которого душа приобщится к вечной жизни²¹.

Средневековый взгляд на границу между жизнью и смертью вообще переносит протопоп Аввакум на изображение «огненного крещения», подчеркивая конкретными деталями, что это смерть легкая и, следовательно, угодная богу: душа безболезненно, как «птичка», вылетает из «темницы» (тела) и поднимается «со ангелы выспрь». Этот взгляд к тому же подкреплялся и народными представлениями о спасительной, очищающей силе огня²².

Концепция Аввакума была усвоена последующими старообрядческими сочинениями. В поминальной статье Синодика XVII—XVIII вв. среди покойных, за «благочестие пострадавших», названы и «огнем згоревшие и в водах утопшие и в бегствах голодом и жаждою истаявшие», и дан поименный список погибших от самосожжения и самоуморения²³.

Отзвук старообрядческой легенды, трактующей самосожжения как средство достижения райского блаженства, находим в «Розыске о раскольнической брынской вере» Димитрия Ростовского

¹⁶ См., например, миниатюры в лицевых Апокалипсисах. Рукописи ГБЛ, ф. 37 (Большакова), 156, 214, 408; ф. 299 (Тихонравова), № 460; ф. 344 (Шибанова), № 180.

¹⁷ Д. Нейман. Суд божий над душой грешника, южнорусская религиозная драма конца XVII ст.— «Киевская старина», 1884, июнь.

¹⁸ «Русская драматургия последней четверти XVII и начала XVIII в. Ранняя русская драматургия (XVII — первая половина XVIII в.)». М., 1972, стр. 172—219.

¹⁹ «Пьесы школьных театров Москвы. Ранняя русская драматургия (XVII — первая половина XVIII в.)». М., 1974, стр. 84—126 и 51—83.

²⁰ «Последование погребения мирских человек. Требник». М., 1697, л. 132 об.

²¹ Иоанн Златоуст. Беседы на евангелиста Матфея. М., 1664, л. 428 об.

²² В. В. Виноградов. Указ. соч., стр. 17; В. В. Андреев. Раскол и его значение в народной русской истории. СПб., 1870, стр. 128—129.

²³ А. Н. Пылин. Сводный старообрядческий синодик.— ПДП, т. XLIV. СПб., 1883, стр. 20.

(писатель использует ее в целях обличения). Некий мужик, околдованный раскольниками, бросился в горящую печь: «Показав мне печь яко рай, а устье печи яко дверь райская. В печи же во огне видех сидящия пресветлыя юноши»²⁴.

Своеобразно подошел к теме «огненной смерти» Семен Денисов в своей книге «Виноград российский»: не рискуя, очевидно, открыто пропагандировать подобный способ ухода из жизни, он обращается к хитроумной фальсификации. Массовые гари 70—80-х годов (палеостровская, пудожская, каргопольская и др.) изображены им не как самосожжения, а как мучительные казни, осуществленные жестокими властями. Такое переосмысление исторических фактов дает писателю возможность откровенно прославлять «огонь-всеядец», помогающий душам праведников обрести вечную жизнь²⁵.

Последовать «ревности древних» призывает верующих сподвижник братьев Денисовых Петр Прокопиев («Писание истинному учителю и пастырю Даниилу Викуличю»). Он ссылается при этом на эпизод из «Жития Анфимия Никомидийского», подчеркивающий, по мнению автора, богоугодность действий самосожженцев: спасаясь от преследований языческого царя, христиане (герои этого произведения) входят в пламя, «яко в некую прохладу», не испытывая никаких неприятных ощущений²⁶.

С прямой апологией самосожжений выступает видный старообрядческий писатель XVIII в. Иван Филиппов, рисующий в «Истории Выговской старообрядческой пустыни» идиллические картины расставания «верных» с жизнью. Их не касается телесная смерть: «в белых ризах, в великой светлости и в славе» проходят мученики в «небесные двери»²⁷.

Православные полемисты в отличие от старообрядцев резко осудили самосожжения, но их точка зрения была определена той же религиозной посылкой о примате души над телом. «Огненную смерть» они отвергли прежде всего как действие, обрекающее душу на вечную гибель. «Душепагубным и безоудным развращением» называет такую смерть автор «Книги глаголемой брозда духовная»: наученные сатаной «самосожженные развратницы» подобны Иуде, которому довелось «самому себе удавлением кончатися и во ад погружатися». Их смерть не вызывает жалости: «И сие им самим соделанное огнем изжение первое обличение на их развратное учение: а не токмо что их телесем, а и душам конечная погибель»²⁸. Как погубившие душу они не достойны по-

²⁴ *Димитрий Ростовский*. Розыск о раскольнической брынской вере, ч. III. М., 1745, л. 22 об.

²⁵ *Семен Денисов*. Виноград российский. Рукопись ГБЛ, ф. 178 (Музейное собр.), № 2182, л. 280 об.— 281.

²⁶ «Сборник о вере». Рукопись ГПБ, Q XVII, № 200, л. 241.

²⁷ *Иван Филиппов*. История Выговской старообрядческой пустыни. СПб., 1862, стр. 38—42.

²⁸ «Книга глаголемая брозда духовная», л. 34 об.— 36.

миновения, в отличие от истинных страдальцев, чье «по Христе мучение в самом деле знатно, что оно богу приятно». Праведники, поясняет публицист, — «не сами ся во огни сожгут, якож вы, окаяннии, иже в сичеву кончину вметается, а дияволу отдаваетеся»²⁹. Как грешная и поэтому «лютая» предстает «огненная смерть» в третьем послании Игнатия Сибирского. Опираясь на устный источник, он рисует картину торжества демонов, овладевающих душами самосожженных³⁰.

Инок Евфросин был убежденным противником самосожжений. Старообрядец по своим религиозным взглядам, осудивший Николая за то, что бывший патриарх «люто церкви содела, здравая догмата дерзостие разврати, уставы и пределы отец своих преложи, чины церковныя и обычаи христианския слия и смути»³¹, он разошелся с большинством своих единоверцев в оценке «огненной смерти», приравняв ее к самоубийству, справедливо влекущему за собой церковное проклятие. В этой оценке, однако, определяющими были не столько религиозные, сколько земные мотивы. Уделив в своей книге незначительное место доказательствам греховности самосожжений, инок Евфросин заклеил «огненную смерть» как силу, направленную против самого человека и его посястороннего существования. Характерно в этом отношении описание пошехонской гари: «И старцы и младенцы весели и светли, в огонь и в воду готовы; младенцы играюще, друг друга учаще: пойдем в огонь, на том свете рубахи будут золотныя, сапоги красныя, меду и орехов и яблок довольно, пожжемся сами, а антихристу не поклонимся». На первый взгляд, Евфросин находит здесь новые краски для картины блаженной смерти, нарисованной в свое время Аввакумом. Однако в этой идиллической сценке есть нечто настораживающее: оказывается, бедняков влечет в огонь не столько боязнь греха, сколько надежда обрести на том свете блага, которых они лишены здесь. Следующая реплика затем полностью зачеркивает это умиротворяющее описание: «И се детское играние... Посмотри, каковы те младенцы у дела стали, гласом своим жалным вскричали и старых всех с собой испужали» (22). «Детским игранием» оказываются рассуждения о душе, которая, как птичка, должна выпорхнуть из огня и улететь на небо. Подлинная правда имеет совсем другое лицо.

Показывая эту правду во всей ее неприкрытости, писатель встает на защиту человеческого тела, пренебрегать которым учила христианская церковь. Он не принимает смерть, так как она несет с собой уничтожение, разрушение, чудовищную деформацию живой плоти. В изображении «огненной смерти» инок Евфро-

²⁹ «Книга глаголемая бродя духовная», л. 89 об.

³⁰ *Игнатий, митрополит Сибирский и Тобольский*. Указ. соч., стр. 55.

³¹ «Отрагительное писание о новоизобретенном пути самоубийственных смертей». — ПДП, т. CVIII. СПб., 1895, стр. 9 (далее страницы указываются в тексте).

син идет от устно-поэтического образа смерти — свадебного пира: то «сватами», то «женихами» именуется зажигатели, уверяющие, что «все страдальцы с радостью горели и яко на пир, веселяся, пришли» (25); писатель требует от одного из этих «сватов» ответа — «на кой пир» послал тот жен и «коему жениху обручил» он девиц, но метафора «смерть-пир» приобретает здесь буквальный и страшный смысл: человеческая плоть становится снедью, однако не просто «снедью червей», как учит писание, а жареной, печеной, тушеной человечиной (24).

Изображая «самоубийственную смерть», писатель фиксирует внимание на ощущениях страдающего тела. Описания физических мучений, часто встречающиеся в древнерусских памятниках, очень экспрессивны и подробны, но даются обычно с правоучительной целью. В них найдем восхищение подвигами святых, истязующих свою плоть или претерпевающих пытки, злорадство по поводу мучений грешника, страх и недоумение при взгляде на человека, страдающего без видимой причины. Нет здесь лишь протеста против самих телесных мук. Именно так решена тема страданий в повестях XVII в. («О Савве Грудцыне», «О Ульянии Осорьбиной», «О бесноватой Соломонии»). Нравоучительной тенденции не избежал и протопоп Аввакум, сумевший, как никто до него, показать ощущения тела в единстве с душевным состоянием человека.

Инок Евфросин отвергает боль и страдания как явления, не совместимые с нормами естественного существования, а в конечном итоге бессмысленные и с точки зрения религии. Эта мысль раскрывается в ряде эпизодов. Так, «не чином и не обычно», а «горце» и «неисто» «вопят» романовцы, увлеченные в огонь «лживым пророком». От «великия болезни» они «языки изо уст на пядь вон изсоваху и друг со другом объёмшися вкупе упадаху» (25). Не может преодолеть физической боли юноша: от огня, ставшего «въедати телеса», он «ятся вне ума за стену» и, случайно открыв «затворину», «нача влецися» наружу (75). Не удастся забыть о брэнном теле и старцу: охваченный пламенем, он «скачил на забор, через хотел» (25).

Полно драматизма описание морильни, где погибают насмертники, давшие обет полного поста. Страшные муки голода, которые испытывают несчастные, заставляя забыть их о всех благих намерениях: «О беды! По дни и по двюю осужденницы изо ада скважнею приницают и понуждаеми от естества пици вкусить прошают да и рекуще: отче, господа ради, изнемогаем от алчбы, утеши естество... Еще же два дня прождав, зелнее кричат: отче драгий, отче милостивый, изгараем от жажды, угаси наш огонь... Еще же прилагают: старче злый, калугере проклятый, видимый бесе, плотный сатано, прелстивый нас враже, дай нам ясти!» Это описание заканчивается характерным замечанием о «нечеловеческом» (курсив наш.— А. Е.) естестве учителей сих окаянных» (11—12), заживо похоронивших людей.

Интересно отметить, что Димитрий Ростовский, воспроизводя в «Розыске» сходную сцену, сделал вывод лишь о кощунственности действий насмертников, погубивших свою душу: «И каия им польза от горькия тья смерти; ибо Христу госпуду то мученичество несть приятно, имже кто сам себе погубить изволит»³². Инок Евфросин, стоя перед альтернативой: «гладом и жаждею изнеистоватися», но не «ходить с никонианы за стол», или спасти свое тело, общаясь с ними «в ядении и питии», — цитатой из апостола Павла утверждает последнее (74).

Отрицая «самоубийственную» смерть и сопутствующие ей боль и страдания, инок Евфросин развенчивает и ее вдохновителей. Характерны эпитеты, которые применяет писатель для характеристики адептов «огненного крещения»: «мрачные детины», «истлители», «палачи», «спекуляторы», «учители-мучители», «темные старцы», «юноши наглые и свирепые» и т. д. Звериная жестокость — доминанта образов Поликарпа и Семена, Игнатия Соловецкого, Емельяна — главных организаторов гарей. Крупным планом выделена эта черта и в портретах эпизодических лиц: «некоей жены», уморившей голодом своих сестер (12); сыновей, отрубивших руки отцу, когда «пребедной» хотел бежать из огня (25) и др. В пародийном монологе от лица зажигателей Евфросину удается при этом предельно обнажить человеконенавистническую сущность зловещей доктрины, что достигается упоминанием о «чужом» теле, боли которого безразличны мучителям: «Не болно вить нам и не жарок огонь, не нашему телу и не нам в нем кипеть, а чюжая та болезнь легка сотворена и мочно нам подвизатися в чюжих телесех» (17).

К числу злодеяний, порожденных «огненной смертью» и оскорбляющих, унижающих, пачкающих не только душу человека, но и его тело, Евфросин относит преступления против нравственности. В понятие «греха» писатель вкладывает, однако, особый смысл. С точки зрения церковного вероучения, и распутные «учители», и обольщенные ими девицы одинаково нарушают заповедь целомудрия. Именно так смотрит Димитрий Ростовский, обличающий нестрогие нравы самосожженцев. Возмущаясь «осквернителями», которые, отрицая брак и прославляя «девственное житие», тем не менее «блудствуют», он крайне неодобрительно отозвался и о девицах «с брюхами», потерявших право на «достояние в царстве Христа бога»³³.

Для инока Евфросина «грехом» является не нарушение целомудрия, а насилие над человеческой личностью. С омерзением рисуя фигуры гнусных растлителей, попирающих достоинство человека, он вместе с тем глубоко скорбит о «бедных девах», остающихся в его глазах «непорочными» и «чистыми». С жалостью говорит писатель и о детях, рождающихся в результате принуди-

³² Димитрий Ростовский. Указ. соч., л. 25 об.

³³ Там же, л. 30, 35 об., 36.

тельных связей, а затем погибающих в огне; при этом поражает своей смелостью горестная реплика автора о женском «чреве» и зачатом ребенке, «обидимом» еще до появления на свет (57).

Решая тему страданий и смерти с этических, а не религиозных позиций, инок Евфросин стихийно приводит читателя к выводу и о эстетической ценности человеческого тела,— как плач о загубленной красоте воспринимается, например, описание мертвой девушки, почти не тронутой огнем: «Умилен позор п слезам достоин: едина лежит дева... столько умерла, а плоть вся цела, повержена огнем в знак; вспять поворотили и обретоша под спиноу коса вся цела» (24).

Писатель конца XVII в. оказывается здесь в какой-то мере предшественником литературы более позднего времени. Например, в «Действе о страдании святых мученицы Праскевии» (первая четверть XVIII в.) истязания, которым по ходу действия подвергается героиня, вызывают не столько восхищение ее подвигами, сколько протест против жестокости. Это достигается включением реплик о незащитной красоте Праскевии и ужасе окружающих при виде пыток:

Престаните бить, от жалости болит мое сердце,
Что страждет того горце!
О, Праскева, что тако зле терпиши
И красоты тела своего не сщадиси! ³⁴

Как самостоятельная ценность выступает тело и в «Комедии о графе Фарсоне»:

Лице бело, твое тело превосходит вся, что есть,
И что славят на сем свете, вся тебе вручаю днес ³⁵.

Тема «огненной смерти» в «Отрагительном писании» имеет, однако, и социальный аспект. Эта смерть несет с собой экономическое разорение остающихся в живых, опустошает землю. Лицемерно проповедуя — «возлюби бога», «возлюби пост», проповедники «обирают» обманутых. Под предлогом «было б кому их, покойников, за упокой поминати» они «животишка бедныя на розживу себе емлют» (39). С язвительной насмешкой говорит Евфросин о мнимых «праведниках», которые, грабя достояние погибающих, объедаются «маслами и сметанами, сырами и яйцы, присно и всегда и без меры» (37). «Аки женихи от браку», наряжаются они в чужие одежды: у них «шапочки собольи, кафтанцы уборны, сорочки ушвены и штаники упестрены, от отморных бо тех животов нескудно обогащени» (54). Среди «поби-

³⁴ «Пьесы столичных и провинциальных театров первой половины XVIII века. Ранняя русская драматургия (XVII — первая половина XVIII в.)». М., 1975, стр. 227.

³⁵ Там же, стр. 394.

рателей рухлу» инок Евфросин выделяет попа Лынду, который, «зря на женах монисты и на девах чепочки, толкая рукою в перси», говорил: «Когда сими монистами нам велит бог владети?» (36). Под влиянием самосожжений обрываются родственные связи, распадаются семьи: «Мнози юноши жен своих сведше и сожегше, после поженились, а иной парень жену сволок нужею, да сам бы згорел, соплела и она; жена ушла, а после с караула и сам убежал; молодица вышла замуж, а после детина гоняет за своею, что за чюжею, а она на него плюет» (70).

Инок Евфросин с горечью пишет и о гибели духовных ценностей: «великими кузовами» жгутся книги, эти «золотые крушцы» знания. Как живое существо оплакивает писатель сторешную рукописную книгу, которая была «зело любезна, бела и свежа». Негодует он и на варварское уничтожение икон, «чюдных утварею», с «окладами дорогими», в венцах с «яхонтами», с «потписи на сердоликах» (70). Картину всеобщего разорения венчает трагический образ выжженной земли, возникающий в воображении «пророка» Емельяна: «Поболе соберу и похрабрее сотворю, себе же о сем славу и вам похвалу... имя же нам имянино по нас начнет слыти; ревнуя же нам, Россия и вся погорит» (54).

Свое произведение инок Евфросин адресует «селским народам», «мужикам-простакам», «препростим» обитателям русских деревень, к которым относится с искренней симпатией. Писатель отмечает великодушие, незлобивость «бедных овечек»: под Ветлугой, например, они оставляют в живых хозяина морильни, хотя бы следовало его самого «в тот ад ринуть» (11). Иноку Евфросину удается показать эмоциональную восприимчивость деревенских «простаков», слушающих искусную проповедь: «Старец, взирая, слезы ронит; отроковица, смотря, сердце крушит» (21). Но писатель не хочет умолчать о невежестве простых самосожженцев, становящихся в силу «глупства и несмыльства» жертвами «огненной смерти» («Что они знают? Только безответны: куды их послали, туды и пошли!» — 53). Освободить их сознание от предрассудков и суеверий, логическим завершением которых является изуверство, и стремится автор. С этой целью Евфросин делает, например, критический анализ многочисленных «чудес», которыми оперируют в своих целях зажигатели. В одном случае это результат болезни: был в жару («огневою боляше») поморец, якобы увидевший «в светлом месте и венцах» погибших самосожженцев, а уклонившихся от гари — «на колесе вертячем» (71). В другом — последствия пьяного угара: «пророку с кабака» Семёну явились два ангела, призывавшие пострадать в огне. «Коль то чудно, яко господь ангелов посылает... чтить тово мужика кабакова», — ядовито комментирует автор, переносящий далее иронию с пьяного «апостола» на самих ангелов: «Ангели, ангели! Знатное же дело, яко ангели тыя в дождь летели и, крыла омочив, чрез реку не прелетели, сего ради пропойца перевесть их молили» (72, 79). Инок Евфросин обращает внимание своих читателей и

на логическую несообразность рассказа некоего отрока, якобы увидевшего живыми на дне реки сгоревших новгородцев: они «по разным местом сядяще, ово лапти плетяше, ин ино что творяше». Если бы такой факт и имел место в действительности, рассуждает писатель, то каким же образом мученики оказались в воде, а не на небесах, ведь вода — «лукавых жилище», пристанище «бесов в омотах живущих»? (73). Инок Евфросин подчеркивает тенденциозность этих рассказов, их вымышленный характер: «На едино ваше видение мы по два покажем» (71).

Д. С. Лихачев пишет: «Древнерусский автор... верил в чудо, совершившееся у мощей святого или на поле сражения, он верил в фантастические подробности жизни святого. Если он и не верил (искренность его веры сейчас, разумеется, уже невозможно проверить), то он по крайней мере делал вид, что верил»³⁶. Инок Евфросин уже не делает вида, что необходимо верить в чудо.

Не следует доверяться и внешним аксессуарам благочестия, учит писатель, размышляющий о качествах истинного и мнимого пастыря. Он вспоминает о зачинателе «самоубийственных смертей» Капитоне, который был «воздержен в посте, вериги на себе носил каменные», спал, прикрепляясь к вбитому в потолок крюку. Эта характеристика, на первый взгляд, близка к той, которую находим в «Житии инока Корнилия»: «Сам же отец Капитон удручаше себе зельнейшим постом. Чрез дель, иногда чрез два хлеб сух и сурово зелие точию мало вкушаше, к сему и вериги тяжки на теле ношаше, молитвеннаго же его правило количество никако же разумети возможно бе, день бо и ночь в молитвах пребывая»³⁷. Но для Евфросина мало формальных признаков благочестия: это только (вспомним удачное выражение А. М. Панченко) — «костюм юродивого»³⁸. Капитон, по мнению полемиста, хотел таким путем «себе сотворити имя». Ради «высости» своего «жития» он «нача вводити по самосмышлению» и законы, приведшие к губительным последствиям (10).

Тот же подход и к делам самого «аввы и отца» Корнилия, о котором впоследствии Иван Филиппов скажет: «Бяше той аки ангел некий, в вышеестественных подвизех просвещаше пустынная сия недры»³⁹. Называя Корнилия «великим столпом, пустынным светилом», иннок Евфросин осуждает его за житейские слабости: Корнилий сквозь пальцы смотрит на деяния зажигаателя Поликарпа, одаривающего пустытника чужими «животами» (34).

³⁶ Д. С. Лихачев. Развитие русской литературы X—XVII веков. Л., 1973, стр. 70.

³⁷ «Житие инока Корнилия, еще подвизася добрым подвигом и течение сконча в пустыни выгорецкой». — «Сборник старообрядческий». Рукопись ГБЛ, ф. 37 (Большакова), № 312, л. 134 об.

³⁸ А. М. Панченко. Юродство как зрелище. — ТОДРЛ, т. XXIX. Л., 1974, стр. 148.

³⁹ Иван Филиппов. Указ. соч., стр. 85.

Желая освободить «простосердечных» от ига прежних авторитетов, инок Евфросин переносит свой скептицизм и на личность протопопа Аввакума. Он отказывает последнему, возведенному раскольниками к этому времени в ранг святых, в праве на исключительный авторитет. Рассказывая, например, о подвигах своего современника Марка, который «крепко стоял» за веру, писатель спрашивает: «Чем сий страдалец от древних отстал? А нынешним новым не во всем ли равен: Аввакуму и Лазорю и Коломенскому Павлу... Святи ли оне? И оп с ними свят за тот же крест, за того же Христа» (68). Если Аввакум сопоставлял себя с апостолом Павлом, то Евфросин противопоставляет их, советуя не верить «не точию Аввакуму, но даже самому апостолу Павлу» (98). Автор «Отрачительного писания» обвиняет Аввакума, называвшего себя то «пророком», то «апостолом» в прямом самозванстве: в Библии фигурируют только семьдесят пророков, а у Христа было лишь двенадцать апостолов. «Нужда ми воспросити,— восклицает писатель: кто той есть апостол и что ему имя, коего ж он лика и в которой Библии... третий лик двенадцатим или излишний и превосходя седьмдесятное число?» (21). При этом сами понятия «пророка», «апостола», «учителя» Евфросин всячески снижает и осмеивает, рифмуя, например, глаголы «пророчить» и «морочить».

Евфросин не упускает возможности отметить факты, свидетельствующие о сомнениях старообрядцев в правоте воззрений Аввакума. Так, для «сибирской братии» оказывается недостаточным единоличного разрешения на гарь «страдалца». Узнав о том, что Аввакум «со отцы и со узники, с Лазарем и Елифанием и с Федором не думал», верные «то едино Аввакумово благословение не посмели в совершенство положить» и отказались от своего намерения гореть (19).

Публицист с негодованием обрушивается на некие «тетрати», «сопротивные священному писанию», в которых проповедники ищут несуществующие «глубины», а потом «во всю вселенную шумят, во уши же их простым людям лепят». Имея в виду здесь сочинения Аввакума, Евфросин утверждает, что нельзя «одними тетратками», «глагол которых зело не приличен страдалцу», «управити» «всю вселенную» (18, 19, 45, 99). «Аввакумово писма», несущие «огненную смерть»,— а инок Евфросин несправедливо сводит их содержание к проповеди самосожжений,— выступают также символом темноты и невежества и потому вдвойне ненавистны автору.

Считая просвещение главным средством в борьбе с «огненной смертью», инок Евфросин настойчиво рекомендует «покопать книжные жилы»; советует, не прельщаясь «белостью власов», искать мудрости у «искусного мужа, аще и в летех не обседела, но во учении и в правилех ведомцу и хитрецу» (47).

Точка зрения Евфросина на причины «огненной смерти» близка взглядам представителей официальной церкви, также соотно-

сивших возникновение массовых самоубийств с непросвещенностью «простой чади». Умственной «слепотой» «простцов» объясняет успехи зажигателей митрополит Игнатий⁴⁰. О неуклюжести в писании «невинных простых душ» как причине «мучительной смерти» пишет патриарх Иоаким⁴¹. «Удобь преклоняемыми» к ложному учению называет «простолюдинов» Димитрий Ростовский: наивностью последних и пользуются лицемерные «праведники»⁴².

Однако, высказывая в ряде случаев сожаление о страданиях темных самосожженных, официозные публицисты видят свою задачу прежде всего в том, чтобы подчинить «людей препростих» господствующей церкви и государству. Например, автор «Книги глаголемой бродя духовная» уподобляет «простонравных» «неученому и дикому коню», которого необходимо укротить — «вседши на нем, к себе повиную, бродю в челюсти влагая, на путь свой направляя». «Вразумити» этих «простонравных», поясняет полемист, хочет он с помощью своей книги⁴³. Примерно такую же задачу ставил перед собой и Карион Истомир, обвинявший «злых капитонов»-зажигателей в том, что они «даже покушались на все царство»⁴⁴.

Инок Евфросина заботит судьба самих «бедных бедниц», «мужичков-орачиков», погибающих от «огненной смерти». Выступая против пессимистического восприятия мира, он утверждает, что жизнь — «великий дар божий» и нельзя самовольно «убегать» от «долгих трудов и потов», ее наполняющих. Были времена, «тяжчайши нынешних», однако, «не давилися, не жглися». Тот, кто толкает на путь самоубийства, является врагом «светлой России», виновником ее «опустения». «Россия» для писателя ограничена еще старообрядческим миром, обитатели которого должны быть готовы к бегству в необжитые места, к созданию новых поселений, к материальным потерям, чтобы «откупатца» от попи или пристава. Но где-то уже близок выход из этого мира в Россию петровскую.

Книга инок Евфросина, призывавшая читателей освободиться от «страха и безнадежия», сама знаменовала победу человека XVII столетия над мистическим страхом, сковывающим, угнетающим и замутняющим его сознание.

⁴⁰ *Игнатий, митрополит Сибирский и Тобольский*. Указ. соч., стр. 54, 61.

⁴¹ «Слово благодарственное о избавлении церкви...» стр. 73, 77.

⁴² *Димитрий Ростовский*. Указ. соч., л. 11 об.— 12.

⁴³ «Книга глаголемая бродя духовная», л. 11.

⁴⁴ *А. Н. Робинсон*. Борьба идей в русской литературе XVII века. М., 1974, стр. 245.

ПАМЯТИ ВЛАДИМИРА ИВАНОВИЧА МАЛЫШЕВА

2 мая 1976 г. на 66-м году жизни в Ленинграде скончался известный советский археограф, заслуженный деятель науки РСФСР, доктор филологических наук член КПСС В. И. Малышев.

Всю свою сознательную жизнь В. И. Малышев посвятил собиранию и изучению древнерусского рукописного наследия. Первая его поездка за рукописями — на Печору — состоялась более сорока лет назад, когда он был еще студентом филологического факультета Ленинградского государственного университета. Последнюю свою экспедицию, тоже связанную с Печорой, В. И. Малышев совершил в 1968 г., будучи уже признанным главой целой школы в области древнерусской археографии и основателем Хранилища древнерусских рукописей Института русской литературы (Пушкинского дома) АН СССР, насчитывающего в настоящее время почти 6000 рукописей.

Исследовательские и просветительские труды В. И. Малышева были тесно связаны с его археографическими разысканиями. Ученому удалось найти новые списки таких широко известных произведений древнерусской литературы, как «Слово о погибели русской земли», «Слово Даниила Заточника», «Житие протопопа Аввакума». На основе этих разысканий В. И. Малышев написал книги: «Повесть о приходе Стефана Батория на град Псков» (1952), «Повесть о Сухане. (Из истории русской повести XVII века)» (1956), «Усть-Цилемские рукописные сборники XVI—XX вв.» (1960), «Древнерусские рукописи Пушкинского дома. (Обзор фондов)» (1965). Всего ученым было опубликовано около 200 трудов. Кроме того, на протяжении четверти века В. И. Малышев руководил изданием особого научно-информационного раздела — «По рукописным собраниям» (в составе «Трудов Отдела древнерусской литературы»), вел активную работу по охране памятников русской культуры, подготовил немало талантливых учеников. Щедрым, высококвалифицированным научным консультантом В. И. Малышева обязаны многие ученые, писатели, педагоги, которые навсегда сохраняют память об этом замечательном человеке.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

- ГБЛ — Государственная библиотека СССР им. В. И. Ленина (Москва)
- ГИМ — Государственный исторический музей (Москва)
- ГПБ — Государственная публичная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина (Ленинград)
- ЖМНП — Журнал Министерства народного просвещения
- ИОРЯС — Известия Отделения русского языка и словесности имп. Академии наук
- ОЛДП — Общество любителей древней письменности
- ПДП — Памятники древней письменности
- ПДПИ — Памятники древней письменности и искусства
- ТОДРЛ — Труды Отдела древнерусской литературы. Институт русской литературы (Пушкинский дом) Академии наук СССР (Ленинград)

- «Азбука о голом и небогатом человеке», сатирич. — 57
- «Аккурсиана», греческ. сб. басен — 187, 195, 196, 228
- «Акт о Кире и Тамире», пьеса — 73
- «Александрия», повесть — 31, 34, 35
- «Алексей человек божий», украинск. пьеса — 124, 155, 162
- «Ангелы снижайтесь...», украинск. кант — 152
- «Апокалипсисы» лицевые — 267
- «Аристотелевы врата», естественно-научн. соч. — 233
- «Арифмология, сиречь числословие», правоучительн. соч. Н. Спафария — 59
- «Артаксеркс», французск. пьеса Маньона — 21
- «Артаксеркс. Трагедия и две комедии прозой перевел Андрей Нартов» (СПб., 1764) — 22
- «Артаксерксово действо», пьеса — 6, 12—19, 21, 22, 28—31, 35, 36, 39, 49, 51—54, 66—69, 73, 74, 88—118
- «Ах, что творим, человецы...», украинск. кант — 162
- «Баба, Дед и Чорт», украинск. ин-термедия — 156
- «Басни» Эзопа в переводе А. Виниуса, см. «Зрелище жития человеческого»
- «Басни» Эзопа в переводе П. Кашинского — 227, 230
- «Басни» Эзопа в переводе Ф. Гозвинского, см. «Питчи или басно-словие Эзопа Фригии», «Книга глаголемая Эзоп»
- «Батлейка», белорусск. народн. пьеса — 149
- «Баязет», французск. трагедия Ж. Расина — 20
- «Беседы на евангелиста Матфея» Иоанна Златоуста (М., 1664) — 267
- «Библия» виршевая М. Хоникова — 39, 91
- «Библия малая», украинск. компиляция священника Григория — 254
- «Божие уничижителей гордых... уничижение», пьеса — 85, 86, 134, 142
- «Бригадир», комедия Д. И. Фонвизина — 121
- «Василиологион», историческ. соч. Н. Спафария — 59
- «Великое зеркало», сб. рассказов — 42
- «Венец Димитрию», пьеса — 73, 81
- «Венец Христов», сб. украинск. проповедей Антония Радивиловского (Киев, 1686) — 226
- «Вертеп» украинск. — 6, 79, 148—153, 162
- «Весь мир ныне веселится», украинск. кант — 159
- «Вешнее тепло», ода В. К. Тредиаковского — 7, 235, 238—242
- «Виноград российский», полемическ. соч. С. Денисова — 268
- «Вирши» на погребение запорожск.

* В указатель включены русские и украинские произведения и книги XII—XVIII вв., а также имевшие к ним отношение документальные источники и западноевропейские сочинения.

Указатель составлен А. Г. Мирзоян.

- гетмана П. Конашевича-Сагайдачного, украинск. соч. К. Саковича — 147—148.
- «Вирши на рождество Христово», украинск. соч. П. Берынды — 147
- «Владимир», украинск. трагедокомедия Ф. Прокоповича — 79—81, 83—85, 154, 160.
- «Властотворный образ человеколюбия божия», украинск. пьеса М. Довгалевского — 178
- «Воскресение из мертвых», украинск. пьеса Г. Конисского — 162
- «Врата триумфальные в царствующем граде Москве...» по поводу окончания русско-шведской войны, описание — 142
- «Выходы патриаршие», документальн. кн. — 45
- «Гаерская свадьба», пьеса — 71
- «Гамлет», трагедия В. Шекспира — 62, 63]
- «Гистория о Василии Кориотском», повесть — 127, 129
- «Глас слышен — в Рае Рахили рыдании», украинск. кант — 159
- «Грамматика музыкальна», музыкальн. трактат Н. Дилецкого — 148
- «Два Менехма», древнегреческ. комедия Т. М. Плавта — 82
- «Два раза слеп, кто впредь на смерть не вздрагет», украинск. кант — 162
- «Действие на страсти Христовы списанное», украинск. пьеса — 157, 158
- «Действие об Есфири», пьеса — 22, 91
- «Действо о князе Иефае Галаатском», пьеса — 73
- «Действо о страдании святыя мученицы Праскевии», пьеса — 272
- «Декамерон» Дж. Боккаччо, украинск. стихотворн. перевод — 148
- «Декламация ко дню рождения Елизаветы Петровны», пьеса — 73
- «Деяния церковная и гражданская...», перевод историческ. соч. Ц. Барония (М., 1719) — 10
- «Дневник» немецк. камер-юнкера Ф. В. Берхгольца — 144
- «Домострой» — 31, 37
- «Дон Педро, почтанный шляхта, и Амариллис, дочь его», пьеса — 119, 123
- «Драгыя смеяныя», пьеса — 123—126
- «Древняя Российская Вивлиофика» (М., 1788) — 15, 39
- «Дудочка», украинск. танец — 152
- «Духовный регламент», трактат Ф. Прокоповича — 83
- «Есфирь», пьеса в театре Ф. Волкова — 21
- «Жалобная комедия об Адаме и Еве», пьеса — 29—31, 36, 38, 40, 49, 51—54, 65—67, 70
- «Жезл правления», полемическ. соч. Симеона Полоцкого (М., 1666) — 59, 60
- «Житие Авфимия Никомидийского» — 268
- «Житие Эзопа», сб. басен Эзопа в переводе Ф. Гозвинского — 228; см. также «Притчи или баснословие...»
- «Житие» Епифания, старообрядческ. — 57
- «Житие инок Корнелия», старообрядческ. — 274
- «Житие мученика Никиты» — 33
- «Житие Прокопия Устюжского» — 43
- «Житие Сергия Радонежского» — 231
- «Житие Феодора Тирона» — 33
- «Записки» немецк. путешественника И. Г. Фоккеродта — 145
- «Записки датского посланика Ю. Юста — 139—140
- «Запись о нечаянном состязании Симеона Полоцкого, Епифания Славинецкого и Паисия Лигарида с Николаем Спафарием» — 46
- «Зрелище жития человеческого», сб. басен Эзопа в переводе А. Виниуса — 228, 230
- «Игра пирожная», пьеса — 71
- «Извещенье чудесе, бывшего в... Москве...» (М., 1677) — 43—44
- «Изгнанный Адам», голландск. пьеса И. ван ден Вонделя — 64
- Издания старопечатн., см. «Беседы на евангелиста Матфея», «Венец Христов», «Деяния церковная и гражданская...», «Древняя Российская Вивлиофика», «Жезл правления», «Извещенье чудесе...», «История великого Тамерлана», «История или действие...», «История о невинном заточении...», «Кормчая», «Маргарит», «Обед душевный», «Огородок Марии богородицы», «Преславное торжество...», «Приклады»..., «Слово благодарственное...», «Торжественная врата...», «Требник», «Чин...»

- «Интермедии» — 5, 69, 71, 75—77, 145, 149, 150, 154—156, см. «Баба, Дед и Чорт», «Как холопы...», «Посадский дворянин», «Розмова...», «Старик и Малец», «Сцена игриания свадьбы», «Тато з сином», «Шляхта и Слуга»
- «Иосиф патриарха», украинск. трагедокомедия Л. Горки — 161
- «История великого Тамерлана», французск. соч. Ж. дю Бека (Париж, 1607) — 21, 66
- «История Выговской старообрядческой пустыни» И. Филиппова — 268, 274
- «История или действие евангельския притчи о блуднем сыне...», лубочн. изд. — 76—77
- «История о великом князе московском» А. М. Курбского — 38, 233
- «История о короле фиванском Антонине», повесть — 255
- «История о невинном заточении ближняго боярина Артемона Сергеевича Матвеева» (СПб., 1776) — 46
- «История о португальской королевне Анне и о гишпанском королевиче Александре», повесть — 255, 257—261
- «История о семи мудрецах», сб. рассказов — 243—244, 246, 248—254
- «История о Францеле Венециане», повесть — 255
- «История об Александре», повесть — 127, 129
- «Иудиф», пьеса — 29—31, 51—54, 56, 66—70, 73, 74, 82, 124, 131
- «Казанская история», повесть — 34, 35, 231
- «Казачок», украинск. танец — 152
- «Как вам это понравится», пьеса В. Шекспира — 9
- «Как холопы у бояр жир вытряхивали», народн. сцена — 164
- «Калаязинская челобитная», сатирич. — 57, 74
- «Камаринская», народн. танец — 153
- «Канты» Г. Сковороды — 162
- «Канты» Димитрия Ростовского — 162
- «Книга всем нашим горемыкам миленьким», полемическ. соч. Аввакума — 266
- «Книга глаголемая бродяга духовная», полемическ. соч. — 264, 268, 269, 276
- «Книга глаголемая Езоп», сб. басен Эзопа — 189—191, 198, 229
- «Книга о избрании на превысочайший престол... царя и великого князя Михаила Федоровича», с миниатюрами — 45
- «Книга о сивиллах», с миниатюрами — 42
- «Книга приветствы на господскыя и на иныя праздники и иныя речи разныя» Симеона Полоцкого — 13—15
- «Коли дождутся весела», украинск. кант — 162
- «Комедия на день рожества Христова», см. «Рождественская драма»
- «Комедия о графе Фарсоне», пьеса — 129, 130, 272
- «Комедия о короле Агасфере и королеве Эсфири», кукольн. — 91
- «Комедия об Есфири», пьеса — 22, 91, 97
- «Комидия притчи о блуднем сыне», пьеса Симеона Полоцкого — 29—31, 37, 38, 51—53, 65, 66, 69, 70, 75—77, 114, 124, 128
- «Комическое действо», украинск. пьеса М. Довгалевского — 156
- «Кормчая» (М., 1650) — 15
- «Король Лир», трагедия В. Шекспира — 63
- «Краковьяк», польск. танец — 153
- «Летописная книга», приписываемая И. М. Катывеву-Ростовскому или С. И. Шаховскому, см. «Повесть книги сея от прежних лет»
- «Луцидариус», естественно-научн. соч. — 233
- «Люцифер», голландск. пьеса И. ван ден Вонделя — 64
- «Малая прохладная комедия об Иосифе», пьеса — 29—31, 48, 51—53, 65—67, 69, 70, 124, 125, 131
- «Маргарит», сб. поучений Иоанна Златоуста (М., 1641) — 9, 10
- «Милость божиа...», украинск. пьеса — 154, 157, 158
- «Молдавеныска», молдавск. танец — 153
- «Моление Даниила Заточника» — 76
- «Мореска», мавританск. танец — 161
- «Музы и Аполлон грядущую ляхам погибель предвозвещают», украинск. кант — 158
- «На реках вавилонских», псалом — 162

- «На страсти Христовы», украинск. пьеса — 124, 131
- «Навуходоносор», французск. трагедия Н. Коссена — 65
- «Наука вся мусикиі...», украинск. музыкальн. трактат — 148
- «Нова рада стала...», украинск. колядка — 151
- «Ныне весь мир да играет», украинск. кант — 159
- «О, сердце, сердце...», украинск. кант — 159
- «О двух Лазарях», духовн. стихи — 266
- «О Индрикe и Меленде», пьеса — 129, 131
- «О короле Делфе Сирском», повесть — 255—261
- «О королеве Эстер и высокомерном Амане», немецк. пьеса — 20, 21, 91
- «О Навходоносоре царе...», пьеса Симеона Полоцкого — 29, 30, 40, 41, 51, 66—69
- «О пяти божественном», украинск. музыкальн. трактат — 148
- «О Петре Златых Ключах», пьеса — 129, 130
- «О Сарпиде дуксе ассирийском», пьеса — 179, 182
- «О Франталпее, короле Эпирском, и о Мирадоне, сыне его», пьеса — 119, 127, 128, 130
- «О честном изменнике, в ней же первая персона арцух Фридерик фон-Поплей», пьеса — 119, 122, 126, 127, 130, 131
- «Обед душевный», сб. проповедей Симеона Полоцкого (М., 1681) — 58—60
- «Образ победоносия», пьеса — 142, 143
- «Огородок Марии богородицы», сб. украинск. проповедей Антония Радивиловского (Киев, 1676) — 226
- «Ой під вишнею, під черешнею...», украинск. кант — 152—153
- «Опера об Александре Македонском», пьеса — 73, 87
- «Описание комедиям, что каких есть в государственном посольском приказе», документ — 119
- «Орфей», итальянск. опера К. Монтеверди — 161
- «Орфей», недошедш. балет — 66
- «Освобожденный Иерусалим», поэма Т. Тассо, украинск. перевод — 148
- «Отелло», трагедия В. Шекспира — 63
- «Отразительное писание о новоизобретенном пути самоубийственных смертей» Евфросина — 7, 263, 269—276
- «Падение первого мира», голландск. пьеса И. ван ден Вонделя — 64
- «Памятник», стихотворение Г. Р. Державина — 19
- «Пению время и молитве час», украинск. кант — 151
- «Перестань ридати, печальная мати», украинск. кант — 151, 152
- Песни народн. — 128—131
- Песни П. А. Квашнина — 130
- Песня о битве Б. Хмельницкого со шляхтой под Желтыми водами, украинск. — 158
- Песнь о взятии Азова — 134
- «Петрушка», народн. пьеса — 149
- «Пиитика» Г. Кошицкого — 85
- «Писание истинному учителю и пастырю Даниилу Викуличю», полемическ. соч. П. Прокопшева — 268
- «Писцовые книги», упоминающ. скоморохов — 163
- Письма Виллима Монса — 128, 129, 131
- Письма Евдокии Лопухиной Степану Глебову — 125, 128—131
- Письма Петра I Екатерине Алексеевне — 126 — 127, 130
- «Пленики», древнегреческ. комедия Т. М. Плавта — 81—82
- «Повесть временных лет» — 34, 36, 231, 232
- «Повесть книги сея от прежних лет, приписываемая И. М. Катыреву-Ростовскому или С. И. Шаховскому — 7, 235—237
- «Повесть о Варлааме и Иоасафе» — 186
- «Повесть о Дмитрие Басарге» — 34
- «Повесть о Дракуле» — 34—35
- «Повесть о женской злобе» — 48—49
- «Повесть о Карпе Сутулове» — 49
- «Повесть о королевиче кипрском Велиаме» — 255
- «Повесть о Петре Златых Ключей» — 41
- «Повесть о Петре и Февронии» — 35
- «Повесть о Савве Грудцыне» — 57, 270
- «Повесть о Соломонии бесноватой» — 43, 57, 270
- «Повесть о Фроле Скобееве» — 88
- «Повесть о хмеле» — 60

- «Повесть о царе Аггее» — 255
 «Повесть об Акире премудром» — 186
 «Повесть об Аллолоне Тирском» — 255
 «Повесть об осаде Пскова Стефаном Баторием» — 34
 «Повесть об Оттоне» — 42
 «Повесть об Улиании Осорьиной» — 270
 «Повесть царя Давида и сына его Соломана, и о их премудрости» — 49—50
 «Поп и смерть», народн. драма — 153
 «Подле реченьку-ту не жожу», песня, приписываемая Евдокии Лопухиной — 125
 «Посадской дворянин», интермедия — 130
 «Послание» Иосифа Владимировича Симону Ушакову — 41
 «Послания» А. М. Курбского — 37
 «Послания» Ивана Грозного — 36—37
 «Послания» сибирск. митрополита Игнатия — 265, 269, 276
 «Посольство в Россию графа Карлейля», записка членов английск. посольства — 15
 «Поучения» митрополита Даниила — 36, 48
 «Поэтика», латинск. соч. М. -К. Сарбевского — 80
 «Прение Живота и Смерти», повесть — 266
 «Прение о вере скомороха с философом жидовином Тарасием», юмористическ. — 46
 «Прения» старообрядческ. — 46
 «Преславное торжество свободителя Ливонии...» (М., 1704) — 136—137, 139, 142
 «Приговор или уложение новгородского собора 1694 г.» — 264—265
 «Приклады, како пишутся комплименты разные» (М., 1708) — 127—129
 «Принц Пикель-Геринг», французск. пьеса Т. Корнеля — 121
 «Принц Пикельгаринг, или Жоделет, самый свой тюрьмовый заключник», пьеса — 121, 125, 129, 131
 «Притчи или баснословие Езопа Фригг», сб. басен Эзопа в переводе Ф. Гозвинского — 7, 144, 186—230
 Пьеса о Бахусе и Венусе, недошедш. — 66, 70, 71
 «Пьеса о воцарении Кира» — 73
 Пьеса о Давиде и Голиафе, недошедш. — 66
 Пьеса о Егории Храбром, недошедш. — 43
 Пьеса о Товии, недошедш. — 66
 «Рассуждение о сценической игре», латинск. трактат Ф. Ланга — 115
 «Рахиль», латинск. пьеса — 78
 «Ревность православия», пьеса — 85, 142
 «Реестр кому господам на свадьбе тайного советника Никиты Моисеевича Зотова быть в каком платье и с какими играми», составленн. Петром I — 145
 «Римские деяния», сб. рассказов — 248, 260
 «Рифмологгон», сб. стихотворений и пьес Симеона Полоцкого — 11, 14, 15, 18
 «Рождественская драма» Дмитрия Ростовского — 77—79, 117, 142, 158—160
 «Рождество Христово», украинск. пьеса М. Довгалевского — 162
 «Розмова вкратце душе грешной...», украинск. пьеса — 267
 «Розмова между поляком и ковалем», украинск. интермедия — 156
 «Розыск о раскольнической брынской вере», полемическ. соч. Дмитрия Ростовского (М., 1745) — 267—268, 271, 276
 «Роман в стихах», стихотворн. повесть — 128
 «Ромео и Джульетта», трагедия В. Шекспира — 63
 «Сам у себя под стражей», испанск. комедия Кальдерона де ля Барки — 121, 122
 «Сборник о вере», старообрядческ. — 268
 Сборник сочинений и переводов Н. Спафария — 59
 «Сборник старообрядческий», содержащ. жития — 274
 «Свадьба однодворцовой, дочери», пьеса — 71
 «Свобождение Ливонии и Ингерманландии», пьеса — 85, 134, 142
 «Синодик» старообрядческ. — 267
 «Сказание» Авраамия Палицына — 42, 43
 «Сказание о Куре и Лисице», сатирическ. — 228
 «Сказание о Мамаевом побоище» — 35

- «Сказания светлейшему герцогу Тосканскому Козьме Третьему о Московии», латинск. соч. Ф. Рейтенфельса — 12, 15, 18
- «Скорород», итальянск. комедия — 128
- «Слава буди во вышних богу...», украинск. кант — 151, 152, 159, 162
- «Слава печальная», пьеса — 142
- «Слава российская», пьеса — 6, 140, 142, 143
- «Слово благодарственное о избавлении церкви от отступников...» патриарха Иоакима (М., 1683) — 264, 276
- «Слово в новую неделю по пасхе Кирилла Туровского — 235—242
- «Слово второе на свято равноапостольного великого князя российского Владимира», украинск. проповедь Антония Радивиловского — 225—226
- «Слово» Евфимия Чудовского — 225
- «Слово о законе и благодати» митрополита Илариона — 232, 236
- «Слово о збуренню пекла», украинск. пьеса — 157
- «Слово о погибели русской земли» — 231
- «Слово о полку Игореве» — 34, 35, 231, 232
- «Слово о том, яко промыслом Божиим, а не звездами и колесом счастья вся человеческая устроятся» Максима Грека — 234
- «Служба кабаку», сатирич. — 57, 74
- «Смешные жеманницы», французск. комедия Ж.-Б. Мольера — 123, 124
- «Софонизба», итальянск. трагедия Дж.-Дж. Трессино — 119
- «Софонизба», немецк. трагедия Д. фон Лознштейна — 119—121
- Сочинения Аввакума — 4, 47, 48, 55—57, 60, 61, 84, 264, 266, 267, 270, 275, см. также «Книга всем нашим горемыкам...»
- Сочинения Григория Назианзина — 236, 237
- Сочинения Дмитрия Ростовского, см. «Рождественская драма», «Розыск...», «Успенская драма»
- Сочинения Ивана Вишенского — 84
- Сочинения Кирилла Туровского — 7, 232, 233, 236, см. также «Слово в новую неделю...»
- Сочинения Николая Спафария, см. «Арифмология», «Василиологион», «Хрисмологион»
- Сочинения Плутарха, украинск. перевод Г. Сковороды — 148
- Сочинения Симеона Полоцкого — 4, 11, 17, 41, 48, 54, 58—60, 91, см. также «Жезл правления», «Книга приветств...», «Комидия притчи о блудном сыне», «О Навходоносоре...», «Обед душевный», «Рифмологион»
- Сочинения Феофана Прокоповича — 83, 148, см. также «Владимир», «Духовный регламент», «De arte poetica»
- «Список судного дела, как тягался волк с лисицею», переделка басни Эзопа — 226—228
- «Старик и Малец», интермедия — 76
- «Статейный список» о смерти патриарха Иосифа, соч. царя Алексея Михайловича — 44
- «Статейный список посольства дворянина и боровского наместника Василия Лихачева во Флоренцию» — 15, 39
- «Стефанит и Ихнилат», повесть — 186
- «Стефанотокос», пьеса И. Одровонж-Мигалевича — 73, 87, 91, 145
- Стихотворения Андрея Вишнуса — 134
- Стихотворения Сильвестра Медведева — 131
- Стихотворения Эрнста Глюка — 127
- «Стоглав», решения Стоглавого собора — 234
- «Страшное изображение второго пришествия...», пьеса — 140, 142, 267
- «Сцена играни свадьбы», украинск. интермедия — 155
- «Сципио Африкан, вождь римский, и погубление Софонизбы, королевы Нумидийския», пьеса — 119—121, 125, 127, 130
- «Та не буде лучше...», украинск. песня — 152
- «Тамерлан», английск. пьеса Н. Роу — 20
- «Тамерлан Великий», английск. трагедия К. Марло — 20
- «Таможенные книги», упоминающ. скоморохов — 163—164
- «Тато з сином», украинск. интермедия — 155—156
- «Темир-Аксаково действо», пьеса — 21, 29—31, 36, 38, 51—54, 65, 70, 143
- «Титулярник», свод портретов — 42
- «Торжественная врата, вводящая

- в храм бессмертных славы» (М., 1703) — 136—136
- «Торжество естества человеческого», украинск. пьеса — 117
- «Торжество мира православнаго», пьеса — 85, 133, 140, 142
- «Трагедия, или Образ смерти пресвятого Иоанна Крестителя», украинск. пьеса Я. Гаватовича — 153—154
- «Трагедокомедия», украинск. пьеса С. Ляскоронского — 162
- «Троянская история» Гвидо де-Колумна — 34, 35, 236
- «Требник» (М., 1697) — 267
- «Туть смерть выходит...», украинск. кант — 152
- «Ужасная измена сластолюбивого жития...», пьеса — 140, 142, 177, 267
- «Указ» царя Алексея Михайловича о заведении первого русского театра — 20
- «Указ» царя Алексея Михайловича о запрещении скоморошества — 163
- «Указы» о запрещении народн. игрищ — 164—165
- «Урядник сокольникя пути», устав соколиной охоты — 12, 45
- «Успенская драма», украинск. пьеса Димитрия Ростовского — 162, 267
- «Фейерверки», гравюры с изображением празднеств — 143
- «Физиолог», сб. притч и естественнонаучн. сведений — 186
- «Фотий», украинск. трагедокомедия — 162
- «Хвастливый воин»,| древнегреческ. комедия Т. М. Плавта — 244
- «Хождение богородицы по мукам», апокриф — 33
- «Хождение Игнатия Смольянина» — 231
- «Хождение игумена Даниила» — 231, 232
- «Хрисмологион», историческ. соч. Н. Спафария — 39, 59
- «Христос рождается, славите!», украинск. кант — 159
- «Хронограф» — 112
- «Хронограф» астраханск. архиепископа Пахомия — 39
- «Царство мира», пьеса — 85, 133, 140, 142
- «Царь Ирод», народн. драма — 153
- «Царь Максимилиан», народн. драма — 153, 162
- «Челобитная» актеров первого русского театра — 12
- «Челобитные» А. С. Матвеева — 46
- «Челобитные» И.-Г. Грегори, режиссера первого русского театра — 16
- «Челобитные» патриарха Никона — 44
- «Чин божественных литургий» (М., 1668) — 45
- «Шедше три цари ко Христу со дари...», украинск. кант — 151
- «Шестокрыл», естественно-научн. соч. — 233
- «Шляхта и Слуга», интермедия — 77
- «Шопка», польск. народн. пьеса — 149
- «Эсфирь», французск. пьеса Ж. Расина — 22, 23, 64, 91
- «Эсфирь и Агасфер», английск. пьеса — 21
- «Annales ecclesiastici», латинск. историческ. соч. Ц. Барония (Roma, 1588—1607) — 10
- «De arte poetica», латинск. трактат Ф. Прокоповича — 79, 82, 160—161,
- «Drama de Filio prodigo et Metamorphosis rustici in regem», польск. пьеса — 75
- «Poncján (Historia o siedmi medrach)», польск. сб. рассказов — 248, 254, 255
- «Pontianus. Dicta aut facta septa sapientum», латинск. сб. рассказов (Strassburg, 1512) — 248
- «Relation du voyage en Russie...», латинск. записки Л. Рипгубера 12, 15, 89

СО Д Е Р Ж А Н И Е

От редактора	3
<i>А. Н. Робинсон</i> . Первый русский театр как явление европейской культуры	8
<i>А. С. Демин</i> . Театр в художественной жизни России XVII в.	28
<i>О. А. Державина</i> . Жанровая природа первых русских пьес	62
<i>А. С. Елеонская</i> . Комическое в школьных пьесах конца XVII — начала XVIII в.	73
<i>Л. А. Софронова</i> . О структуре драматического сюжета («Артаксерксово действо»)	88
<i>Е. Г. Ковалевская</i> (Ленинград). Интимные диалоги в переводных светских драмах петровского времени	119
<i>В. П. Гребенюк</i> . Публичные зрелища петровского времени и их связь с театром	133
<i>Л. Б. Архимович</i> (Киев). Старинный музыкальный театр Украины	146
<i>Ю. А. Дмитриев</i> . Позднее скоморошество	163
<i>А. С. Демин</i> . Труды В. Н. Перетца по истории русского театра	175
<i>Р. Б. Тарковский</i> (Ленинград). Эстетическая ассимиляция басенного жанра (повествовательные редакции первого перевода Эзопа)	186
<i>Н. И. Прокофьев</i> . К литературной эволюции весеннего пейзажа (Кирилл Туровский, И. М. Катырев-Ростовский и В. К. Третьяковский)	231
<i>З. Т. Лихтман</i> . Из истории одного сюжета (повесть об украденной жене)	243
<i>А. С. Елеонская</i> . Гуманистические мотивы в «Отразительном писании» Евфросина	263
Памяти Владимира Ивановича Малышева	277
Список сокращений	278
Указатель произведений (<i>составлен А. Г. Мирзоян</i>)	279

НОВЫЕ ЧЕРТЫ
В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ И ИСКУССТВЕ
(XVII — начало XVIII в.)

*Утверждено к печати
Институтом мировой литературы
им. А. М. Горького
Академии наук СССР*

Редактор издательства *В. Ф. Журавлева*
Художник *А. Д. Смеляков*
Художественный редактор *С. А. Литвак*
Технический редактор *В. Д. Прилепская*
Корректоры
И. Р. Бурт-Яшина, Б. И. Рывин

Сдано в набор 21/IV 1976 г.
Подписано к печати 5/VIII 1976 г.
Формат 60×90^{1/16}. Бумага типографская № 1.
Усл. печ. л. 18. Уч.-изд. л. 19,9.
Тираж 8800. А-09179. Тип. зак. 523.
Цена 1 р. 53 к.

Издательство «Наука»
103717 ГСП, Москва, К-62, Подсосенский пер., 21
2-я типография издательства «Наука»
121099, Москва, Г-99, Шубинский пер., 10

ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»

Имеются в продаже книги:

XVIII ВЕК. Сборник статей и материалов. Сборник 5. 1962. 454 стр. 2 р. 19 к.

ИСТОРИЧЕСКИЕ ПЕСНИ XVIII ВЕКА. 1971. 356 стр. 2 р. 40 к.

Моисеева Г. Н.

ЛОМОНОСОВ И ДРЕВНЕРУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА: 1971. 284 стр. 2 р. 20 к.

РУКОПИСНОЕ НАСЛЕДИЕ ДРЕВНЕЙ РУСИ. (По материалам Пушкинского Дома). 1972. 424 стр. 2 р. 22 к.

Соймонов А. Д.

П. В. КИРЕЕВСКИЙ И ЕГО СОБРАНИЕ НАРОДНЫХ ПЕСЕН. 1971. 360 стр. 1 р. 49 к.

Адреса магазинов «Академкнига»:

480091 Алма-Ата, 91, ул. Фурманова, 91/97; 370005 Баку, 5, ул. Джапаридзе, 13; 320005 Днепропетровск, 5, проспект Гагарина, 24; 734001 Душанбе, проспект Ленина, 95; 375009 Ереван, ул. Туманяна, 31; 664033 Иркутск, 33, ул. Лермонтова, 289; 252030 Киев, 30, ул. Ленина, 42; 252142 Киев, 142, проспект Вернадского, 79; 252030 Киев, 30, ул. Пирогова, 4; 277001 Кишинев, ул. Пирогова, 28; 343900 Краматорск, ул. Марата, 1; 443002 Куйбышев, проспект Ленина, 2; 192104 Ленинград, Литейный проспект, 57; 197110 Ленинград, П-110, Петрозаводская ул., 7-А; 199164 Ленинград, Университетская наб., 5; 199004 Ленинград, 9 линия, 16; 220026 Минск, Ленинский проспект, 72; 103009 Москва, ул. Горького, 8; 117312 Москва, ул. Вавилова, 55/7; 117464 Москва, В-464, Мичуринский проспект, 12; 630090 Новосибирск, 90, Морской проспект, 22; 630076 Новосибирск, 76, Красный проспект, 51; 620151 Свердловск, ул. Мамина-Сибиряка, 137; 700128 Ташкент, Ц-15, ул. 50 лет Узбекистана, 11; 700029 Ташкент, Л-29, ул. Ленина, 73; 700100 Ташкент, ул. Шота Руставели, 43; 700029 Ташкент, Л-29, ул. К. Маркса, 28; 634050 Томск, 50, наб. реки Ушайки, 18; 450025 Уфа, 25, Коммунистическая ул., 49; 450075 Уфа, проспект Октября, 129; 720001 Фрунзе, бульвар Дзержинского, 42; 310003 Харьков, Уфимский пер., 4/6.

