

М. П. Одесский

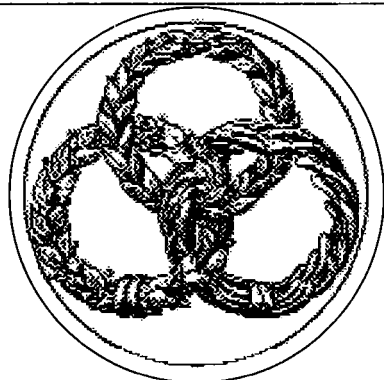
*Поэтика  
русской  
драмы*



---

*М.П. Одесский*

---



---

# ПОЭТИКА РУССКОЙ ДРАМЫ

ПОСЛЕДНЯЯ ТРЕТЬ XVII – ПЕРВАЯ ТРЕТЬ

XVIII в.

---

*Москва 2004*

ББК 83.3 (2Рос-Рус)1  
О41

Художник М. Гуров

ISBN 5–7281–0689–7

© Одесский М.П., 2004  
© Российский государственный  
гуманитарный университет, 2004

---

*Родителям моим – Валерии Васильевне Давыдовой  
и Павлу Дмитриевичу Одесскому*

---

## *Содержание*

---

<i>Введение</i> Русская драма «начальной поры»	7
I	
Русская драма и риторика власти	25
II	
Поэтика жанра. Комическое и серьезное	61
III	
Поэтика персонажа. Сюжет и композиция . . . . .	141
IV	
Поэтика «синтеза искусств»	199
V	
Поэтика драмы «начальной поры» в исторической перспективе. Середина XVIII – первая треть XIX в. Серебряный век . . . . .	223
<i>Заключение</i>	333
<i>Список сокращений</i>	349
<i>Библиография</i> . . . . .	350
<i>Указатель имен</i>	382
<i>Указатель драматических произведений</i> . . . . .	395

---

Русская драма «начальной поры»

---

Русская драма второй половины XVII – первой трети XVIII в., по тогдашнему выражению, «всекуриозна в литературе» (Материалы и оригиналы «Ведомостей» 1903. С. 61), как «всекуриозно» и само это время, до сих пор приковывающее к себе внимание представителей различных гуманитарных дисциплин.

Казалось бы, драма второй половины XVII – первой трети XVIII в. в качестве специфического художественного феномена предполагает спокойное дескриптивное изучение (по типу главы в учебнике или обзорном курсе). При некоем удалении она может рассматриваться как единое целое: русская драма «начальной поры». Это подразумевает противопоставление, во-первых, периоду «предыстории» театра, «предтеатральности», которая включает обрядово-фольклорные игрища, церковную службу (литургия, «хождение на осляти» в Вербное воскресенье, «пещное действо»), дворцовый церемониал и тому подобные явления «драматичности» (в отличие от «драмы»), то есть элементы драмы и диалогичности в древнерусской литературе. Во-вторых, драма 1670-х – 1730-х противопоставлена драме русского классицизма (авторы последнего обобщающего труда по истории русской драмы осторожно датируют его 1740-ми – 1790-ми годами – ИРД 1982. С. 58–180; ср.: о периодизации литературы XVIII в.: Стенник 1989. С. 24–26).

Однако в действительности формула – «драма последней трети XVII – первой трети XVIII в.» – не столько описывает явление, сколько ставит проблему. Ведь традиционно этот термин охватывает гетерогенные театральные традиции, объединенные лишь тем, что оказались соположены как во времени (от «тишайшего» царя Алексея Михайловича до императрицы Анны Иоанновны), так и пространстве (Россия в тогдашних ее пределах). Потому принято говорить не о «начальной» драме как таковой, но о трех основных театральных системах, ее составляющих (связь драматических текстов с соответствующим типом театральности была прочной и устойчивой) – *иностранной, школьной, придворной*.

*Иностранная система:* труппа И.Г. Грегори и его помощников, первоначально набранная из немецких учеников пастора (1670-е); в Москве – заезжие артисты-профессионалы Иоганна

Кунста (1702–1706), которыми после смерти принцепала в 1703 г. руководил Отто Фюрст; в Петербурге – труппа Э. Манна (1723–1724; см.: Холодов 2000. С. 189–190; репертуар гипотетически поддается реконструкции – Всеволодский-Гернгросс 1912. С. 36); вольная французская «компания» под руководством Жака Ренольта (1728–1731), в репертуар которой был включен «Доктор-педант» Мольера и которая работала в духе комедии дель'арте (Старикова 1996. С. 58–64); итальянская труппа 1731 г., куда входили «такие тогдашние знаменитости, как комик Томазо Ристори, его сын композитор Джованни Ристори, сопрано Маргарита Эрмини, скрипач Джованни Мадонис», – комедии, пантомимы, «комедии при пении» (Холодов 2000. С. 217); итальянская антреприза, практически непрерывно функционирующая с 1733 г. и занявшая, по словам Л.М. Стариковой, «в структуре придворного ведомства то место, которое впоследствии будет принадлежать Дирекции Императорских театров» (Старикова 1996. С. 30): образцовая «комедия дель'арте» 1733–1734 гг. (в числе «звезд» Дж.-А. Сакки, создатель маски Труфальдино – Старикова 1996. С. 28), коллектив итальянцев «во главе с молодым тогда неаполитанским композитором Франческо Арайя и балетмейстером Ринальдо Фоссано» (1735–1738), который составляли известные артисты – «кастрат Пьетро Мориджи, тенор Филиппо Жоржи, певицы Пастеолла, Катарина Жоржи, Катарина Массани, Джованна Казанова (мать знаменитого своими похождениями Джакомо Казановы)» (Холодов 2000. С. 222); классицистически ориентированная немецкая труппа знаменитой актрисы Каролины Нейбер (1740–1741); в правление Елизаветы Петровны – новые итальянские исполнители, заменившие в 1742 г. тех, что вернулись на родину.

*Школьная система:* деятельность Симеона Полоцкого – драматурга в 1670-х годах; недолговечная антреприза московских иезуитов (Письма и донесения 1904. С. 181–182); театральные постановки при московской Славяно-греко-латинской академии, московском госпитале Николая Бидлоо, провинциальных семинариях в Ростове, Твери, Новгороде, Тобольске (от Петра I – до Елизаветы Петровны).

*Придворная система:* труппы, патронируемые сестрой Петра I Натальей Алексеевной (в Преображенском под Москвой и потом в Петербурге – в этом помещении после кончины царевны Натальи показывал спектакли Манн – Холодов 2000. С. 190) и вдовой его старшего брата-соправителя Иоанна V – Прасковьей Федоровной (ср. скудные сведения о придворном

театре царевны Софьи, которые принято считать неточными – Николаев 1996. С. 113–118, а также о загадочном спектакле в доме Лефорта); во времена Анны Иоанновны – роскошная постановка для императрицы «Комедии об Иосифе и братьях» (1734 – см. Старикова 1996. С. 38) или – при оппозиционном «малом» дворе цесаревны Елизаветы (1735) – некая пьеса о принцессе Лавре (сводку данных см.: Итигина 1974) и т. д.

Репертуар иностранной системы вписывался в рамки так называемой английской драмы, оформившейся в Германии (и Голландии) под воздействием английских странствующих актеров, которые показывали трагедии и комедии У. Шекспира, К. Марло, Т. Кида, Р. Грина, Ф. Мэссинджера и других прославленных драматургов золотого века Англии, а также сценические переработки библейских сюжетов (Szyrocki 1968. С. 183–184). Спектакли пришлись по вкусу, и в континентальной Европе появились свои авторы и исполнители «английских драм»: Я. Айрер, Генрих Брауншвейгский, Мориц Гессенский, Д. Трой, И. Фельтен. «Английская драма» характеризовалась дидактичностью, пристрастием к нагнетанию ужасов вперемешку с бесцеремонной шуткой, эротико-любовной мотивикой, наличием шута Гансвюрста-Пикельгеринга, «черно-белыми» оценками (Там же. С. 184–189). Игра актеров отличалась натурализмом и экспрессивностью. Наряду с собственно драматическими в представление легко включались вокальные, танцевальные, цирковые номера. Тексты выходили в печатных изданиях 1620, 1630, 1670-х годов (Там же).

Школьная драма – «самодетельность» духовных училищ, уходившая корнями в средневековье, но истинную популярность обретшая в период Реформации. С одной стороны, ее высоко оценивал Мартин Лютер, с другой – в совершенстве владели иезуиты (Пуришев 1955. С. 188–223). На Русь школьные пьесы попадают в XVII–XVIII вв. при посредстве ученых украинцев (реже – белорусов), которые обучались в католической Польше. Школьная драма обусловлена дидактическими соображениями (практическое обучение латыни и риторике): согласно «Духовному регламенту» Феофана Прокоповича, «можно же еще дважды в год или больше, делать некия акции, диспуты, комедии, риторские эксерции. И то бо зело полезно к наставлению и к резолюции, сиесть честной смелости, каковая требует проповедь слова Божия и дело посолское, но и веселую пересмешку делают таковые акции» (Духовный регламент. С. 569). С эстетической



точки зрения здесь – в отличие от «английской драмы» – все регулируется строгими теоретическими предписаниями, порожденными первоначальным стремлением подражать древнеримскому комедиографу Теренцию и сформулированными в авторитетных поэтиках (Я. Понтан, Я. Масен, М.К. Сарбевский и др.). Школьному театру присуще одновременное следование христианским и античным образцам, обработка мифологических и библейских сюжетов, аллегорические фигуры, напоминающее классицизм требование «пристойности», преобладание декламации над действием. Манера исполнения скорее плавно-танцевальная, чем экспрессивная.

Придворная система эклектична, потому сложнее поддается описанию. Пьесы нередко заимствуются из иностранного и школьного репертуаров. Специфичны инсценировки агиографических и любовно-авантюрных повествовательных сочинений, как правило, наделенные дополнительным приватно-панегирическим смыслом, то есть приуроченные к государственным событиям, именинам знатных особ и т. п.

Более того, при изучении русской драмы второй половины XVII – первой трети XVIII в. необходимо учитывать еще две системы, в каком-то смысле дополнительные по отношению к трем основным: любительскую (демократическую) и фольклорную. Любительская и фольклорная системы оформились несколько позже, чем иностранная, школьная и придворная: любительская – в 1730–1740-х годах, фольклорная – к середине XVIII столетия, но обе возникли в результате освоения широкими слоями населения принципов «начальной» драмы (функционируя как ее «сниженный» вариант) и обе были (в социальном и эстетическом аспектах) противопоставлены драме классицистов.

*Любительская (демократическая) система* была обстоятельно – с привлечением архивных материалов – охарактеризована знатоком московских древностей историком И.Е. Забелиным, который, в частности, писал: «Общественная потребность в театральных зрелищах, водворенная в Москве еще Петром Великим, несмотря на тяжелые и беспокойные времена, наставшие после его кончины, возрастала год от году сама по себе и распространялась главным образом в кругу так называемых разночинцев, составлявших в то время своего рода интеллигенцию Москвы, не дворянскую, но посадскую, слободскую или в собственном смысле городскую. Руководителями и передовиками этой интеллигенции были грамотные люди, больше всего из отставных или не окончивших науки школьников Славяно-греко-латинской

академии, особенно в лице приказных, а также и из грамотных дворовых людей. Здесь нарождалась и своя литература, характеристикой которой могут служить отчасти тексты лубочных картинок, лубочные сказки и другие сохранившиеся в рукописях произведения народного пера, и которая, кроме переделок с иностранного, делывала попытки сочинять и от своего замысла драматические вещи» (Забелин 1891. С. 557).

По замечанию В.Д. Кузьминой, «состав труппы находил естественно отражение в составе и характере ее репертуара. Школяры и канцеляристы приносили на демократическую почву “акты” – инсценировки популярных романов, дворовые – рукописные обработки устных сатирических диалогов (“Барин и Слуга”) и комедии о “повреждении дворянских нравов”. Если в составе труппы имелся акробат, в комический монолог могли включаться акробатические трюки. <...> Наличие одаренного комика давало возможность широко разнообразить буффонаду и т. д.» (Кузьмина 1958. С. 184).

Круг драматических текстов, образующих любительскую систему, устанавливается гипотетически (Щеглова 1956; Кузьмина 1958): это – комические сценки, своего рода мини-пьесы («Гаерская свадьба»), а также «серьезные» инсценировки Священного писания или авантюрных романов (пьесы об Эсфири и Соломоне, «Действие о короле Гишпанском», «Драма о царице и львице», «Комедия об Индрике и Меленде», «Комедия о Петре Златых Ключей», «Комедия о графе Фарсоне» и т. д.). Приблизительность художественных «границ» любительской системы выражается в том, что некоторые пьесы в нее то включаются, то исключаются: так, «Акт о Калеандре и Неонилде», по мнению одних специалистов, – любительское произведение (Щеглова 1956; 1958), а по мнению других – школьное (Резанов 1905. С. 35–38; Берков 1955. С. 294; ПЛТ. С. 785). В.Д. Кузьмина констатировала, что «в русской жизни XVIII в. школьный и городской театры не были резко отделены друг от друга. Некоторые пьесы оказывались общими в их репертуаре. Так было не только с инсценировками повестей и романов, но и с интермедиями» (Кузьмина 1958. С. 84).

Показательно, что столь же приблизительны социальные границы любительской системы: если традиционно ее сводили к самодеятельности «разночинцев», почему в употреблении и был популярен термин «демократический театр», то современные ученые призывают использовать менее обязательное определение «любительский» (см. заглавие современного суммирующего

издания – «Пьесы любительских театров»), ведь к самодеятельности тяготели дворяне и даже представители правящей династии: «Императорскому двору (при Анне Иоанновне. – М. О.) вторили “малые” дворы, при которых также ставились любительские спектакли, – у цесаревны Елизаветы Петровны и герцогини Мекленбургской Екатерины Иоанновны (сестры императрицы Анны. – М. О.). От них старались не отставать знатные дворяне, и хотя мы имеем документальные свидетельства только о спектаклях в доме князя Кантемира (имеется в виду старший брат поэта Антиоха Кантемира. – М. О.), но их было, несомненно, больше. За господами тянулись их “служители”, устраивавшие свои комедии “на сеновале”. Любители (“охотники”) из городских демократических слоев заводили собственные доморощенные театральные представления, называемые тогдашними искусными театрами “игрищами”...» (Старикова 1996. С. 55).

*Фольклорная система* – если подразумевать здесь «дотеатральные, игровые формы фольклора (ряжение, обрядовые действия, народно-праздничные игрища, народные игры)» (Гусев 1980. С. 5) – предшествует «начальной» русской драме и в определенных моментах есть ее источник (преимущественно в области комического – см. главу II), однако – если иметь в виду «собственно драматические представления на основе фольклорного или фольклоризированного драматургического текста» (Там же.) – фольклорный театр обязан своим происхождением драме XVII – первой трети XVIII в., а ведь именно к последнему компоненту, согласно утверждению специалиста, только «и может быть отнесено понятие “фольклорный театр”» (Там же). При таком взвешенном подходе фольклорная система включает, например, кукольные представления («петрушка», «вертеп»), медвежью потеху и – в качестве художественной вершины – народную драму (ранний «Царь Максимилиан», поздняя «Лодка»), явно производную от «начальной» драмы, причем через посредство любительской системы (Берков 1953. С. 30; Кузьмина 1958. С. 72).

При всем сходстве с любительской или школьной театральными системами фольклорный театр отличался принципиальной установкой на импровизацию и отказ от письменной фиксации текстов, что есть базовое свойство фольклора и обуславливает необходимость использования специфических методов фольклористики, потому в рамках настоящего исследования произведения, входящие в фольклорную систему, практически не будут привлекаться.

Упреждая возможные возражения, следует сразу уточнить: при анализе старинной литературы не совсем корректно придерживаться современных представлений о «своем»/«чужом», российском/иностранном. Применительно к медиевистике специалисты давно отдали себе отчет в условности и ограниченной продуктивности рубрик «оригинальное» и «переводное». Сходным образом пьесы заведомо нерусской труппы Кунста–Фюрста непротиворечиво входят в объем понятия «начальная драма»: тексты были переведены на русский язык; бесспорно отражали интересы российского общества – пусть не исторического, а такого, каким его хотел видеть царь-преобразователь; после прекращения антрепризы пьесы ставились на подмостках национального театра – при дворе Натальи Алексеевны – и продолжали вызывать интерес отдельных любителей (в частности, научная общественность получила возможность ознакомиться с репертуаром Кунста–Фюрста по списку, хранившемуся в частной коллекции влиятельного политического деятеля первой трети XVIII в. Д.М. Голицына); наконец, очевидно их художественное воздействие на последующую отечественную традицию (в любовно-авантюрных постановках и комических сценах придворного или любительского театра).

В силу аналогичных соображений к авторам русской драмы XVII–XVIII в. допустимо относить белоруса Симеона Полоцкого (Самуил Ситнянович-Петровский), немцев И.Г. Грегори, Юрия Гивнера, украинцев – архиепископа Новгородского Феофана Прокоповича, митрополита Ростовского св. Димитрия Туптало и др. Они, разумеется, были носителями особой культуры, потому с полным основанием фигурируют в рамках своих национальных литератур. Но с середины XVII в. они или принадлежали к подданным русского царя, или служили в Москве, Петербурге, других российских городах, или – не говоря уж о включенности православных в «рах orthodoxa» -- пользовались тем же, что великороссы, литературным языком. Наоборот, позволительно акцентировать, что русскую драму XVII–XVIII в. создавали преимущественно авторы, прикосновенные к «чужим» культурным традициям: «Видимо, культурно-географическое положение театра создало представление о единстве киевского украинского и московского русского театров. Их долгое время даже не разделяли, а рассматривали как единое целое. На это есть основания – общность тем, сюжетов, способов их разработки, язык. Сходны они и в типологическом аспекте, так как принадлежат универсальной культуре» (Софронова 1996. С. 39).

Некоторые историки задавались тревожным вопросом, «реакционным» или «прогрессивным» считать подобную прививку «чужого» к «своему». По их мнению, если национальный театр оформился, осознал себя, то гастроли иностранцев и тому подобные контакты порождают обогащающий диалог; если же первое условие не выполнено – «чужое» может губительно заместить «свое», препятствуя вычерчиванию национальной линии.

Так, по мнению П.О. Морозова, театр последней трети XVII – первой трети XVIII в. был непредусмотрительно травмирован – благодаря исключительно исторической случайности. До Алексея Михайловича и Петра I драма бытовала в виде фольклорных зрелищ (святочные и масленичные игры, хороводные песни, народная свадьба, медвежья потеха и т. д.), т. е. официально (по аналогии с традиционными обличениями народного язычества и двоеверия) квалифицировалась как антицерковная и маргинальная. Потом церковный контроль ослабел, но слишком поздно – навыки театральности были искоренены: «...когда в обществе появилась потребность в зрелищах, за ними пришлось обратиться на Запад и принять те отбросы европейской драматической литературы, которые были вынесены к нам отдельными волнами цивилизации» (Морозов 1889. С. 24). Исходя из подобной историософской схемы, П.О. Морозов (Там же. С. 249–250; ср. также: Тихонравов 1874-1. С. XL–XLI) утверждал, что Петр Великий мудро отказался от услуг Кунста, репертуар которого оказался непонятен народу.

Впрочем, никаких аргументов в пользу такого хода мысли царя-реформатора не приводится. Фольклорная (как и церковная) до-театральность принципиально инородна светскому театру, в том время как «отбросы европейской драматической литературы» собственно и положили начало новому театру – театру в точном, современном значении слова: «Попытки возводить начало русского театра, сложившегося в самом конце XVII в., к народному хороводному действу или к церковной службе – невозможны»; история русского театра развивалась «через более или менее полное заимствование чуждой литературной и художественной традиции. <...> Отсюда вытекает тесная и неизбежная связь изучения старинного русского театра и драмы – с изучением театра европейского, без чего всякая речь о прошлом театра в России будет праздным пустословием» (Перетц 1923а. С. 16–17).

С тезисом В.Н. Перетца – авторитетного исследователя «начальной драмы» – согласны ученые, изучающие фольклор:

они не только не признают возможности (которой якобы не воспользовались Алексей Михайлович или Петр I) трансформации фольклорной дотеатральности в светский театр, но, как уже говорилось, различая в рамках народного искусства игровые действия и народный театр, указывают на генетическую связь последнего (наиболее показательный пример – драма «Царь Максимилиан») с «высоким» театром, который был постепенно освоен «низами» (см., например, Савушкина 1979. С. 42, 48).

Вне откровенно идеологизированных схем альтернатива «свой»/«чужой» не релевантна для литературы второй половины XVII – первой трети XVIII вв. Обращение к «английской драме» (или призыв украинцев), конечно же, эпатировало, но соответствовало программе правления русской абсолютной монархии. Исторической случайностью выглядит не столько начало деятельности труппы Кунста, сколько ее прекращение, как и приостановка антрепризы 1670-х, связанная с кончиной Алексея Михайловича.

\* \* \*

Для изучения иностранной, школьной и придворной театральных систем в науке сделано исключительно много.

Авторами пионерских исследований выступили деятели «сумароковского» периода в истории русского театра, которые, отрицая прошлое в своей сценической практике, сохраняли его для потомства в статьях и воспоминаниях. В 1769 г. академик Я. Штелин, друг-враг М.В. Ломоносова, при Анне Иоанновне – переводчик итальянских сценариев комедии дель'арте, при Елизавете Петровне – сценарист придворных зрелищ, напечатал на страницах немецкого журнала, издаваемого историком Шлецером, обширную статью «К истории театра в России» (см. русский перевод в недавнем издании – Старикова 1996. С. 586–603).

Даже будучи не всегда надежными, сведения Штелина о киевском и московском школьном театре, о придворном театре царевны Софьи, о пьесах Димитрия Ростовского, о труппе при госпитале Бидлоо, о гастролях Э. Манна (Stahlin 1769. С. 397–400) донныне не утратили источниковедческого значения. То же самое относится к «Хронике русского театра» Ив. Носова, якобы восходящей к запискам знаменитого артиста И.А. Дмитревского, соратника и преемника Ф.Г. Волкова (Барсов 1883; см. обстоятельную работу Берков 1948). Одни специалисты отказываются доверять этому сочинению (Перетц 1930. С. 339), зато другие (Морозов 1884. С. 368; Всеволодский-Гернгросс 1912. С. 36) при-

знают за ним ценность (порой искаженного) изложения правдоподобных событий. Биографическую информацию о драматургах «начальной поры» собрал Н.И. Новиков в «Опыте исторического словаря о российских писателях» (см. Новиков 1985), он же опубликовал незаменимые материалы в 6, 8, 9, 10 и 11 томах «Российской Вивлиофики».

Факты, собранные преимущественно благодаря Штелину и Новикову, повторялись около 80 лет. А.Ф. Малиновский (1790; см. переиздание: Старикова 1994), Н.И. Греч (1825), А.А. Шаховской (1840) и другие составили первый период изучения (1760-е – 1840-е годы) «досумароковской» русской драмы, старательно (и некритично) иллюстрируя апробированный тезис о «переселении» искусств в Россию. «Историки доказывают, – говорил Петр I в 1714 г., – что первый и начальный наук престол был в Греции, откуда, по несчастью, принуждены были они убежать и скрыться в Италии, а по малом времени рассеялись уже по всей Европе. <...> Я не хочу изобразить другим каким-либо лучшим образом сего наук прехождения, как токмо циркуляциею или обращением крови по человеческом теле; да и кажется, я чувствую некоторое во сердце моем предуведение, что оные науки убегут когда-нибудь из Англии, Франции и Германии и перейдут для обитания между нами на многие веки...» (Голиков 1838. С. 262; см. о «переселении муз»: Пумпянский 1983). Симптоматично, что работы исследователей этого поколения оказались неожиданно востребованными теми драматургами, что пытались реформировать классицистический театр (см. главу V).

С середины XIX в. наступает расцвет отечественной филологии. Формируются компаративистская и культурно-историческая школы. Образцовые исследования старинной драмы осуществляют П.П. Пекарский, Н.С. Тихонравов и др.

Пекарский, близкий к идеологической платформе некрасовского «Современника», под бесстрастной манерой изложения скрывал полемический запал и либеральное фрондерство. В фундаментальном труде «Наука и литература при Петре Великом» (1862) он последовательно встраивал факты культуры в историко-социальный контекст, не упуская случая увязать драматические произведения с обслуживанием пропагандистских нужд правительства. Ученый первым подробно охарактеризовал репертуар Кунста–Фюрста, предложил социальную интерпретацию пьес Димитрия Ростовского и школьных комических сценок-интермедий (Пекарский 1862-1. С. 416, 447). Своеобычность научных приемов выявляется часто не в достижениях, а в

промахах. Например, Пекарский настолько жестко детерминировал аллегорический текст реальными событиями, что неверно датировал петровской эпохой школьную пьесу «Стефанотокос». В настоящее время – вслед за Н.С. Тихонравовым (Тихонравов 1898. С. 101–103) – принято относить «Стефанотокос» к началу 1740-х, трактуя возвращение Стефанотокосом похищенного престола как панегирическое иносказание о захвате власти Елизаветой Петровной. Впрочем, ценность фактических наблюдений Пекарского бесспорна.

Отцом-основателем изучения старинного русского театра справедливо считается академик Н.С. Тихонравов. Он – автор статей и публикаций в (им же издаваемом) журнале «Летописи русской литературы и древности», а также составитель собрания текстов, приуроченного к двухсотлетию юбилею «начала русского театра».

Кстати, юбилей отечественного театра счел необходимым отметить А.Н. Островский, создав стихотворную пьесу «Комик XVII столетия» (поставлена на сцене 26 октября 1872 г., напечатана в «Отечественных записках» Н.А. Некрасова в № 2 за 1873 г.). Действие в произведении Островского разворачивается в 1672 г., заглавный персонаж – «комик XVII столетия» – один из подьячих, которого обязали выступать на сцене в труппе Григори, а среди второстепенных лиц – сам драматург-пастор, его помощник Юрий Гивнер, вельможа А.С. Матвеев. В частности, Григори произносит важный монолог (лексически окрашенный как речь иноземца), в котором защищает театр от обвинений в греховности (Островский-7. С. 322):

<...> Ты думал, dummer junge,  
Что грех тут есть? Не думай так! Не надо.  
У нас и Бог один, и грех один.  
Я пастор сам, такой, как поп у русских;  
Что я греху учу, сказать лишь может  
Кто не учен, совсем не штудирован.

Работая над «исторической» пьесой, Островский обращался за помощью к специалистам – его консультировали И.Е. Забелин и Н.С. Тихонравов (Там же. С. 581).

Сам же Тихонравов, издавая свой юбилейный двухтомник, снабдил его вступительной статьей и замечательным комментарием, который позднее М.Н. Сперанский назвал «ничем иным, как обстоятельной, с обычным мастерством Тихонравова напи-



санной историей первого пятидесятилетия театра» (Сперанский РГАЛИ. Л. 6.). Комментарии (Тихонравов РГБ) опубликованы, к сожалению, лишь в извлечениях. Результаты своих штудий Тихонравов суммировал в основополагающей работе «Задачи истории литературы и методы ее изучения» (1878; рецензия на учебник А.Д. Галахова «История русской словесности древней и новой»). Здесь он, например, протестовал против понимания иностранного влияния на русский театр (в связи со школьной системой) исключительно как польского, напоминая об «английской драме»; требовал четко отделить средневековые мистерии и моралите от школьных панегирических драм, призывая изучать последние в контексте школьной культуры; указывал иностранные источники комических интермедий и т. д. (Тихонравов 1898. С. 80–115).

Н.И. Петрову принадлежат пространные, на богатом материале выполненные работы «О словесных науках и литературных занятиях в Киевской Академии от начала ее до преобразования в 1819 году» (1866–1868), «Очерки из истории украинской литературы XVIII века. Киевская искусственная литература, преимущественно драматическая» (1880), «Киевская искусственная литература XVII и XVIII вв., преимущественно драматическая» (1909). Позднее – в 1913 г. – представитель другого филологического поколения, В.Н. Перетц, критикуя некоторые тезисы Петрова, одновременно подчеркивал, сколь многим ему обязан (Перетц 1913а. С. 30). Компаративистские монографии Алексея Николаевича Веселовского «Старинный театр в Европе» (1870) и «Немецкое влияние на старинный русский театр 1672–1756» (1876), несмотря на высокий индекс цитируемости и авторитетные похвалы за включение русской драмы в мировой литературный процесс (Сперанский РГАЛИ. Л. 60б.–л.7), сохранили только историографическое измерение.

Итогом второго периода (1850-е–1880-е годы) стала обобщающая монография «История русского театра до половины XVIII столетия» П.О. Морозова (1889), где систематически пересказывались известные факты, а также содержались сведения о том, что позднее будет именоваться «демократическим театром» (Морозов 1889. С. 273–282). Однако именно в связи с этим достойным сочинением случился скандальный казус. Дело в том, что комментарии Тихонравова, о которых уже упоминалось, по коммерческим причинам оказались включенными в ничтожно малое число экземпляров двухтомника. И вот вначале Морозов, демонстрируя подозрительную неосведомленность, пожурил из-

дание Тихонравова за отсутствие комментариев (Морозов 1883. С. 272–273), а затем Александр Веселовский – уже Морозова – за отсутствие ссылок на комментарии Тихонравова (многозначительно констатировал «не совсем “каноническое” происхождение» монографии Морозова, выразившееся в «зависимости ее от не вышедших примечаний и объяснений к “Драматическим произведениям” Н.С. Тихонравова», да и вообще раздраженно упрекнул автора «Истории русского театра» в неумении собирать новый материал и формулировать концептуальные выводы (Сперанский РГАЛИ. Л. 8об.–л.9; ср. также суждение П.Н. Беркова, который указал первое упоминание в научной литературе «Комедии об Индрике и Меленде», а затем колко добавил: «П.О. Морозов либо не знал этой интересной статьи, либо сознательно умолчал о ней, заявляя <...> что эта комедия “совершенно неизвестна в нашей литературе”» – Берков 1953. С. 31–32).

Третий период принес большое число находок и публикаций. В этом преуспели М.И. Соколов, Н.М. Петровский, Г.П. Георгиевский, С.К. Богоявленский. Особого уважения заслуживает И.А. Шляпкин, кропотливый исследователь, знаменитый библиофил. Еще в 1882 г. напечатав пьесу Славяно-греко-латинский академии «Ужасная измена сластолюбивого жителя», он в 1898 г. издал уникальный репертуар театра царевны Натальи Алексеевны. Тексты сопровождались исчерпывающими примечаниями. Как результат этой небольшой публикации впервые возникла возможность рассуждать о придворной театральной системе на основании не туманных слухов, но реальных исторических фактов (Перетц 1899б. С. 540). После смерти ученого увидела свет подготовленная им книга «Старинные действия и комедии петровского времени» (Шляпкин 1921), к сожалению, оставшаяся без комментариев.

Специфика третьего периода, впрочем, не сводима к собирательству. Формируется принципиально новый взгляд на драму XVII – первой трети XVIII в., что нашло выражение в филологической дуэли В.И. Резанова и В.Н. Перетца. Принято видеть в их противостоянии конфликт прежнего «тихонравовского» направления (преимущественно публикаторского) и новаторского «перетцевского» (преимущественно историко-поэтологического) (см., напр.: Демин 1976б).

Однако Резанов и Перетц в качестве специалистов скорее похожи друг на друга. Оба были прекрасными знатоками рукописных хранилищ и внушительно расширили круг привлекаемых к изучению текстов («Памятники русской драматической

литературы. Школьные действия XVII–XVIII вв.» В.И. Резанова, «Памятники русской драмы эпохи Петра Великого» и «К истории польского и русского народного театра» В.Н. Перетца). Одновременно оба демонстрировали склонность к историко-литературным обобщениям. Применительно к Перетцу этот тезис сомнений не вызывает. Он, например, каталогизировал поэтические формулы, которые встречаются во всех театральные системах, а также в эпической и лирической литературе того времени. Что касается Резанова, два объемных, поразительно богатых фактическими наблюдениями сочинения («К истории русской драмы. Экскурс в область театра иезуитов», «Из истории русской драмы. Школьные действия XVII–XVIII вв. и театр иезуитов»), статьи и публикации подчинены обоснованию нетривиального тезиса, кратко и отчетливо сформулированного в соответствующей главе «Истории русского театра» (1914; составители – В.В. Каллаш и Н.Е. Эфрос). По Резанову, школьный театр аккумулировал западные традиции средних веков, Возрождения и барокко (термин, разумеется, не употреблялся), что стало для русской драмы аналогом самостоятельного прохождения этих культурных эпох и подготовкой отечественного классицизма. Сходную гипотезу, кстати, позднее предложил Д.С. Лихачев, согласно которому барокко выполнило в России функцию Возрождения и предклассицизма (Лихачев 1973. С. 207).

Получается, Перетц не меньший «тихонравовец», чем Резанов, а Резанов не меньший «перетцевец», чем Перетц. Трудно отделаться от впечатления, что их полемика, которая разгоралась дважды (в начале 1910-х и конце 1920-х), порождена скорее близостью научных воззрений. Никаких принципиальных упреков в адрес друг друга произнесено не было. Иными словами, значение дуэли Резанов–Перетц сводимо к совместной выработке нового – историко-поэтологического – подхода к досумароковской драме. В этом отношении Резанов и Перетц равно противопоставлены «тихонравовцам», самым заметным из которых, наверное, справедливо считать М.Н. Сперанского.

М.Н. Сперанский в 1907 г. осуществил комментированное издание «Успенской драмы» Димитрия Ростовского. Ценные суждения содержатся в монографии 1930-х годов «Рукописные сборники XVIII века» (опубликованной посмертно), но, пожалуй, любопытнейшая его работа – ненапечатанная библиографическая статья 1910-х годов «История русского театра» (рукопись хранится в РГАЛИ).

По мнению Сперанского, перед историками русского театра стоят четыре задачи: во-первых, «история нашей драмы не может быть понята иначе как на общем фоне нашей литературы и жизни, в связи с общим ходом развития той и другой»; во-вторых, «история нашей драмы должна изучаться также в связи с историей драмы у народов, с которыми так или иначе связала судьба русскую жизнь, русскую литературу»; в-третьих, «история драмы должна изучаться в связи с историей самого театра, разумеется, лишь постольку, поскольку история театра может дать объяснение самой драме как литературному произведению»; в-четвертых, необходима «история изучения истории драмы в России», что собственно Сперанский и предпринял (Сперанский РГАЛИ. Л.1об.–л.2). Итогом почти столетних штудий Сперанский полагает ряд тезисов: во-первых, возникновение театра на Украине датируется началом, на Руси – серединой XVII в.; во-вторых, театр – литературный факт не самобытный, но заимствованный; в-третьих, источник русской драмы – это иезуитская и светская немецкая драма; наконец, в-четвертых, дальнейшее развитие русской драмы проходило под знаком – последовательно – французского классицизма, просветительства, екатерининского «национализма», сентиментализма, романтизма и т. д. (Там же. Л.20–л.20об.). Показательно отсутствие специально оговоренного интереса к формальному аспекту.

Третий период также отмечен библиографическим указателем работ по истории русского театра (Адарюков 1904) и коллективной «Историей русского театра» Каллаша и Эфроса. «Эстетское» оформление книги в духе «Мира искусства», видимо, соприродно отсутствию какого-либо справочного аппарата. Но авторы: П.О. Морозов, В.И. Резанов, В.Н. Всеволодский-Гернгросс, С.К. Шамбинаго и другие, – излагая, как правило, результаты собственных оригинальных изысканий, эффектно подвели черту под достижениями традиционной филологии в самый канун социально-политических потрясений, воздействие которых не минуло ни одну область гуманитарного знания.

При советской власти изучение «досумароковской» драмы продолжалось, хотя в особых условиях. Символично, что по печально памятной «делу славистов» в ночь с 11 на 12 апреля 1934 г. одновременно были арестованы научные антагонисты – академики М.Н. Сперанский и В.Н. Перетц (Ашнин, Алпатов 1994. С. 88).

Драму прилаживали к актуальным идеологическим схемам. Так, В.Н. Всеволодский-Гернгросс, автор фундаментальных

работ в 1910-х годах, «Историю русского театра» (1929) подчинил схемам марксистского социологизма: например, он характеризовал школьный театр как буржуазный, «хронологически первое детище нового социально-экономического уклада и новой идеологии» (Всеволодский-Гернгросс 1929. С. 294). Однако, как часто случалось, лояльность не спасла от погромной критики со стороны более последовательных апологетов «генеральной линии». Как опять же часто случалось, к их хору присоединился классик отечественного театроведения А.А. Гвоздев, который, в частности, писал: «По Всеволодскому (определяющему “театр как действова-ние”) любое явление жизни может стать театром (казнь на эшафоте, работа в рельсопрокатном цеху и т. п.). В любой момент жизни человек может настроиться так, что любое явление жизни становится для него театром» (Гвоздев 1933. С. 9). Ассоциации у кающегося грешника от науки возникали зловещие.

Позднее в монографии «Русский театр. От истоков до середины XVIII в.» (1957) Всеволодский-Гернгросс, отказавшись от «вульгарного социологизма» 1920-х годов, пытался угодить новой идеологической злобе дня – «народности». Так, историк театра отстаивал исключительно «национальное происхождение» «Жалостливой комедии об Адаме и Еве», ссылаясь на близость этой пьесы придворного театра Алексея Михайловича к «древнерусской» повести «Суждение дьявола против человека» (Всеволодский-Гернгросс 1957. С. 117). Однако привлекаемая Всеволодским-Гернгроссом повесть, в драматизированных главках излагающая перипетии борьбы Люцифера с человеческим родом (ср.: Мочалова 1985. С. 174–175), – перевод польского сочинения XVI в. «Процесс дьявольского права против людей» (Малышев 1961), восходящего к латинскому сочинению XIV в. Якопо де Терамо (Нессельштраус 2000. С. 79–80), и, значит, сходство с «Суждением» не лучшее доказательство «национального» происхождения «Жалостливой комедии».

Поскольку в течение первых советских десятилетий медиевистика пребывала в немилости, постольку профессиональное изучение старинной драмы продолжалось преимущественно под маркой театроведения, где активность «теоретиков» питалась за счет театральной практики 1920-х, богатой экспериментами и попытками творческого диалога с нетрадиционными формами сценического искусства (см. главу V). Не случайно два удачнейших сборника специальных статей того времени были озаглавлены «Старинный театр в России» (1923 – под

редакцией В.Н. Перетца) и «Старинный спектакль в России» (1928 – под редакцией В.Н. Всеволодского-Гернгросса).

И при советской власти наиболее продуктивными оказались исследовательские проекты, программа которых формировалась еще до революции.

В 1920–1930-х годах В.И. Резанов, по-прежнему работая в Нежине, выпустил на украинском языке тексты ранних драм, а также предлагал впечатляющий план публикации поэтик XVII–XVIII вв., рассматривая это в связи с изучением «начальной» драмы. План реализован не был (Сивокінь 2001. С. 49–51).

Перетц и его ученики: В.П. Адрианова-Перетц, А.В. Багрий, Н.К. Гудзий, С.А. Щеглова – продолжали издавать новые драматические произведения последней трети XVII – первой трети XVIII в., сопровождая публикации тонким поэтологическим и театроведческим анализом, собирая библиографию (Перетц 1920; 1923; 1923б; 1928б; Адрианова-Перетц 1923; 1928а; 1928б; 1940; Багрий 1927; Гудзий 1919; Щеглова 1928; 1934). Тут, кажется, нечему удивляться: кому еще понадобилась бы экзотическая «досумароковская» драма, кроме безнадежно дореволюционных ученых. Правда, в 1950-х годах серьезные специалисты по «начальной» драме достигли существенных успехов в изучении любительской системы (Щеглова 1946; 1956; 1958; Кузьмина 1954; 1955), которая в качестве «демократической» выглядела вполне лояльно с точки зрения коммунистической идеологии: эти пьесы, по словам С.А. Щегловой, «были более реалистичны, носили отчасти агитационный характер, прививали зрителям передовые для того времени взгляды, направленные против дворянской верхушки, защищающие человеческое достоинство» (Щеглова 1956. С. 264).

На рубеже 1960–1970-х годов – спустя десятилетия – ситуация повторилась: научный проект, составивший гордость советской медиевистики, оказался продолжением работы, уходящей корнями в дореволюционное прошлое. К трехсотлетию начала русского театра на базе ИМЛИ АН СССР была реализована масштабная акция, завершившая почин Тихонравова. Усилиями А.С. Демина, О.А. Державиной, А.С. Елеонской, В.В. Кускова, А.Н. Робинсона и др. в пяти томах «Ранней русской драматургии» собран корпус текстов с суммирующими обзорными статьями и скрупулезными комментариями (ППРТ; РД; ПШТМ; ПСПТ; ПЛТ). Репертуар иностранного театра был дополнен школьным, придворным и любительским. Параллельно увидели свет близкие по тематике авторские и коллективные

монографии (см., напр.: Новые черты 1976; Демин 1977; 1998; Елеонская 1978; Робинсон 1978). Разумеется, идеологический климат к тому времени кардинально изменился: древнерусская литература была реабилитирована и даже вошла в научную моду. Но инициатором проекта (не дожившим до успешного результата) бесспорно выступила В.Д. Кузьмина, которая в разработке «театральной» темы (Кузьмина 1958; 1970б; Бадалич, Кузьмина 1968), как и в других вопросах, была продолжателем (и неустанным пропагандистом) линии своего покойного учителя – М.Н. Сперанского.

В последние десятилетия так же значимы концептуальные монографии и статьи Л.А. Софроновой (Софронова 1976; 1978; 1981; 1996), где поэтика славянской драмы XVII–XVIII вв. разрабатывается с точки зрения ее принадлежности барокко. Богаты документальным материалом и наблюдениями работы С.И. Николаева и Л.М. Стариковой (Николаев 1996; ИРП 1996. С. 13–21; Старикова 1994; 1996).

«Тихонравовская» и «перетцевская» линии как бы воссоединились, превратившись в два приема, к которым специалисты обращаются по мере необходимости и в соответствии со спецификой материала.

\* \* \*

В свое время С.Д. Балухатый сформулировал перспективный тезис: «Строя законы сложения драмы, наблюдая типичные приемы драматического письма, мы неизбежно исходим из конкретных образцов, прикрепленных к историческому времени. <...> Всегда есть опасность признаки “исторические” счесть за “органические”. Отсюда для рационального наблюдения над жизнью отдельных драматических слагаемых и над судьбой целых драматических систем необходимо проблемы теоретические комментировать данными анализа исторического...» (Балухатый 1990. С. 28).

Преобразуя тезис С.Д. Балухатого, можно сказать, что исторический анализ такой уникальной «драматической системы», как драма последней трети XVII – первой трети XVIII в. есть одновременно и теоретический анализ русской драмы вообще.



## РУССКАЯ ДРАМА и РИТОРИКА ВЛАСТИ

С точки зрения культурной типологии, театр 1670–1730-х годов – пример придворного театра. Имеется в виду весьма информативная оппозиция «общественного» театра, который обыкновенно пропагандирует ценности общества (в разном историческом понимании), будучи принципиально неправительственным, и «придворного» театра, ориентированного на цели государя и его окружения.

\* \* \*

Курляндец Яков Рейтенфельс, живший при царе Алексее Михайловиче в Москве и хорошо осведомленный в здешних делах, описал в латинской книге «О Московии» (1680) обстоятельства постановки «Артаксерксова действа» (1672) – первой пьесы русского театра. Он, в частности, свидетельствовал: «На самое представление царь смотрел, сидя перед сценой на кресле, царица с детьми – сквозь решетку или, вернее, сквозь щели особого досками отгороженного помещения, а вельможи (из остальных никто более не был допущен) стояли на самой сцене» (Рейтенфельс 1997. С. 301).

Соприсутствие на сцене актеров и зрителей совершенно непонятно современному человеку, да и бояре должны были оскорбиться необходимостью участия в столь сомнительной цере-



монии: «Допустив известную вольность, можно вообразить, как должен был чувствовать себя, например, хорошо знакомый с европейскими обычаями, женатый на знатной шотландке Гамильтон начальник Посольского приказа (как мы бы сказали – министр иностранных дел) А.С. Матвеев, когда ему в числе вельмож часами приходилось стоять на сцене, под взглядом царя, почти рядом с тем актером, который играл Мардохея. Ведь всем придворным было известно, что по библейскому сюжету пьесы незнатный, благочестивый Мардохей, ставший впоследствии первым вельможей Артаксеркса, был воспитателем своей племянницы – будущей царицы Эсфири, второй жены персидского царя. И всем точно так же было известно, что сам А.С. Матвеев был воспитателем второй жены русского царя Натальи Нарышкиной, взволнованно смотревшей на эту “комедию” сквозь щели своего помещения» (ППРТ. С. 71).

Впрочем, социальный аспект невольного вовлечения знатных зрителей в представление основательно объяснен специалистами: это была нормальная практика великих европейских театральных держав XVI–XVII вв.

Например, в Англии уже к началу XVII в. «привилегированные перебрались на самую сцену, где за 6 пенсов, шиллинг и даже выше они получали стул или, за недостатком такового, право растянуться на полу. Этот странный обычай, возникший к концу века, около 1596 года, сперва в публичных театрах, а потом распространившийся на частные, приносил делу большой и разнообразный вред, который теперь как следует и учесть трудно: он мешал актерам, мешал публике. “Лучше бы совсем не приходили оказывать честь нашей пьесе, если не даете нам места, – ворчит на этих господ Бен Джонсон в прологе к комедии “Глупый дьявол”, – не заставляйте нас играть на пространстве, величиной с поднос, на котором подают сыр. Кто больше вас самих терпит от вашей же собственной вины, когда вы нас тесните, толкаете, задеваете по локтям и кричите: уходи!” Тут сидят поэты, критики, любители-завсегдатаи...» (Мюллер. 1925. С. 83).

Равным образом «в испанских театрах “простые” зрители стояли в партере, а представители аристократии сидели на самой сцене по обоим ее бокам, причем эта их привилегия передавалась по наследству» (ППРТ. С. 64).

Во Франции подобная практика даже оказала воздействие на искусство сценографии и эстетику: места на сцене считались дорогими и престижными именно потому, что «тем, кто сидел в зале, стали совершенно не видны боковые декорации», а значит,

пришлось – в интересах богатых зрителей – отказываться от частой перемены «боковых декораций» и соблюдать единство места (Большаков 2001. С. 75–77).

Позднее Вольтер, стремясь повысить зрелищность классицистического театра, вел агитацию за удаление зрителей со сцены. «То, что Расину представляется классической строгостью, Вольтеру кажется неоправданной бедностью, необжитостью, а потому, если угодно, “недоказательностью” сцены. Чтобы сохранить систему, надо ее преобразовать» (Кагарлицкий 1987. С. 33). Иными словами, несмотря на то что во Франции классицизм сам создал ситуацию «зрителей на сцене», эта ситуация противоречила базовому лозунгу классицистов – «правдоподобию».

«Расположенные на подмостках скамьи, предназначенные для зрителей, сужают сцену и делают почти невозможным всякое действие», – писал Вольтер в «Рассуждении о трагедии» 1730 г. (Вольтер 1977. С. 74). И в 1760 г. он, адресуясь к меценату графу де Лароге, развивал сходные мысли: «Как могли мы заставить впавшую в отчаяние королеву спуститься в склеп своего супруга, а потом выйти из него умирающей от руки своего сына, если на сцене находилась толпа зрителей, закрывавшая и склеп, и мать, и сына...» (цит. по: Кагарлицкий 1987. С. 34). В результате настойчивой пропаганды Вольтера, «благодаря деньгам, которые граф де Лароге пожертвовал на перестройку зала и увеличение в нем мест, удалось освободить сцену от зрителей» (Там же).

Таким образом, в социальном отношении ничего странного в водворении царедворцев на сцене не было – это вполне отвечало как доклассицистической, так (до поры) и классицистической концепции зрелищности.

Комментируя социальный аспект ситуации «бояр на сцене», А.Н. Робинсон приходит к важному заключению: «Я. Рейтенфельс обратил внимание на это, казалось, привычное для западных “театров” обстоятельство, очевидно, потому, что в московских условиях оно стало по смыслу противоположным европейской “моде”. Если на Западе аристократы сидели в креслах на сцене, чтобы отделить себя от “черни”, стоявшей в партере, то в России царь сидел в кресле в партере, отделив себя от стоящих на сцене бояр» (ППРТ. С. 65). По мнению исследователя, это объясняется общей включенностью театра пастора Грегори в систему придворного церемониала, жесткой связью театра и царской воли: «Это театральное начинание, прочно связавшее сцену со зрительным залом, образовало как бы замкнутый круг дворцового “действия”: царь указал сочинить желаемую пьесу.

В прологе коллектив исполнителей докладывал ему об осуществлении его “воли” и просил за это “милости”. В костюмах библейской древности изображалась придворная жизнь, казавшаяся и условной и реальной, так как церемониал сцены сближался с церемониалом зрительного зала. Переодевшись в придворные костюмы, создатели театра получили, наконец, искомую “милость” на царском приеме в условиях и формах того же церемониала. В этой церемониальной законченности всего “комедийного действия” чувствовалась опытная рука его главного организатора. “Главным церемониймейстером, – писал Я. Рейтенфельс, – называется из числа сенаторов тот, кто управляет Посольским приказом”, а им и был боярин А.С. Матвеев» (ППРТ. С. 81).

Совершенно соглашаясь с этими рассуждениями, необходимо, однако, подчеркнуть: подчинение «комедийного действия» церемониалу (вообще – «проекту» монарха) никак не сводимо к «московским условиям» и не есть дифференциальный признак исключительно русского театра. Не случайно А.Н. Робинсон сам бегло указывает соответствующие примеры из западной практики (ППРТ. С. 68), и число их легко можно умножить (ср. также: Евреинов 2002. С. 242–254).

В Испании, где церковь не раз (в 1265, 1473 гг.) запрещала религиозный театр (Игнатов 1939. С. 15–24), королевская власть, отнюдь не склонная к веротерпимости и вольномыслию, проводила противоположную политику. Фанатичный идеалист контрреформации Филипп II хотя и санкционировал принятие антитеатральных декретов, но лишь в самые мрачные свои последние годы (1592, 1598 гг.). Его прагматически мыслящий преемник Филипп III в 1600 г. эти законоположения отменил, сохранив, правда, некоторые ограничения (Там же. С. 134–135). А Филипп IV театру не только протектировал, но, «по-видимому, сам писал драмы и принимал участие в представлениях в придворном кругу» (Там же. С. 130).

Во Франции XVI–XVII вв. театр постоянно преследовался городскими властями (Мокульский 1936. С. 157–158), выражавшими волю таких далеких друг от друга общественных течений, как гуманизм и кальвинизм (Там же. С. 184). Отрицая «бесовские» сценические представления, редкое единодушие с протестантами демонстрировали радикальные католики – янсенисты (Voltaire 1966-1. С. 311). Знаменитый католический проповедник Боссюэ, ссылаясь на авторитет отцов церкви, критиковал некоего священника, дерзнувшего защищать театральные зрелища (Voltaire 1966-1. С. 284; о критике театра во Франции см. также:

Соллертинский 1929). На «комедиантов» обрушивался кардинал Конти, который некогда, в бытность принцем-фрондером, выступал покровителем труппы Мольера (что вызвало иронические замечание Вольтера – Voltaire 1966-1. С. 212). По суммирующему замечанию музыковеда Ф. Боссана, «в течение многих лет проповедники и исповедники поносили комедию и (вопреки эдикту Ришелье, который в 1641 г. снял с актеров клеймо бесчестия) отлучали от церкви людей театра. Но никогда ни слова не было произнесено против оперы: это детище короля. То, что Боссюэ смог выступить против нее в 1694-м, ясно показывает подведенную 1685 годом черту. Король больше не слушает оперу» (Боссан 2002. С. 171).

Монархия театр поддерживала, стараясь, естественно, приноровить к собственным целям. «Ришелье хотел привнести в театр тот же дух упорядоченности и систематизации, который столь отличал его в политике. Пьесы создавались по его эстетическим установкам, он должен был как бы осуществлять общее руководство» (Большаков 2001. С. 86). Более того, первый министр лично сочинял трагедии: «В 1641 году он присутствует на постановке пьесы “Мириам”, которую написал в соавторстве с поэтом и драматургом Демаре де Сен-Сорленом. <...> Когда проходила премьера, кардинал был явно взволнован. Он занял свое место рядом с королем и королевой, одетый в пальто-тафту огненного цвета, накинутое на сутану, отороченную горностаем. <...> Кардинал, по свидетельству Фонтенеля, “то наполовину высывался из ложи, чтобы показать себя всему залу, то требовал тишины для того, чтобы аудитория могла лучше оценить самые удачные места”» (Большаков 2001. С. 172–173).

Нет необходимости напоминать о благосклонном, хотя и непростом отношении к Мольеру Людовика XIV. Королю-Солнцу случалось прикрывать «своего» комедиографа как от клерикальной партии (поддержка «Тартюфа»), так и от сановников (Людовик XIV выступал как «соавтор» Мольера: им дано несколько тем для дворцовых празднеств и подсказан образ маньяка-охотника в «Докучных» – Бояджиев 1967. С. 353–354). А когда престарелый монарх предался аскетической резиньции, придворные спектакли продолжались с участием Филиппа Орлеанского, будущего регента при малолетнем Людовике XV, и других высокопоставленных лиц (Voltaire 1966-1. С. 359).

«Театральные увеселения издавна составляли принадлежность английского двора. От Тюдоров эта страсть перешла и к Стюартам. На зрелища тратились большие суммы...» (Мюллер

1925. С. 112). Напротив, пуритане последовательно и бескомпромиссно атаковали театр. «Дело пуритан поддерживала городская корпорация Лондона, эта неизменная твердыня пуританства; ей вторила, особенно с 1576 г. (постройка первого постоянного театра), церковная проповедь. Дело актеров защищал Тайный совет королевы – высшая инстанция в спорах актеров с городскими властями. Временами, казалось, городу удавалось одержать победу; казалось, вот-вот декреты задушат театр ... летом 1584 г. спектакли были запрещены и приказано было срыть два театра с лица земли, но почему-то оба приказа остались невыполненными; то же повторилось и в июле 1597 г. С особенной страстью пуритане настаивали на запрещении играть по воскресеньям и праздникам. В 1581 г. им удалось, наконец, этого добиться, но уже в следующем году Тайный совет возвращается к прежней практике: запрещается играть только в часы богослужений. В 1591 г. вновь запрещается играть по воскресеньям ... и это запрещение вновь подтверждается потом еще неоднократно в 1600, 1625, 1633 гг. Но это повторение одно уже доказывает, что по воскресеньям театры все-таки работали и, конечно, делали особенно хорошие сборы» (Там же. С. 71–72).

Противостояние радикализовалось в XVII в. С одной стороны, Яков I, враждебно относившийся к пуританам, взял театральные труппы под свое покровительство, а драматург Т. Хейвуд в сочинении «Апология актеров» (1612) проводил заманчивую параллель: в нынешнем Лондоне, как и прежнем Риме, расцвет государственности совпадает с расцветом театрального искусства (Heywood 1841. С. 23–25). С другой – пуританин Принн выпустил в 1633 г. громадный памфлет «Histriomastix», направленный против театра. Он, в частности, обвинял Шекспира в том, что «его пьесы напечатаны на гораздо лучшей бумаге, чем большинство изданий Библии. <...> государственная власть, заступница театров, проявляет по отношению к Принну прямо-таки чудовищную суровость ... Принн был приговорен судом к сожжению книги, лишению ученой степени, звания адвоката и права практики, и позорному столбу, обрезанию обоих ушей, штрафу в 5000 фунтов стерлингов и пожизненному тюремному заключению» (Мюллер 1925. С. 135–136). Закономерно, что в период открытой борьбы с королем 2 сентября 1642 г. «пуританский парламент закрыл все театры, мотивируя свое постановление бедствиями гражданской войны и рекомендуя вместо зрелищ пост и молитву как средство отвратить от страны гнев Божий» (Там же. С. 151).

Как заметил А.Н. Робинсон, «всякому абсолютному монарху, считавшему свою власть “божественной”: и Людовику XIV, и Алексею Михайловичу, и Петру – необходимо было резко отграничить себя от всех своих подданных, в особенности от высших сановников государства, унижение которых становилось их первой необходимостью. Для этой цели Людовик и избрал, в частности, театр Мольера, который составлял один из существенных компонентов церемониала двора и открывал желанную для короля возможность предлагать Мольеру сюжеты некоторых пьес, как это сделал и Алексей Михайлович, когда он при создании русского театра предложил для первой пьесы инсценировать “Книгу Эсфирь”. Но Людовику этого воздействия на свой театр было недостаточно: в 1670 г. он навязал Мольеру сюжет пьесы “Блистательные возлюбленные”, в которой Мольеру пришлось играть роль королевского шута Клитидиса, сам же Людовик (очевидно, подражая римскому императору Нерону) выступил в двух ролях – морского бога Нептуна и отличившегося в веселых танцах бога солнца Аполлона» (ПЛТ. С. 50–51).

Итак, ситуация «бояре на сцене» явно имеет (кроме социального и эстетического) *культурологическое* измерение, знаменуя параллелизм устремлений абсолютной монархии и театра. По итоговому замечанию авторитетного театроведа, «с одной стороны, абсолютизм заинтересован в возвеличивании самодержца; придворные увеселения, недостижимые для простых смертных, призваны были способствовать возвеличиванию государя. С другой стороны, абсолютистская идеология включает в себя миф о всеблаготворительной монаршей милости, равно расточаемой на всех подданных; забота о народных увеселениях призвана была поддерживать этот миф. Попеременно брала верх то одна, то другая тенденция, пока обе они не примирились в идее императорского театра, в котором придворные актеры с высочайшего монаршего позволения дают представления для подданных его величества (или ее величества). Не последнюю роль, разумеется, играет тут стремление взять под государственный контроль стихийно нарождавшийся (?– М. О.) публичный театр, использовать оружие театра для пропаганды идей абсолютизма и для отключения масс от политической борьбы за свои интересы (? – М. О.)» (Холодов 2000. С. 268–269).

Отстранившись от слишком социологизированной оценки Е.Г. Холодова, можно признать: действительно, сотрудничество абсолютной власти и новой драмы имело пределы. Власть, как ей и положено, стремилась контролировать общество, в том числе

искусство. Однако в России Алексея Михайловича и Петра I время противостояния театра с тронном еще не наступило: русская драма «начальной поры» – это придворная драма.

Алексей Михайлович, взявшись заводить новую «потеху», явно ожидал от исполнителей подобающей расторопности. По свидетельству Рейтенфельса, «в одну неделю со всевозможной поспешностью было приготовлено все нужное для хора. Во всяком другом месте, кроме Москвы, необходимо было бы просить перед началом у зрителей снисхождения к плохому устройству, но русским и это казалось чем-то необыкновенно художественным, так как все: и новые, невиданные одежды, незнакомый вид сцены, самое, наконец, слово “иноземное” и стройные переливы музыки – без труда вызывали удивление. Сперва, правда, царь не хотел разрешить музыку как нечто совершенно новое и некоторым образом языческое, но когда ему поставили на вид, что без музыки нельзя устроить хора, как танцовщикам нельзя плясать без ног, то он, несколько неохотно, предоставил все на усмотрение самих актеров» (Рейтенфельс 1997. С. 301). Очевидно, что без властного царского «заказа» ничего бы не произошло. «В том, что театр 1670-х годов был не только развлечением, убедиться нетрудно, если обратить внимание на определенные обстоятельства. Финансовая система страны была расшатана после неудачи денежной реформы 1660-х годов, не хватало денег, чтобы платить артистам, но театр все же открыли. На спектакли собирались в обязательном порядке все бояре и придворные, за некоторыми даже посылали гонцов. “Потеха” не была добровольной. И сами пьесы, с которыми знакомились зрители, были даже не потешными» (Демин 1998. С. 488).

Судя по уникальному документу, Алексей Михайлович мечтал вывезти из Европы «мастеров комедию делать» еще в 1660 г. (Шляпкин 1903. С. 210–211). В 1672 г. царь снова поручил доверенному лицу – полковнику Николаю фон Стадену – пригласить из Курляндии, Швеции или Пруссии музыкантов и людей, «которые умели бы всякие комедии строить». Но новая попытка также не увенчалась успехом: артисты отказались, «боясь главным образом того, что из Москвы их уже не отпустят» (Кудрявцев 1957. С. 19). И тогда была наконец найдена модель, которая «сработала»: двор решил заводить театр при помощи немцев, проживавших в Москве.

Обратились к пастору лютеранской кирки в столичной немецкой слободе Иоганну Готфриду Грегори, который совмещал обязанности пастора и учителя. Он первоначально противился,

но был вынужден подчиниться прямому указанию государя. Так же прямо устанавливался сюжет: «...иноземцу Ягану Годфреду учинити комедию, а на комедии действовать из Библии “Книгу Эсфирь”...» (Богоявленский 1914. С. 8).

«Курировался» первый театр влиятельнейшим вельможей А.С. Матвеевым (о значении Матвеева в деле заведения театра см.: Кудрявцев 1957. С. 6–9), и задача состояла в том, «чтобы немедленно удовлетворять желания Алексея Михайловича и всегда быть готовым встретить царя спектаклем, опережая его поездки из города в село и обратно» (ППРТ. С. 61). Потому «комедию» играли в разных помещениях: то в Москве в палатах Аптекарского приказа или бояр Милославских, то в дворцовом селе Преображенское.

В качестве артистов выступили и одиночные профессионалы (немец Фридрих Госсен – Старикова 1996. С. 718), и ученики-немцы из школы Грегори, и русские «отроки», в том числе подьячие Посольского приказа (не исключено, что термин «отрок» в данном случае имел официальное придворное значение – Кудрявцев 1957. С. 296). Список русских актеров, исполнявших роли в одной из пьес, включает 36 имен (ППРТ. С. 14). В этом списке отмечено, «кто из них выучил и кто еще не выучил роли: рядом с каждым именем стоит буква “н” или “в”, а против имени Абрашки Семенова ... написано полностью: “не выучил – лежит”. Васька Андреев ... некоторое время числился “в нетях”, но потом, видимо, явился и приступил к исполнению своих обязанностей: слово “в нетях” зачеркнуто» (Там же). Всего – и немцев, и русских – было подобрано около 70 человек; согласно тогдашним театральным правилам, и мужские и женские роли играли только мальчишки. Назначенные в артисты государевой волей, они исполняли «комедийное дело» как повинность, будучи на время подготовки спектаклей лишены свободы. С.К. Богоявленский напечатал жалобы этих актеров поневоле: «По твоему великого государя указу взяты мы, сироты, в комедию ... в школе держат и домой не отпускают ... корму ничего не указано, помираем голодною смертию» (Богоявленский 1914. С. 36); «жалованья поденного корму нам, холопам твоим, не дают и помираем голодною смертию» (Там же. С. 69).

Экономя на подневольных артистах, устроители не жалели средств на декорации и тому подобный антураж, который был непосредственно зрим царственным зрителем. В постановках использовали дорогие заграничные ткани (гамбургское сукно, турецкий волнистый атлас, шемаханский шелк), ленты, кружева,



шили костюмы, изготовлялось оружие и разнообразный реквизит (для роли Голиафа – большая голова из клееного полотна; для райской сцены – несколько деревьев с восковыми яблоками). Театр обслуживали более 100 специалистов разного рода. Для каждой пьесы писались «рамы перспективного письма», то есть боковые кулисы и задняя декорация (Там же. С. 14–15). За немалую сумму был приобретен орган (обещанные деньги, правда, не выплатили) (Богоявленский 1914. С. 75–76).

Итак, весь процесс – от выбора сюжета до создания реквизита – регулировался дворцовым ведомством, под личным руководством авторитетного политического деятеля и предназначался одному человеку – царю Алексею Михайловичу. Это был придворный театр в строгом смысле слова, где развлекался и потешался исключительно самодержец. Возможность того, чтобы развлекался и потешался кто-либо другой, жестко исключалась: «Когда в 1672 г. Николай фон Стаден по царскому поручению искал за границей актеров, то согласившиеся выехать в Россию комедианты поставили условие: “А за всякую б игру или комедию, что перед великим государем учнут творить, давать по 50 руб. всем вобще. Да им же б волно было перед всякими людьми за денги играть”. Об этом писал фон Стаден из Риги в Посольский приказ. Очевидно, последнее условие комедиантов – “перед всякими людьми за денги играть” – было отвергнуто, потому что ни в каких последующих документах оно не упоминается, хотя о других условиях найма постоянно говорится. Лишь музыкантам было разрешено свободно играть перед немецким обществом в Немецкой слободе. Каков бы ни был повод для запрета, но придворный характер русского театра строго соблюдался» (ППРТ. С. 28).

Конечно же, союз абсолютной монархии с театром основывался не только на потребности в панегириках, жажде разнообразить удовольствия или стремлении высмеивать подданных. У монарха и театра оказался общий влиятельный противник – церковь как могущественный общественный институт и независимая нравственная сила. Потому европейские государи охотно покровительствовали сценическому искусству, нейтрализуя влиятельных его критиков, апеллировавших к религиозным ценностям, которые традиционно доминировали в средневековом социуме.

В самом деле, между западноевропейской концепцией театра и русским обществом XVII в. пролегла пропасть непонимания. Так, одно из главных еретических преступлений, которое

вменяли в вину Лжедмитрию, было возведение посреди православной Москвы сцены, специально предназначенной для постановки средневековых драм, т. е. с «адам» на заднике в облики дракона и прочими аксессуарами. «...и сотвори себе в маловременней сей жизни и потеху, а в будущий век знамение превечнаго своего домовища, его же в Росийском государстве, ни во иных, кроме подземнаго, никто его на земли не виде; ад превелик зело, имеющ у себе три главы. И содела обоюду челюстей его от меди бряцало велие; егда же разверзет челюсти своя, и извну его, яко пламя предстоящим ту является, и велие бряцание исходит из гортани его; зубы же ему имеющу ослабление и ногти, яко готовы на ухапание; и изо ушью яко пламени распалившуся. И постави его проклятый прямо себе на Москве-реце, себе во обличение, даж ему ис превысочайших обиталищ своих зрети на нь повсегда и готову быти в некончаемая веки в онь на вселенней со прочими единомысленники своими» (Повесть како отомсти 1982. С. 163; ср.: Успенский 1994. С. 355–356).

А в 1675 г., когда голландский посол Кленк устроил фейерверк в Великом Устюге, «крестьяне приняли фейерверочные ракеты за огненных змей и в страхе разбежались», хотя воеводе зрелище понравилось и он сообщил об увиденном в Москву (Зелов 2002. С. 53).

Разумеется, Алексей Михайлович и другие монархи Европы не отрицали религии, но они жестко подчиняли ее государственному аппарату, решая задачу построения общества, где религиозные ценности будут замещены ценностями государственными (ср.: Одесский, Фельдман 1997. Гл. I). Перспективная задача заключалась в создании власти, которую не контролирует церковный авторитет: церковь должна вписываться в новый тип социума, прозрачный для монаршей воли.

Сходным образом становление европейского театра подразумевало последовательное вытеснение религиозной эстетики. Отвергались специфические средневековые жанры (мистерии и т. п.), которым авторы новой драмы предпочитали иную (ориентированную на античность) парадигму. Да и вообще, с одной стороны, театральное искусство последовательно критиковалось христианской церковью со времен отцов церкви, с другой – аксиоматика новой драмы была в принципе несовместима с религиозным искусством. Если средневековые полагало творчество прерогативой Создателя, то драма вызывающе – так сказать, зримо – провоцировала на вымысел, эпатажно порывая с традицией.

В провинциальной летописи имеется показательный своей «моралью» текст: «7213 (1705) Мая 8 числа, в день Иоанна Бого- слова, в Тобольску, во время игrania комедии, возста с тучею бу- ря жестокая и сломила над алтарем Соборной крепости, также и с Сергиевской церкви верх весь с маковицею и крестом. Подле оной церкви употребляли действие комедии» (Цит. по: Холодов 2000. С. 165–166). И даже в 1733 г. анонимный автор времен Анны Иоанновны (возможно, Я. Штелин – Старикова 1996. С. 74) продолжал защищать драматическое искусство от клери- кальной критики: «Хотя и всегда много таких находилось, кото- рые все комедии и трагедии из добре учрежденной и особливо Христианскую веру содержащей республики (возможно, аллю- зия на Платона. – М. О.) совершенно искоренить хотят; однакож когда такая позорищная игры по их намерению отправляются и ничего в себе не содержат, чтоб вере и честным поступкам про- тивно было, то сие весьма не праведно быть кажется, ежели бы любители оных такой не винной забавы лишены были, а особли- во что они не только к увеселению и ободрению ума, но такожде к поощрению разума и к отвращению подлых помышлений вы- думаны и приведены» (Старикова 1996. С. 516).

Фактор «антирелигиозного» сотрудничества трона и вла- сти позволяет по-новому, весьма неожиданно оценить обстоя- тельства выбора царем в качестве источника первой пьесы рус- ского театра библейской «Книги Эсфирь». В этом справедливо принято видеть стремление Алексея Михайловича – при устрое- нии шокирующей «потехи» – подстраховаться традиционным сюжетом, заимствованным из Священного писания (а не начи- нать, к примеру, с балета об Орфее, пьесы о Бахусе и Венусе или о Темир-Аксаке и Баязете).

Однако адаптация к сцене библейского текста не менее справедливо может быть истолкована как удвоенное кощунство. Здесь уместно напомнить – в рамках типологического «стран- ного сближения» – о постановке в 1689 г. трагедии Ж. Расина «Эсфирь» при дворе Людовика XIV.

Надо сказать, что образцовые драматурги-классицисты из- бегали «сакральных» сюжетов: они свободно обращались к ан- тичности, к другим странам и историческим эпохам, но вот тра- гедия П. Корнеля «Полиевкт» с подзаголовком «христианский мученик» была холодно встречена современниками, не одобри- вшими «того, что на театральной сцене собирались играть траге- дию с религиозным сюжетом» (Большаков 2001. С. 157). И две поздние трагедии Расина – «Эсфирь» и «Гофолия» – стоят в его

творчестве особняком: пьесы написаны после длительного литературного молчания; адресованы не широкой публике, но королю и его ближайшему окружению (поэт реализовал заказ морганатической супруги венценосца, пожелавшей увидеть благочестивую пьесу в исполнении воспитанниц Сен-Сирского пансиона, и на премьере сам король, стоя в дверях, принимал немногих приглашенных – Боссан 2002. С. 192); в них включены хоровые партии – «лирические “интермедии”» (Кадышев 1990. С. 206), что походит на доклассицистические композиционные схемы вроде «Артаксерксова действия» (ср. главу III); наконец, они – в отличие от предыдущих трагедий мастера – восходят к Библии.

Казалось бы, нет ничего странного в создании библейской пьесы драматургом-христианином, да к тому же в период акцентированного обращения Короля-Солнца к религии. Однако это не так. И дело не сводилось лишь к эстетической непривычности библейского сюжета: самое важное заключалось в том, что Библия воспринималась как «книга протестантов, янсенистов» (Кадышев 1990. С. 203), и в XVII в. «христианские» пьесы скорее были распространены в протестантском мире – Англии, Голландии, Германии, в то время как католики предпочитали «нейтральную» языческую древность.

При такой перспективе «библейская» ориентация Алексея Михайловича выглядит не как само собой разумеющаяся, но как «проблемная». Естественно, нельзя исключить неактуальность для Руси разногласий католиков и протестантов относительно театрального репертуара (или латентно-протестантское воздействие руководителя труппы – пастора Грегори), однако значимо, что «языческие» постановки – в совершенном согласии с европейской нормой – вскоре заняли подобающее место и в русском придворном театре.

Другими словами, движение от «Артаксерксова действия» к пьесе о Бахусе и Венусе можно – на основании одних аргументов – толковать как последовательное освобождение от древнерусской религиозности, но можно – и как постепенное освоение религиозной нормы, принятой в непротестантских европейских монархиях XVII в.

Остается отметить, что «христианские» сюжеты в драматургии Сумарокова (а также Тредиаковского и Ломоносова) практически отсутствуют. Редкое исключение составляет драма Сумарокова «Пустынный», которая предсказуемо оказывается подражанием доклассицистической драме – школьной пьесе XVII в. «Алексей человек Божий» (Левитт 1993). Достоинно внимания

и то, что по замечанию Г.А. Гуковского, «Эсфирь» Расина (которая вместе с другими его трагедиями не была востребована в эпоху доминирования классицизма) переводится и печатается в 1783 г. иждивением масона Н.И. Новикова, то есть библейское произведение французского классициста понадобилось только «русскому масонству, дабы придать литературе мистический и нравственный смысл» (Gukovskij 2001. С. 341–342).

Таким образом, в *культурологическом* аспекте ситуация «бояр на сцене» выражает сотрудничество абсолютной монархии и театра как отличительный признак доклассицистического сценического искусства. Это подразумевает, во-первых, функционирование драмы в рамках придворного «синтеза искусств», во-вторых, определенное противостояние религиозным ценностям. Наконец, в-третьих, правомерно сформулировать (в качестве рискованной гипотезы) общий тезис о родстве абсолютной монархии и театра на самом глубинном уровне.

Как известно, среди социальных посылок, на которых основывался абсолютизм, пожалуй, главнейшая – относительное равенство всех подданных перед властью (ср. научную традицию, представленную классическими сочинениями А. де Токвиля, Ф. Тенниса, М. Вебера и др. – Одесский, Фельдман 1997). Равенство не юридическое (сословность сохраняется) и уж тем более не экономическое, но «административное», бюрократическое, т. е. имеется в виду совершенная зависимость статуса человека от места в государственном аппарате (а не от происхождения), что обеспечивает прозрачность (беззащитность) представителя любой общественной группы перед правительственными чиновниками. Это – при одновременном стремлении соблюдать (и даже усложнять) иерархическую лестницу званий и чинов, унаследованную от средневековья – «проблематизирует» жесткость сословных различий (богоизбранные властители, воины, священнослужители – и «простецы»), «субстанциональность», присущую традиционному обществу, порождая «призрачность» индивида, «конвенциональность» его общественного существования. Условно говоря – в широком культурологическом понимании – символ вытесняется аллегорией.

Именно в силу подобных причин применительно к эпохе Алексея Михайловича и его сына-императора правомерно говорить о властной модели «государь – Христос» (Успенский 1994. С. 130–131; ср.: Одесский 2000б. С. 9–10). Этот рискованно-льстивый концепт, образцово актуализированный в проповедях петровского идеолога Феофана Прокоповича, вырастает из язы-

ковой игры: «Христос» по-гречески значит «помазанник», коль царь помазан на царство – он по определению «Христос». Модель «государь – Христос», функционируя в культуре последней трети XVII – первой трети XVIII в., обслуживала пропагандистскую программу русских монархов, «кураторы» которой охотно брали на вооружение и разнородные образы, и языковые каламбуры, и «далековатые» метафоры. Религиозный «код» свидетельствует не о крепости веры, но о расширении пределов власти (в той же проповеди Феофана Прокоповича, современной делу царевича Алексея Петровича, аргументируется желание царя отказать от традиционного порядка престолонаследия).

Аналогично театр основан на том, что один человек выдает себя за другого человека (или еще за что-нибудь), т. е. он «конвенционален». Сочинитель «Повести» времен Смуты, попрекая Лжедмитрия строительством «ада», как раз игнорировал зазор между театральной конвенциональностью и действительностью. Столь же слепым к этому зазору оказался бюрократ на службе Алексея Михайловича – В.Б. Лихачев, хотя он, описывая флорентийское посольство, повествовал о «комедиях» с заинтересованной симпатией: «А в иной перемене объявилось человек с 50 в латах, и почали саблями и шпагами рубиться, и из пищалей стреляти, и человек с три как будто и убили...» (Лихачев 1788. С. 351).

Отважившись на «комедию», Алексей Михайлович и его помощники совершили настоящую «революцию» в семиосфере, вполне, впрочем, адекватную модели абсолютной монархии. В результате библейский сюжет – при некоторой сомнительности с религиозной точки зрения – скорее всего воспринимался настолько «конвенционально», чтобы обеспечить дерзкое сравнение царя Артаксеркса и царя Алексея Михайловича (хотя – на фоне концепта «государь – Христос» сравнение умеренное): «<...> Вполне вероятно предположение о том, что основные персонажи “Артаксерксова действия” мыслились авторами в каком-то соотношении с некоторыми членами царской семьи и придворными. В судьбе красавицы Есфири, ставшей царицей, авторы, возможно, видели сходство с судьбой красавицы Наталии Кирилловны Нарышкиной, второй жены царя Алексея Михайловича. В этой же связи у воспитателя Есфири Мардохея, который становится первым вельможей Артаксеркса, возможно, находили сходство с А.С. Матвеевым, воспитателем Наталии Нарышкиной и “ближним” боярином царя» (ППРТ. С. 46; ср.: Кудрявцев 1957. С. 40).

Симптоматично, что и Людовик XIV, которого уподобляли и Гераклу, и Солнцу-Аполлону, у Расина предстал Артаксерксом. В «Эсфири» многие современники видели «пьесу с ключом», своего рода «комплимент» стареющему королю и его морганатической супруге мадам де Ментенон – «в самом деле, разве не выбрал Людовик в спутницы жизни скромную вдову писателя Скаррона подобно тому, как персидский царь Ассур некогда отличил благонравную Эсфирь» (Кадышев 1990. С. 202; см. также: Блюш 1998. С. 316–317; ср., впрочем: «Отметим, что современники драматурга, помимо лестных для короля и мадам де Ментенон аналогий, усматривали и куда менее лестные намеки: задуманное Аманом истребление целого народа могло быть сопоставлено с гонениями на французских протестантов и, пожалуй, с большим основанием, учитывая религиозные позиции поэта, его положение при дворе, с преследованиями янсенистов; злодей Аман, его бесславный конец, конечно же, приводили на память временщика Лувуа, в то время как старец Мардохей, вдохновитель Эсфири, мог быть соотнесен с Антуаном Арно, главою янсенистской общины. (Сам Антуан Арно, впрочем, хранил осторожное молчание по этому поводу, а августейшая чета оставалась в кругу лестных для нее аналогий.)» – Кадышев 1990. С. 212).

В качестве условной, относительной оценивалась и разница между русскими боярами и их сценическими «соседями» – персидскими царедворцами, а в действительности презренными «иноземцами» и простолюдинами. Знаменательно, что прием царем артистов-инородцев вызвал недоумение приказных: «А наперед сего из Посолского приказа пасторы и иноземческие дети великого государя у руки не бывали...» (Богоявленский 1914. С. 24). По словам А.Н. Робинсона, «только Алексей Михайлович, сидя в кресле перед сценой, чувствовал себя совершенно свободно: он занимал то положение в зрительном зале, которое было нормальным; если оценивать его в свете театральных представлений нового времени. <...> Этот зритель получил желанную возможность, ни в чем не поступаясь своим достоинством, уже почти “божественным”, взирать критическим оком на простиравшуюся перед ним сцену, на которой с равным рвением исполняли свои обязанности и бояре реальные и “бояре” театральные» (ППРТ. С. 71).

Статус сценического искусства, заявленный руководителями первого русского театра, существенно преобразуется во второй трети XVIII в. – при классицисте Сумарокове и его современниках. Независимо от фактического состояния дел –

финансовой и бюрократической зависимостью от власти – «серверный Расин» (по выражению Н.И. Новикова) иначе позиционирует свою роль как автора и отношение к монарху.

Так, для труппы Грегори вполне нормально и не оскорбительно устраивать царские спектакли в любом удобном Алексею Михайловичу месте и в любое время. Сумароков же способен написать гневное письмо по поводу слухов (небезосновательных – Елизавета Петровна действительно требовала, чтобы придворные регулярно посещали представления публичного театра) о принудительности посещений руководимого им театра: «Я не ведаю, кто это мог сказать: мы-де по воле е<е> в <еличества> ездим в русский театр, а, впрочем, несносно-де терпеть от Сумарокова» (Письма 1980. С. 72).

И ценности, которые, по Сумарокову, оправдывают необходимость русской драмы, иные, чем у Грегори, – это далеко уже не только милость царя: «Ежели ж для каких-либо обстоятельств сих моих стихов ныне напечатать неудобно, то прошу сию мою трагедию возвратить мне назад, ибо меня к тому, чтобы она была напечатана, ничто не понуждает, кроме одного искреннего желания тем, чем я могу, служить моему отечеству» (Там же. С. 68); «По театру я сделать хотел, следуя склонности своей и ища славы себе, а паче стараясь угодить в<ашему> в <еличеству>, ибо слава моя уже сделана и приносит не токмо честь мне, но и моему отечеству и нашему веку» (Там же. С. 96); «Желаю единыя пользы моему отечеству. А быть адвокатом Мельпомены и Талии не только в одной России, но и во всей Европе пристойнее всех Вольтеру и мне...» (Там же. С. 123); «А я театры основал не ради огорчения себе, но ради прославления моего времени и моего имени» (Там же. С. 179). Да и вообще трагедии Сумарокова уверенно квалифицируются исследователями как «своеобразная трибуна для выражения общественного мнения» (ИРД 1982. С. 79).

Противопоставление русского театра «начальной поры» театру второй трети XVIII в. реализует культурологически принципиальную оппозицию – «придворный» театр (ориентированный на «социальный заказ» государя и его окружения)/ «общественный» театр (который обыкновенно пропагандирует ценности общественности).

\* \* \*

Отношение Петра I к театру было несколько иным.

Сходство, безусловно, оставалось. Так, если Стаден (безусловно) искал для Алексея Михайловича немецких артистов, то



для Петра это же поручение удачно выполнил «кукольный мастер» из Немецкой слободы Сплавский, обеспечив приезд в Москву труппы И. Кунста. Показательно также, что родственники Грегори и участники его «репризы» принадлежали к «ближнему кругу» царя-реформатора. Сын и тезка пастора-драматурга – Иоганн Готфрид Грегори – был хорошо знаком Петру I и, став хозяином одной из первых частных аптек, не раз персонально обращался к государю (Ковригина 1988. С. 276), а красавица-дочь, по слухам, считалась невестой А.Д. Меншикова (Там же. С. 290). Еще очевидней наследственные пристрастия в случае с семьей Блюментростов. Их родоначальник – врач Лаврентий Блюментрост-Старый – обосновался в Москве по протекции своего пасынка, пастора Грегори, и занял пост придворного доктора Алексея Михайловича. Один из сыновей Блюментроста выступал актером в труппе Грегори, другой же позднее стал первым президентом Академии наук, учрежденной Петром I (Там же. С. 288).

Однако личного расположения, подобного отцовскому, государь к «потехе» не питал: по словам информированного ганноверского резидента Х.Ф. Вебера, «сам царь также мало находит удовольствия в этих зрелищах, как и в охоте» (Вебер 1872. Стлб. 1424). По справедливому замечанию театроведа, «равнодушие Петра к театру объясняется отнюдь не тем, что ему была чужда театральность как таковая, а, напротив, именно его пристрастием ко всяческой театрализации, причем сам он “переиграл” в жизни множество ролей. Избегал он лишь одной роли – роли пассивного зрителя» (Холодов 2000. С. 102). Театральные труппы, конечно же, имели возможность возникать только в той мере, в какой государя и сего соратников это устраивало. Но Петр I не особенно ими интересовался (представления Кунста–Фюрста, судя по документам, вообще не посещал ни разу), а лишь периодически вспоминал, давая пропагандистские поручения.

Фактор персональной увлеченности теперь отсутствовал, но в типологическом отношении петровский театр, как и при Алексее Михайловиче, – не общественный, но придворный, ориентированный на цели двора и им полностью контролируемый. Царь-реформатор следовал общеевропейскому образцу включения театра в масштабную пропагандистскую программу, которую он разворачивал с беспрецедентным на Руси размахом. Цель петровской драмы не царева «потеха» (как при его отце), а утверждение государственных ценностей, служение «общему благу» (об идеологии «общего блага» см., напр.: Сыромятников

1949; Павленко 1973), «государственному интересу, получившему существенное значение в политических конструкциях эпохи преобразований» (Лаппо-Данилевский 1990. С. 193). «Со времен Петра русские монархи презентировали себя и как воплощение идеала, и как воплощение реальности западной монархии. Церемониал и риторика XVII столетия изображали царя как образец святости, возвышенный фиктивной имперской традицией. Новый принцип пользы нарушал традицию и утверждал, что история началась с вступления на престол Петра. Церковные иерархии петровского времени, руководствовавшиеся рационалистическими представлениями монарха об «общей пользе» государства, разъясняли смысл полезного» (Уортман 2002. С. 94).

Впрочем здесь не обойтись без уточняющих оговорок. Как писал И.З. Серман, «новизна политической концепции, созданной Петром и его соратниками, заключалась не столько в ее содержании, сколько в самой методике обоснований и доказательств, в логике мысли и, может быть, самое главное, в утверждении этой логики как необходимого условия истинности данной политической идеи» (Серман 1974а. С. 7). Точнее: император, ориентируя пропаганду на апологию идеала рационального государства, убеждал не совсем в этом идеале, а скорее – в принципиальной необходимости для монарха обращаться к убеждению. Так, при организации торжеств, связанных с азовской победой 1696 г., царь фактически повелевает построить триумфальные ворота, однако одновременно намекает, что это должна быть инициатива не государя, но самих подданных (Погосян 2001. С. 35–36).

Можно образно сказать (в терминах Р.О. Якобсона), что из шести основных компонентов «речевого события» (адресант, адресат, сообщение, контекст, код, контакт – Якобсон 1975) реформатор свое царственное внимание уделял не сообщению (как ожидается), но коду. У общества же свой код, от которого оно не собирается отказываться – новый код правительство должно навязывать. Возникает выбор: либо ставится задача пропагандистской убедительности, но надо прилаживаться к коду общества, либо ставится задача привнесения нового кода, но пропаганда утрачивает убедительность.

Как известно, классическая риторика есть наука (искусство) правильной речи с целью убеждения. По словам В.В. Виноградова, «понятие риторики, как и основные категории ее пользования – *красноречие и проза* (курсив автора. – М. О.), исторически менялись ... но при всех этих изменениях в литературе

оставался, как особый тип структурных форм ряд приемов построения, рассчитанных на “убеждение” читателя, на экспрессивную его “обработку”» (Виноградов 1980. С. 115). Аналогично, современный исследователь, сравнивая классическую риторику и неориторику XX в., акцентирует: «<...> Риторика есть наука об условиях и формах эффективной коммуникации» (Гиндин 1986. С. 364). Эффективность убеждения зависит от уважительного учета того, что убеждаемому привычно.

Но российский самодержец – законный и бесспорный хозяин престола – Петр I не имел надобности кого-либо убеждать. Он намеривался, прививая социуму новую схему отношений монарха и подданных, заявить саму принципиальность пропаганды и убеждения. Это и определяло его генеральный подход к решению конкретных задач культуры, в том числе театра. Реформатор не осторожничал и не адаптировал, жестко реализуя то, что непланомерно попадало в сферу его внимания. Петр I убеждал не столько в чем-то, сколько в необходимости самого прецедента убеждения как формы общения монарха с подданными.

Может показаться, что подобное безразличие к эффективности пропаганды противоречит сути риторики. Так оно и есть, однако в культурной перспективе эта ситуация далеко не уникальная. Суммируя наблюдения современных исследователей риторического наследия, Рената Лахманн констатировала, что риторика «оказывается неоднозначной в том смысле, что представляет собой систему правил. С одной стороны, она является “сборником рецептов”, руководимым практической целью, с другой – набором моральных предписаний, как следует оценивать языковые “отступления от нормы”. По причине того, что риторика выступает как привилегия господствующего класса, она может быть понята и как социальная практика...» (Лахманн 2001. С. 6).

Иными словами, согласно Лахманн, риторика одновременно выступает как «дескриптивная инстанция» – руководство по выбору правильных средств убеждения и как «нормативная инстанция» – руководство по созданию социальных ситуаций, в которых риторические предписания действенны (Там же). «Убедительность», к которой стремилась традиционная риторика, при современных обстоятельствах может быть неубедительна: она есть не вневременная данность, но социальная конвенция. Потому риторика не только отражает представления об убедительности, но и формирует, навязывает их.

Применительно к петровской эпохе, по мнению Лахманн, двойственность задач риторики нашла образцовое выражение в

теоретических сочинениях Феофана Прокоповича: «Силу *persuasio* для проведения в жизнь петровских реформ Прокопович оценивает выше, чем оружие и многочисленное войско. Обучение ораторскому искусству становится, таким образом, общественным делом: *vir bonus* (в квинтилиановском смысле), то есть ритор, видящий нужды государства и общества, употребляет свои силы и умение для достижения разумных целей. <...> Этот факт является показателем прагматизации организованной речи, ее освобождения из школьных рамок, преодоления элементов, нацеленных исключительно на образование. *Vita civilis* приходит на смену школы. Становится ясным, что Прокопович представляет себе *vita civilis*, предусматривающую инстанции, речевые ситуации и предметы, навеянные влиянием латинской риторической традиции и соответствующие не русскому, а другим национальным контекстам. В России не существует единого пространства, управляемого и интерпретируемого риторически, в котором речь развивала бы свое воздействие в общественном месте (*in foro*), в судебных зданиях, в курии, в сенате, в правительственной резиденции, в монастырских стенах и церквях, расследовала бы преступления, открывала бы таинства природы, решала бы судьбы, описывала бы расцвет и упадок властей как *gesta* героев и властителей. Прокопович лишь стремится к построению такого пространства» (Лахманн 2001. С. 169). И далее: «“Новое” русское общество должно воспроизводить свое окружение, свой быт при помощи перенятых категорий, никак не рефлектируя их оценочного содержания. С их помощью оно должно прежде всего стабилизировать социальную жизнь и речевое взаимодействие» (Лахманн 2001. С. 172–173).

Риторизация общественной жизни, проводимая вопреки социальным навыкам населения, создавала затруднительное положение, из которого писатели выбирались в меру своих навыков и одаренности. Например, в 1725 г. Феофан Прокопович произнес знаменитое траурное «Слово на погребение Петра Великого». Проповедник оценивает многостороннюю деятельность царя-реформатора, сопоставляя его с «парадигматическими» лицами Священного писания и сакральной истории (Феофан 1961. С. 126–127): «Се оный твой, Россие, Сампсон. <...> Се твой первый, о Россие, Иафет. <...> Се Моисей твой, о Россие! <...> Се твой, Россие, Соломон. <...> Се же твой, и о церкви российская, и Давид и Константин...». Наряду с привычными «прообразами», в «Слове на погребение» как-то «неуклюже» фигурирует Иафет: явно не нашлось другого персонажа, чтобы помянуть Петра-фло-

товодца, а Ноев сын не только плавал (на ковчеге), но и считался прародителем славян.

Апологет стремился выразить совершенно светскую идею, рассудочно-детализированно восхваляя царя – защитника «общего блага». Однако «похвальный» прием «исторической аналогии» традиционен для русской проповеди. Еще в «Слове о Законе и Благодати» Илариона (XI в.) говорится: «Хвалить же похвальными гласы Римская страна Петра и Павла, има же вероваша въ Исуса Христа, Сына Божия, Асия и Ефесь, и Патмъ Иоанна Богословца, Индиа Фому, Египеть Марка. <...> Похвалимъ же и мы, по силе нашей, малыми похвалами великаа и дивнаа сътворышааго нашего учителя и наставника, великааго кагана нашаа земли Володимера...». Или: «Подобниче великааго Коньстантина, равноумне, равнохристолубче, равночестителю служителемъ Его. <...> Онъ съ материю своею Еленою крестъ от Иерусалима принесъша и по всему миру своему раславъша, веру утвердиста. Ты же съ бабою твоею Ольгою принесъша крестъ от новааго Иерусалима Константина града и сего по всеи земли своей поставивша, утвердиста веру» (Иларион 1994. С. 591, 594; ср. наблюдения А.М. Ранчина – Ранчин 1999. С. 140–149).

С пропагандистской точки зрения в «Слове» Феофана поучителен и выбор аналогий. За полстолетия до него Симеон Полоцкий («Слово в день преподобного Сергия Радонежского» из книги «Вечеря душевная»), восхваляя Алексея Михайловича, утверждал, что царь достоин «силы Сампсоновой», «мира Соломонова», «обладания Августова», «славы Александровой», «победы над враги <...> яко Давиду на Голиафа» (ср.: Елеонская 1990. С. 89). Феофан, называя тех же Самсона, Соломона, Давида, обошелся без Августа с Александром Македонским. В риторической ситуации проповеди античные персонажи инородны и неубедительны.

Более того, риторическая техника «Слова» позволяет подключить «магический» механизм. В древнерусской литературе фигуры сакрального прошлого привычно поминались не только в «высоком» ораторском жанре, но и в «низком» жанре «гадательных» книг. Широко распространенные на Руси с XVI в., они квалифицировались как «отреченные», то есть запрещались церковью. Потому, даже будучи первоначально составлены на «верху», воспринимались в качестве маргинальных, адресовались к разным общественным слоям и оказывались связаны с «низкими» магически-фольклорными образцами. Грядущее субъекта гадания определялось/соотносилось с действиями и речениями

авторитетных персонажей. Прежде всего, это – царь Давид, ведь Псалтирь издревле использовалась при гаданиях. В книге, прямо именуемой «Гадания царя Давида», сказано: «Что еси думал и гадал, то тебе и будет, о том царь-Давид рече: “Клятва и все правда”. Тако и ты, человеце, что думал и гадал, то все радостию совершится»; «Святии апостоли Петр и Андрей идоша на моря и вергоша сеть, по словеси Господню, и посла им Господь рыбы много, токмо не провержется мрежа, наполни Бог корабль; тако и впредь обещал, дабы и болши того <...> Тако и ты, человеце, что думал и гадал, все с радостию совершится...»; «Егда ведяше Моисей из Гегипта израилтеския люди, тогда жезлом пресече Черное моря, израилтены посреде моря прошедше, гегиптяны же потопоша и вода их покры. <...> Меть тебе недобра есть» (Домострой 1990. С. 265, 268, 269–270).

Получается, что, с одной стороны, магическая формула «низовых» текстов тождественна риторическому приему исторической аналогии, а с другой – ораторский прием высокого торжественного церковного красноречия (в частности дежурно-политического) наделен магической функцией. Значит, проповедник, соблюдая правила произнесения «Слова», одновременно магически «спонсирует» избранного им героя.

Однако такие удачи не определяли общей пропагандистской ситуации, которая детерминирована противоречием стремления к убедительности и к новому коду.

\* \* \*

Анна Иоанновна в своем отношении к театру напоминала не дядю, а скорее деда – Алексея Михайловича. К сценическим представлениям императрица питала персональное пристрастие. По свидетельству мемуариста Манштейна, «она любила театр и музыку и выписала то и другое из Италии. Итальянская и немецкая комедия чрезвычайно нравились» (Манштейн 1998. С. 159). Подобно Алексею Михайловичу, государыня не жалела никаких средств для постановок, возлагала ответственность за их проведение на первых сановников и подчиняла строгому регламенту придворной жизни (Погосян 2001. С. 405–406).

Тем не менее Анна Иоанновна, стремясь выступать продолжателем дела Петра I, преследовала и по-своему понятые пропагандистские цели. Ее «желание сделать свой двор самым блестящим в Европе» (Манштейн 1998. С. 158) можно интерпретировать не только как дань капризам своим или своего тщеславного фаворита Бирона, но как демонстративную ориентацию

на западные образцы. Программность установки на придворную роскошь осознавалась внимательными наблюдателями. Манштейн ехидно свидетельствовал: «...но все-таки желание императрицы не скоро исполнилось. Часто, при богатейшем кафтане, парик бывал прегадко вычесан; прекрасную штофную материю неискусный портной портил дурным покроем; или если туалет был безукоризнен, то экипаж был из рук вон плох: господин в богатом костюме ехал в дрянной карете, которую тащили одры. Тот же вкус господствовал в убранстве и чистоте русских домов: с одной стороны, обилие золота и серебра, с другой – страшная нечистоплотность. Женские наряды соответствовали мужским; на один изящный женский туалет встречаешь десять безобразно одетых женщин. <...> Это несоответствие одного с другим было почти общее, мало было домов, особенно в первые годы, которые составляли бы исключение; мало-помалу стали подражать тем, у которых было более вкуса. Даже двор и Бирон не сразу успели привести все в тот порядок, ту правильность, которую видишь в других странах; на это понадобились годы; но должно признаться, что наконец все было очень хорошо устроено» (Манштейн 1998. С. 158). Это и было продолжением петровской культурной политики в новых условиях. Более того, правомерно говорить о лучшем контакте с обществом: театр в качестве атрибута «блестящего» образа жизни был притягательнее театра – средства правительственной агитации.

\* \* \*

Царский театр Алексея Михайловича подразумевает, во-первых, деятельность труппы пастора Грегори, его соратников и продолжателей (1670-е годы), во-вторых, пьесы, написанные (видимо, в те же годы) Симеоном Полоцким (ППРТ. С. 13). Это, собственно, иностранная и школьная театральные системы.

Приступая к изучению иностранной системы, следует уточнить термин. Грегори – протестантский пастор и одновременно преподаватель в немецкой школе – вербовал исполнителей из числа собственных учеников, сюжеты заимствовал из Библии, то есть «проект» вроде бы относится к школьной системе. Однако, по точному замечанию, обе первые пьесы Грегори, «Артаксерксово действо» и «Иудифь», «содержат некоторые черты так называемых английских комедий, чередуя, подобно им, трагические сцены с комическими» (ППРТ. С. 43). Тем более, что пьесы об Артаксерксе и Эсфири, о Юдифи и Олоферне находились в репертуаре и печатных сборниках «английской

драмы» (Там же. С. 42–43, 63). Да и Грегори, поначалу ведший авантюрную жизнь солдата различных европейских армий, был знаком с немецкой и голландской версиями этого театра (Там же. С. 10). Первая пьеса даже написана была по-немецки, будучи потом переведена для удобства царственного театрала.

Так что правомерно констатировать: с точки зрения *поэтики* репертуар Грегори и репертуар комедиантов И. Кунста восходят к одной и той же традиции – немецкой «английской драме». Однако во временной промежуток, который разделяет две труппы, эта традиция претерпела важные *поэтические* изменения. Прежде всего, как следствие деятельности И. Фельтена – драматурга, актера, режиссера, работавшего в Дрездене при дворе саксонских герцогов. Суть его театральной реформы принято формулировать как отказ от прежней ориентации на «духовную драму и драматизированный роман» в пользу французской драмы мольеровского типа (Замятин 1933. С. 781), что подразумевало отказ от духовной тематики и замену переделок повествовательных сочинений собственно театральными пьесами. Любопытно, кстати, что в начале 1670-х Фельтена приглашали на Русь, но по неясным причинам он приглашения не принял.

«Английская драма» обретает новое качество также в произведениях Д. Троя, К.А. Паульзена и других: по наблюдению немецкого исследователя, если прежде ее характеризовали поучительность, установка на справедливое воздаяние каждому по делам его, дидактизм, то затем – пристрастие к ужасному, эротика, расширение сферы комического (Szyrocki 1968. S. 184–189).

Кунста традиционно относили к первой линии, к «линии Фельтена» (Тихонравов 1874-1), реже – ко второй (Замятин 1933). В любом случае знаменательным оказывается замещение отчасти светского, отчасти духовного театра на театр монолитно светский, и Кунст по сравнению с Грегори предстает носителем новейших светских театральных тенденций. Отсюда понятно, почему в России на смену «Артаксерксову действу», «Иудифи» приходят «Сципио Африканский», «Принц Пикельгеринг», «Честный изменник», «Амфитрион».

Различию поэтических характеристик «английской драмы» отвечает изменение ее *социального статуса*. Как уже было отмечено, Алексей Михайлович был единственным полноценным зрителем в театре своего времени. При сыне «первозрителя» драма переместилась с придворных подмостков в «комедийную храмину», устроенную на Красной площади напротив Никольской башни и открытую всем и каждому. Показательно, что



правительственные чиновники планировали отвести под постановки труппы И. Кунста «палату во дворце, где бывала наперед сего (при Алексее Михайловиче. – М. О.) комедия» (Богоявленский 1914. С. 108), однако помещение оказалось непригодным и артисты настояли на создании особой «храмины». При Алексее Михайловиче особенно опасались того, что актеры будут играть представления за пределами двора – теперь ставятся новые задачи. Если ранее «английская драма» функционировала как царева «потеха», подчиненная эстетике придворного церемониала, то при Петре это – инструмент воздействия на общество. «Английской драме» предстояло, во-первых, установить по европейскому образцу прецедент публичного театра (по типу заведения «добровольно-принудительных» ассамблей, триумфальных шествий и т. п.), во-вторых, ознакомить аудиторию с новыми поведенческими моделями (конфликт долга и страсти в «Сципио Африканском» или правила дворянской чести в «Честном изменнике»), в-третьих, зримо и наглядно пропагандировать успехи царя (специально заказанная Петром I несохранившаяся пьеса о взятии шведской крепости Нотебург).

После Петра I иностранные артисты наезжали к русскому двору по-прежнему, даже чаще. Симптоматично, что по повелению Анны Иоанновны в Москве (где поначалу находился императорский двор) новое здание театра строится на месте петровской «театральной храмины»: «Ея Имераторское Величество указала: для камеди построить пристойной к тому дом на Красной площади, где прежде сего был камедианской дом, которому при сем прилагается чертеж» (Старикова 1996. С. 466). Кстати, «это театральное здание явилось первым среди многих, построенных впоследствии в России знаменитым архитектором Растрелли...» (Там же. С. 69).

При Анне Иоанновне иноземные артисты ублажали венценосную особу и «ближний круг» (как во времена Алексея Михайловича), но с существенным отличием. По справедливому утверждению Л.М. Стариковой, деятельность заезжих комедиантов перестала выражаться в окказиональных акциях, она отныне «являлась постоянной на протяжении всех 30-х годов (да и последующих десятилетий)» (Старикова 1996. С. 22): с середины 1730-х годов труппа, называвшаяся «Итальянской компанией», «стала своего рода театральным организмом, просуществовавшим на протяжении нескольких десятилетий, до 60-х годов» (Там же. С. 28). При Алексее Михайловиче выступления иностранных артистов оставались царской забавой, функциониро-

вавшей постольку, поскольку ими интересовался государь, при Петре I эти выступления были адресованы широкой аудитории, но без желания установить настоящий контакт; при Анне Иоанновне забава императрицы (за счет постоянства) превратилась в «серьезный и постоянно присутствующий “раздражитель”, который должен был пробуждать и поддерживать у русского зрителя интерес к постоянным театральным представлениям...» (Там же. С. 30).

С поэтической точки зрения в иностранной системе очевидны сдвиги: «английскую комедию» немцев заменили итальянцы, познакомившие Москву с комедией dell'arte, драматически более примитивной. «Итальянская комедия дель'арте явилась идеальным “чужим” театром: его можно было освоить очень быстро, ибо преобладали в нем прежде всего актерское начало и импровизационная стихия без жесткой опоры на закрепленный литературный текст. Исполнители ее обладали высокими профессиональными свойствами синкретических актеров “долитеатурного” театра: мастерски владели и телом, используя пантомиму, акробатику, жонглирование и т. п., и голосом, развивая интонационное разнообразие, непременно включая музыкальное сопровождение с вокальными номерами. Это делало их искусство доступным и эмоционально заразительным для аудитории любой национальности» (Старикова 1996. С. 16). Сценарии пьес (как прежде «Артаксерксово действо» Грегори и репертуар Кунста–Фюрста) переводились на русский язык, причем, по убеждению специалистов, эти переводы читали не только «посетители театра, но также и те, кто в придворный театр попасть не могли» (Старикова 1996. С. 30).

Однако все перечисленные обстоятельства не отменяют того традиционного вывода, что итальянские труппы, будучи фактом светской хроники аннинского двора, совершенно утратили петровский публично-пропагандистский характер. Е.Г. Холодов акцентировал культурологическую важность «поразительно частых преобразований государственного театра то из придворного в публичный, то из публичного в придворный. В самом деле: придворный театр царя Алексея Михайловича; публичный театр при Петре I; снова придворный после смерти Петра; опять публичный по известному уже указу Елизаветы 1756 года; проходит, однако, всего три года, и русский театр включается в число придворной труппы; только в 1783 году, уже при Екатерине II, вновь учреждается постоянный публичный театр в Петербурге, который начнет давать регулярные представления лишь десять лет

спустя. Понадобилось, таким образом, более столетия (с 1672 года по 1783 год), чтобы идея публичного театра восторжествовала бесповоротно» (Холодов 2000. С. 268). К сказанному необходимо добавить, что при Екатерине II «идея публичного театра восторжествовала» в рамках иной риторико-агитационной модели, предполагающей – в отличие от петровской эпохи – обратную связь театра и общества.

С точки зрения истории отечественной культуры значимо также, что, если итальянцы встречали при дворе благосклонный прием, немецкая актриса Каролина Нейбер – соратница Иоганна Готшета в деле формирования классицизма – успеха, похоже, не имела и вынуждена была Россию покинуть (Всеволодский-Гернгросс 1914. С. 93; некоторые уточнения см.: Старикова 1996. С. 31–32; об универсальном соперничестве придворной немецкой и итальянской культур в 1730-х годах см., напр.: Пумпянский 1935).

\* \* \*

Первый и второй этапы истории школьной театральной системы на Руси также имеют много общих черт: следование разработанной теории, силлабическое стихосложение и т. д. Хватает, однако, и различий (Белецкий 1923. С. 72). Прежде всего – *поэтологические, жанровые различия*.

Мэтр времен Алексея Михайловича, Симеон Полоцкий, использовал в рамках школьного театра такой жанр, как моралите, бесспорно, новый на Руси своей драматической формой, но привычный по образному ряду. Обе его пьесы (о Навуходоносоре и блудном сыне) разрабатывают библейские сюжеты, а первая к тому же явно перекликается с одним из популярных парцерковных зрелищ, так называемым «пещным действием»<sup>1</sup>. Затем: в драмах полоцкого монаха отсутствуют как античные, так и любые аллегорические фигуры. Наконец, драматические произведения Симеона включены в панегирический стихотворный сбор

---

<sup>1</sup> Ср. «...отроки, после снисшествия ангела в печь, поют то же словословие, что и в духовном “действе”», то есть у Симеона Полоцкого «музыка была прямо заимствована из “пещного действия”» (Финдейзен 1928. С. 318–320). См., впрочем, суждения о несходстве пьесы Симеона с «пещным действием» (Демин 1998. С. 493) и даже о нетипичности ее для школьного театра (Морозов 1889. С. 121; Демин 1998. С. 493).

ник «Римфологион», который составляют жанрово разнородные тексты. Наряду с драмами здесь присутствует лирика, а также промежуточный между лирикой и драмой декламационный Плач «в лицах» на смерть Алексея Михайловича и т. п. Драматическая форма как бы нивелируется, мимикрирует.

Славяно-греко-латинская академия была создана по инициативе ученика Симеона Полоцкого (Сильвестра Медведева), но в ее постановках 1702–1710 гг., типичных для школьной драмы петровской поры, моралите за редким исключением («Ужасная измена сластолюбивого жития») не встречается. Узнаваемые сюжеты (деяния Моисея, Иисуса Навина, Давида, апостола Петра и т. п.) утопают в изобилии аллегорических фигур и намеках на политическую злобу дня. Панегирическая логика совершенно преобразует библейский источник, а восприятие повествования было настолько затруднено, что зритель не мог обойтись без специальных пояснений – программ.

Еще более далеки от образцов Симеона Полоцкого пьесы учеников школы при московском госпитале Н. Бидлоо. Выходец из Голландии, Бидлоо приехал на Русь в 1702 г., а в 1707 г. руководимый им госпиталь, расположенный на левом берегу Яузы, был открыт для первых пациентов. Медики здесь не только лечили больных, но обучали будущих хирургов и гезелей – помощников аптекарей (Ковригина 1998. С. 258–266). Этот коллектив осуществил ряд театральных постановок: пока здания госпиталя и школы отстраивались после разрушительного пожара 1721 г., госпитальные ученики представили несколько пьес, в частности знаменитые драматические панегирики – «Слава Российская» и «Слава печальная».

На первый взгляд, устройство труппы Бидлоо очень напоминает «антрепризу» Грегори: иноземец-руководитель и его ученики. Однако госпитальные панегирики, по единодушному признанию специалистов, принадлежат не к иностранной, а к школьной системе. Дело в том, что госпиталь подчинялся не медицинским властям, но Монастырскому приказу (с 1721 г. – Синоду), и Бидлоо, нуждавшийся в таких учениках, которые в целях усвоения врачебной премудрости владели бы латинским языком, пользовался выпускниками Славяно-греко-латинской академии. Учеников он переводил в госпиталь, а с учителями поддерживал приятельские отношения. Неудивительно, что Федор Журовский – предполагаемый автор «Славы Российской» и «Славы печальной» – написал их по правилам драматических панегириков. Как и литераторы из Славяно-греко-латинской

академии, Федор Журовский посвятил пьесы светским событиям: соответственно – коронации Екатерины I (1724) и кончине Петра I (1725). В аспекте же поэтики он идет даже дальше своих предшественников. Согласно характеристике А.С. Демина, «в московской школьной драматургии за четверть века произошли значительные перемены. <...> В пьесах госпиталя все подчиняется уже одной главной цели – политико-панегирической» (ПШТМ. С. 32). Кроме того, элиминируются библейские сюжеты, и в действии участвуют преимущественно аллегорические фигуры (Там же. С. 36–43).

Школьная драма, как и в случае с иностранной системой, обретает новый *социальный статус*. При Алексее Михайловиче она – компонент дворцового церемониала, при Петре I – масштабных городских празднеств в честь одержанных в Северной войне «викторий», то есть массовая пропаганда. При отце школьная драма подстраивается к эстетике «чина», гарантировавшей (хотя бы мнимое) формальное сходство с поэтикой древнерусской литературы, при сыне – к отличительной для его правления заинтересованности в пропагандистском содержании, что диктовало «попустительское» безразличие к форме. Изыски не умеяются – по равнодушию заказчиков к театральному успеху.

Складывается, на первый взгляд, парадоксальное положение: усложненная и пронизанная религиозными мотивами драма оказывается рупором демонстративно практического и светского правительства. Но выразить совершенно нерелигиозное «послание» на религиозном художественном языке значит извратить суть этого языка. И поскольку практическим и светским Петр I стремился выглядеть знаково, символически, постольку именно «оборотническая» поэтика драматических панегириков Славяно-греко-латинской академии отвечала духу эпохи. И нет никаких оснований повторять расхожий, совершенно схематический тезис о недовольстве Петра I агитационными возможностями школьной драмы (см., напр.: Всеволодский-Гернгросс 1957. С. 145), равным образом – о его разочаровании в труппе Кунста. Создается впечатление, будто исследователи навязывают деятелям начала XVIII в. собственное видение того, как следовало эффективно рекламировать петровские реформы.

В действительности при Петре I школьная драма превращается в одно из наиболее показательных для своего времени художественных явлений. Дидактический пафос, причем не религиозный, а скорее общепедагогический, форма, допускающая фантастическое смешение церковных и античных образов, при-

страстие к западноевропейской эмблематике, радостная готовность обслуживать социально-политические правительственные проекты и т. д. – все это сближает школьную драму с базовыми идейно-художественными и пропагандистскими установками эпохи. Неудивительно, что многие особенности русской драмы конца XVII – начала XVIII в. выразительнее всего репрезентированы в драме школьной (Стенник 1981. С. 27). Наступил ее золотой век.

В дальнейшем – во второй половине 1720-х и в 1730-х годах – школьная драма продолжает откликаться на официальные празднества двора Петра I (ПШТМ. С. 514–525) и Анны Иоанновны (Старикова 1996. С. 32–43). Драма снова возвращается в пределы придворного ритуала, как при царе Алексее Михайловиче. Однако в начале 1740-х жанр словно обновляется. «Образ торжества российского», «Стефанотокос» и другие школьные панегирики в честь вступившей на престол Елизаветы Петровны ознаменовали не просто церемониальное событие, но функционировали как средство воздействия на общественное сознание. Воцарение «дщери Петровой» было принято связывать с возвращением славных времен ее отца, что и объясняет, в частности, реанимацию художественных приемов пропаганды, апробированных при Петре.

Ренессанс школьной драмы оказался недолговечным – и по вполне видимым причинам. Классицизм 1740–1750-х годов вытеснил ее из высокой литературы в исконную область – область самодеятельности духовных училищ. Своего рода цикличность коренилась в поэтике жанра, его двойственной религиозно-педагогической природе. При Петре I – в условиях знакового противостояния с традиционной религиозной культурой – был востребован дидактико-педагогический элемент, но при сложившемся светском государстве Елизаветы Петровны, на фоне классицизма с его европейской парадигматикой и идеалом «правдоподобия», неустранимая религиозная образность отталкивала.

\* \* \*

Придворная театральная система сложнее поддается определению, чем иностранная и школьная. Дело в том, что здесь поэтический и социальный факторы равнозначны. Театральные проекты Алексея Михайловича – с *социальной* точки зрения, придворные – могут быть истолкованы с *поэтологической* точки зрения как иностранные (пьесы Грегори) или школьные (пьесы Симеона Полоцкого).

В правление сына-реформатора собственно придворные театры заводились при «малых дворах»: царевны Натальи Алексеевны или вдовы Иоанна V Алексеевича Прасковьи Федоровны (которую в качестве руководителя, видимо, замещала дочь – Екатерина Иоанновна Мекленбургская – см.: Холодов 2000. С. 178–182). Круг сведений о сценических интересах царской семьи неожиданно расширяет малоизвестный факт из биографии Лейбница, имевшего, как известно, тесные связи с Россией: немецкому философу передавали, что царевич Алексей Петрович «любит сценические представления с содержанием, заимствованным из Ветхого Завета» (Герье 1871. С. 113–114).

Хорошо (сравнительно) известен репертуар труппы Натальи Алексеевны, который включал как пьесы Кунста-Фюрста (ПСПТ. С. 13–14), так и школьные драматические панегерики типа «Ревности православия» (Там же. С. 13). Будто акцентируя непрерывность традиции, артисты разыгрывали «Иудифь», созданную пастором Грегори для Алексея Михайловича. Отличало же антрепризу царевны – в *поэтологическом* аспекте – наличие инсценировок западноевропейских повестей о Петре Златых Ключей, Олундине, Гризельде, Мелюзине (ПСПТ. С. 625–631).

Однако *социальный статус* придворного театра (в узком смысле, как театральной системы) при Петре I понижается. Театр Алексея Михайловича – единственный в стране, в том время как при сыне сосуществует несколько придворных антреприз, причем ни одна из них не «спонсируется» непосредственно царем. Да и правительственная опека направлена не на них: Петр I протектирует публичному театру (Морозов 1889. С. 203; Игнатов 1919. С. 18–23). Придворные постановки принимались им, возможно, как бесполезные, но только наряду с массовыми представлениями заезжих комедиантов или огосударствленной «самодеятельностью» духовных школ.

При Анне Иоанновне правительство – во исполнение личного пристрастия императрицы – снова уделяет придворному театру направленное бюрократическое внимание. В середине 1730-х годов была поставлена пьеса на библейский сюжет об Иосифе Прекрасном. Текст ее не обнаружен, но многочисленные документы показывают, с каким масштабом готовилась эта постановка. Одну из ролей играл сын Бирона, организаторы пользовались услугами «ветерана» петровской драмы – Феофана Прокоповича (Старикова 1996. С. 34–43), какое-то участие принимал юный сотрудник Академии наук В.К. Тредиаковский

(Там же. С. 46). Постепенно примеру императрицы последовали «малые» дворы цесаревны Елизаветы Петровны, герцогини Мекленбургской Екатерины Иоанновны, а затем знатные дворяне и любители («охотники») из городских демократических слоев (Старикова 1996. С. 55). Таким образом, почти незаметно придворная система преобразовалась в любительскую, социально «сниженную», но тяготеющую – по примеру придворной – к инсценировкам занимательных повестей, религиозных сюжетов и интермедиям, создаваемым согласно школьному образцу (Щеглова 1956; Кузьмина 1958).

Общество, поддержав придворную инициативу, включалось в диалог с правительством, а ведь при Петре I этого не произошло. В 1730-х даже возник такой любопытный феномен, как фрондирующий театр Елизаветы Петровны (Итигина 1974). Показательно, что к театральной оппозиции относились серьезно. В 1735 г. некая пьеса театра Елизаветы Петровны о принцессе Лавре вызвала настоящее следствие. Одного из участников в Тайной канцелярии строго допрашивали об источнике сюжета, показавшегося подозрительным: «Вся та история или фабула откуда вынута и для какого случая?» (Старикова 1996. С. 392)<sup>2</sup>.

Аналогичным образом показателем вовлечения социума в театральную «потеху» стал процесс постепенной демократизации уже в рамках самой любительской системы: «Действие о Гишпанском короле», по предположению В.Д. Кузьминой, созданное в солдатской среде, ничем – кроме языка, несколько упрощенного и содержащего профессиональную армейскую лексику, – от большинства инсценировок первой трети XVIII в. не отличалось. Здесь логическим результатом выступает фольклорная пьеса «Царь Максимилиан», возникшая как результат адаптации к народному творчеству принципов школьной и придворной систем.

---

<sup>2</sup> См. также во второй половине XVIII в. пьесы Екатерины II для ее частного театра Эрмитаж, которые характеризовались наличием внешне- и внутривполитической «тезы» и в которых государственные цели причудливо смешивались с развлечением для «своих». Например, опера-памфлет «Горебогатырь Косометович», поставленная в 1789 г. на сцене Эрмитажного театра, была направлена против шведского короля Густава III (Екатерина 1990. С. 530; Храповицкий 1862. С. 168).



\* \* \*

Реальность существования драмы «начальной поры» как единого художественного феномена доказывается фактами, свидетельствующими о том, что для людей того времени границы между театральными системами исчезали.

Как отмечал М.Н. Сперанский, составители рукописей, сохранивших репертуар доклассицистического театра, не отличают разные театральные системы друг от друга (Сперанский 1963. С. 114). В сборнике Казанского университета № 4531 содержится как «Комедия о графе Фарсоне», типичная для любительской системы 1730-х годов, так и «Блудный сын» Симеона Полоцкого (ПСПТ. С. 663), а в сборнике РГБ (Музейное собрание, ф. 178, № 4527) – и позднейшая школьная пьеса «Действо о князе Иефае Галаатском», и любительская инсценировка повести об Ипполите и Жюлии (Там же. С. 608)<sup>3</sup>.

Царевна-театрал Наталья Алексеевна не противопоставляла театральные системы, допуская на равных правах пьесы репертуара Кунста-Фюрста, сочинения школьных драматургов и оригинальные инсценировки авантюрных повестей.

Похоже, и государь-реформатор без разбора обращался к театральным системам, равно воспринимая их с утилитарно-пропагандистской точки зрения. Так, после взятия Орешка-Нотенбурга царь и его доверенное лицо Федор Головин требовали, чтобы Кунст срочно подготовил триумфальную пьесу (Богоявленский 1914. С. 92), верно выполняли указания Петра I авторы панегирических драм Славяно-греко-латинской академии, а также госпиталя Николая Бидлоо. Школьные же панегирики повторно шли у Натальи Алексеевны, которая, по некоторым крайне сомнительным сведениям, «продюсировала» и открыто злободневные постановки на тему недавних политических переворотов (ПСПТ. С. 13–14).

Такого рода отчуждение содержания от формы, провоцируемое специфической пропагандистской моделью правительства, характерно для литературы и искусства эпохи Петра I. По словам П.П. Пекарского, от молитвенника «до самых сложных государственных учреждений, от правил о ружейных приемах до

---

<sup>3</sup> В.Д. Кузьмина, доказывая существование любительской системы как особого феномена, перечисляла рукописные сборники, содержащие пьесы исключительно этого репертуара (Кузьмина 1958. С. 81).

воинского устава, от шутовских пиров в старинных русских платьях и учреждения особого звания для боярина Стрешнева до самых торжественных обрядов – одним словом, везде и всюду сохранена гармония, последовательность...» (Пекарский 1862-1. С. 378–379). Функцию политического трактата принимают и правительственные указы (Павленко 1973), и первая газета «Санкт-Петербургские ведомости» (возникшая как результат публичности, рассекречивания адресованных исключительно царю «Курантов» XVII в. – см.: Берков 1952), и церковная служба (Пекарский 1862-2. С. 201) и т. п. (см. Робинсон 1963. С. 138–139; Белоброва 1971; Николаев 1986).

Радикальность произошедших при Петре изменений не была перечеркнута аннинским десятилетием. Сценическое искусство, несмотря на появление дворянских любительских трупп, по-прежнему развивается под властным царственным присмотром, т. е. театр по-прежнему имеет придворный характер. Закономерно, что Я. Штелин в статье, опубликованной в Приложениях к «Санкт-Петербургским ведомостям» за 1738 г., с удовольствием перечисляет случаи прямого воздействия государя на процветание театра: «А понеже Лудовик XIV о всех изрядных вещах имел весьма острое и праведное рассуждение и притом был превеликий охотник до всякого великолепия и до театральных действий, то и опера при его дворе взошла вскоре на высокую степень»; «Но что сие новое ея приращение при Курбаварском дворе произошло от одной токмо склонности к наукам и основательного рассуждения ныне владеющего светлейшего Курфирста, оное и от того довольно видно, что Его Высококожеская Светлость последнюю из представленных в сем году опер сам на Немецкой язык перевестъ и в печать отдать изволил» (Старикова 1996. С. 551, 560).

Итак, рассматривая иностранную, школьную, придворную и любительскую системы в рамках начальной драмы, правомерно сформулировать вывод: с точки зрения формы русская драма конца XVII – первой трети XVIII в. характеризовалась поразительной «нерегулярностью». Нерегулярность возникла как результат «придворной» (а не «общественной») ориентации, т. е. демонстративной незаинтересованности в адекватности зрительского восприятия и мотивированности исключительно государевым «заказом». Однако и с появлением любительской системы, что сигнализировало об интересе разных общественных слоев к сценическому искусству и выстраивании обратной связи социума/власти, положение не изменилось: в поэтологическом

аспекте любительская система воспроизводит синтез трех театральных систем, порожденный особой культурологической ситуацией предыдущих десятилетий.




---

ПОЭТИКА ЖАНРА.  
КОМИЧЕСКОЕ и СЕРЬЕЗНОЕ

---

1

В поисках поэтики драмы «начальной поры» исследователь неизбежно сталкивается с «прозрачностью» жанровых границ между драмой и не-драмой, то есть наличием устойчивых формообразований, как бы переходных, «промежуточных». Эта ситуация типологически противоположна той, которая реализуется в классицизме, когда литературные роды и жанры четко разведены. Так же не смешивает драматические и не-драматические жанры современная литература, казалось бы, пренебрегающая нормативным мышлением. А вот на пороге позднего Средневековья и раннего Возрождения это смешение очевидно.

Например, термины «трагедия» и «комедия» привлекались для обозначения и не драматических жанров, а жизненного пути, который выпадает человеку, — к гибели или спасению. «...была забыта линия раздела между повествовательными и драматическими родами литературы. Термины “трагедия” и “комедия” подходили и для эпоса и для лирики. Гораций, Персий и Ювенал именовались комедиографами, а “Энеида” Вергилия и “Фарсалия” Лукана — трагедиями. Трагедией считалось произведение, оканчивающееся катастрофой, написанное высоким стилем и по-

вествующее о деяниях царей; комедией – история из жизни частных лиц со счастливым концом, рассказанная простым слогом. Самый известный случай названия, основанного на этом смешении понятий, – “Комедия” Данте, завершающаяся счастливо – высочайшим откровением, написанная простонародным языком и рассказывающая о путешествии в загробный мир частного лица – Данте, бывшего флорентийского приора, ныне живущего в изгнании» (Андреев 1989. С. 19; ср. также позднейший феномен эпических текстов, написанных под определяющим воздействием драматических приемов: поэма Л. Ариосто «Неистовый Роланд» (XVI в.), знаменитый французский классицистический роман XVII в. «Письма монахини» – Андреев 1986. С. 214–217; Spitzer 1969. S. 95–96).

В терминологическом отношении показателен пролог к «Жалостливой комедии об Адаме и Еве» из репертуара придворного театра Алексея Михайловича, где автор пишет: «...тогда нам ныне, при потешных радостных камедиях, и едину малую жалобную камедию примешат» (РД. С. 116). На первый взгляд, может показаться, что автор прямо связывает комедию с установкой на «потеху» и «радость», т. е. ничем не нарушает нынешние представления о жанре комедии. Но, вспомнив о «Комедии притчи о блудном сыне» Симеона Полоцкого или о «Малой прохладной комедии об Иосифе», необходимо признать, что драматург XVII в. считает комедией любое драматическое произведение со счастливым финалом и именно на этом фоне отстаивает возможность «жалобной комедии» – драматического произведения с печальным финалом. В то же время Федор Журовский, когда комментирует жанр траурной «Славы печальной», посвященной кончине императора, настаивает, что это – именно трагедия: «А понеже и мы суще россисти сынове и его государя вернии поддании, последнюю верность и услугу ему днесь являюще плачевную ей, плачевную сию трагедию, не комедию о российской печали, смертию его императорского величества приключившейся на сем театре предложити умыслихом, не игра бо здесь днесь быти имеет, слышателие, но нечто страшно, плачевно и ужасно сие действие...» (ПШТМ. С. 285–286).

Необходимо также учитывать, что в мировой эстетической мысли – вплоть до появления связанных с романтизмом доктрин Шлегеля, Шеллинга, Гегеля и других, интерпретировавших литературные роды в качестве «типов художественного содержания», преобладало понимание литературных родов как «способ выражения художественного содержания», восходящее еще к тезисам

Платона и Аристотеля (Хализев 1986. С. 22–24). Другими словами, если романтики (уже имея за собой опыт классицизма) толковали литературные роды субстанционально, исходя из их принципиальной противопоставленности друг другу, то теоретики предыдущей эпохи склонны были сводить различия литературных родов к форме изложения. Кроме того, выделение именно трех родов литературы далеко не само собой разумеется: так, в украинских школьных поэтиках XVII в. их число колебалось в пределах от трех до девяти (Сивокін 2001. С. 97), что также способствовало размыванию точного представления о границах каждого рода.

Наконец, реабилитированные деятелями Возрождения античные пьесы воспринимались как разновидность высокой литературы, а не особенные тексты, специально предназначенные для сцены: «Драма все более и более переходила в область литературы, «драматической литературы», как ее потом называли. Тексты пьес получали все более самостоятельное значение. Во времена Ренессанса эпоха литературного театра еще не наступила: она началась с нового времени – с театра Барокко и Просвещения» (Конрад 1972. С. 253; ср.: Аникст 1967. С. 92–94).

Это и понятно: новоевропейское литературное сознание ассоциировало театр не с истинной (ученой) словесностью, но с фольклором, то есть низкой, не престижной сферой; в школах была востребована не столько сценичность изучаемых драм, сколько лингвистико-педагогический аспект – мертвые языки, на которых они написаны; да и наиболее авторитетный в ту пору античный драматург Сенека, действительно, ориентировался на пьесы-для-чтения и т. д.

Соответственно, и русская литература последней трети XVII – начала XVIII в., драму и не-драму различала неотчетливо.

\* \* \*

В рамках школьной системы в качестве промежуточных жанров бытуют прежде всего декламации и диалоги, специфический статус которых подробно обсуждался в теоретических поэтиках (Резанов 1913. С. 31–32, 39–40). Авторы этих поэтик подчеркивают, что декламация не тождественна диалогу: диалог – собеседование, эмбриональная драма, а декламация – собственно цикл «лирических номеров», относительное единство которых обусловлено лишь единством сценической ситуации и тематики. Теоретические школьные поэтики разворачивали подробную классификацию декламаций: политическая, изобразительная, теневая, эмбле-

матическая, иносказательная, индуктивная, искусственная, ироническая, старинная, подражательная, картинная, моральная, чувственная (Резанов 1913. С. 32–34). Взятые вместе, декламации и диалоги противопоставлены драмам, поскольку последние тяготеют к действию, предполагают декорации, первые же – к рецитации, к чтению текста. Так что с формальной точки зрения публичные драматические выступления образуют ряд, допускающий весьма незаметные переходы: рецитация, рецитация в сценической обстановке, мини-представление, драма-трагедия.

Нечеткое различие декламации и драмы сказывается на уровне терминов. С одной стороны, «Действо о семи свободных науках» – типичная декламация, где вне какой-либо фабулы участники поочередно возносят хвалу «свободным искусствам» – квалифицируется как пьеса, что аргументируется большим числом участников и наличием музыкальных номеров (ПШТМ. С. 484). С другой – пьесы свободно именуются диалогами («Диалог о Гофреде, победившем сарацины» – вполне фабульная постановка учеников Н. Бидлоо, изображающая подвиги крестоносцев в Иерусалиме). П.Н. Берков даже утверждал, что в 1720-х годах термин «диалог» означал всякое театральное представление (Берков 1955. С. 289–290).

Размытость границ драмы в школьной культуре подразумевает, что по законам драмы обрабатывается сюжетно-драматический материал, который столь же легко и непринужденно находит выражение в эпическом повествовании. Так, диалог, функционируя как «слабый» драматический жанр, одновременно существует в качестве эпического жанра. Литературе того периода хорошо известен условный диалог. К нему, в частности, принадлежит загадочное кириллическое издание 1712 г. «Казания о милости с истиной», видимо, тождественное «Беседам милости с истиной» польско-русского литератора А. Белобоцкого: очередная вариация на тему двух возможных типов отношения Бога и человека – юридически-справедливого («истина») и любовно-прощающего («милость»).

Интересный диалог «Разговор двух приятелей о пользе наук и училищах» (Татищев 1979) создал петровский энциклопедист В.Н. Татищев (1730-е годы). Задумав систематически изложить свои воззрения на воспитание, а через воспитание на общее мироустройство, он обратился именно к диалогической форме. Один «приятель» – рупор идей автора, другой, как и заведено, не антагонист, но легко убеждаемый условный собеседник, чье дело – подавать реплики, необходимые для последовательного

развертывания концепции Татищева. Любопытно, что примерно тогда же Татищев сочиняет «Произвольное и согласное рассуждение и мнение собравшегося шляхетства русского о правлении государственном», историко-публицистическую записку о политических перипетиях возведения на престол Анны Иоанновны. Главные принципы, которым надлежало служить будущей правовой основой отечественной государственности, сформулированы катехизически – как вопросы и ответы. И авторитетный исследователь записки предполагает, что здесь «литературная форма “Разговора” оказала влияние на способ подачи материала» (Юхт 1985. С. 297, 354).

Согласно В.Н. Перетцу, славянский школьный диалог XVII–XVIII вв. через иезуитов восходит к гуманистическому диалогу, переживавшему в XV–XVI вв. удивительный расцвет (Перетц 1910. С. 156). Однако – учитывая «открытость» возрожденческого диалога, нередкое отсутствие «завершающего» заключения, ориентацию на универсальный «диалог культур» (Баткин 1978. С. 177) – более правдоподобно, что школьные диалоги продолжают другую традицию – школьной же «диалектики» доренессансного периода, «искусства возражать и защищаться», т. е. техники дискуссий. «Почвой “диалектики” был школьный диспут <...> Иная среда, иной характер общения, иной материал и проблематика. Иная цель, прежде всего дидактическая <...> Ее предметом было скорее разноречие, чем разномыслие» (Баткин 1978. С. 174). А ведь «диалектика», в свою очередь, отсылает к еще более давней форме обучения – к традиционной вопросо-ответной форме. Таким образом, дидактизм имманентен жанру диалога.

Условный диалогизм присущ проповеди. «Драматизация текста, как известно, – один из ведущих приемов в ораторских сочинениях, способствующих созданию эмоциональной атмосферы» (Елеонская 1990. С. 212; ср.: Самарин 1996. С. 329–331). А при Петре I это вдобавок актуализируется полемической направленностью, о чем выразительно писал авторитетный медиевист А.С. Архангельский: «Литературная форма, принятая ими (проповедниками. – М. О.) для беседы с раскольниками, по природе своей жива; она больше – вопросо-ответная. В ней постоянно чувствуется присутствие двух спорящих сторон, и обмен мыслей как будто олицетворяется» (Архангельский 1883. С. 145). Но диалогическими вставками изобилуют и далекие от дискуссионности проповеди того времени (Шляпкин 1891. С. 289). «Слово» Димитрия Ростовского от 20 сентября 1705 г. даже включает мини-драму, состоящую из цепи собеседований, где протагони-



стом – как в школьных постановках – выступает персонифицированное Царство Небесное (Там же. С. 380–383).

Псевдодраматический вид принимают «большие» лирические формы. Так, «Благодарение от служителей домовых за содод нововымышленный домовому эконому» Феофана Прокоповича (1735) традиционно квалифицируется как «цикл шуточных стихотворений» (Перетц 1915. С. 488). Но это – образцовая декламация. В самом деле, «Благодарение» состоит из речей обитателей архиерейского дома («интендант» Илья Ксиландер, учитель Федорович, некий Нейман, некий «козак», «как кажется, сам Феофан», новгородские дворяне, учащиеся школы при архиепископе), пронизанных одной темой: все благодарят эконома Герасима за его хмельное «изобретение».

Новгородский архиепископ шутил. А Симеон Полоцкий в сходную форму облек траурное произведение – стихотворный цикл «Глас последний» (1676), посвященный кончине Алексея Михайловича. «Глас последний» так же состоит из монологов (Вирши 1935). Покойный царь прощается с наследником, царицей, сыновьями, дочерьми, сестрами, духовенством, князьями, воинством, со «всеми православными христианами», и каждый из удостоенных обращением «с того света» произносит ответную «чинную» речь. Стоит напомнить, что Симеон Полоцкий – кроме драматизированной лирики «Гласа последнего» – создавал и «чистые» драмы, и декламации, словно олицетворяя собой невозможность разделения драматических и не-драматических жанров в школьной культуре. Забавно, что П.Н. Крекшин, старательный и доверчивый историограф деяний Петра Великого, сочтя «Глас последний» документальным свидетельством, подробно пересказал в своем сочинении речи персонажей (Крекшин 1838. С. 15–17). Издателю и комментатору Крекшина пришлось восстановить истину, указав литературный характер «достоверного» источника (Там же. С. 121–122).

Ученик, душеприказчик и наследник Симеона, Сильвестр Медведев сочинил на смерть другого царя – Федора Алексеевича – лирический «Плач и утешение» (1682). Согласно описанию исследователя, «самый “Плач и утешение” построен таким образом: попеременно идут плач и утешение отдельных элементов государственного герба (знамения) России – двуглавого орла, воина, изображенного на груди орла; затем плач и утешение жены, плач теток и сестер умершего царя, далее общее утешение им; наконец, опять попеременно плач и утешение Великороссии, Украины <...> и Белорусии...» (Вирши 1935. С. 294).

Другой же ученик Симеона – Карион Истомин – на бракосочетание Петра Алексеевича и Евдокии Лопухиной (1689) сочинил парадную «Книгу любви знак в честен брак», где, в частности, «говорящее сердце, благословляя новобрачных, осеняет себя и их крестным знамением, удостоверяя в искренности своих благопожеланий» (Сазонова 1991. С. 93). «Говорящее сердце» напоминает как панегирики Симеона Полоцкого, так и будущие постановки Славяно-греко-латинской академии. Так что к «Книге» Истомина, по словам исследователя, «равно применимо и справедливо каждое из возможных определений: по содержанию – это свадебное приветствие (эпиталама), по форме – книга-текст, аллегорико-эмблематическая поэма, граничащая с жанром аллегорико-эмблематической декламации» (Там же. С. 97). Перечень аналогичных примеров можно продолжать (см.: Сазонова 1991. Гл. III).

\* \* \*

На рубеже XVII–XVIII вв. в России переживают расцвет произведения, привычно называемые «Лабиринт» (Былинин 1989. С. 43), «Трубы», «Меч», «Обед», «Ключ», «Алфавит», «Сад», «Театр», «Зерцало» (ср.: Сазонова 1991. С. 163–187) и т. п. Здесь порой трудно сказать, идет речь о типовом заглавии или специфическом жанре. «Театрами» именуются, как правило, «научно-популярные сочинения». Например, в распоряжении современников Петра I были историософский «театр» В. Стратемана, «театр жестокостей» (библиотека Сильвестра Медведва), «театр механиариум» царского механика А.К. Нартова, «театр архитектуры» (опись библиотеки Я.В. Брюса), «театры» «человеческой жизни», «о Мессии истинном», «о насекомых в лицах», «всего света с картинами», «о кометах с фигурами» (опись библиотеки А.А. Матвеева – Сазонова 1991. С. 228; Забелин 1859; Опись библиотеки 1863. С. 52–78). Слово «театр» явно вызывало ассоциации не столько с развлечением, сколько с полезным созерцанием-наблюдением (о театре как «нравственной эмблеме» см.: Yates 1987, Ch. 9).

Равным образом «зеркала», еще в середине века широко бытовавшие как разновидность энциклопедических сочинений, также, вероятно, образуют любопытный жанр: бесспорно не-драматический, но своей формальной программой реализующий театральную, зрелищную образность. Жанровая природа «зерцал» обусловлена теми представлениями, которые связывались с обыкновенным бытовым зеркалом (из давних классических

работ см.: Curtius 1954. S. 340–341; Spitzer 1959. S. 171–172). Зеркальное отражение в сознании средневекового человека было всегда не «вровень» с отражаемым объектом, а «выше» или «ниже». В зеркалах-«зерцалах» обществу предлагалось не точное изображение, но либо недостижимый образец, либо окарикатуренная картина испорченных нравов. Так, среди эмблем, к которым составлял подписи Симеон Полоцкий, он поместил зеркало. «...девиз – “Виждь, что еси”, пером и чернилами нарисован мужской профиль, взирающий на череп и кости. В стихотворении-подписи метафорическое зеркало правды предвещает судьбу человека, напоминая о неизбежности смерти: “В зеркало правды кто выну смотряет, / мертвенна себе быти добро знает”» (Сазонова 1991. С. 90).

Но ведь «зеркало жизни» одновременно традиционная дефиниция театра, восходящая, видимо, к Цицероновскому определению комедии – «подражание жизни, зеркало обычаев, образ истины» (De resp. IV, 11, 13). Да и пристрастие драматургов (до XVIII–XIX вв.) к «завышенному» или «заниженному» – в обход бытово-каждодневного, «реального» – не нуждается в доказательствах.

Другими словами, одна и та же культурно-идеологическая метафора определяла как жанр зеркал, так и концепцию театральности. Если наименование и задача зеркал предполагает, что в них глядят как в наставляющее или обличающее зеркало, то тем более в сходную ситуацию попадает театральный зритель. Общность идеи с давних пор открывала возможность для контактов. С. Брант в знаменитом «Корабле дураков», типичном возрожденческом зеркале, использовал образ глупца из немецкого театра (Пуришев 1955. С. 40). Замечательные параллели прослеживаются и в русской литературе.

Русь узнала зерцала издавна. Не уходя в глубь веков, достаточно указать, что в XVII в. один образчик этого жанра – вариант известной «Диоптры» – был напечатан (Древнерусский сборник 1978. С. 40–41). Сборник «примеров»-новелл «Великое зеркало», переведенный с польского по повелению двора, приобрел – судя по фантастическому числу списков – замечательную известность (Державина 1965. С. 28–29) практически одновременно с выступлениями труппы Грегори, также подчиненной инициативе двора.

Читатель в зеркалах встречает примеры, достойные подражания или осуждения. А согласно прологу «Темир-Аксакова действия», «для того камедия нарицаетца мастерством, потому что

она не токмо живых персон в речении и ризах показывати, но многие потешные и разумительные дела, паче действия приводит, чтоб всего злодейства отстать и ко всему благому приставать» (РД. С. 59–60). Авторы пьес времен Алексея Михайловича и прямо обращаются к образу зеркала. Вот, например, пролог к «Жалостливой комедии об Адаме и Еве»: «Ей, воистину егда мы, простые человецы, таковыми отягченными (грехами. – М. О.) в “зерцале” рассмотримся, тогда на нас скоро той ево в помышление надходит: <...> мы же носим предаться неизвестно в недрах наших, а имянно древняго Адама» (Там же. С. 116).

При Петре I зеркала сохраняют высокий культурный статус. В 1705 г. архиепископ Черниговский Иоанн Максимович, плодовитый литератор, издал «Зерцало», в общем совершенно привычное. «... книга названа “Зерцалом” потому, что каждый, смотрясь в зеркало, поправляется и очищается, так точно читающий сию книгу очищает и обеляет свою душевную красоту» (Цит. по: Пекарский. 1862-2. С. 118). Но в предисловие и послесловие изящно вплетаются – как знамение петровской эпохи – панегирики царю (Панегирическая литература 1979. С. 28).

Самоучка-публицист И.Т. Посошков, помимо прочих сочинений на разнообразные темы, написал в полемике со старообрядцами «Зерцало очевидного». Жанровые предписания соблюдены, метафорика – привычная: «И аще кто не смежит своих умных очей, той ясно узрит, в сие духовное зеркало зря, всякого раскола главизну, иже во очесех наших деются <...> Но токмо той не узрит в себе окаяния раскольника, в сие зеркало смотрящи, иже душевными очима в конец ослеп...» (Посошков 1895. С. 6–7). Димитрий Ростовский, авторитетно одоббивший сочинение Посошкова, приложил к рукописи стихотворение, в котором обыгрывал мотив «обличающего зеркала»: «...аще кто взирает/ В зеркало, как от лица тотчас очищает; / Ляды же <...>/ Не хотят душевного лица ей отмыти» (Там же. С. 3). Вместе с тем Посошков обнаруживает в «Зерцале» необычные черты, благодаря которым он приобрел репутацию характерного публициста эпохи реформ: рационализм, сочувствие к деятельности преобразователя и т. д.

Наконец, «Юности честное зеркало» (1717) – кодекс правил приличного поведения. По заказу царя Гавриил Бужинский, Яков Брюс и И.В. Паус, переведя немецкую книгу соответствующего содержания, приспособили иноземный текст к русским условиям. Даже народные пословицы включили – вроде «Каков игумен, такова и братия». «Честному» юноше подобало помнить

о хороших манерах: не плевать на пол, не глотать сопли, не рыгать, не сморкаться «громоподобно», не ковырять в носу, уметь держать себя в обществе – «Непристойно на свадьбе в сапогах и острогах быть и тако танцевать, для того что тем одежду дерут у женского пола, и великий звон причиняют острогами...» (параграф 54). В книге проводятся масштабные пропагандистские идеи Петра I – параграф 1: «Имеет отрок наипаче всех человек прилежать, как бы себя мог учинить благочестна и добродетельна; ибо не славная его фамилия и не высокий род приводят его в шляхетство, но благочестие и достохвальные поступки».

Жанровая эволюция «зерцал» напоминает преобразование русской драмы в петровское время: от хвалы добру и хулы злу – к наставлениям жить на «немецкий» манер. Школьная драма наделяет религиозные действия политической злободневностью – Максимович трансформирует свое «Зерцало» панегириком царю; среди персонажей комических интермедий встречаются старообрядцы – Посошков обращает против них «Зерцало очевидного»; пьесы труппы Кунста–Фюрста учат политесному поведению – «Юности честное зерцало» это поведение регламентирует.

Изменились зеркала, изменилась драма, на микроуровне изменилось понимание образа зеркала. В пьесах 1670-х годов зеркало – орудие нравственного наставления, в 1720–1740-х – образец общественных и государственных добродетелей. Для Исаакия Хмарного, автора поставленной в Славяно-греко-латинской академии пьесы «Образ победоносия» (1728), Екатерина I – «истинное зеркало дел Петровых» (ПШТМ. С. 320). В школьной драме 1742 г. «Образ торжества российского» венец Славы – «дивныя уже сей славы вечныя зеркало» (Там же. С. 444) – предназначен украсить Россию. И по словам аллегорической Фортуны, «труды» России «аки в зеркале на весь мир явленны» (Там же. С. 445). А признанным символом петровского времени по праву считается «зерцало», которому с 1722 г. надлежало находиться во всех судебных присутствиях, – трехгранник, составленный из закона о соблюдении принятых законов, закона о благочинии в суде и закона о знании уставов (Быкова, Гуревич 1955. С. 380).

\* \* \*

Согласно О.А. Державиной, в XVII в. «стремление к драматизации» заявляет о себе даже в бытовой повести (Державина 1965. С. 47; ср.: Перетц 1899б. С. 546–547), т. е. традиционном в Древней Руси литературном жанре. Читатель даже мог пренебрегать разницей между «драматизированной повестью» и соб-

ственно драмой: неизвестный составитель рукописного сборника XVIII в. (Сборник БАН, собр. Археографической комиссии, № 34) включил на равных основаниях, с одной стороны, «Комедию притчи о блудном сыне» Симеона Полоцкого и любительскую пьесу об Индрике и Меленде, с другой – «смеховую» «Повесть о куре и лисице» (РД. С. 315), содержание которой сводится преимущественно к беседе петуха и лисицы. Для сравнения – в XVI в., наоборот, перевод диалогических текстов сопровождался снятием формы диалога и эпической унификацией повествовательной фактуры (Дмитриева 1965. С. 62–67; Андреев 1989. С. 28–35).

Иллюстрируя тезис О.А. Державиной, можно в качестве примера указать любопытный текст, как кажется, не введенный в научный оборот. Это – «Повесть о еже како бывают ратоборцы плоть и мирь купно со демоном на умную душу. Тогда же не возмогаеь удержатися и умными своими силами и падаеть».

Повесть содержится в рукописном сборнике, хранящемся в Российской национальной библиотеке (Q.1.295). Объем всей рукописи – 212 листов in quarto. Состав сборника: лл. 1–120 – «Объявление о сложении перстов десныя руки, на знамение честного креста» (вопросо-ответная форма, полемика со старообрядцами, включающая знаменитые подложные свидетельства о еретике Мартыне); лл. 121–122 – силлабическое стихотворение (с использованием не только женской, но мужской и дактилической рифмы); лл. 122–148 – «Слово ответное. В защищение святой восточной церкви супротивляющих на ню неправедный порок» (антистарообрядческое полемическое сочинение); лл. 149–152 – силлабическая «Повесть о пьянице»; лл. 154–189 – «Слово о подвизающейся или ратующей церкви» (снова полемика); лл. 190–204 – «Повесть о еже...»; л. 205 – стихотворное «Предсловие ко читателю, любомудрому снискателю».

Переплет – доски, обитые тисненой кожей. Бумага нескольких сортов: лл. 1–120 – «Герб семи провинций», очень близко к Черчилль 117 (1707 г.); лл. 121–152 – «Герб Амстердама», типа Хивуд 319 (1689 г.); лл. 153–168 – «Герб семи провинций» типа Черчилль 118 (1707 г.); лл. 169–204 – «Герб Амстердама» типа Черчилль 3 (1654–1685 гг.); лл. 204–212 – «Голова шута» типа Хивуд (1691 г.). Рукопись хорошей сохранности, имеются заставки. На последнем листе – запись о продаже рыбы дворцу, датированная 14 августа 1759 г. (Хотелось бы выразить сердечную благодарность сотруднику Рукописного отдела РНБ Е.М. Шварц за любезно предложенную помощь.)

Суммируя данные, правомерно заключить, что сборник и, вероятно, повесть датируются первой половиной XVIII в. Может быть, последними годами правления Петра I: действительно, именно для этих лет характерна активизация полемики со старообрядцами, да и упомянутые в сборнике толки (калиновщина, осиповщина, козминщина) подобную датировку подтверждают (см., напр.: Макарий 1855; Смирнов 1909).

Повесть состоит из двух частей: «эпического» вступления (примерно треть текста) и диалога. Вступление начинается с развернутого рассказа о царской дочери, соблюдаемой «благоразумными рабынями и предназначенной сыну цареву». Если царевна сохранит «чистоту девства», тогда жених «великим люблением возлюбит ю». Если же она, презирая советы и наущаемая «злым неким царевым врагом», «поживет в буести», то будет отцом «томима и наказана», а врагом «посмеянна и поруганна». Рассказ о царевой дочери, очевидно, восходит к евангельской притче (Матф. 26, 1–13), которая, кстати, в начале XVIII в. послужила основой для школьной пьесы «Действо о десяти девах, о пяти мудрых и о пяти юродивых». Затем и без того понятное иносказание толкуется. Царевна – душа человека, царь – Бог, жених – Иисус Христос, враг царев – демон, служанки – «умные силы души».

«Якоже некая царева дщи, девою сущи, пребывание имеетъ, во светлом и чистом чертозе царьскихъ домех, веселуяся во славе отца своего, и яко одеянна в светлыя царския багряницы. Ей же непрестанно предстоят, благоразумныя рабыни, целомудренныя, и чистоте рацительницы, хранят же ю, со всяцем твердымъ и опасным блюде-ниемъ. Начасте же и поучаютъ ю, охранении девства чистоты, и благоразумии, и о иных добродетеляхъ душевных и телесных, дабы тая ихъ госпожа, во всяком целомудрии и чистоте, и в совершенном разуме, готова была в восприятие брака сыну цареву. И аще обрящется тогда сицева, тогда жених велиимъ люблением возлюбит ю, яко себе, и подобающе честию почтит ю. И елико что она пожелаетъ, тогда всякого дарования сподобляется.

Аще же обрящется не сицева, но некоею рабынею лукавою, научышеюся злыя науки, от злаго некоего царева врага, будет в безумие сведена, и чистоту девства погубит, и кроме всякого ине полезнаго учения пребудет, и поживет в буести, таковая убо в бракъ сыну цареву не приведется

но и зле за сие томима и наказана бываетъ и от своего отца, от враговъ же царевыхъ всячески посмеянна и поруганна.

Подобне всякая православная христианская душа, егда породится от святыхъ купели водою и духом, и дондеже не осквернит себя грехами, тогда пребываетъ в теле своемъ, яко в чертозе чистемъ и просвещенномъ, неоскверненном и светлоспасательном, яко царева дщи, веселуйся же и красуйся, славою отца своего, и яко одеянна одеяннемъ нетленнымъ и вечнымъ, и яко воспрять дарования духовная. Дашася же ей и правительницы некия благоразумныя, поеже поучати и подтверждати ея, пять чувствъ душевныхъ. Умъ, смыслъ, мнение, мечтание и чувство. И устрои Богъ таковымъ разумнымъ силамъ пребывать в честнейшемъ телеснемъ удеси, в версе главномъ между мозгомъ и теменемъ. Да с таковыя высоты лучшее опасество имеютъ, во еже душу соблюдати, и наставляти, и поучати о чистоте и целомудрии, и о всякой правде по закону Господню. Яко да будетъ готова невеста, чиста и непорочна в восприятие на бракъ сыну Божию Царя небеснаго.

И аще кая душа, во управление силъ своихъ не погубитъ девѣства чистоты, и не совлечется ризы брачныя, такую убо душу возлюбитъ женихъ, сынъ Царя небеснаго, и введетъ ю в чертогъ на бракъ, славы своея вечныя, и почтитъ ю своимъ дарованиемъ, яже от века уготова Богъ любящимъ своимъ.

Аще кая душа явится несицева, но будетъ иже прияла науку злу, от непокоривыя и прекословная рабыни плоти своея, от научившиися от злаго врага, диавола и противника Божия, и погубитъ девѣство свое, и осквернитъ одежду святого крещения, поживетъ в покои и веселии, в пресыщении и пианстве по вся дни, в смеянии, и кощунании, в глумлении и празднословии, в лености и праздности, в блуде же и нечистоте, в граблении и лихоимании, и во иныхъ всякихъ нечистотахъ, таковая же душа, за скверну и нечистоту не внидетъ в чертогъ славы жениха Царя небеснаго: но вне изгнана будетъ от чертога и поруганна от бесов, и на вечная грозная и страшная томления и мучения послется тогда».

Автор повести оформляет «внутреннюю топографию» человека в согласии с расхожими представлениями своего времени.



Например, Карион Истомин в упомянутой «Книге любви знак в честен брак» разворачивает аналогичную «театрально-зрелищную эмблематизацию древнего, идущего еще от античности топоса, связанного с описанием человеческого тела и чувств», а в его «Букваре» фигурируют «пять чувств телесных»: Ум, Смысл, Мнение, Мечтание и Чувство (Сазонова 1991. С. 93–95). Пять чувств были даже изображены на картинах (Карпа Золотарева – главы золотописной мастерской Посольского приказа), помещенных во дворце Алексея Михайловича (Там же. С. 236).

Действующие лица повести отвечают столь же традиционному учению о микрокосме/макрокосме. Подобно Создателю, душа – «трилична»: ум/Бог Отец, словесный дар/Слово (Бог Сын), дыхание/Дух Святой. Потому и ратует душа симметрично – с тремя «сильными»: демоном, плотью, миром (мирской, внедуховной жизнью).

«Слышите же первее нареку вам о естестве человеческого душевным и телесным. О сем богословцы реша, яко человек есть второй миръ малый, великую и дивную премудрость заключаетъ, есть бо и небо и земля, и яже на небеси и яже на земли, видимая и невидима: от пупа до главы яко небо, и паки от пупа долняя его часть, яко земля: ибо сия иматъ силу раждательную, и прохождение водъ, и зверей телесораствительных, тако и в сей части нижней человечестей сия суть. Паки же в горней части его, яко на небеси светила, солнце и луна, гром, ветръ. Сице и въ чловеце в главе очи и глаза и дыхание, и мгновение ока, яко молния скорошественно. Но и паче же всех умъ, многозрительный, вся видяй видимая и невидимая, и обдержа, яко горстию, скорошественъ проходя невозбранно небо, и землю и паки исходит неудержанно, бесместенъ, невидимъ, самовластенъ, и образ бо есть невидимаго Бога: при Нем же слово и духъ, связано союзомъ невидимымъ».

Здесь неизвестный автор «Повести» цитирует «Евангелие учительное» (1619) – сборник проповедей украинского писателя Кирилла Транквиллиона-Ставровецкого (ум. 1646). Это сочинение, с одной стороны, дважды подвергалось в Москве церковному осуждению (1627, 1690 гг., причем первый раз книгу приговорили к сожжению), а с другой – вызывало интерес и постоянно копировалось. Согласно сведениям С.И. Маслова, патриарх Никон дарил «Евангелие учительное» Новоиерусалимскому

монастырю, патриарх Иоаким читал в храме поучения, извлеченные из книги Кирилла Транквиллиона (Маслов 1984. С. 178), а петровский вельможа А.А. Матвеев хранил ее в своей библиотеке (Опись библиотеки 1863. С. 70, 72, 73, 79). Равным образом «Евангелие учительное» изучал протопоп Аввакум (Шляпкин 1891. С. 133) и воспринимали как авторитетный источник позднейшие старообрядцы (Маслов 1984. С. 194–195). Священник из города Орла (Пермская епархия) – анонимный составитель занимательной книги «Статир» (1684) – также демонстративно подчеркивал ориентацию своих проповедей на «Евангелие учительное» (Елеонская 1990. С. 164–195).

В «Повести» цитируются «Почения на 5-ю неделю от Пасхе», где Кирилл Транквиллион, толкуя евангельский эпизод исцеления слепорожденного (Ин. 9, 1–40), интерпретирует зрение в разных иносказательных аспектах и, в частности, излагает концепцию микро- и макрокосма (Кирилл Транквиллион 1619. Л. 161–161об).

Концепция человека-микрокосма – характерная особенность мирозерцания Транквиллиона (см. Маслов 1984. С. 155–156; Ушкалов 1999. С. 90–91), а для его проповеднического слога характерно использование торжественных эпитетов типа «скорошественный» (Маслов 1984. С. 97), которые и вообще присущи «ученой» литературе второй половины XVII – начала XVIII в. (Елеонская 1990. С. 81, 159).

«Таже посемъ невидимая силы, яко ангелы, разумъ, память, чувства тонкие, зрение, слышание, обоняние, и прочие силы душе. Слух убо взимаетъ отвне приходямый, и от самого себе, к разуму подаетъ взаемъ. Око ж просвещает все уды, угасшу бо солнцу вся тьма покрываетъ: так и душа, егда погубит разумъ, и ослепнетъ умъ, тогда вся темна будет. Тьму же сию лютую въ души грех соделывает. Грех же бываетъ не всегда от навету диавола врага, но и от нашего страствования, и слабости и небрежения. Душа же сотворена по образу Божию, невидимою силою Его творится от небытия в бытие вечное, и невидимо вливается в зачатое тело в ложеснах матерних. Тело же от семени мужеска, и от крови женския, кровь же от земли. И аще кая душа повинна будет греху, тогда грехъ предает ея смерти, смерть же диаволу, диаволь же аду, адъ же геенне на вечное мучение. Како же душа снизходитъ в подземная места, на мучения вечная, а жилище ея на небесах съ Богом и ангелы.

Слыши о падении души. Душа коегожде человека едина есть, но трилична, и се есть образ Божий. Яко же Богъ единъ есть, но триличень: Отець, и Сынъ, и Святый Духъ, тако же разумевай и о душе. Умъ в души по образу Отца. Слово, по образу Слова Сына Божия. Дыхание по образу Святаго Духа. И яко же душа трилична, невидима и силна: тако же трема виды сильными и ратуема бываетъ. От демона, от плоти, от мира. Демонъ древний злотворецъ. Плоть не-смысленная и неудержанная. Миръ мечтательный и скоро-мимоходный. И аще бы по единому от сих на прелесть душу сводити, тогда не возмогль бы ни един от сихъ победити души. Но триличную разумную душу, трие суть сии силь-ны, яко вервь триплетенная, крепкая, и нерасторженная, крепко душу связуютъ со всеми разумными силами ея.

О триплетенная нерасторженная вервь! О сильно-злобновязущая! Мало от звязания твоего изрешишася: едва не весь миръ тобою связася, и во дно адово низпослася».

После разъясняющей экспозиции автор приступает к представлению борьбы души с врагами, то есть повесть явно разрабатывает сюжет о «прении» души и тела (см.: Батюшков 1891). В.Н. Перетц, комментируя этот сюжет, реконструирует идеальную модель: душа умирающего грешника упрекает тело за вовлечение в грех, а тело – душу за неверное руководство (Перетц 1910. С. 17, 184). Однако «Повесть о еже...» существенно отклоняется от предложенной модели. Участвуют в прении не только душа с телом, да и финал оптимистичен, что уточняет отнесенность повести к такой разновидности «прения», как литература о «трех врагах». В частности, немецкий прозаик И.М. Мошерош (1610–1669), автор знаменитого сатирического романа «Филандер», горестно констатирует: «...жизнь человеческая – это вечная война, борьба человека с самим собой, ибо “врагами нашей души” являются: “мир, бес, тело, сластолюбие, похоть очес и надменность”» (Цит. по: Пуришев 1955. С. 305). А «ближе» к России польский поэт М. Сэмп Шажинский (ок. 1550–1581) сочиняет сонет (четвертый) под заглавием «О войне, которую мы ведем с искусителем, мирской суетой и собственной плотью» (Польская поэзия 1977. С. 149):

В покое счастье, но удел земной  
Всего людского рода – ежечасно  
Вести войну и с суетой напрасной,  
И с князем тьмы, злоумным сатаной.

К тому ж, о небо, плоть, наш дом родной,  
Так безудержна, алчна, любострастна,  
Что дух и дом ей воспретить не властны  
Нас к гибели влачить стезей дурной.

Еще «ближе» – Феофан Прокопович выводит в трагедокомедии «Владимир» тех же опаснейших противников души (Феофан 1961. С. 165).

...Трие суть: бис мира,  
Бис плоти, бис противства Божия.

Итак, в «Повести о еже...» демон подучил «чрево» (то есть «плоть»), чтобы то требовало у души питания сверх меры, иначе – лукавило «чрево» – оно обессилеет, а тогда и душа не сможет совершать подвиги добродетели. Душа, не внимания предостережениям «умных сил», поддавалась уговорам «плоти», попав в сети дьявола. Третий «обещанный» враг души – «мир» – в повести не фигурирует (о «трех врагах» см. также: Ушкалов 1999. С. 95–96).

«Слышите связание сихъ.

Впервых приходит демонъ с лестию по челоуечстей плоти, зане разумных силъ в себе не имеетъ, многажды видит ю къ разумной души противящуся, и ее диаволу споможение: посему и начинаетъ лестно глаголати, якоже древле и ко Еве, и предлагаетъ ей пред очима и во умъ влагаетъ вся красная мира сего, глаголя:

Почто всуе оскорбляеши себя, и красоту свою губиши? И почто без ума ниществуешь и самоволно томишися, бездельно и несмысленно тако жизнь свою провождаеши? Что ти успеешь воздержание твое? Почто сладости мира не приемлиши, пища бо в муку не посылает, но грех. Блудися греха. А ястие и питие, и вся красная мира сего, тебе ради Богъ сотворилъ есть. Виждь, како ты почтилъ Богъ. Возведи очи твои на небо, и виждь светила, сиа тебе ради суть. Помысли и на земле, колика различная благая, вся тебе ради суть. От животных зверей и скотов тебе в послушение. От скотъ земных, от моръ же и рекъ рыбы, тех телеса на пищу тебе. От садовъ, древесъ, и травъ, различная овощия, в сытость на снадение тебе. Паки же от различных всяких благовонных уханий, и видовъ предивных пестротных цветовъ вся сия во утешение тебе. Помысли

же, како прочие на земли красуются и величаются въ славе, в полатах мраморных, во одеяниях прекрасных и драгоценных, на колесницах позлащенных, на конех быстроходящих, от многих почитаеми и покланяеми. Ты же един, аки злодей от всех поругаемъ, и поношаемъ, обидимъ и уничижаемъ. Или несть ти части, и жребия на земли? Яко таки быти изволилъ еси?

И сия приводя диаволь человеку на умъ, дабы також прельстити коегождо человека сластолюбиемъ и славолюбием, яко же и в раи видениемъ дерева красоты. В сих же прелестных мечтаниих плоть обрадовася, мнень тако-вая быти полезно себе, и рече ко демону:

Радуюся о сем, яко много добра объявилъ ми еси, многая благая обещаеши ми, и сия вся ползу мне суть. Но вестно ти будет едина аз не могу сотворити сего, еже ми насладитися обещанных твоихъ. Имамъ бо над собою владычицу и госпожу, душу живую во мне, та бо зело супротивляется похотениемъ моимъ, и всеми владеет удеси моими. Рода бо велика и пречестна подобие имеет Бога самого. Имеет бо и силы разумныя спомощныя в себе, умъ, смысл, и иныя подобныя темъ, Тии бо соблюдаютъ ю, и подтверждаютъ начасте, и хранитися повелевают от всякия ей непотребныя вещи, да и мене повелевают ей яко рабу прекословну и сущую пленницу томити алчною и жаждою, непрестанными трудами, беществовати худыми и скаредными ризами, аки злодея, но и естество мое обхуждают прахом и перстию земною называют.

Демонъ рече:

Без ума сие творит душа, или не весть сего, аще бо душа и пречестнаго великаго рода, но с тобою, худым естествомъ, Богом сопряженна и до смерти неразлучна, и тебе, телу, сопряженное ей, аще утомить, тогда и сам изнеможет силы своя, и сие тщетно мудрование ея.

Тело рече:

Разумна суть душа. Ради бо своя крепости, и моя к ней помощи, даетъ ми пищу, но точию малу, и несладостну, мне же сие не во утеху, но се творит наставлениемъ правителей своихъ. Аки нечто зло провидет хотящее быти во мне, но и ненавистными, и злобными словесы оглаголюеть мя. Зоветь рабынею непокорливою и преслушною, и лакомицею невоздержною, аки врага бывшего к ней, и сим бысть мне велика ратница, а не благоприятная госпожа.

Демон паки ко плоти рече:

Видишь ли души гордение, превозносится родомъ, тебе же гаждаетъ и томит за худость естества. Но веси ли, чимъ смирить ея? Повели чреву своему да испросит себе доволна брашна и пития, яко бы тебе отнюд невозможно пребыти без того, и пространная пища споможение души. И аще когда исполниши свое хотение, тогда от пренасыщенныхъ тебе, душа зело смирится, и изнеможет, яко силы ея умъ и разумъ тогда разыдутся, и отступят от нея, и будет тогда яко едина от безумныхъ рабынь, господство же ея и честь и величество все преидет на тебе, и будут ти в порабощении, и начнешь творити вся хотения своя.

Чрево рече:

Душе, даждь ми ясти и пити досыти, да возмогу тебе довольно послужити и во всемъ благоугодити.

Душа ко чреву отвещаваъ рече:

Аще девствовати имаши приемлющее брашно, дамъ ти благоугодно. Но аще даеши похотемъ, хлебъ токмо восприимеши, но обаче насытый. Но паки аще удержиши себе разумно и не безчинствуеши, воздамы и богатый, сиречь доволенъ нужныхъ пищи.

Чрево паки рече:

Душе, даждь ми богатый. Егда бо насыщаяся довольствомъ буду, тогда и крепость нескудну прииму. Во исправлениихъ еже ко Богу в молитвахъ, и въ трудахъ земныхъ, тебе благоугожду, и довольно со усердиемъ послужу. Едина бо ты всякого исправления сотворити без мене не можеш.

Слышавъ же сие душа, начат сомневатися и блазнитися, и отвещаваъ ко чреву рече:

Не могу еще вскоре яти веры словесемъ твоимъ. Мнитися, яко вся сия на лъсти глаголеши, егда сыто будеши, тогда поженеши мене. Творя тольстота, мне будетъ теснота. Но первее шед, соберу вся моя добрыхъ наставники, и блюстители, и нелестные советники. Верховнейшаго ума, ближняго его советника разума, и вся споспешныхъ ихъ силы разсуждения. И при бытности ихъ, повемъ вся твоя хотения, и еже ми повелятъ, то и сотворю.

Тогда же душа призвахъ в советъ, начат глаголати:

Уме здравый, и смыслъ разсудительный, внушите и здраво ми судите. Просит чрево доволныхъ пищи, возвещаетъ себе в томъ быти крепости и здравие, мне же покой и веселие, о семъ что сотворю?

Услышавше же глаголы сия от души, силы ея удивившася о семъ, яко начинавшеся смятение и поползнение въ души, и начаша с подтверждениемъ глаголати к ней:

Не мози, о душа, снизходити на прелестныя глаголы непостоянныя рабыни плоти твоя, веси бо, яко прельщает ю демон сластолюбиемъ, яко же Еву иногда. Веси бо, егда насытится, ты же сопряженная къ ней, тогда и неволею повинешися ей: понеже начнет расширяться и сила быти, ты же изнемогая утеснятися. Тогда убо и мы изнеможем, и не возможем тебе ни единая подати помощи. Не видиши ли противление къ себе злохитрыя ратницы? Ныне бо и во обладании твоёмъ, виждь, како ти супротивляется: а егда же подаси ей свободу, тогда тмами золь пострададеши от нея и эле живота гоньзнеши, и на вечная мучения отидеши.

Паки демон ко плоти рече:

Видиши ли поддержанние къ души разумных ея силъ? Претят ей смертью безвѣстною, и грозят мукою вечною. И сего бояся, не попускается тебе. Иди еще, предстой неотступно, и глаголи непрестанно, и обещай ей долгий векъ и покой в житии. Глаголи тако: “Почто томиши, душе, себе и мене, и люте стесняешися? Веси ли, яко симъ живот свой скращаеши, или не видиши в покоях многих живуще долгий век без подковнения: веси ли, яко тело питается, и симъ душевныя силы поддерживаются? А моя алчба, тебе изнеможение крепости, в молитвах оскудение, в трудехъ нерадение. Моя нищета, тебе будет срамота. Но аще ли же в сытости начнешь мене держати, то будешь долгий векъ улучати, и поживешь сладко и благополучно, мирно и безмятежно. Аще ли же преслушаеши мене, то уже в твоих подвизах не имам ти спомогати: зане крепость моя во мне изнемогаетъ, светила потемневают, рце ослабевают, нозе ходити не могутъ”.

Упитанная «плоть» сразу поработила душу, которая, убоившись «свирепства плоти своей», взмолилась к покинувшим ее «умным силам» о прощении. И «умные силы» смиростивились, согласившись водвориться на прежнем месте – при условии, что «душа» обязуется следовать семи нравственным предписаниям, которые «связуют» 70 подстерегающих ее прегрешений.

«Вся же сея наветования врага, тело слышавъ, начат непрестанно пристояти и стужати ко души без упокоения.

Душа же непрестанного пристояния, и непремолчного стужания не возможе стерпети злаго похотения плоти своея, попустися, мневъ, яко не имать обладана и поругана быти от плоти, рабыня бо есть. И в таковом смятении, яко во морскомъ волнении, забывъ взяти советъ от правителей своихъ, попустих ей во свободе быти, яко же хощетъ. Тогда же плоть возрадовася радостію велиею зело, яко получих желаемая своя, а не ведая, яко сластолюбие будет и з душею на погибель имъ. И начать тело купно со душею жити, утешаяся всякою утехою мира сего, сладким ядениемъ, и хмельным питиемъ веселюся елико хотяще досыти, и чрез насыщение. И начать тело ширитися, и дебели, и рдетися, и во светлыя ризы облачаяся гордетися, яко бо прегордая пава. И конь свирепый, добро утученный, и необузданный, носить всадника своего по горамъ и по удолам, и поревает в пропасть и убивает даже и в смерть. Тако упитанная плоть, яко конь свирепый, носит всадника своего бедную душу, по горам высокоумия и гордости, по удолам блуда и прелюбодейства и всякия скверны и нечистоты. И реет (форма глагола «ринуть». – М. О.) душу даже до адовы пропасти...»

Образный ряд «Повести» знаменательно перекликается с виршами Симеона Полоцкого (из сборника «Вертоград многоцветный») «Трезвление» (Цит. по: Морозов 1982. С. 181):

Амефист камень образ трезвения,  
А коня хранит от преткновения.  
Плоть наша конь есть, тебе есть держати  
Амефист мыслный, дабы не падати.  
Той трезвение право ся толкует,  
Кто живет трезвен, нимало бедствует.

К слову сказать, в другом стихотворении той же книги – «Верьвь демонская» – описана трехпетельная веревка, которой демон уловляет грешника (см.: Сазонова 1991. С. 200–201), что напоминает «триплетенную нерасторженную вервь» из «Повести».

«...Душа же видех сие, содрогнувся, и поглядевши, и вострепета, убояся свирепства плоти своея, яко всадникъ необуздана коня, побеже в вышняя части тела своего во



главу, идеже умъ водворяшеся, и не обрете его ту. Не возмoglъ бо стерепети злосмradныя гнилыя хмельныя вони, изыде вонъ, понеже питие лиется во чрево, хмельная же воня во главу, и осмражает ю и погоняетъ ума, и бывает тогда домъ душевный темень и пустъ. Что же тогда душа? Покрывся стыдомъ, и срамным и унылым лицомъ, начат в себе слезно окаянство свое рыдати, и плакати, глагола сице.

Покаяние душевное.

Господине мой чистый уме, нескверное зеркало, богоподобная доброто, многозрительный и скорошественный, правый и нелестный мой советниче, свещниче мой неугасаемый, кадило благовонное, и миро благоуханное, чистото светло сиятельное, однородное мое естество! уже не вижу светлостей твоих в дому моемъ. Исчезе бо свет от очию моею и изнеможе крепость моя во мне. Вместо света твоего тмою покрываюся, и не вижу право ходити, якоже господеву годе. Вместо благоухания смрад повевает от мене. Вижу бо сама свою срамоту, яко преодоле мя злая ратница и поруга. И сего ради вознушался еси мене посрамленные и поруганные, скверныя и окаянные, тименныя и злосмradныя. Егда бых в чистоте, и не отгонях тя от себе, тогда бо всегда любовно в дому моемъ пребывахъ и право мя наказовах. Повелевая всегда злых моих блюститися ратников, глаголю, демона, плоти, мира. Ныне же связа мя твердо сия триплетенная вервь, и хочет мя ринути даже до адовых узъ и темницъ, потом и на вечная мучения. Что се азъ сотворих! Себе погубих и осрамотих, тебе же, благодетеля моего, дому лиших, и яко царя с престола согнах. Но обратися, наставниче мой, мало еще, и подаждь ми добрый твой советъ. Зле мя льстивно прельсти злая моя ратница, лакомая плоть. Должно бежъ мне, возводити госпоже рабу свою, во отчество мое небесное. Ныне же моя раба, яко мя пленницу, и злую рабу ругателне сводити начинает в долняя. Обратися, советниче мой добрый, подаждь ми малое отдохновение, прости малую лучу здраваго твоего совета и наказания, дабы хотя малу утеху и малу отраду восприяла от злаго томления. Томит мя злая моя ратница, себе пространно питаетъ, мене же зле умерщвляет. Веси бо любезне мою пищу и утеху и веселие. Веселюся азъ постом и воздержанием, утешаюся бдением и молитвою. Радуюся пребываю в девственном теле и чистом, яко въ светлом

чертозе. Утеха моя, любимую пищую напитати нищая, но и паче веселюся о хриstopодобном непамятозлобии. Ныне же всего сего лишена бых, точию исполнися дом мой смраду и зловония, от окаянных и скверных злоделательницы плоти моя, не могу бо терпети злосмрадия сего и поругания моего.

Прииди, мой любезный уме, ко скверной и окаянной прельщенной души. Аще бо не можеш, за скверну и нечистоту мою стати поблизу мене, то издалече став, и подай ми свой добрый советъ, дабы прияла от тебе хотя малу ползу и утеху. Сижу бо въ сквернем теле, аки во мрачней темнце, и воли своя вся лишена бых. Повоеваша мя злии разбойницы, по руце и по нозе связана, смраду полна, студом покровенна, и всяких благ лишена. И сие от мене слышавъ, не смилятся ли тебе бедныя моя и умиленныя глаголы. Кроме бо тебе, ниоткуда помощи обрести возмогаю. Тобою просвещение приемлю. Тобою всяких благ наслаждаюся. Тобою на небо къ Богу восхожду во отчество свое, и со ангелы мя жити водворяеш. Тобою в доблоразсудии вси святии спасение получиша.

Прииди, господине мой, прииди, любезне мой, прииди. Не остави рабу свою до конца погибнути. Не даждь порадоватися врагомъ моим ищущим моя погибели.

Слыших же умъ вся глаголы сия от души, умилихся и рече разуму:

Друже мой, светуй ми, что сотворим бедной прельщенной пленнице сей. Веси, яко единоплеменна есть нам, и молится паки приити нам к себе.

Разум отвеща:

Не мы отлучихомся от нея, но она небрежением в забытии отлучи нас от себе. Но аще хочет быти паки госпожею, и в первую честь приити, тогда повели ей изгнати из дому своего вся враги своя. Главныя же связати крепко, да не паки возвращеся внидут и повоюют, и будет леть последняя горши первыя.

Впервых, гордость связати смирением. 2го, многоимение благоутробием. 3го, блуд целомудрием. 4го, гнев терпением. 5го, чревонеистовство воздержанием. 6го, зависть братолюбием. 7го, уныние тщанием и прирадением, и инех 70 раждающихся от сих. И аще будет домъ душевный чистъ и пометень, и тогда мы внидем и украсив его паки свѣтилникъ возжемъ. И в такую светлую душу, придет

самъ Богъ, и обитель сотворит, и обновит душу тую, яко юность орля...»

Это сравнение, заимствованное из Псалтири: «...обновится, яко орля юность твоя» (Пс. 102, 5), было чрезвычайно популярно в литературе XVII–XVIII вв.

«...и дасться ей сила, да возможет покорити вся враги своя под ноги си и да возможет возлетети на небо ко Богу и Отцу во отчество свое, и плоть свою вознести, и узрит свет лица Божия, и красоту святых ангель Его и веселие всех святых угождавших Богу, и примет жребий достояния своего».

Учитывая, что упреки в безнравственности были дежурно обращаемы официальными полемистами против старообрядцев, особенно против беспоповцев, есть основания предположить, что и «Повесть», несмотря на вневременную абстрактность сюжета, вписана в этот пропагандистский контекст. Тем более, что и весь сборник в целом полемически направлен против старообрядцев (см. о композиционном единстве рукописных сборников – Лихачев 1983. С. 174).

Подключаясь к актуальной конфессиональной полемике, автор «Повести о еже...» придерживался поэтики школьной литературы, предпочитавшей для такого рода сюжетов диалогическую форму. В.Н. Перетц называл внушительное число диалогов-«прений» (Перетц 1910. С. 17, 184). Его перечень легко дополнить собственно пьесой Славяно-греко-латинской академии «Ужасная измена сластолюбивого жития», где в драматическом варианте представлены аналогичные персонажи.

Соответственно, «Повесть» с равным основанием определима и как «диалогизированная» эпика, и как «эпизированный» диалог. Это лишний раз демонстрирует, сколь условно для драмы XVII – начала XVIII в. граница драматического/не-драматического и сколь в малой степени категория жанра объясняет ее поэтику.

\* \* \*

Категория жанра приобретет определяющее значение только со второй трети XVIII в. – у классицистов, для предыдущего же периода, по словам А.С. Демина, «фактически каждая пьеса является произведением особого “жанра”, где каждый раз

по-иному смешиваются различные драматургические традиции, притом с разнообразными модификациями на русской почве» (Демин 1998. С. 478). Значит, поэтика драмы «начальной поры» подчиняется литературным механизмам иной природы, которые как раз недостаточно изучены.

Согласно А.С. Демину, пьесы начальной поры русского театра «составляют в своем роде уникальную группу памятников, которые, несмотря на жанровую разнородность, в сходной форме отразили комплекс идей и представлений русской придворной среды того времени» (Демин 1998. С. 478). Но «русская придворная среда» была связана с эстетической программой, подразумевающей реабилитацию риторики. Действительно, театральные системы XVII – середины XVIII в. образуют единое целое в той мере, в какой подчиняются некоторым риторическим принципам, общим для этих систем. А в работах по исторической поэтике многократно указывалось на принципиальное значение риторики в процессе возникновения новой литературы (см., напр.: Поэтика древнегреческой литературы 1981. С. 3–14).

Как известно, средневековая словесность – в плане идеальной установки – имеет дело, по счастливому выражению Л.Е. Пинского, с «историческим фактом в легендарном преломлении» (Пинский 1989. С. 327). Потому значимость риторических приемов, несмотря на их авторитетность в унаследованном от Византии варианте, – в плане идеальной же установки – отвергается или корректируется: ведь чем проще рассказано об «историческом факте», тем лучше. Я.С. Лурье писал: «...здесь возникла коллизия, связанная не столько со своеобразием древнерусской эстетики, сколько с особым характером памятников, о которых идет речь. Памятники эти в первую очередь предназначались для “деловых” – религиозных или светских – целей; художественная убедительность была для них важным, но не основным и не вполне обязательным свойством» (Истоки 1970. С. 564).

Если в Древней Руси власть риторики ограничена доминированием религиозных ценностей, то новое время, отменившее религиозные ценности во имя государственных, подобные ограничения снимает, и риторика выходит на передний план. Это относится равно к писателям второй половины XVII – первой трети XVIII в. и к классицистам, однако риторика оказалась у них востребована по-разному. Древнерусская словесность обращена к «историческому факту в легендарном преломлении»; «ритори-

ческая литература XVII и первой трети XVIII в. – к любой традиционной теме (безразлично, «историческому факту» или вымыслу), если она «прилично», сообразно с риторическими предписаниями обработана; новая литература, начиная с классицизма, ориентирована на вымысел (см. основные тезисы в книге: Стеблин-Каменский 1978). Соответственно, в текстах XVII – первой трети XVIII в. из пяти частей риторической науки – нахождение материала, расположение материала, изложение, память, произнесение – актуализируется изложение: культивируется риторическое, «пристойное» и искусно «украшенное», слово как оппозиция не-литературному слову; теоретики преимущественно обсуждают вопросы стилистики, шире – вопросы формы; получают распространение курсы риторики и поэтики по западноевропейскому образцу. А для классицистов, когда – в рамках продолжающегося доминирования риторики – вымысел «бескомпромиссно» занял место основного дифференциального признака литературы, писателям необходимо не только изложение, но и доктрина о расположении, учившая, как достичь «правдоподобия» (ср.: Историческая поэтика 1994. С. 28).

Согласно представлениям о «правдоподобию», литературное произведение создается как модель реальности т. е. ни о каком «историческом факте», ни о какой истинности происшедшего речи не может быть: «<...> Учение о правдоподобию – существенная часть классицистической теории подражания, и оно не может рассматриваться как требование реалистического воспроизведения, так как созданный посредством вымысла художественный мир замкнут в самом себе и строится по внутренне заданному разумом образцу лишь в общем, логическом согласии с действительным» (Смирнов 1981. С. 33–34). В рамках классицизма адекватность модели оригиналу гарантируется (подменяется) внутренней непротиворечивостью модели, требованием «закрытости», когерентности литературного текста. Не случайно Г. Сивоконь, несмотря на склонность акцентировать преимущество и непрерывность традиции риторики в классицизме, тем не менее отмечает, что классицистический критерий «разума» (то есть внутренней непротиворечивости), вводящий «вымысел» в рамки «правдоподобия», риторикам XVII – первой трети XVIII в. не свойственен (Сивоконь 2001. С. 77).

Хрестоматийное «Мнение Французской Академии по поводу трагикомедии “Сид”» 1637 г. декларировало: «Но чтобы действие было правдоподобным, требуется многое: нужно правильно соблюдать время, место, условия, возраст, нравы и стра-

сти; главное же нужно, чтобы всякий персонаж действовал согласно своему характеру, и злой, например, не имел добрых намерений. Стремиться же к точному соблюдению этих правил побуждает нас то, что не существует иного пути к созданию произведений прекрасных, изумляющих и пленяющих душу и наилучшим образом дающих поэзии возможность приносить пользу». С этих позиций сюжет славной трагикомедии П. Корнеля был подвергнут суровому академическому разбору. В отстаивании своей точки зрения академики были последовательны до парадоксальности: «Мы признаем, конечно, что подлинность всей этой истории отчасти (так!) оправдывает поэта и делает его ошибку более простительной, чем если бы сюжет был вымыслен; однако же мы утверждаем, что не всякая правда хороша для театра...» (Литературные манифесты 1980. С. 279–280). Другими словами, теоретики дружно готовы пожертвовать «фактом» во имя непротиворечивости и «правдоподобия».

«Правдоподобие», как видно, нельзя смешивать с установкой на реализм. Эстетики того времени полагали, что «правдоподобное» воссоздание «природы» – составление непротиворечивого текста – возможно лишь на путях подражания лучшим писателям прошлого. «Классическая трагедия французов, какой только удалось достичь в европейской литературе, – это крайняя степень размежевания стилей, отрыва трагического от реальной, обыденной жизни. <...> А теория эстетики во времена Расина этого не понимала. Желая эстетически обосновать трагедии Расина и другие произведения того же стиля, прибегали к таким выражениям, как “природа”, “разум”, “здравый рассудок” и “правдоподобие”. В век Расина, да еще и в следующий XVIII век, полагали, что в сочинениях Расина воплотились *le naturel, le bon sens, le vraisemblance*, а к тому же и *la bien sence* – “благопристойность” и совершенное, превосходящее даже и самые образцы, подражание античности» (Ауэрбах 1976. С. 389). Литературный опыт классиков конденсировался в нормативных классицистических правилах: «И подражая “древним” как образцам, современные авторы подражают одновременно и природе. Интенсивное изучение античных авторов сокращает длинный и трудный путь прямого и непосредственного изучения действительности, в которой совершенные элементы рассыпаны и не собраны воедино, как это представлено у древних авторов. <...> Тезис подражания древним образцовым авторам объясняет то внимание, которое классицисты уделяли изучению правил. Успешное подражание древним невозможно без выявления правил и следования опре-

деленным законам поэтического творчества. Активное воздействие риторики на литературные теории XVI–XVIII вв. закрепляло это мнение» (Смирнов 1981. С. 64–65).

Классицистические правила могли функционировать только на основе строгого разграничения «пристойных» жанров, рамки которых и обеспечивали «правдоподобие»: «Жанр в системе классицизма не существует независимо от принципа подражания, то есть всегда учитывается степень истинности и правдоподобия изображаемого и на этой основе определяется высота и значимость жанра» (Там же. 1981. С. 77). Согласно итоговой формулировке того же исследователя, «в теории русского классицизма жанр являлся такой категорией, в которой, как в фокусе, реализовались основные положения доктрины: подражание действительности согласно идеальному образцу, отстаивание принципа правдоподобия как внутренней согласованности и непротиворечивости частей художественного целого, требование нравственного смысла, лежащего в основе содержания произведения и являющегося мерилом его ценности» (Там же. 1981. С. 87).

Таким образом, установка на «расположение» и лозунг «правдоподобия» в драме неразрывно связаны с жанровым мышлением. А на предыдущей стадии, реализованной в литературе второй половины XVII – первой трети XVIII в., когда доминировало «изложение» и идеал пристойной «украшенности», литературность текста порождалась скорее общей риторической обработкой, чем стремлением соблюдать правила различных жанров. Это наблюдение, однако, нуждается в существенной корректировке.

Действительно, по мнению специалистов, для классицистов строгое разграничение жанров было настолько «очевидной, не вызывающей сомнений и не требующей особых доказательств реальностью», что «перед ними не возникала и необходимость в специальном теоретическом определении понятия жанра, существа его содержания, точных способов различия одного вида от другого. Жанровая проблема в силу ее “практической наглядности” – примеры греческих и римских писателей и поэтов – не вставала в XVIII в. как теоретическая проблема, требующая решения» (Там же. 1981. С. 72). А потому – именно по причине «практической наглядности» – классицисты, поэтика которых основывалась на жанровом мышлении, в качестве теоретиков следовали той традиции, что (как отмечалось в начале главы) сводила жанр (подобно литературному роду) к «украшенной» обработке: «Отчетливого разделения литературы на эпос, лири-

ку, драму не было. По сути дела, вопрос о литературных родах не ставился в том виде, который известен нам со времени А. и Ф. Шлегелей и Гегеля. Определение литературных родов шло по схеме, предложенной еще Платоном <...> Жанр был осознан не как содержательная, а как внешняя форма» (Смирнов 1981. С. 75–76). В частности, В.К. Тредиakovский пытался объединить жанры трагедии и эпopeи, которые он считал «двумя родами эпopeи»: «пафитической» (страстной) и «ифической» (нравственной) – исходя из того, что доминирует в жанре: страсть или добродетель (см. анализ теории Тредиakovского в кн.: Смирнов 1981. С. 86).

Итак, теоретический формализм классицистов в понимании жанров и разделении литературных родов только оттеняет то новое, что классицизм привнес, противопоставляя это литературное направление доклассицистической литературе.

Авторы работ по русской поэзии уже констатировали, что у писателей второй половины XVII – начала XVIII в. «одна и та же тема свободно переходила из прозы в стихи». И это предсказуемо: «Латинская школьная риторика рекомендовала в соответствии с советами Квинтилиана превращать прозу в стихи и стихи в прозу» (Сазонова 1991. С. 55).

Сходным образом для поэтики «начальной драмы» принципиально преобладание не-драматического (эпического и лирического) начала над драматическим; достаточным отличием драмы от не-драмы оказываются простейшие формальные признаки: «драматизация», разбиение на реплики и т. п. Избегая теоретико-литературной дискуссии об оппозиции не-драматической/драматической драмы и отклоняя аналогию с позднейшей дихотомией драматического/эпического театра в системе Б. Брехта, можно сразу пояснить, что имеются в виду 1) доминирование адаптаций не-драматических источников и 2) специфическое комплексное бытование драмы и ее «не-драматического» пересказа, «проекции».

\* \* \*

Существование пьес, являющихся переработкой не-драматического источника, и их отличие от пьес, у которых такого источника нет, – очевидный факт, хотя проблема «пьес с не-драматическим источником» как важнейшей историко-поэтологической категории не формулировалась.

Репертуар пастора Грегори при Алексее Михайловиче состоял преимущественно из переделок эпических источников:



пьесы об Артаксерксе, Юдифи, Адаме и Еве, Иосифе Прекрасном, Давиде и Голиафе, Товии восходят к Ветхому Завету, пьеса о св. Георгии – к житиям. Равным образом две комедии Симеона Полоцкого инсценируют ветхозаветную Книгу пророка Даниила и новозаветную притчу о блудном сыне (ср. применительно к пьесам с историческим сюжетом: Бочкарев 1988. С. 37–44).

Инсценировки первой трети XVIII в., т. е. сценические переделки повестей и т. п., также привлекали внимание историков (Шляпкин 1898, Игнатов 1919, Робинсон 1978, Стенник 1981). А.Н. Робинсон, в частности, писал: «Искусство инсценировки авторитетного и популярного текста, не относящегося к драматургии (библейское предание или апокрифическая легенда, рыцарский роман или любовно-авантюрная повесть и т. п.), стало важнейшим условием деятельности ранних драматургов. <...> “Акт о Калеандре и Неонилде” был переделкой для русской сцены переведенной с немецкого “Гистории о Калеандре, цесаревиче греческом, и о Неонилде, цесаревне трапезонской”, которая восходила к популярному в Европе роману (1641) итальянского писателя Марини. “Комедия гишпанская о Ипполите и Жулии” тоже была основана на переводной “гистории”, имевшей своим источником французский роман баронессы д’Онуа “История Ипполита, графа Дугласа” (1690). “Акт о преславной палестинских стран царице” был инсценировкой популярной в XVII в. “Гистории о цесаре Оттоне и о цесаревне Алунде”. Таким же образом были приспособлены к сцене переработки повестей, восходивших к рыцарским романам, превращенным в пьесы, – “Действие о короле Гишпанском”, “Комедия об Индрике и Меленде”, пьесы “О Петре Златые Ключи”, “О Евдоне и Берфе” и др.» (Робинсон 1978. С. 29).

Иностранная театральная система здесь не самая показательная. Но и для некоторых пьес, исполняемых труппой Кунста-Фюрста, легко обнаруживаются эпические источники. Так, сценические представления известных эпизодов из жизни героев античности («О Александре Македонском», «Сципио Африканский», «Два завоеванных города, в них же первая персона Юлий Цезарь») соотносились с обширной повествовательной литературой аналогичной тематики, которая вошла «в моду» при Петре I, а «Темир-Аксаково действо» из репертуара Грегори – с «Историей великого императора Тамерлана» (1594) Жана де Бека (Парфенов 1969) и, вероятно, русской «Повестью о Темир-Аксаке» и «Сказанием о иконе Владимирской Богоматери» (РД. С. 9).

К средневековым легендам восходила драма «О Дон-Яне и Дон-Педре» – принадлежащая французскому драматургу XVII в. де Виллье версия истории Дон Жуана. Или пьеса «О графине Триерской Геновеве»: она не сохранилась в русском переводе (известно лишь заглавие), но источник восстановим (Frenzel 1962). В начале XV в. составляется латинская повесть о маркграфине Геновеве; оговоренной перед мужем, изгнанной вместе с ребенком и затем счастливо обретенной во время охоты при чудесной помощи оленихи. Повесть, балансирующая между сказкой и житием, приобретает особую известность после издания в 1638 г. сочинения иезуита Рене де Серисье «Узнанная невинность». Усилиями тех же иезуитов создаются инсценировки легенды: при венском дворе (1673, 1686 гг.), во Франции (1670, 1675 гг.), в Испании (1691, 1692 гг.) и т. д. В Германии история Геновевы осваивается народной книгой, кукольниками и бродячими комедиантами, при посредстве которых с нею ознакомился русский зритель.

Есть основания для отнесения к числу «пьес с источником» драмы «Принц Пикельгеринг». Эта немецкая комедия сюжетно повторяет комедии Т. Корнеля (брата знаменитого драматурга) и Кальдерона (Тихонравов 1874-1; Замятин 1933). Действие происходит в Неаполе. Принц Фредерик убивает сына неаполитанского правителя в честном единоборстве и одновременно загорается страстью к сестре убитого. Скрываясь, он меняет одеяние, а брошенное им платье случайно надевает на себя шут Пикельгеринг. Неаполитанцы заключают Пикельгеринга – много Фредерика – в почетное заключение, а его тюремщиком становится истинный Фредерик, не узнанный врагами. Пикельгеринг искренне не понимает, почему с ним так царственно обращаются, но постепенно входит в роль. Затем наступает развязка: «высокие» герои женятся, Пикельгеринг же возвращается на свое исходное социальное место.

В комедии две сюжетные линии: Фредерик двойнически караулит себя самого, а Пикельгеринг иллюзорно пребывает принцем, что выражено в заглавии комедии Корнеля – «*Le geôlier de soi-meme, ou Jodelet prince*». Однако если к комедиям Корнеля и Кальдерона в заглавии на первое место вынесено «заключение себя самого», то у Кунста – пребывание Пикельгеринга «в принцах».

Значит, главным для «английских комедиантов» представлялся сюжет о недолгом превращении их знаменитой «дурацкой персоны» Пикельгеринга–Жоделета–Гансвюрста во владетель-

ную особу. В таком случае можно предположительно указать источник комедии: и французу, и испанцу, и немцу была знакома фацеция «О том, как мужик королем был», вариация восточного бродячего сюжета «Калиф на час» (Державина 1962. С. 67). Владыка (Карл, Оттон) повелевает подобрать на улице пьяного забулдыгу (Ганса Шпиллера), перенести его во дворец, переодеть и по пробуждении оказывать царские почести. Пьяница недоумевает, во сне он или наяву, грубо себя ведет. Его снова опаивают и в прежних одеждах кладут на прежнее место. Проснувшись, «мужик» совершенно убеждается в том, что грезил. В фацеции философский мотив «жизнь–сон» упрощен до моралистического заключения: «Таков пианых есть разум и дело, и колико еже упиватися доброхотный цесарь Каролус благоприятным вымыслом и искушением показа» (Там же. С. 120). На Русь фацеция попала из Польши, где также послужила источником для «рыбалтовской» комедии Петра Берыки «Из мужика король» (Мочалова 1985. С. 75–76).

«Пьесы с источником» присущи придворной системе. Более того, в случае антрепризы царевны Натальи Алексеевны преобладание инсценировок можно счесть единственным интегрирующим признаком. Репертуар этой труппы невероятно разнообразен (Игнатов 1919. С. 36–38). Его составляли, во-первых, давние пьесы пастора Грегори («Комедия Олофернова»), во-вторых, благочестивые постановки на религиозную тему («комедии» Рождеству, св. Екатерины, Хрисанфа и Дарии, Евдокии, пророка Даниила, Андрея Первозванного, Богородицы, Ксенофонта и Марии, Варлаама и Иоасафа), в-третьих, авантюрные комедии (о Петре Златых Ключей, Олундине, Мелюзине, «о итальянском маркграфе и о безмерной уклонности графини его» (Шляпкин 1898. С. XXI–XXIII, XXVII, XLIII–XLVII; ПСПТ. С. 625–626, 628–635). История о «безмерной уклонности» – это классическая «декамероновская» новелла о Гризельде. Своей европейской известностью история была обязана не Боккаччо, а Петрарке, который выполнил нравоучительный латинский перевод (Frenzel 1962. С. 118–124), что обусловило дальнейшее бытование текста в рамках европейской латинской новеллистики. Мотив жестокого супружеского испытания сюжетно сближает повесть о Гризельде с повестями о Генёвеве и другими. Их авантюрно-назидательные «драматизации» мало чем напоминают библейские или агиографические сюжеты прочих придворных постановок. Но зато все пьесы круга Натальи Алексеевны – инсценировки: в одном случае – Библии и Четиих-Миней

Димитрия Ростовского, в другом – иностранных повестей, со второй половины XVII в. известных в русских переводах (Пыпин 1857; Галахов 1880; Кузьмина 1964; ПСПТ).

Инценировки имеют не меньшее значение в школьном театре. Драматурги перерабатывали ветхозаветные сюжеты (о пророке Данииле, Моисее, Иисусе Навине, царе Давиде – соответственно, в «Страшном изображении второго пришествия», «Свобождении Ливонии и Ингерманландии», «Ревности православия», «Божием уничижителем гордых уничижении»), евангельские притчи («о богатом и Лазаре», о разумных и неразумных девах – «Ужасная измена сластолюбивого жития», «Действо о десяти девах»), агиографические повести (эпизод из жития Дионисия Ареопажита в «Страшном изображении», деяния апостола Петра – в «Царстве мира» и «Торжестве мира православного»). К театральным подмосткам приспособлялись даже церковные церемонии: один из источников пьесы «Страшное изображение» – так называемое действо Страшного суда (Тихонравов РГБ. Л. 9об.; Бадалич, Кузьмина 1968. С. 14–15; ср. также споры о литургическом контексте западной средневековой драмы о мудрых и неразумных девах: Андреев 1989. С. 150–151; см.: Софронова 1996. С. 170–171).

Манипулирование узнаваемыми аллегориями, список которых прилагался к поэтикам или издавался отдельно (Адрианова-Перетц 1928. С. 48–51), – также своего рода инсценировка. Их атрибуты (Надежда – якорь, Невинность – две голубицы, Фортуна – колесо и т. д.) выбирались по специальным эмблематическим компендиумам типа сборника «Символы и эмблемы» (впервые по повелению Петра I напечатанного в 1705 г.), где кроме изображений и толкований приводились подходящие подписи. И знатоки античного наследия порой выражали сомнения, совместима ли подобная «не-драматическая» практика с искусством драмы (Резанов 19196. С. 133–134, 266–269). Споры разгорались. Немецкий иезуит Я. Бидерман, опираясь на авторитет Плавта, декларировал допустимость аллегорий. Французские же иезуиты (Н. Коссен и др.) утверждали, что аллегория возможна только в интерлюдиях-балетах и совершенно неуместна в основном действии. Наконец, один из самых почитаемых теоретиков, Я. Масен, занял компромиссную позицию. Он, с одной стороны, настаивал на том, что должно избегать избыточных аллегорий: гнев, страх и тому подобные эмоции пристойно не олицетворять в отдельных действующих лицах, но представлять артисту с помощью мимики и интонации. С другой стороны, в сакральных

сюжетах, по убеждению Масена, без традиционных аллегорических персонажей не обойтись. Царя-реформатора аллегории привлекали по иной причине: это универсальное аргю, при помощи которого его программные идеи одновременно излагались в фейерверках, триумфах, панегириках и т. д., чем, вероятно, было обусловлено издание мифологической «Библиотеки» Аполлодора (1725).

По предположению П.П. Пекарского (Пекарский 1862:22. С. 465), с кругом Славяно-греко-латинской академии, т. е. школьным театром, связана пьеса «Дафнис, гонением любовного Аполлона в древо лавровое превращенная» – сокращенный стихотворный перевод буколической поэмы польского писателя XVII в. С. Твардовского. Любопытно, что если русская пьеса была драматизацией поэмы, то поэма – «эпизацией» оперы, поставленной при дворе польского короля Владислава IV (Там же. С. 466). Опера была сочинена знаменитым итальянцем Ринуччини, стяжала европейский успех и на немецкий, в частности, переводилась М. Опицем (Перетц 1907. С. 35).

Особый жанр школьного театра – комические интермедии. Наиболее близки изучаемой эпохе семь «междуречий» рубежа XVII–XVIII вв., впервые опубликованных Н.С. Тихонравовым. Две из них – «Старик и смерть» и «Астролог в яме» – восходят к сборнику басен Эзопа, известному на Руси с начала XVII в., а при Петре I напечатанному (Адрианова-Перетц 1929. С. 380; Тарковский 1966; Lewin 1967. С. 68; Кузьмина 1970). Среди позднейших интермедий (сер. XVIII в.), например, 21-ая из сборника А.А. Титова – «Комедия о повреждении нравов» (Шляхта, Жена, ее Подруга, Гаер), в которой пронырливая женщина обманывает мужа с помощью сообщницы (ПЛТ. С. 672–675), перерабатывает распространенный сюжет, знакомый по фацециям, «Декамерону» (8-ая новелла 7-ого дня), фавлю и т. д. (Державина 1962. С. 33–34).

Как нетрудно убедиться, авторы, принадлежащие к различным театральным системам, не только активно практикуют переделки не-драматических источников, но и вращаются примерно в одном кругу текстов и образов. Например, Александра Македонского на сцену выводят «английские комедианты» Кунста-Фюрста, школьники госпиталя Н. Бидлоо (Берхгольц-З. С. 7–8) и позднее (1740-е годы) – тверские авторы школьной «Оперы об Александре Македонском». Царь-полководец в качестве волшебника и участника увлекательных приключений был ведом еще древнерусскому читателю, но в петровскую эпоху его культ обре-

тает государственный статус. В 1709 г. – в год Полтавской виктории – печатается книга Квинта Курция о деяниях македонского воителя, его имя дежурно поминается в петровских панегириках (Панегирическая литература 1979. С. 53, 58, 63, 74, 75). Оно и понятно: подобно Сципиону Африканскому, Геркулесу и другим Александр Македонский, воплощая светский героизм, выступал как привычный двойник российского царя-полководца (о моделирующем культе Александра Македонского при образцовом дворе Людовика XIV см.: Боссан 2002. С. 49–65).

С этой точки зрения любопытна специфика рецепции драматургии Ж.Б. Мольера. «Амфитрион» – подобно пьесе «Драгые смеянные» – фигурирует среди постановок Кунста–Фюрста. Здесь, впрочем, видят результат вкравшейся ошибки (Рулин 1928. С. 224–230): комедия переведена прямо с французского (а не с немецкого). Осуществлен перевод в окружении киевского губернатора Д.М. Голицына – просвещенного вельможи, поддерживавшего тесные связи с Киево-Могилянской академией (того самого, в библиотеке которого сохранялся список, содержащий пьесы Кунста–Фюрста). Переводчик, судя по всему, не обслуживал «комедиантов», но принадлежал к духовной среде, воспринимая классицистическую комедию архаизированно, на школьно-античный манер.

Комедия «О докторе битом» («Лекарь поневоле») также числится в репертуаре «английских комедиантов». Но комический врач, центральный объект осмеяния этой фарсовой комедии, хорошо известен «низовой» русской литературе XVII–XVIII вв., в частности – интермедиям (см. подробнее: Одесский 1995). А источник – фавлю «О докторе-виллане» (Рулин. 1928. С. 223) – произведение, типологически родственное фацециям.

Аналогично складывается ситуация с «Жоржем Данденом», согласно свидетельству современника (Берхгольц-4. С. 9–12), исполненным труппой Э. Манна по личному распоряжению императора. Русский читатель знал как фацецию «О жене, будто бы бросившейся в колодец», к которой восходит комедия, так и содержащую вариацию того же бродячего сюжета «Историю семи мудрецов» (Кузьмина 1964. С. 82–83). Не случайно выдвигалось предположение, что «комедианты» играли не оригинальный текст французского классициста, а его переделку (Рулин 1928. С. 234). Так что эпические версии сюжетов Мольера были знакомы русскому читателю еще до гастролей иностранных артистов, что позволяет их отнести к «пьесам с источником».

Примечательно, что повествовательные жанры, интересующие русских драматургов: авантюрно-назидательные повести, «смехотворные» фацеции, школьно-схоластическая литература, эмблематические сборники, – попали на Русь преимущественно в середине XVII – начале XVIII в. и воспринимались как отклонение от литературной традиции. Поэтому их выбор столь же показателен сам по себе, как и техника инсценировки.

Специалисты отмечали, что популярность инсценировок «состояла в удивительном соответствии театральной условности с условиями эпохи» (ПЛТ. С. 30; ср.: Matl 1964. S. 185; Михайлов 1979). Однако ближе к духу времени представляется не «живописно-зрелищная», а «пропагандистская» интерпретация. Ведь насаждаемая при Петре I и других монархах этого времени «живописность» нравов – такая же форма правительственного воздействия на общество, как и театр: «Естественные основания столь активной работы по инсценированию повестей и романов (т. е. нетеатральных по своему происхождению произведений) состояла в том, что ...указанные сюжеты в виде “гисторий” и повестей не без трудностей входили в традиционный рукописный фонд литературы и, по-видимому, недостаточно хорошо усваивались читателями. Театральная сцена значительно облегчала популяризацию таких актуальных для петровского времени западноевропейских сюжетов» (ПЛТ. С. 30).

Казалось бы, при Петре I драматурги перешли к принципиально иному кругу инсценируемых источников. Однако, во-первых, и отец преобразователя санкционировал нетрадиционные представления – вроде пьесы о Тимуре, балета «Орфей», драмы о «Бахусе с Венусом». Во-вторых, библейские пьесы Григори ориентированы не столько на Священное писание, сколько на протестантские голландско-немецкие драмы соответствующей тематики. В-третьих, библейская тематика, – напоминает О.А. Державина, – отличительный признак не исключительно русской, но всей западноевропейской драмы XVII в. (Державина 1970. С. 122–123), да кроме того, протестантской ориентации (Кадышев 1990. С. 203).

В постпетровское время практика инсценировок сохраняется (Робинсон 1978. С. 29), но их социальный статус понижается. П.О. Морозов первым повел речь об этой интереснейшей традиции, которую именовал «драматизациями» и «романическими драмами» (Морозов 1889. С. 273–281).

Действительно, театральные установки, заявленные при дворе царевны Натальи Алексеевны, неуклонно теряли социаль-

ный престиж, «перекочевывая» на подмостки дворянского, школьного, а затем демократического театра. Любопытно, что такая же судьба ожидала переводные повести, поставлявшие сюжеты для «романтических драм». Они также оказались на нижнем – в сопоставлении с классицистическими текстами – этаже отечественной литературы.

Стоит подчеркнуть, что вторая треть XVIII в. унаследовала петровский принцип «пьесы с источником», а не петровский репертуар. Такие случаи, когда петровские «драматизации» продолжают сценическую жизнь в последующие десятилетия, крайне редки («Комедия о Петре Златых Ключей»). Как правило, сочинители 1720–1750-х годов «драматизируют» иноземные повести нового типа: назидательная новелла, служившая источником для «Принца Пикельгеринга», комедий о Геновеве или Гризельде, уступает место любовно-авантюрному роману («Акт о Калеандре и Неонилде», «Комедия гишпанская о Ипполите и Жулии», «Комедия об Индрике и Меленде»).

Более того, сюжетно-жанровая схема «романических драм» настолько клиширована, что современные исследователи не в состоянии отделить тогдашние инсценировки от пьес, которые собственно не есть инсценировки. Например, любительская «Комедия о графе Фарсоне» неотличимо напоминает русские и переводные повести того времени.

Граф Фарсон «от высоких персон» – подобно матросу Василию с дворянином Александром из петровских повестей – желает «во иностранные государства погуляти, / И тамо чужестранных извычай познати» (ПСПТ. С. 359). Подобно им, однако, постигает не «полезные» науки, но «науку страсти нежной». Действие разворачивается в Португалии, где французского графа полюбила «князьевна». Анонимным письмом она зазывает графа в некий дом, куда сама является «под мушкаратором». Разыгрывается эротическая сцена (Там же. С. 379–380).

Князьевна

Небось, моя радость,  
Сахарным устом моим сладость!  
Ляжем на сию кровать  
И будем вместе спать.

Фарсон

Не было бы тесно?

Князьевна

Будет обоим место, и не будет тесно.



Ф а р с о н

Госпожа моя, воистину сие дело изрядно,  
Аще вашей милости нравно.  
Ты меня будешь грети,  
А я тебе буду радети.

И «порадел», что заметно по речам «княгини»:

Ум мой смутися,  
Купида мне приключися:  
Внутрь чрева моего стрелила,  
В любовь твою издавна сердце мое уязвила!

Хитроумный Фарсон узнает, что его таинственная любовница – «княгиня», поступает на португальскую службу, получает генеральский чин. Признается в любви (Там же. С. 394).

Исчезаю аки трава; тяжко мне с печалию.  
Мя губишь себе на славу, аз жду все с любовию.  
Из очей моих спознаешь всю болезнь душевную.  
Аще ты мя не помянешь, даждь ми язву смертную.

Испуганные Фарсоновым фавором, «сенаторы» подстраивают ловушку, провоцируя дуэль, за участие в которой графа казнят. Безутешная «княгиня» казнит «сенаторов»-интриганов, отрекается от престола и налагает на себя руки.

Однако, несмотря на экзотическое место действия и типичные для инсценировок фабульные повороты (поездка главного героя в чужие страны, куртуазный поединок с женщиной и т. д.), «Комедию о графе Фарсоне» (как, например, и развертывающийся в Англии «Акт Ливерский») считают оригинальной пьесой, созданной русскими авторами изначально в драматической форме. Подобные споры показывают, что драматизации создавались по особым правилам, соблюдение которых со временем позволяло производить соответствующие пьесы и без фактического наличия недраматического источника. Таким образом, петровские и постпетровские инсценировки связаны отношениями не столько генетическими, сколько типологическими – предполагаемой ориентацией на эпический источник.

Совершенно другим видится статус инсценировок в «высокой» литературе 1740–1750-х годов. Отцы-основоположники классицизма имеют дело с оригинальными сюжетами, в крайнем

случае – заимствованными у европейских драматургов. Все девять трагедий А.П. Сумарокова сочинены с начала до конца и ни к каким эпическим источникам не восходят. Его «Гамлет», правда, переработка, но небезызвестного драматического текста (через французское посредство). Остальные псевдоисторические трагедии если и обязаны летописям и тому подобным текстам, то лишь именами действующих лиц, что справедливо для трагедий как на сюжеты из российской истории («Хорев», «Семира», «Ярополк и Димиза», «Синав и Трувор», «Мстислав»), так и, например, из персидской («Артистона»). Аналогично эпические источники не установлены применительно к 12 комедиям Сумарокова («Чудовище», «Лихоимец», «Кощей», «Рогоносец по воображению»), если не считать отдаленных переключек с Мольером (Филиппов 1928. С. 190–193; Резанов 1931).

Трагедия В.К. Тредиаковского «Деидамия» – обработка античного сюжета о переодевшемся в девичье платье Ахилле, известного автору по мифологическим компендиумам или по репертуару итальянских артистов (Стенник 1981. С. 56–57). «Античная» трагедия М.В. Ломоносова «Демофонт» также излагает содержание мифа, но не связана с конкретным эпическим источником (Петровский 1898. С. 133–134; Стенник 1981. С. 54–55). А его вторая трагедия «Тамира и Селим», хотя и повествует о Куликовской битве, в сюжетном отношении совершенно самостоятельна.

Вообще в истории новоевропейской драмы можно выделить периоды как преимущественного преобладания переделок эпических источников (XVI–XVII вв.), так и их оттеснения драмами «без источника», собственно «драматическими» (начиная с XVIII в.).

В.И. Резанов показательно констатировал, что инсценировки «романтических сюжетов подобно тому как и на Западе исторические хроники, новеллы, романы издавна давали материал драматургам» (Резанов 1905. С. 27). «Драматурги не теряли времени на изобретение сюжета», – писал о елизаветинцах В.К. Мюллер. – Они «брали сюжеты готовыми и лишь приспособливали для своих целей. Итальянские новеллисты ...имели в Англии большой длительный успех. <...> Если бы подсчитать все пьесы, которые имеют своим источником или хотя бы одним из источников итальянские новеллы, то на долю других источников, вместе взятых, – английских хроник, Плутарха и т. д. – пришлось бы, вероятно, меньшая половина. Библейские темы очень редки, античные чаще, в XVII в. усиливается тяготение к испан-

ским. Отношение к источникам, конечно, разнообразится в зависимости и от поэта, и от самого источника, но можно сказать в общем, что отношение это свободно, из источников берется только то, что подходит автору, и отмечается все, ему мешающее или лишнее; иногда берется весь сюжет, иногда отдельный эпизод или отдельное положение» (Мюллер 1925. С. 41).

А по словам выдающегося медиевиста А.А. Смирнова, «надо заметить, что в европейской драматургии позднего Возрождения и последовавшего за ним классицизма и барокко (XVI–XVII вв.) был чрезмерно распространен обычай обрабатывать готовые фабулы. Материал в таких случаях давали либо история, либо мифологические и народные сказания, либо литературные произведения – новеллы, хроники, пьесы. Со временем подобные явления в искусстве наблюдаются все реже и реже» (Смирнов 1963. С. 89). Наконец, Л.Е. Пинский, специально занимавшийся «материалом трагического» в творчестве Шекспира, то есть «историей и легендой, точнее – историей, ставшей легендой» (Пинский 1961. С. 258), пишет: «Тенденция обращения к истории или легенде, как известно, общая черта классической трагедии, английской, испанской и французской». У «трагических поэтов», – подчеркивал исследователь, – «нет вкуса к чистому вымыслу» (Там же).

Общие суждения авторитетных специалистов подкрепляются частными наблюдениями. Сюжетно вторична гуманистическая «ученая комедия», а ее фабульный фонд пригодился для вдвойне вторичной комедии dell'arte (Дживилегов 1962. С. 59–60). Сюжетно вторична итальянская и французская «ученая трагедия» XVI–XVII вв. (Аникст 1966. С. 208). Мольер обязан своей сюжетикой итальянцам, а также фарсу и фавлю. В изучении Шекспира нахождение эпических источников – чуть ли не особое направление, увенчанное многотомным справочником Дж. Беллоу. Фабульная несамостоятельность англичан золотого века передалась немецкой «английской драме». Разумеется, сюжетно вторична европейская школьная драма.

Имена Шекспира или Мольера исключают негативную оценку создателей «пьес с источником» как творчески несамостоятельных писателей, достойных критического порицания. Это – общий признак поэтики драмы определенного периода.

С оппозицией драмы-переделки эпических источников (доклассицистические драмы) / драмы «без источника» (классицистические драмы) связано и отсутствие в практике доклассицистических драматургов установки на три единства и обяза-

тельные пять актов. Действительно, оригинальный сюжет классицистов, который реализует «вымысел», адаптированный к специфическим требованиям театрального «правдоподобия» и подчиненный поэтологическим закономерностям драматического рода, требует особого оформления, что и приводит к чуждым эпическому роду правилам трех единств и пяти актов. Напротив того, драматург доклассицистической школы, «украшая» эпический источник, оставляет за собой право на свободную смену мест, значительную протяженность художественного времени, множественность сюжетных линий и большое число явлений и актов: ведь все это должно создавать эффект не «правдоподобия», а разнообразия и вариативности.

\* \* \*

С историко-поэтологической точки зрения плодотворно различать в театральном представлении зрелищное ядро и его эпическую «проекцию» (либретто, развернутая программка и т. п.) – сопроводительный повествовательный текст, дублирующий сюжет постановки, но лишенный внешних признаков драматической формы: «Таким образом, за пределами спектакля преподносится целый дискурс относительно постановки с текстом пьесы, заметками режиссера. Несмотря на необходимость этого критического комментария, опасность состоит в том, что восприятие становится слишком запрограммированным, буквально говорится о том, что сам зритель должен чувствовать во время просмотра постановки, а это вносит фальшь в игру и портит удовольствие» (Пави 1991. С. 254).

Эпическая «проекция» не тождественна эпическому источнику. Если источник пьесе предшествует (диахрония), то проекция сопутствует (синхрония). Если источник и драма различны в субстанциональном отношении, то проекция и драма – в функциональном: эпическая проекция – компонент драмы, зрелища. Поэтологические реализации проекции могут быть сколь угодно многообразными в разных театральных системах, в разные эпохи, и значение их также варьируется. Статус программки и т. п. в театре нашего времени низок. Но в театре «начальной поры» – можно отметить, забегая вперед – эпическая проекция в ряде случаев обладала большей ценностью, чем сам спектакль.

Назидательно, что «Артаксерксово действо» Грегори было не только со всей возможной пышностью показано Алексею Михайловичу, но ему затем «презентировали» роскошно оформленный список пьесы (Кудрявцев 1957. С. 89–90), своего рода

эпическую проекцию. При московском дворе существовала, как известно, практика «чинного» представления богато украшенных рукописей, и поднесение текста «Артаксерксова действия» являлось актом не факультативным, но вполне самоценным. И нелегко определить, чему приписывалось большее церемониальное значение. Более того, рукопись «Артаксерксова действия» по своим внешним данным сближается с такими рукописями официального характера 1670-х годов, как «Книга о сивиллах», «Книга об избрании царя Михаила Федоровича», «Титулярник», «Хрисмологион» и т. п. (Там же. С. 90–102).

Навык параллельного восприятия письменного и зрелищного вариантов драматического текста исторически объясним традицией существования некоторых произведений в «кратком» и «полном» жанровом виде. Функционирование проложных житий, предисловий к книгам – как и театральных программ – «связано с характерным для средневековой литературы явлением, когда один и тот же сюжет переходит из одного произведения в другое: в зависимости от идейно-художественных задач он облекается то в форму развернутого повествования, то находит отражение в краткой форме. Проложное житие соотносится с пространным, программа сопутствует пьесе и образует с ней драматургический комплекс, предисловие интерпретирует содержание книги...» (Сазонова 1978. С. 53).

К аналогичным выводам приводит текстологическое изучение книги Симеона Полоцкого «Обед душевный». На самом последнем этапе работы в текст вносится «Изъявление словес, иже в книзе сей суть положенна» – «своего рода путеводитель к собранию проповедей. Он состоит из кратких, но очень содержательных тезисов к пространным текстам поучений», что, «учитывая аллегорический характер книги», было бесполезно читателю (Елеонская 1990. С. 130).

Роль эпической проекции в школьном театре отводилась программам. Программами сопровождались пьесы Славяно-греко-латинской академии «Ужасная измена сластолюбивого жителя» и «Страшное изображение второго пришествия». Только программки сохранились от столь важных и принципиальных постановок, как «Царство мира», «Торжество мира православно-го», «Ревность православия», «Свобождение Ливонии и Ингерманландии», «Божие уничижение гордых уничижение».

Вероятно, нет надобности напоминать, какое в начале XVIII в. внимание уделялось печати и сколь малое число светских художественных произведений было удостоено этой приви-

легии. А школьно-театральные программы 1702–1710-х годов печатались, оказываясь в почетном ряду с панегириками и внешне- и внутри- политическим успехам Петра I, со всякого рода одобренными свыше переводами (Эзоп, Квинт Курций, Овидий, Аполлодор, троянская история, сочинения европейских философов и историографов), учебниками и указами.

Порой эпическая проекция – дополнительный элемент театральной постановки – приобретала большее общественное значение, чем сама постановка. Достаточно заметить, что, хотя драму «Царство мира» не играли, это парадоксальным образом не воспрепятствовало напечатанию программки (ПШТМ. С. 491–493).

Высокий статус печатного издания вызвал к жизни такое экзотическое явление, как самостоятельное бытование школьных программ в рукописной традиции. Рукописи, включающие тексты программ, можно условно разделить на «технические» (составленные в связи с типографскими нуждами) и «беллетристические», созданные по воле и в согласии с приватными вкусами переписчика<sup>1</sup>.

Получается, программы школьных драм уважительно оценивались как «социальным заказчиком» – правительством (судя по печати), так и читателями (судя по рукописному бытованию). К литературным фактам подобного рода правомерно отнести три рукописных сборника.

В первом сборнике имеются программы «Страшного изображения», «Ужасной измены» и «Царства мира» (РГБ. Ф. 344 – Шибанова – № 426.3) (см.: ПШТМ. С. 460). Переписанный в середине XVIII в., этот сборник – явно «беллетристический»: типографская актуальность давно исчезла, да и тексты – беловые.

Второй сборник содержит программу «Страшного изображения» – наряду со словами и посланиями «поморцев» братьев Денисовых, Трифона Петрова (РГБ. Из собрания Рогожского кладбища. Ф. 246. № 609 – см.: ПШТМ. С. 475–476), т. е. подчинен сознательной установке, отвечая интересам старообрядцев. Для переписчика программка школьной драмы знаменательно

---

<sup>1</sup> Ср. уникальное «библиографическое недоразумение», относящееся к рукописному существованию программ: один из двух списков пьесы об Алексее человеке Божиим (1670-е) был идентифицирован как список не самого текста, а программы. См.: Петровский 1898. С. 263–266; Адрианова 1917. С. 154–156.

преобразуется: политическая злободневность игнорируется, и текст читается буквально, как свидетельство чаемого светопреставления.

Третья рукопись, в отличие от двух предыдущих, не учтена при «имлийском» издании 1970-х годов: она только в 1974 г. поступила на хранение ташкентской Республиканской публичной библиотеки (Мазунин 1977). Составитель этого сборника не старовер, он даже апологет деяний Петра Великого. Открывается сборник «Космографией», а в качестве историософской экспозиции даны «О начале славенороссийского народа и первоначальных князех вкратце» и документы русской истории XVII в., посвященные преимущественно борьбе с Турцией. Затем следует логичный переход к подвигам Петра I, вначале – к азовской войне, потом – шведской. Воспроизведены официальные печатные материалы: «реляции», «ведомости», «реестры». И среди них притаились тексты иного рода: программа школьной пьесы «Ревность православия», а также «Торжественная врата, вводящая в храм бессмертия славы непобедимому имени» (Там же. С. 381) – программка триумфальных празднеств по поводу побед русской армии 1702–1703 гг. (Панегирическая литература 1979. С. 135–150). Обе программки взяты переписчиком из одного источника: «списаны» у некоего Осипа Тевлякина «с печатной книги» (Мазунин 1977. С. 381). Сторонник царя-реформатора, как и блюститель «старой веры», нашел в программках, что ему надобно.

Уникальность авторитетного статуса программ в петровское время особенно заметна, если не забывать об их генезисе. Пока школьная драма оставалась в стенах школы, будучи формой «эстетического воспитания», никакой нужды в программах не ощущалось. Ситуация изменилась, когда устроители школьных зрелищ стали ориентироваться на посещения родственников учащихся, на окрестных жителей, высоких гостей (Резанов 1910б. С. 25). Латынь новому зрителю была непонятна. Возникла необходимость во вспомогательных текстах, поясняющих сценическое действие на родном языке, причем в Польше программки после представления нередко уничтожались (Резанов 1908. С. 45–48). Первичная функция программ, следовательно, – преодоление языкового барьера, разделяющего пьесу и зрительный зал.

Постепенно школьная драма (в основном иезуитская) завоевала уважение сильных мира, достигнув двора. Авторы отказывались иногда от латинского языка, но постоянно развивали эзотеризм и утонченность образного языка, обращаясь к симво-

лам, аллегориям, эмблемам. Естественно, требовались комментарии. Первичная функция трансформируется в преодоление образного барьера. Программки начинают восприниматься как жанровый признак драмы (Резанов 1908. С. 47–48), но пока не могло быть и речи об особом статусе школьно-театральных программ. Их роль оставалась строго подчиненной и вспомогательной.

Лишь при Петре I на долю этого малого жанра вдруг (по понятным причинам) выпало социальное признание. Прежде всего, программки – в силу способности преодолевать образный барьер – идеально годились для теоретического обоснования иносказательных приемов, свойственных петровской пропаганде: обращения к «далековатым» подобиям из Библии и т. п. Так, в программе «Свобождения Ливонии и Ингерманландии» (1705) автор – после рискованных образных операций и отождествлений – словно извиняется: «Сие положено прообразования токмо ради: ибо яко тамо Моисей силою вышняго своего свободил Израиля, сице zde того же силою Ревность российская свое отечество» (ПШТМ. С. 217).

А в программе «Божиего уничижителей гордых уничижения» (1710) развернут настоящий эстетический манифест: «Предидействия ... zde полагаются ради явственнейшаго изображения хотящаго быти в самом же действе дела, с нынешним торжеством согласующаяся; в самом же действии аще, что мнится быти и несогласно с торжеством нынешним, да не удивишия, образ бо или подобие с самым делом не во всем согласует. Omnis similitudo claudicat, всякое сравнение хромает. Иное бо равенство, иное сравнение ... <...> Зде бо положено иное ради нынешния победы, иное ради истории, аще и не ко всему нынешнему делу <...> подобной, и того ради да большее будет согласие с победою и изменою сравнение; до истории иное прибавлено, иное убавлено, иное же в ней отменено, нужда бо не токмо историю, но и закон изменяет. Равенства убо zde несть, сравнение же в некаких вещах сие есть: царство израильско со своими во смирении и терпении царству российскому, гордый же Голиаф со своими в гордости и поношении силе воинства свейского уподобляется» (Там же. С. 299).

Во имя «согласия» (подобия, изложения одного события посредством отдаленно его напоминающего другого) «история» (точность в описании уникального, единичного события) может игнорироваться: установка предполагает не «равенство», но «сравнение» (повторяемость, «модельность» библейских собы-



тий, сопоставимость их с современностью). И пишущий сознает, что в «предидействиях» (программке) «согласие» сакральной «истории» и «нынешних» дел отчетливее, чем собственно в пьесе. Сопровождаемый комментариями последовательный пересказ превосходит усложненное, пышное представление в адекватности передачи официально-панегирического «послания».

Отсюда становится объяснимой вторая востребованная эпохой особенность программ. В школьных драмах значимы заглавия, которым приходилось увязывать пропагандистское «послание» и «далековатый» сюжет. Например, вот как выглядит заглавие многократно упоминавшейся пьесы – «Торжество мира православного ... Петром святым апостолом на четверугольном камне истинныя веры разорением идолослужения утвержденное, труды (трусами. – М. О.) же и благополучием камени тезоименита, непреодоленного монарха, и неусыпающего в бранех господних воина ... царя и великого князя Петра Алексеевича, расширяемое действием вернейших подданных и нижайших рабов ... на день аггела его царского пресветлаго величества устроенное...» (ПШТМ. С. 200). Если в самом зрелище панегирический смысл открывался лишь в эпилоге, где Дух св. Петра и Мир православный складывают анаграмму царского имени, в заглавии сюжет (апостольские деяния св. Петра, протагониста драмы) сразу сводится к этому смыслу – прославление воинских деяний Петра Алексеевича. Заглавие позволяло оговорить и закономерность самого «сравнения»: пьеса разыгрывалась «на день аггела» Петра-царя, в день его патронима Петра-апостола. Не сюжет, а заглавие знаменовали исполнение «социального заказа» – пространное же заглавие воспринимается не зрителем, а только читателем программы.

Третьим достоинством программ, похоже, следует считать то, что благодаря им сохраняли импозантную эффектность некоторые оформительские трюки (часто вызванные пропагандистским «посланием»). В самом деле, об искусстве школьных декораторов существуют разные мнения (Резанов 1911б. С. 30), но трудно поверить, что 13-е явление «Страшного изображения» убедительно смотрелось на сценических подмостках: «Является Премудрость Божия на дузе с крестом и инии с Ним, держащие книги отверсты и прочая знамения страстей. Трубам же гласящим, ангели мертвых возбуждают и Церкви предходящей на суд приводят. И тако праведницы оправданы на небо отходят, грешницы же осужденны, в геенну отсылаются и огнем горяще являються» (ПШТМ. С. 87). Бумага же терпит.

Значение эпической проекции в иностранной системе иллюстрирует, казалось бы, незначительный эпизод истории «английских комедиантов». Разгорелся спор между И. Кунстом и царскими чиновниками, потребовавшими у артистов предъявить весь репертуар в законченном и фиксированном виде. Лицедее роптали, противились, но в конце концов подчинились. Насколько тяжело им далась уступка, засвидетельствовал сам принципал, назвав ее в числе своих особых заслуг перед московским правительством: «Не должен есмь комедии свои отдавать переводить, наипаче русских обучать, вежества же ради не отказываю» (Богоявленский 1914. С. 91).

Результатом капитуляции Кунста стал текст исполняемых «комедиантами» произведений, которым ныне пользуются ученые. Наряду с «обыкновенными» пьесами там имеются загадочные «перечневые» – «О Тенере, Лизеттином отце, винопродавце» и «О Тонвуртине, старом шляхтиче, с дочерью», обе атрибутируемые некоему Семену Смирнову. П.Н. Берков считал «перечень» программой вроде кратких сценариев *commedia dell'arte* (Берков 1955. С. 288–289), полагая, что «авторство» Смирнова сводилось к переписыванию (Berkov 1968. С. 225). Значит, под видом «перечня» продолжали существовать те комедии, чей полный текст гастролеры исхитрились скрыть.

Спор Кунста с царскими бюрократами выявил конфликт двух воззрений, который принято истолковывать приблизительно так. Для чиновников пьеса, пока она не записана, – источник возможной крамолы и непорядка. Для «английских комедиантов» – привычная практика: продолжатели Фельтена, они ассимилировали систему *commedia dell'arte*, включавшую импровизацию. Эта практика дополнительно поддерживалась условиями театрального быта Германии (а ранее Англии), когда защищенность репертуара одной труппы от «эстетического шпионажа» другой превращалась в действенное оружие борьбы за сердца и кошельки зрителей.

Таков социальный аспект спора, но имеется и поэтологический. Для чиновников, очевидно, спектакль мог существовать как эстетический факт только в сопровождении эпической проекции, в данном случае – фиксированного полного текста. Основываясь на отождествлении «литературного» и «книжного», памятуя о не-литературном статусе устных фольклорных зрелищ, русский человек начала XVIII в. представлял литературную драму исключительно как записанную. «Английские комедианты» же школы Фельтена оставались сторонниками (в какой-то степе-

ни) *commedia dell'arte*, которая формировалась в полемическом отталкивании от «ученой комедии», обладавшей литературными, но очень сомнительными зрелищными достоинствами. Литературное в XVI в. оборачивалось не-театральным, театральное – не-литературным (Дживелегов 1962. С. 158–159). И для Кунста, соответственно, драматическое означало не-записанное, устно-импровизационное.

Русская запись пьес «английских комедиантов», состоявшись, ознаменовала торжество первого воззрения над вторым, хотя и не в ситуации свободного соревнования. Как и на «исторической родине» этой системы – в Англии XVII–XVIII вв., если «пьесы появлялись на книжном рынке, то это были издания по выкраденному так или иначе тексту или по тексту, кое-как наспех записанному во время представлений, или, в лучшем случае, по рукописи, проданной благодаря распадению труппы или ее финансовым затруднениям» (Мюллер 1925. С. 67).

«Театрально-письменное» понимание зрелища преобладало над «театрально-устным», эпическая проекция – над спектаклем. В школьном театре с его изначально устойчивым драматическим текстом эта эстетика обусловила доминирование программ, в иностранном же, культивировавшем импровизацию, – простейшую фиксацию самих текстов. Функцию эпической проекции в школьном театре исполняет программка, в иностранном – собственно драма<sup>2</sup>. Результат получается неожиданный, потому что с формальной точки зрения программа родственна не полному тексту, а, напротив, отвергнутому чиновниками «перечню». Но поскольку культурно-поэтическая парадигма диктовала преобладание эпической проекции, постольку формальная близость программы и «перечня» игнорировалась.

При Анне Иоанновне Тредиаковский и другие литераторы по правительственному указанию осуществили перевод сценариев-«перечней» из репертуара гастролировавшей итальянской труппы *commedia dell'arte*. Перевод получился «концептуальный». Согласно В.Н. Перетцу, русские сценарии (перевод) отли-

---

<sup>2</sup> Высказывалась догадка, что сохранившаяся программа «Действа о святой мученице Евдокии», которую издал еще Н.С. Тихонравов (Тихонравов 1874-2), восходит к репертуару Натальи Алексеевны (ПСПТ. С. 634). Но более подробная информация, к сожалению, отсутствует.

чались от итальянских (оригинал) «не-театральностью»: подражывали деление только на акты (а не на акты и явления), умалчивали о сценическом антураже и т. д. (Перетц 1915). Короче, в русской версии «перечни» функционировали как эпическая «проекция», не дорожащая зрелищным своеобразием.

Практику же классицистов характеризовало несомненное отсутствие особого интереса к эпической проекции. При Петре I драма нередко почитается состоявшейся, если она послужила поводом к созданию программы. Напротив, классицистическая драма совершенна постольку, поскольку сценична и наилучшим образом порождает зрелище (понятое утонченно и элитарно): «...применительно к русской драматургии XVIII века (практически вторая половина века) встает вопрос, что было первичным и “сильным” локусом трагедии – появление печатного текста или же представление-постановка. Во всяком случае в это время в России именно последнее чаще всего опережало первое, было, несомненно, нагляднее, производило, видимо, большее, чем чтение, впечатление из-за эффекта здесь и сейчас происходящего и как бы единственного и неповторимого...» (Топоров 2001. С. 185–186). А значит, эпическая проекция низводится до афиши или программки в современном понимании.

Итак, преобладание не-драматического начала выражается в высоком статусе эпической проекции. С историко-поэтологической точки зрения, это позволяет остранным, по-новому взглянуть на нынешние афиши, программы, распознав в «мизерабельном» атрибуте современного театрального искусства (или паратеатрального хэппенинга) форму реализации некоего постоянного компонента зрелища.

Равным образом, доминирование «пьес с источником», безразличных к требованиям трех единств и пяти актов, свидетельствует о преобладании в драме не-драматического начала и тем самым о некоторой индифферентности авторов к специфическим особенностям драматических жанров. Этот глобальный принцип, конструктивно определяющий русскую драму XVII – первой трети XVIII в., предстает результатом как развития европейской литературы, так и пропагандистско-риторической ситуации, при которой, с одной стороны, требовалось исполнять «социальный заказ», с другой – отсутствовали диктуемые сверху эстетические предпочтения каких-либо конкретных художественных форм.

Академик В.Н. Перетц, констатируя в свое время вторичность сюжетов драмы «начальной поры», предположил, что если занимательность постановок не поддерживалась событийным интересом, то она должна поддерживаться при помощи некоего иного принципа. Таким принципом В.Н. Перетц счел намеренное смешение «двух основных контрастирующих тонов, двух красок: пафоса и бесцеремонной, не знающей удержу и границ шутки» (Перетц 1932б. С. 38).

Проблема комического в драме последней трети XVII – первой трети XVIII в. поддается объяснению только при учете специфики функционирования комического в литературе предшествующего периода (Одесский 2000а). История науки убедительно демонстрирует, что попытки общего определения категорий «комическое», «смешное», как правило, оказываются безуспешными. Зато изучение этих категорий в рамках отдельных культурных формаций привело к выдающимся достижениям: в частности, благодаря образцовым работам О.М. Фрейденберг, В.Я. Проппа, М.М. Бахтина, Д.С. Лихачева, продуктивно исследуется смех в древнерусской литературе.

Прежде всего подвергнут сомнению опасный тезис о тождестве смешного и сатирического. Ведь традиционно историки и филологи, исходя из того, что некое явление изображено в смешном свете (судебный процесс в «Повести о Ерше Ершовиче» или литургия в «Службе кабаку»), уверенно делали вывод о сатирической природе изображения и о социально-негативном отношении авторов к изображенному (соответственно, получалось, что «Повесть о Ерше Ершовиче» и «Служба кабаку» – демократическая сатира на суд и церковь).

В условиях современной научной ситуации – как результат усвоения упомянутых работ – корректнее утверждать, что модель, предполагающая обязательное тождество смешного и сатирического, едва ли характерна и для литературы Нового времени. Применительно же к литературам другого типа (архаической, античной, средневековой) эта модель бесспорно функционирует лишь с существенными ограничениями.

Специфика древнерусской модели комического детерминирована тем, что оппозиция «серьезное/смешное» производна от базовой культурной оппозиции «Божественное/демоническое» («норма/аномалия»). Бог, Божественное, эманация Божественного в мире – нормативная сфера, сфера абсолютно серьезного, где комическому нет места: Христос, как любили тогда

повторять, никогда не смеялся. А смех выступает как аномалия, как атрибут дьявола; насмешничают исключительно бесы, и профессионалы смеха – скоморохи, «игрецы», исполнители комических ролей в народных праздниках – сами осознавали себя маргиналами, которым необходимо периодически проходить обряды очищения. Бог, как и все Ему причастное, существует истинно; дьявол – питаемая греховностью человека мнимость, дьявол лишен способности творчества, он «обезьянничает» (согласно средневековой дефиниции, «дьявол – обезьяна Бога»), заимствуя формы существования путем имитации или творчества наоборот. «Лежащая в основании серьезность заявляет о себе в старонемецких фарсах тем, что шутлом обычно бывает дьявол», – писал Жан-Поль. – «Выдающаяся идея! Дьявола, как настоящий вывернутый наизнанку божественный мир, как огромную тень мира, которая именно потому и рисует очертания самого мира, легко можно представить себе величайшим юмористом ... однако ... в его смехе слишком много неприятного, страдания, – как будто вырядился в пестрые, яркие одежды человек, которому предстоит умереть на гильотине» (Жан-Поль 1981. С. 153). Аналогично «смешное» на Древней Руси конституируется как дублирование или обратное по отношению к действию «серьезному» (ср. в школьной поэтике Феофана Прокоповича: комическое – вымысел, трагическое – действительность – Феофан 1961. С. 434).

Проекция оппозиции «серьезное/смешное» в социальную сферу принимает форму оппозиции «богатство/бедность» («знатность/незнатность» и т. д.): «вселенная делится на мир настоящий, организованный, мир культуры – и мир не настоящий, не организованный, мир антикультуры. В первом мире господствует благополучие и упорядоченность знаковой системы, во втором – нищета, голод, пьянство и полная спутанность всех значений» (Лихачев 1987-2. С. 353). Бог – источник бог-атства, дьявол – не-бог-атства, нищеты. Потому герои смешных произведений предстают не просто как бедные, но как богатые наоборот, они «босы, наги либо одеты в берестяные шлемы и лыковую обувь-лапти, рогоженные одежды, увенчаны соломенными венцами, не имеют общественного устойчивого положения и вообще какой-либо устойчивости, “мятутся меж двор”, кабак заменяет им церковь, тюремный двор – монастырь, пьянство – аскетические подвиги и т. д.» (Там же).

Национальная проекция оппозиции «серьезное/смешное» выражается в оппозиции «свое/чужое», которая обуславливает

комическое восприятие иностранцев (иноверцев) и их обычаев. Иноземец (или инородец), будучи представителем аномального, «чужого» демонического мира, подвергается жестокому осмеянию. Так, анонимный автор «Лечебника на иноземцев» безжалостно советует: «А буде который иноземец заскорбит рукою, провертеть здоровую руку буравом, вынять мозгу и помазать болная рука, будет здрав без обеих рук» (РДС 1977. С. 96).

Жанровая (формально-художественная) проекция оппозиции «серьезное/смешное» ведет к тому, что серьезному соответствуют действительные жанры средневековой литературы, а смешному – пародия. Комическая литература не имеет особых жанров (вроде распространенных позднее комедии, эпиграммы и т. п.). Она исключительно имитирует формы «серьезной» словесности (литургия, житие, диспут, лечебник) или даже дело-производства (челобитная, «судное дело», «роспись» приданого). В самом деле: дьявол не творит, а подражает, «пародирует», аналогично – смешное существует не в собственном облики, но в заимствованном из сферы серьезного.

Языковой манифестацией оппозиции «серьезное/смешное» становится оппозиция «церковно-славянское/русское». Смешное предстает как употребление «высокого», «Божественного» церковно-славянского языка, причудливо и нерегулярно перемешанного с русскими и с иностранными словами, применительно к низкой тематике и т. д. Например, в «Службе кабаку» Христова молитва «Отче наш» оборачивается в мольбу пьяницы: «Отче наш, иже еси седиш ныне дома, да славитца имя твое нами, да прииди ныне и ты к нам, да будет воля твоя яко на дому, тако и на кабаке, на пече хлеб наш будет» (РДС 1977. С. 45).

Наконец, принципиальное свойство древнерусского комизма – его включенность в культуру. Смешное – на определенных основаниях – функционирует «внутри» культуры. Оппозиция «серьезное/смешное» не подразумевает оппозиции «культурное/внекультурное». Автор «Службы кабаку», соединяя молитву и образ пьяницы, не критикует церковную службу и не отрицает институт церкви. Такого рода смешное не уничтожает серьезное, но сосуществует с ним, будучи его «теневым» отображением. Смешное санкционировано, но ему отводится подобающее, строго лимитированное место и время.

Комическому в драме «начальной поры» уделяли внимание П.О. Морозов, В.Д. Кузьмина, П. Левин, Л.А. Софронова и др. Однако важно акцентировать: включение комического в единый текст наряду с патетическим не просто художественная особен-

ность среди прочих. В позднейшей литературе классицизма формулируется жесткий запрет на такое соположение (Сумароков 1953. С. 136).

Знай в стихотворстве ты различие родов,  
И что начнешь, ищи к тому приличных слов,  
Не раздражая муз худым своим успехом:  
Слезам Талию, а Мельпомену смехом.

Для драмы же XVII – первой трети XVIII в. включение комического в не-комическое произведение – это конструктивный поэтологический принцип. Включение комического охватывает: 1) «низкие»/«высокие» персонажи, 2) «низкое»/«высокое» слово, 3) «низкую»/«высокую» сюжетику и тематику.

\* \* \*

Сосуществование «низких» и «высоких» персонажей, типологически родственное оппозиции «бедность»/«богатство» в древнерусской смеховой литературе, отчетливо осознавалось и санкционировалось в школьных курсах поэтики. Так, Я. Понтан не берется «утверждать, чтобы можно было написать комикотрагедию, развязкой которой была бы смерть героя (героя комикотрагедии – лицо комическое, следовательно, низкого происхождения. – М. О.): дело в том, что бедствия и несчастья ничтожных людей низкого состояния не способны ни помниться, ни возбуждать душевного движения» (Резанов 1910б, с. 250). Равным образом теоретик-иезуит М.К. Сарбевский печально сетует: «...и разум, и опыт дают знать, что скорбное чувство легче возбуждается зрелищем бедствий знатных мужей ..., чем бедствиями простолюдинов, и наоборот скорее мы чувствуем удовольствие при виде благополучия простолюдинов, чем знатных, потому что то и другое происходит вопреки наших ожиданий» (Резанов 1911б, С. 10).

Такова теория, а на практике в трагических постановках Кунста и Фюрста значительное место отводилось «комической персоне», что понятно, учитывая принадлежность труппы к традиции немецкой «английской драмы», связанной с наследием елизаветинцев. «Трагический мир Шекспира не вполне реалистичен ... повседневную и обычную действительность Шекспир не воспринимает серьезно, трагически, трагические фигуры у него – дворяне, короли, герцоги, вельможи, военачальники, античные герои; если же на сцене выступает народ, солдаты или дру-



гие персонажи средней и низкой сферы жизни, то это всегда низкий стиль, всегда одна из модификаций комического...» (Ауэрбах 1976. С. 331–332). Характерно, что и французы XVII в. – при всех новых классицистических тенденциях – не отказались от подобной схемы: «...в драмах Мольера не показано подлинной жизни народных слоев, хотя бы с позиций аристократически-презрительных, как у Шекспира. Мольеровские горничные и слуги, крестьяне и крестьянки и даже кунцы, нотариусы, врачи и аптекари – исключительно комические персонажи...» (Ауэрбах 1976. С. 368).

Немецкие авторы «английских пьес», трансплантировав шутов Шекспира на почву немецко-голландского комизма, создали тип хитроумного слуги. Трусоватый пройдоха Гансвюрст, или Пикельгеринг, вторгаясь в серьезную драму, образует «низкий» фон для героических поступков «высоких» персонажей; оттеняет смехом патетику, привнося элемент циркачества, фарса, исполняя песни; он также способен размыкать отгороженность сцены от зала, прямо адресуясь *ad spectatores*. Установлено даже имя постоянного исполнителя комических ролей у Кунста-Фюрста – Бендлер (Щеглова 1928. С. 230–231).

Немецкий театр знает три типа «дураков»: «тип прямодушного, пассивного дурака», «тип хитреца, активного дурака», «тип акробата и прыгуна» (Всеволодский-Гернгросс 1913. С. 76). «Комическая персона» в труппе Кунста-Фюрста, видимо, принадлежала ко второму типу. «Издевательский слуга» Эрсил уже в первых сценах пьесы «Сципио Африканский» глумится над окривевшим нумидийским царем Сифаксом: «Рцы мне ты, черный чернивый купец: как тебе показываются изрядные заручения? О како избранно ему оне пристали, такому черному господину! Имеют бо такой же цвет и, чаю, един твоих черных золотарей их ковал» (Тихонравов 1874-2. С. 35). Он фокусничает с обезьяной, называет ее зеркалом нумидийца Масинизы, страшится храброго царевича Иербы, помогает своему господину Сципиону, жалеет преданную вельможами Софонизбу (Там же. С. 51–52, 54–55, 62–63, 64–65, 88–89). Кроме господина к нему особенно расположены Масиниза и Софонизба (Там же. С. 52–53, 91). Его реплики часто произносятся в финале сцен, когда прочие персонажи удалились, то есть адресованы прямо в зрительный зал (Там же. С. 64–65).

В пьесе «Принц Пикельгеринг» заглавный персонаж – наследник голландского и французского фарса – потешает зрителей потасовками (Там же. С. 110), принимает знатных людей

за лисиц. Ведь они «в нарядных кружевных платьях и в желтых ферезях», а так изображаются лисицы в книжке о «Ремазке-лисенке» (Там же. С. 108–109). Карнавальное перевертывание социального универсума (простые люди – люди, знатные – лисицы) осуществляется со ссылкой на «авторитет» немецкой народной книги, разрабатывающей распространенный сюжет о Рейнке-лисе.

Пикельгеринг, он же – Жоделет французской комической традиции, нарушает правила приличия, отрывая в присутствии дамы (Там же. С. 166), ей же повествует о неблагопристойном сне: «...блоха сидела на вашем большом пальце и с единым клопом дралась и хотела в ваше спальное место убежать» (Там же. С. 167). «Низкий» мотив насекомых, присущий фольклору различных народов, нередко проникает в литературу. Среди интермедий здесь уместно вспомнить 6-ю из сборника П.Н. Тиханова, в которой Херлекин подает в суд жалобу на «мух, комаров и прочие проныры» (ПЛТ. С. 578–581); 25-ю из сборника А.А. Титова – челобитную Гаера на блох (Там же. С. 694–697); сказку о пауке-Мизгире – «добром молодце, воюющем с мухами, комарами, мошками» (Там же. С. 813) и т. д., а также знаменитую песню Мефистотеля из «Фауста» Гёте и блох в творениях А.П. Сумарокова (Стенник 1985. С. 213).

«Веселый музыкант» Лентуло из «Честного изменника» вовсе выведен из ряда действующих лиц, становясь «дивертисментным» посредником между ними и залом. В конце явлений («сений») он подает комически-комментирующие реплики, венчая свои размышления ариями-интерлюдиями (Тихонравов 1874-2. С. 211–212, 218–219, 231–232). Вмешивается в патетические диалоги «высоких» персонажей, апеллируя к зрителям: **Арцуг:** Верный любитель всегда есть пужлив. **Алоизия:** Но ревнительный любитель никогда унывает. **Родериго:** Не возлюбленный любитель есть отчаянный. **Лентуло:** И все такие любители суть дураки» (Там же. С. 200).

Н.С. Тихонравов, размышляя о причинах проникновения итальянской пьесы Дж. Чиконьини «Честный изменник» в репертуар Кунста, предположил, что «английских комедиантов» привлекала «смесь кровавых сцен с шутовскими, серьезного с комическим» (Тихонравов РГБ. Л. 62об.). Однако маститый ученый не совсем точен: как следует из исследований Александра Веселовского, в тексте Чиконьини фигуры Лентуло не было, и его появление в немецкой переделке есть результат «приурочивания пьесы, назначенной для салонной публики, ко вкусам

среды, потешавшейся Гансвюрстом и Пикельгерингом» (Веселовский 1888. С. 261).

«Амфитрион», в отличие от упомянутых ранее пьес, – комедия, но специфические функции слуги Соси также выделяют его среди «высоких» действующих лиц. Именно финальная речь Соси подводит итог пьесе: «Великий бог Юпитер много нам чести воздает и его милость к нам, без сомнения, непременна. <...> Однако оставим те речи и всяк к себе домой пойдем: в таком деле всегда лучше молчать» (Тихонравов 1874-2. С. 506). Здесь и ирония по поводу уверенности «высоких» персонажей в благополучной развязке (двусмысленность ситуации в том, что, с одной стороны, мужу наставили рога, с другой – «все к лучшему»: его жена станет матерью величайшего героя Геракла), и афористичность последней фразы. Соси, подобно Эрсилу или Лентуло, наделен «полномочиями», возвышающими его над прочими: от лица автора сформулировать эпилог.

«Комическая персона» занимала важное место в антрепризе Э. Манна: при всей гипотетичности информации о репертуаре понятно, что – по классификации «дураков» немецкого театра – это был «тип акробата и прыгуна». Во-первых, известно, что сам «принципал» совмещал в себе дарования драматического артиста и циркача (Всеволодский-Гернгросс 1912. С. 38). Во-вторых, имеются (пусть ненадежные) сведения о постановке Манном «Принца Пикельгеринга» со всеми вытекающими «комическими» последствиями. В-третьих, мемуарист Бассевич именно в связи с труппой Манна критически высказался об увлечении немецких артистов шутовскими ролями. Немецкий театр, сетовал Бассевич, «был не более как сбор плоских фарсов, так что кое-какие наивные черты и острые сатирические намеки исчезали в бездне глупых выходов, чудовищных трагедий, нелепого смешения романических и изысканных чувств, высказываемых королями или рыцарями, и шутовских проделок какого-нибудь Jean Potage, их “наперсника”» (Бассевич 1866. С. 152). Согласно же другому мемуаристу, знаменитому камер-юнкеру Берхгольцу, Манн порадовал зрителей переработкой мольеровского «Жоржа Дандена» – пьесой «Ганс Юрген». А заказал ее сам император, якобы желая посмеяться над Гансом Юргеном, придворным поваром, прослышшим рогоносцем. Поваф присутствовал на представлении и при каждом упоминании своего имени бросал в арлекина муку (Берхгольц-4. С. 9–12) – традиционный фарсовый атрибут. Можно констатировать, что внутри мольеровской комедии разыгрывался настоящий «спектакль в спектакле», где

арлекин выступал в паре с находящимся в зале императорским поваром.

При анализе функции «низких» персонажей в школьной системе необходимо принять во внимание присущее ей жанровое (точнее – «субжанровое») многообразие. Например, в драмах рождественского цикла наличие комических действующих лиц обусловлено традицией средневековых мистерий, адаптированной школьными драматургами (Резанов 1910а. С. 87–97). Борис, Афоня, Авраам – простоватые пастухи из рождественской пьесы Дмитрия Ростовского – затесались в сакральную историю, как Пикельгиринг в патетические «английские драмы». Они невежественны, забиты: «Осударь! Надобно што в поклон понести, / Штоб не велел, як наш князь, у шею вон вести?» (РД. С. 234), но умилительны в своей наивной вере (Елеонская 1976. С. 77). Потому им, а не жестокому царю Ироду с советниками открыта великая тайна Боговоплощения: истинная простота предпочтительнее ложной мудрости. Такого рода вмешательство низких действующих лиц во вселенски значимое событие Рождества из мистерий – через школьную драму – попало в вертеп, кукольный театр демократических слоев. В вертепном варианте социальная регламентация персонажей рождественской пьесы реализована зримо: высокие двигались на одном ярусе ящика кукловода, а низкие – на другом (Кузьмина 1958. С. 74).

Пастухам Дмитрия отчасти сродни нищие из пьесы «Венец Димитрию» (1704) его ученика Евфимия Морогина. Сцены, в которых они действуют, «содержат комедийные ситуации» (ПСПТ. С. 607), но нищие трогательны в своей любви к их благодетелю Димитрию Солунскому, и комизм в их изображении отнюдь не имеет сатирического значения.

Рождественских пастухов Дмитрия Ростовского несколько напоминают «пастыри» из загадочной петровской пьесы «Дафнис», относимой некоторыми специалистами к школьной традиции (Пекарский 1862-2. С. 465). Они комичны в своем страхе перед Пифоном и любят невинные радости жизни, но наивны и трогательно признательны своему спасителю – «высокому» персонажу Аполлону (Твардовский 1994. С. 493):

О проклятый змий на насъ! О злая скотина!  
Бежахъ, бежахъ, пришла мне горкая причина.  
Бегущи и вывихнуль с зелным бодемъ ногу,  
Чуть от страха уллучилъ к вамъ быть на дорогу.

Ср. также (Твардовский 1994. С. 501):

Ну, ну, ну, товарищи, попляшем немножечко  
Веселы на радости, пора намъ домой теперь.  
Ну, ну, ну, ну, ну, ну, ну, ну, ну, ну! Пора намъ домой  
теперь!

Другие школьные жанры требуют другого поведения «низких» действующих лиц. Оставляя «высоким» лицам основное действие, они, как правило, населяют интермедии (которые, кстати, часто относятся и к любительской системе). «Высокие» и «низкие» герои не пересекаются, будучи объединены исключительно рамками постановки в целом. Мир интермедий по отношению к основному действию превращается в антимир, сплошь населенный забавными анти-людьми. Это напоминает «изнаночный» комизм средневековых мистерий, фарса, русской смеховой литературы.

Например, в опубликованных Н.С. Тихонравовым «междуречиях» встречаются: смерть, незадачливый воин, хвостун, богатырь, мошенники, школяры, старик, «блудник», астролог. Все они смешны по определению и общаются исключительно с себе подобными. Все равны, никто – в отличие от Гансвюрста–Пикельгеринга–Жоделета – не солирует, никто не смешнее остальных. Только в 1740-х годах авторы тверских и новгородских школьных пьес «поставят» на Цыгана, качества «солиста» которого обеспечиваются его национальной плутовской репутацией и демонической славой (Левин 1967. С. 76–109).

Комическое в школьной системе, в отличие от иностранной, приспособлено также для исполнения «социального заказа» на сатиру. Проповедник Иоанникий Галятковский в 1683 г. сетовал на комические интермедии, в которых иезуиты высмеивают «русских попов» (Цит. по: Ушкалов 1999. С. 110), а П.П. Пекарский, анализируя интерлюдии к школьному панегирику «Стефанотокос», утверждал, что «самым лучшим комментарием для понимания личностей интермедий, каковы, например, раскольник, ставленник, подьячий и пономарь, не желающий отдавать детей учиться, могут служить указы, помещенные в Полном собрании законов...» (Пекарский 1862-1. С. 447). Получалось, что неизвестный автор школьной драмы высмеивал литературными средствами тех, с кем политически боролся император.

Впрочем, применительно к интермедиям с их бродячими сюжетными мотивами политическую злобу дня следует выявлять осторожно. Например, продолжая обсуждение «Стефаното-

коса», следует напомнить, что, по мнению большинства специалистов, Пекарский заблуждался: эта пьеса написана не при Петре Великом, а в первые годы правления Елизаветы Петровны. Казалось бы, уточнение не принципиальное, но его невольно популяризировал хороший знакомый Пекарского – радикально настроенный критик Н.А. Добролюбов. В статье «Луч света в темном царстве» он упомянул как о само собой разумеющемся о «комедиях, написанных по повелению Петра Великого против раскольников. Известно, что в тех комедиях раскольник всегда выставлялся каким-то диким и бессмысленным чудовищем, и, таким образом, комедия говорит: “Смотрите, вот они каковы: можно ли доверяться их учению и соглашаться на их требования?”» (Добролюбов-6. С. 336).

Подобно Пекарскому детерминируя тематику школьных интермедий политической актуальностью, П.О. Морозов предполагал связь «междуречия» о богатыре и войне с милитаристскими планами московского царства (Морозов 1889. С. 333), А.М. Панченко – «междуречия» об астрологе с придворной модой на оккультизм (Панченко 1984. С. 178). П. Левин даже утверждала, что именно социальная отзывчивость составляет своеобычие петровских интермедий в сопоставлении с белорусскими или украинскими (Lewin 1967. С. 71–73, 112).

Вероятно, тезис П. Левин справедлив, хотя не следует забывать, что он сформулирован на основе аналогии с позднейшими школьными интермедиями, будучи также подкреплен общими представлениями о петровской эпохе как эпохе необыкновенной политической активности. Это иллюстрируется хрестоматийным примером трагедокомедии Феофана Прокоповича «Владимир» (1705), написанной будущим архиепископом Новгородским, тогдашним преподавателем Киево-Могилянской академии.

Известно то новое, что отличает трагедокомедию: социально-политическая проблематика – апология просвещения, критика его противников (Морозов 1889. С. 100; Каллаш, Эфрос 1914. С. 36; ИРЛ 1941. С. 164; ИРЛ 1980. С. 440; ИРД 1982. С. 41). Имеются в виду прежде всего сатирические образы языческих жрецов Жеривола, Курояда и Пиара: «Комический элемент, проявлявшийся в московской школьной драме эпизодически, в отдельных интермедиях, втиснутых между актами и не имевших никакого отношения к самой пьесе, в трагедокомедии Феофана Прокоповича разлит по всему произведению и не отвлекает внимания зрителя от хода главного действия» (Тихонравов РГБ. Л. 98об.).

Видимо, в жрецах должно угадывать оппонентов Феофана в церковной среде: по крайней мере, один из оппонентов Феофана (позднее, после смерти Петра) доносил, что Прокопович «священников российских называет Жериволами, лицемерами, идольскими жрецами» (Морозов 1880. С. 100; ИРЛ 1941. С. 169; впрочем, см. протесты против правомерности подобного отождествления: Соболевский 1889. С. 12).

«Идольские жрецы» невежественны (проигрывают религиозный диспут с греком-христианином), трусливы (из боязни княжеского преследования отрекаются от своих богов), корыстны. «Основное в характеристике жрецов – это плотское: прежде всего ненасытное обжорство, которому они предаются; их имена указывают на это пристрастие. Принадлежность к плотскому, “земляному” миру должна смешить или быть достойной осмеяния – такова установка Феофана Прокоповича. Жрецы ни на минуту не оставляют тему еды» (Софронова 1996. С. 77). Жеривол сетует (Феофан 1961. С. 158):

Но, – вируй ми, о княже! – жрец Перуна, бога,  
Добре чрево исполнил от тука премного  
Со Перуном (веси, что имам глаголати),  
Со Перуном могох мя в тили соравняти.  
Но уже тую щедрость измини. О студа!  
Даде вчера едина козла, тако худа,  
Тако пристарилого, тако бестилесна,  
Тако изуренного, иссохша, бесчестна,  
Тонка, лиха, немощна, бескровна, бесплотна, –  
Еще ножа не приях, а смерть самохотна  
Постиже его. Гнив ли уби его божий,  
Или яко не бе в нем кроме одной кожи  
И под кожею костей, тилесе не мало?

Сатирическая жесткость драматурга беспрецедентна для украинского и русского театра конца XVII – начала XVIII в., хотя, разумеется, преподаватель пиитики опирался на школьные правила. Начать с того, что, согласно теоретическому латинскому курсу Прокоповича, в трагедокомедии «остроумное и смешное смешивалось с серьезным и грустным и ничтожные действующие лица – с выдающимися» (Феофан 1961. С. 432). И ставили трагедокомедию во время весенних вакаций, «рекреационные» же школьные пьесы – в отличие от мистерийных или агиографических – допускали шутливость в изображении злодеев (Тихонравов РГБ. Л. 96–96об.).

Затем жрецы – непросвещенные простецы, что позволяет видеть среди их предшественников «низких» героев интермедий и (с оговорками) рождественских пастухов (Резанов 1910а. С. 292). Непросвещенными простецами (с комическими чертами) выступают языческие жрецы и в пьесе Морогина «Венец Димитрию» (1704), написанной почти одновременно с «Владимиром» Прокоповича. Жрец, который должен в присутствии императора Максимиана на богословском диспуте посрамить христианина Димитрия Солунского, оказывается перед ним интеллектуально бессилен и с позором удаляется (ПСПТ. С. 77):

От словес ти познах тя, что младоумствуеш,  
Неподобныя вещи семо повествуеш,  
Един бог и три бога – мой ум не постигнет.  
.....  
Максимиане, тебе не помоществую,  
Волшебствует бо Димитрий, аз не волшебствую,  
Заградил есть ми уста своими словами,  
Отпустите мя, а он да глаголет с вами.

Жрецы Прокоповича – иноверцы. Обыкновенно под иноверцами подразумевались евреи («Торжество естества человеческого»), а не язычники, но все-таки Феофан мог и в этой традиции почерпнуть аргументы, оправдывающие насмешки над слугителями культа.

Наконец, трагедокомедия повествует о борьбе страстей в душе князя Владимира (ИРЛ 1941. С. 164) и персонажи не совсем те, кем кажутся. «Жеривол у Феофана Прокоповича также появлялся на сцене с возгласами, имитирующими смех. Но он был и опасен, ибо непосредственно выказывал связь с силами зла, кровью крепил союз с сатаной» (Софронова 1996. С. 80). Языческие жрецы прислуживают, конечно, не Перуну, а дьяволу (Феофан 1961. С. 156):

Всегда аз довольный  
Любви его, за что есм сам в себе неволный,  
Ни свобод, в раба ему з тилом и душею  
Вично себе написах кровию моею.

Демоны же в школьном театре нередко забавны. В.И. Резанов указывал польскую школьную пьесу, где бесы носят имена, отдаленно напоминающие имена жрецов из «Владимира» (Резанов 1910а. С. 292).



Феофан, таким образом, учитывал соответствующие образцы, что еще более подчеркивает непривычность трагедокомедии. Ведь все традиционные мотивы переработаны согласно нестандартному сатирическому направлению – агрессивной атаке на церковных традиционалистов, внутренне логичной для Прокоповича и в то же время шедшей навстречу правительственному пропагандистскому заказу.

Школьные интермедии могли заменяться (или наполняться) балетными номерами и хоровым пением, как и в постановках иностранной труппы, где «комические персоны» по законам дивертисмента не только шутят, но совершают цирковые трюки (Эрсил в «Сципио Африканском») или поют (Лентуло в «Честном изменнике»). В школьных же поэтиках существует специальная классификация видов хора: хор-вывод, хор из второстепенных действующих лиц, соединение хора с действием, чередование сентенций и пения, исполнение хора аллегорическими фигурами (Резанов 1910б. С. 346–349). Школьные авторы обращались также к кантам, в которых привлекали общественная тематика, парадность, школьно-аллегорическая образность, синтез слова и музыки (Ливанова 1952). Например, в сравнительно позднюю пьесу Славяно-греко-латинской академии «Образ торжества российского» (1742) включался знаменитый кант «Виват, Россия!» (ПШТМ. С. 546).

Отдельную группу в рамках школьного театра представляют панегирические пьесы (ср.: Елеонская 1976. С. 85–87). Подобно рождественским пастырям, комические персонажи фигурируют здесь в рамках основного действия, но они созданы по риторико-аллегорическим законам, не имеющим ничего общего ни со средневековыми, ни с фольклорными образцами. Драматические панегирики, тип комизма которых более всего отвечал духу петровского времени, предполагали не только похвалу победителям, но и поношение побежденных: символизирующие их фигуры публично выражали покорность и т. п. В «Божием уничижителем гордых уничижении» действует хромой Лев, геральдически обозначающий Швецию, а хромотой персонально намекающий на рану, которую получил Карл XII накануне полтавского сражения. Лев смешон, по воле автора панегирика он попадает в унизительные и забавные переделки. Вначале «орел российский купно с Помощию Божию Льва хрома со лвяты ловит и лвята половил пособием Божиим. Лев же хром беже» (ПШТМ. С. 234). И в финале Лев появляется с надписью: «Боюся» (Там же. С. 238). Аналогично в «Царстве мира» Гений Петра изгоняет

в геенну Идолослужение, «с царского украшения обнаженно»; в «Свобождении Ливонии и Ингерманландии» Ревность Православия прогоняет «со студом» Хищение (Там же. С. 198, 226).

Придворный театр по обыкновению поставляет скудный материал. Сообразуясь с его значением «наследника трех предшествующих театров: первого придворного (“Иудифь”), школьного (“Ревность православия”) и иноземного – Кунста–Фюрста» (Резанов 1911а. С. 14), разумно предположить, что немаловажная роль отводилась здесь арлекину, который мог участвовать вместе с серьезными персонажами в основном действии («Иудифь», пьесы Кунста) и появляться в комических интермедиях (школьные пьесы). Это подтверждается описаниями современников (см.: Каллаш, Эфрос 1914. С. 85); да и среди предметов реквизита труппы Кунста–Фюрста, переданных в 1708 г. Наталье Алексеевне, значилась пара «шутовского пестрого» платья (Богоявленский 1914. С. 143).

\* \* \*

Театральные системы, которые допускают общение «низких» и «высоких» персонажей, неизбежно допускают и нарочитое противопоставление в одном произведении разных языков и/или разных стилей одного языка. Это перекликается с оппозицией «церковно-славянский»/«русский», традиционной для отечественной литературы.

Артисты Кунста–Фюрста, следуя традициям «английской драмы», питали пристрастие к вышучиванию вычурной аристократической речи. Вот, например, диалог героического Сципиона Африканского и «издевательского слуги» Эрсил. **Эрсил:** Мой господин Сципио! Белая та голубка, которая в той большой голубятне заключена, высылает к тебе двух черных воронов, иже желают с тобой говорить. **Сципио:** Я мню, что ты, Эрсиле, вчерашний хмель не проспал, для того без толку говорить. **Эрсил:** Gal! Gal! Тако надобно подобными украшенными речами, реторике говорить, дабы не всяк разумел. А теперь вижу я: говорить мне надлежит прямым таким языком. Прислала королева Софонизба двух послов к тебе, иже желают очей твоих видети» (Тихонравов 1874-2. С. 38–39). Или Эрсил комментирует встречу двух любовников: **«Масиниза:** О небо! Какая радость! **Софонизба:** О вы, звезды! какое удовольствие. **(Друг друга обнимают.) Эрсил:** О вы, Бахусовы братия и приятели! какая жажда!» (Там же. С. 81–82).

Жоделет в «Принце Пикельгеринге» делится своими весьма оригинальными представлениями о приличном разговоре

с «женским полом»: «Шамадан моих возлюбленных мыслей! Непобедимая корчма любительской пряжки! твои стрельные пищади огневых глаз твоих через многоличную стрельбу семо и овамо чернь телесную замутили...» (Там же. С. 113–114). Он не понимает церемониальных формул, не знает титулов и должностей: **Октавиан**: Я целую вашему высочеству покорнейше ноги. **Жоделет**: Смотри, что рот тебе скареден не будет: я в г...о ступил. **Октавиан**: Как так внезапно вашему высочеству такое злополучение приключилось? **Жоделет**: Злополучение не великое: я к вечеру башмаки велю вычистить; то благополучение мое, что я туды носом не попался» (Там же. С. 133). **Октавиан**: Вначале я у вашего высочества был секретариус. **Жоделет**: Аль ты тот человек, который единожды в секрет упал?» (Там же. С. 141). **Генрих**: Зде может ваше высочество с братом инфантом устное беседование держать. **Жоделет**: А где тот дикий зверь? То я не ведал, что элифанта в братиях имею» (Там же. С. 183).

Комический персонаж Тразо в сохранившемся фрагменте драмы «О крепости Грубетон» усыпляет бдительность стражников, читая им вычурное любовное письмо: «Мадам, прекрасная мадам, изряднейшая сова возлюбленных моих мыслей, кошка морская погибших моих чувств, маятник храбрости моей ... и аз уповаю, яко и ты по смерти моей меня пожалуешь ... коня храбрости моей в стойло милосердия своего заключити» (Богоявленский 1914. С. 187–188). Смутно угадываются насмешки над светским жаргоном в загадочной пьесе «Драгыя смеяныя» (Тихонравов 1874-2. С. 258). Этот неуклюжий перевод комедии Мольера «Смешные жеманницы», посвященной бесспорно неактуальной в России Петра I критике парижской прециозной культуры, был выполнен шутком императора – поляком, по прозвищу «царь самоедский» (Пекарский 1862-1. С. 478; Тихонравов РГБ. Л. 4).

Принципиально значение комического многоязычия для школьной системы. Согласно теоретическим установкам, предполагалось закрепление за «высокой» частью языка сакрального, литературного (латынь, церковно-славянский), а за интермедиями – профанного, разговорного (французский, немецкий, польский, украинский, белорусский, русский) (Морозов 1889. С. 64; Резанов 1910б. С. 200). Любопытно, что если по отношению к латыни польский мог выступать «низким» языком, то по отношению к украинскому или белорусскому – «высоким». Не менее показательным, что среди интерлюдий к «Стефанотокусу» имелись разом украинские и русские: на фоне церковно-славянского разница двух профанных языков стушевывалась как несущественная.

Уникальный пример языкового комизма в школьной пьесе Симеона Полоцкого скрупулезно реконструирован А.С. Деминым. Он обратил внимание, что дурные слуги «блудного» «хотя и клянутся ему в верной службе, но когда блудный пьет, в общем шуме желают жить “не многа лета” вместо обычного “на многа лета”: “Буди, государь наш, здрав не многа лета! – восклицают слуги. И Полоцкий в ремарке подчеркивает – Зде пивши запоют: Не многа лета!” (строка 236 и сл.). “Пий не много лет! Мы ти верни служи, – кричат слуги в другой раз. И Полоцкий снова добавляет – Пети: Не много лета” (строка 292 и сл.). Это издевательский ответ слуг на искреннее восклицание блудного: “Будити здрави, любезнии друзи!” (строка 291). (Кстати, Н.С. Тихонравов и И.П. Еремин в своих изданиях комедии заменили “не многа лета” фразой “на много лета”, вероятно, считая это “не” описками. Но это не описка.)» (РД. С. 322–323).

Димитрий Ростовский в «Комедии на рождество Христово» достигает комического эффекта, вводя иноземцев, которые говорят с забавным акцентом, – драматург «заставляет говорить ломаную речью посланца, извещающего о прибытии волхвов» (Резанов 1910а. С. 99). Посланец, представший перед Иродом, пришел к царю издалека, потому его речь неправильна:

Воля твой, царю Юда, голова рубати,  
Я невинна – мой цар зде схотел мя послати.

Или:

Добро. Моя рада, что здорова ходила,  
Больше того не буду кому говорила.

Интермедия (и без учета основной части) остро ощущала языковой аспект комизма: «Одним из примеров комизма, используемых авторами интермедий, является диалект и жаргон. На тарабарском наречии говорят цыган и грек, латинские реплики служат средством характеристики немца-лекаря. Широко используется прием непонимания персонажами друг друга: так, на чередовании несообразных реплик основан диалог лекаря, говорящего по-латыни, и цыгана, не понимающего смысла его фраз и улавливающего лишь внешнее звучание незнакомых слов. По этому же принципу построен разговор двух глухих Могильника ... и Кобыльника...» (ПЛТ. С. 675). Как нетрудно убедиться, авторы интермедий, кроме оппозиции «церковно-славянский»/

«русский», активизировали привычную русской литературе оппозицию «свой»/«чужой» в ее языковом аспекте.

Свойственный интермедиям языковой комизм доведен до предела в любительской пьесе первой половины XVIII в. «Действие о короле Гишпанском», которую В.Д. Кузьмина и последующие публикаторы гипотетически относят к солдатской самодеятельности (ПЛТ. С. 772–773). В сценах переговоров и сражений испанцев с турками последние изъясняются на забавной «тарабарщине» (ПЛТ. С. 65):

С а л т а н

Сяк час бокчас саба идаскер чим боек  
Туне держалот велов забула чембуай начика  
Сарабаи турек дать увиться.

Г а е р

Вынимаи палаши, сряду и кроши!

Несмотря на серьезный тон подобных сцен (в приведенном эпизоде положительные испанцы терпят роковое поражение, и турки расстреливают Короля), наличие Гаера позволяет предположить присутствие комического элемента, значит, и тарабарщина иноземцев не просто подражание «чужому» языку, но комический прием: «К речевым традициям как театра XVII–XVIII вв., так и устной народной драмы в данной пьесе относится также “условно турецкий” тарабарский язык, основанный, по-видимому, на звукоподражании» (ПЛТ. С. 772).

В мистериальных жанрах школьного театра – по подобию «английской драмы» – персонажи, маркированные нелитературным языком, фигурируют рядом с «высокими». Их «низкая» речевая окраска означает, что они или очень хорошие (трогательные пастухи Димитрия Ростовского), или очень плохие, как, например, гонители Христа в киевской драме 1706 г. «Торжество естества человеческого» (Резанов 1907. С. 65–66, 73–74).

\* \* \*

Рафинированным вариантом включения в патетическое действие «низких» персонажей и языка можно считать пародию: выстраивание особой («низкой») сюжетной линии, событийно дублирующей соположенную ей «высокую», или – шире – выбор темы, которая в пределах пьесы параллельно подвергается «высокой» и «низкой» аранжировке.

Исследование пародийного начала, разумеется, выполнимо лишь на материале полностью сохранившихся текстов. Изданная С.К. Богоявленским пьеса «О Франталпее, короле Тирском, и Мирандоне, сыне его, и о прочих» (об истории которой известно только то, что имеется рукописная немецкая версия, датированная 1667 г. – Замятин 1933. С. 797–802) ставилась и труппой Кунста–Фюрста, и при дворце царевны Натальи.

Единая сюжетная ситуация – любовь мнимых брата и сестры – здесь представлена тремя парами героев. Две пары симметричны: царевич Мирандон любит «сестру», которая оказывается сестрой царевича Родемана, и наоборот: Родеман любит сестру Мирандона. Комическую же любовь показывает пастух Димас – типичный «низкий» персонаж, трусоватый, грубый, дерзко насмешливый. Его снедает та же страсть, что и возвышенных царевичей: «Для чего нельзя? Она мне ближняя, как иному. К тому же она и пригожая, как протчие деревенские девки» (Богоявленский 1914. С. 155). Но когда Димас предположил, что в своем несчастье подобен Мирандону и Родеману, он был немедленно побит. «Увы, штаны мои воняют. Как я пришел к сим дуракам! <...> О дабы тем именем не назывался (несчастливого. – М. О.), аще сия такая похвала титла; ест ли бы назывался дураком, лутче бы было» (Там же. С. 170). Пародийное сходство доказано от противного (ср. ситуацию «Принца Пикельгеринга», где вопреки вопиющему несоответствию слугу принимают за хозяина).

Аналогично конструируется «двойнический» сюжет в «Амфитрионе» Кунста–Фюрста, где две параллельные сюжетные линии жестко соотнесены по признаку «высокое»/«низкое»<sup>3</sup>. Верховный бог Юпитер морочит домовладельца Амфитриона, принимая его внешний облик, а сопровождавший владыку Олимпа услужливый Меркурий – ироничного и здравомыслящего слугу Амфитриона Соси, «идеального двойника» (Пави 1991. С. 60). Параллелизм, как и положено, акцентрируется различиями. Юпитер воделеет жену Амфитриона Алкмену, Меркурий же с трудом избегает сексуальных домогательств супруги Соси – Клеантис.

На первый взгляд, для школьного театра характерно снижение не сюжета (как в «английской драме»), а темы. Интермедии «были органической частью пьесы и не снижали ее пафос,

---

<sup>3</sup> О «высокой»/«низкой» сюжетных линиях у самого Мольера см., например: Бояджиев 1966. С. 195–198.

вторили высокому содержанию, но в комическом ключе. Довольно редко между ними наличествовали сюжетные связи и мотивации. В интермедиях выстраивался еще один код художественного сообщения, усиливавшего общее значение пьесы при проигрывании его в смеховом регистре» (Софронова 1996. С. 76; ср., впрочем, высказывания В.И. Резанова, призывавшего толковать включение интермедий как черту не драмы, но театральной постановки – Резанов 1911а. С. 6).

Казалось бы, само собой напрашивалось построение, при котором интермедии пародируют основное действие, да и правомерность подобного «двойничества» прямо формулировалась в школьных поэтиках (Петров 1880. С. 116–122; Морозов 1889. С. 60; Резанов 1910б. С. 350), но согласно существовавшей практике, «междуречия» постановочно не строго закреплялись за единственной пьесой и, соответственно, не вносились в ее списки. В итоге исследователям приходится довольствоваться интермедиями, где – при неуловимости конкретного объекта пародии – очевидна общая пародийная установка, где снижаются не столько определенные сюжетные перипетии или сценки, сколько универсальные мотивы средневековой и школьной культуры.

В первом из «междуречий» Тихонравова Старику, который желает постичь науки, плетью тренируют память и в прямом смысле «остряют» голову. П. Левин, указывая на «комический эффект реализации окаменевших понятий», охарактеризовала подобные интермедии как «профессорские», «морально-дидактические», «литературные». «В их основе, – пишет П. Левин, – лежат анекдотические мотивы, а их *vis comica* состоит прежде всего в обыгрывании понятий отвлеченных, понятых как конкретные (например, вострить разум), а также в игре слов» (Левин 1967. С. 201).

Пристального внимания заслуживает эпизод, где Старика заставляют проглотить свиток, что есть снижение важнейшего культурного топоса. Традиционно поглощение книги выступает как символ постижения ее содержания. Восходя к библейским образцам, к книге Иезекииля, этот топос был усвоен христианством, присутствует в Откровении Иоанна Богослова (10, 10), в византийской литературе и т. д. – до русского XVII в., до вирш Симеона Полоцкого<sup>4</sup> (ср. в «Малой прохладной комедии об

---

<sup>4</sup> Ср.: Берков 1969. С. 264; о «снижении» топоса см.: Полякова 1976; о книге в школьной драме – Софронова 1996. С. 286–289.

Иосифе» комическое снижение топоса «жизнь есть сон»: один из братьев, издеваясь над невинным Иосифом, многократно повторяет, что тому все несчастья привиделись во сне – РД. С. 99; подробный анализ сцены см. ниже).

Однако позднее (вслед за тематической валентностью) реализуется сюжетно-композиционная валентность включения комических эпизодов в серьезное действие. При Елизавете Петровне в школьных драмах («Стефанотокос», «Декламация ко дню рождения Елизаветы Петровны в Тверской семинарии», «Опера об Александре Македонском») интермедии жестко соединены с текстом основного действия, и, по мнению комментаторов, здесь с полным правом можно говорить о пародии, то есть о комическом дублировании в интермедиях сюжетных ситуаций серьезной части пьес (ПСПТ. С. 682–683; ср. также: Миско 2000. С. 95–96).

Так, в «Стефанотокосе», текст которого полностью «укомплектован» интермедиями, генеральная тема – критика иностранцев, созвучная идеологии дворцового переворота Елизаветы Петровны – серьезно манифестируется в основном действии и комически – в интермедиях. «Если в “Стефанотоксе” “иностранцы” гневно обличались, то в интермедиях они подвергались злой насмешке. В первой интермедии объектом осмеяния сделан литвин, которого вместо кобылы запрягают в телегу, во второй – немец-лекарь. <...> В пятой сценке выведен грек, смешно коверкающий русские слова. В шестой интермедии, пародийно воспроизводящей прения о вере, насмешке подвергается чужая религия. <...> Немцы как виновники наступления “последних времен” особенно резко обличаются в монологе Раскольника, открывающем первую интермедию. Интересно, что в интермедиях, не связанных со “Стефанатокосом”, где, однако, также действуют раскольники, жалующиеся на новые порядки, – нападок, хотя бы косвенных, на немцев нет» (ПСПТ. С. 674).

\* \* \*

Аналогии с позднейшей петровской и постпетровской драмой отчасти поясняют информацию о способах бытования комического в театре Алексея Михайловича.

Драматурги XVII в. явно использовали прием смешения «низких» и «высоких» персонажей, который, как уже говорилось, вполне органичен смеховой литературе того времени.

«Современники считали “Артаксерксово действо” трагедо-комедией» (Демин 1998. С. 374), и в этом произведении Грегори,



созданном по рецептам английских комедиантов, закономерно фигурирует «комическая персона». Этот «спекулятор», т. е. палач, представляет «тип хитреца, активного дурака» (см. классификацию Всеволодского-Гернгросса). Целая сцена в «действе» построена на его жестоких шутках над вельможей Аманом, которого должны повесить (ППРТ. С. 240–241):

А м а н <...>

Никой лавровый венец несть так обрасль,  
его же временная и завистная сила не разрушит.

С п е к у л а т а р

Твой венец ныне вяще разпространиться может  
к гнезду, в нем же враны сами ся изводят.

<...>

А м а н <...>

Звезда моя погибла,  
горлица ныне из сокола насмеваётся,  
жизнь моего древо весма искореняется!

С п е к у л а т а р

Зде стоит твое древо со належащим бревном,  
еже абие украсится со изрядным повешенным соколом.

А м а н

Простите,  
жена моя и любимые мои детки!  
Падение мое будет вам в помешку  
ко счастью, еже есмь чаяли когда.  
Но желаю в конец, да е оставите тогда,  
счастье убо токмо есть жития сокращение:  
его же возвыси, того приведет в бедное низпадение.

С п е к у л а т а р

Уже от нас будеш тако укреплен,  
что скоро згниеш, неже быть свержен.

Нетрудно заметить, что остроты Спекулятора предваряют шутки «комической персоны» из труппы Кунста и Фюрста: он аналогично «выворачивает» вычурные выражения «высокого» действующего лица, актуализируя смешение «низкого» и «высокого» слова. Своеобразие пьесы здесь проявляется разве что в жутковатой макабричности ситуации, когда весело издеваются над человеком (пускай злодеем), ведомым на казнь (беглое указание на связь сцен пыток и казней с комическим см.: Перетц 1923б. С. 48).

Равным образом в «Малой прохладной комедии об Иосифе» патетическая сцена нападения братьев на Иосифа (3-е явление 1-го действия) «приправлена» смеховыми репликами обидчиков, поминающих младшему брату его сновидческое искусство: **«Иосиф: Ох! Беда! Или переменилис братия моя в хищные волки? Июда: Ни! Сие токмо чрезь сон видиши! Иосиф: Братиям ли моим мя убивати? Июда: Ни! Токмо во сне видиши. Иосиф: Слышно ли сие когда было на свете? Июда: Во сне токмо видиши»** (РД. С. 99).

Кстати, анализ сложного построения 3-го явления 1-го действия позволяет внести коррективы в важное суждение О.А. Державиной. Комментируя «Малую прохладную комедию об Иосифе», авторитетный исследователь пишет: «Не оказал на него (Грегори. – М. О.) влияние и театр “английских комедиантов”: в пьесе нет ни кровавых сцен, ни шутовских персон, обычных в их постановках» (РД. С. 23). Однако в сцене присутствуют – хотя, действительно, в умеренном, не экстремальном варианте – и жестокость, и шутовство, что требует большей осторожности в утверждении принадлежности Грегори к традиции «английской драмы».

В «Иудифи» Грегори (как и в «Артаксерксовом действе») манифестирован «тип хитреца, активного дурака» (ср. известие австрийского дипломата об участии в «Иудифи» «балансера»: Демин 1998. С. 377): комический ассирийский воин Сусахим в традициях Гансвюрста то шутит над другими, то сам становится объектом шуток (в «Темир-Аксаковом действе» также фигурируют комические воины, выступающие в специальных «смешных» сценках – ср.: Тихонравов 1874-1. С. XXIII). Как и в «Артаксерксовом действе», комизм имеет висельный, макабрический характер, то есть персонажи острят в мрачных ситуациях. Так, Сусахим обменивается юмористическими репликами с воином Ванеей, который якобы должен его обезглавить. **«Ванея: О, ни, главу прежде отсеци! Сусахим: Что? Главу отсеци? О приятелю моей и друже! Тогда я зело в благородном житии пребуду, потому что шапки никогда же в руцех не держати: когда главы не будет, где же ее надеть? Ванея: О ты непригожие облезьяновы породы! Еще ты хочешь шутить в таком времени, где смерть свою пред очами видиш? Скоро, скоро! Приклонися на колена. Сусахим: Господине мой! Указ о мне так содержит, чтоб мене на пядь украить. А когда на колена припаду, тогда своего возрасту 4 пяди прекращуся. А егда глава отсечена будет, то и пяти пядей возраста моего не будет, и то не учинится мне по указу»** (ППРТ. С. 438).

Предсмертный монолог Сусахима пародирует серьезные тексты такого рода, будучи основан на «перевертывании» со-

циальной оппозиции «бедность»/«богатство». Вместо обычных трагических последних слов «комическая персона» прощается с «благородными сродниками»: «Простите вы, благородные сродники мои ис пятерых чинов: ярыжки, чуры, трубочистники, брения (нечистоты. – М. О.) возникли и благородные чины духовные, иже при церкви просящею милостынею питаютца» (ППРТ. С. 439). Адресат прощания симптоматически переключается с «Повестью о Ерше Ершовиче», где пройдоху Ерша обличали в общении с социальными отбросами: «Знают Ерша на Москве бражники и голыши и всякие люди, которым не сойдетца купить добрые рыбы, и он купит ершев на полденги...» (РДС. С. 10; ср. также в «Шутовской комедии» первой трети XVIII в. пародийные формулы бракосочетания: «...аз сочетаю вас во имя всех мужественных обжирцов и пьяниц; во имя всех кабаков и винных погребов; также всех пирожников, и пирожных купцов, и продавцов; во имя всех роскащиков, лгунов, обманщиков; во имя всех гулящих и безделников; во имя всей комедии заботчиков, дозорщиков, пособщиков и товарищей; во имя всех девиц, охотниц целоват и обнимат; и во имя всех веселых, изрядных людей, которые на кабаках и в лабазнях обретаются; и желаю вам весело жить так, как те, пьяные и голые, на кабаках весело живут» – ПШТМ. С. 401).

Более того, «комических персон» в драме «Иудифь» две: мужчину Сусакима дополняет Абра, служанка героической Иудифи. Когда по ходу действия Иудифь в сопровождении Абры является во вражеский лагерь, они себя так представляют ассирийским воинам: **«Июдиф: Аз есмь жена еврейская. Абра тут же говорит: Аз есмь еврейское брение»** (ППРТ. С. 430).

Грегори в «Иудифи», не ограничиваясь соположением «высоких» и «низких» персонажей, реализовал наиболее сложный вид смешения «высокого» и «низкого» – пародийное соположение сюжетных линий. Мнимое обезглавливание простого воина Сусакима оттеняет подлинное обезглавливание полководца Олоферна. Сусакима казнить не собирались: до смерти напугав, ему наносят удар по шее не мечом, а лисьим хвостом (у «английских комедиантов» – атрибут шута Гансвюрста). Не понимая, жив он или нет, Сусаким «везде ищет головы своя», говоря: «О вы, господа! Аще ли кто от вас из любви и приятства мою главу скрыл, и я того покорно без шляпы прошу и молю, чтоб мне он возвратил» (ППРТ. С. 442). Иудифь же в самом деле отрубает голову Олоферну, что дает повод Абре произнести комическую реплику: «Ох! Таковому храброму воину главу отсекла! Бес таковым

обычаем госпожу мою да возлюбит! Что же тот убогий человек скажет, егда пробудится, а Иудиф з главою его ушла?» (ППРТ. С. 451). Равным образом трусоватость и жадность Абры контрастирует с храбростью и бескорыстием Иудифи. В частности, пока Иудифь вынужденно изображает симпатию к Олоферну, чтобы получить возможность убить его, Абра, не задумываясь о «непатриотичности» своих чувств, мечтает о муже-ассирийце: «Аще же она за великого Олоферна пойдет, и аз же тогда возмогу за какова воина асирийского, иже таков же доброзрачный, яко же и аз сама есть, пойти» (ППРТ. С. 446). Разумеется, Абра отнюдь не «доброзрачна» – один из ассирийских воинов ранее признавался, что «сицеваго непригожеваго стерва воронья не хотел бы» (ППРТ. С. 432). Параллелизм образов прекрасной госпожи и уродливой служанки характерен для традиционного комизма, обнаруживая оборотный характер того, что должно вызывать смех, по отношению к сфере серьезного.

Авторы XVII в., допуская «комическую персону» в основное библейское действие, одновременно прибегали и к комическим интермедиям, где «низкие» персонажи отделены от «высоких». В «Артаксерксовом действе», как и в пьесах Симеона Полоцкого, эти интермедии имелись (Кудрявцев 1957. С. 64–65; Lewin 1967. S. 64–65). Они не дошли до нас, но в одном из списков (Лионский, восходящий к постановщикам – сотрудникам Грегори) указано, что интермедии должны были исполняться между I–II, III–IV, V–VI действиями и после 3-й «сени» (явления) VII действия. Согласно же другому списку (Вологодский, восходящий к организатору театра – Матвееву), в число действующих лиц входили две «комических персоны» – палач Мопс и его жена Геленка; поскольку Геленка не фигурирует в основном тексте пьесы, она, следовательно, выступала именно в интермедиях, а Мопс, вероятно, и вмешивался в серьезное действие, и царил в интермедиях (ППРТ. С. 44).

Сопоставление с петровской драмой продуктивно и при анализе форм соединения серьезного и комического в драме времен Петра II и Анны Иоанновны. «Комическая персона» Гаер в любительской пьесе «О Сарпиде, дуксе ассирийском; о любви и верности» глумится над повешенным отрицательным персонажем Зимфоном, повторяя остроты Спекулятора по поводу обреченного Амана (ПЛТ. С. 126).

Ха, ха, ха, попался,  
этак завязался.

Взошел высоко,  
а где ж твое око?

.....  
Знать, женитьца захотел,  
то-то высоко и взлетел.

.....  
Аль околел, ау, уж он на веревке,  
знать, поймали негде на девке.  
Ну, начуй здесь, так ладно,  
Живи, хотя и досадно.  
Покормка воронам будет немала,  
ах, что делал, голова твоя не знала.

По утверждению Л.М. Стариковой, функцию «комической персоны» исполняли «карлы (вероятно, калмыки) и шуты», которые привлекались при постановке серьезных придворных пьес (Старикова 1996. С. 49). «Карлы и шуты исстари принимали участие в придворных увеселениях и забавах разного рода. С появлением любительских спектаклей они стали непременными исполнителями и в них. В этом смысле причастность их к театрализованным и театральным зрелищам нужно считать также традиционной; они связывали русские комедии 30-х годов не только со «школьными» спектаклями, но с представлениями эпохи Алексея Михайловича и Петра I. Известно, например, что в театре Натальи Алексеевны играло несколько «карлов» и «карликов». Что же касается шутов, то в их исполнении помимо традиционной уже функции (то есть связывавшей русские спектакли эпохи Анны Иоанновны с национальным театральным искусством предшествовавшего времени) выявлялась генетическая связь русских комедий данного периода с театром итальянским» (Там же).

Последнее замечание исследователя напоминает о ненадежности распространенных в науке поспешных выводов о влиянии народной культуры на книжную, когда в расчет принимаются лишь отдельные элементы, а не вся поэтическая система. Сказанное наглядно иллюстрируется особенностями поэтики загадочной «Шутовской комедии». Это произведение, давно введенное в научный обиход, представляет собой настоящее собрание неопределенностей. После упорных попыток отнести его к годам Петра I или Анны Иоанновны, решено осторожно установить максимально широкие хронологические рамки – «первая треть XVIII в.» (ПШТМ. С. 527–528). Трудно сказать и то,

какую театральную систему реализует «Шутовская комедия»: отнесение к театру учеников госпиталя Бидлоо – преимущественно на основе медицинской тематики – вызывает у авторитетных специалистов сомнения (ПШТМ. С. 44). Наконец, ученые не пришли к согласию и по поводу того, насколько правомерно считать «Шутовскую комедию» оригинальной пьесой: выдвигалась версия, согласно которой это перевод польской или украинской комедии (Перетц 1903. С. 561–570; Филиппов 1931. С. 269–303).

Приведенные историографические факты лишний раз доказывают, что в аспекте комизма, во-первых, аннинская драма логично продолжала петровскую драму и, во-вторых, границы между театральными системами XVII – первой трети XVIII в. были весьма условными. Кроме того, в-третьих, оказывается почти невозможно дифференцировать смеховые формы книжного и устного происхождения. Например, неизвестный автор «Шутовской комедии», с одной стороны, нанизывает остроты о польском (в ту пору) городе Каменец-Подольском, явно предназначенные для польской аудитории, с другой – использует приемы и образы, бесспорно связанные с русской литературой XVII в. Уже отмечались переключки, которые существуют между пародийным завещанием Шута и «Росписью о приданом», анонимным произведением из корпуса смеховых повестей (ПШТМ. С. 526). В обоих текстах подробно описываются объекты дарения, которые не имеют практической ценности, и юмористически поминается река Яуза. «Шутовская комедия»: «Изрядной пруд, которой еще зделат возможно у реки Яузы, недалеко от пороховой мельницы, в которой возможно посадит много, много различной рыбы, но ныне в нем насажено много французской рыбы, по-русски лягушками нареченной, – и тот пруд отказываю жене своей» (ПШТМ. С. 424–425); «Роспись о приданом»: «И всего приданого почитают от Яузы до Москвы-реки шесть верст, а от места до места один перст» (РДС. С. 99).

Воспроизводятся в «Шутовской комедии» и такие характерные пародийные топосы русской смеховой литературы XVII в., как приведение «нелепых, запутывающих адресов, нелепого календарного указания» (Лихачев 1987-2. С. 353). Завещание Шута дано «при нескольких незнаемых друзьях», «в лето, которое выподи и наверху поставляется, на месте, на котором назади и наперед ниче обрести невозможно» (ПШТМ. С. 424). По аналогичным правилам «оформлен» документ в «Росписи о приданом»: «А запись писали кот и кошка в серую субботу,

в соловой четверк, в желтый пяток, канун Серпуховскова заговенья» (РДС. С. 99; ср. знаменитые примеры из «Повести о Ерше Ершовиче»: «...печатал грамоту дьяк Рак Глазунов, печатал левою клешнею, а печать подписал Стерлеть с носом, а подьячей у записки в печатной полате – Севрюга Кубенская, а тюремный сторож – Жук Дудин», – и из «Службы кабаку»: «Месяца Китовраса в нелепый день...». РДС. С. 12, 37).

\* \* \*

Интерпретируя непривычную, с точки зрения классического идеала, поэтику комического в драме XVII – первой трети XVIII в., В.Н. Всеволодский-Гернгросс и другие исследователи объясняли ее освобождающим вторжением фольклорного начала: «В целом интерлюдии и интермедии городского демократического театра возникли независимо от школьного. Наоборот, комедии, бытовавшие в народном театре, продолжавшие традиции устных народных комедий, сами иногда использовались школьным театром. <...> Родство между интермедиями школьного и интермедиями народного театра определялось принадлежностью студентов к демократическим слоям, а также и их обыкновением ходить по городам, селам и деревням с театральными представлениями в поисках заработка» (Всеволодский-Гернгросс 1957. С. 174–175). Формально фольклорный след усматривался в обращении к пародии (Кузьмина 1958. С. 175–176), содержательно – в социальном характере сатиры (Всеволодский-Гернгросс 1957. С. 175).

Подобный «фольклороцентризм» некорректно списывать исключительно на диктат марксистской идеологии. Н.И. Петров следовал аналогичной социальной мифологии, когда характеризовал интермедии украинского школьного драматурга Митрофана Довгалецкого как «воспроизводящие собой народные южнорусские сказки и местами возвышающиеся до политического самоосознания Малороссии в ее отношениях к соседним племенам и народам. Южнорусский народный комизм, вероятно, пробирався (sic!) и в прежних интермедиях ..., но тогда этот комизм не освящен был школьной теорией и поэтому не имел, так сказать, права на свое существование» (Петров 1880. С. 69). Да и современный зарубежный исследователь, имея в виду впечатляющий параллелизм происходившей в XVII в. борьбы с традиционным (народным?) комизмом (указы против скоморохов, святочных и масленичных игрищ) и одновременного создания придворной драмы, включавшей комические сцены, призывал видеть истори-

ческую «иронию» в том, что царь Алексей Михайлович, «который стремился уничтожить не только скоморохов, но и все народные светские развлечения, должен быть похвален как один из первых патронов русского театра» (Zguta 1978. С. 109).

Оставив умозрительный вопрос об обязательной связи сатирического обличения с фольклором, необходимо согласиться с тем, что пародия присуща вообще народному и средневековому искусству (Golenistcheff-Koutouzoﬀ 1933. Р. 28; Гуревич 1966. С. 209–212; Богатырев 1971. С. 154; Лихачев, Панченко, Понырко 1984. С. 39–40), на Руси – скоморохам (Белкин 1975. С. 130–140) и смеховой литературе XVII в. (Адрианова-Перетц 1937. С. 252; Стенник 1985. С. 10), шире – вообще древнерусской литературе. Но книжная (в частности шекспировская и школьная) драма ведь учитывала, ориентировалась (по крайней мере, установочно) на античные образцы, а в мифологической античной драме пародия точно так же играла важнейшую роль. По яркому определению О.М. Фрейденберг, античная пародия «представляла собой гибристический аспект серьезного, во всех деталях “выворачивающий наизнанку” подлинность и неизменно сопровождавший как часть двучлена все настоящее. То, что было священо, имело свое сопровождение в своей же “тени” и “изнанке” <...> Когда появилась комедия, пародия обратилась в комедию» (Фрейденберг 1978. С. 282).

Получается, что пародия (соположение смехового и серьезного) не дифференциальный признак, доказывающий зависимость от национальных истоков, но общая поэтологическая особенность традиционных литературных и театральных систем. В такой перспективе целесообразно рассматривать и интерпретацию комизма драмы XVII – первой трети XVIII в. как признака барокко (см.: Софронова 1981. С. 185–186). Согласно Р. Алевину, специфическая функция «низких» персонажей замыкать сценическое действие, обращаясь *ad spectatores*, – типично барочное разрушение театральной иллюзии (Alewin, Salzle 1959. С. 67). Но другие исследователи (Богатырев 1971. С. 163–164; Левин 1969) призывают видеть в этом же приеме скорее сходство с фольклорной моделью. Барочная (не споря пока о термине) драматургия – лишь очередной пример доклассицистических систем, санкционировавших соседство смеха и слез.

И закономерно, что черты, которые присущи комизму фольклорной системы, не чужды драме «начальной поры». С точки зрения П. Левин, это – анонимность, свободное контаминирова-



ние, «условность художественных фикций», «сходная поэтика художественного времени и пространства» (Левин 1969. С. 276–279). По П.Г. Богатыреву, это – смешение жанров, отсутствие единств, натурализм, совмещение слова и пения, «разомкнутость» сцены в зал (Богатырев 1971. С. 163–164).

Итак, поэтика комического в драме XVII – первой трети XVIII в. во многом продолжает традиции, восходящие к древнерусской литературе. Это подразумевает и базовый принцип «несамостоятельности» комического, его функционирования лишь в связи и на фоне патетического, а кроме того – лимитированные сферы реализации. В социальном смысле «комическое»/«серьезное» выражается как «бедность»/«богатство» (или «незнатность»/«знатность»), в национальном – «чужие»/«свои», в языковом – «высокое» (церковно-славянский, латынь)/«низкое» (просторечие). Однако для культуры XVII – первой трети XVIII в. характерен индифферентизм по отношению к религиозным ценностям: принципиальное значение приобретает риторическое требование «украшенности», в данном случае – разнообразия и вариативности (ср. Schroeder 1962. S. 6–7).

Во второй трети XVIII в. возникает русский классицизм, сформулировавший учение о жестких рамках комедии и принципиально противившийся смешению смехового и серьезного в одном произведении. Тем не менее, обнаруживается некоторое сходство с доклассицистической поэтикой комического.

Как уже говорилось, А.П. Сумароков декларативно выступал за разделение комедии и трагедии. В его стихотворных трагедиях (и у М.В. Ломоносова с В.К. Тредиаковским) нет ни «низких» персонажей, ни «низких» речений, ни «низкой» сюжетики. Но он считал делом чести написание кратких прозаических комедий, строя их – вполне в духе драмы «начальной поры» – на контрастном противопоставлении героев и слуг-наперсников, наделенных функцией дублирующего снижения. Например, в поздней комедии «Ядовитый» (1768) «высоких» любовников Клитандра и Ангелику пародийно удваивают слуги – Дромон и Исмена: **Исмена:** Как я кинжала не вонзаю в грудь мою! **Дромон:** Как я шила не втыкаю в сердце мое! **Исмена:** Как еще воздух питает меня! **Дромон:** Как меня щипают! **Исмена:** Как не разверзнется земля подо мною! **Дромон:** Как подо мною пол не обломится!» (Сумароков 1787-5. С. 163). Безусловно, техникой «снижающих» диалогов Сумароков обязан Мольеру, но трудно избавиться от ощущения близости к языковому комизму Эрсилы и Лентуло, а также их наследника (Lewin 1967. S. 84–85) –

Гаера-Арлекина «демократического» театра (см. раннюю работу Г.А. Гуковского – Gukovskij 2001. С. 365).

В.К. Тредиаковский с обычной филологической проницательностью ставил вопрос о связи трагедии и комедии в предисловии к своему переводу «Евнуха» Теренция: «К труду сему побудила меня трагедия “Деидамия”, которую я сочинил в прошлом 1750 году. <...> Как то ни есть; только сочинена мною трагедия, а оставить ее одну и без товарища мне уже самому не похотелось. Обыкновенно, трагедия препровождается бывает некоторым родом служанки, называемая малая комедия, какие являлись и на нашем языке. <...> Не токмо сами<ми> нашими негодницами и беспутными я гнушаюсь, но и всеми на других языках прозаическими малыми комедиями. <...> Того ради, рассудил я, дать моей трагедии в товарища родную ее сестру, то есть прямую комедию, и в пять действий, и стихами» (Модзалевский 1935. С. 312–313). Отталкиваясь от «малых комедий» ненавистного Сумарокова, он тем не менее ратует за «товарищество» трагедии и комедии. И даже доказывает это экскурсами в древнюю историю: «За первую песнь самому искусному Певцу воздаянием был Козел, который по Гречески называется Tragos, от чего, мнится, и Трагедия, то есть Козлова Песнь. Но за другую награждения не видно: может быть, для того, что обе такие Песни почитаемы были за нечто одно, и может же быть, что собственная забава поющего была довольною ему музою и почестью. Такой зачин Трагедии и Комедии, я полагаю в самом их отдалении, а не в их виде, в какой оне после приведены и в каком образе мы их ныне видели» (Цит. по.: Старикова 1996. С. 508). У Тредиаковского соположение смеха и слез в одном тексте сознательно замещается (как, видимо, и в случае с Сумароковым) соположением смешного и слезного жанра в контексте творчества одного драматурга.

М.В. Ломоносов не сочинял комедий. Однако в теоретических положениях его знаменитого «Предисловия о пользе книг церковных в российском языке» (1757) заложены небезынтересные представления о распределении «высокого»/«низкого» в литературе. По Ломоносову, «все театральные сочинения, в которых требуется обыкновенное человеческое слово к живому представлению действия», следует писать средним или, «где потребно изобразить геройство и высокие мысли», высоким «штилем» (Ломоносов-7. С. 589). Комедия же – без всяких оговорок, словно она не принадлежит к «театральным сочинениям» – оканчивается «материей», подходящей только для «низкого» стиля

(Там же. С. 589–590). Имплицитно здесь выражено представление о языковом контрасте, который сталкивает не речь героев внутри одной сцены и не основное действие с интермедией, но жанры трагедии и комедии в системе русского классицизма.

Ясно, что драматурги-классицисты, вслед за их предшественниками имея дело с античным наследием, оппозицию «высокое»/«низкое» оформляли в соответствии с идеалом когерентности, жанрового «правдоподобия». Драматурги же XVII – первой трети XVIII в. реализовывали скорее «украшающую» установку (разнообразие, вариативность). Это достигалось обращением к универсальным для национальных традиций приемам комизма, что вдобавок крепило контакт симпатии с аудиторией, «своего рода обратную связь» (Софронова 1996. С. 92)



## ПОЭТИКА ПЕРСОНАЖА. СЮЖЕТ и КОМПОЗИЦИЯ

### 1

Методика исследования «человека в литературе» подразумевает изучение поэтологических форм с целью выяснения концепции мира, соотносимой с ними. Эту методику с успехом применяли ученые, занимавшиеся древней словесностью (см.: Лихачев 1970; Адрианова-Перетц 1971; Еремин 1966; применительно к литературе рубежа XVII–XVIII вв. – Демин 1977; Елеонская 1973; Панченко 1974; Софронова 1976; 1981; 1996).

Но кроме того, особый подход необходим при анализе персонажей в драматическом тексте: «Для драмы, которая сосредоточивается на немногих и резко выраженных стремлениях человека, приемлемы далеко не любые человеческие характеры. <...> Главным предметом драматического искусства становились человеческие страсти в их наиболее ярких проявлениях. Именно нерасчлененная, целостная, неделимая на составляющие ее чувства страсть нашла соответствующую себе художественную форму в демонстративной гиперболичности традиционного театрально-драматического образа» (Хализев 1986. С. 114–115).

Изображение человека в русской драме XVII – первой трети XVIII в. регулируется тремя неординарными приемами, которые, казалось бы, далеки от привычных приемов психологического анализа в литературном тексте. А именно: 1) замещение

«одного» «множеством»; 2) «переодевание»; 3) «переменчивость». Связанные с поэтикой сюжета, эти приемы вместе с тем функционируют как способы проникновения в психику человека, позволяющие решать задачи, не актуальные для писателей предшествующей эпохи.

\* \* \*

В школьной драме человек – «ничейная земля», на которой встречаются и противоборствуют персонификации различных страстей и свойств. «Ничейная земля» – это свобода выбора, присущая каждому человеку, его «сердцевина». На полюсе свободы выбора все люди одинаковы, ею определяется их «естество», «натура». На полюсе страстей, их различных комбинаций – своеобразие индивида. Элементы психики, следовательно, строго различаются и расчленяются. Объективно подобное видение человека выражает подход не мистический, а рассудочный. Именно Новому времени созвучны и достоинства изложенной системы: точность, рационализм, и недостатки: упрощенность подхода, излишняя громоздкость.

Близкая к моралите школьная драма Славяно-греко-латинской академии «Ужасная измена сластолюбивого жития» (1701), основанная на евангельской притче о богатом и Лазаре, содержала критику тех, кто не соблюдает пост. Обличаемый Пиролобец на протяжении всего действия являет собой пример человека, сделавшего решительный выбор, а суть выбора, доминанта его характера – безудержная погоня за наслаждением (ПШТМ. С. 59):

В радости сердце мое днесь сияет  
Яко богатством многим обладает.  
Благополучия вся ему бывают,  
Аще таланта руки расточают  
Нещадно, в сласти и пиры обаче  
Суть сокровища полные едначе.

Вполне последовательно в финале Пиролобец, т. е. «сердцевина», ответственная за неверный выбор, томится в аду (Там же. С. 82):

Горе мне, горе! тако окаянну,  
Яко не леть есть быти услышанну.  
Ах, коль жестоко копие пронзает  
Мою утробу и сердце терзает,

Яко во веки в муках пребываю  
И злом скончания вечности не чаю.

На том психическом уровне, о котором идет речь, Пироллюбец сводим к сделавшей неверный выбор «сердцевине». Имени у него нет: он грешник. «Отдельный человек выступает представителем целого человечества, это “всяк” человек от Адама и “доныне”», т. е. «когда речь идет о человеке, то не ощущается разницы между единственным числом и множественным, между видовыми понятиями и родовыми; “человек” — “люди” — “мир” означают одно и то же и нередко употребляются как синонимы» (Демин 1998. С. 752, 753).

Однако Пироллюбец с формальной точки зрения — индивид, и в пьесе открыт второй уровень, где зритель имеет возможность глубже проникнуть во внутренний мир изображаемого персонажа. Здесь Пироллюбец замещен своим Духом-«Гениушем». «Гений — это более высокая ступень абстракции по сравнению с обычной аллегорической фигурой, это знак реального героя» (Софронова 1981. С. 203). Дух — та же «сердцевина» Пироллюбца, но уже лишенная телесности, обитающая в духовном пространстве и, следовательно, способная на прямой контакт с надчеловеческим.

Своего рода экспозиция — первое явление — показывает «формирование» Пироллюбца таким, каким он затем предстает: в рабство Слостолюбию и Любви Земной предается вначале Мир, т. е. человеческое естество вообще, а затем — Дух Пироллюбца (ПШТМ. С. 56–59). Уступка Слостолюбию и Любви Земной предваряет все действие, нераскаянной же кончине Пироллюбца предшествует суд над его Духом, где судья — Суд Божий, прокурор — Гнев Божий, а свидетели — Совесть и Грех (Там же. С. 69–71). Если Суд и Гнев, безусловно, «замещают» горние силы, то Совесть и Грех — свойства того же Пироллюбца. Совесть — нравственное сознание, имеющееся в каждом человеке, а Грех — результат дурного выбора, подчинения Прелести. Дух Пироллюбца (вкупе с Совестью и Грехом) и Пироллюбец — один и тот же характер. В обоих случаях он делает выбор, но в первом обличии как бы лишь задумывающийся недолжное и впоследствии слишком поздно раскаивающийся, а во втором — реально живущий согласно задуманному и затем приемлющий наказание. Поэтому единственный персонаж, способный вступить в общение и с Духом Пироллюбца, и с самим Пироллюбцем — персонификация его доминирующей страсти: Любовь Земная.

Особый случай – 10-е явление моралите – диалог Души и Тела грешника после его смерти. Тело Пиролюбца – тот же Пиролюбец, а вот Душа – новое действующее лицо, что явствует из различных имен исполнителей ролей Пиролюбца (Тела), Духа, Души, соответственно – Славинский, Сведницкий, Томилов (Там же. С. 58, 59, 76).

Душа и Тело долго препираются, а потом Тело формулирует тезис об их равной виновности (Там же. С. 77–78):

Оба есми виновни...

Но ты паче, понеже, ему же дается

Множае талант, больше от него вземлется.

Ты чесема, аз бесчестно з земли сотворенно,

Ты разумна, свободна, аз же помраченно.

Но и се веждь: аще бы ты бога любила

Всем сердцем, то бы и мои козни победила,

Ныне же и ты страдаешь. И аз, Тело бедно,

Тебе совокуплюся во время последно.

Подобно Духу-Гениушу, Душа – все та же ответственная «сердцевина» Пиролюбца, увиденная «сверху», со стороны духовной, в то время как Пиролюбец и его Тело даны «снизу», со стороны материальной. Что традиционно: по словам авторитетного богослова А. Шмемана, «на языке Св. писания душа означает самого человека в его подлинной природе и назначении. Это Божественная частица, которая делает человека образом и подобием Божиим, благодаря которой последний грешник в очах Божиих есть бесценное сокровище» (Шмеман 1983. С. 68).

Функциональное сходство Души и Духа подчеркивается тем, что в шестом явлении после сцены суда Гениушу налагают на руки и ноги «железа» (ПШТМ. С. 71), а в десятом Душа является «из ада узы железными завязана» (Там же. С. 76). Однако между ними существует и отличие, которое на языке «Ужасной измены» можно выразить так: Душа – это Дух Пиролюбца до подчинения Слостолюбию, Любви Земной, до вселения Греха, начало, родственное Совести, естество человека, которому открыта не только возможность выбора, но и смутное знание того, каким этот выбор должен быть (Там же):

Аз, яже бых прекрасно, богом сотворенна

И от всех скверн греховных крестом очищенна,

Погубих паки перву красоту...

Немой антипролог (т. е. первый пролог), согласно с предписаниями школьной поэтики, показывает сюжет пьесы в самом общем виде. Пиролоубца замещает Сластолюбвец (Там же. С. 54), равный пиролоубцам – какие они были, суть и будут, чьим лишь частным случаем выступает несчастный герой «Ужасной измены».

Образ праведника Лазаря, антипода грешника, раскрыт менее подробно, но при помощи тех же приемов. Эту сложную структуру составляют: нищий, тоже сделавший выбор – безропотно принявший жребий, презираемый Пиролоубцем, но укрепляемый Милостью Божией и Помощью Божией; Дух Лазаря, которому перед смертью страдальца оправдательный приговор выносится Судом Божиим по ходатайству Милости; Душа Лазаря, являющаяся в финальном раю; некий Лазарь вообще – из антипролога.

Подробнее хотелось бы остановиться только на одной детали. В предваряющем пьесу синопсисе-пересказе в «райской» сцене фигурирует «во светлости Лазарева Душа» (Там же. С. 53), а в соответствующем эпизоде моралите – просто Лазарь (Там же. С. 80). У праведника Душа тождественна ему самому, так как выбор сделан правильно и распадается, вызванного вселением страстей, не наступает.

Согласно А.С. Демину, «абстрактный характер школьной драмы нередко проявляется и в соотношении ее персонажей. Подобно тому как в формальной логике делятся и сливаются понятия, подобно этому разделяются и сливаются персонажи в школьной драматургии. <...> В “Ужасной измене” Пиролоубец, скончавшись, “делится” на два персонажа – Душу и Тело, а Лазарь превращается в Дух Лазарев» (Демин 1998. С. 755). Многосторонний характер проецируется во множество односторонних персонажей, система которых к тому же осложнена разного рода дублированием и удваиванием (следствие дидактической установки и усложненности художественных средств).

По П.М. Бицилли, в средние века «личность – механический комплекс самостоятельных свойств, а не живая связь душевных движений. <...> В параллель к этому можно было бы привести хорошо известные “литературные портреты” средневековья, описывающие человека по частям, кусок за куском...» (Бацилли 1995. С. 82–83). Но христианская, точнее схоластически-семинарская традиция, – здесь только источник. Автор «Ужасной измены» «анатомирует» человека в духе механистических доктрин XVII–XVIII вв., что подразумевает стремление к «материальному» объяснению психических побуждений; разложение психики на первоэлементы-страсти, при котором любое



психическое побуждение оказывается их очередной комбинацией; нивелировку различий индивидов перед единой человеческой природой. Причем механистическая рассудочность удивительным образом обслуживает специфическую особенность драматического искусства, которую В.Е. Хализев называл «демонстративной гиперболичностью традиционного театрально-драматического образа». Установка на акцентированную «театральность» образа, характерная для авторов драматического текста, оборачивается расчлененным показом страстей, то есть механицизмом.

Гениуш в качестве «знака реального героя» явно избыточен, дублируя самого героя, потому предсказуема и показательна та трансформация, которая происходит с ним в грандиозной (по объему) пьесе 1730-х годов «Акт о Калеандре и Неонилде». Специфика образа Гениуша уточняется: трудно, правда, согласиться с комментатором, отождествляющим его с «голосом рассудка» героя (ПЛТ. С. 784), скорее Гениуш «сигнализирует» о дурных помыслах, оказываясь антиподом Совести.

Например, диалог Гениуша и Совести выступает как наглядное представление внутренних борений цесаря Целюдора: **«Совесть: (Совесть стучит в колокольчик и глаголет Целюдору.)** Ну, Целюдоре, я вить говорила, ответы нелесны ко тебе творила, а ты мя не слушал; знай же сие ныне: скоро и ты будешь в смертельной године. **Целюдор: (Целюдор яростно Совести глаголет.)** Не терзай же утробу, не терзай свирепа, паче всех зол являецца лепа. Отыди прочь, прошу; долго ль мя терзати, все на меня пропасти зелны провещати. **Гениуш: (Целюдору глаголет.)** Дивлюсь тебе, Целюдоре, что не велиш прогнати, ис полат бо ваших пошее толкати. Долго ль ей пронзат ти утробу? Скоро сам подщися согнат ту до гробу. **Совесть: (Совесть стучит в колокольчик и глаголет Гениушу.)** Уберешься и сам с ним, воскоре погинеш, печал бо несносную нечаянну примеш. Смерть бо его горькая по гробе положит *(указует на Целюдора)*, толко кроме савона савсем изубожит» (ПЛТ. С. 176–177).

Однако примечательно, что Гениуш помещается «вне» персонажа – когда Целюдора постигает Божественная кара, Гениуш от него отделяется: **«Плутен:** Пожалуй к нам, Брате, мног благ ти будет, покой вам хороший у нас дан да будет. Всего много, извол веселитца, толко б тебе было у нас не взбеситца. *(Поволокут Целюдора во ад. Зри: (т. е. аллегорическая фигура предстает с надписью. – М. О.) «Гениуш: пойду».)* **Гениуш:** Пойду еще во свете иных аз прелщати и тем бо потшуся себя утешати. *(Отходит*

*Гениюш.*)» (ПЛТ. С. 182). В то время как в «Ужасном изображении» Гений греховен в меру греховности «сердцевины», природы единственного «реального героя», в «Акте о Калеандре и Нео-нильде» он – своего рода инфернальная сущность, способная вводить во грех разных персонажей.

В панегирических постановках Славяно-греко-латинской академии петровского времени, посвященных победам русского оружия и другим важнейшим событиям общественно-государственной жизни, человек несколько отодвинут на второй план (в сравнении с моралите «Ужасная измена сластолюбивого жителя»). Тем не менее поучительный материал можно почерпнуть из программы «Царства мира» (1702), пьесы, которая должна была прославить первые победы в Северной войне путем сопоставления их с апостольскими подвигами св. Петра – тезоименника и патронима царя Петра.

«От скорби унывающу и спящу Нерону, сердце излетевшее и по воздуху носящееся. Любовь земная на сердце возложенное уловленно Ярости подает; она же сие огнем своим запалает и на пагубу святого Петра поощряет» (Там же. С. 196). Сердце, оставляющее своего обладателя, – один из излюбленных трюков школьных декораторов – объективно фиксирует средневековые представления о мистической роли сердца, которое считалось источником «внесознательных» движений. Например, А.Д. Кантемир в греческой речи, произнесенной на день памяти св. Димитрия Солунского (1719), развивал тему стиха из Псалтири «Дажь ми, сыне, сердце твое». В частности, юный оратор помянул «учителя философов» Сократа, который мечтал, «чтобы у каждого человека “было бы в персех отверстие оконце”, позволяющее видеть его сердце и “расположение”, то есть истинные мысли и чувства» (Елеонская 1990. С. 221). В анализируемом эпизоде «Царства мира» сердце – это Нерон, при дремлющем уме попадающий под влияние дурных страстей.

Сходная сцена наличествует в пьесе мифологического содержания «Дафнис, гонением любовного Аполлона в древо лавровое превращенная», которую П.П. Пекарский связывал с кругом Славяно-греко-латинской академии (Пекарский 1862-2. С. 465). В «Царстве мира» Любовь Земная полонила сердце Нерона, а здесь бог любви Купидо поражает стрелой сердце спящего Аполлона (Твардовский 1994. С. 509):

Се уязвленное сердце ныне мною!  
Палати в сердце Аполла устрою.

Апостол Петр, протагонист драмы «Царство мира», также имеет показательного двойника: это уже известный Гениуш, выступающий, однако, в функции несколько иной, чем в «Ужасной измене». В двух последних сценах (десятом явлении третьего действия и эпилоге) он вначале «Идолослужение и Мир (человечество. – М. О.) на судилище милости и суда правды и мира (не-войны, прощения. – М. О.) приводит» (Там же. С. 198), а затем «его царскому пресветлому величеству ... похвальная анаграмматa из имени его царского пресветлого величества слагает и действие желанием ... торжественные победы заключает» (Там же. С. 199). Если в «Ужасной измене» Гениуш – «знак реального героя», который является средством изображения некоторых переживаний героя, то в «Царстве мира» он скорее – персонификация «исторического значения» личности. Отсюда его «по-смертное» участие в низвержении язычества – Идолослужения – и в победах тезоименитого ему российского монарха.

Двумя рассмотренными эпизодами роль Гениуша Петра, возможно, не ограничивается. В восьмом и девятом явлениях третьего действия – после мученической кончины апостола и до суда над Идолослужением и Миром – Петр показывается вначале распятым на кресте, а потом пребывающим «в славе небесной» (Там же. С. 198). Задуматься над вопросом, какой сценический персонаж фигурирует в данном случае под именем Петра, заставляет программа другого спектакля той же академии – «Торжество мира православного» (1703). Поскольку «Царство мира» перед зрителями разыграно не было и автор «Торжества мира православного» свободно заимствовал отсюда целые явления, постольку заслуживает особого внимания тот факт, что в «Торжестве» с крестом и во славе представляется не Петр, а его Гениуш (Там же. С. 203). Сценически это правдоподобно и для «Царства мира». Ведь герой здесь «телесно» уже не действует, а удостоивается через мученичество вначале спасения, затем вечной славы, т. е. является в «инобытийном» состоянии, что школьная драма стремилась обычно передать зримо.

Есть в «Торжестве мира православного» и новая сцена с участием Гениуша. «Мир, стнящ в узех Идолослужения и Злочестия, Гениуш Петра святого утешает и Масличный сучец во знамение избавления дарствует» (Там же. С. 201). Эпизод задуман как бы эхом предшествующего, в котором Симон-рыбарь избирается Любовью небесной – Христом, тем самым становясь апостолом Петром, т. е. залогом спасения Мира. Снова Гениуш – «знак» исторической миссии.

Кроме того, автору показалось недостаточным сравнить царя с апостолом: на защиту Благочестия вслед за св. Петром устремляется Марс российский. Странное соседство христианского святого и языческого бога возможно в силу того, что персонажи школьной драмы редуцируются до какой-нибудь единственной черты, превращаются в «знаки» и утрачивают изначальную разнородность.

Наряду с Марсом предстает Гениуш Марса. Правда, сам Марс – «замещение» воинской доблести российского монарха, – фигура вполне аллегорическая, поэтому Гениуш его просто дублирует: какое-либо различие в функциях установить затруднительно. Благочестие вручает Марсу крест (так!) и меч (действие третье, явление первое); Марс ополчается на брань (явление второе); Гениушу Марса, идущему на брань, показывается крест (явление четвертое); Марс одолевает Злочестие (явление пятое); Фортуна венчает Марса (явление восьмое).

«Божие уничижителей гордых уничижение» (1710), последний известный драматический панегирик победам Северной войны, прославляет полтавскую «викторию» через лестную параллель, почерпнутую из Ветхого Завета – поединок смиренного Давида и гордого Голиафа. С этим сюжетом контаминируется история борьбы Давида, уже царя, с мятежным сыном Авессаломом: под Полтавой потерпели крах планы не только «уничижителя гордого» Карла XII, но и изменника Мазепы, находившегося с законным повелителем в отношениях вассального сыновства.

Пьеса прямо-таки перенаселена персонификациями человеческих страстей. Выразительнейший пример – десятое явление второй части: «Егда является Давид на престоле со предстоящими ему Мужеству его и Крепости, приходит Боязнь и Ужас ... и советуют беречися. Мужество же и Крепость аще за совет и убивают Боязнь и Ужас, обаче Давид слушает совета Боязни и Ужаса» (Там же. С. 236).

Царя Саула, соперника Давида, «знаменующего многих чуждых стран зависть (!) о преславном торжестве нынешнем» (Там же. С. 232), дублирует Зависть Саулова (Там же), а гордого Голиафа, стыдящего Израиль отсутствием достойного богатыря – Поношение Голиафово (Там же. С. 230–231). Раздвоение характера не мотивировано: страсть сопутствует характеру, сводимому исключительно к этой же страсти.

Другие примеры более занимательны. Ахитофель «с Плачем вкупе и Скорбию своею» сетует на то, что Авессалом его не слушает, и по совету Отчаяния вешается на им же коварно предоставленной веревке (Там же. С. 236–237).

Сложна сценическая проекция внутреннего мира Авессалома. Его Любоначалие, Гордость, Тщеславие, Коварство и Непокорство, решив, «яко благо есть по своим похотех жить и над иными властелинствовать, ни чьей власти повиноватися», задаются целью «друг другу помогати, донележе не посадят Авессалома на престоле отеческом» (Там же. С. 234). В следующей сцене Авессалому, заснувшему во время пира с Тщеславием и Гордостью, Властолюбие и Ков (Любоначалие и Коварство? – М. О.) зажигают сердце, и просыпается он с оформленным замыслом (Там же. С. 235). Позже к Тщеславию и Гордости присоединяются Радость Авессалома и Сластолюбие. Расплата же наступает в таком порядке: Сластолюбие и Радость поражаются громом (Там же. С. 236–237), Гордость и Непокорство наказываются бесами по приговору Суда Божия (Там же. С. 237), а Авессалома закалывает Иоав (Там же. С. 238); о Коварстве-Кове, надо думать, забыли.

Поразительное изобилие вступающих в сложные отношения страстей объяснимо с «технической» точки зрения: по педагогическим соображениям в представлении занимали максимальное количество учащихся (Резанов 1910б. С. 21–22), да и само зрелище, включенное в официальную программу празднеств, задумывалось с государственным размахом. Сложнее «духовный» аспект: если «пространство» собеседования страстей одного человека – между собой, с ним самим, с его сердцем – «сердцевина», возможность выбора, то «где» сталкиваются страсти разных людей, «где» их настигает возмездие высших сил, «где» они составляют заговор еще до проникновения в сердечную сферу внесознательного? Это, безусловно, не рай и не ад: в ад страсти попадают, будучи наказаны.

Л.А. Софронова замечает, что столкновение добродетелей и пороков «не всегда представлялось на сцене одновременно с их носителем. Оно могло быть вынесено за пределы личности и происходить на пути условном, на пути духовной жизни вообще» (Софронова 1981. С. 109). Подобное столкновение возможно, поскольку, во-первых, пространство школьной драмы задается понятием «пути» – общества, человека, души (Там же. С. 99–101), а во-вторых, путь воспринимается очень абстрактно и условно (Там же. С. 102), так что встречи на его протяжении возможны самые разные. Л.А. Софронова анализирует причины поэтологические, а их, пожалуй, следует дополнить историко-«психологическими».

При механистическом взгляде на человека вообще неизбежно должны стираться границы, которые разделяют человека

и его страсти, затем – страсти одного человека и страсти другого, в результате же – человека и страсти другого. Неудивительно, что в драме «Божие уничижителей гордых уничижение» присутствуют персонификации страстей целых народов: Гордость иноплеменника (ПШТМ. С. 230–231), Смирение израильское (Там же). А в панегирических пьесах Ф. Журовского, относящихся к середине 1720-х годов, действуют исключительно античные боги, аллегории государств, персонификации пороков и добродетелей – зритель освоил «код» школьной драмы, и человек как «психическая» мотивация «заместителей» уже не нужен.

Человеческий характер только тогда приемлем для школьного театра, когда он представлен каким-либо *одним* качеством и/или их комбинацией. Увиденный изнутри, человек на школьной сцене разложен на «естество», суть которого – способность к выбору, и на четко разграниченные страсти, предстоящие перед колеблющимся и искушаемым «естеством». Значит, действующее лицо олицетворяет либо человеческую природу, сведенную к *одному* атрибуту (свободному выбору), либо страсть, свойство, понятие, воплощая опять же *единственную* черту.

Извне человек в школьной драме показан согласно тем же установкам. Он либо персонификация *одной* социальной функции (слуга, воин), либо исторический/литературный герой, суженный до назидательной иллюстрации одного какого-нибудь свойства. В «Ужасной измене сластолюбивого жития» прислуживающий за столом дворянин, слуги, друзья-субутыльники только составляют компанию Пиролобцу, также до предела упрощены библейские Авраам и Иов. Авраам формулирует идею моралите о двух жизненных путях и о соответствующем воздаянии (Там же. С. 81–82). Иов превращается в очередную иллюстрацию переменчивости, ожидающей тех, кто в упоении богатством мира забывает о душе (Там же. С. 466). Кроме того, однофункциональны жрецы-римляне, Ирод, апостолы Иаков и Андрей, сотник Корнилий («Царство мира» и «Торжество мира православного»), покорные дети царя Давида, советник Авессалома Хусия, «свои», Йоав («Божие уничижителей гордых уничижение»).

В «английской драме» – пьесах труппы Кунста и Фюрста – замещение одного множеством не распространено. Лишь в предисловии к «Честному изменнику» (перевод драмы итальянского автора начала XVII в. Дж. Чиконьини) является стенающий Дух Маркизов. Связанный «от Купида» (ср. пьесу «Дафнис»), он во вступительном монологе вводит зрителя в курс действия, пове-

ствуя о своей греховной любви к Алоизе, жене герцога фон-Поплея, а также свидетельствует о внутренних метаниях Маркиза. «Попущение! Ах! Куда аз несен буду? Хочет твое (попущения. – М. О.) свирепство столь весело мя принудити, что ты (обращение к Алоизии. – М. О.), которая мя небом сотворила, я имею ко адской неверности привестъ. Нет! нет! Не удастся тебе! Опровергнусь сам в темной могилы ночь! Попущение!» (Тихонравов 1874-2. С. 197).

Дух Маркизов, как нетрудно заметить, близок к Духам-Гениушам школьной драмы. Значимость сходства повышается еще и тем, что в итальянском оригинале такого эпизода нет (Веселовский 1888. С. 255–256).

При Алексее Михайловиче прием замещения «одного» «множеством» драматургами практически не использовался. Это вполне объяснимо: театральное искусство ощущалось как нечто настолько небывалое, что его первые деятели стремились обращаться к западноевропейским образцам, художественный мир, которых был бы адаптирован к традиционной эстетике (и ее модификации – придворной «церемониальности»)<sup>1</sup>, характеризовавшейся конкретностью и неприязненным отношением к аллегории (Робинсон 1974. С. 190–192).

Обратившись к репертуару Грегори, легко убедиться, что хотя его персонажи сводимы к доминирующему психическому признаку, являясь «носителями некоторых абстрактных понятий, атрибутов и значимы только с этой точки зрения» (Софронова 1976. С. 105), тем не менее они «правдоподобней» пришедших им на смену. Грегори избегает аллегорий, но в то же время симптоматично, что страсти, одолевающие человека, изображаются им почти как самостоятельные сущности. Добродетельный Мардохей в «Артаксерксовом действе» размышляет (ППРТ. С. 139):

Двигается в моей слабой крови  
боязнь, упование, сомнение, приветствование и болезнь.  
Но не вем, к чему мне приняться.

---

<sup>1</sup> Ср. также интересное наблюдение специалиста: «Если раньше в «Артаксерксовом действе» библейского персидского царя окружали актеры, одетые по-русски, бородатые князья, бояре, думные, спальники ... то теперь, при Петре, с такой же степенью убедительности театральные постановки заполнялись своеземными и иноземными, непременно бритыми и в европейских костюмах герцогами, графами, сенаторами, фельдмаршалами, кавалерами и впервые появившимися дамами» (Робинсон 1978. С. 180).

Функция «крови» (традиционного места обитания души) в этом монологе тождественна функции «сердца» в пьесах Славяно-греко-латинской академии, и «боязнь, упование, сомнение, приветствование и болезнь», которые «движутся» в «крови», — те же страсти, не получившие, однако, обличия аллегорических персонажей. Ср. также: «Сон сей открывает, что держиши в своей мысли / *твое упование* и паки *сомнение*, / *твое приветствование* и *устрашение*»; «Владею великим царством, ты же *силою* моею. / Ты мною *владеешь*, *милость* же моя — тобою»; «О государи, государи! <...> Бодрствует паки *страх*, *печаль*, округ *златаго* одра *вашего*, / *злехитрость* же и самая *смерть*» (Там же. С. 140, 144, 153; курсив мой. — М. О.).

Тем не менее в пьесах Грегори страсти так и не получили «суверенитета», они так и не трансформировались из понятия в персонаж. Отсутствуют аллегории и в школьных пьесах Симеона Полоцкого — не случайно принят тезис об умеренности его художественных приемов (Панченко 1973. С. 199–200). Время аллегорий наступило при Петре I, который не ставил перед новой культурой задачи приспособиться к существующей традиции. Потому именно в петровской драме религиозно ориентированная целостность сменилась светским анатомированием психики.

\* \* \*

Образ человека в «английской» драме — тот же, что и в школьной, хотя пример расщепления цельного характера на множество персонажей в репертуаре Кунста единичен. Действующие лица, которые «имеют право» находиться во власти противоречивых страстей, так же оттеняются другими, упрощенными до единственной (часто социальной) функции. Так же внутренняя сложность героя выражается при помощи условных и внешних приемов — правда, отличных от замещения «одного» «множеством», а именно: «переодевание» и подчинение душевного мира универсальному принципу переменчивости. Оба этих приема построены на том, что динамический психический процесс замещается своими фазами, которые механически следуют друг за другом.

«Переодевание» (см. характеристику традиции «переодевания» в древнерусской литературе: Панченко, Смирнов 1971. С. 37–39) как прием психологического анализа функционирует, например, в «Сципио Африканском» (переработка трагедии 1666 г. Д.К. фон Лоэншейна). Нумидийского царя Сифакса зри-



тель застает в *оковах* – побежденным и предающимся горьким размышлениям о неверной Фортуне. «О, Сципио! Тако всегда счастье играет. Счастливая звезда, еже днесь на ты сияет, вчерась на меня светила. Разумей: сила и приключение две сестры суть и такожде не можешь себя счастливым назвати до конца своего, яко и аз» (Тихонравов 1874-2. С. 36). Через некоторое время – ибо нет на свете «такого крепкого замка, чтоб невозможно было златым ключом отворить» (Там же. С. 59) – царь оказывается на свободе, *без тяжких уз*, во главе войск. Он полон энергии и кровавых замыслов. «Нет ли в царстве никакой пленник, кого можем богом нашим отдати?» (Там же. С. 58). Гордо обличает счастливого соперника и союзника победоносных римлян Масинизу (Там же. С. 61). Новый поворот колеса Фортуны – нумидийцы окончательно разбиты, *в оковах* Сифакс опять настроен философски. «О, Масиниза! зри на мое злополучение и подумай, что счастье и несчастье всем смертным обще, и что милосердие паче свирепства высокие умы украшает» (Там же. С. 67). «Вы, смертные! Научитесь от меня: иже вас на скипетра тростном жезле утвержится, тогда часто бывает, иже днесь в железах, вчерась Крезус был. Не Сифакс ли звезда был в Африке, а ныне угашена свеча» (Там же. С. 71). Верная Софонизба задумывает спасти супруга, *поменявшись с ним платьем*. К Сифаксу возвращается предприимчивость: *в женской одежде* он удаляется, очевидно, горя любовью к жене и стремлением к борьбе (Там же. С. 75), с тем чтобы вскоре предстать – в последний раз – «с стражами», во всем разуверившимся и убежденным в измене Софонизбы (Там же. 89–90). Симптоматично, что Сципион – добродетельный антипод Сифакса – на всем протяжении действия не меняет внешнего облика.

Героев переводного мольеровского «Амфитриона» – хозяина Амфитриона и его слугу Соси – постигла ужасная напасть: их облик «экспроприировали» небожители, соответственно Юпитер и Меркурий. Если в «Сципио Африканском» смена одеяний знаменует перемену чувств, то в «Амфитрионе» различие страстей (и даже их носителей) скрывается под обманчивым постоянством внешнего облика – своего рода одеяния олимпийцев. Второе как исключение предполагает первое как правило. Только на этот раз не единство замещается множеством, а множество – единством. Две противоположные, казалось бы, ситуации реализуют сходное представление о человеке.

Для Алкмены, жены Амфитриона, муж последовательно является то страстным любовником (Юпитер третьего «объявля-

ния» первой части), то безумным ревнивцем, отказывающимся от произошедшей интимной встречи (Амфитрион второго «объявления» второй части), а потом столь же немотивированно умоляющим о прощении (Юпитер шестого «объявления» второй части). Аналогично – хотя в социально сниженном, комическом варианте – путается Клеантис, жена Соси.

Сказанное позволяет также сделать существенные добавления к наблюдениям о принципах изображения психики в драме XVII – первой трети XVIII в.: кроме замещения одного множеством и переодевания – это одновременность показа серьезных и комических фигур, что имеет не окказиональный, но принципиальный поэтологический характер (ср. главу II). По замечанию В.Е. Хализева, театрально-драматическому искусству «допсихологического», «дореалистического» периода присуще тяготение к «ситуации открытого драматизма», что подразумевает интерес, с одной стороны, к «патетическому действию человека, продиктованному либо магическими и религиозно-молитвенными, либо проповедническими, пропагандистскими установками», с другой – к «эксцентрическому поведению человека, связанному с демонстрированием его собственных телесно-душевных сил, с духом праздника, игры, радостного самопреобразования» (Хализев 1986. С. 110).

Значит, новое платье – выражение новой комбинации страстей. В школьной системе «переодевание» имеет почти навязчивый характер в пьесе Симеона Полоцкого «Комедия притчи о блудном сыне».

Когда Блудный, расточив в пирах отцовское состояние, осознает свое новое положение, он, «отдав одежду верхнюю, останеть в единой» (Симеон 1994. С. 382). Переодевание оказывается сигналом для коварных слуг, которые оставляют обнищавшего господина, расхищая «останки» его имущества. В следующей части Блудный еще глубже погрузился в бедность: он «продает последнюю одежду, облекается в рубище» (Там же. С. 383) и идет в работники. Процесс символического «разоблачения» продолжается – приказчик говорит Блудному, приставленному смотреть за свиньями (Там же. С. 385–386):

Ходи к свинару, паси купно с ними,  
сия сапожки из ног твоих сними.  
Премени кафтан, в худший облецися,  
свиней погубити опасно блюдися.

К моменту возвращения Блудного его отец, готовый простить сына, обоснованно ожидает увидеть его нагим (Там же. С. 388):

Нага от Бога приях того сына;  
аще и днес наг, то мне не кручина.

И сразу приказывает достойно облачить Блудного (Там же):

Одежду перву сыну изнесите,  
честно на плеща его возложите.  
.....  
Сапоги дайте и взуйте на нозе,  
вижду и, яко бяше в скорби мнозе.

В финале спасенный Блудный предстает перед зрителями, согласно ремарке, «одеян и честен» (Там же. С. 390). Как нравственное падение Блудного символизировалось переодеванием в виде постепенного «разоблачения», так и его раскаяние выражено новым одеванием.

М.Н. Сперанский обратил внимание на то, что в пьесах «Кающийся грешник» и «Успенская драма» Димитрий Ростовский изображал нравственное падение через перемену риз с белых на черные, а обращение и очищение – с черных на белые (Сперанский 1907. С. VII; ср. Петров 1909–10. С. 260–266)<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Из тех школьных пьес, что выше анализировались, переодевание используется в идентичных сценах «Царства мира» (9-е и 10-е явления третьего действия) и «Торжества мира православного» (7-е и 8-е второго). После мученической кончины Дух св. Петра приемлет «от блаженств одеяние брачно» (ПШТМ. С. 203), судом же Милости, Суда, Правды и Мира Идолослужение обнажается «с царского украшения», а Мир утверждается, в «царские одежды украшен» (Там же). Ср. наблюдения А.А. Смирнова о том, как по-разному пользовался приемом переодевания У. Шекспир (Смирнов 1965. С. 226–240). В частности, переодевание персонажей «Короля Лира» Кента и Эдгара не столько переодевание, сколько «опрощение», очеловечивание себя. «Превращение себя в бедное, нагое двуногое животное есть обретение истинно человеческой сущности. <...> Пышные одежды, облекавшие Кента или Эдгара соответственно их сану, как и сам этот сан вообще, – фальшь, прикраса». Ср. также замечания Р. Барта: «У Расина одежда призвана наглядно выявлять состояние тела: когда персонаж виновен, одежда тяготит его тело, когда он в смятении – одежда разлетается, распадается...» (Барт 1989. С. 159).

«Школьные персонажи часто переодеваются, и в этом нет стремления сценографа дополнить изобразительный пласт пьесы. В «переодевании» просвечивает литургическая подоснова. Как во время службы священники меняют облачения с тем, чтобы символизировать движение церковного календаря, переходы от печали к радости по мере приближения Пасхи, так исполнители школьных драм, чтобы выявить психологические состояния персонажей, смену их ориентиров в духовном мире, меняют одежды. Во многом они следуют литургическому опыту» (Софронова 1996. С. 259).

И в позднейшей школьной драме – «Действии об Есфири», которое, согласно О.А. Державиной, при Екатерине I «было написано, по-видимому, кем-то из учителей Славяно-греко-латинской академии» (ПСПТ. С. 645), переодевание имеет важное (если не доминирующее) значение.

В пьесе подробно разработана сцена венчания Эсфири на царство, намекающая на коронацию Екатерины I в 1724 г., где Артаксеркс обряжает любимую жену соответственно ее новому статусу (ПСПТ. С. 250):

Возлагаю на тя честь и славу князеи мидских  
Сию ковалерию министров персидских.

Мардохей, ожидая гибели для себя и своего народа, демонстративно отказывается от парадных одеяний (ПСПТ. С. 258):

Мне же не увидит во одежде избранной,  
Дондеже упросит ны, пребуду в раздранной.

Аналогично Эсфирь обозначает свое траурное настроение, собираясь к Артаксерксу (ПСПТ. С. 260):

Дадите мне одежду ради слез худую  
И возьмите от мене царскую драгую.

Соответственно счастливый поворот в судьбе положительных персонажей снова выражается в переодевании, когда решено Мардохея по-царски отметить и наградить (ПСПТ. С. 267):

Аз тако мню, когда царь хочет прославляти,  
Лет сего мужа в царску одежду убрати.

Очевидно, «кто-то из учителей Славяно-греко-латинской академии» особенно тяготел к приему переодевания как знаку изменения психического строя: в «Действии об Есфири» даже аллегорические фигуры – которым это противопоказано, ведь их облик по определению неизменен – «играют» со своим одеянием. Так, Зависть, решив вместе со Злобой изгнать Чистоту, заявляет (ПСПТ. С. 265):

Что долго разсуждает, обратимся к делу,  
Сняв с него, раздерем одежду тол белу.

Чистота здесь, кстати, наделена мужским родом, о чем подробнее будет сказано ниже.

Необходимо, впрочем, отметить: в постпетровское время переодевание становится трафаретным, утрачивает ясную семантику – герои так же беспорядочно меняют одеяние, как и настроение. В «Акте о Калеандре и Неонилде», по словам комментатора, «механизм,двигающий действие драмы, основан главным образом на недоразумениях, связанных с изменением или сокрытием имен. Героиня драмы Неонилда любит греческого цесаревича под именем рыцаря Скупидона и ненавидит его под именем Калеандра. Штелла отказывается выйти замуж за Эдомира, так как хранит верность тому же царевичу, которого знает под именем Урании. Источником недоразумений и приключений служит также характер рыцарского облачения, скрывающего лица героев, поэтому одно действующее лицо постоянно принимается за другое. Ту же функцию выполняют переодевания – действующие лица меняются одеждой, доспехами. Это вызывает поединки между возлюбленными, ложные известия о смерти героев и т. д.» (ПЛТ. С. 777). Беспрестанные переодевания, выпадающие на долю всех персонажей, добродетельных и порочных, упрощаются до исключительно сюжетного – и незамысловатого – приема.

В частности, «половые» переодевания, ранее знаменовавшие «премену» состояния (ср. Сифакса и Софонизбу), превращаются в повод для скабрёзных ситуаций. Цесаревна Неонилда, которая облачилась в платье Калеандра, вынуждена произносить отповедь Кризанте, принимающей ее за Калеандра и демонстрирующей знаки страсти: «Что ты за безумна, ко мне приступаеш, девка бо от девки любви желаеш! <...> Как тебе не стыдно сие сотворяти, у меня ж, девицы, любви искати. Вот какая бесчинница, хочет исполняти, со мною девицею, пакость сотворяти! Где это слыхано, что так сотворяеш, Амуром своим себе ш до-

саждаешь. Коли не вериш, смотри мои груди!» (ПЛТ. С. 263). Напротив, Калеандр, которого из-за женского одояния помещают среди женщин, выгодно использует пикантное положение: «Девка бо у девки робенка добудет! Хорошо л то будет, как к тебе прибудет? Мы уединенны с тобою зде будем, на сем поединке со мной днесь пребудем» (ПЛТ. С. 270).

Сходным образом в любительской пьесе «О Сарпиде, дуксе ассириском» (1720–1730-е годы) десемантизируется (почти обесмысливается) ситуация перемены одояния узником. Интриган Зимфон устроил так, что положительного героя Ореста заключили в темницу; Пилляд, взяв одежду своего друга Ореста, заменяет его, но это не причиняет ни Пилляду, ни Оресту никакого вреда: стражи, обнаружив невинного Пилляда, неожиданно убеждаются в невинности Ореста, что и разрушает ковы злодеев.

Наконец, в любительской же «Комедии об Индрике и Меленде» оба заглавных персонажа, ошибочно убевившись в смерти друг друга, становятся монахами, облакаясь в черные одояния. Однако их преобразование так же ничего не значит, как переодояния Калеандра с Неонилдой или Пилляда с Орестом: когда недоуразумение выяснилось, Индрик и Меленда, без колебаний освободившись от монашеского статуса/одояния, возвращаются в прежнее состояние.

Замещение одного множеством присуще преимущественно школьной драме, а переодояние – как школьной, так и «английской» или любительской. Разница, думается, в том, что первая форма имеет «теоретический» характер и из сферы театрально-учебной в чисто театральную переносится с ограничениями, а вторая, коренясь в мифологическом сознании (Фрейденберг 1936. С. 89–90), легко прилаживается к любой художественной системе.

\* \* \*

Сложные процессы в психике героя драмы XVII – первой трети XVIII в. изображаются в той мере, в какой они увидены под углом зрения тотальной переменчивости.

Таков в «Комедии на Рождество Христово» Димитрия Ростовского царь Ирод (РД. С. 240–269). Впервые он показывается перед зрителями торжествующим и радостным:

Благодарен приветства и любви вашей,  
Не отпадут от мысли долго сия нашей.  
Радость ныне к радости моей приложися,  
Веселися, Ироде, ныне веселися!

Однако немедленно, узнав о рождении младенца Христа – истинного царя Иудейского, впадает в скорбь:

Верные ми вельможи! Предлежит нам дело,  
Еже ми ныне радость на скорбь претворело.

Только гибель опасного новорожденного может снова обратить царя к радости:

Сего ради вас призвахъ, да усть ваших сладость  
Горку ми скорбь претворит на сладкую радость.  
.....  
О немъ ми возвестите: где и ест ли тако  
Или ни, да скорбь мою отъимите всяко.

Переменчивость судьбы настраивает тирана на печальный и философский лад:

Егда ли обрящется власть где-сь превысока,  
Бы по малой радости слезного потока  
Не вкусила. Ах! Слезь токъ виссон омочает!  
Зрящу на скипетръ, болезнь сердце ми пронзает...

Но весть о чудовищном избиении младенцев в Вифлееме возвращает царя к радости и торжеству:

Радост объять мя ныне толь велия зело,  
Сколь великую прежде сердце жалость мело.  
.....  
Певцы! Торжественныя песни воскликните,  
Поюще же, во длани весело плещете...

И тут счастливого Ирода постигает Божья кара – он забывает и не в силах более восседать на собственном троне:

Здравствуй всякий, сидящи на моем престоле!  
Азь бо на немъ сидети не буду оттоле.  
Побежите, да семо приидут вельможи,  
Рцете, яко царь лежить на смертельномъ ложи.

Грешнику открывается власть перемены над всеми людьми и властителями:

О прелеснаго мира! Лютейшаго зверя  
Ныне венчаетъ, а утро пожираетъ:  
Даръствуетъ ныне злато, утро мещет в благо;  
Садить на престоле, потом в нискомъ доле.

Недугующий Ирод страшно смердит, осознавая, что умирает:

Тако ли то, Фортуно, изменяти знаешь?  
Вчера на престоль, ныне в гробъ мя посылаешь!

Наконец, тиран «в узахъ ада» с опозданием раскаивается в совершенных преступлениях.

Ирод – великий грешник, но и персидский царь в «Артаксерксовом действе» – персонаж далеко не отрицательный – бессилен перед лицом переменчивости. Подобно Ироду, он «выходил на сцену радостным – “се ныне аз бо сам в радостех пребываю” и тут же становился печальным. “Како же в веселии печаль аз обретаю, во многих бо скорбех себе быти признаваю?” – спрашивал себя он. Но печальный и тоскующий Артаксеркс при следующем своем появлении на сцене уже находился в негодовании и ярости (действие 1, сень 3). Затем предстал умиротворенным и радостным (действие 2). Потом снова впадал в гнев (действие 3), сменявшийся недолгим успокоением. Затем царь выражал свое «бесконечное печалие» (действие 4). Потом снова появлялся радостным и милостивым (действие 5), чтобы вскоре предстать крайне разгневанным (действие 6) и вновь обрести равновесие» (Демин 1998. С. 361).

Переменчивость одновременно и прием аналитического изображения психики, и общая закономерность. По словам А.С. Демина, драматурги «изображали целый мир, в котором перемены мест, движений, настроений, судеб сливались в единую большую тему» (Демин 1998. С. 362). Неостановимая и постоянная «премена» правит людьми: механически чередуются страсти человека так, что преобладание каждой и кратковременно, и абсолютно. Правит «премена» и мирозданием. «Перемена всех вещей в их противоположность – это одновременно и формула Божьего промысла, и жанровый признак трагедии. <...> Бог или низвергает, или возвышает – таков монотонный ход творения. <...> Объект переворота – не часть, а целое: герою кажется, что все вокруг вовлечено в это непрекращающееся качание коромысла, весь мир дрожит и колеблется под бременем Судьбы...» (Барт 1989. С. 187–188).



Согласно формулировке пролога к «Темир-Аксакову действу»: «А что по всей вселенной творится кроме радости и печали? Едина персона радостно играет, а другая печально играет и скоро благосчастия превратится» (РД. С. 60; ср. также в «Жалостливой комедии об Адаме и Еве»: «Взыскуем посмещение, но обретаем плач и рыдание. Взыскуем в нем здравие, но обретаем болезни и недуг» – РД. С. 116; см. об этом: Демин 1998. С. 362).

А в «Акте о Калеандре и Неонилде» аллегория Премены даже предстает среди действующих лиц с девизом: «Пременитца, зло явитца» (ПЛТ. С. 181).

Равным образом «Декламация» ко дню рождения Елизаветы Петровны, подготовленная в Тверской семинарии (1745), специально обсуждает проблему, до какой степени переменчивость правит государствами.

Аллегорический Янус перечисляет здесь четыре великие монархии древности: Ассирию, Персию, Грецию, Рим – и приходит к меланхолическому заключению (ПСПТ. С. 514):

Всем, что вси монархии в чудо были славны,  
Но вкратце пременилис, всим был конец равный.

Однако Фама опровергает общий закон, приводя в пример Россию – великую монархию, слава которой не должна «премениться» (ПСПТ. С. 515):

Петр велик утверди ю, муж полноразсудны,  
делны в мире, храбр в бранех, во всех делах чудны,  
Муж, в добродетелях имущ всеприлежно,  
утверди империум вовек неподвижно.

И Янус должен согласиться (ПСПТ. С. 516):

Кто когда мнел, кому бысть когда вероятно,  
что Россию прослави Бог столь благодатно?  
Сверх то дивно, что в ней не имать премены  
пока станет в род родов Петрова колена.

Бытованию «премены» в русской литературе посвящена монография А.С. Демина: в качестве мировоззренческого фундамента указано механистическое понимание мира и человека; определены хронологические рамки (семидесятые годы XVII в. –

середина XVIII в.); уточнены особенности, отличавшие разные этапы. Принимая выводы автора, хотелось бы подробнее остановиться на анализе «Сципио Африканского». Справедливы замечания о той роли, которую играет в трагедии представление о переменчивости. «Во-первых, авторские представления о мире ... выражаются более односторонне (в сравнении с пьесами 1670-х годов. – М. О.), однообразно ... “в лоб”, в виде прямолинейных философских высказываний героев. Во-вторых, мысль о переменчивости жизни очень выпячивается...» (Демин 1977. С. 195; ср. также: Демин 1998. С. 360–381). По мнению А.С. Демина, «переменчивость жизни толкуется более широко и становится совсем безграничной. Законам переменчивости полностью подчинены судьбы царей в ряду всех смертных. <...> В пьесе мгновенно и притом многократно изменялось положение коронованных особ – это было главным содержанием пьесы начала XVIII в. <...> Недаром репертуар театра Кунста–Фюрста не нравился Петру: репертуар, как оказывается, отнюдь не аполитичный» (Там же. С. 195–196). И ничто – ни разум, ни любовь, ни верность – не ограничивает «диктатуру» переменчивости в художественном мире «Сципио Африканского» (Там же).

Однако, как представляется, художественная логика трагедии несколько иная. Сципион Африканский входил в ряд исторических и мифологических героев, которым было принято панегирически уподоблять Петра I (Панегирическая литература 1979. С. 53, 104): если чей образ царь и мог к себе «примерить», то именно Сципиона. А несмотря на то что почти все персонажи трагедии испытывают произвол страшного закона, постигая на собственном примере преходящий характер бытия (Масиниза, Сифакс, Софонизба), Сципион фигурирует как славный полководец и совершенный человек. Он, «образцово поступающий герой» (Szygowski 1968. С. 216), действительно вправе пренебрегать напоминаниями Сифакса о непостоянстве счастья: подчинив себе себя, Сципион в отличие от прочих действующих лиц не ведает колебаний и не ставит исполняемый долг в зависимость от центробежных страстей, а значит, его положение в мире, по мнению создателя произведения, прочно. «И то мое сокровище и того благороднее почитаю иже над плотскими похотями владеет, неже того, иже два Сифакса одолел. Сам Геркулес не больше храбрости и мужества показал, что он победил многих богатырев, львов и многоглавую змею гидру, неже что он от распутия плотских похотений уклонился. <...> Положи на

весках разума твоего сквернавы похоти, увидишь, что одна гордость чести ста тысяч похотей перевесит. <...> Ах! человек есмь, яко иные; однако притом владею над похотями моими» (Тихонравов 1874-2. С. 94). Вообще «в трагедиях Локэнштейна персонажи, которые могут управлять своими страстями, противопоставлены тем, которых страсти опутывают. Аффекты можно превозмочь только через разум, Божественное в человеке. Разуму угрожают влечения, которые понимаются только как грех. Стоит им одержать верх, как человек начинает вести себя неразумно и недостойно и, «опьяненный страстями», направляется к гибели» (Szyrocki 1968. S. 213–314). Сципион же безукоризнен и одолевает переменчивость, как и Россия в елизаветинской «Декламации» 1745 г. свободна от действия этой закономерности: Петру I гневаться на Кунста было не за что.

Как легко убедиться, «премена» тесно связана с «переодеванием»: раб переменчивости, Сифакс постоянно меняет внешний облик (ср. также трансформацию внешнего облика царя Ирода – от владыки на троне до адских оков), а противящийся «премене» Сципион, наоборот, всегда предстает тождественным себе.

Аналогично в поздней школьной пьесе – «Действо о князе Иефае Галаатском» – заглавный персонаж акцентированно связывает оба этих приема в своем центральном монологе. Вначале он сетует на вселенскую переменчивость, которой он пытается героически противостоять (ПСПТ. С. 101):

Аз Иефаие, несчасны на свете,  
оставляю вся моя утехы в лете:  
несть радости, иже не переменится в жалость на земли,  
несть и славы, иже да не потребится от земли.

В финале же своей горестной речи Иефай молит Бога о преодолении «премены», полагаясь на неодолимость и неизменность добродетели, символом чего оказывается неизменность одеяния (ПСПТ. С. 102):

Боже предвечный, ты избави:  
горесть мою в сладость благу возстави.  
Ты, Господи мой, во всем твердая надежда,  
зело блага нетленная во веки одежда.

Шанс колебаться, быть искушаемым «премной» – как и подчиниться ей – дан преимущественно сюжетно значимым и социально вознесенным персонажам: «Внутренне расколотым может быть лишь трагический герой: наперсники и челядь никогда не взвешивают “за” и “против”; они продумывают разнообразные действия, но не альтернативы» (Барт 1989. С. 182). В «Сципио Африканском» подобным образом представлены Лелий, советник Сципиона, жрец Богудес, в «Амфитрионе» – друзья заглавного героя, единственная функция которых – колебаться и не различать подлинного и мнимого Амфитриона.

Всемогущество переменчивости в мире школьного театра несколько ограничено. «Премна» часто оказывается темой школьных пьес, о чем выше говорилось, ей подвержены обыкновенные персонажи, но от нее свободны аллегорические фигуры. Например, автор «Действия об Есфири» декларирует в прологе, что намерен представить «образ же сего промысла Божия и премены поползновенного сщастия» (ПСПТ. С. 238): гибель отрицательного персонажа Амана, полагающегося на счастье, демонстрирует власть «премены», победа положительных Мардохея и Эсфири – их веру в «промысел Божий», нейтрализующий «премену», но аллегории Веры, Надежды, Любви, Злобы, Зависти и т. п. каждый раз оказываются себе равны, и попытка Злобы и Зависти совлечь с Чистоты белое одеяние – изменить ее суть – может быть только неудачной.

Чередование страстей обуславливает непостоянство обуславливаемого ими характера, но зато сами персонификации страстей должны быть постоянными и тождественными себе. Всевластие психических начал – вот общее для «английской» и школьной драмы, а «премена» – только специфический способ манифестации этой концепции. Приверженность переменчивости в «английской драме» – обратная сторона безразличия к приему замещения одного множеством, и наоборот – для драмы школьной.

\* \* \*

В театре «английских комедиантов» – равным образом в школьном или любительском – человек, следовательно, показан лишь как носитель *единственного* признака, будь то его постоянное качество (социальное, нравственное), будь то страсть, пусть преходящая, но на данный момент им совершенно овладевшая. (Плохая сохранность пьес придворного театра не позволяет привлекать их к анализу; однако эта система свободно инкорпори-

вала «английские» и школьные драмы, что подразумевает справедливость общего вывода.)

Если человек сводим к одному доминирующему началу, то неизбежно должна стираться разница между страстями общественными и частными. Отсюда возникает любопытная и своеобразная форма прославления политического деятеля – не как личности, а как носителя одного какого-либо свойства, искусственно вычленяемого из целостного характера.

Так, воздавая на школьной сцене хвалу Петру Великому, преобразователя «замещали» фигурами, на первый взгляд, «далековатыми», но в сознании современников с ним прочно связанными. Здесь новозаветный апостол Петр («Царство мира», «Торжество мира православного»), и российский Марс («Торжество мира православного», «Свобождение Ливонии и Ингерманландии»), и аллегорическая Ревность православия/росская («Ревность православия», «Свобождение Ливонии и Ингерманландии»), и ветхозаветный царь Давид («Божие уничижение гордых уничижение»).

Апостол Петр – небесный патрон реформатора, обыгрывание этимологии имени и фактов биографии святого-тезоименника – один из самых распространенных панегирических приемов эпохи (ср. также популярность Алексея человека Божия при Алексее Михайловиче и в тот период, пока царевич Алексей оставался наследником Петра I). Российский Марс возникает как результат характерного для начала XVIII в. увлечения героизированной античностью, а кроме того, аллюзивно отсылает к известной легенде о «провиденциальном» рождении Петра под воинственным знаком планеты Марс (Крекшин 1838. С. 118). Ревность православия в одноименной пьесе знаменует не только традиционное, по мнению монахов-драматургов, свойство московского царя, но и принципиальное для Петра I представление о служении «общему благу» (Павленко 1973. С. 60; ср. пьесу «Слава Российская», где Федор Журовский, изображая коронацию Екатерины Алексеевны, «замещает» императрицу аллегорическим персонажем Добродетель Российская). Именно стремление уточнить второй смысл – служение Петра «общему благу» – объясняет, почему в «Свобождении Ливонии и Ингерманландии» место Ревности православия заступает Ревность росская. Что касается царя Давида, сравнение полтавского разгрома шведов с одолением гордого Голиафа, имевшее важное значение для панегирической литературы (Тихонравов РГБ. Л. 104–104об.), было прямо подсказано самим царем-победителем (Пекарский

1862-2. С. 201). Апостол Петр, Марс, Ревность православия, царь Давид – Н.С. Тихонравов по сходному поводу писал о «двойственном или, лучше сказать, двоеверном стиле» (Тихонравов РГБ. Л. 22).

В школьном панегирике «Стефанотокос» (1742) заглавный персонаж «замещает» взошедшую на престол Елизавету Петровну. Его имя в переводе с греческого значит «рожденный для венца» (перевод «достойный венца» – ПСПТ. С. 671 – слишком описателен и неточен), что символизирует одно качество императрицы – происхождение от Петра I, «наследственные» права на российскую корону.

Стефанотокосу никак не препятствует исполнять функцию «замещения» даже то обстоятельство, что он – персонаж мужского пола. А на случай, если публика не освоилась с соответствующими эстетическими навыками, «Стефанотокос» (согласно одному из списков) сопровождался «Краткими показаниями», которые, в частности, дополнительно разъясняли: «Стефанотокос знаменует к венцу рожденный: сим именем тайно показуется действие о августейшей самодержавнейшей великой монархине всероссийской благочестивейшей государыне императрице Елизавете Петровне, яже по прародителской и родительской крови рожденна к венцу российского империиум...» (ПСПТ. С. 412).

Возможность замещения мужчины Петра I Ревностью православия и, наоборот, женщины Елизаветы – Стефанотокосом обуславливает «половую» противоречивость их «заместителей» (согласно парадоксальному мнению Всеволодского-Гернгросса, свободное замещение царствующего монарха любым персонажем независимо от сходства пола сохранялось в русской трагедии вплоть до времен Пушкина – Всеволодский-Гернгросс 1940. С. 106–133). Также аллегория Верности – центральное действующее лицо в «Стефанотокосе» – наделена смутной «гендерной» характеристикой. С одной стороны, само слово «Верность» вызывает представление о женском роде: «сия же окаянная» (ПСПТ. С. 417) – так говорит о Верности враждебная ей Злоба. С другой стороны, Верность собирательно репрезентирует подданных российского монарха, что требует мужского рода: Надежда, адресуясь к Верности, употребляет грамматические формы мужского рода (ПСПТ. С. 429; ср. мужской род Чистоты в «Действии об Есфири»):

Маловере! Почто так скоро усумнился,  
Мысля, будто Бог тебе отступился?

Кстати, сходные особенности констатировал А.С. Демин, выводя их из «абстрактного подхода к человеку», вообще свойственного школьной драме (Демин 1998. С. 754): «Грешник может одновременно выступать и как “он” (грешный человек), и как “она” (натура людская), и как “оно” (естество человеческое). В речах персонажей эти понятия употребляются одно вместо другого, что порой приводит к грамматическим несоответствиям. Например, в украинской пьесе “Торжество Естества человеческого” (1706) Ревность грозит грешнику:

Увидит окаянна, же за дерзост тую  
Предам ю бездне адской на веки живую.

Но когда Справедливость спрашивает у той же Ревности о грешнике, то Ревность, отвечая, называет его уже в среднем роде:

С п р а в е д л и в о с т ь

И кто ест заповеди Бога не хранивый?

Не весть ли, яко таков не пребудет живий?

Р е в н о с т ь

Естество человека, з блата сотворенно,

Образом, подобием Божиим почтенно».

Аналогично у «английских комедиантов» панегирическая ценность пьесы обусловлена не сюжетом, а названием имени, которое должно напоминать о царе-реформаторе. Уже указывалось, что выбор трагедии Лознштейна скорее всего диктовался славным ореолом имени заглавного героя – Сципиона Африканского. Как вслед за Э.Р. Курциусом отметил Й. Матль, усвоение каждой новой культурой античного пантеона образцовых героев связано со становлением новых поведенческих моделей внутри этой воспринимающей культуры (Matl 1964. С. 54).

Мольеровскому «Амфитриону» в репертуаре Кунста-Фюрста придается новое, весьма знаменательное заглавие «Порода (рождение. – М. О.) Геркулесова» (Тихонравов 1874-1. С. XLIV): хотя Геркулес в комедии не фигурирует и речь идет лишь об обстоятельствах, вызвавших его появление на свет. Зато он – среди постоянных панегирических спутников царя (Панегирическая литература 1979. С. 135, 160): Геркулеса в «связке» с Петром I поминают школьные авторы программ триумфальных празднеств Северной войны – «Торжественная врата, вводящая в храм бессмертия» (1703) и «Преславное торжество свобо-

дителя Ливонии» (1704). Даже на памятной медали Хр. Вермута, выбитой в честь великого европейского посольства 1697–1698 гг., фигурировал – в львиной шкуре, с палицей – странствующий Геркулес (Медали 1988. С. 25). Александр Македонский тоже знаком и Кунсту (Тихонравов 1874-1. С. XLVI), и панегирикам петровской эпохи (Панегирическая литература 1979. С. 22; ПШТМ. С. 206).

Генезис панегирических образов, как видно, различен, но логика их привлечения остается постоянной: часть вместо целого, вместо личности прославляемого государя во всей полноте – одно качество, выраженное с помощью какого-нибудь привычного «заместителя». Параллелизм поступков решительно оттесняется и затемняется параллелизмом совершавших их субъектов. В то время как двойники героя легко «декодируются», сюжет прославляемого деяния далек от сюжета драматического панегирика и вне исторического контекста практически неузнаваем.

«Разорванностью», «разъятостью» восхваляемого человека объясняется тот факт, что в пьесе могут свободно уживаться сразу несколько его «заместителей» (для Петра I – св. Петр и Марс в «Торжестве мира православного», Марс и Ревность православия в «Ревности православия»; ср. в случае с «парадигматическим» абсолютным монархом Людовиком XIV его сопоставления с Аполлоном, Юпитером, Давидом, патронимом Людовиком Святым: «Юпитер изменяет законы морали по своему усмотрению, Аполлон может действовать как ему вздумается, христианский же король, король – наследник Давида, должен давать отчет Господу о своем поведении. <...> Если Давид представлен Людовику XIV как абсолютная модель для подражания, то это не мешает духовенству усилить воздействие преподанного урока, ссылаясь на пример еще какого-нибудь французского короля. Речь идет в данном случае о Людовике IX Святом...» – Блюш 1998. С. 455).

Коль скоро на русской сцене рубежа XVII–XVIII вв. общественный деятель редуцируется до одной общественной и/или личной страсти, его подчинившей, никакого конфликта общего и личного, долга и страсти, личности и чувства по определению не может быть. Если человек во власти душевного стремления, то он во власти его целиком и полностью. Лишь классицизм 1740–1750-х годов изобразит владыку раздираемым противоборствующими общественными/частными устремлениями (отдельные непоследовательные примеры такого рода могут быть, види-



мо, почерпнуты и из школьной драмы 1720–1740-х годов – см.: Елеонская 1973. С. 46). Согласно наблюдению А.С. Демина, «авторские представления и их художественное воплощение в произведениях 1720–1730-х гг. демонстрируют небывалую агрессивность чувств, «нападение» чувств на пассивный разум, даже изгнание разума стихией чувства. У классицистических же героев мы видим иное: на человека действуют страсти чисто интеллектуального характера; это страсти разума, а не сердца, их природа доступна разуму, может быть им понята и объяснена до конца...» (ПЛТ. С. 24).

Вообще важнейшее завоевание русского классицизма и «русского Расина» А.П. Сумарокова – своего рода «психологизм» (Демин 1977. С. 199), пусть нормативно-ограниченный, «в кавычках», зато восстановивший – на нерелигиозных основах – утраченную целостность понимания человеческого характера. Страсти снова вернулись «внутри» личности, а основа новой «секуляризированной» целостности – сдержанность, самоконтроль, дисциплина: «Синав и Трувор» (1750) – «Преодолей себя и вознесися паче!» (Сумароков 1787-3. С. 135); «Ярополк и Димиза» (1758) – «Преодолей себя!» (Там же. С. 388); «Мстислав» (1774) – «Превозмогай себя!» (Сумароков 1787-4. С. 146). Симптоматично, что во французской литературе этот мотив по-разному аранжировался разными писателями, которых, тем не менее объединяло представление о нем как определяющем для классицизма: «...если Август (“Цинна”) П. Корнеля может сказать: “Я владею собой так же, как владею вселенной”, то уже персонаж первой трагедии Ж. Расина, его Полиник (“Фиваида”), говорит нечто совсем иное: “Я не властен в своих поступках”. В этих двух фразах выражены два разных представления о человеке. Тут две эпохи – их разделяет лишь четверть века, – но трагедия П. Корнеля утверждает героическую концепцию личности, – человек здесь силен, – в то время как у Расина человек “слаб” той общечеловеческой слабостью, которая, подчиняя его страстям, замыкает в трагической ситуации» (Кадышев 1990. С. 256).

\* \* \*

Общее целой эпохе понимание человека не замыкается в пределах одного литературного рода – драмы. А.С. Демин продемонстрировал значение «переодевания» для «Повести о Горе-Злочастии» (Демин 1998. С. 258). Герой русской повести первой трети XVIII в. постоянно преобразается, меняя доми-

нирующие страсти, как одежду, и каждый раз совершенно подчиняясь этой страсти. «Одно» замещается «множеством» (см.: Моисеева 1965; Русск. и зап. классицизм 1982. С. 105–113). Матрос Василий предстает то типичным русским дворянином петровских времен, по собственному почину задумавшим обучаться в Европе, то атаманом разбойников вневременного сказочного сюжета (Моисеева 1965. С. 44). Он то трогательно скупает по оставшемуся в России отцу (Там же. С. 192), то вдруг вовсе о нем забывает. Дворянин Александр то, подобно матросу Василию, отправляется за европейскими науками, то анахронически превращается в странствующего рыцаря (Там же. С. 217). «Шляхетский сын» то демонстрирует «остроту разума», энергию и решительность, то умирает, будучи физически не в силах перенести похотливое желание: «И толико возжеся огонь похоти, яко достиже сердце его, и тако пад и умре» (Там же. С. 312). Характер авторами повестей увиден по-новому, вне целостности – уже вне религиозной, еще вне светски-психической. Секуляризация сопровождается утратой представления о целостности человека.

Оценивая – особенно панегирически – государственного человека, литераторы первой трети XVIII в. прибегают к расчленяющему перечислению множества подвигов человека или сфер его деятельности, в чем сказывается тот же механистический подход. Например, П.Н. Крекшин пишет: «Аще вся Богу и человеком угодная блаженные дела отца нашего Петра Великого: о благочестии Веры, несомненной любви, нелицемерной надежде ... чистой совести, о правосудии, о хранении и защищении Веры и отечества, о благоразумии и воздержании ... храбрости, трудолюбии ... о любви к подданным, о милости к врагам, странствиях и трудах, о знании дел архитектурных, артиллерных ... инженерных, минерных, политических, о знании флота корабельного ... также гаваней и каналов, градов, о набрании и умножении армии сухопутной и морской, о обучении регул, о учреждении Сената и Синода, Коллегий ... коммерции, о законах ... о учреждении академий, школ, куншткамеры, гошпиталей ... заводов металловых и прочих, и о многотрудных его походах ... – аще бы возможно было собрать и печатанию предать, сто великих томов книг едва блаженные его дела вместить могут ...» (Крекшин 1838. С. 5–6).

Неудивительно, что мемуары той поры характеризовались «случайностью», «разномасштабностью» упоминаемых фактов (Русск. и зап. классицизм. С. 240; ср. характеристику,

которую Э. Ауэрбах дал мемуарам Сен-Симона – классике этого жанра для первой половины XVIII в.: «...постоянное взаимопроникновение телесных и моральных, внешних и внутренних признаков» – Ауэрбах 1976, с. 421). Приватное описание людей сводится к неупорядоченной фиксации противоречивых душевных свойств и бытовых привычек. Б.И. Куракин, блестящий петровский дипломат, оставил словесные портреты первых сановников государства. Л.К. Нарышкин, дядя Петра, – «человек гораздо посреднего ума и невоздержанный к питию, также человек гордый, и хотя не злодей, также не склонный и добро многим делал без резону по бизирии (странности. – *М. О.*) своего гумору (характера. – *М. О.*)» (Куракин 1890. С. 63). Всесильный «князь-кесарь» Ф.Ю. Ромодановский «...характеру партикулярного (особого. – *М. О.*); собою видом, как монстра; нравом злой тиран; превеликий нежелатель добра никому; пьян по вся дни; но его величеству верный так был, что никто другой» (Там же. С. 65). Б.А. Голицын – «человек, правда, ума великого, токмо погрешения многие имел: первое, пил непрестанно <...> второе: великий мздоимец...» (Там же. С. 75). В.А. Нащокин, младший современник Петра, сопровождал известие о кончине А.М. Румянцева, знаменитого царева денщика и видного государственного деятеля аннинского времени, такой же «калейдоскопической» характеристикой: «Жизнь оказывал приятную к людям и паче касающееся до компании человек сложения веселого и так честно (в почестях. – *М. О.*) окончил жизнь. А по беспристрастному рассуждению о нем, был более счастлив, нежели к таковым высоким делам способен. В генеральском чину был без диспозиции, только имел смелство доброго солдата ... сенатор, что другие то и он; что прошло в долголетнее его житие, памятно умел рассказать, и то более простого обхождения» (Нащокин 1842. С. 91).

Замещение одного множеством отличало и поэтику бытового поведения. Личность самого преобразователя, к примеру, непредставима без его влечения к вариативным социальным ролям. Наряду с императором Петром I он существовал как простой вояка Петр Михайлов, который сделал головокружительную (хотя и не головокружительнее других) карьеру, дослужившись до сухопутного генерала и вице-адмирала флота. «Итак, Петр Михайлов выступил в роли частного лица на том ограниченном поприще, где он находился в данный момент. Удел монарха Петра Алексеевича – забота об общем благе подданных. Иными словами, активность Петра Михайлова являлась част-

ным случаем деятельности Петра Алексеевича» (Павленко 1973. С. 60)<sup>3</sup>.

«Переодевание» как знак душевной метаморфозы литературного персонажа – важнейшая особенность драмы XVII – первой трети XVIII в., но ведь специалисты призывали, изучая рецепцию театральности на Руси, учитывать практику переодевания, знакомую царю Алексею Михайловичу: «Придворный этикет требовал от царя постоянной смены нарядов. Этому придавалось исключительное значение. – “Выходы” на три четверти заполнены подробнейшими описаниями царских одеяний. Так, например, в пасхальное воскресенье 19 апреля 1674 года царь семь раз сменял наряд. <...> В этом непрерывном переодевании было нечто актерское. Алексей Михайлович не только был царем, но и как бы “играл роль” царя в театрализованных придворных церемониях, во время которых на него были устремлены взгляды “зрителей”» (Холодов 2000. С. 29). Равным образом европейское платье, в которое Петр обрядил Россию, – такой же хрестоматийный атрибут эпохи. Царя, очевидно, занимало то, чтобы одежда была по европейскому образцу, и неважно, по какому именно: «венгерскому» (первый проект) или «французскому» (второй и окончательный проект). И тот факт, что слухи о грядущем переодевании поползли раньше указа (Желябужский 1838. С. 74), свидетельствует о нарочитости, семиотичности правительственной акции. Интересно также, что князь Д.К. Кантемир, имевший при Петре I особый статус бывшего правителя государства, первоначально имел привилегию на приверженность традиционному облику, но, решившись жениться на русской женщине из высшего света, озаменовал это европейским пере-

---

<sup>3</sup> Ср.: «В эстетике корабля и портрета ... значение “осанки”, декоративного и говорящего костюма-убора, герба, регалий, оружия сходно по структуре и смыслу. Корабль выступает в убранстве орнамента, изображений и эмблем. Портрет также представляет собой синтетическое единство портретного изображения, поданного в убранстве костюма, регалий, гербов и эмблем, а также в сочетании со значимой позой и жестикуляцией. <...> В особенности велико в этом смысле значение герба. <...> Связь портретного изображения с моделью через герб важнее и надежнее, чем на основе физиономического сходства; а атрибуты характеризуют личность (не модель в натуралистическом плане) более существенным образом, чем жестикуляция и мимика, обладающие меньшей смысловой определенностью» (Чечот 1986. С. 78–79).

одеванием: «Перед свадьбой обрил он свою бороду и переменял молдавскую одежду на французскую. Царь собственною особою благоволил присутствовать и вести его в церковь к венчанию» (Кантемир 1789. С. XXI–XXII).

Рассказывая об измене Мазепы в «Панегирикосе» (1709), Феофан Прокопович обыграл популярный у школьных теоретиков эпизод «Энеиды» Вергилия. Троянцы поразили греков, обманно приблизившись к ним в греческой броне. Феофан Прокопович использует привычный топос как средство иносказания о предательстве украинского гетмана: «И зло ко злу приложися. Коего бо зде тебе бяще многоочнаго опаства, еже бы своих от чуждых, верных подданных от отступников и изменников, приятелей от врагов разознати? Повествует славный стихотворец римский Вергилий, яко, егда греки пленяху и разоряху град Трою, неции от троянов, побивше шедшихся со собою некия воя греческия, броня их и щиты на себе возложиша и, таковым покровенны сущи видом, многих иных супостатов нечаянно побиваху; мняху бо тыи, яко свои суть, и без упаства схождахуся. Не так ли творяшеся и во смущении сем зменническом?» (Феофан 1961. С. 187–188).

А в 1704 г. Петр выманил шведов из Нарвы тем, что привел к городским стенам российские полки, одетые в шведские мундиры, инсценировав их мнимое сражение с осаждающими. Тактический прием не новый, но успех, который имела нарвская хитрость, похоже, определялся особой культурной восприимчивостью того времени к сюжету. Этим подлогом гордился и сам царь-полководец, и монах Иосиф Туробойский, создатель панегирика «Преславное торжество освободителя Ливонии» (1704) – печатного пояснения к триумфальным вратам. «На большой средней картине тояжде страны написахом премудрый промысел воинский под Нарвой городом прежде взятия его, идеже несколько его царского величества полков, убравшеся в свейские одежды и оружия со знаменами свейскими приявше, аки бы на выручку городу к нем идоша, прочиим ... полкам аки бы им вслед препинающим, еже видевши неприятели и своя полки, и выручку мневше, мнози в помощь им из города изыдоша, но обоими полки объяти, ови убиени, ови же пленени быша...» (Панегирическая литература 1979. С. 176).

И сопоставление «высоких» персонажей с «низкими» имеет аналогии в бытовом поведении: это «всепьянейший и всешутейший» собор Петра I (см. подробнее в главе IV).

Культурологически значимую чуткость человека конца XVII в. к универсальной «премене» выказал Сильвестр Медведев, сетуя: «Елицы же есте, и елицы будете, присмотритесь изменению от вышняго десницы и от менности в людях и колу жития сего непостоянного, кое ныне в высоту возвышается, и паки тое же в низ с горы опускается страшным и ужасным опущением» (Медведев 1838. С. 10). А вскоре и он, любимец двора, окончил дни на плахе.

Остается вопрос: человек в драме XVII – первой трети XVIII в. – человек эпохи или то, каким его хотели видеть? Первое, безусловно, наличествует, но и о втором – особенно с учетом установки петровской риторики на «код», а не на «сообщение» – забывать некорректно.

Тема самоубийства, например, не отражала умонастроения зрителей, а судя по всему, их эпатировала. Самоубийство – с христианской точки зрения тягчайший грех – на Руси XVII–XVIII вв. не было распространено. К тому же оно порицалось в связи с массовыми старообрядческими самосожжениями, которые представители официальной церкви квалифицировали как погубление души. По указанию Петра I Феофан Прокопович составил сочинение «О недействительности самовольного страдания, навлекаемого законопреступными деяниями», где утверждал: «Многие обретаются таковые, которые от невежества и безумия, или от крайней злобы своея, аки главные враги себе сами доброхотно зла желают, и здравия и жития напрасно лишаются, прельщающиеся именем страдания, и тем единым горькая мука и смерти себе услаждают, отнюдь не рассуждающе, что страдание нерассудное и незаконное само собою никого венчати не может, но сугубую тщету, душевную и телесную, временную и вечную, содеивает» (ПСЗ-6. С. 742).

В драме XVII – первой трети XVIII в. следует различать два типа самоубийств, а именно: самоубийство отрицательных и самоубийство положительных персонажей.

Первый тип более традиционен, восходя к библейским образам (у истоков подобного понимания – повесившийся Иуда-предатель), где для отрицательного действующего лица самоубийство оказывалось знаком высшего возмездия. Таков турецкий султан Баязет («Темир-Аксаково действо») придворного театра Алексея Михайловича. Аналогично в пьесе Славяно-греко-латинской академии «Страшное изображение второго пришествия» (1702) после победы сил добра «является Мир (здесь человеческая природа в дурном аспекте. – М. О.) отчаянный и сам

себе мечем убивает» (ПШТМ. С. 87), а в киевском «Торжестве естества человеческого» (1706) это самое Естество – подобно Миру, «замещающее» человечество – помышляет о том, чтобы заколоться (Резанов 1907. С. 44). Переходный случай – смерть Ахитофеля из «Божиего уничижителей гордых уничижения»: перед принятием рокового решения в его душе борются противоположные устремления, да и причина самоубийства относительно достойная – осознание тщетности подаваемых им мятежному Авессалому благоразумных советов (Там же. С. 236–237).

На таком фоне в «Сципио Африканском» плененная Софониба и ее сын царевич Иерба – герои положительные – произносят настоящий гимн самоубийству: «Кто опасается умереть, когда злополучие непрестанно новыми громовыми ударами нас побивает?.. кто дерзновенно умрет, смеется неприятелем, злополучию и времени, переменяя покой славою, печалию и суетностью» (Тихонравов 1874-2. С. 101). Их эпатажирующая апология самоубийства, мотивированная античным колоритом и поэтикой европейской трагедии XVII в. (ср.: Барт 1989. С. 172–179), приобретает модельную функцию (вероятно, не поведенческую, но художественную). При наследниках Петра I на сцене возобладало именно самоубийство «античного» типа, завоевав популярность настолько широкую, что в демократическом театре середины XVIII в. оно обыгрывалось пародийно (Кузьмина 1958. С. 137).

Сходным образом в драме XVII – первой трети XVIII в. модельную функцию имеет эротическая тема, изображенная весьма чувственно в «Сципио Африканском», «Амфитрионе», «Принце Пикельгеринге» (ср. наблюдения А.С. Елеонской о пьесах «Действие об Есфири», «История о царе Давиде и царе Соломоне», «Действо о страдании святыя мученицы Праскевии», «Акт или действие о Петре Златых Ключей», «Комедия о графе Фарсоне»: ПСПТ. С. 34–39), а также «кавалерская» честь («Честный изменник»), порабащая человека до той степени, что он становится способен на злодеяния. Этическая интерпретация этой последней пьесы породила показательные расхождения исследователей: если В.Н. Всеволодский-Гернгросс считал ее «написанной на тему о супружеской чести и ревности» (Всеволодский-Гернгросс 1957. С. 149), едва ли занимательную в петровской России, то Й. Матль настаивал, что пьеса «соответствует актуальным интересам тогдашнего “европеизированного” русского благородного сословия в аспекте дворянского понятия о чести» (Matl 1964. С. 173). Не отражая обычаи, пока еще России чуждые, подобные сюжеты были созвучны модельным новациям

в области культуры и повседневной жизни<sup>4</sup>. Аналогично, по мнению авторитетного историка Ф. Блюша, «если праздники Людовика XIV восхищают иностранца, воспитывают вкус у зрителя, поддерживают в окружении короля рыцарский дух, они выполняют, как все другие стороны жизни двора, функцию еще более полезную: воспитывают нацию» (Блюш 1998. С. 214).

Итак, изображение человека в драме XVII – первой трети XVIII в. реализуется при помощи постоянных приемов, которые должны представлять «страсти в их наиболее ярких проявлениях» (Хализев 1986. С. 114) посредством их механистического «анатомирования». В результате утрачивается целостное видение, созданное в рамках религиозной культуры и знакомое древнерусской литературе. С этой точки зрения установление русского классицизма отвечало логике отечественной литературы. Классицистические герои, бескомпромиссно требовательные к себе, знаменуют «цельностнопорождающее» стремление разобраться в собственных страстях. Это позволяет вспомнить образное замечание В.Р. Гриба, писавшего: «Культура абсолютизма создала тип человека, который умеет жить бок о бок с другими людьми, у которых порядок в крови» (Гриб 1956. С. 318).

## 2

По замечанию современного теоретика литературы, «в драме естественно разграничивать канонизированное Гегелем внешневолевое действие и неканонически организованное действие, где над внешними свершениями героев преобладает активность эмоциональная и интеллектуальная» (Хализев 1986.

---

<sup>4</sup> Ср. отношение к дуэли. С одной стороны, официальный «Устав воинский» (1716) предписывал под страхом смерти от дуэлей воздерживаться: «Ежели случится, что двое на назначенное место выедут, и один против другого шпаги обнажат, то Мы повелеваем таковых, хотя никто из оных уязвлен или умерщвлен не будет, без всякой милости, такожде и секундентов или свидетелей, на которых докажут, смертью казнить...» (ПРП-8. С. 459). С другой – «Юности честное зеркало» (1717), учебник жизни, изготовленный по прямому «повелению» императора, содержал пункт, практически подталкивавший к дуэлям: «честный» отрок должен «с учтивостию уступать, разве что когда чести его кто коснется, или порекать учнет: то в таком случае уступки не бывает, но по нужде пременение закону дается» (Юности 1717. С. 16).



С. 128–129). Такого рода типологическое разграничение соотносится с историческим: очевидно, что в случае новоевропейской литературы «внешневолевое действие» характеризует драму XVI–XVIII вв., а «активность эмоциональная и интеллектуальная» преобладает в драме XIX–XX вв.

Однако и сюжет, реализующий установку на «внешневолевое действие», может – если говорить в самых общих словах – либо подчиняться исключительно занимательности текста, «однопланово» ориентируя адресата на неожиданные перипетии, либо допускать, что адресат переключится на «второй план», будучи заинтересован отдельными персонажами и даже их отдельными репликами, которые собственно передают актуальное для автора «послание», независимо от значительности/незначительности места в сюжете (Стенник 1985. С. 319–321; Одесский 1994. С. 84).

Прежде всего, как уже говорилось выше, русская драма XVII – первой трети XVIII в. характеризовалась включением особой («низкой») сюжетной линии, пародийно дублировавшей «высокую» линию, что, согласно П.Г. Богатыреву, создавало эффект «открытости» сцены в зал (Богатырев 1971. С. 163–164).

Открытость – принципиальная особенность сюжета и композиции драмы «начальной поры». Помимо двойничества «высокой» и «низкой» линии внутри основного действия, эта особенность реализуется при помощи введения разрывающих текст интермедий и обрамления основного текста прологом и эпилогом, которые обретают «программное значение», будучи обращены со сцены в зал (ППРТ. С. 71–72).

Актеры в прологе «Артаксерксова действа» прямо призывают к присутствующему на спектакле царю (ППРТ. С. 103):

О великий царю, пред ним же христианство припадает,  
великий же и княже, иже выю гордаго варвара попирает!

.....

Ты самодержец, государь и обладатель всех россов,  
еликих солнце вестъ, великих, малых и белых,  
повелитель и государь АЛЕКСИЙ МИХАЙЛОВИЧЬ...

В прологе и эпилоге первой пьесы пастора Грегори – в отличие от основного действия, где «внутренняя» условность, «доказательность» сохраняется – постоянно путаются Москва и Персия, царь Алексей Михайлович и царь Артаксеркс: «В конце

пьесы эта переключка с действительностью повторялась. Когда “действие” пришло к счастливой развязке, сам Артаксеркс воскликнул: “Радуйся убо со пением и плясанием...”, и вся труппа провозгласила ... “Ей, ей, ей, ей! Великая Москва с нами ся весели..!”» (ППРТ. С. 72; ср. замечание И.М. Кудрявцева, который подчеркивал, что – при всех спорах о языке первого представления «Артаксерксова действия» – пролог «во всяком случае произносился по-русски» – Кудрявцев 1957. С. 72).

Разрушение условности открытостью пролога и эпилога – наряду с комическими сюжетными линиями, интермедиями или с проникновением бояр-зрителей на сцену (см. главу I) – есть отличительный признак особой (доклассицистической) театральности и поэтики (см. о связи комических актеров с актерами пролога в польском театре: Lipinski 1974. С. 303–304; см. также учение о функциях пролога в польской теории XVII в.: 1) прямое обращение автора; 2) беседа о предстоящих событиях с иноземцем или аллегорическими фигурами; 3) предсказание судьбы персонажей; 4) символическое изображение сюжета; 5) пение – Резанов 1910. С. 332–334).

От обратного закономерно, что в классицистической драме А.П. Сумарокова отсутствуют такого рода элементы, позволяя создавать закрытый текст, который «закрывает» внутреннее пространство действия (сцену) для посягательств посторонних и одновременно не «открывается» в зрительный зал ни репликами «комических персон», ни официальными похвалами пролога/эпилога. Разумеется, следует учитывать и более значительную хронологическую перспективу, в которой классицистические пьесы с тирадами их героев, обращенными в зал, также кажутся «открытыми». Но подобная открытость – неотъемлемая черта драматического текста вообще: «Драматическое речеобразование внутренне напряженно и по-своему противоречиво. С одной стороны, прямое обращение к публике требует речи эффектной и полногласой. С другой же – речь в драме стимулируется общением персонажей, которое часто является “домашним” и интимным. При этом диалогичность, разговорность, “камерность” высказываний как бы стеснены условиями театрального представления и часто остаются не вполне воплощенными. Колорит публичности не всегда ярко выражен в драматической речи, но вряд ли он может отсутствовать вовсе...» (Хализев 1986. С. 191). Если же придерживаться более формальных критериев, классицистическая драма – на фоне «начальной» – бесспорно принадлежит к «закрытому» типу текста.

Наконец, хорошо известно, что сюжет христианской мистерии допускал включение в схему, заданную вектором священной истории от грехопадения к Страшному суду, вставных современных эпизодов, значение которых могло – в силу местных причин – возрастить и затмевать ценность общей мистерияльной «рамки». По словам Э. Ауэрбаха, «...“мир” с самого начала принципиально заключен в эту драму, и поэтому в принципе не важно, “больше” или “меньше” тут мира, – настоящее обмирщение наступает тогда, когда оправа, рамка, разрушается, когда светское, мирское действие обретает самостоятельность. А это бывает лишь тогда, когда человеческие действия изображаются серьезно и помимо той христианской всемирной истории, которая определена грехопадением, страстями Христовыми и Страшным судом, когда наряду с этой возможностью восприятия и изображения человеческой истории, которая пока притязает на то, чтобы считаться единственно значимой и истинной, появляются и другие способы ее постижения» (Ауэрбах 1976. С. 170).

Соответственно в русской драме XVII – первой трети XVIII в. возникает композиционная схема, построенная на приеме «сюжет-в-сюжете» (ср. анализ феномена «текста в тексте», однако с совершенно иными результатами – Лотман 1992. С. 154–156). Например, в «Образе победоносия» I действие посвящено праведному иерусалимскому царю Езекии, а II действие – аллегорической России, которая, беседуя со свв. апостолами Петром и Андреем, Верой, Надеждой, Любовью и т. д., славит нового императора – Петра II. Внук преобразователя становится удобным поводом для прославления самого преобразователя, а Петр I именуется «вторым Езекией» (ПШТМ. С. 354), что обеспечивает логическую связь двух действий. Аналогично в I действии пьесы «Образ торжества российского» панегирически представлены подвиги Геракла, а затем – слава России, осласливленной «благочестием всероссийскаго Геркулеса» (ПШТМ. С. 454) – Елизаветы Петровны.

Более того, некоторые персонажи вставных эпизодов, открытые в реальность, дублирующие каких-либо важных для драматургов современных деятелей, как бы выпадали из сюжета, обретая значимость на втором плане. В частности, такого рода специфическое функционирование поэтики сюжета обуславливает особое использование русскими драматургами восхваления «через имя» – традиционного риторического топоса.

\* \* \*

Согласно руководствам по риторике, материал для панегирических топосов черпался или в обстоятельствах, предшествовавших прославляемым деяниям (род, отчизна, воспитание и т. д.), или в самих этих деяниях, или в их благих последствиях (Lausberg 1960. С. 133–134). Восхваление «через имя» относится к первой группе и основывается на убежденности в том, что в имени героя таинственно заложены его будущие подвиги. Существует этот прием в трех формах («через соименников», «через этимологию», «через герб»); список, естественно, не исчерпывающий, ограничение тремя названными формами определяется частотностью их применения в драме XVII – первой трети XVIII в.

Наиболее широко к восхвалению «через соименников» прибегали авторы панегирических драм Славяно-греко-латинской академии. В программах пьес «Царство мира» (1702) и «Торжество мира православного» (1703) первые победы русских армий в Северной войне прославляются при помощи «замещения» – через описание апостольских подвигов св. Петра, царева соименника и «ангела» (именины Петра Алексеевича – день свв. Петра и Павла). Характерна эволюция роли апостола в названных пьесах. В «Царстве мира», по словам В.В. Кускова, «создатель школьной пьесы стремится к предельному абстрагированию действий, утверждая моральную победу апостола Петра над своими врагами. Именно в этом утверждении моральной победы тезоименитого царю апостола и заключается панегирический смысл пьесы» (ПШТМ. С. 493). Наоборот, в «Торжестве мира православного» прославление царя в образе тезоименитого ему апостола уже представляется автору пьесы недостаточным. Автор стремится подчеркнуть в первую очередь значение воинского подвига Петра I. В связи с этим в III действии на смену христианскому герою, апостолу Петру, – герою первых двух актов, подвиг которого завершается торжеством Благочестия и разорением идолов, – приходит российский Марс» (Там же. С. 494). Отсюда то особое значение, которое получило почти воинское одоление св. Петром Симона-волхва (в первой драме – шестое явление третьего действия, во второй – шестое явление второго). Впоследствии как раз этот эпизод намеревался использовать М.В. Ломоносов в качестве «прилога», аллегорической параллели к взятию Азова в проекте мемориала Петру Великому (Макаров 1950. С. 194) – замысле, вообще во многом уходящем корнями в искусство и культуру первой трети XVIII в.

Панегирическая драма «Образ победоносия» (1728) вышла из-под пера преподавателя пиитики и риторики Исаакия Хмарного и посвящалась восшествию на престол Петра II – внука и тезки реформатора. Фигура ап. Петра снова приобрела актуальность. Вместе с ап. Андреем, также, кстати, особо почитаемым при Петре Великом (царь в 1699 г. учредил в его честь первый российский орден; см. также появление Первозванного апостола в трагедокомедии Прокоповича «Владимир»), ап. Петр утешает Россию, оплакивающую «отъятие» Петра I, обещая скорое восполнение утраты в Петре II (ПШТМ. С. 355–360). К присутствию свв. Петра и Павла сводится панегирический элемент в пьесе «Милость Божия», разыгранной в Киевской академии (Петров 1880. С. 64).

Аналогичными соображениями диктовался порой выбор протагониста и в таком жанре школьного театра, как инсценированное житие. Еще для неизвестного автора «Алексея человека Божьего», киевской школьной постановки 1673 г., святой – «ангел» царя московского, как раз в это время стремившегося к закреплению за Русью Киева (Морозов 1889. С. 96). В 1704 г. на сцене ростовского школьного театра исполняется пьеса «Венец Димитрию». Первоначально ее приписывали самому основателю семинарии – Димитрию Ростовскому (Шляпкин 1891. С. 70), но затем пришли к заключению, что драма написана по случаю именин этого иерарха преподавателем Евфимием Морогиным (Берков 1960; ПСПТ. С. 606). Св. Димитрий Солунский не только тезка и патрон Димитрия Туптало: действия второго восхваляются через сопоставление с действиями первого, более того, со стороны второго не исключено сознательное подражание. «По своей идейной направленности “Венец Димитрия” – антипетровская пьеса. На вопрос: “Лучше ли бояться царя земного или небесного?”, который задает главный герой, – всем содержанием пьесы дан недвусмысленный ответ в пользу церкви. В образе Димитрия Солунского идеализирован Димитрий Ростовский, который критически относился к петровским реформам и даже иногда выступал в проповедях против отдельных действий царя» (ПСПТ. С. 607).

Похвала «через имя» характеризует не только школьный, но и придворный театр. Репертуар труппы царевны Натальи, констатировал С.С. Игнатов, состоит из «двух групп – пьес духовного содержания и пьес, переделанных из романов» (Игнатов 1919. С. 36). Опрометчиво было бы считать первые уступкой традиции, а вторые – свидетельством новых веяний.

Жития св. Екатерины, св. Евдокии, ап. Андрея, св. Хрисанфа и св. Дарии, относящиеся к первой группе, имеют вполне прозрачное светское назначение. Мученица Екатерина – одновременно «ангел» второй жены Петра и Екатерины Ивановны, племянницы Натальи Алексеевны (Шляпкин 1896. С. XXI–XXII), так же интересовавшейся театром. Еще в 1703–1704 гг. исполнялась написанная на польском языке преподавателем риторики Киевской академии Иларионом Ярошевицким пьеса о св. Екатерине, которую В.А. Розов считал панегириком набиравшей власть Екатерине Скавронской (Сведения о заседаниях 1905. С. 75; Розов 1904. С. 212; см., впрочем, возражения Розову А.В. Стороженко: Сведения о заседаниях 1905. С. 75). Аргументировался его вывод, в частности, некоторыми деталями жития, не имеющими аналога в других вариантах сюжета, но вполне объяснимыми из биографии фаворитки. Оригинальное объяснение находит выбор в качестве героини св. Евдокии: желание царевны оправдать свое поведение в отношении Евдокии Лопухиной, первой жены царя (Шляпкин 1896. С. XXIII). Как уже говорилось, апостол Андрей – наряду с апостолами Петром и Павлом, святыми Александром Невским и Екатериной – принадлежит к числу популярнейших агиографических образов эпохи Петра Великого.

В связи с житием Хрисанфа и Дарии показательно само стремление И.А. Шляпкина, издателя придворного репертуара, найти людей, чьи имена объяснили бы интерес драматургов к названным святым. Подходила кандидатура Дарьи Арсеньевой, жены Меншикова, хорошей знакомой царевны Натальи (Там же). Художественная логика панегирика «через имя» воздействует на метод исследователя: литературоведы убеждены в мирской природе интереса авторов пьес-житий к святым.

Сходное умозаключение позволяет гипотетически отнести «Действо о страдании святой мученицы Праскевии» к репертуару театра вдовы Ивана V Прасковьи Федоровны. «Основанием для этой гипотезы может служить сам выбор произведения. В пьесах петровского времени имя главного героя часто намекало на реальное лицо, которому было посвящено произведение. <...> Этот принцип мог иметь определенное влияние на выбор пьесы и в данном случае, поскольку Прасковьей звали как саму царицу, так и одну из ее дочерей». Приверженность Прасковьи Федоровны к церковной обрядности, «естественно, была связана с тяготением к религиозной и, в частности, к житийной литературе. В этом отношении “Действо...” как нельзя больше отвечало вкусам

царицы: оно написано на религиозный сюжет, в то же время целиком усваивает черты новой петровской литературы. <...> Примечательно, что царица Прасковья поддерживала тесные отношения с Димитрием Ростовским», т. е. автором Четиих-Миней, откуда позаимствован сюжет (ПСПТ. С. 640–641).

Если в духовных пьесах театра Натальи Алексеевны доминирует светская ориентированность, то в «Комедии Петра Златых Ключей», принадлежащей к группе инсценированных романов, обращает на себя внимание использование все того же, казалось бы, церковного по сути панегирика «через имя». И.А. Шляпкин отметил связь имени главного героя с «именем преобразователя России» (Шляпкин 1896. С. XXVIII). Развил его аргументацию – по поводу другого, но одноименного произведения – Г.П. Георгиевский: «Титул Златых Ключей открыл ему (князю Петру. – М. О.) путь к чести, славе и исполнению заветных влечений сердца. Преобразователь России носил имя святого апостола Петра, которому даны ключи царства небесного и который поэтому нередко называется небесным ключарем. <...> И император Петр, по представлению своих современников, тоже владел ключами, но только символическими, которыми он открыл себе и России путь к славе, победам и благочестию» (Георгиевский 1905. С. 200). Исследователь цитирует соответствующие выражения Стефана Яворского: «Ныне же радуйся и веселися, Россия, егда благоизволил Бог ключом Петровым отверзти тебе врата на видение света» (Там же. С. 202). «Доселе была еси она (Россия. – М. О.) в затмении, донележе ключа Петрова не имела еси. Ныне тем ключом имаши отверстый четырехчисленный путь. Нагружай корабли различными товарами и шествуй благополучно...» (Там же. С. 203). Г.П. Георгиевский напоминает также пролог драмы Журовского «Слава Российская»: «Не его ли монаршеским, паче же отеческим о вас тщанием петроподобный ключ всякой мудрости искусств и наук вам дадеся, разум отверзися» (ПШТМ. С. 258). Вдобавок королевна Магилена в «Комедии» основывает монастырь, посвященный патрониму Петра Златых Ключей и императора Петра I, причем апостолы Петр и Павел чудесным образом сами явили ей во сне архитектурный план (ПСПТ. С. 349):

С позволением вашим, князю всепочтенны,  
оной дом апостолов мною сотворенны,  
Зане к Петру и Павлу имею крепку веру,  
они мне, спящей, дали храма сего меру.

Число примеров можно легко умножить, особенно за счет панегириков, посвященных взятию Нотебурга (1702) и переименованию его в Шлиссельбург: Ключ-город. В финальном явлении пьесы «Ревность православия» (1704) «от небес внезапно являющаяся Благодать дает России венцы единою рукою, другою же ключи вручает» (Там же. С. 214). В описании триумфальных врат 1703 г. фигурирует рука, держащая ключ, «сиречь Шлютебург-град» (Панегирическая литература 1979. С. 139), которым предстоит «четыре ветры в вертепе над морем» затворить, «сиречь: “узами и узилищами”» (Там же) обуздать враждебные силы. В 1719 г. проповедь Гавриила Бужинского к годовщине славной баталии так и называлась: «Ключ дому Давидову на ramo богохранительной державе российской от трипостасного победителя данный» (Там же. С. 91). Постоянная и привычная для современников связь ключа с образом царя Петра лишний раз подтверждает, что Петр Златых Ключей театра Натальи Алексеевны – такой же полноправный «заместитель» самодержца, как ап. Петр. Да и согласно описанию И.А. Шляпкина, рукопись, содержащая опубликованные им отрывки пьес из репертуара Натальи Алексеевны, украшена миниатюрными изображениями ап. Петра и св. Натальи (Шляпкин 1896. С. III).

Любительская пьеса «Акт о преславной палестинских стран царице», которая представляет собой инсценировку популярной повести XVII в., не дает имен ни одного действующего лица, кроме одного случая: в заглавии сама царица названа «славою прекрасно сияющей Дияной» (ПЛТ. С. 404). Это никак не мотивировано повествовательным источником, зато заставляет вспомнить о прозвище Елизаветы Петровны, позволяя отнести текст к панегирическим постановкам ее придворного театра еще в статусе цесаревны. Согласно Л.А. Итигиной, «пьеса носит политический характер: в ней затрагивается вопрос о престолонаследии. В центре пьесы – женский образ. Героиня – невинно пострадавшая царица, изгнанная в пустыню – вызывает ассоциацию с Елизаветой Петровной. Известно, что Анна Иоанновна распускала слухи о незаконнорожденности Елизаветы Петровны. Возможно, что эти обстоятельства находят отклик в “акте”. В пьесе царица названа Дианой. Именно так называли поэты Елизавету (например М.В. Ломоносов), приветствуя ее восхождение на престол» (ПЛТ. С. 789).

Завершая разговор о панегирическом обыгрывании имени собственного, позволительно обратиться к двум спорным случаям. После удачного штурма Орешка-Нотебурга-Шлиссельбурга царь и его ближайший помощник Ф.А. Головин требовали у



Кунста, только что прибывшего в Москву, триумфальной пьесы. Произведение это не сохранилось, но последователи И. Фельтена не отказывались от постановок на злободневные политические темы, представляя, в частности, гибель Карла XII, падение Меншикова (Тихонравов 1872-1. С. XXX–XXXI). Кунст весьма красноречиво свидетельствовал о поэтике реконструируемой драмы: «Понеже новую комедию велели изготовить, изволте мне роспись дать, каким образом мне их привести, как обложение (крепости. – М. О.) совершилося и союз укрепися, закрытыми именами генералов и град называть» (Богоявленский 1914. С. 92). Значит, среди действующих лиц такой «документальной» пьесы мог появиться в парадном и славном обличии сам царь, участник штурма. А в траурной «Славе печальной» (1725) Госпитального театра на сцене в финале помещается декоративный «гроб» Петра Первого.

Появление в этих двух сценах государя собственной персоной корректно считать парадоксальным примером прославления «через имя». Ведь если для современного зрителя привычно видеть в театре исторического деятеля недавнего прошлого, то для тогдашнего театра – это радикальное новаторство, которое, скорее всего, развилось из другой – менее эпатажной – формы. Гипотетическую логику можно представить так: привычное сакральное «замещение» (ап. Петр) – светское «замещение» (князь Петр Златых Ключей) – сам государь в «заместительной» парадной ситуации, какой, в частности, являются участие самодержца в битве или его похороны (ср. эволюцию: надгробная патрональная икона – надгробная парсуна – светский портрет).

\* \* \*

Далее будут рассмотрены две другие формы панегирика «через имя» – «через этимологию» и «через герб», однако в самом общем виде, так как основной объект исследования – форма «через соименников».

По-гречески «Петр» – это «камень». Знаменательно, что московские книжники XVII в. настороженно реагировали на такую образность, подозревая здесь католическую (или криптокатолическую) тенденцию, которая была связана с особым значением апостола Петра и соответствующего евангельского стиха для римских пап. Так, Иван Наседка в полемике с «Евангелием Учительным» Кирилла Транквиллиона-Ставровецкого утверждая, что камнем Христос называл не Петра, но «исповедание Петрово» – слова «Яко Ты еси Христос, Сын Бога Живаго»,

противную интерпретацию характеризовал как еретическую «каменную веру» (Свиток укоризненный 1998. С. 399). Однако при Петре I подобные сомнения забыты, и «каменная вера» реабилитирована: камень может быть как неколебимым основанием, так и обращенным против врага оружием.

«Действо о семи свободных науках», которое, по предположению А.С. Демина, игралось в присутствии царя и царевича в 1702–1703 гг. (ПШТМ. С. 487)<sup>5</sup>, соединяет формы этимологическую и «через соименников» – даже все три, о чем ниже (Там же. С. 158–159):

Еще же аз тя, царя, сие ублажаю  
Тезоименитство твое в бозе подражаю  
Яви ... (текст испорчен)  
Ты еси камень, в Христе-бозе нареченный  
Еже помазан есть царь и Петр прореченный  
Самем им.

<...>

Он (ап. Петр. – М. О.) твой тезоименник, Симон нареченный  
И апостольским чином в первых предпочтенный  
Ко всем мир.

Ты же наш великий царь, князь и обладатель,  
Сам бо тебе господь бог в сем бысть дарователь  
Через дух свят.

<...>

Он о Христе верховный ученик реченный,  
Ты же благочестивый един царь явленный  
Зде в мире.

Он убо во Адаме-праотце познанный,  
Ты же в новом Адаме в Христе помазанный  
На царство.

На том камени, Петре, церковь укрепись,  
А тобою о Христе церковь утвердися  
Истинна.

Тому царствия ключи небесны бысть даны,  
Тебе же многи царства в рабство зде вручени  
Велики.

---

<sup>5</sup> При датировке «Действа» стоит учитывать, что «прославление знаний и учености» – основное содержание каникулярных пьес (Барышев 1992. С. 35), значит, эта пьеса с немалой вероятностью должна приходиться на каникулярное время.

Образы «Царства мира» (десятое явление третьего действия) и «Торжества мира православного» (эпilog) также построены на контаминировании форм «через соименников» и «через этимологию». «Гениуш Петра святого Идолослужение и Мир на судилище милости и суда правды и мира приводит; ...Идолослужение ... в геенну изгонит, Мир же ... на камени твердого исповедания, аки на престоле царском, посадит» (Там же. С. 198). «Благочестие, Гениуш Петра святого и Мир православный, тезоименитому камени, его царскому пресветлому величеству ... похвальная анаграмма из имени его царского пресветлого величества слагает...» (Там же. С. 206). Анаграмма – составление слова из букв другого слова, например, имени прославляемого – может быть сочтена особой формой панегирика «через имя», возникшей в результате взаимодействия интереса к имени собственному и магии алфавита (ср.: ПШТМ. С. 493). Впрочем, в русской драме анаграмма использовалась редко.

Петр-камень-орудие-на-врага угадывается в камне, разрушившем колосс – ложное царство в «Страшном изображении второго пришествия» (Там же. С. 102), первом панегирике московской академии (1702), и в «Божием уничижителем гордых уничижении» (1710), где в девятом явлении первой части возносящийся Голиаф поражается камнем из пращи смиренного Давида (Там же. С. 231).

Обыгрывание герба почти идентично панегирику «через имя»: герб в средние века и позднее – тоже имя, фамильное, «должностное» или выделяющее единичного носителя. На территории польской Белоруссии XVII–XVIII вв. «события, происходящие в панегирических драмах, должны были прямо (когда сюжет был взят из истории рода фундатора) или косвенно напоминать о военных или духовных подвигах представителей чествуемой фамилии. Ведущая роль в спектакле отводилась гербу феодала или породнившихся шляхетских родов» (Барышев 1992. С. 38). В собственно русской драме, правда, гербы отдельных лиц встречаются нечасто (Морозов, Софронова 1979. С. 30–31), причину чего нетрудно обнаружить в специфике положения здешних «феодалов». Редким примером (и не случайно украинским) оказывается похвала «через герб» Стефану Яворскому, местоблюстителю патриаршего престола, и гетману Ивану Мазепе в трагедокомедии «Владимир» тогда скромного учителя Феофана Прокоповича (Феофан 1961. С. 204):

Вижу утвар: звезды бо купно со луною  
и в небу перушою зримы суть луною,  
О церкви российская! Коль много ти света  
от сих светил пребудет во оние лета.

Это – герб Стефана Яворского. Далее автор, устами апостола Андрея «пророчествуя» о Мазепе, обыгрывает еще и награждение гетмана орденом Андрея Первозванного (Там же. С. 205):

Но он на се (борьбу. – М. О.) от мене оружия просит.  
Почто? Твое бо в щите благородство носит  
Крест самого господя, на вся супостаты  
страшный. Обаче мнится он мне глаголати:  
«Твоим быти воином велит ми, Андрею,  
Цар Петр, за помощь ратую твоею».

Из недраматических панегириков могут быть упомянуты стихи на герб гетмана И.И. Скоропадского, которыми предварил издание «Молитвы отче наш» Иоанн Максимович (Панегирическая литература 1979. С. 59)<sup>6</sup>; стихи Кариона Истомина на гербы Андрея Лутохина, Трубецких, Шеиных; эпитафия Стефана Яворского киевскому митрополиту Варлааму Ясинскому (Сазонова 1991. С. 108):

Луну, рода моего знамение красно,  
Умираяй, на себе изобразих ясно.

Зато затруднительно даже перечислить случаи появления в драмах государственного герба – орла (и соотносимого с ним шведского льва). Иногда геральдические «звери» прямо наделяются чертами своих монархов или сливаются с ними. Хвала царю и царевичу из «Действа о семи свободных науках» изящно

---

<sup>6</sup> Доказывая, что драма «Образ страстей мира сего» (1739) исполнена не в стенах смоленской семинарии, как полагал С.Т. Голубев, а в киевской академии, Н.И. Петров указал на панегирическое обыгрывание герба Зборовских, родственников (по крайней мере, чаемых) киевского митрополита (Петров 1880. С. 85–86), покровителя и благодетеля академии.

инструментована панегирической формой «через герб» (ПШТМ. С. 159–160):

Ей, в лепоту ты орла герб свой zde носиши,  
Умномыслием своим кротко возносиши  
Ся в небо.  
Яко главы орлицы во гербе имаши,  
Два таланта от бога сугубы приимеши  
Благия.  
Первая подобием веру утверждает,  
Вторая zde в талантах врагов побеждает  
Противных.  
В том же гербе на тебе венец в троице вящий  
Даде тебе господь бог, творец высочайший  
Христос-царь.  
Орлу бо дадеся крыльи два вовыспрь парящих,  
В тебе же суть два ока, в умно солнце зрящих  
Ко богу.  
<...>  
У тебе суть орлины нокти острия  
Еже вся твоя вои презелно храбрыя  
Над всеми.

Если выйти за пределы драмы, орлом Петра, в частности, именует панегирический кант (Позднеев 1961). Орел – государственный герб, и специально оговаривать внелитературное применение, думается, излишне. Коренится популярность этого образа еще в царствовании Алексея Михайловича (Покотилова 1911. С. 76–79): «Орел российский» – панегирический цикл Симеона Полоцкого, «Орлом» назывался сожженный разинцами первенец российского флота.

На фоне остальных геральдических фигур орлу (как и льву, частотному в библейской метафорике) «посчастливилось». Дело в том, что он входит – наряду с геральдическим – в несколько образных рядов: ряд «бестиариев», или физиологов<sup>7</sup>;

<sup>7</sup> Согласно естественно-научным наблюдениям, орел, увлекая орлят ввысь, учит их прямо смотреть на солнце. Эта притча – один из любимых «прилогов» к деятельности Петра-просветителя. Птенцом Орла Петр Великий оказывается в «Славе печальной», а в «Торжестве мира православного» Благодетель невинно лишь под его крылом. Не далеким ли эхом того же образа являются знаменитые «птенцы гнезда петрова»?

антично-мифологический (в торжествах на 1 января 1710 г. Юпитер, поражающий Фаетона, восседает именно на Орле российском); ряд традиционных атрибутов храбрости или мудрости и т. д. (Орел как созвездие – астрологический знак мужественности грядущего «храброго воина» – упоминается в «Свобождении Ливонии и Ингерманландии»). Такая многозначность выгодно отличала орла (со львом) от подавляющего множества эмблематических изображений. «Графическая скудость и однообразие изображений (мечи, трубы, звезды, серп, луны, крест и т. д.), повторяющиеся в гербах различных родов, затрудняли их метафорико-аллегорическую переработку» (Морозов 1982. С. 182).

Итак, панегирик «через имя» играет принципиальную роль и в общественной жизни, и в театре. Сказанное относится ко всем трем основным формам панегирика, в частности (и в особенности) к форме «через соименников».

\* \* \*

Современная ономастика постулирует, что имя собственное в отличие от нарицательного только указывает на некий индивид, не сообщая о нем никакой информации. Культуры же более древнего типа признавали за именем собственным определенное содержание, приписывая ему даже власть над носителем. Это осмыслялось в разные эпохи по-разному. Средневековые устанавливали связь между человеком и его патронимом – ангелом. «Крестившись, человек становился “тезоименен” некоему святому, становился отражением, эхом этого святого <...> человек средних веков в похвальных словах, реже в агиографии мог называться, например, “новым Иоанном Златоустом” (если человека звали Иваном и его небесным патроном был Иоанн Златоуст), “новым Василием Великим” (если имя было Василий и день ангела приходился на 1 января)» (Панченко 1984. С. 49).

Древнерусские литературные памятники передают любопытнейшие случаи сознательной ориентации подвижников на своих тезоименников или, по крайней мере, веры агиографов в эту ориентацию. Св. Никита Переяславский (XIII в.) слыл «демоноборцем». Но в качестве демоноборца почитался и его патрон – великомученик Никита, не случайно русский подвижник с мольбой о помощи против бесов обращался именно к патрониму (Кадлубовский 1902. С. 115–116): «Если в церкви всегда существовало представление вообще мученика мужест-

венным воителем, победителем своих мучителей, а вместе с ними и их советников, бесов, то тем более для великомученика Никиты оно укреплялось его именем, значение его имени подчеркивалось и в самой церковной службе ему, где он называется “победы тезоименитым»” (Там же. С. 109–110). В XVI в. Иван Грозный повелел строить церковь «именно над гробом преподобного, а между тем посвящает ее великомученику Никите, преподобному же посвящает один придел в этой церкви...» (Там же. С. 119). А.П. Кадлубовский высказал также предположение, что воздействие патрона-демоноборца испытал и св. Никита, житие которого известно по Киево-Печерскому патерику (Там же. С. 122).

Редкость подобных фактов обусловлена редкостью не подражания, а свидетельств. Так, основатель Киево-Печерского монастыря св. Антоний Печерский предположительно вторил отшельническим подвигам своего тезоименника Антония Великого, агиограф же Епифаний Премудрый, возможно, имитировал стилистику своего патронима – св. Епифания Кипрского (Верещагин 1993. С. 64–73). Иван Грозный, создавая «Канон и молитву Ангелу Грозному воеводе Парфения Уродливого», учитывал, что Ангел Грозный воевода – именование архангела Михаила (Там же. С. 19–20), а архангел Михаил в «грозной» ипостаси как раз объект подражания и – отчасти – тезка «грозного царя» (Панченко 1983. С. 70). Кстати, псевдоним Парфений венценосным литератором выбран на основе глумливо-иронической этимологии: «девственник» (Лихачев 1972. С. 19–20).

Представление о небесном патроне как объекте подражания выразилось в сфере канонических имен. «Дело в том, что до раскола имело место строгое противопоставление форм Мария-Мария. Именем “Мария” называлась только Богородица, тогда как имя “Мария” (“Марья”) употреблялось в отношении прочих святых – Марии Египетской, Марии Магдалины и др. Поскольку ребенка никогда не называли в память Богородицы (точно так же, как не называют и в память Христа), личным каноническим именем в собственном смысле слова, т. е., иначе говоря, крестным именем, могло быть только Мария, а не Марья» (Успенский 1969. С. 39–40).

«Содержательностью» имени собственного объясняется средневековая концепция псевдонима/псевдоэпиграфа. Еще в статье М.И. Сухомлинова была акцентирована их бескорыстно-эстетическая суть. «Замечая даже при беглом чтении Златоуста необыкновенную живость и ясность изложения и красоту плав-

ной речи», читатели-переписчики «до того сблизили в своем понятии эти качества с личностью Златоуста, что всякое сочинение, в котором находили их, готовы были считать его произведением» (Сухомлинов 1855. С. 13). К сходным выводам пришел Е.В. Петухов, изучая сочинения, приписываемые Кириллу Философу (Петухов 1887. С. 30–31). Логика псевдонима/псевдоэпиграфа приблизительно такова: истина внеличностна; ее раскрытие доступно образцовым и освященным церковью авторам-авторитетам; раскрытие истины согласно этим авторам принадлежит им, а не их последователю и подражателю, каким осознает себя книжник. Даже в имени Даниила Заточника исследователи, наскучив биографическими реконструкциями, предполагают «эхо» пророка Даниила, тоже находившегося в заточении (Воронин 1967. С. 62–63).

В XVII в. на своего патронима св. Авраамия Смоленского ориентируется знаменитый старообрядец-юродивый Авраамий-Афанасий (Лихачев, Панченко, Поньрко 1984. С. 79). Уже упоминалось – в связи с пьесой «Венец Димитрию» – возможное подражание Димитрия Ростовского св. Димитрию Солунскому. Не исключена роль библейского имени собственного в пророческом самоосознании протопопа Аввакума.

Традиция восприятия человека через призму качеств его соименника была распространена среди широких слоев населения. «Новая повесть о преславном российском царстве», подметное письмо 1611–1612 гг., говорит о стороннике Лжедмитрия II думном дворянине Федоре Андронове: «Его же, окаянного и треклятого, по его злому делу, не достоин его во имя Стратилата, но во имя Пилата назвати, или же имя преподобного, но во имя неподобного, или во имя страстотерпца, но во имя землеедца, или во имя святителя, но во имя мучителя и гонителя и разорителя и губителя веры христианския, и по слову реклу его такоже не достоин его по имени святого называти, но по нужного прохода людцакого – Афедронов» (Дробленникова 1960. С. 254). Здесь показательны как ложная этимология (Андронов/Афедронов), так и рифма, опровергающая желаемое (Стратилат, т. е. Федор) и подчеркивающая истинное (Пилат) «эхо» имени осмеиваемого.

Вероятно, навыками мышления «по дню ангела» объяснимо, что старицкий князь Андрей Васильевич поднял мятеж против Москвы 2 мая 1561 г. – в день перенесения мощей св. Бориса и Глеба, тем самым уподобляя семью своего державного брата Святополку Окаянному (Юрганов 1998. С. 10), и что в 1682 г.



стрельцы собирались «спасать» от Нарышкиных царя Ивана V Алексеевича 15 мая – на день памяти убиения царевича Димитрия (Богоявленский 1941. С. 184). Как, равным образом, то, что в 1698 г. розыск по стрелецкому делу открылся 17 сентября – в день именин Софьи Алексеевны (Мавродин 1948. С. 131): очевидно, зловещим выбором даты судьба низверженной правительницы как скрытого инициатора бунта была предрешена до начала следствия.

XVII век внес кардинальные изменения в культурную жизнь России. Вследствие увеличения области вымысла в литературе возникают персонажи с вымышленными именами (Лихачев 1970). Ориентация на патронима из поведенческой сферы перемещается в сферу условно-панегирическую: традиция особого осмысления имени церковного деятеля распространяется на имена царя, членов царской семьи и т. п.

Печатный Пролог (1643) включает житие св. Михаила Малеина, день памяти которого приходился на день рождения Михаила Федоровича (Литературный сборник 1978. С. 87–88). А при Алексее Михайловиче популярность приобретает житие Алексея человека Божьего (Там же. С. 100, 103). Заводятся такие придворные ритуалы, как чтение на именинах членов царской семьи житий их патронимов (Панченко 1972. С. 116–118) или похвалы (часто стихотворные) этим святым (Панченко 1974. С. 370). Показательна портретность патронимов на домовых иконах, принадлежащих царскому или аристократическим родам (Сорокатый 1977. С. 405–406; Мордвинова 1984, 29–30). Очень интересная икона такого типа – икона из надгробия Софьи Алексеевны – описана Т.А. Ананьевой (Ананьева 1966. С. 438): художественные новшества (обнаженное тело на иконе, рифмованный текст, относительная независимость от канона) сочетаются здесь с культурными (два житийных сюжета – о двух патронимах царевны: о св. Софии и о Сусанне, носительнице монашеского имени заключенной в монастырь опальной правительницы).

Симеон Полоцкий посвящает проповеди святым, тезоименным царю и его родственникам (Симеон Полоцкий 1982. С. 160–161), в «Вертограде многоцветном» имеется цикл двестишестидесяти подписаний к иконам тех же святых (Там же. С. 244–245), в «Рифмологионе» – панегирики, содержащие параллели между адресатом и его патронимом (Там же. С. 285), и стихи-славы святым-тезоименникам (Там же. С. 280). Симеон Полоцкий не считает зазорным осмыслять имя царевны как

«София» – премудрость, т. е. Премудрость Божия (Вручение книги 1861. С. 86). Это ранее почиталось бы кощунством (Успенский 1969. С. 69): «ангелом» царевны была «скромная» мученица Софья, мать Веры, Надежды и Любви. Он же – в траурном цикле «Френы, или Плачи» (1669; сборник «Рифмологион») – дерзал соотносить покойную царицу Марию Ильиничну с Богородицей, включая в число карандашных набросков эмблем типичный Богородичный символ – солнечный цветок гелиотроп (Сазонова 1991. С. 90).

При царе Федоре Алексеевиче «форму тезоименного приветствия имеют стихи Симеона “Песня о святом Федоре Стратилате”, Евфимия Чудовского “Велик всегонитель Стратилат Федор”, Германа “Федор славный воевода”: в них прославление патрона царя – великомученика Федора Стратилата, почитавшегося как змееборец и идолоборец, переходит в славословие прямому адресату» (Сазонова 1991. С. 148). Знаменательно, что «в 1684 г. (уже после смерти царя Федора) цари Иоанн и Петр Алексеевичи приказали, чтобы из иконостаса церкви “Всемилоственного Спаса, что у них, великих государей в Верху” вынули икону великомученика Федора Стратилата и вместо нее поместили изображение апостола Петра», что подчеркивало «иерархическое выдвижение царя Петра на первое место в дуумвирате. Известно, что в комнате царевны Натальи Алексеевны висели в трех позолоченных рамах “персона брата ея” царя Петра Алексеевича и изображения его тезоименных покровителей – апостолов Петра и Павла» (Там же. С. 239).

Условно-риторическое восхваление «через соименников» от второй половины XVII в. было унаследовано эпохой Петра Великого (драмой в частности). Новыми и специфическими оказываются две особенности. Иное «качество»: не моральное, как прежде, а политическое звучание (вроде прославления побед в Северной войне). Иное «количество»: больший отрыв от «соименника» (преподобный Самсоний, в день памяти которого произошел Полтавский бой, для Феофана Прокоповича или Гавриила Бужинского – лишь посредующее звено между царем – победителем шведов и библейским Самсоном – победителем льва (Панегирическая литература 1979, 112–113).

Литература рубежа XVII–XVIII вв., обращаясь ко многим художественным традициям, трансформировала их в чистую, свободную от эстетической памяти форму, легко заполняемую другим, злободневно-политическим содержанием. Изначальная гетерогенность «снимается». Апостол Петр то «синтагматиче-

ски», в пределах сюжета одной пьесы, сосуществует с языческим Марсом («Торжество мира православного»), то «парадигматически» как функциональный «двойник» царя – с героем авантюрного романа («Комедия Петра Златых Ключей»).

Для сравнения – вкратце – об истории других форм панегирика «через имя». Толкование имени «через герб», сформировавшееся на Западе в пору крестовых походов (Curtius 1954. С. 354; Тананеева 1979. С. 149–150), без сомнения, чуждо отечественной традиции и возникает на Руси лишь в ряду прочих новаций XVII в. «Данью моде явились стихи на герб патриарха Никона. Изображение на гравюре атрибутов герба, выполненного по типу гербов украинских духовных феодалов, соотносится со словесным описанием:

Егда печат сию вернии сматряем  
велика пастыря всем уподобляем:  
Десницу, светилник, ключь, Евангелие,  
образ Спасов, крест, жезл, венец началие ...

Вскоре появились и стихи на государственный герб России. На фронтисписе издания Библии, выпущенной в 1663 г. московским Печатным двором, изображен двуглавый орел под тремя коронами и с атрибутами власти – скипетром и державой, ниже – карта столицы. Гравюру сопровождают неравносложные «стихи на герб» неизвестного автора:

Орла сугубоглавство – образ сугубодержавства  
Алексия царя над многими страны началства...»  
(Сазонова 1991. С. 107–108).

Осмысление одушевленного или неодушевленного объекта посредством этимологии – более сложный случай. Оно свойственно мышлению древнейших культур: «Во всех этих священных (или сакраментальных) именах или переменах имен этимология играет важную роль, потому что правильное значение (этимон) может открывать вечные истины, скрытые в словах. Действительно, для некоторых слов может быть предложено несколько этимологий, раз Бог мог наполнить их разными значениями: полиономазия и полиэтимология. Обе эти техники прилагались к именам собственным в большей мере, чем к нарицательным именам – ведь первые, “непереводимые” по определению, в большей степени причастны таин-

ственному аспекту человеческого языка: они менее мотивированны. В именах собственных средневековый ум мог видеть отражение многозначности мира, полного тайн» (Spitzer 1948. С. 47–48).

Классическая риторика в Византии и на Западе, хотя ставила этимологизацию ниже прочих способов миропостижения, например «от узуса» (Lausberg 1960. С. 75, 215, 254–255), ее восприняла и санкционировала. Соответственно, интерпретация «через имя» была знакома Древней Руси, о чем свидетельствуют Толковая Палея, объясняющая имена библейских персонажей (Истрин 1899); стихной пролог эпохи второго южнославянского влияния (сообщено В.К. Былиным); практика поэтов первой половины XVII в. и т. д.

Окончательно адаптировали этимологические операции на Руси носители польско-украинской традиции с их риторическим заквасом и пристрастием к языковым играм. Недоброжелатели Сильвестра Медведева, например, «связывали его имя с латинским *silva*: получалось, таким образом, что Сильвестр Медведев – лесной (леший) медведь. Сторонники же и поклонники его признавали другую этимологию: “Медведь не есть вам Сильвестр, точно же Сольвестер – солнце ваше”, – от латинского *sol vester*» (Илюшин 1982. С. 226). По той же логике оппоненты Сильвестра – братья Лихуды – оказывались волками: *lukoi* (Шляпкин 1891. С. 154), а Стефан Зизаний (согласно каламбуру Феофилакта Лопатинского, вызванному полемикой вокруг «Кирилловой книги») – распространитель плевел (*zizanon* – плевелы – см.: Ушкалов 1999. С. 204). Так что, похоже, культура XVII – первой трети XVIII в. усвоила этимологизацию не из византийского, но из западного – через украинское посредство – источника.

Как видно, панегирическая форма «через соименников» – в отличие от «через герб» и «через этимологию» – прочно укоренена в древнерусской традиции. Потому – по мере наступления классицизма – ее значение неуклонно падает. Так, у М.В. Ломоносова этот прием вообще отсутствует в одах или трагедиях, хотя реализуется в проекте мозаик, предназначенных для Петропавловского собора, где планировался мемориал царю-реформатору и где церковный прием вернулся в церковные стены. Напротив, в переходный период (вторая половина XVII – первая треть XVIII в.) восхваление «через соименников» переживало краткую пору расцвета, представ в виде неожиданном и нетрадиционном, в частности – как конструктивный принцип драмы, по-

зволявший оптимально размыкать одноплановость занимательного сюжета «по направлению» к пропаганде. В этом – наряду с сосуществованием «высоких»/«низких» событийных линий, особой значимостью пролога/эпилога, приемом «сюжет-в-сюжете» – выражалась специфика сюжета и композиции «начальной» русской драмы.



## ПОЭТИКА «СИНТЕЗА ИСКУССТВ»

Драматическая литература XVII – первой трети XVIII в. не отделена резкой чертой от не-драматической литературы. Аналогично – как эстетический результат «сотрудничества» абсолютной монархии и театра – доклассицистическая драма функционирует в рамках придворного «синтеза искусств»: театр не отделен от паратеатральных акций, от театрализованных форм парадного быта. Это с культурологической точки зрения противоположно современной ситуации, когда «регулярный» театр и массовые зрелища независимы друг от друга и существуют по принципиально разным художественным законам.

Отечественный историк вообще считал «театрализованность» отличительным признаком государства эпохи Ренессанса и абсолютизма: «Полная секуляризация этикостатской идеологии лишь внешне прикрывалась лозунгом “Вся власть от Бога” и ему подобными. Воплощением политической и моральной беззащитности были не только Цезарь Борджа, но и Генрих VIII, Елизавета, Франциск I, Екатерина Медичи и другие. Пышность и блеск придворной жизни, меценатство, увлечение античной мифологией приобрели небывалый размах и действительно резко отделили “ренессансный” двор от века предшествовавшего, в котором лишь богатейшие бургундские герцоги могли позво-

лить себе нечто подобное. В дальнейшем более или менее строгий этикет несколько упорядочил нравы и узаконил размеренность придворной жизни, но роскошь и пышные празднества остались как проявление “величия и славы” государя, высоко вознесенного над всем обществом, и стали немаловажными чертами эпохи абсолютизма во всей Европе» (Люблинская 1978. С. 14–15). Таково же мнение авторитетного филолога: «Метафорический строй античной и средневековой куртуазной поэзии уже начиная с XVI века служил абсолютизму, завоевывавшему свои позиции в жизни, и характерная для Возрождения мечта о сверхчеловеке в эпоху барокко вылилась в представление об идеальном монархе. Двор Людовика XIV – наивысшая точка в развитии абсолютизма и по существу дела, и по внешней форме; личность короля в окружении сонма бывших феодальных владетелей, стоящих каждый на отведенной ему ступени иерархии, – у них у всех отнята бывшая власть и прежние функции, теперь это только свита и не более, личность короля являет нам совершенный образ идеализированного в барочном духе абсолютного государя» (Ауэрбах 1976. С. 392).

Соответственно, «придворная литература возникла и культивировалась вместе с другими формами словесного творчества (ораторское искусство, проповедь) и видами искусств (театр, иконопись, живопись). <...> Все эти виды творчества обладали определенной идейно-художественной общностью, которая обуславливалась тем, что они ориентировались на требования российского абсолютизма и связывались с усвоением западных художественных традиций» (Робинсон. С. 20). Литературные тексты «живут в особой атмосфере комплексной художественности, входят в состав драматургических и музыкальных жанров, объединяются с компонентами изобразительного искусства, включаются в архитектурное пространство, монументальные сооружения (триумфальные врата)» (Сазонова 1991. С. 74).

Неопределенность переходов от театрального к паратеатральному образцово иллюстрируется похоронами «первых персон», которые, с одной стороны, оказывались удобной оказией для сочинения траурных текстов, а с другой – сами функционировали в качестве особого церемониального зрелища. При погребении Ф.А. Головина (1707) О. Фюрст, «принципал» иностранной труппы, в одеянии латника, в рыцарском облачении с опущенным забралом и обнаженным мечом, опущенным вниз, должен был символизировать «персонифицированное достоин-

ство покойного» (Богоявленский 1914. С. 143; Николаев 1996. С. 38–45)<sup>1</sup>. А в образности, обусловившей «сюжет» похорон царицы Натальи Алексеевны, угадываются аллюзии на пьесы ее театра (Алексеева 1977. С. 17).

Воздействие поэтики похорон на драму очевидно в пьесе Жуковского «Слава печальная» (1725). Здесь на сцену – в качестве «заместителя» умершего императора – выставлен декоративный гроб Петра Великого, с которым персонажи постоянно совершают некие манипуляции: «Является гроб с надписанием. Вечность торжествует, яко такого непредвиденного ковалера себе возымела смерти приседая; плачевную песнь поюще, Россия в горькое приходит рыдание» (ПШТМ. С. 302); «приседая гробу Россия бедная, осиротевшая Россия, зря, слыша и любезнейшее, неоцененное чадо, чадо, глаголю, первое и единое видящи ... зрит солнце потемненное, никогда же ей просветится имущей, смотрит свещу всея России угасшую, осызает кавалера беспокойного, трудолюбного в покойном темном гробе...» (Там же); старцы и юноши «последнее отдают гробу поклонение» (ПШТМ. С. 307).

Кроме того, персонажи с гробом беседуют (ПШТМ. С. 306–307):

Мужество

Мужество аз россиска Петра мужественна  
зрю в темном быти гробе уже заключенна <...>

Премудрость

Глас мудры отончал днесь, умолкли и музы,  
оскудел язык в словах, онемели и дружи,  
Порвали гласны струны, сего зря во гробе,  
ах, тяшко, бедно уже премудрой утробе <...>

1 Старик

Слезна, горка случая, случая печална,  
старости отца зрю во гробе начална...

Аллегория печальной России лично распоряжается выносом гроба (ПШТМ. С. 310):

---

<sup>1</sup> О западноевропейской поэтике похорон XVI–XVIII вв., оказавшей влияние на культурную ситуацию в России, см.: Тарпе 1957; Пигарев 1966; Chroscicki 1974; Тананеева 1979.



Р о с с и я

Се уже последнее приношу гробу поклонение, тебе, моему отцу и государю, последнее целование, ликуй, торжествуй в горнем Сионе с лики святых. Аминь.

*(Тут же над гробом изрекши се плачет Россия и нача глаголати слезно предстоящим у гроба):*

Чтож надолзе стоите, храбры кавалеры?  
Аще есте пред Петром несумненно веры  
Благочестны, вы гроб сей со страхом возьмите,  
с фатра днесь в печали уже отнесите.

Эпатажность «гробового» реквизита, вероятно, детерминирована особым значением, который приобрел гроб во время похорон Петра I. Если в XVII в. «похороны царя назначались на день смерти или на следующий день», то «тело Петра I, вопреки существующей традиции, было выставлено в “печальной зале” уже 28 января (день смерти. – М. О.), где и находилось вплоть до погребения, назначенного на начало марта» (Погосян 2001. С. 289). Первоначально «одр» с телом был помещен в торжественной зале, украшенной гобеленами, а 13 февраля его перенесли «в залу, стены которой были покрыты черной тканью. Можно предположить, что непосредственно перед этим тело Петра и было набальзамировано и положено в гроб» (Погосян 2001. С. 299). «За шестью неделями, в течение которых тело Петра было выставлено во дворце, должны были, как мы видим, последовать шесть недель, в течение которых гроб будет стоять в церкви: церемониал не закончился 10 марта (день похорон. – М. О.). Следует подчеркнуть, что погребение имело символический характер: тело императора посыпали землей (“предали земле”), закрыли гроб и оставили на катафалке в Петропавловском соборе...» (Погосян 2001. С. 300–301).

Пьеса Журовского была представлена на Рождество 1725 г., т. е. официальный траур, который был объявлен на год, еще не прекратился. Поэтому и акцентированная эмоциональность печали могла диктоваться «ритуальными соображениями»: по наблюдению исследователя, «и отсутствие первоначального плана, и отсутствие фиксированного конца церемониальных действий (окончательное погребение было отнесено ко времени, когда постройка храма будет завершена) осмыслились современниками не как знак слабости, а как результат особой трагической экзальтации» (Погосян 2001. С. 301).

Экстравагантную службу сослужил государю Э. Манн, ассистируя при радостном «ритуальном» нововведении (если верить распространенном анекдоту): «Однажды первого апреля они вывесили свою афишу и сообщили публике, что в этот день они покажут особенно замечательную зрелищную пьесу. Собралось очень много зрителей. Но перед самым началом действия комедианты по приказу императора должны были тихо разойтись по домам, и как только под звуки громкой музыки поднялся занавес, то зрителям предстало не что иное, как белая освещенная (иллюминированная) стена, на которой большими буквами было написано: “Сегодня первое апреля”» (Цит. по: Старикова 1996. С. 587).

«Идейно-художественная общность», «особая атмосфера комплексной художественности» – речь здесь идет о специфическом варианте «синтеза искусств» (термин Рихарда Вагнера «Gesamtkunstwerk» применительно к изучаемой эпохе использовал искусствовед Дж. Боулт – Боулт 1995. С. 502). Синтез искусств доминировал – в большей или меньшей степени – и при Алексее Михайловиче, и при его сыне, и позднее. Причем, те закономерности, которые характеризуют драму последней трети XVII – первой трети XVIII в., свойственны и тогдашней версии синтеза искусств.

Театральное представление 1670-х годов – один из придворных «чинов» (Робинсон 1974), балансирующий на грани искусства и «чинного» быта. Аналогично на рубеже XVII–XVIII вв. спектакль вписан в ряд всякого рода придворных проектов: триумфальных шествий, фейерверков, «добровольно-принудительных» маскарадов, «самодеятельности» царского «ближнего круга» – «всепьянейшего и всешутейшего собора» (см. подробнее: Семевский 1884; Крюгер 1928).

Но при Петре I – в отличие от его отца – парадные формы царского быта призваны прямо эпатировать. Это напоминает риторический радикализм драмы. Адресаты потех нового типа уже не избранные, как ранее, а все желающие: «Мы с полным основанием можем говорить о единстве художественной культуры Петербурга, охватывающей его различные виды и проявления: в архитектуре дворцов и церквей, их внутреннем убранстве, корабельном декоре, фейерверках и иллюминациях, книжной графике, школьном театре, панегирической поэзии или церковной проповеди» (Морозов 1974. С. 226).

Сняты ограничения, диктуемые стремлением адаптироваться к отечественной традиции. Паратеатральные «новизны»

агрессивно функционируют – подобно драме – как «новая форма пропаганды» (Панегирическая литература 1979. С. 19). Они изобилуют небывалой образностью, которая разрушает привычные представления россиян о благолепном поведении государя, шокируют верующих. Князь Иван Иванович Хованский горестно вспоминал, как его вовлек в «шутовские обряды» доверенное лицо царя по «всеппянейшему собору» Н.М. Зотов: «Бог дал было мне венец, да я потерял: брали меня в Преображенское, и на генеральном дворе Никита Зотов ставил меня в митрополиты (так!), и дали мне для отречения столбец, и по тому письму я отрицался, и в отречении спрашивали вместо (так!): веруешь ли? – пьешь ли? и тем своим отречением я себя и пуще бороды погубил, что не спорил, и лучше было мне мучения венец принять, нежели такое отречение чинить» (Соловьев-8. С. 98).

Паратеатральные жанры регулируются теми же поэтическими конструктивными принципами, что присущи драме XVII – первой трети XVIII в. Это относится прежде всего к воинским триумфам, которыми Петр I радовал столичную публику начиная с азовской победы и вплоть до Ништадтского мира (см. подробнее монографию – Зелов 2002). Примечательно, что триумфальное парадирование обрело хронологическое постоянство, напоминая церковные и государственные праздники: Персидский триумф 1723 г. был назначен на тот же день, что двумя годами ранее Ништадтский (Бассевич 1866. С. 131).

Искусство триумфов, не сводимое к прохождению войск, требовало построения арок и тому подобных временных сооружений, украшенных аллегорической живописью, девизами, стихами, а также заготовленных речей, произносимых от имени благодарного населения, и т. д.: «Арки XVIII в. были разные по архитектуре, одно- или трехпролетные, иногда двухэтажные, с колоннами, аттиком, фонарем-бельведером, украшенные резьбой, позолотой, вставками живописных панно, скульптурами, символами и эмблемами, девизами и надписями. Скульптура и резьба, как правило, золотились, статую обряжали в “античные” тоги из раскрашенной холстины. Орлы, символы и эмблемы власти и воинской доблести делались “штукатурством”. И все это: Славы, Афины Паллады, доспехи, шлемы, знамена, панно с изображением морских и сухопутных битв – имело определенную идейную направленность. Программа триумфальных ворот разрабатывалась очень тщательно. Ее полное описание делалось в Синоде, затем создавались рисунки-эскизы, которые также контролировались. В петровское время окончательный литератур-

ный вариант сначала подписывал вице-президент Синода Феофан Прокопович. <...> Затем так же, как и рисунок-эскиз, описание утверждал Петр» (Ильина 1986. С. 13–14). Как правило, к триумфальным торжествам были приурочены панегирические школьные пьесы. Их авторы и организаторы триумфального оформления нередко одни и те же люди – преподаватели Славяно-греко-латинской академии.

Драматические панегирики и триумфы равно восходили к традиции *trionfo* (Гвоздев 1926; Alewin, Salzle 1959). Под *trionfo* понимали псевдоантичное шествие аллегорических фигур, мифологических персонажей, войск, представителей экзотических народностей, колесниц и т. п. Стилизуя римские триумфы, *trionfo* в XV–XVII вв. получили распространение в Италии, Франции, владениях Габсбургов, выражая модное увлечение античностью. Подобно родственным ему «въездам» государей, *trionfo* занимали видное место в системе массовых зрелищ.

Альфонс Великий, король Арагона и покровитель гуманистов, в 1443 г. организовал триумфальное шествие по завоеванному Неаполю. Согласно описанию Я. Буркхардта, «недалеко от рынка в стене была проделана брешь ... и через нее он и проехал на позолоченной повозке, как римский триумфатор». Его процессия «была причудливой смесью античных, аллегорических и комических элементов. Запряженная четырьмя белыми лошадьми провозка, на которой Альфонс восседал на троне, была очень высока и целиком позолочена; двадцать патрициев несли древки балдахина из золотой ткани, в тени которого он ехал. В той части процессии, которую взяли на себя присутствующие здесь флорентийцы, впереди скакали элегантные молодые всадники, искусно потрясавшие копьями; за ними ехала повозка с Фортуной и семьей Добродетелей верхом на лошадях ... богиня удачи имела волосы только спереди, а позади была лысой, находившийся же на нижнем уступе той же повозки Гений, изображавший скоротечность удачи, должен был поэтому держать ноги опущенными в таз с водой. Далее следовал снаряженный теми же флорентийцами отряд всадников в костюмах разных народов, тоже изображавших чужеземных государей и вельмож, а за ними – увенчанный лавровым венком Юлий Цезарь, итальянскими стихами разъяснявший королю все предшествовавшие аллегии, а потом присоединявшийся к процессии» (Буркхардт 1996. С. 144, 277–278).

Именно во время *trionfo* 1500 г. Цезаре/Цезарь Борджиа явился в облачении Юлия Цезаря, зримо заявляя амбициозные

планы по объединению Италии (Гвоздев 1926. С. 39–40). Художественным оформлением грандиозного *trionfo* 1635 г. занимался Рубенс (Alewin, Salzle 1959. С. 19–20).

Парижская карусель (стилизация рыцарского турнира) 1662 г. закрепила за Людовиком XIV образ «короля-солнца»: в празднестве участвовали «пять команд, представлявших римлян (которыми командовал король), персов (Месье), турков (Конде), индийцев (Энгиен), американцев (Гиз): смешаны античность и экзотика» (Боссан 2002. С. 73). Сам король позднее свидетельствовал: «Начиная с этого времени я взял девиз (*Nec pluribus impar*) – «Не многим равный» и одновременно «И для многих равный». – М. О.), который с тех пор сохраняю и который вы видите повсюду. Я верю, что, не смущаясь частностями, можно видеть в нем воплощение обязанностей монарха, побуждающее меня самого постоянно их исполнять. Темой его выбрали солнце, которое в понятиях этого искусства есть светило благороднейшее из всех, неповторимое в сиянии своего ореола, дарящее свет свой другим звездам, образующим вокруг него своего рода двор, и справедливо льющее этот свет во все разнообразные уголки мира, непрерывно производящее повсюду жизнь, радость и деятельность своим безустанным движением, в котором оно тем не менее остается всегда спокойным, постоянным, следуя путем, с которого оно никогда не отклоняется и не сворачивает, что есть, несомненно, самый и живой и прекрасный образ великого монарха» (Цит. по: Боссан 2002. С. 74–75).

Образный строй *trionfo* определил сцену маскарада во II части «Фауста» (Alewin, Salzle 1959. С. 73). Кстати, Гёте был не чужд собственно эстетике придворных празднеств; в Веймаре он организовывал поздравительные сценки к памятным дням: в 1781 г. – «Лапландский путь» и «Радость зимы», в 1782 г. – «Действие о четырех возрастах мира».

Усилиями иезуитов во Франции и Священной Римской империи как результат синтеза *trionfo* и театра возник драматический школьный панегирик, позднее попавший к славянам. Познаньская коллегия еще в 1623 г. отметила спектаклем победы Сигизмунда III над турками и москвитами (Резанов 1916а. С. 327–330), а в 1672 г. балет проводил параллель подвигов Геракла и Людовика XIV (Резанов 1910. С. 87–88). Согласно характеристике (несколько художественной) историка Ф. Блюша, «двор отдает предпочтение балету, а не комедии, как того требовали правила игры: двор следует в своем выборе за королем, тонким ценителем, любителем балетного искусства. 26 июля 1661 г.

в Фонтенбло Луиза де Лавальер танцует в балете “Времена года”. В феврале 1662 г. в зале Тюильри впервые показан балет “Влюбленный Геракл”, он воскрешает в памяти свадьбу Людовика XIV спустя два года. <...> На деньги (88699 ливров!) не скупятся. Король и королева танцуют вместе. Людовик XIV, соперничающий с профессиональными танцорами, увлекает и Марию-Терезию в вихре своего блестящего танца. Через семь лет (февраль 1669 г.) в этом же зале со сценическим механическим оборудованием Людовик XIV появится в последний раз на подмостках» (Блюш 1998. С. 221).

Петр I ввел практику триумфов начиная с азовской победы 1696 г. Благодаря подключению к традиции *trionfo*, «триумфы Петра объявляли, что русский царь обязан своей властью не предписанным божеским традициям наследования, а своим подвигам на ратном поле. Римские арки также придавали новый смысл его власти. Они знаменовали переход от мирского к священному...» (Уортман 2002. С. 71).

Триумфам государя-реформатора при всей экстравагантной эффективности свойственно недоверие к способности зрителя постичь их истинный государственный смысл, что приводит к использованию эпической проекции. Как и драматические панегерики Славяно-греко-латинской академии, триумфы сводимы к программкам, «реляциям», освобождающим пропагандистское «послание» от образной оболочки (о значении печатных текстов, фиксировавших и тем самым пропагандировавших церемонии много замечаний в кн.: Уортман 2002).

Официальных (печатных) описаний торжественных воинских шествий, приуроченных к различным «викториям», сохранилось немало: «Торжественная врата» 1703 г. (которые составил ташкентской рукописи переписывал у Осипа Тевлякина – гл. I); «Толкование вратам пред двором ... Александра Даниловича Меншикова» 1704 г.; «Преславное торжество свободителя Ливонии» 1704 г. Иосифа Туробойского; «Политиколепная апофеосис достохвальная храбрости российского Геркулеса ... нашего царя и великаго князя Петра Алексеевича» 1709 г. того же Иосифа Туробойского (Панегирическая литература 1979. С. 52–53, 63–66, 135–150, 181).

Триумфальные описания, равным образом школьные программки служат пропагандистским целям и основаны на общем фонде европейской эмблематики XVI–XVII вв. (первое русское издание соответствующего руководства – 1705 г.). Аналогична поэтика заглавий, пространных и недвусмысленно форму-

лирующих панегирическую задачу. Аналогично обстояли дела со значением эпической проекции: триумфальные брошюры благодаря печатному станку были долговечнее самих сооружений, а потому нужнее заказчикам.

При Петре I России пришлось познакомиться не только с триумфальными шествиями, но и с фейерверками (Васильев 1960; Алексеева 1979; Зелов 2002). Здесь функцию эпической проекции выполняли гравированные изображения (Алексеева 1979. С. 26), тщательно воспроизводившие тончайшие нюансы аллегорического оформления торжества.

Фейерверки бывали развлекательные и серьезно-официальные, когда «огненная потеха» дополнялась фитильными щитами, транспарантами, декорациями (Васильев 1960. С. 23–24). Благодаря этому, фейерверки на привычном эмблематическом языке выражали «не отвлеченные, абстрактные представления, а главным образом, конкретные реальные идеи, задачи, события» (Там же).

Пропагандистский смысл зрелища тщательно продумывался сценаристами и контролировался властью. Так, вскоре после кончины Петра I должен был состояться фейерверк в честь тезоименитства Екатерины I: «План фейерверка был сочинен Скорняковым-Писаревым и Василием Корчминым и представлен на утверждение Меншикову. Тот забраковал его», подсказав другую идею: «был нарисован столб, а на нем корона, к столбу прикреплена веревка с якорем, частично зарытым в землю; у столба молодой человек с глобусом и циркулем в одной руке, другой рукой он держал веревку», что намекало на переход престола обойденному сыну погибшего царевича Алексея, который в 1727 г. действительно стал императором под именем Петра II. Скорняков-Писарев уже тогда не без основания заподозрил, что Меншиков «тою фигурую являет наследником великого князя и ... предложил Толстому донести о Меншиковой затее с фейерверком императрице. <...> Толстой доложил, и чертеж фейерверка в конечном счете был изменен» (Павленко 1984. С. 213–214; ср. в 1736 г. изложение в письме В.Е. Адодурова шести возможных сюжетов для фейерверка, посвященного победам в войне за Польское наследство – Зелов 2002. С. 226–228).

Особенно удались фейерверки, отмечавшие начало Северной войны (фигура Двуглавого орла), победу при Эрестфере (1702 г. – Время, Фортуна), захват Нотебурга (1 января 1703 г. – потому, кроме Времени и Счастья, присутствует еще «новогодний» Янус), занятие Ингерманландии (1704 г. – античные боги,

карта завоеванных земель), полтавскую победу (1710 г. – осел в львиной шкуре, Фазтон, то есть «хулительные» символы Карла XII) и т. д. (Васильев 1960. С. 40–41).

Фейерверки устраивались русскими дипломатами, для которых это было средством прославления успехов государства за границей. Так, А.А. Матвеев, посол в Голландии, 8–10 октября 1709 г. организовал – вопреки протестам шведского посла – поистине грандиозные празднества: «Фейерверк был в первый день празднеств – 8 октября. Посольский двор был украшен эмблемами и иллюминацией; амстердамский и гаагский магистраты были приглашены на праздничный пир, который сопровождала музыка. Было издано печатное описание этих торжеств на голландском и французском языках. <...> Кроме того, фейерверк был запечатлен в гравюре» (Зелов 2002. С. 96). Показательно, что в надписях к фейерверку Петр I – за 12 лет до официального принятия титула – именовался императором: видимо, дипломаты пытались апробировать новый титул перед европейской аудиторией (Зелов 2002. С. 97–98).

Доминирование эпической – пропагандистской – проекции подразумевается тогдашней практикой школьно-богословского диспута. В духовных училищах Западной Европы было принято устраивать публичные диспуты, чтобы демонстрировать мастерство и зрелость учащихся, развлекая высоких гостей и всех желающих. Диспуты были переняты в Киево-Могилянской, а затем в Славяно-греко-латинской академии. Согласно толкованию В.Н. Татищева в «Лексиконе российском историческом, географическом, политическом и гражданском», «диспут», «прение словесное или письменное между двумя персоны происходит. <...> Одни происходят от расколов или различных мнений ... другие в школах между студентами и учениками, когда кто исчет произхождения в магистры или докторы...» (Татищев 1979. С. 261–261). Памятуя о публичных и литературных прениях со старообрядцами в 1680–1720-х годах, можно заключить, что дефиницию этой вокабулы Татищев взял из жизни.

Теологические диспуты функционировали и как самостоятельное зрелище, и в качестве отдельного пункта масштабных государственных празднеств. Наряду с прочими «позорищами», затеянными по случаю коронации Екатерины Алексеевны в 1724 г., Славяно-греко-латинская академия многозначительно организовала для голштинского герцога (жениха Анны Петровны – дочери царя и коронуемой) диспут православного и протестанта (Берхгольц-4. С. 63), а для самой виновницы торжества –



по инициативе оборотистого ректора Гедона Вишневого – диспут, ей посвященный и включенный в официальное расписание (Алексеева 1977. С. 12–13).

При училищах печатались гравированные тезисы диспутов – конклюдии, которые включали не только необходимый текст, но также панегирическое посвящение высокопоставленному лицу (Б.П. Шереметьеву, Стефану Яворскому, царю) и соответствующее изображение. Диспуты приобретали как бы вторичную зрелищность, порождаемую стремлением поставить все формы социального быта на службу пропаганды правительственных реформ (Алексеева 1977. С. 9).

Гравированные программы школьно-богословских диспутов оказывались эпической проекцией церемонии, имевшей не только теологический, но и официально-панегирический аспект. Диспут Феофила Кролика (знаменитого клирика круга Феофана Прокоповича) приурочили к полтавским торжествам; Лаврентия Трансильванского – к переходу в русское подданство молдавского господаря Д.К. Кантемира; спор о пресуществлении Святых Даров – к коронации Екатерины I в 1724 г. (Там же. С. 11–13). Панегирический смысл конклюдий выражался проверенным способом, детерминированным принадлежностью жанра к школьной культуре: «постоянные элементы конклюдии – тексты, играющие существенную графическую роль и представляющие литературный аналог изображения, портреты, виды, картуши, гербы» (Там же. С. 18).

Общественный статус конклюдий наглядно демонстрируется тем, что такого рода похвальные «подносные листы» царевне Софье послужили пунктом в обвинении Федора Шакловитого и Сильвестра Медведева. На основании «текста, играющего существенную графическую роль», им вменили в вину преступное превознесение царевны-правительницы над ее братьями – Иваном V и Петром I, что, как известно, обернулось смертным приговором. По поводу этой роковой гравюры исследователь замечает: «Речь идет не об иллюстрировании текста, скорее главенствует гравюра, для пояснения которой ... издана книга» (Алексеева 1977. С. 15). Конклюдии в качестве эпической проекции диспута – вслед за театральными программками, триумфальными брошюрами и гравированными изображениями фейерверков – представляли большую социальную ценность, чем диспут. Так, была создана специальная конклюдия о похоронах Натальи Алексеевны, которую автор в 1717 г. преподнес императору (Кукушкина 1986). Равным образом конклюдия была изго-

товлена к коронационным торжествам 1724 г., причем ее сюжетика, по наблюдению исследователей, перекликалась с пьесой «Слава Российская», написанной по этому же поводу (Алексеева 1977. С. 12; Уортман 2002. С. 102–103).

Кстати, нечто сходное происходило с жанром проповеди. В печать попадали только те «дискурсы», которые кроме (иногда – вместо) религиозно-назидательной наделялись государственно-агитационной функцией (Феофан Прокопович, Феофилакт Лопатинский, Гавриил Бужинский). Историк Е.Ф. Шмурло сообщал о неосуществившемся замысле Петра I собрать в одном печатном издании все «слова», прославлявшие его победы (Шмурло 1912. С. 14), что напоминает «Историю царствования в медалях», изданную для прославления Людовика XIV академиками, специальная задача которых состояла в разработке эмблем и медалей (Блюш 1998. С. 93). Если же проповедник ограничивался традиционными темами, далекими от пропагандистской злобы дня, то и форма бытования его наставлений оставалась традиционной – устной, рукописной (Стефан Яворский, Димитрий Ростовский).

Таким образом, по словам В.О. Ключевского, «панегиризм в эпоху петровских реформ находил место и в постановках Славяно-греко-латинской академии, и в церковной проповеди, и в убранстве триумфальных врат и зданий, и в церковной службе, и в официальной реляции, а также в архитектуре, книжной графике и корабельном декоре, от разного рода хвалебных стихов через схоластическую школьную драму он проник на площади и улицы города, где триумфальные врата и прочие зрелища наглядно славили великие дела царя-преобразователя» (Ключевский-4. С. 33).

Показательно, что, когда при Анне Иоанновне в «Санкт-Петербургских ведомостях» и в ученых к ним Приложениях стали печатать первые статьи по истории и теории театральных зрелищ, в них выразился характерный для эпохи вкус к аллегорическим фигурам. Я. Штелин с симптоматичным удовольствием пространно описывает аллегории, которые действовали в итальянских придворных спектаклях XVI в.: «...выехала торжествующая Любовь на торжественной колеснице, которую везли 4 лошади, а за нею шло множество Купидонов и других к тому принадлежащих персон. У каждой из них было по блюду с кушаньем, которые они поставляли на великий стол и весь оной кушанием наполнили. <...> Вывезено было Хранение Чистоты на сплетенной из зеленеющих ветвей и цветами осыпанной ко-

ляске, в провождении множества изрядно убранных молодцов и девиц. <...> Явилась торжествующая Честь на золотой коляске, везенной от четырех слонов. <...> Напоследок выехало Торжество Времени на везенной от единорогов коляске. <...> По окончании стола отступили они прочь и оставили на театре место к начатию бала придворными особами» (Старикова 1996. С. 542).

В панегирических пьесах и в паратеатральных зрелищах сходен тип комического (Гребенюк 1976. С. 145), в обоих случаях обслуживающего пропагандистские интенции императорского двора.

Подобно драме, на контрасте смехового и патетического строились экстравагантные «хэппенинги» Петра I. Речь идет об игре во «всепьянейший и всешутейший собор», которой император азартно предавался на протяжении многих лет и которая включалась в самые торжественные события. Например, в составе триумфального шествия по случаю победоносного мира со шведами находился «князь-папа», ехавший в длинной красной мантии на больших санях. «В ногах у него, верхом на бочке, сидел Бахус, держа в правой руке большой бокал, а в левой посудину с вином» (Берхгольц-З. С. 48).

С одной стороны, «всешутейший и всепьянейший собор» явно развивал мотивы древнерусского комизма: пьяницы-святого (Адрианова-Перетц 1937. С. 57–58), «перевернутости» смехового анти-мира (Лихачев, Панченко, Понырко 1984. С. 57), оппозиции царя истинного/ложного (Успенский 1994). А с другой, современники-иностранцы видели в шутовских обрядах обличение российского пьянства, западного католицизма и даже папистских тенденций в православной церкви (Берхгольц-1. С. 201; Бассевич 1866. С. 82–83). Критически настроенный современник Б.И. Куракин свидетельствует: «И во время Вербного воскресения также процессия после обеда отправлялась на потешном дворе. Оной патриарх шутошный был возим на верблюде в сад на набережной к погребу фряжскому. И там, довольно напившись, разъезжались по домам...» (Куракин 1890. С. 71). Здесь явно пародируется действо «Хождение на осляти», в котором когда-то – пока на Руси был патриарх – принимал участие Петр Алексеевич. «Любопытно с методической стороны», – отмечает специалист, – что «петровское “шумство” трактуется ... не как монаршее развлечение, не как личная прихоть, озорство или слабость, но как культурная акция» (Панченко 1984. С. 117).

Эпатажные «соборные» акции воспроизвел пресловутый «ледяной дом» 1740 г. (негативное восприятие его в русской

культуре определено успехом одноименного романа И.И. Лажечникова) с участием В.К. Тредиаковского. Шутовская свадьба являлась здесь «частью пышных браурных торжеств, происходивших по случаю заключения мира после окончательной победы над Турцией осенью 1739 года. <...> Праздник был своего рода театрализованным гимном торжествующей российской государственности. Он должен был продемонстрировать мощь Российской державы под императорской дланью, но мощь не только военную, а и гражданскую, созидательную, содействующую процветанию науки, культуры, свободных художеств и т. п.» (Старикова 1996. С. 95). Зрелище явно имело антикатолический подтекст: шутом-женихом был выставлен князь Голицын, отважившийся в Италии жениться на католичке и сменить конфессию (Пекарский 1870–1873-2. С. 77–79; Старикова 1996. С. 94–106).

Наконец, паратеатральные зрелища манифестируют принцип панегирического имени. Прославление «через соименников» – помимо драмы – воздействует на красноречие последней трети XVII – первой трети XVIII в. Стефан Яворский начинает панегирик киевскому митрополиту Варлааму Ясинскому (1691) с похвалы святым Варлааму-пустыннику, Варлааму мученику и Варлааму Печерскому (Берков 1958. С. 17), а его проповедь от 17 марта 1712 г. украшена эффектным сопоставлением царевича Алексея, которому местоблюститель патриаршего престола симпатизировал, с Алексеем человеком Божиим: «О угодниче Божий! Не забуди и тезоименника твоего, а особенного заповедей Божиих хранителя! Ты оставил еси дом свой; он также по чужим домам скитается; ты удалился еси родителей; он также; ты лишен рабов, слуг и подданных, друзей, сродников, знаемых; он также; ты человек Божий; он также истинный род Христов» (Морозов 1880. С. 91–92). Последний атрибут, вероятно, не метафора, а рискованно-экспрессивное подчеркивание царского происхождения Алексея: цари, помазанные на царство, могли именоваться Христами, т. е. помазанныками (Успенский 1994. С. 202; ср.: Одесский 2000б. С. 9–10).

Феофан Прокопович вторил своему постоянному политическому антагонисту. В слове 1716 г. на рождение Петра Петровича «Петр, по имени и по деле первый во царех российских», естественно сопоставляется с «Петром, во апостолах первым» (Феофан 1961. С. 63). Называя затем служение царя Петра апостольским в почти специально богословской проповеди 1720 г. о просвещении народов апостолами (Морозов 1880. С. 225), Феофан основывается на привычной параллели, следовательно, его

оценка деяний Анны Иоанновны (Там же. С. 368), не подкрепленная панегириком «через соименника», фальшива не только с точки зрения смысла, но и с точки зрения формы. В слове на день св. Екатерины мученица сравнивается с супругой царя (Феофан 1961. С. 74). Ранее – еще при посещении в 1709 г. Меншиковым Киева – «полудержавный властелин» уподобляется не только Иосифу – при фараоне, Давиду – при Ионафане, Ване – при Давиде, Гефестиону – при Александре Македонском, но и «ангелу» – св. Александру Невскому (Там же. С. 63).

От Стефана Яворского и Феофана Прокоповича не отставали другие авторы. В печатном издании Киево-Печерского патерика 1702 г. кроме «Посвящения» явно панегирический характер имела гравюра на фронтисписе, изображавшая взятие Азова и Кизикермана, Петра и царевича Алексея в воинском облачении, а также их патронимов – ап. Петра и Алексея человека Божьего (Панегирическая литература 1979. С. 48–49). С Александром Невским сравнивает Александра Меншикова Иван Кременецкий, питомец Славяно-греко-латинской академии и автор напечатанной в 1714 г. «Лявреи» (Там же. С. 72, 74). В посвящении к переводу «Феатрона» В. Стратемана (1724) Гавриил Бужинский пишет: «Бяху и обретахуся вся сия во Европе, но Россия всех сих (плодов просвещения. – М. О.) лишася, донележе ваше всепресветлейшее величество, аки Петр оный апостольский первоверховник, данный от премудрости вечныя ключем правления ко всем сим пространная отверзл двери и едино о сем положил тщание, да птенцы орла российского ко свету премудрости и вещей познания возлетают» (Там же. С. 95).

Прием оценки через патронима использовал в проповедях Димитрий Ростовский. В проповеди от 17 августа 1701 г. «об апостолах, не могших изгнать беса в отсутствии Петра, Иакова и Иоанна и в присутствии Иуды, чувствуется намек, что царь лично не присутствует в войске ... ведет веселую жизнь, распоряжаются немцы и оттого войско терпит неудачи» (Шляпкин 1891. С. 287). И.А. Шляпкин видел «намек на Петра и деятельность Монастырского приказа» (Там же. С. 405) в похвале покаянию апостола Петра (проповедь от 20 февраля 1706 г.).

Если же говорить о внелитературном применении панегирика «через соименников», то достаточно вспомнить, что новой столицей России стал Санкт-Петербург (город св. Петра) и что кафедральным собором «северного Парадиза» был Петропавловский (до построения Казанского) (ср. также: Агеева 1999; Погосян 2001). Да и в Москве на Новой Басманной сохранилась цер-

ковь свв. Петра и Павла (1705–1711), участие в создании которой приписывают царю.

Сходным образом обстоит дело с панегирической формой «через имя» (см. предыдущую главу). Петр-камень встречается в проповедях Феофана Прокоповича на день рождения Петра Петровича (Феофан 1961. С. 63) или Гавриила Бужинского на годовщину взятия Шлиссельбурга (Панегирическая литература 1979. С. 89–90). А восходит хвалебная этимология к Симеону Полоцкому, у которого она фигурирует в ряду прочих этимологий имен членов царской семьи: Иоанн – благодать, Ирина – мир, Анна – радость, Татьяна – повелительница (Симеон 1953. С. 115–116), Федор – Божий дар (Там же. С. 129).

Этимологическая форма панегирика «через имя», подобно форме «через соименников», не только организовывала литературные произведения, но и, так сказать, зримо воплощалась. Специалисты полагают, что с этимологией связан рано осознанный образ Петербурга как каменного в противоположность остальной России как деревянной (Лотман, Успенский 1982. С. 244–245).

Петербург, основанный «в пику» Москве, тем самым необходимо воспринимался как новый «царствующий град». Причем, различительное противопоставление предполагало сходство: миф новой столицы наследовал мифу прежней, порой – в неожиданных частностях (см. подробнее – Одесский 1998). Казалось бы, формула «столица–св. Петр–камень» в русских условиях уникальна и вне специфических обстоятельств Петербурга непредставима. Однако как раз Москва выступает в древнерусской литературе каменным городом, за который предстательствует св. Петр. Правда, не апостол, а митрополит Киевский и всея Руси (ум. 1327), благодаря которому была перенесена митрополия из Владимира в Москву.

В текстах конца XIV – начала XVI вв. – «эпохи Андрея Рублева и Епифания Премудрого», эпохи Куликовской битвы и московской славы – город уже наделен постоянным эпитетом «каменный» и заступником Петром митрополитом. Например, в «Сказании о Мамаевом побоище» перед походом великий князь молится в Успенском соборе у гробницы Петра: «Ныне убо на мя опльчишися супостати погании и на град твой Москву крепко въоружаются. <...> И тебе ныне подобаеть о нас, грешных, молитися, да не приидеть на нас рука смертнаа и рука грешника да не погубить нас. Ты бо еси стражъ нашъ крепкий от супротивныхъ нападений, яко твоя есмы паствина», Вот войска выступают: «...не

соколы вылетели из каменна града Москвы, то выехали русскыя удалцы съ своимъ государемъ, с великимъ княземъ Дмитреемъ Ивановичемъ». А вот, соответственно, Дмитрий Донской в ночь перед Куликовской битвой взывает к «тврѣдому и необоримому заступнику нашему и молебнику иже о насъ, к тебе, русскому святителю, новому чудотворцу Петру, на его же милость надеемся» (Сказание о Мамаевом побоище. С. 148, 150, 166). Может показаться, что «камень» и «Петр» соседствуют совершенно случайно и что «каменная» доминанта «славного града Москва» правдоподобно объяснима просто как горделивая социокультурная реакция на кремлевские стены, воздвигнутые при Дмитрии Донском и значительно улучшившие фортификационные качества города. Но неизвестный автор «Повести о нашествии Тохтамыша» как раз наставительно рассказывает, что в 1382 г. татары – несмотря на каменные стены – ворвались в город. В самом начале «Повести» князь Олег Рязанский, спешествуя Тохтамышу в антимосковских замыслах, «некая словеса изнесе о томъ, како пленити землю Русскую, како бес труда взяти камень град Москву, како победити и издобыти князя Дмитриа» (Повесть о нашествии Тохтамыша. С. 190, 192). Пока Тохтамыш с Олегом строили коварные планы «беструдного» взятия каменной крепости, нечестивые москвичи – вместо покаяния и молитвы – буянили и пьянствовали, полагаясь на неприступность укреплений: «Не уstraшаемся нахождения поганых татар, селикъ твердъ имущи, еже суть стены камены и врата железа» (Там же. С. 194). За что и были наказаны: в финале «Повести» изображается московское запустение, где вместо «цивилизованного» камня воцарились изначальная пустыня и «дикая» земля. «И бяше дотолѣ, преже видети, была Москва град великъ, град чуденъ, градъ многочеловеченъ, в нем же множество людей, в нем же множество господства, в нем же множество всякого узорочья. И паки въ единомъ часе изменися видение его, егда взят бысть, и посеченъ, и пожженъ. И видети его нечего, разве токмо земля, и персть, и прах, и пепел, и трупиа мертвых много лежаща, и святыа церкви стояще акы разорены, акы осиротевши, акы овдовевши» (Там же. С. 202). «Тверд и необорим» небесный заступник Петр, а не кремлевские стѣны. Эпитет «каменный» чреват конфликтом. «Каменное», с одной стороны, подразумевает городские стены, олицетворяющие гибельную надежду москвичей на самих себя, с другой же – неземную крепость заступничества св. Петра. Это противопоставление выражено в «Повести о Темир-Аксаке», как бы полемически соотнесенной

с «Повестью о нашествии Тохтамыша». Изначально там возникает ситуация, напоминающая катастрофу 1382 г. На Москву в 1395 г. ополчился новый враг, опасней прежнего: ведь Темир-Аксак (Тамерлан) уже успел одолеть московского разорителя Тохтамыша. Великий князь Василий Дмитриевич, разумеется, принимает разумные оборонительные меры: «Такоже повеле князь наместникомъ своимъ и властельмъ, и воеводамъ градскимъ укрепити осаду и собрати воя вся. Они же, слышавъ повеление господина своего, собраша люди и весь град, и укрепивша осаду» (Повесть о Темир-Аксаке. С. 236). Но прежде всего великий князь с митрополитом Киприаном позаботились о защите небесной. Они доставили из Владимира чудотворную Богородичную икону, и чудо произошло – Тамерлан отступил от московских пределов. Автор «Повести» не забывает и митрополита Петра: «Не мы бо их гонихом, но Богъ прогони ихъ невидимою силою своею и причистыя Его матери, скорыя заступницы наша в бедахъ, и молитвою угодника Его, боголюбивого пресвятого заступника граду нашему Москве и молебника граду нашему Москве находящия на ны беды; посла по нихъ страхъ и трепеть, да окаменеются» (Там же. С. 238). Метафорический глагол «окаменеть» прямо-таки понуждает предположить знание книжником прямого смысла имени «Петр». Неудивительно, что участник событий XIV–XV вв. митрополит Киприан написал «Житие митрополита Петра». В середине XVI в. «Житие» было включено в «Степенную книгу» (Васенко 1904. С. 227) – один из монументальных «проектов», в которых Московское царство Ивана Грозного описывало себя. Киприан повествует, как митрополит Петр «прииде во славный градъ, зовомый Москва, еще тогда малу сущу ему и немногонародну, а не якоже ныне видимъ есть нами». При мысли о величественных переменах, случившихся за истекшие сто лет, у агиографа почти дух захватывает. А превратилась Москва из города «малого и немногонародного» в «славный» благодаря митрополиту Петру, который подал князю Ивану Даниловичу Калите пророческий совет: «Аще мене, сыну, послушаеши и храмъ Пречистыя Богородицы воздвижеша во своем граде, и самъ прославившись паче иныхъ князей и сынове и внуцы твои въ роды и роды. И градъ прославленъ будетъ во всех градахъ Рускихъ, и святители поживуть въ немъ, и въздуть руки его на плеща врагъ его, и прославится Богъ въ немъ; аще же и мои кости в немъ положени будутъ» (Книга степенная. С. 327–328). Залогом, знаком будущего величия и стало строительство первой московской каменной церкви – во имя Успения Пресвя-



той Богородицы, где и положены мощи святителя: «...тебе предстателя Русская земля стяжа, славный же градъ Москва честныя твоя мощи, яко же некое сокровище честно соблюдаетъ» (Там же. С. 332; ср. наблюдение И.Е. Забелина о том, что Едигей, вслед за Тохтамышем в 1408 г. осаждавший Москву, неожиданно отступил от города 20 декабря, то есть на память преставления Петра митрополита – Забелин 1990. С. 101). Имя Москвы явно охватывает государство/город/храм в их недифференцированном единстве. И соответственно, камень горнего заступничества не только противопоставлен дольней каменности кремлевских стен, но и обеспечивает ее, будучи манифестирован в каменном же кремлевском Успенском соборе. Формула «столица–св. Петр–камень» может быть раскрыта как «столица–камень горний–камень дольний». Наконец, в цикле «повестей о начале Москвы» (приблизительно датируемом серединой XVII в.) перипетии основания столицы также венчаются пришествием в город Петра митрополита и его пророчеством, восходящим (возможно, через посредников) к «Степенной книге» (Шамбинаго 1936. С. 91): «Яко по Божию благоволению будет град сей царствующим, велими распространится, и устроится в нем дом всемогущия и живоначальныя святыя Троицы и Пречистыя его матере Пресвятыя Богородицы, и церквей Божиих буде множество, и наречется сей град второй Иерусалим, и многим державством обладатель, не токмо всею Росиею, но и всеми странами прославится, восточною и южною и северною, и пообладает многими ордами до теплого моря и от студеного окияна, и вознесется рука высока Богом дарованная отныне и до скончания миру» (Повесть о начале царствующего града Москвы. С. 210). В сравнении со «Степенной книгой» заметно, что представление будущего Москвы реализуется при помощи небывалых, характерно «имперских» клише пространства/времени – «до теплого моря и от студеного окияна», «отныне и до скончания миру». Это уже та мифология столицы, которая прямо предваряет мифологию «новой Москвы», нового града святого Петра – Санкт-Петербург (см. также: Ранчин 1999. С. 155–157). Более того, хотя «законным» патронимом Петра считался апостол, функцию «панегирического тезки» мог выполнять и авторитетный русский святитель, покровитель Москвы. Этот образ, например, использует Иоанн Максимович в панегирической части «Алфавита» 1705 г. (Панегирическая литература 1979. С. 56–57). А в Высоко-Петровском монастыре, обновленном иждивением Нарышкиных, при личном присутствии молодого Петра Алексеевича был освящен храм Петра

митрополита (1690). Своего рода дублирование святых демонстрирует перенос смысловой нагрузки на восхваляемого и очевидное безразличие к источнику хвалебного «прилога».

Необходимо также отметить, что если основателем Москвы в повестях о ее «начале» выступает Даниил Александрович – первый князь самостоятельного Московского княжества, то святым покровителем Петербурга оказался его отец – св. Александр Невский, особое почитание которого в начале XVIII в. обусловлено не только необходимостью прославлять Александра Меншикова. Такой выбор не вызывает удивления: в разгар шведской войны новая столица России была заложена в той местности, где шведов в 1240 г. разбил Александр Невский: «Упрочению его почитания всемерно способствовал сам Петр I: весной 1704 г. он лично выбирает место для будущего монастыря, создаваемого в честь Александра Невского. <...> Монастырь был основан летом 1710 г. на месте бывшей шведской крепости Ландскрона у впадения Черной речки в Неву. Для новосозданной в 1703 г. столицы потребовался духовный покровитель и защитник, и Александр Невский из владимирского святого превратился в “молитвенного предстателя за Невскую страну”. 29 мая 1723 г. последовал указ Петра о перенесении мощей Александра Невского из Владимира в Москву» (Панегирическая литература 1979. С. 86–87). Наконец, «по указу Петра от 2 сентября 1724 г. память Александра Невского стала праздноваться не 23 ноября, а 30 августа, в день заключения Ништадтского мира» (Там же). Посвящались Невскому победителю и литературные панегирики – «Слово» Феофана Прокоповича 1718 г. и др.

В Западной Европе второй половины XVII в. формирование классицизма никак не отменило установку на «синтез искусств». Разве что в первой половине XVIII в. – когда классицизм по-прежнему сохранял господствующее положение и даже наступила пора максимальной регламентации его предписаний – европейская эстетика пришла к заключению, что литература и живопись, ранее объединенные в рамках «синтеза», принципиально отличаются друг от друга по предмету и средствам изображения. По словам проникательного Ж.Б. Дюбо (1719), «целая Поэма волнует нас более, чем картина, однако картина способна тронуть сильнее, чем любая отдельно взятая сцена этой Поэмы, изображающей то же самое действие, при том условии, разумеется, что эта сцена будет прочитана нами вне связи с предыдущими эпизодами Поэмы» (Дюбо 1976. С. 226). Разграничение искусств стало возможным при выдвигании в качестве базового

критерия «правдоподобия», что сразу заставило задуматься о разных аспектах правдоподобия, доступных разным искусствам, и о разных технических формах подражания. Потому предсказуемо, что одновременно Дюбо ополчается против художественной основы разрушаемого им «синтеза» – против аллегорий: «Чисто аллегорические композиции очень редко удаются, потому что даже самым знающим зрителям бывает трудно разобраться в смысле сюжета и понять, какие мысли хотел выразить Автор. Еще труднее проникнуться сердечным волнением по отношению к этим химерическим персонажам, независимо от положения, в котором они находятся. Поэтому чисто аллегорические композиции должны применяться лишь в исключительных случаях. <...> В картинах религиозного содержания аллегии должно употреблять с еще большей осторожностью, нежели в светской Живописи. <...> Когда Французы начали создавать свои первые драматические произведения ... они полагали, например, что аллегорические действия могут служить сюжетом для Комедии. До нас дошла Пьеса с чисто аллегорическим действием, которую играли во время свадьбы Герцога Савойского Эммануила и сестры нашего Короля Генриха II. <...> Но то ли рассудок, то ли инстинкт заставил наших Поэтов отказаться от сочинения подобных дурных пьес. <...> Аллегорические сюжеты подходят лишь к музыкальным Прологам, предназначенным служить вступлением к Трагедиям...» (Дюбо 1976. С. 125–137). Г.Э. Лессинг, продолжая линию Дюбо, в трактате «Лаокоон» (1766) придал идее разделения искусств хрестоматийную законченность.

Что касается России, традиции «синтеза искусств» XVII – первой трети XVIII в. реализовались в фейерверках и иллюминациях Елизаветы Петровны (Зелов 2002), многие из которых программировал М.В. Ломоносов<sup>2</sup>. Пропагандистская ценность этих зрелищ была такова, что их распространению не помешал несчастный случай, произошедший с Елизаветой в 1738 г. еще в бытность ее цесаревной: она была тяжело ранена при разрыве фейерверочной ракеты (Зелов 2002. С. 212). Да и коронация Екатерины II ознаменовалась политическим маскарадом «Торжествующая Минерва», распорядителем которого выступил «отец русского театра» Ф.Г. Волков, авторами же стихотворных текстов – А.П. Сумароков, М.М. Херасков и др.

---

<sup>2</sup> См. о культурных традициях XVII – первой трети XVIII в. у Ломоносова – сценариста «материального окружения придворного быта»: Щукина 1960; Павлова 1960; Морозов 1965; Пигарев 1966.

Однако к середине XVIII в. – вопреки окказиональным схождениям – драма и театрализованный праздник разошлись по разным секторам культурного пространства.

Действительно, при Петре I драма рассматривалась правительством-заказчиком исключительно как элемент «синтеза искусств», ориентированного на выполнение агитационных задач. С институциональной точки зрения это значило курирование «вопросов искусства» Славяно-греко-латинской академией или отдельными иерархами.

Затем – при преемниках Петра I – функции «организации» литературы и искусства передаются Академии наук, которая отвечала как за паратеатральные зрелища (Зелов 2002. С. 202–203), так и за литературу, в частности – драму. Знаменательно, что в начале 1750-х академическая цензура определяет печатную судьбу первых трагедий А.П. Сумарокова «Хорев» и «Гамлет» (Гринберг, Успенский 2001. С. 7–21), равным образом через академию двор повелевает М.В. Ломоносову и В.К. Тредиаковскому выступить в качестве драматургов. Сумароков, несмотря на влиятельных знакомых чуждый Академии, даже считал возможным сетовать на академический монополизм в литературе: «Писатели стихов русских привязаны или к Академии, или к Университету, а я по недостойнству моему ни к чему и, будучи русским, не имею чести членом быть никакого в России ученого места. Да и нельзя, ибо г. Ломоносов меня до сообщества академического не допускает...» (Письма 1980. С. 84).

А значит – в институциональном аспекте – создание русского театра в 1756 г. правомерно интерпретировать как попытку Сумарокова покончить с монополией, вырваться из-под академической опеки: ведь руководимый им театр находился в подчинении не Академии, но дворцового ведомства. В самом деле, созданию публичного театра предшествовала знаменитая полемика сторонников Сумарокова и Ломоносова 1753 г. (Берков 1936. С. 92–136), а в 1755–1756 гг. параллельно с созданием театра основные литературные антагонисты – Сумароков и Ломоносов – как раз стремились разграничить свои притязания. По наблюдению П.Н. Беркова, с одной стороны, «Сумароков как будто предлагает своему противнику разделить сферы влияния в области поэзии: ему он отдает эпос и лирику, то есть оду», «себе же, как и следовало ожидать, оставляет трагедию», с другой – Ломоносов исключает драматические произведения из сферы «высокого стиля», куда должны были входить «только жанры, особенно любовно культивировавшиеся писателями-учеными, группировав-

шимися вокруг Академии наук, и в первую очередь, конечно, самим Ломоносовым» (Берков 1936. С. 175–178).

Замысел Сумарокова не удался: обходя Академию наук, он мог ставить пьесы, но не мог (как и другие свои произведения) печатать, потому его жалобы на ведомство «г. Ломоносова» после создания театра отнюдь не прекратились (ср. в 1759 г. основание Сумароковым первого частного – то есть не-академического – журнала «Трудолюбивая пчела», закономерно вызывавшего неприязнь Ломоносова). Однако в общекультурном масштабе возникновение публичного театра как отдельного института показало, что общество готово к дифференцированному восприятию театрального и паратеатрального зрелища.



ПОЭТИКА ДРАМЫ  
«НАЧАЛЬНОЙ ПОРЫ» в ИСТОРИЧЕСКОЙ  
ПЕРСПЕКТИВЕ.  
СЕРЕДИНА XVIII – ПЕРВАЯ ТРЕТЬ XIX в.  
СЕРЕБРЯНЫЙ ВЕК

## 1

Непосредственное воздействие русской драмы XVII – первой трети XVIII в. на драму второй трети XVIII в. было ощутимо, но незначительно.

Понятие театральности второй трети XVIII в. охватывает две разнородные группы художественных феноменов. Во-первых, придворный, дворянский, школьный и т. н. демократический городской театры, верные затухающей «начальной» традиции. Парадоксальным образом уже в 1770-х годах о. Аполлос (Байбаков), один из самых ярких деятелей Славяно-греко-латинской академии екатерининского времени, пытался реанимировать школьную драму, издав прозаическую пьесу «Иефай, священная трагедия», которую принято соотносить с ранним «Действом о князе Иефае Галаатском» (ИРД 1982. С. 93). Во-вторых, классицистический театр – наиболее адекватное зеркало новейших тенденций в культуре и искусстве. Обе группы в культурной реальности XVIII в. благополучно сосуществова-

ли: Ф.Г. Волков, в 1752 г. дебютируя в столице со своей труппой, исполнял как трагедию А.П. Сумарокова «Хорев», так и школьную драму Димитрия Ростовского «Кающийся грешник». Далее в главе, однако, внимание уделяется преимущественно сопоставлению «начальной» драмы с драматической системой русского классицизма.

Как известно, мэтров классицистической драматургии связывали с культурой первой трети XVIII в. прочные биографические и эстетические связи. В.К. Тредиаковский и М.В. Ломоносов получили традиционное школьное образование, с ученических лет приобщившись к соответствующим традициям. Тредиаковский, находясь в стенах Славяно-греко-латинской академии (1723–1726), сочинил две школьные пьесы (к сожалению, не сохранились) – «Язон» и «Тит, Веспасианов сын» (собственное свидетельство автора в его знаменитой статье «О древнем, среднем и новом стихотворении российском» – Тредиаковский 2001. С. 166), а пребывание Ломоносова в академии совпало с ректорством Федора Журовского, автора пьес «Слава Российская» и «Слава печальная» (Там же. С. 513). А.П. Сумароков, лично чуждый навыкам духовных школ, тоже был явно не свободен от школьного влияния, а его драму «Пустынник» прямо интерпретируют как подражание школьной пьесе XVII в. «Алексей человек Божий» (Левитт 1993).

И с точки зрения содержания налицо скорее близость драмы первой трети XVIII в. и классицистической. Они равно идеологичны. Пропагандистское «послание» равно нацелено на апологию «общего блага». Акценты, правда, поставлены иначе: если в «начальных» драматических произведениях правитель подает пример служения высокому идеалу, то Сумароков сам представляет должные примеры правителю.

Неудивительно, что классицистические произведения оказываются напрямую обязанными школьным драмам. Содержание первой трагедии Ломоносова «Тамира и Селим» (1750), по мнению исследователя, «сводится к доказательству идеи неизбежного торжества истинной справедливости над гордыней, властолюбием и злом. По существу, подобные решения исторической темы делают Ломоносова своеобразным продолжателем традиций панегирических драм школьного театра петровского времени, имевших зачастую открыто политический, хотя и аллегорически выраженный смысл» (ИРД 1982. С. 71).

Правомерен общий вывод. По мнению Ю.В. Стенника, на-

циональное своеобразие типично классицистического конфликта в трагедиях Сумарокова заключается в сравнительно легкой победе долга над чувством, что обусловлено как российской культурно-исторической ситуацией, так и драматической традицией (Стенник 1974). Это заключение тем более весомо, что подтверждается наблюдениями над второй трагедией Ломоносова (1751) «Демофонт» (Касаткина 1958).

Впрочем, существенное различие драмы первой и второй трети XVIII в. в подходе к человеку столь же очевидно, как их «идеологическая» родственность. Первую отличает не подлежащее обжалованию деление персонажей на «хороших»/«плохих» и замещение многостороннего характера множеством односторонних персонажей. Вторую – стремление к «правдоподобному» (с соблюдением классицистических условностей) «психологизму».

Логика формирования классицистического «человековедения» очевидна на примере изображения «злодеев» (как правило, властителей): «Словно боясь, что зритель не поверит в такое воплощение зла на земле, драматурги заставляли этого злого и мстительного эгоиста раскрывать всю бездну своей низости в длинных и подробных монологах. Они делают это почти с той же наивной беспомощностью примитива, с какой авторы моралите заставляли свои абстракции рекомендовать себя публике: “Я Тщеславие”, “Я Порок”. Если с одной стороны в типе видна связь с средневековыми злодеями, Иродом мистерий, то с другой есть черты косвенного итальянского происхождения от Макиавелли» (Мюллер 1925. С. 35). От венценосного «нравственного уродца», парадигматически представленного царем Иродом (о тиранах в «начальной» драме см.: Бочкарев 1988. С. 38), – к противоречивому персонажу, который навязывает свою страсть «другим, добивается ее осуществления незаконными путями, коварством и силой» (Бояджиев 1966. С. 321).

Так, Мамай из трагедии «Тамира и Селим» – «коварный предатель», «обманщик» (Мочульский 1911. С. 319–320), «совсем отрицательный тип» (Шалина 1915. С. 249). В первом же своем монологе (начало III действия) он отчитывается в злодеяниях и порочных побуждениях: здесь и испытанный им «великий страх», и двуличное желание «казать» «геройский вид», и кровь, текущая из рассеченных по его вине мурз, и признание в замысле предательского убийства родственников, и «ковы», коварные планы против местного правителя Мумета, и жажда отомстить Москве. Даже проявляя решимость, Мамай скорее



злобен, чем храбр. Как уверяет один из персонажей (Ломоносов-8. С. 360):

Неслыхано еще на свете зло подобно  
Какое предпринял Мамай, тиран и льстец.

И в смерти Мамай – закоснелый и нераскаянный злодей.

Во второй же трагедии Ломоносова Полимнестор, неправедными путями стремящийся к власти и постоянно плетущий интриги, нарисован не одной лишь черной краской. Он, с одной стороны, «хитрый властитель, человек лживый и лукавый», но с другой – «храбрый и опытный полководец» (Касаткина 1958. С. 98). Противоречивость отрицательного героя усугубляется раскаянием и духовными муками в финале.

У Тредиаковского в «Деидамии» (1750) «злодействует» придворная дама Навплия. Изъясняется она, как злодеям и положено: «Пусть ад пожрет меня, мне только чтоб отмстить» (Тредиаковский-1. С. 610). Однако затем Навплия, подобно Полимнестору, раскаивается, да и вообще сюжетное значение ее «ков» и причиненный вред невелики.

Сходным образом, хотя именно Сумароков вычеканил в России тип классицистического властителя-злодея, совершающего дурные поступки по неведению и моральному ослеплению (Кий, Синав, Мстислав), он же создавал одержимых злобой «извергов», напоминающих драму предыдущего периода.

На свой счет не обольщается узурпатор Клавдий из «Гамлета» (1750; Сумароков 1787-3. С. 74):

Противник божеству исполнен всех страстей.  
Ни искры доброго нет в совести моей.

.....  
Наполнен злобою, жизнь вечную губя,  
Будь бодр, мой томный дух, и не щади себя.

А вот – в передаче очевидцев – сцена гибели его советника Полония (Там же. С. 118):

Скажите им (Гамлету и Офелии. – М. О.), что я о том лишь  
сожалею,

Что больше погубить их силы не имею,  
По сих словах тотчас он нож в себя вонзил,  
Скрежещущ пал, и дух во злобе испустил.

Бурновой – из «Мстислава» (1774; Сумароков 1787-4. С. 132, 149):

Падите, истинны и честности законы,  
Коль пользы моя не можете вдохнуть,  
И отворите мне ко беззаконью путь.

.....

Мне легче клястися, и лгать, и лицемерить...  
Мир весь не праведен; и Бурновой таков.

Образцовый сумароковский венценосный злодей – Дмитрий Самозванец из одноименной трагедии 1771 г. – после множества преступлений закаляется с хрестоматийной автоэпитацией:

Ступай, душа, во ад и буди вечно пленна!  
Ах, если бы со мной погибла вся вселенна!

Закономерно, что историки обращали внимание на близость этой трагедии к школьному театру и трагедии Ломоносова «Тамира и Селим» (ИРЛ 1981. С. 532). Но «Дмитрий Самозванец» – позднее сочинение Сумарокова, и беспримесное злодейство заглавного героя не столько дань прошлому (как ломоносовский Мамай или Клавдий в «Гамлете»), сколько результат сложных художественных исканий и политических разочарований. Причем, в какой-то мере характер Дмитрия был создан под влиянием Шекспира, что подтверждал сам автор: «Эта трагедия покажет России Шекспира» (Письма 1980. С. 133). И это вполне предсказуемо, если принимать во внимание репрезентативность для доклассицистической эстетики именно Шекспира, особенно в подходе английского драматурга к образу «властолюбивого и жесткого узурпатора» (о трагедии «Дмитрий Самозванец» и Шекспире см.: Алексеев 1965. С. 18–34; Вишневская 1996. С. 173–206).

Формальное несходство драмы первой и второй трети XVIII в. имеет принципиальный характер. Если первая подчиняется установке на не-драматичность, тяготея к адаптациям готовых повествовательных текстов (библейские и агиографические сказания, авантурные повести), то вторая – собственно драматична. Создаются сюжеты оригинальные и изначально приспособленные к сценической реализации. Если первые исполняются порой лишь для того, что появился повод напечатать

сокращенное изложение, то вторые, напротив, печатаются потому, что это – трагедии (к комедиям сказанное относится в меньшей мере), занимающие высокое место в жанровой «табели о рангах». Если первые предполагают смешение патетического и комического, то вторые построены на их жестком противопоставлении.

Иначе говоря, драма XVII – первой трети XVIII в. и русского классицизма реализуют различные модели. Первая требует соответствия идеалу «украшенности», вторая – «художественности» (Русский и зап. классицизм 1982. С. 7–28), понятой как риторическое «правдоподобие».

В аспекте поэтики сюжета и композиции эти общие соображения иллюстрируются тем, как писатели-классицисты избавлялись от привычки использовать так называемый аргумент, предваряющий пьесу «реферат».

«Аргумент», вполне логичный в школьной драме с ее недраматичностью, противоречил установкам классицистов на «замкнутую» драму. Сумароков этим композиционным приемом вообще не пользовался, но прошедшие школьную выучку Тредиаковский и Ломоносов, не отказываясь от него, считали нужным преобразовывать, адаптируя к новым эстетическим задачам. «Своеобразие драматургической системы, воплощенной в пьесах Ломоносова (как, кстати, и Тредиаковского), проявляется уже во внешних принципах оформления трагедий. К каждой трагедии им приложено “Краткое изъяснение” (у Тредиаковского оно носит название “Перечневого описания”), которым зритель (или читатель) вводился в курс происходящего на сцене. Здесь сжато излагались события, предшествовавшие действию трагедии и содержавшие завязку основных перипетий сюжетной фабулы. Попутно автор формулировал центральный тезис, основную идею трагедии, что должно было служить для публики ориентиром в понимании смысла представления. Нетрудно ощутить здесь рецидивы поэтики школьной драмы с ее обязательными программами, разъяснявшими зрителю существо разыгрываемого на сцене» (ИРД 1982. С. 69–70).

Замечание о «рецидивах», достаточно общепринятое (Резанов 1911в), требует некоторого уточнения. Школьные драматурги, равнодушные к событийной занимательности, в программах и «аргументах» полностью дублировали действие – от завязки до развязки. Нечто подобное верно для трагедии «Тамира и Селим», краткое изъяснение которой гласит: «В сей трагедии изображается стихотворческим вымыслом позорная гибель гор-

дого Мамая, царя Татарского, о котором из Российской истории известно, что он, будучи побежден храбростью Московского Государя Великого Князя Димитрия Ивановича на Дону, убежал с четырьмя Князьями своими в Крым, в город Кафу, и там убит от своих» (Ломоносов-8. С. 292). Результат читателю сообщается заранее. Вымышленный любовный сюжет, однако, Ломоносов не пересказывает, оберегая занимательность.

А в кратком изъяснении трагедии «Демофонт» он действительно, ограничивается представлением необходимой экспозиции: «После разорения Трои Демофонт, сын Тезея, Царя Афинского, возвращаясь от Трои в отечество, противною бурей занесен был к брегам Фракийским и с разбитого флота принят Царевною Филлидою, дочерью Ликурга-Царя, после которого смерти воспитал ее Полимнестор, Князь и правитель Фракийский. В то время был он на войне против Скифов, оставив под охранением Мемноновым с Филлидою невесту свою, Илиону, дочь Приама, Царя Троянского, приведенную прежде конечного разрушения Трои с братом ея, Царевичем Полидором, чтобы сохранить их от Греков, с присланным великим богатством. В отсутствие его Филлида с Демофонтом, возмев великую взаимную любовь, положили, чтобы, уговорясь с Мемноном, сочетаться между собой браком и принять управление государства, а Полимнестора отрешить от оного. Между тем Демофонт, прежде жалостию, а после любовью к Илионе склонясь, сомненною страстию толь долго колебался, пока Полимнестор нечаянно в город пришел с победою; и отселе начинается сия Трагедия» (Там же. С. 411).

Ломоносов-трагик приспособливает школьный «аргумент» к новой эстетике. Закономерно, что В.И. Резанов сближал «Тамиру и Селима» с произведениями Корнеля, а «Демофонта» — с Расином, то есть более чистым и сложным типом классицистической трагедии (Резанов 1911в. С. 263).

«Деидамия» Тредиаковского занимает как бы промежуточное положение между двумя трагедиями Ломоносова. В «перечневом описании» наличествует, с одной стороны, пересказ мифологической основы, с другой — интригующее заявление о добавлениях: «Всеж сие есть самым грунтом в моей трагедии; но всяк чувствует, что сей грунт приличен больше героической комедии, нежели трагической штуке: того ради я был принужден, выбрав сей случай в баснословии, в материю себе, вымыслить от себя много нового и соединить с оным приключением, дабы моей поэме быть трагедиею» (Тредиаковский-1. С. 584).

«Аргумент» удерживается в классицистической трагедии постольку, поскольку он оправдан внутренней художественностью, когерентностью: предваряющее дублирование избыточно, экспозиция же функциональна, значит, приемлема. Классицизм, унаследовав социальную ангажированность драмы XVII – первой трети XVIII в., преобразовал ее поэтику.

Однако проблема этим не исчерпывается. Драма XVII – первой трети XVIII в. (прежде всего, школьная) – в силу своей не-драматичности – парадоксально оказала влияние на поэтику классицистической лирики (ср.: Елеонская 1978. С. 252).

\* \* \*

«Обилие иносказательных образов – аллегорий, символов и эмблем, – отмечает К.В. Пигарев, – было равно присуще как панегирическому стихотворству, драматургии, церковному и светскому красноречию, так и архитектуре, живописи, скульптуре и графике первой четверти XVIII в. Тем самым определяется единство художественного стиля официальной литературы и искусства петровского времени. Этот стиль может быть назван “панегирическим”» (Пигарев 1966. С. 61). И если школьная драма – характерный образец этого стиля для первой трети XVIII в., то для 40–50-х годов XVIII в. таковым образцом выступают оды Ломоносова. Здесь надо полагать истоки очевидного сходства драматических школьных панегириков и одической поэзии «русского Пиндара»<sup>1</sup>.

В школьных драмах, как в панегирическом стихотворстве и триумфальных шествиях, был разработан специфический комплекс аллегорических образов, с одной стороны, приобретших в силу традиции и повторяемости понятийность, с другой – не утративших генетически им присущие наглядность и живописность. Многие из этих образов встречаются в одах Ломоносова, где актуализируются их точность и декоративность. А.А. Морозов подробно проследил, как обуянный гордыней Фазтон показывается в торжествах 1703 г., в реляции о Полтавской виктории из «Ведомостей», в «Епиникионе» Феофана Пропоковича, в торжествах 1 января 1710 г., у Ломоносова – вначале применительно

---

<sup>1</sup> Ср.: Serman 1983; Ломоносов и русская литература 1987 (статьи В.К. Былинина, В.П. Гребенюка, А.С. Демина, А.С. Елеонской, М.П. Одесского, С.И. Панова и А.М. Ранчина, Л.И. Сазоновой); Гребенюк 1989; Елеонская 1990; Сазонова 1991.

к привычным «готфам»-шведам в оде 1742 г., а потом в 1759 г. по случаю побед над Фридрихом II в оде и в проекте медали (Морозов 1972).

И в литературе «начальной поры», и в произведениях Ломоносова державы часто замещаются геральдическими именами-обозначениями. Роль орла – герба Российской империи, как и противящихся ему льва с луной, то есть Швеции с Турцией, была велика в панегирической поэзии эпохи Алексея Михайловича. В петровской драме художественная многоплановость этих образов поддерживается тем, что орел вместе со львом и луной входит в разные смысловые ряды. В одах Ломоносова орел также приобретает многозначность (Ломоносов-8. С. 19–20):

За холмы, где паляща хлябь  
Дым, пепел, пламень, смерть рыгает,  
За Тигр, Стамбул, своих заграбь,  
Что камни с берегов здирает;  
Но чтоб орлов здержать полет,  
Таких препон на свете нет.

Орлы в хотинской оде – это одновременно россияне, чьим гербом является орел, и мужественные воители, «орлиное» уподобление которых питается устойчивой традицией. Другая строфа той же оды показывает орла и как часть развернутого сравнения, и как подготовку к метонимическому именованию орлицей Анны Иоанновны (намек на герб), воодушевляющей русские войска на штурм:

Как в клуб змея себя крутит,  
Шипит, под камень жало кроет,  
Орел когда шумя летит  
И там парит, где ветер не воет;  
Превыше молний, бурь, снегов  
Зверей он видит, змей, гадов;  
Пред Росской так дрожит Орлицей,  
Стесняет внутрь Хотин своих.

Монарх-Орел/Орлица и в дальнейшем встречается у Ломоносова достаточно часто, метонимически обозначая властителя России и метафорически – мужественного воителя (ода на «первые трофеи» 1741 г., ода на день тезоименитства Петра Федоровича 1743 г., ода 1752 г.).

Наряду с восхвалением «через герб», Ломоносов обращается к такому панегирическому приему, как восхваление «через этимологию». Например, Петр-камень, освоенный школьными авторами, фигурирует в проекте памятника Петру Великому (Макаров 1950. С. 196), но особенно привязан поэт – по конъюнктурным причинам – к лингвистически не совсем корректному (Ломоносов-8. С. 938) истолкованию имени Елизаветы как мира, покоя (Там же. С. 93):

Елисавета к вам приходит,  
Отраду с тишиной приводит...

Или (Там же. С. 649–500):

Позволь, мне жар велит сердечный,  
Монархиня, в сей светлый день,  
Как в имени Твоем Предвечный  
Поставил нам покоя сень,  
Безмолвно предвеща царство,  
Чтоб миром свергла Ты коварство...

Как видно, панегирическая этимология имени императрицы мотивирует отличительную для Ломоносова «программу мира».

В школьных драмах временами встречаются окказиональные олицетворения, выходящие за пределы трафаретного набора аллегорий. Это аллегорические изображения исторических деятелей, но неполные, связанные с какой-либо конкретной функцией. Так, Петра I эмблематизируют Марс роксоланский/росский («Страшное изображение второго пришествия», «Торжество мира православного», «Ревность православия»), Ревность отечества («Свобождение Ливонии и Ингерманландии»), Ревность православия (основное действующее лицо одноименной постановки), Екатерину I – Добродетель российская («Слава Российская»), Елизавету Петровну – Стефанотокос, (заглавный персонаж школьной пьесы 1740-х годов). Подобные образы есть и в одах Ломоносова. В одическом описании екатерининского переворота (1762) будущая императрица выступает как сверкающая красота:

Среди избраннейших геров  
Между блистающим ружьем,  
Среди непобедимых строев

Сверкает красота мечом  
И нежность пола уважает,  
И тою храбрость украшает,  
Обеими сердца влечет.

Сходным образом с панегирической традицией первой трети XVIII в. правомерно увязывать сравнения монархов с олимпийскими богами. Особенно показательна судьба Минервы (Паллады). В качестве аллегии мудрости (наук) она традиционно фигурирует как в школьных драмах (например Журовского), так и в поэзии Ломоносова (ПШТМ. С. 513). Однако поскольку со времен Екатерины I российский престол занимали женщины, имя Минервы приобретает характер почти титула, чему способствовали привычные атрибуты богини: мудрость и разумная воинственность, «красота и высокая культура. Росписи сцен и потолка Летнего дворца, законченные в 1713 и 1714 гг., представляли Минерву как в воинском, так и в мирном одеянии. Она держала меч, а ее победу праздновали купидоны с гирляндами звезд. Резная панель с изображением Екатерины в виде Минервы украшала кабинет Петра в Петергофе. Потолок тронного зала в Летнем дворце “Триумф Екатерины”, написанный в 1720-х годах, вероятно, после смерти Петра, завершал восхождение Екатерины на небеса» (Уортман 2002. С. 101). У Ломоносова Минервой (Палладой) называется Анна в переводе оды Юнкера (Ломоносов-8. С. 74), Елизавета – в надписи на иллюминацию ко дню тезоименитства 1747 г. (Там же. С. 194), в оде 1752 г. (Там же. С. 502), в проекте иллюминации на 25 ноября 1753 г. (Там же. С. 532) и т. д., Екатерина II – в оде 1762 г. (Там же. С. 780), в оде 1763 г. (Там же. С. 798), в обращении к Г.Г. Орлову по случаю возвращения императрицы из Лифляндии (Там же. С. 801, 804).

Показательно, что в 1741 г. Я. Штелин планировал построить панегирический фейерверк в честь Анны Леопольдовны на ее изображении как Минервы (Зелов 2002. С. 237–238), а в одном издании Академии наук по случаю переворота 1741 г. «посвящение Анне Леопольдовне было безжалостно вырвано и заменено другим. На фронтисписе выскоблено имя Анны и оттиснуто “Елисавет”. Что же касается изображенной на нем Минервы, то портретное сходство с Анной Леопольдовной было столь незначительно, что она могла сойти за простую аллегорическую фигуру или даже за самую Елизавету...» (Морозов 1965. С. 184). В.О. Ключевский, картинно представляя те же события, несколько иронически пишет, что «Елизавета в кирасе поверх платья,



только без шлема и с крестом в руке вместо копья ... явилась новой Палладой в казармы Преображенского полка» (Ключевский-4. С. 280). Облик «дщери Петровой» моделировался «под Минерву». А одной из главных церемоний, ознаменовавших воцарение Екатерины II, стал, как известно, маскарад «Торжествующая Минерва»<sup>2</sup>. Более того, позднее Екатерину именовали Минервой почти титулярно. Президент Академии художеств А.И. Мусин-Пушкин писал, обращаясь к ней: «...но Академия в освященной особе твоей имеет истинную Минерву, или лучше чадолюбивую мать» (Бухерт 1998. С. 117).

В ипостаси «частной», «женской» Елизавету, подобно Анне Иоанновне, чаще ассоциировали с Артемидой/Дианой – одновременно олицетворением добродетели и чистоты (Ушкалов 1999. С. 174) и богиней охоты: например, «Акт о преславной палестинских стран царице» (ПЛТ. С. 789), Ломоносов в оде от 27 августа 1751 г. (Ломоносов-8. С. 394) или в оде 1761 г. (Там же. С. 749). А в последней из упомянутых од поэт даже задает риторический вопрос, какой богине точнее уподобить императрицу – «государственной» или «приватной»: «Кто ты? Минерва иль Диана?» (Там же. С. 744). Характерно, что А.С. Демин, применительно к эпохе Петра II, отметил: «При дворе многие имели свои клички, даже члены царского семейства. Так, сестру Петра II Наталью Алексеевну называли “Минервой”, тетку царя Елизавету (будущую императрицу. – М. О.) звали “Венерой”, а А.Д. Меншикова – “Голиафом” и “Левиафаном”. Сам Петр II как-то сравнил себя с милостивым римским императором Веспасианом» (ПСПТ. С. 652).

Школьная драма и ломоносовская ода имеют важные точки соприкосновения не только на уровне отдельных образов<sup>3</sup>, но

<sup>2</sup> Симптоматична – от противного – полемика С.П. Шевырева и А.Д. Галахова (Пекарский 1873-2. С. 579–580): Шевырев полагал, что ломоносовское обожествление Петра Великого «справедливо», Галахов же язвительно указывал на заимствования из Плиния Младшего, т. е. из языческого источника, не достойного поэта-христианина.

<sup>3</sup> Примечательно также аналогичное – рационально-риторическое – использование астрологических образов в «Свобождении Ливонии и Ингерманландии» и в оде Ломоносова на день рождения Елизаветы Петровны от 1746 г. (ПШТМ. С. 513; Робинсон 1974. С. 143–160).

и сюжетных ситуаций, мотивов. Таков, например, мотив восставления бытия усопшего монарха в потомках или тезоименитом ему наследнике, что связано с панегирическим приемом восхваления «через соименников». Россия молит в пьесе «Образ победоносия» (1728; ПШТМ. С. 359):

Тем, о боже, молю ти ся, прими мя, Россию!  
Слышу речь сию.  
Пошли мне торжественный глас твой услышати.  
Леть ти внимати.  
Отъял еси в горняя Петра мне Первого.  
Но дам второго.  
Аще такое сие есть, торжествовать буду.  
Дам радость всюду.

Мотив «соименничества» стал настолько привычен, что в елизаветинской школьной пьесе «Опера об Александре Македонском» играет центральную роль.

Пьеса состоит из двух контрастно соположенных действий. Александр Македонский – герой первого действия – совершает великие подвиги, но открывает для себя, что все на земле невечно, невечна и память о его свершениях. Бог Меркурий, представленный в «Опере» как носитель пророческой функции, горестно вещает царю (ПСПТ. С. 549):

Гроб ты как проста скрывает человека,  
Зане не имаш тезоименита в вечные лета.

Отсутствие грядущего славного тезоименника оказывается непреодолимым препятствием к вечной славе.

Герой (точнее, тема) второго действия – Петр Великий, деяния которого обсуждают Смерть (Ляхеза), Вечность, Слава и другие аллегорические фигуры. Вечность убеждает Смерть в том, что Петр, как и Александр, достоин вечной славы (ПСПТ. С. 553):

Аще ты сумнишися, как я примечаю,  
Се живо безсмертием имя представляю,  
На нем же ты не имаш власти, не имела,  
Аз е в вечные книги записать велела.  
С них же вовек не имать быти заглажденно  
Имя Петр свету знатно, имя торжественно.

Смерть, однако, напоминает, что Петр – как и Александр Македонский – умер и его имя более не разносится среди людей с причитающейся герою славой (Там же):

Но и того день заглажен тезоименитства.  
Более не услышиш ему многолетства.  
Аз бо его имя в мои календары  
Вписях между герои знатные и стары.

И тогда Вечность – ко всеобщему удовольствию – указывает, что у Петра I, в отличие от Александра, есть внук и «соименник» Петр Федорович: значит, имя русского государя продолжает быть славимо, и вечная слава ему гарантирована (ПСПТ. С. 554):

Но имя и день Петров во век незаглаженны  
С моих будет реэстров день той торжественны,  
Зане храбрость Марсову, премудрое слово  
Внук Петра, вчух, наследил и имя Петрово.  
В нем вся добродетели, свету знатны, деда:  
Вера, ревность по Бозе, милостива взгляда.  
Теми стар добротами, аще и млад леты,  
Безсмертия Петрова являет приметы.  
Петр – имя безсмертия, вечна пирамида,  
Непресечна России слава и победа.

Аналогично у Ломоносова замещение самодержца его потомком или тезкой обыграно в оде на «первые трофеи» (Анна Иоанновна/Анна Леопольдовна), в оде 10 февраля 1742 г. и на тезоименитство Петра Федоровича (Петр Великий/Петр Федорович), в оде 1745 г. (Петр Великий и Екатерина I/ будущие Петр III и Екатерина II), в оде на день восшествия Елисаветы Петровны на престол от 1746 г. и на день рождения того же года, в оде от 25 ноября 1752 г. (Петр/«Петрова дочь») и т. д. Как и в случае с приемом этимологического восхваления, Ломоносов нередко мотивирует панегирическим – «кровным» – последованием Петру последование его славным деяниям.

Для Ломоносова характерна также сюжетная ситуация «разговора России с монархом». Персонификация России присутствует еще в виршах Сильвестра Медведева (Вирши 1935. С. 131–133). В пьесах Славяно-греко-латинской академии начала XVIII в. она появилась как следствие панегирической, пропа-

гандистской установки (ПШТМ. С. 29). Но особое значение эта аллегория обретает в пьесах 1720-х годов: у Журовского Россия коронует Добродетель российскую в «Славе Российской» и оплакивает Петра Великого в «Славе печальной», а в «Образе победоносия» возносит благодарственные молитвы за Петра II (Там же. С. 279, 293, 360).

В лирике Ломоносова весь текст оды Иоанну Антоновичу от 12 августа 1741 г. произносит именно Россия, радуясь победе над «гордостью, злобой, дерзостью», то есть Бироном (Ломоносов-8. С. 38). Россия же обращается к Елизавете в оде от 10 февраля 1742 г.:

Увидев времена златые  
Среди градов своих и сел,  
Гласит спасенная Россия  
К защитникам своих предел:  
«Тебе я подданных питаю  
И храбру кровь их ободряю...»

Девять из 14 строф «Оды на день тезоименитства Его Императорского Высочества» (1743) отведены под речь России, адресованную наследнику престола. Россия «взывает» к императрице в оде на день восшествия на престол от 1746 г., кратко излагая чаемую автором программу реформ, и (вместе с «наук собором») вступает с Елизаветой в беседу – в оде того же года на день ее рождения. Ко дню рождения Елизаветы Петровны и по случаю появления на свет дочери Петра Федоровича Анны (1757) Ломоносов сочинил оду, где Россия ликует, обретая в новорожденной ее бабушку, дочь Петра I и старшую сестру Елизаветы – Анну (Ломоносов-8. С. 633). И в последней ломоносовской оде (1764) Россия наставляет будущего Павла I (Там же. С. 798–799).

Раз произносятся реплики – должен быть тот, кто их произносит: Ломоносов очерчивает зримый образ аллегорической России – в оде на день восшествия на престол Елизаветы Петровны 1748 г. (строфы 16–17), а также в «Разговоре с Анакреоном» (последнее из восьми стихотворений).

Олицетворения государств встречаются не только в драмах. Например, Феофан Прокопович охотно «собеседует» с Россией, взывая к ней в проповедях (впрочем архиепископ Новгородский утверждал, что ориентировался на Откровение Иоанна Богослова – Феофан 1961. С. 45): «Торжествуй, о Россия, и, блаженствуя, возопий: возвеличил есть господь сотворити с нами!»;

«Не у брег мешкает и твой Петр, Россие, но в глубине ищет ко-рыстей твоих»; «Но к вам да обратится слово, честнии, благород-ныи, чином и делом славнии и таковии, их же мочно общенарод-ным именем позывати: о Россие!»; «Но, о Россие, видя, кто и ка-ковый тебе оставил, виждь и какову оставил тебе» (Феофан 1961. С. 34, 64, 91, 129; см. этюд о сюжете «Петр I, высекающий статую России» – Матвеев 1981. С. 26–43).

Но хотя оба – Феофан Прокопович и Ломоносов – сходно изображают Россию величественной женщиной, в проповедях ответные реплики не предполагаются. Россия, наделенная голо-сом и участвующая в действии, скорее уместна в драме. Дви-жимый желанием представить Россию активно действующей, поучающей, Ломоносов примкнул к традиции школьной драмы (ср. замечание О.А. Державиной о близости к школьной драме траурной элегии Тредиаковского «О смерти Петра Великого», где фигурируют аллегории, в частности персонификация Рос-сии – ПШТМ. С. 512–513). А то, что при ассимиляции лирикой драматических приемов не возникло серьезных препятствий, объясняется преобладанием не-драматического начала над дра-матическим как конструктивным принципом литературы второй половины XVII – первой трети XVIII в.

Отсюда следует, что явный драматизм ломоносовских од, обусловивший введение в лирическое произведение «разговор-чивых» персонажей, прямо связан со школьной традицией. Не-случайно – от обратного – в одах Ф. Малерба и И.Х. Гюнтера, поэтов той же эстетической ориентации, что Ломоносов (Пум-пянский 1983. С. 42), но чуждых школьной поэтике, монологи действующих лиц практически не востребованы. Хрестоматий-ная ода Малерба «Королю, шествующему смирить мятеж ларо-шельцев» только раз – в 17-ом катрене – прерывается трехстроч-ной репликой аллегорической Победы (всего строф – 40). А ода Гюнтера «На мир, заключенный в 1718 г. между его император-ским величеством и Портой», послужившая, как известно, образ-цом для хотинской оды Ломоносова, украшена многочисленны-ми обращениями – к музам, «Силе рода Арминия», храбрым по-бедителям, «дрожащему Востоку», султану Амурату, собствен-ному перу, Гомеру, Евгению Савойскому, императору и т. д., однако все эти одушевленные и неодушевленные фигуры лишены ответных реплик.

Ломоносов не только воспринимает «драматизм» школь-ного панегирика, но расширяет сферу его применения прежде всего за счет обогащения привычного тезауруса аллегорий.

Славящая императрицу (из оды 1746 г. на день рождения Елизаветы Петровны) Натура (Curtius 1954), которая:

Сосцами реки проливает  
И теми всяку тварь питает.  
Зелену ризу по лугам  
И по долинам расширяя,  
Из уст Зефировых дыхая, –

очень далека от олицетворяющего греховное человечество Естества школьных драм, зато вполне соответствует новым представлениям XVII–XVIII вв. о единстве мироздания, закономерно проявившись в России XVIII в. у человека, который сочетал в себе стихотворца и ученого.

Аналогично Союз и Война из оды 1742 г. на прибытие Елизаветы Петровны в Петербург (Ломоносов-8. С. 98–100), хотя и имеют предшественников в школьной драме (для Союза – суд правды и *мира* из программы «Царство мира», для Войны – Беллона из целого ряда постановок Славяно-греко-латинской академии), однако они не заимствованы, а созданы по законам поэтики школьной драмы применительно к политической злобе дня.

Некоторые школьные аллегории в произведениях Ломоносова обретают как бы вторую жизнь. Так, школьная драма питает пристрастие к Духу-Гениушу. Этот прием «анатомирования» психики преобразуется под пером Ломоносова: поэт населяет оды «духами» тех, кому российская государственность обязана своим величием. Уже в хотинской оде наделяются речью духи Петра I и Ивана Грозного (Ломоносов-8. С. 21–23), в оде 1742 г. на прибытие Елизаветы Петровны в Петербург – Петра I и Екатерины I (Там же. С. 97–98), в оде 1761 г. на день восшествия на престол Петра III – киевского князя Святослава (Там же. С. 754–755), в оде 1764 г. – снова Петра I (Там же. С. 775).

Особенно интересен «дух» Александра Невского из поэмы «Петр Великий», который является в сцене штурма Нотербурга (строки 947–966). Является не как реальное видение, а в плане воспоминания и представления (Соколов 1955. С. 108; Смирнов 1981. С. 47–51; ср.: Моисеева 1995. С. 177–180). Ломоносову недостаточно того, что религиозный образ – вслед за петровскими писателями – переосмысливается согласно системе государственных ценностей: чудо мотивируется «правдоподобными» обстоятельствами.

Преемственные отношения неожиданно связывают лирику Ломоносова с панегирической драмой первой трети XVIII в. в изображении Америки.

Аллегорическая фигура Америки присутствует в драматических панегириках Славяно-греко-латинской академии, призванных прославить победы Северной войны. Авторы «Царства мира» и «Торжества мира православного» представляют, как аллегорические изображения язычества – Идолослужение с Любовью Земной – захватывают в полон все части света. И вслед за Европой, Азией, Африкой среди пленников является Америка (ПШТМ. С. 193, 200). По порядку Америка пока занимает последнее место, что объяснимо: к событиям священной истории, излагаемым школьными драматургами, Америка прямого отношения не имела. Однако в соответствии с новыми географическими представлениями они «добавляют» Америку: первые христиане не ведали об этом континенте, но и без их ведома там – до благой вести христианства – царило невежественное язычество.

Олицетворение Америки становится привычным персонажем. В пьесе «Образ победоносия» Марс – самонадеянная языческая воинственность – полонил Азию, Европу, Африку, Америку (ПШТМ. С. 323; ср. перечисление Америки наряду с Азией и Африкой среди владений государей в «Акте о Калеандре и Неонилде» 1730-х годов – ПЛТ. С. 270). Обращает внимание, что Европа и Азия свободно меняются местами – с точки зрения исторического распространения христианства это безразлично – Америка же по-прежнему замыкает череду географических персонификаций.

Известно, какими атрибутами маркировалась аллегория Америки. Сохранилось описание аллегорий, изображенных на триумфальных вратах в Москве, которые были сооружены в 1704 г. по случаю «викторий» Петра I: «Асия – на слоне, Европа – на быке, Африка – на льве, Америка – на крокодиле ... на обычных знаменьях своих» (ПШТМ. С. 498). Америка, подобно Азии и Африке, манифестирована как континент экзотической фауны.

«Пьеса о воцарении Кира», которую, по мнению А.С. Демина, вместе с «Образом победоносия» следует относить к годам правления Петра II (ПСПТ. С. 650–657), фиксирует знаменательную перемену: Америка – наряду с аллегориями других частей света и совершенно анахронистически с исторической точки зрения – фигурирует не в конфессиональном, а в «государственном» контексте, вознося хвалу Киру в качестве повелителя мировой империи (ПСПТ. С. 313; ср. также в народной драме

«Царь Максимилиан», восходящей к доклассицистической традиции: «Азия, Африка, Америка, Европа – / И те вострепещут» – Берков 1953. С. 197).

Наконец, драматический панегирик «Образ торжества российского» (1742) свидетельствует о новом отношении к Америке. Здесь географические аллегории, как и в «Пьесе о воцарении Кира», действуют политически, а не религиозно. И «контактируют» они с географическим же персонажем – с аллегорией России: «Слава предъидет с трубою, Россия на торжественной колеснице. Европа и Азия главы под руки ея преклонили, глас простри на Африку и Америку» (ПШТМ. С. 447–448). Олицетворение Фортуны церемониально взывает к России (Там же):

Распространи далее руце, зри на приходящих,  
приими сих, тебе верно служитьи хотящих!

Аналогично в панегирике «Стефанотокос» (1742) Америка славит Стефанотокоса – «заместителя» Елизаветы – в присутствии аллегории Отчества, т. е. России (ПСПТ. С. 457).

Персонификации общаются не в религиозной, а в государственной плоскости. И понятно, что не следует толковать панегирическую риторику «Образ торжества российского» и «Стефанотокоса» буквально. Российская власть отнюдь не строила планов захватить весь мир, включая далекую Америку. Скорее она традиционно рассчитывала на всемирный резонанс роста собственного имперского могущества.

Ломоносов, как и положено наследнику панегирической поэтики первой трети XVIII в., держит континент Америки в поле своего художественного и научного видения. В «Оде на день восшествия на престол Елизаветы Петровны 1747 года» он славит Елизавету, при которой «Колумб российский» В. Беринг достиг Америки (кстати, в школьной драме «Зрелище мира» (1723), поставленной в Несвиже, на территории польской Белоруссии, магнат Христофор Кондратович панегирически уподоблялся Христофору Колумбу – Барышев 1992. С. 39). Беринг не оккупировал американские земли и не имел подобных притязаний, но его плавание – такой же знак всемирной, доходящей до Америки славы России, как и в «Образ торжества российского» (Ломоносов-8. С. 205):

.....  
Колумб российский через воды  
Спешит в неведомы народы  
Твои щедроты возвестить.



Там тьмою островов посеян,  
Реке подобен Океан;  
Небесной синевою одян,  
Павлина посрамляет вран.  
Там тучи разных птиц летают,  
Что пестротою превышают  
Одежду нежных весны;  
Питаюсь в рощах ароматных  
И плавая в струях приятных,  
Не знают строгия зимы.

Примечательно, что описание Америки трансформирует ее в некую страну блаженных. «Небесной синевою» вороны, птицы в ароматных рощах и незамерзающих водоемах – все это столь же экзотично, как крокодил триумфальных врат 1704 г., но благостно, ближе к образу земного рая. Кроме того, если «Ода» 1747 г. – гимн Российской империи именно как молодому, перспективному социуму, то невольно в этот смысловой ряд помещается и Америка: она тоже перспективна – пока в «географическом» качестве части света.

Иной предстает Америка в «Послании о пользе стекла» (Ломоносов-8. С. 513–514):

В Америке живут, мы чаем, простак,  
Что там драгой металл из серебряной реки  
Дают европейскому купечеству охотно  
И бисеру берут количество несчетно,  
Но тем, я думаю, они разумне нас,  
Что гонят от своих бедам причину глаз.  
Им оны времена не будут ввек забвенны,  
Как пали их отцы для злата побиенны.

Ломоносов повторяет расхожие сведения о покорении европейцами Америки. В «Послании» актуализированы и наивные индейцы, доверчиво отдающие серебро за побрякушки, и воспоминания о бесчеловечном уничтожении американских аборигенов конкистадорами. Райская жизнь показана под угрозой, на грани гибели, которую несут деньги и страсть стяжания. Рай отождествлен с обычаями коренных американцев, опасность же – с европейским вторжением. (В прологе А.П. Сумарокова «Прибежище Добродетели» фигурируют Гений Америки, Американец, Американка, которые не могут приютить у себя скитающую-

ся по земле Добродетель по причине несчастий, которые причиняют белые индейцам.)

Итак, ломоносовский миф Америки, связанный с культурной традицией рубежа XVII–XVIII вв., но трансформированный в условиях нового елизаветинского панегиризма, конституируется несколькими важными параметрами: 1) невинные обитатели на фоне «райских» пейзажей; 2) опасность, которой чревата соблазнительная власть золота; 3) молодость, соотносимая с молодостью петровской России.

Кстати, получается, что катаклизмы мировой истории 1770–1780-х годов (война северо-американских штатов за независимость и создание государства, вызывавшего восхищение передовых людей века Просвещения) не породили, но преобразовали русский миф Америки. Географическая, континентальная приуроченность превратилась в государственную, общеамериканская – в северо-американскую. Имя же и структура мифа сохранились.

В самом деле, миф – устойчивый образ – Соединенных Штатов Америки явно может быть описан как некое структурное единство. И в частности, единство американского мифа задается базовым противоречием в оценке русскими литераторами североамериканского уклада. С одной стороны, Америка – блаженный край дикой природы, природной и социальной свободы, справедливого общественного устройства. С другой – страна варварского отношения к окружающей среде, угнетения рабов, обманутых индейцев, бедняков и т. п.

Амбивалентность русского мифа Америки определилась, когда еще не прошло 15 лет с объявления Декларации независимости и десяти с окончания освободительной войны. Так, явно двойственный характер носит отношение к стране молодой демократии радикала А.Н. Радищева. Ода «Вольность» посвящает революционной Америке исполненные восторга строфы (Радищев 1992. С. 136):

К тебе душа моя вспаленна,  
К тебе, словутая страна,  
Стремится, гнетом где согбенна  
Лежала вольность попрапа;  
Ликуешь ты! а мы здесь страждем!..  
Того ж, того ж и мы все жаждем;  
Пример твой мету обнажил;  
Твоей я славе не причастен –  
Позволь, коль дух мой не подвластен,  
Чтоб брег твой пепл хотя мой скрыл.

Страна, в которой вольность более не «согбенна», представляет «мету», цель, пример для всего цивилизованного человечества: лирический герой мечтает – хотя бы в субстанции пепла – приобщиться стране блаженства. Эта строфа не включена в «Путешествие из Петербурга в Москву» (глава «Тверь»), где ода «Вольность» цитируется избранно. Однако едва ли по той причине, что Радищев пересмотрел свои воззрения: он либо опасался цензуры, либо пожертвовал «американской» строфой – наряду с прочими – из эстетических соображений. Автор «Путешествия» оставался сторонником и пропагандистом американского опыта.

Вместе с тем в главе «Хотилов» Радищев помещает строки, содержащие очень горькие суждения о «словутой стране»: «Европейцы, опустошив Америку, утучнив нивы ее кровию природных ее жителей, положили конец убийствам своим новою корыстию. Запустелые нивы сего обновленного сильными природы потрясениями полукружия почувствовали соху, недра их раздирающую. <...> Леса бесплодные и горные дебри претворяются в нивы плодоносные и покрываются стовидными произращениями, единой Америке свойственными или удачно в оную переселенными. <...> Везде видна строящая рука делателя, везде кажется вид благосостояния и внешний вид устройства. Но кто же столько мощною рукою нудит скупую, ленивую природу давать плоды свои в толиком обилии? Заклав индейцев единовременно, злобствующие европейцы, проповедники миролюбия во имя бога истины, учителя кротости и человеколюбия, к корени яростного убийства завоевателей прививают хладнокровное убийство порабощения приобретением невольников куплею. Сии-то несчастные жертвы знойных берегов Нигера и Сенегела, отринутые своих домов и семейств, преселенные в неведомые им страны, под тяжким жезлом благоустройства вздирают обильные нивы Америки, трудов их гнушающейся. И мы страну опустошения назовем блаженною для того, что поля ее не поросли тернием и нивы их обилуют произращениями разнovidными. Назовем блаженною страну, где сто гордых граждан утопают в роскоши, а тысячи не имеют надежного пропитания, ни собственного от зноя и мраза укрова. О, дабы опустети паки обильным сим странам! дабы терние и волчец, простирая корень свой глубоко, истребил все драгие Америки произведения!» (Радищев 1992. С. 69–70).

Пассаж говорит сам за себя: страна «стовидных произращений» и «благосостояния» не может почитаться «блаженною»,

потому что основана – на заклании индейцев и подневольном труде «несчастливых жертв знойных берегов Нигера и Сенегела», что «вздвигают обильные нивы Америки, трудов их гнушающей».

Разумеется, Радищев мог получить новые – по сравнению с одой «Вольность» – сведения, но соблазнительно предложить другое толкование: не «мировоззренческое», а «формальное», базирующееся не столько на сущности его представлений об Америке, сколько на принципиальной амбивалентности структуры американского мифа, корнящегося в литературной традиции и отраженного в лирике Ломоносова.

С конца XVIII в. Америка в российском общественном сознании – страна благоденствия (почти земной рай), страна молодости и – одновременно – страна социальных пороков вроде рабства или торгашества, т. е. негативно оцениваемой деловитости. Однако Радищев и его современники не создатели, но наследники мифа об Америке. Казалось бы, это невероятное предположение. Ведь тогда получается, что возникновение американского мифа предшествует началу американской истории. Но так оно отчасти и есть. Американский миф обусловлен не только реалиями молодого государства – США, но и всей колониальной историей континента. Прежде чем обрести «североамериканское» уточнение, миф был адресован всей Америке – части света.

Таким образом, сходство драмы первой трети XVIII в. и «высокой» поэзии Ломоносова складывается как из общей принадлежности к единой традиции школьного панегиризма, так и вследствие прямого перенесения некоторых приемов драматического панегирика в лирические тексты поэта-классициста. Это приложимо и к «низкому» творчеству сатирика А.Д. Кантемира (ср.: Лебедева 1996. С. 17–41).

\* \* \*

Как известно, Кантемир принимался за сатиры дважды. Первые пять сатир созданы им в России (1729–1731), три последние – в Западной Европе (1738–1739)<sup>4</sup>. Вехой, разделившей два эти периода, стала переработка V сатиры «На человека»

---

<sup>4</sup> О двух периодах в сатирическом творчестве Кантемира см.: Глаголева 1913. С. 185–186; ИРЛ 1941-1. С. 191–192; Гершкович 1961. С. 243–247; Grasshoff 1966. S. 83.

(1737). В первоначальной редакции сатира оформлена как «послание» по типу I, III, IV сатир (Кантемир 1956. С. 395):

Вы, которые прилежны подражать природе,  
Что та ни произвела твари в всяком роде,  
Художною рукою звыкли представляти  
В сладость очами мертвым сильны живость дати.

«...Автор речь свою простирает к живописцам, которые чрез свойства свои описаны от 1-го по 5 стих» (Там же. С. 515). А в поздней редакции V сатира построена как диалог Сатира и Перьерга. Может показаться, что Кантемир заменяет одну привычную форму – «послание» – другой привычной формой. На самом деле, диалог, появившийся вместо послания, преобразил V сатиру.

Диалог этот был совершенно иного свойства, чем, например, в ранней II сатире «Филарет и Евгений». Сходные черты, правда, оставались: в обоих случаях один по преимуществу говорит (Филарет, Сатир), другой по преимуществу слушает (Евгений, Перьерг). Но во II сатире добродетельный Филарет прямолинейно поучает «злонравного» Евгения, а в V Сатир, в человеческом облики подсматривавший за людьми, чтобы потом посмеить забавными историями владыку Пана, представляет случайному слушателю, Перьергу, пороки ему подобных в почти романно-авантюрном повествовании. Прежде – просто повод к пространному назидательному монологу, затем – занимательный и оригинальный рассказ. Форма диалога во II и V сатирах одна и та же, но эстетическая функция различная: в первом случае диалог – выражение равнодушия автора к форме, во втором – наметившейся заботы о ней.

Изменение роли диалога наглядно иллюстрирует перелом в творческих представлениях поэта: от пренебрежения художественностью (классицистически понимаемой как правдоподобие), характерного для сатир первого периода, – к заинтересованности ею, отличающей «западноевропейский» период. Новая концепция Кантемира, кстати, сказала и при переработке II сатиры. Участники диалога переименовываются. Аретофилосу и Дворянину ранней редакции в поздней соответствуют Филарет и Евгений. Имена, по-прежнему «говорящие», становятся «правдоподобными». Искусственный Аретофилос превращается во вполне возможного Филарета, продолжая значить в переводе с греческого «любящий добродетель». Его «злонравный» оппо-

нент, анонимный «Дворянин», оборачивается Евгением: индекс сословной принадлежности обретает человеческий облик – имя Евгений (по-гречески «благородный») собственно значит «дворянин», но это – имя человека.

Послание, замененное при переработке V сатиры на диалог, соотносилось с содержанием – в духе сатир 1729–1731 гг. – совершенно механистически. Но это вовсе не означает, что с точки зрения «художественности» послание обязательно нейтрально, а диалог – действенен: в той же II сатире диалог эстетически служебен. Отличие здесь не во внутренних свойствах каждой формы, а в подходе к ним.

Более того, в художественном мире Кантемира послание и диалог сводимы к одной праформе – так сказать, *условному собеседованию*. Послания представляют собой монологическое обращение автора к вымышленным (Ум, Муза) или реальным (Феофан Прокопович, Н.Ю. Трубецкой) адресатам, но и в диалогах монологи выразителей авторского мировоззрения Филарета и Сатира фактически безответно выслушиваются Евгением и Перьергом.

Если в те чины негож, скажешь мне, я чаю,  
Не хуже Клита носить ключ золотой знаю;  
Какие свойства его, какая заслуга  
Лучшим могли показать из нашего круга? –

в этих строках II сатиры (Кантемир 1956. С. 75) возможное возражение Евгения, чтобы плавность тирады не нарушалась, превращается в предвосхищение возражения внутри речи Филарета. Граница оказалась настолько зыбкой, что Х. Шредер ошибочно предполагает здесь не выделенную авторами реплику «злонравного» дворянина (Shroeder 1962. S. 75).

Даже в новой редакции V сатиры, несмотря на стремление Кантемира к «художественности», зримости, живописности, собеседники остаются условными. Перьерг (по-гречески «любопытный»), внимающий рассказу о человеческой злобе и глупости, – авторская маска. Однако и второй участник разговора – Сатир – тоже «замещает» автора. Вместе со своими современниками Кантемир считает слова «сатир» и «сатира» однокоренными (Там же. С. 6–7). «Сатира начало свое приняла на позорищах, где между действиями трагедии вводились для увеселения зрителей смешные явления, в которых действители, в образе сатир, грубыми и почти деревенскими шутками пятнали граждан

злые нравы и обычаи» (Кантемир 1956. С. 422). Поэтому совершенно закономерно в некоторых списках эпиграммы «Сатирик к читателю» сатирика свободно заменяет сатир (Там же. С. 471). На рога сатира указывает, вероятно, и начало этой эпиграммы: «Кольнул тя?» (Там же. С. 237). В VII эпиграмме «К читателям сатир» сатир возникает снова (Там же. С. 234):

В обществе все писано, имена не ваши:  
Чтите убо без гневу сии стихи наши.  
А буде не нравен слог, что вам досаждает,  
Смените нрав, – то сатир не вас осмеивает.

И в неоконченной поэме «Петрида» автор представляет себя тем, «иже некогда забавными слоги, / Не зол, устремлял свои с охотою роги, / Бодя иль злонравия мерзкие преступки, / Иль обычаем ствердимы не в пользу поступки» (Там же. С. 241)<sup>5</sup>. Короче говоря, и Перьерг, и Сатир оказываются масками, а не только участниками яркой сценки.

Из пяти сатир, написанных Кантемиром в 1729–1731 гг., посланий – четыре (I, III, IV, ранняя редакция V сатиры) и диалог – один (II сатира); из трех, созданных в 1738–1739 гг., послание – одно (VII сатира) и две сатиры – неведомые ранее лирические размышления (VI, VIII). Если учесть, что послание и диалог – разновидности одной праформы, то получается: в сатирах, появившихся до 1737 г., существует жесткая и обязательная связь сатиры как жанра высокой литературы с формой условного собеседования, а в тех, что были написаны после перелома и с новой установкой на «художественность», такой связи нет. V сатира, переработанная в 1737 г., – вполне логичный переход от первого этапа ко второму. С одной стороны, она – условное собеседование, с другой – она живописна, «авантюрна» и, кроме того, соседствует, находится в ряду с сатирами, которые созданы при помощи совершенно иных приемов. На их фоне условное

---

<sup>5</sup> М.П. Алексеев, анализируя послание Феофана Прокоповича Кантемиру, отвергал связь дефиниции «пророче рогатый» с представлением о поэте-сатирикe (Алексеев 1983. С. 98–99). Однако вопрос остается открытым: все-таки характеристика, данная архиепископом Новгородским, явно перекликается с созданным Кантемиром образом сатира, «колющего» и «бодящего» достойных обличения.

собеседование в V сатире начинает играть новыми красками: не единственно возможная, как прежде, а одна из многих – в равной мере приемлемых – форм построений сатиры.

Условное собеседование, которое с «художественной» точки зрения используется в ранних сатирах Кантемира вполне механически, предстанет более естественным, если учесть специфику социального бытования русской литературы первой трети XVIII в. – времени, когда складывались представления поэта об искусстве слова.

Эпоха Алексея Михайловича и Петра I порождает новое «высшее общество», новый «двор». Человек, втянутый в водоворот преобразований, начинает обсуждать «на людях» темы, неведомые пращурам. Литератору-подьячему/священнослужителю приходит на смену или исполнитель государственного заказа, или частное лицо/дилетант/придворный – Феофан Прокопович, В.Н. Татищев, Д.К. Кантемир, Н.Ю. Трубецкой, В.И. Монс (Панченко 1974. С. 125). Характерно, что Кантемир как бы совмещал в себе оба типа. К переводам он относился как к исполнению долга, к оригинальным стихотворениям – как к досужему, хотя небесполезному времяпрепровождению: «Две из оных (книги. – М. О.), будучи голый перевод, могу сказать, что печати достойны; а о сатирах моих судить другим оставляю. <...> О издании сатир я немного, как о своих неважных трудах, пекуся; но Иустинова история могла бы быть в нашем народе полезна» (Архив князя Воронцова 1870. С. 365–373).

Люди, которые беседуют в «высшем обществе» и создают литературные произведения, – одни и те же люди. Эта атмосфера беседы, окутывающая русскую литературу в последние годы правления Петра Великого и при его ближайших преемниках, находит выражение в самых разных формах (ср.: Schroeder 1962. S. 46).

Нечеткая граница разделяет реально-бытовое и литературное письмо. Феофан Прокопович после смерти царя-реформатора попал в затруднительное, даже опасное положение. Свои жалобы он излил в изящной элегии «Плачет пастушок в долгом ненастьи», адресованной юному другу – Кантемиру (Кантемир 1956. С. 477–478). Поэт ответил опальному иерарху утешительным посланием – «Epodos consolatoria». Литературное произведение становится репликой во внелитературном общении. Оба стихотворения подчинены общей образности, ориентированной на арго бесед единомышленников. Феофан представляет себя пастушком и сетует на пять дней ненастья – пять лет, прошедших



со смерти Петра I (1725–1730). Кантемир же словно подхватывает разговор (Там же. С. 261):

На горах наших, Пимене, славный  
Сединами!  
Ни свирелию тебе кто равный,  
Ни стадами...

Эта образность имеет два плана – план классической идиллии и план завуалированного повествования о злободневных политических событиях. Трудно различить, где кончается передача информации и начинается художественная игра (Там же. С. 261–262):

Лошадей столько в мысли не было  
И Егору,  
Сколько есть овец в твоей отаре  
В летнем зною.

Здесь и «пастушок» Прокопович, и мечтающий о лошадях Егор, в котором легко узнается противник иерарха – архиепископ Ростовский Георгий Дашков (Там же. С. 478). «Стада» от хищных зверей защищает Диана (Там же. С. 263), вполне мотивированная античным контекстом, но напоминающая в данном случае об увлечениях охотой и стрельбой из лука покровительницы Феофана – императрицы Анны Иоанновны (Там же. С. 478–479; Анисимов 1994. С. 233–235)<sup>6</sup>. Да и в описании пирушки пастуха с «дружиной» (Кантемир 1956. С. 262) угадываются реальные собрания у не чуждого светских забав Новгородского архиепископа (ИРЛ 1941-3. С. 179). Обращение в «*Epos consolatoria*» к Пимену (по-гречески «пастырю») одновременно подходит как пастуху, так и священнослужителю (ср. замечание А.С. Демина о том, что Пастырь – пастух, который в «Пьесе о воцарении Кира» спасает юного царевича – «ассоциируется с С.А. Мавриным, духовным пастырем Петра II, воспитателем царевича с самых ранних его лет» (ПСПТ. С. 653).

<sup>6</sup> Кстати, государыня Диана не есть прерогатива русской культуры – под видом Дианы изображал королеву Анну литературный современник Кантемира английский поэт А. Поуп в поэме «Виндзорский лес», см.: Роре 1929, строки 93–158.

Атмосфера собеседования с единомышленниками значима также для кантемировских сатир. Сатиру «К уму своему» приветствовали Феофан Прокопович и другой заметный церковный деятель Феофил Кролик: их ободряющие стихотворения Кантемир помещал в списках собственных произведений. Новгородский архиепископ способствовал рукописному распространению сатир начинающего поэта. К Феофану обращена III сатира «О различии страстей человеческих». Создавая новую редакцию этой сатиры, Кантемир вставил в нее биографическую справку о своем к тому времени скончавшемся доброжелателе, присланную из России их общим знакомым – Хр. Гроссом (Майков 1903. С. 159). Общение было настолько тесным, что ученые спорят, кому из двух литераторов принадлежат силлабические переложения 36-го и 72-го псалмов, которые переписывались в составе сборников, включающих сочинения как Кантемира, так и Феофана Прокоповича (Автухович 1986).

У Кантемира есть сатира и послание, адресованные его приятелю – Н.Ю. Трубецкому. Но между поэтом и влиятельным вельможей существовала самая настоящая переписка. «Письмо Харитона Макентина», стиховедческий трактат Кантемира, «бесспорно заключает в себе элементы литературной условности, но их не следует преувеличивать. В частности, “приятель”, которому адресовано “Письмо”, отнюдь не вымышленное, а реальное лицо. Это – ... Никита Юрьевич Трубецкой...» (Кантемир 1956. С. 522). Кстати, передавая «Письмо» в Академию, Трубецкой перепоручил его С.С. Волчкову, стихотворцу и поклоннику дарований князя-сатирика (Grasshoff 1966. Р. 91–92), а корректурой должен был заняться В.К. Тредиаковский (Кантемир 1956. С. 521–522), автор вызвавшего замечания поэта-дипломата «Нового и краткого способа к сложению российских стихов» (1735). В этот ряд включается стихотворное послание Трубецкому.

Существует даже особый список стихотворений Кантемира, предваряемый запиской Трубецкому: «Государь мой! За несколько лет пред сим вы требовали от меня ведать, упражняюсь ли я еще в сочинении стихов, и, буде какие вновь сочинил, желали, чтоб я оные к вам пересылал. <...> Понеже вам, государю моему, преж сего сочиненийцы явились отчасти угодны, отваживаясь исправленные и новые, все в одну книжицу собранные при сем к вам отправить, больше для исправления, чем для прочтения, и “чтоб лишних моих часов употребление вам было известно”» (Там же. С. 434).

Определить, насколько условна просьба об «исправлении», затруднительно. Судя по всему, ее следует понимать буквально. Впервые аналогичная просьба возникает еще при раннем переводе хроники Константина Манассии: «Тем же молю тя («любезнейший читателю». – М. О.), иде же аще худо, нескладно, и напротив сенсу латинского переведено, доброхотно исправи» (Grasshoff 1966. С. 29). Перевод тогда выполнялся под наблюдением И.Ю. Ильинского, человека близкого к древнерусской традиции, то есть авторская скромность поэта коренится в характерном для средневекового книжника понимании читателя как переписчика-редактора.

Кантемир поддерживал близкие отношения с видным сановником князем А.М. Черкасским. Ода «К императрице Анне на ея победы против варвар» (1736) содержит обращение «к приятелю К.А.М.Ч.» (Кантемир 1956. С. 463). И действительно, ода была отправлена автором на апробацию Черкасскому: «Я чаю, ваше сиятельство не надеялся при сем найти тетрадку стихов, понеже ни должность моя, ни состояние, которое не больно веселое, не позволяло упражняться в такой забаве. Но ея императорского величества последние благополучные действия противу неприятелей христианства и моих партикулярных понудили к перу мои руки и заставили делать то, что пять лет не делал ... если мне о своих (стихах. – М. О.) позволено говорить, чаю, что из всех моих они самые наилучшие. <...> Однакоже, буде вашему сиятельству оное покажется не кстати, то прочетши можно бросить» (Майков 1903. С. 57–58). Черкасский не воспринял просьбу поэта как простую вежливость – не рассыпаясь в ответных комплиментах, он деловит и конкретен: «Приложенная при том похвальная песнь, трудами вашего сиятельства сочиненная, ... заслуживает себе довольную похвалу: мне только видится два слова переменить надлежит, что я и учиню, сыскав к тому искусного человека ... а как переправлю, пришлю к вашему сиятельству, почему сами изволите уразуметь, для чего переменяю» (Там же. С. 65–66).

Не случайно «сборник Тихонравова», по которому Н.С. Тихонравов впервые издал спорную IX сатиру и который был вновь обнаружен в книгохранилищах Л.Р. Муравьевой, содержит наряду со стихотворениями Кантемира реально-бытовые письма Феофана Прокоповича и А.М. Черкасского (Муравьева 1962. С. 157–158). Это зримая фиксация неразрывности социального и литературного в высшем обществе первой трети XVIII в.

Кантемир состоял в переписке и с Татищевым. В марте 1738 г. поэт обращался к нему: «...и тая ее величества резолюция мне тем полезнее, что надеюсь впредь от вас письма почаше, имея с охотою с своей стороны продолжить нашу корреспонденцию» (Майков 1903. С. 103–104). Сохранились также свидетельства о знакомстве Татищева с сатирами Кантемира (Grau 1963. S. 128). Татищев в сочинении «Разговор двух приятелей о пользе наук и училищах» воссоздавал беседы, какие ему действительно случалось вести с сановниками и академиками: «...Разговором, которой я прошлого 1733 года, будучи здесь, по случаю разговора с князь Сергием Долгоруковым начал, потом чрез разговоры с архиепископом новгородским Феофаном Прокоповичем и князь Алексеем Михайловичем Черкасским, якоже с некоторыми профессора Академии рассуждал» (Татищев 1979. С. 145).

Феофан Прокопович вспоминает разговоры с Татищевым в богословском трактате «Рассуждение о книге Соломоновой, нарицаемой Песнь песней». Когда однажды в присутствии Новгородского архиепископа речь зашла о библейской книге «Песнь песней», то Татищев, «поворотя лицо свое в сторону, ругательно усмехнулся», «поникнув очи в землю с молчанием и перстами в стол долбя», признался: «удивлялся я, чем понужденные не токмо простые невежи, но и сильно ученые люди возмечтали, что песнь песней есть книга священного писания и слова божия? А по всему видно, что Соломон, разжизаясь похотию к невесте своей, царевне египетской, сия писал, как то у прочих, любовию зжимых, обычай есть» (Цит. по: Чистович 1868. С. 614).

Другое свидетельство «придворных бесед» содержится в письме Татищева к академическому деятелю И.Д. Шумахеру: «При том же князь Трубецкой спрашивал у меня докончания “Рассуждения о мамонте”, на которое я ничего известного донести ко удовольствию его вещелюбия не мог, хотя архиепископ новгородский его светлости нечто от сего рассуждения объявлял» (Материалы для истории 1868. С. 62).

Специфической формой общения, характерной для первой трети XVIII в. и тесно связанной с литературой, оказался обмен книгами, преимущественно иностранными. Кантемир в 1728 г. получает «Разговоры о множестве миров» Фонтенеля у П.М. Голицына (Кантемир 1868-2. С. 345) и в 1730 г. переводит трактат на русский язык. П.Д. Апостол, украинский вельможа, вращавшийся в той же среде, увлекался французскими комедиями, в частности упомянул в дневнике комедию под заглавием «Эзоп» (Апостол 1895. С. 116). Но, вероятно, именно на эту комедию

Бурсо в примечаниях к VII сатире ссылается Кантемир (Кантемир 1956. С. 170); тогда же – во время общения с Апостолом – он осуществляет перевод какой-то французской комедии (Берков 19576). Показательно, что свое восхищение I сатирой Кантемира Феофан Прокопович выразил, подарив юному поэту (Кантемир 1956. С. 62) книгу – сочинения итальянского гуманиста Г.Г. Джиральди (1479–1552). Яркая деталь также содержится в письме Татищева Шумахеру: оказывается, у Татищева были два глобуса, которые временно хранились в Академии наук, куда были доставлены через Кантемира (Астраханский, Малиновский 1986. С. 168).

Историки давно говорят об «ученой дружине» – своего рода кружке (Шкляр 1962; Успенский, Шишкин 1990), объединявшем Кантемира, Феофана Прокоповича, Татищева, Н.Ю. Трубецкого, Д.М. Голицына, А.В. Волынского и других государственных деятелей и литераторов, которые якобы боролись за продолжение петровских реформ в новых условиях. Характер кружка чрезвычайно неопределенный. В.О. Ключевский считал его не политическим, а «учено-литературным» (Ключевский 1983. С. 137). Более того, есть веские основания вообще сомневаться в существовании «ученой дружины» как сколько-нибудь оформленного объединения. Слишком разнороден был ее состав: с одной стороны, люди науки и искусства, с другой – политики, принадлежавшие к соперничающим группировкам («верховник» Д.М. Голицын и противники «верховников» Кантемир, Феофан Прокопович, Татищев). При внимательном же рассмотрении оказывается невозможным отделить членов «ученой дружины» от их родственников и приятелей, ничем особенным себя в истории культуры не зарекомендовавших, но явно составлявших с «интеллектуалами» единое целое. Так что правдоподобно понимать под «ученой дружиной» собственно представителей высшего общества.

Это, видимо, и подразумевал Феофан Прокопович, обозначая «свой круг» заимствованным у Горация термином «ученая дружина» (*studioso cohors*) (Радовский 1959. С. 32). Термин «ученая дружина» приложим к просвещенным представителям русского высшего общества первой трети XVIII в., в кругу которых формировалось и крепло мировоззрение и литературные навыки начинающего поэта. «Беседы» между членами таким образом понятой «ученой дружины» – важнейший фактор социального бытования словесности, отчасти объясняющий значение условного собеседования для сатир (особенно ранних) Кантеми-

ра. Однако, как уже говорилось, художественная функция этой формы менялась по мере творческой эволюции поэта.

При Петре I самым эффективным и непосредственным способом воздействия на общество были театральные и паратеатральные зрелища. Для реформатора и его соратников именно они представляли интерес. Петровская драма резче и наглядней других литературных жанров запечатлела характернейшие черты искусства своего времени (Робинсон 1978). И вот, с одной стороны, пропагандистская потребность привела к освоению петровской культурой многочисленных и не похожих друг на друга традиций, а с другой – пренебрежение «художественностью» – к отсутствию ясных границ между драматическими и не-драматическими формами. В результате совершенно условная (и часто не мотивированная содержанием) «драматичность» становится одним из отличительных поэтических признаков «литературности». Это особенно заметно в школьной словесности (о связи Кантемира с традицией диалогов в литературе XVII–XVIII вв. см.: Буранок 1999).

Отец Антиоха Дмитриевича – князь Д.К. Кантемир и его первый учитель грек Афанасий Кондоиди прошли через обучение в духовных школах. Д.К. Кантемир даже сочинил типично школьный диалог «Диван, или Спор мудреца с миром, или Тяжба души с телом» (Бабий 1984. С. 18), а Кондоиди, будучи небезразличен к искусству, позднее способствовал распространению рукописей сатир Кантемира среди семинаристов (Перетц 1928а. С. 351). Другой учитель будущего поэта, И.Ю. Ильинский, был заметным петровским переводчиком и версификатором. Очевидно, преимущественный интерес Кантемира к поверхностно драматизированной форме, к условному собеседованию определяется именно усвоенной им поэтикой литературы второй половины XVII – первой трети XVIII в.

В 1727–1728 гг. Кантемир, вращаясь в высшем обществе, знакомится с литературой нового типа – с литературой классицизма, прежде всего французского (Берков 1961. С. 213–219). Но литературная школа давала себя знать. Новых авторов – в духе традиционной риторики – поэт не противопоставлял известным античным классикам (понятым, конечно же, традиционно-риторически), а включал в их ряд: «в сей сатире автор наш имитировал Феофраста, греческого философа, и из новейших Лабрюйера, которые оба показали себя в ясном изображении различных человеческих нравов. Первый из них писал по-гречески, другой (будучи француз) – по-французски. Оба писали простым слогом, а не стихами» (Кантемир 1956. С. 511).

Как известно, образцом для Кантемира-сатирика стал французский поэт Н. Буало. Если обратимся к его каноническим для классицистов сатирам, то нетрудно заметить, что хотя Буало использует послание (из 12 – девять) и диалог (один раз – вторая сатира), он не ограничивает себя только лишь условным собеседованием. Уже I сатира написана как монолог поэта Дамона, которого автор изображает в начале стихотворения и к чьим проклятиям присоединяется в финале (чуть иронично). Кантемир же – носитель поэтики XVII – первой трети XVIII в. – привычно и последовательно воспринял послания и диалог, т. е. условное собеседование как единственное «правильное» (соответствующее классицистическим правилам) построение книжной сатиры.

Расширение круга чтения первоначально не поколебало, но утвердило начинающего писателя в его навыках. Школьная и классицистическая традиции образуют удивительный сплав: с одной стороны, первые пять сатир Кантемира (1729–1731) несомненно созданы по образцу Буало, с другой – традиционное для литературы XVII – первой трети XVIII в. условное собеседование становится их обязательным и неотъемлемым формальным признаком.

\* \* \*

Время решительного перелома пришлось на лондонский период (1732–1738). Поэт обогащается политическим опытом, мужает, читает, размышляет, значительно эволюционируя в эстетической сфере. Эволюцию Кантемира во многом обусловили особенности английской культурной ситуации. Речь идет прежде всего об увлечении античностью, которое характеризовало ближайшее лондонское окружение поэта – итальянских дипломатов, находившихся на службе разных европейских правительств (Grasshoff 1966. С. 129–130). Однако по отношению к античности не следует противопоставлять итальянцев англичанам. Виднейший поэт английского классицизма А. Поуп как раз одновременно со знаменитым «Опытом о человеке» (Кантемир его цитировал в VI сатире) создает цикл «Подражания Горацию».

Вообще обнаруживается типологическое сходство поэзии Антиоха Кантемира и Александра Поупа. Они были современниками, и в 1730-х годах их судьбы пересеклись. Правда, только территориально (в британской столице): о личном знакомстве ничего не известно. В 1732–1738 гг. Кантемир представляет в Англии Россию, вдумывается в принципы функционирования английского государства, общается с его руководителями,

вынужденно постигая их личные свойства. Своими наблюдениями он делился в официальных дипломатических реляциях. Одновременно Поуп, хотя и лишенный (как католик) возможности персонально участвовать в политической жизни, оказался в нее втянутым благодаря друзьям и в силу необходимости отстаивать собственные убеждения.

Внутриполитическая жизнь Великобритании 1730-х годов определялась борьбой так называемых «придворных» и «патриотов». «Придворная» партия возглавлялась вождем вигов, всемогущим премьер-министром Р. Уолполом, пользовавшимся поддержкой умной и властной королевы Каролины и короля Георга II, который интересовался скорее судьбами наследственного Ганноверского княжества в Германии, чем английского королевства. «Патриотами» себя называли лидеры парламентской оппозиции: опытный государственный деятель, мыслитель, историк виконт Болингброк и др. Это противостояние отчетливо проявилось в парламентской дискуссии 1733 г. Уолпол предпринял попытку увеличить государственный доход за счет дополнительного налогообложения некоторых товаров, мотивируя проект нежеланием обременять весь народ. Оппозиция, однако, увидела в этом финансовом мероприятии превышение правительством власти и покушение на традиционные свободы, столь недавно вырванные у престола в результате событий Славной революции 1688–1689 гг. На сторону «патриотов» перешли многие «придворные», в их числе знаменитый моралист Честерфилд. Законопроект утвержден не был (гибкий Уолпол своевременно от него отказался), но правительство удержалось.

Кантемир наблюдал за борьбой «придворных» и «патриотов» со стороны. Эта политическая коллизия прямо никак не касалась России, хотя именно правительство и королевская чета были скорее благожелательно настроены к новой империи (уклоняясь одновременно от признания за московскими царями императорского титула). Наоборот, оппозиция питала к России традиционную неприязнь как к деспотической державе, со времен Петра I «слишком» решительно вмешивающейся в европейскую политику: во время Северной войны Дж. Свифт оплакивал день поражения шведов под Полтавой, а Поуп в поэме «Виндзорский лес» панегирически противопоставлял мирную Темзу (после заключения Утрехтского мира) «берегам Волги», сверкающим «железными эскадронами» (строка 363).

Поуп, в отличие от русского посла, реагировал на правительственный проект о налогообложении остро и весьма живо:



он негативно относился к политике Уолпола, а среди вождей оппозиции были близкие ему люди. Поэтому Кантемир и Поуп, будучи вынуждены оценивать одних и тех же государственных мужей, отзывались о них с разных точек зрения (посол – в реляциях, английский поэт – в цикле «Моральные опыты» и других художественных произведениях). Впрочем, мнения Поупа и его единомышленников адекватно выражались не столько в напечатанных стихотворениях, сколько в не предназначенных для современников записках (например Честерфилда).

В поле внимания Поупа и Кантемира – прежде всего Уолпол. Постоянные обличения английским поэтом скупости двора, продажности правительства, позорной уклончивости во внешней политике метили в премьер-министра. Однако он старался прямо не критиковать Уолпола, и премьер-министр не акцентировал свое отрицательное отношение к поэту (если вначале Уолпол позволил себе демонстративно не быть среди подписчиков на поуповский перевод «Илиады», то позднее в числе подписавшихся на «Одиссею» имя его значилось – см.: Hodgart 1978. Р. 32–35). В «Эпilogе к сатирам» (1738) Поуп, оправдывая свое пристрастие к сатирическому творчеству, шутивно писал: «...позволь мне только убедиться ... что он не думает обо мне так, как он думает обо всем человечестве (любимой поговоркой Уолпола было: «У каждого человека своя цена». – М. О.). Надо всем, над чем смеюсь я, без сомнения, смеется и он. Единственная разница в том, что я смеюсь открыто» (Роу 1929; I диалог, строки 33–36). Честерфилд имел возможность сформулировать развернутую и откровенную характеристику Уолпола: «В частной жизни это был добродушный, приветливый, общительный человек; однако манеры его не отличались изяществом, а мораль – строгостью. <...> Это был способный министр, но у него совсем не было высоты духа. <...> Он был как лучшим из членов парламента всех времен, так и лучшим из всех лидеров палаты общин. <...> Деньги были главной действующей силой его правления и, пуская их в ход, он добивался такого успеха, который явился позором для всего человеческого рода. <...> История не вспомнит его имени в числе лучших людей или лучших министров, но и к худшим его никак нельзя отнести» (Честерфилд 1979. С. 246–247).

Кантемиру постоянно приходилось вести с Уолполом беседы, сталкиваться с невозможностью что-либо решить в отсутствие премьер-министра, страдать из-за его неумения говорить по-французски. Готовясь покинуть Англию, Кантемир составил для своего преемника очерк состояния этой страны, куда, в част-

ности, включил итоговую характеристику Уолпола: «Человек весьма добрый и острого ума, и по своему авторитету в парламенте видно, что к внутренним делам много искусства имеет, и, зная совершенно склонность своей нации, куда хочет, их влечет, наипаче употребляя к тому золотую узду» (Кантемир 1868-2. С. 102). Анализируя успех оппозиционной палаты общин в 1733 г., Кантемир проницательно уловил разницу в восприятии этого события королем, не до конца понимавшим обычаи своего нового отечества, и Уолполом: «...король английский весьма недоволен таким поступком нижней каморы (палаты. – М. О.), по-неже впервые случилось ему в свое государствование видеть, что представленное дело от его министров имело такой худой успех. Г. Валпол напротив обыкновен к форме правительства своего отечества, все учиненные ему досады презирает и хранит свою прежнюю репутацию» (Александренко 1892-1. С. 103).

Король Георг II не пользовался любовью народа. Поуп в «Послании к Августу» (1737) прямо-таки изысканно издевался над ним. Поэт якобы восторгается достоинствами монарха: «Твою страну, вождь, обороняешь за ее рубежами, / Дома – наполняешь добрыми нравами, искусствами, законами» (строки 3–4). Но гиперболизированные похвалы адресованы королю, избегавшему войн и совершенно равнодушному к науке и просвещению. Кантемир же с внешней беспристрастностью констатировал его вспыльчивость, незнание собственной державы и конфиденциально информировал А.И. Остермана (главу дипломатического ведомства) о монарших любовных похождениях. Вместе с тем русский посланник акцентировал «весьма честный характер и в слове приметное постоянство» Георга II (Кантемир 1868-2. С. 102). Кантемир едва ли кривил душой – Честерфилд вспоминает о короле сходным образом: «Первое побуждение всегда влекло его в сторону правды и справедливости. <...> Мне всегда казалось, что сердце его пребывает где-то между черствостью и нежностью» (Честерфилд 1979. С. 235).

Честолюбивая, лукавая, выказывающая уважение к искусствам королева вызывала у оппозиции особую неприязнь. Еще будучи женой наследника престола, она стремилась привлечь к себе Свифта, демонстрировала благожелательное отношение к Поупу. Несмотря на это, английский поэт-сатирик, наслышанный о том, что и перед смертью королева не примирилась с сыном, в «Эпilogе к сатирам» отказывается, противопоставляя себя наемным литераторам, «увешивать урну Каролины печальными стихами / И восхвалять ее переход в область покоя / Как

исполнившей все обряды и благословившей *всех* своих детей» (I диалог, строки 80–82).

Кантемир же был обворожен королевой, ее обходительностью, разумом и вниманием к тщеславной Анне Иоанновне. Он сообщал в реляциях, что Каролина «советовала императрице чаще прохаживаться, понеже я (передача речи королевы. – М. О.) слышу, что мало пешком гуляет, а движение то весьма здравую полезно» (Александренко 1892-1. С. 33). Английская королева, по словам Кантемира, «изволила спрашивать меня довольное время о возрасте, о лице, о нравах Вашего Императорского Величества ... и заключила разговор достойными похвалами Его Императорского Величества блаженные памяти Петра Великого, которого над всеми великими государями предпочла» (Там же). Положительный отзыв подчеркивается русским послом: продолжение дела Петра подразумевалось программой аннинского правления, да и персонально Кантемир был предан царю-реформатору. Однако симпатия к королеве не исключала того, что в беседах с ней русский посланник считал необходимым быть постоянно настороже: «...в королеве довольно примечено, что когда король английский с каким двором в несогласии, то он того двора министр (посол. – М. О.) от Его величества неприятным лицом видим бывает. <...> В королеве напротиву гнев и неудовольство никаким образом с поступок признать не можно, будучи принцесса весьма политичная, и какая как приятных, так и неприятных себе всегда ласковым лицом принимает» (Там же. С. 39).

Что касается лидеров оппозиции, Поуп посвятил виконту Кобхэму и лорду Берлингтону некоторые из «Моральных опытов», Болингброку – свое центральное произведение «Опыт о человеке», в графе Скарборо славил гармонию рвения к славе и наклонности к добру, в Полтни и Честерфилде – «римский дух» и «аттическое остроумие» («Эпилог к сатирам», II диалог, строки 64–65, 84–89). К тому же с Кобхэмом, Берлингтоном, Болингброком (в меньшей степени – с Честерфилдом) поэта связывала настоящая дружба.

Характеристику «патриотам» дает и Кантемир. Он называл Болингброка, Честерфилда, Скарборо среди «лутших голов во всем королевстве», неоднократно упоминал Полтни – «великого противника здешнего двора», сообщал, что Берлингтон «любезен всем жителям той провинции, в великом у них почете», а Кобхэм – «человек весьма умный, друзей имеет множество» (Александренко 1892-1. С. 42, 105, 114, 129). Его особенно интересовали Честерфилд и Скарборо: оба этих деятеля прежде

перехода в ряды оппозиции занимали видное положение при дворе и были хорошо известны иностранным дипломатам.

Привлекал внимание Кантемира «Craftsman» – издаваемый на средства Болингброка журнал оппозиции. Он анализировал публицистические приемы авторов журнала, их манеру облекать актуальные события в иносказательную форму исторических аналогий: «Из приложенного при сем журналу ... Ваше Императорское Величество изволит усмотреть, сколь дерзновенно и с какими угрожениями вышеупомянутая народа намерения публично разглашены таким искусным образом, что не только двор на издателя никакого суда искать не может, но и к листу королевская печать приложена, без которой здесь никакие публичные ведомости не продаются. <...> ... король аглинский весьма недоволен и в беспокойстве, которое (если прилично мне сказать) тем более вредно быть может его величеству, что оно не мало укрыть не может» (Там же. С. 104).

Суждения Кантемира и Поупа не ограничивались только политической сферой. Лондон 1730-х годов был ареной ожесточенного соперничества итальянских оперных трупп и Генделя. Немецкий композитор и его музыканты – в силу национальной принадлежности – пользовались покровительством королевской четы, соответственно, «патриоты» поддерживали итальянцев (ср. возможное объяснение неуспеха К. Нейбер в России недовольством Анны Иоанновны симпатией, которую к актрисе выказывали голштинские герцоги, т. е. родственники будущего Петра III – Старикова 1996. С. 32). В результате даже Поуп, в четвертой книге сатирической поэмы «Дунсиада» наконец назвавший Генделя «гигантом», прежде недоумевал по поводу тех восторгов, что вызывала музыка немецкого композитора.

Позиция Кантемира определялась иными причинами. От отца он наследовал культурную ориентацию на Италию, итальянские дипломаты составляли его ближайшее окружение в Лондоне, а во Франческу Бертолли, актрису итальянской труппы, русский посланник был влюблен (его сестра опасалась заключения неравного брака). С проживавшим в английской столице поэтом П. Ролли Кантемир совершенствовал свой итальянский язык (они оба переводили Анакреона – Панов 1999. С. 123–124), а того же Ролли как учителя итальянского языка и любителя оперы упоминал Поуп в I книге «Дунсиады» (строки 203–204). Все это – конечно же, с учетом эстетических воззрений поэта – мотивирует предпочтение, которое Кантемир выказывал итальянцам перед Генделем. Впрочем, в аннинской России тоже больше

увлекались не немецкими, а итальянскими труппами (хотя эрудированный Штелин в 1738 г. с уважением отзывался о Генделе: «Немецкий Гендель, которой своими операми и другими музыкальными сочинениями получил великую славу, состоит при Английской капелле и оркестре в наибольшем почтении» – Старикова 1996. С. 570).

Круг лондонского чтения Кантемира, при всей оригинальности его творческой личности, также во многом детерминирован английской культурной ситуацией. Он читал знаменитые журналы Дж. Аддисона и Р. Стила «Болтун», «Зритель», «Опекун», созданные в первой четверти XVIII в., но по-прежнему сохранявшие увлекательность; в его библиотеке была комедия Стила «Искренние любовники» (в переводе Ролли). Поуп, несмотря на принципиальную разницу политических воззрений, высоко ценил Аддисона (более заметного из двух соавторов), адресовав ему один из «Моральных опытов», и в начале 1710-х тесно сотрудничал со Стилом. Кантемир познакомился с сочинениями Свифта, долголетнего приятеля Поупа (ср. в «Риторике» Ломоносова упоминание без имени автора «Путешествий Гулливера» в ряду значительных произведений современной литературы – Ломоносов-7. С. 223, 256–257). В описи его библиотеки числились произведения герцога Бэкингема (1648–1721) – политика и поэта, посмертное издание стихотворений которого курировал Поуп (несмотря на опасность признавать дружбу со сторонником изгнанной династии Стюартов). Кантемир интересовался всем, что имело отношение к комическому: у него были комедии выдающегося драматурга эпохи Реставрации У. Конгрива; о дружбе Конгрива с гордостью вспоминал Поуп в «Послании к доктору Арбетноту» (одновременно отмечая в его произведениях художественные недостатки). В год своей смерти Кантемир, тогда посол во Франции, просил корреспондента прислать из Англии сочинения графа Рочестера: Поуп заимствовал некоторые художественные находки из «Подражания десятой сатире Горация» этого поэта XVII в., хотя скептически отзывался о нем «как человеке и поэте» (Сидорченко 1987. С. 172). Наконец, Кантемир был знаком с разными произведениями Мильтона: памфлетами, библейскими поэмами «Потерянный рай» (в его библиотеке был итальянский перевод Ролли) и «Обретенный рай». Поуп, несмотря на противоположность религиозных, политических, эстетических убеждений, восхищался Мильтоном и называл себя гораздо менее искусным поэтом. (Посетив в 1736 г. Париж, Кантемир познакомился с некоей госпожой Монкон-

сейль, с которой впоследствии поддерживал теплые отношения и которой адресовал содержательные письма; не исключено, что это знакомство состоялось благодаря репутации интересной и образованной дамы, которой Монконсейль пользовалась именно в Англии – в частности, Честерфилд настоятельно рекомендовал сыну ее общество.)

На время министерства Уолпола пришлось формирование двухпартийной системы, позднее превратившейся в идеал многих прогрессивных мыслителей. Действительно, юридические основы конституционной монархии были закреплены Славной революцией, но двухпартийная система как таковая: наличие двух соперничающих партий (виги и тори), придерживающихся, впрочем, сходных взглядов по основным государственным и конфессиональным вопросам (принятие «Билля о правах» 1689 г. – юридического базиса конституционной монархии), превращение нижней палаты парламента в источник исполнительной власти, свобода критики и т. п. – устоялась лишь в 1720–1740-х годах. Однако появление нового типа государственности – только симптом новой европейской ментальности, свидетелями пришествия которой стали Кантемир и Поуп.

Поуп, автор поэмы «Опыт о человеке» – просветительской энциклопедии первой половины XVIII в., ответил на вызов времени. Но и Кантемир, образованный и наблюдательный, точно улавливал законы английской социально-политической жизни. Здесь и отчетливое представление о могуществе не блистающего знатностью Уолпола (в качестве лидера палаты общин), и уважительное изложение точки зрения оппозиционных «патриотов», увидевших в законопроекте 1733 г. посягательство на права граждан, и осознание свободы печати: «И подлинно англичане свободное печатание почитают за фундамент своей вольности, и потому никакого акту парламентского до сих пор сочинить было не можно противу издателей сатир и либеллов (памфлетов. – М. О.)...» (Александренко 1903-2. С. 231).

Однако не следует забывать, что время Уолпола – как это нередко бывает в эпоху перемен – характеризовалось падением нравственного уровня политиков, небывалыми финансовыми скандалами, утверждением системы подкупа избирателей, наемными литераторами (по терминологии Поупа и Свифта – «Граб-стрит»), «искусства политической лжи» (заглавие сатиры Арбетнота, приятеля Поупа). Так что не стоит удивляться тому, что оба поэта не только с восторгом реагировали на перемены. По словам Кантемира, «нынешнее министерство для содержания

оного большинства голосов два способа обыкновенно употребляет, а именно: господ и знатных, и богатых дворян, которые больше чести, нежели богатства ищут – повышением в великие чины и кавалерские ордена к своей стороне привлекают, а которые в имении недостаточны пансионеры в интерес придворной обязаны бывают...» (Александренко 1892. С. 85). И сдержанное отношение Кантемира к английской прессе свидетельствовало не только о симпатиях посла жестокой императрицы Анны Иоанновны к абсолютизму, когда он иронизировал: «... здешний народ волен, и нравом своим убеждается более о том говорить, что говорить запрещено» (Майков 1903. С. 11). Это отношение разделяли как Свифт, так и Поуп, описавший нравы бессовестных сочинителей «Греб-стрит» во второй книге «Дунсиады».

Согласно Д. Шербурну, авторитетному знатоку творчества Поупа, «в общих чертах он, возможно, предвидел, что в будущем политика должна стать “коммерческой”; он не мог не прийти к выводу, что Уолпол – это тип будущего и Честерфилд – тип прошлого» (Цит. по изд.: Роу 1929. Р. 448). Аналогично Кантемир недоброжелательно отозвался о знаменитом сочинении Вольтера, положившем начало европейскому культу британской государственности. Его «Письма об английском народе», по словам русского посла, сводятся к рассуждениям, которые автор подслушал в лондонских кофейнях (Майков 1903. С. 64). Кофейни в конце XVII – первой половине XVIII в. были популярным местом общественных собраний, где обсуждали политические и другие новости. В «Дневнике для Стеллы» Свифт посмеивался над «авторитетностью» мнений, господствовавших в кофейнях. Вероятно, Кантемир, проведший в Англии шесть лет, суждения Вольтера считал поверхностными, а восторги – преувеличенными (об отношении Поупа к Вольтеру, которого английский поэт, по некоторым источникам, считал агентом «придворной» партии, см.: Сидорченко 1987. С. 29–30).

Тождество мировоззренческих вопросов, которые осмыслили Кантемир и Поуп, позволяет выдвинуть важнейшую гипотезу, предположив типологическую неслучайность некоторых сближающих поэтов литературных установок. В особенности это относится к присущему обоим поэтам стремлению противопоставить хаосу современности гармонию «художественности».

Литература классицизма решала важнейшую метафизическую проблему создания секуляризированной, внецерковной культуры. Если первоначально при разрыве с многовековой традицией светская литература, регулируемая «изложением» и

риторическим идеалом «украшенности», могла создаваться в любых причудливых формах (принципиально важным был факт рафинированной искусной обработки), то с течением времени все более и более неотложной становилась идея упорядочивания существующих форм – идея подчинения их принципу когерентности, внутренней непротиворечивости текста как модели реальности, «художественности», что есть отличительный признак классицизма.

Соответственно, для Кантемира утверждение «художественности» конституировалось как задача не технологическая, но общекультурная. Он одним из первых и предложил такое понимание, причем, именно в лондонский период.

Как ни странно – учитывая неравномерность культурного развития Великобритании и России – в аналогичном положении был Поуп. Классицизм в Англии начал укореняться по крайней мере с Реставрации – со второй половины XVII в. Но это время ознаменовалось настолько бурными событиями, злободневные памфлеты (словесность «Граб-стрит») настолько оттеснили высокую литературу, что и в первой трети XVIII в. призыв к идеалу «художественности», основной для классицистического идеала, оставался парадоксально насущным. «Отставший» классицизм Кантемира кристаллизировался в культурной атмосфере «передовой» Англии, и это не совпадение, но вполне закономерный исторический результат.

Литературные искания Кантемира и Поупа сходны в их стремлении сблизить лирического героя и реального человека (о несовпадении «я» поэта и лирического героя в сатире см.: Гершкович 1961. С. 240; Wood 1985. Р. 13–27).

Показательно, что в ранних произведениях Кантемир то заимствует формулу Буало о поэте-сатирике, который якобы обращается к критике в силу природной неспособности слагать хвалу («Петриада»), то подает себя как обычный в традициях школьной словесности ребус (Кантемир 1956. С. 237):

Кто я таков – не скажу, а вот мне примета:  
Не русак, дик именем, млады мои лета.

Отказаться от условного воплощения собственной личности Кантемиру позволили биографические обстоятельства: мужание, и горести, и болезни, и вдумчивое самонаблюдение. Но прежде всего он, осознав «художественность» как несходство литературных текстов, пришел к несходству авторских индиви-



дуальностей, научился отличать себя (по существенным, а не экзотически-внешним – «дик именем» – чертам) от других творцов.

Сопоставление редакций IV сатиры «О опасности сатирических сочинений» очевидно демонстрирует разницу первоначального и последующего понимания поэтом своего «я». При переделке Кантемир вносит в текст вполне конкретные биографические подробности (Кантемир, 1956. С. 113):

Довольно моих поют песней и девицы  
Чистые, и отроки, коих от денницы  
До другой невидимо колет любви жало.  
Шуток тех минулося время, и пристало  
Уж мне горько каяться, что дни золотыя  
Так непрочно stráтил я, пища песни тыя.

Ср. аналогичный пример (Там же. С. 157):

...еще я тридцатый  
Не видел возврат зимы, еще черноватый  
Ни один на голове волос не седеет;  
Мне ли в таком возрасте поправлять довлеет  
Седых, пожилых людей, кои чтут с очками  
И чуть три зуба сберечь могли за губами...

Ср. также (Там же. С. 174):

Кончав дело, надолго тетрадь (со стихами. – М. О.) в ящик  
спрячу;  
Пилю и чищу потом, и хотя истрачу  
Большу часть прежних трудов, новых не жалею;  
Со всем тем стихи свои казать не смею.  
Стыдливый, боязливый и всегда собою  
Недовольным быть во мне природы рукою  
Втиснено, иль отческим советом из детства.

«Жизненное» отношение к лирическому герою свойственно Поупу: достаточно напомнить крылатый стих «эта продолжительная болезнь, моя жизнь» («Послание к доктору Арбетноту», строка 132), в котором лапидарно выразилась усталость поэта от преследовавших его с юных лет недугов (развивающийся туберкулез позвоночника, превративший Поупа почти в карлика ростом примерно 137 см – Сидорченко 1987. С. 7–8).

«Правдоподобие» в конструировании лирического героя обоими поэтами объяснимо их знакомством с классицистическими правилами. Важнейший «художественный» признак античной и новоевропейской сатиры – «вариативность», разнообразие (Schroeder 1962. С. 6–7): написание сатиры – в отличие, например, от оды – требовало «разнообразия», в частности включения конкретных деталей. Ориентиром Кантемиру и Поупу здесь стала античная литература, в наибольшей степени – Гораций, который ранее сослужил сходную службу Н. Буало, а затем Г.Р. Державину и даже А.С. Пушкину. Римский поэт передал многим поколениями своих подражателей искусство воспроизводить бытовую реальность не в комическом, но «пристойном» ключе. Показательно, что процитированные автохарактеристики Кантемира – поздние, западноевропейского происхождения, и «Послание к доктору Арбетноту» (1735) опубликовано тогда же. Это «Послание» входило в цикл «Подражания Горацию», а Кантемир вскоре исполнил перевод на русский язык посланий Горация, руководствуясь лучшим изданием Дасье (см. сходную интерпретацию мотивов Кантемира, побудивших его переводить Анакреона: Панов 1999; о функции кантемировского «горацианства» см.: Люстров 1999).

Горацианский миф о блаженном содружестве поэта и его избранных друзей не только воспроизводился в литературе, но получил в то время повсеместное распространение как образец жизнестроительства. Этот миф лежит в основе культа «общения с высокообразованными людьми», в частности пропагандировавшегося журналами Аддисона и Стила: «<...> ... великие гении, пишущие примерно в одной манере, редко возникают поодиночке, но в определенные периоды времени появляются вместе как бы группой: так произошло в Риме во время правления Августа и в Греции во времена Сократа. Я думаю, что Корнель, Расин и Мольер, Буало, Лафонтен, Брюйер, Боссю и Дасье не писали бы так хорошо, если бы не были друзьями и современниками» («Спектейтор» 1982. С. 185).

Кантемир также, отвечая на почин Феофана Прокоповича, наряжал современников в «горацианские» тоги, намеренно смешивая светский быт и литературу и способствуя «развитию горацианского идеала счастливой жизни довольства малым» (Позднеев 1958а. С. 87). На страницы его произведений попадают и те его знакомые, которые ничем примечательны не были. В строках II сатиры: «Спросить хоть у пьяницы, таковы ли дрожжи / Любы ему, как пиво, – отречется трожжи» (Кантемир 1956. С. 372),

при ее лондонской переработке обобщенного «пьяницу» сменяет Нейбуш (Там же. С. 70), о котором поэт сообщает в примечаниях: «Генерал-майор Нейбуш, приятель нашего стихотворца, был знатный пиволюбец, впрочем честный весьма человек и храбрый воин, к которому он имел крайнее почтение» (Там же. С. 80). Дневник поэта за 1728 г. содержит сообщения о визитах Василия Васильевича Нейбуша к Кантемирам, о его свадьбе (Кантемир 1868-2. С. 345). Нейбуш был в гвардии с 1700 г., с 1728 г. – майор того самого Преображенского гвардейского полка, где с 1725 г. (с 1728 г. поручиком) служил поэт (РГВИА. Ф. 2583. Ед. хр. 164. Л. 45). Следуя Горацию, Кантемир вместо абстрактного характера включает в стихотворение описание конкретного человека, интересного лишь тем, что он был «приятелем нашего стихотворца».

Практика посвящения поэтических текстов друзьям и собеседникам, сформировавшаяся еще в России, поддерживалась английской ситуацией, когда Поуп по-горациански адресовал свои произведения знакомым или единомышленникам. Интересной культурной параллелью к русской «ученой дружине», во встречах которой принимал участие Кантемир, может под этим углом зрения оказаться клуб Мартина Скриблеруса (от лат. – «писак»): Поуп, Свифт, Арбетнот, Болингброк и другие создали в 1710-х годах шутовское литературное общество, решив бороться с «педантизмом» – ложной ученостью и фальшивым литературным вкусом (Сидорченко 1987. С. 17–19). В разные годы устроители играли в свою литературную игру с переменной интенсивностью, но Поуп постоянно возвращался к материалам творчества скриблерианцев, окончательно собрав и издав их уже в 1741 г.

И Кантемир, и Поуп питали склонность к метафизике, что было характерно для XVIII столетия, мечтавшего о синтезе светского «политеса» и учености. В салонах спорили о философских доктринах и последних открытиях не меньше, чем о политических или культурных новинках. Оба поэта в этих пределах «философствовали». Здесь их прежде всего сближает «центристская» позиция, основанная на неприятии атеизма и одновременно на религиозной индифферентности.

Великобритания Георга II была протестантской страной, и католическое меньшинство – в одной из самых веротерпимых европейских держав – оказалось в дискриминационном положении. «Папистам» запрещалось занимать государственные должности, постоянно проживать в столице, даже их налоговое обложение было тяжелее. А Поуп – католик. Но приверженность его

к католицизму не поддерживалась ни фанатической убежденностью, ни стремлением эпатировать окружающих: Поуп не встретил аргументов, достаточно убедительных, чтобы стать протестантом, а в историю литературы он вошел как автор вольнодумного «Опыта о человеке». Обращаясь к другу, епископу англиканской церкви, он писал: «И в конце концов я истинно верую, что мы оба, ваша светлость и я, принадлежим к одной и той же религии, если мы до конца понимаем друг друга, и что все честные и разумные христиане будут такими ... если будут служить Богу и жить в мире со своими соседями...» (Цит. по кн.: Сидорченко 1987. С. 100).

Отношение Кантемира к религии еще неожиданной. Сын господаря, потерявшего княжество в борьбе с «неверными», воспитанник и приятель православных иерархов, в десять лет произносивший панегирик св. Димитрию Солунскому, поэт выказывал к православию очевидное равнодушие. Его сатиры изобилуют нападка на «попов» и невежественных «суеверов», он препятствовал сестре постричься в монахини, сообщая, что ими «гнушается». И в заграничные годы он – представитель православной державы – вызывал жалобы священников пренебрежением к обрядам. Это можно объяснить принадлежностью Кантемира к младшей генерации «птенцов гнезда Петрова», которых отличало стремление поставить религию под контроль государства.

Кантемир, видимо, симпатизировал янсенизму – реформационному течению в католичестве (Грассгоф 1963), впрочем, подобно Петру I, который именно с янсенистами пытался вести переговоры о воссоединении церквей (Успенский, Шишкин 1990. С. 114–115), Кантемир в той мере позитивно оценивал разные христианские конфессии, в какой они были неагрессивны и открыты к диалогу. По свидетельству аббата Гуаско, конфидента русского посла, «не принадлежа к Римской церкви, он был полностью лишен духа схизмы. Никто более его не был удален от всего того, что отзывалось полемикой. Он охотно вдавался в объяснения относительно мнений Греческой и Латинской церкви. Он никогда не отвергал здравые доводы, которые ему предлагались. <...> Князь Кантемир признавал, что папа является главой Церкви и преемником св. Петра ... однако, когда речь заходила о последствиях этого признания, он добавлял, что злоупотребление этой властью более, чем какая-либо другая причина, всегда служило препятствием для соединения. “Невозможно, – говорил он, – чтобы она ограничивалась только духовной сферой, и во

всяком разумно устроенном государстве следует опасаться, что это злоупотребление способно породить большие беспорядки». Его пристрастия не мешали ему сознавать, что было бы желательным, чтобы действия Петра Великого, направленные на воссоединение обеих церквей, увенчались успехом» (Цит. по кн.: Успенский, Шишкин 1990. С. 137). В словах Гуаско обращает внимание принципиальная озабоченность Кантемира тем, чтобы церковная власть не угрожала «разумно устроенному государству» (ср. в цитированном письме Поупа: «Я не папист, ибо отвергаю светские посягательства папской власти и питаю отвращение к ее дерзкой самонадеянности приписывать себе власть над правительствами и государствами...» – цит. по: Сидорченко 1987. С. 127).

Приоритетность поддержания существующего порядка объясняет то, почему скептический Кантемир, подобно Поупу, и не помышлял оставить церковь своего вероисповедания: коль все конфессии имеют равное право претендовать на относительную истину, целесообразно ради предотвращения беспорядков пребывать в пределах привычной. «Показательно в этом смысле, что, заболев и чувствуя приближение смерти, Кантемир в октябре 1740 г. обратился в Синод (через Коллегию иностранных дел) с просьбой назначить в Париж священника и выслать походную церковь с антиминсом; в Париже никогда не было до этого православной церкви. <...> 3 августа 1742 г. священник с причтом прибыл в Париж; однако походной церкви с антиминсом ему не дали и, следовательно, он не мог отслужить литургию и причастить Кантемира. Впрочем, у него были с собой запасные дары, однако Кантемир не захотел ими причаститься, поскольку, как сообщал впоследствии священник, “он в запасных дарах имел некое сумнительство”. Узнав о том, что его ожидания напрасны, Кантемир пришел в ярость. Приняв причетников в свой дом, он отказал священнику в крове и пропитании. Священник оказался в необыкновенно трудном положении и по существу был обречен на голодную смерть; однако и Кантемиру становилось все хуже и хуже. В конце концов умирающий Кантемир заставил священника освятить церковь и служить литургию без антиминса, что совершенно невозможно по православным канонам» (Успенский, Шишкин 1990. С. 207–208). Таково было отношение русского и английского поэтов в качестве представителей Просвещения к месту религии в мироустройстве.

Метафизика «века Просвещения», с одной стороны, соприкасаясь с религией, с другой – ставила перед собой задачу обобщения космологической системы, которая соотносилась бы с до-

стижениями «новой науки». В конце XVII – первой половине XVIII в. английские точные науки вошли в моду не только среди соотечественников, но и на континенте. Как и полагается передовым людям того времени, Кантемир и Поуп следили за научным прогрессом. В библиотеке Кантемира имелось сочинение ученика Ньютона У. Уистона, лекции которого в 1713–1714 гг. (организованные Аддисоном) посещал Поуп (см. подробнее: Сидорченко 1987. С. 115–117). Поуп почтительно отзывался о Ньюtone, а Кантемир переводил популярное «Ньютонианство для дам» Ф. Альгаротти и жестко критиковал за неосновательность автора другого ньютонианского сочинения – Вольтера. Более того, авторитетные специалисты считают возможным прямо относить Кантемира к «ньютонианцам» (Серман 1996), а Г.Н. Моисеева убедительно показала, что редактор первого русского издания сатир И.С. Барков, будучи учеником Ломоносова, в согласии с концепциями учителя умерял восторги Кантемира по отношению к Ньютону (Моисеева 1999. С. 302–304). Как известно, еще в России Кантемир перевел сочинение картезианца Фонтенеля «Разговоры о множестве миров», где реферировалось учение Коперника, и Поуп увлекался этим трактатом, используя его в своих сочинениях (Сидорченко 1987. С. 118–119).

Поуп, однако, отдал дань обычным для классицистов насмешкам над «педантами», в скриблерианских текстах содержатся насмешки над Р. Бойлем и И. Ньютоном (Сидорченко 1987. С. 113), да и вообще английский поэт призывал ученых помнить о пределах, ограничивающих их любознательность: «Природа всему положила надлежащие пределы/ И мудро обуздала амбициозный разум горделивого человека» («Опыт о критике», строки 60–61). Кантемир, наоборот, при каждом удобном случае стремился пропагандировать новое знание, излагая начальные основания самых разных наук (в первой сатире – логика, метафизика, физика, химия, медицина, астрономия, математика; во второй – военное искусство; в седьмой – педагогика Дж. Локка). Это принципиальное различие легко объяснить. В России популяризация европейской учености была – по заветам Петра I – среди правительственных приоритетов, в 1727 г. создается Академия наук, Кантемир состоял в переписке с академиками и надеялся получить почетную должность президента Академии. В Англии же, где наука, разумеется, ценилась не менее высоко, ее статус был более профессиональным, а границы со светским обществом – более ясными. И Поуп мог позволить себе эскапады против «педантов».

Кантемир и Поуп равно являются носителями просветительской ментальности, но явно расходятся в том, что касается правил философского дискурса. И расхождение это культурологически значимо. Создавая компилятивный трактат «Письма о природе и человеке» (1743), Кантемир – при очевидном мировоззренческом сходстве с Поупом – предпочел ориентироваться не на хорошо ему известный «Опыт о человеке», но на богословское сочинение Фенелона «Доказательство бытия Бога». Способ повествования французского литератора, в отличие от Поупа с его лапидарными поэтическими афоризмами, более системен: Фенелон детально разворачивает порядок мироздания, показывая в нем отражение высшей гармонии. Например, восторгаясь совершенством человека, он (и вслед за ним Кантемир) не пренебрегает элементарным описанием ноги, руки, шеи, мускулов и т. п. Очевидно, Кантемиру как россиянину первой трети XVIII в. постепенное изложение «оснований» явно представлялось полезнее сентенций английского поэта, точных, но непростых для перевода и понимания.

Философия традиционно включает этику, а Просвещение в этой области особенно преуспело. Вообще Просвещение – своего рода глобальный «опыт о человеке». Но как раз понимание человека отчасти разделяет русского и английского поэтов. И чем менее заметна – с учетом типологического сходства – разница, тем она важнее.

Свое видение человека Кантемир отчетливо сформулировал в VI сатире «О истинном блаженстве» (Кантемир 1956. С. 150):

Да лих человек, родясь, имеет насилиу  
Время оглядеться вокруг и полезть в могилу...

По собственному свидетельству русского поэта, строки «взяты ... из следующих (стихов. – М. О.) славного английского стихотворца Поупа в его “Опыте о человеке”» (Кантемир 1956. С. 154): «Жизнь мало что может представить больше, чем оглянуться вокруг себя и умереть» (строки 3–4).

Однако, несмотря на открытое заимствование, смысл аналогичных стихов у двух поэтов почти обратный. У Поупа это замечание – буквально – в скобках; оно должно, вопреки своему смыслу, подвинуть к постижению места человека во вселенной: «Воспрянь, мой Сент-Джон (обращение к Болингброку. – М. О.)! оставь все неблагородное/ Низкому тщеславию и гордости

королей. / Давай (тем паче, жизнь мало что может представить больше, / Чем оглянуться вокруг себя и умереть) / Свободно порассуждаем о феномене человека; / Громадный лабиринт!» (строки 1–6). Напоминание о скоротечности жизни становится стимулом к познанию «природы и человека». Мир, согласно Поупу, устроен «правильно», и общая оптимистическая концепция поэмы делает эти строки обнадеживающими.

Кантемир помещает поуповскую цитату в иной контекст, напоминая о бренности человека и убеждая отказаться от внешних благ во имя непреходящих ценностей добродетели (Кантемир 1956. С. 150):

Да лих человек, родясь, имеет насилиу  
Время оглядеться вокруг и полезть в могилу;  
И столь короткий живот еще ущербляют  
Младенство, старость, болезнь; а дни так летают,  
Что напраено будешь ждать себе их возврату.  
Что же столь тяжкий сносить труд за столь малу плату  
Я имею? И терять золотое время,  
Оставляя из дня в день злонравия семя  
Из сердца искоренять...

Противоположная аранжировка двумя поэтами-современниками одной и той же идеи фиксировала острейшую коллизию европейской мысли. Еще XVII век трагически ощутил «пограничность» человека – непостижимую антиномию «ничтожества» и «величия» (с предельной отчетливостью сформулировано в «Мыслях» Паскаля, известных как Кантемиру, так и Поупу). Мыслители Просвещения радикально пересмотрели «пограничность» природы человека, выводя ее не из трагической антиномичности, а из вполне «оптимистического» промежуточного положения людей в «великой цепи бытия» – универсальном порядке, где всему живому и неживому соответствует особое звено. И в то время как в «Опыте о человеке» отразилась просветительская интерпретация «пограничности», в VI сатире Кантемира – «паскалевская» (ср. суждение исследователя о характерных для Кантемира «ощущениях непрочности, скоротечности, даже трагичности человеческого бытия» – Большухина 1999. С. 36).

Любопытно, что традиционная для этики женская тема решается поэтами «нелогично»: оптимист Поуп выступает в данном случае пессимистом, а Кантемир – наоборот. Английский



поэт в «Моральных опытах» (II) пишет о женщинах (в «Опыте о человеке» им места не нашлось), репродуцируя мизогинные штампы европейской моралистики: «У большинства женщин вообще нет характера» (строка 2); «Женщин и глупцов трудно понимать; / Ибо когда действительно ничего не хотят сказать, это запутывает больше, чем хитрость» (строки 173–174). Кантемир же в «Письмах о природе и человеке» (адресованных женщине – герцогине д'Эгийон) добавляет панегирические рассуждения о женщине, которых не было во французском тексте Фенелона: «...острота женского разума быстрее и проницательнее нашей, воображение их живее и яснее. <...> Самая истина доказывает нам почтительное свойство рода женского тем, что Бог, в заключение всего своего премудрого, сотворил в последний день жену Адама и тем окончил божественное свое намерение, власно (словно. – М. О.), как бы без того свету быть не совершенным. <...> Подумаем о красоте и приятности женской: возможно ли не дивиться, видя вид их величавый, смирение и приятную лепоту без прикладную (беспримерную. – М. О.)...» (Кантемир 1868-2. С. 92–93). Галантный «феминизм» Кантемира имеет то же происхождение, что и его пристрастие к научно-популярному дискурсу: идея выхода женщин из закрытого терема на «политесные» ассамблеи подразумевалась программой петровского наследства, будучи дополнительно поддержана тем, что российский престол в XVIII в. часто доставался женщинам (ср. апелляции к женскому вкусу в литературных теориях В.К. Тредиаковского 1730-х, заимствованных из Франции, но адаптированных к местной ситуации – Успенский 1985. С. 154–155).

Пессимизм вообще характерен для поэзии Кантемира, что, например, составляет ее принципиальное отличие от творчества Ломоносова. Этому есть историко-психологические объяснения. Кантемир вступил в литературу, начав с усвоения «школьной» культуры, а один из ее излюбленных штампов – сетования на скоротечность жизни, которые было принято повторять ради отвлечения от ложных ценностей и нравственного наставления. Первые литературные впечатления могли изгладиться при знакомстве с новой культурой и ее носителями, однако дальнейшая жизнь Кантемира – высшие сановники России, Лондон, Париж, передовые люди Европы – скорее уверила в правильности «школьных» схем. На оптимистический лад не настраивала ни Россия второй половины 1720-х годов, когда наследники и продолжатели дел Петра I уничтожали друг друга в борьбе за власть и состояния, ни Англия 1730-х, где безнравственный премьер-

министр, благодаря коррупции, захватил почти безграничную власть и, казалось, подчинил самый свободолюбивый народ (недаром Поуп – оптимист в «Опыте о человеке», но и прилежный читатель Паскаля – в других текстах высказывался вполне меланхолически: «Какие намерения и стремления протискиваются в это маленькое мгновение нашей жизни, которое (как прекрасно сказал Шекспир) заканчивается сном? Все протяжение нашего бытия в глазах Того, Кто дал его, не более, чем малоуловимый атом длительности» – цит. по: Сидорченко 1987. С. 118). Русский сатирик, будучи просветителем, вместе с тем смотрел на окружающий мир трезво и невесело. Не верил в преуспевание добродетельного человека, о чем нередко писал в сатирах, да и общую благоустроенность бытия порой подвергал сомнению: «...по вашему ощущению, все происходит вследствие двух причин, а именно: вследствие пользы и вследствие удовольствия. <...> Что касается меня, я придерживаюсь мнения, что большая часть наших поступков есть результат случайности: иначе в жизни не было бы несообразностей» (Майков 1903. С. 105).

Синтезируя два культа – по-новому постигаемой в Англии античности и «новой науки», – Кантемир прибег к формулировке, вычekanенной участниками знаменитого спора «древних» и «новых» XVII–XVIII вв. В то время как «новые» (Ш. Перро и многие другие), акцентируя религиозную «отсталость» греков и римлян, технические и государственные достижения современной Европы, ставили на равных новейших авторов с античными классиками, «древние» (Буало, Расин и др.), осторожно обходя вопросы о «цветущем состоянии» современных государств, утверждали, что натура человека – постоянна и классикам удалось изобразить ее наилучшим образом. Объективно «новые» отстаивали более архаический тип литературы, заставлявший сочинителей соперничать друг с другом в «украшении» литературной материи; «древние» же, устанавливая дистанцию между античностью и современностью, понимали античную классику как идеальный набор воспроизводящих «природу» моделей, и современные писатели, сформулировав правила следования этим моделям, должны повторять их, творя тем самым «правдоподобные», когерентные, непротиворечивые тексты.

В терминах полемики «древних» и «новых» Кантемир солидаризировался с позицией умеренных «древних»: «Меры нужда не позволила стихотворцу нашему включить и новейших писателей, которых он не меньше старых почитает, признавая, что в философических и математических делах от сих больше

научиться можно» (Кантемир 1956. С. 151). Подобно «новым», он приветствовал успехи в самых разнообразных областях, а подобно «древним» – видел в древнегреческих и древнеримских текстах не соперников, а непревзойденные создания иной, отличной от современности культуры, подражание которой есть путь к художественному самосовершенствованию (Реизов 1970. С. 4–5), «знаки высших норм в их применении к русской национальной литературе» (Гуковский 1962. С. 106).

Это соответствует английской ситуации, когда литераторы, вследствие некоторой напряженности в отношениях с Францией, вообще с оговорками принимали программу и «древних», и «новых». Поуп, например, придерживался взглядов, близких Кантемиру: он, с одной стороны, восторженно принимал общественный прогресс, обеспечивающий – от поколения к поколению – постоянное накопление знаний («Опыт о критике», строки 489–483), с другой – полагал, что «прогресс в науке, литературе и искусстве является дискретным» (Сидорченко 1987. С. 163), то есть научное и социальное совершенствование не гарантируют совершенствование в области литературы. Античные классики остаются авторами образцовых сочинений.

При данных обстоятельствах переосмысленная классическая древность позволила Кантемиру заново оценить французский классицизм, обнаруживая оставшееся сокрытым в 1727–1728 гг. Если на раннем этапе творческого пути для него признаком литературности сатир была условная «драматичность», то теперь она воспринимается как одна из равноправных, свободно избираемых форм. Ведь поэт-классицист, создавая «правильную» сатиру, может (и должен) обращаться к самым причудливым приемам – «посланиям», «диалогам», лирическим размышлениям и т. п. Потому если при первом его знакомстве с Буало актуальным было наличие в сатирах французского поэта «посланий» и «диалогов», то в лондонский период – композиционных построений, которые в рамки условного собеседования не вписывались. «...существенно, что в то время, когда Кантемир жил еще в России, особое место в его творчестве занимал Буало, но после отъезда из России Кантемир переводил уже не сатиры Буало, а послания Горация; переделывая же сатиры, сочиненные в России, он освобождал их от заимствований из Буало: так, V сатира наполнилась реминисценциями из Горация, а почти все цитаты из VIII сатиры Буало были сняты. В иных случаях, даже когда Кантемир строил свой текст на основании сатир Буало, он ссылался на Горация» (Песков 1989. С. 19–20).

Эволюция поэтики Кантемира не повела к абсолютному отказу от традиций литературы первой трети XVIII в. Как бы разрываясь между «содержанием» и «формой», Кантемир остро ощущал, что соблюдение законов «художественности» нарушает четкость и ясность изложения публицистических соображений: «Начал сатиру (VII. – М. О.) осмеянием суеверно злобного человека, а потом слово свел к воспитанию. Почти все Горациевы сатиры и письма таким образом составлены, что обыкновенно случается в разговоре, и для того он те сочинения назвал *Sermones* – разговоры, беседы» (Кантемир 1956. С. 172). «Извинялся» Кантемир за сбивчивость «Писем о природе и человеке», эпистолярная форма которых вступала в противоречие с последовательностью трактата-источника: «...все мои письма подобны одной речи и только что ночь или какие размышления принуждают ее пресекать» (Кантемир 1868-2. С. 75). Даже в официальных дипломатических реляциях он улавливал «зазор» между свободной манерой разговора и его сглаживающей последующей записью: «Третьего дня я застал кавалера Вальполя в доме своем больного подагрой, так что я имел довольное время с ним говорить. <...> Сии представления я ему чинил от времени до времени между протчим разговором, с должным респектом экскузуя вольность моих речей, а в сей моей покорнейшей реляции оные вместе представляю, чтобы оставить яснее ответ г. Вальполя...» (Александренко 1903-2. С. 197).

Итак, «драматизм» присущ лирическим сочинениям Кантемира, созданным в разные периоды его творческого пути. Это отчасти объяснимо спецификой социального бытования тогдашней словесности – ситуацией светского собеседования. Но художественная функция условного собеседования в ранних и поздних сатирах – различная. Вначале это – в рамках риторической поэтики литературы второй половины XVII – первой трети XVIII в. – обязательная, нормативная форма, никак не связанная с конкретным произведением. А затем, начиная с лондонского периода, – способ композиционного построения сатиры (наряду со многими другими), определяемый правилами жанра, как и положено в классицизме.

\* \* \*

Снова актуализировались некоторые черты поэтики драмы «начальной поры» тогда, когда русская литература вступила в фазу постклассицистических поисков. В частности, новаторство поэта-экспериментатора Н.А. Львова оказалось выражением транс-

формации, переживаемой в последней трети XVIII в. русским классицизмом. По словам К.Ю. Лаппо-Данилевского, его пьесы отмечены «авторским стремлением к сценическому эксперименту, поиску нетрадиционного решения актуальных эстетических проблем, свободным варьированием разностилевой лексики и сюжетных мотивов» (Львов 1994. С. 17).

Основной драматический жанр, в котором работал Львов, – комическая опера (исключение составляет «Пролог», написанный по случаю открытия Российской Академии), и, согласно наблюдениям Лаппо-Данилевского, «каждое из его созданий – своеобразный сценический эксперимент: “Сильф” – опыт первой в русской литературе XVIII века светской музыкальной пьесы; “Ямщики на подставе” – хроника отрезка жизни русского свободного крестьянства; “Милет и Милета” – пастораль, значительная доля прелести которой заключена в ее аллюзионности; “Парисов суд”, пожалуй, единственная в русской литературе аллегорическая бурлескная комическая опера» (Львов 1994. С. 20).

Вообще специфика писательской деятельности Львова заключена именно в сознательном новаторстве, связанном с его интересом к последним достижениям европейской культуры. Но правомерно выдвинуть тезис и о неожиданном сближении драматических экспериментов Львова – «через голову» зрелого классицизма – с поэтикой доклассицистической драмы, которое проявилось, прежде всего, в контрастном соположении высокого и низкого, серьезного и комического.

Как уже говорилось, если в доклассицистической драме соположение комического и не-комического – конструктивный принцип, то литература классицизма его жестко запрещает, квалифицируя как следствие невежества. Несмотря на то что драматурги-классицисты, отказываясь от принципа, в отдельных случаях этот прием использовали, общее утверждение сохраняет справедливость: при классицизме соположение комического и не-комического в рамках одной пьесы имело маргинальный характер.

Что касается драматургии Львова, уже первая его комическая опера «Сильф» (1778) построена как раз на этом приеме. Е.Д. Кукушкина установила, что источником пьесы Львова послужила нравоучительная сказка Мармонтеля «Супруг Сильф» (Кукушкина 1980). Действительно, сюжет пьесы, где муж (Нелест) ради завоевания нежности собственной жены (Миры) прикидывается воздушным духом сильфом (Неисом), о любви которого мечтает молодая жена, восходит в общем и в отдельных де-

талях к повести французского прозаика. Однако Львов – как и принято в «склонениях» XVIII в. – отнюдь не механически инсценировал источник, оставив за собой право добавлять потребные ему персонажи, сюжетные ситуации и, разумеется, выбрать особый слог. Так, тщательное сопоставление двух текстов показывает (Лаппо-Данилевский 1996. С. 110), что Львов «от себя» ввел – в добавление к Нелесту, Мире и ее горничной Нине, имеющих французские прототипы, – «Андрея, дворника деревенского дома» (Львов 1994. С. 203). Благодаря «дворнику» в комической опере возникла образцовая пара «высоких» персонажей-дворян Нелеста/Миры и их «низких» слуг Андрея/Нины. Как и положено в доклассицистической драме, наличие «высоких» и «низких» персонажей связано с контрастом «высокого» и «низкого» слога. Например, Нелест изъясняется на манер галантного екатерининского кавалера (Львов 1994. С. 205):

Ветры, кажется, не смеют  
Дуть в покойных сих местах,  
Как бы разбудить желают  
Спящих птичек на кустах.

Андрей же говорит нарочито «по-простому»: «Ба-арин! Тьфу, пропасть! Да куда он девался! Неужли и впрямь?.. То чего доброго! Этта мужичек байл: эй! Робята! В саду у нас нетихо! Водится нечистый!»; «А? Не! Эво и намнясь возня, слышь, такая! Я... что за пропасть? Пошел посмотреть, и духу нету»; «Эка провал местечко!.. Вчера Нина байт: Андрей, к барыне всякую ночь Змей летает. <...> Государи! Светы! Уж не водит ли-то и барина-то лешай!» (Львов 1994. С. 209).

Равным образом Львов получает возможность аранжировать единый сюжет в «высоком» и «низком» вариантах. Если Нелест прикидывается сильфом, дабы угодить Мире, то Нина шаловливо пугает Андрея, представляясь чертом (Львов 1994. С. 210–213):

Н и н а (*покрывает его платком и говорит странным голосом*)  
Как смел ты предо мною  
Так дерзко говорить?  
Тебе живым не быть.  
Простися с сей странною,  
Ступай за сатанюю  
Теперь ты прямо в ад.

А н д р е й (стоя на коленях, кланяется Нине)  
Безвинно виноват, кормилец, пред тобой.  
<...>

А н д р е й  
Да я не буду боле!  
Храни Бог!  
Сатану ругать не вот те!  
Ну! не вот те!  
Ну! не вот те ну!..

Н и н а (прервав грозно)  
Постой! и не божися  
Ты век пред сатаной!

А н д р е й (на коленях кланяется)  
Не стану, родной мой!  
Не, право, не дерися!  
А! а! а! а! а! а!  
<...>

Н и н а (сняв платок)  
Андрей! Не черт, я Нина.  
Ха, ха, ха, ха, ха, ха, ха, ха!

Д у э т  
Чай, ты устал?  
Встань, о бедненький Андрюха.

А н д р е й (встает и рассматривает)  
А! так это ты, воструха?  
Ты до смерти испугала.

Н и н а  
Ха, ха, ха, ха, ха, ха, ха, ха!  
Я до смерти хохотала!

Созданию комической оперы «Сильф» предшествовало путешествие Львова во Францию (1777). На парижской сцене он имел возможность ознакомиться с новейшими образцами европейского театрального искусства, посещал «Комеди Франсез», где «обычно спектакль этого прославленного театра состоял из трагедии и комедии, следовавшей за ней» (Лаппо-Данилевский 1996. С. 96). Необходимо акцентировать литературный парадокс: сходство с доклассицистической поэтикой вызвано не архаизирующей, но новаторской тенденцией писателя. Львов здесь не извлекал себе образцов путем исторических разысканий в области отечественных литературных древностей. Задавшись целью трансформировать классицистические правила, он обратился

к иной театральной парадигме, которая оказалась аналогична (в некотором смысле) той альтернативе классицизму, которая была некогда манифестирована в «начальной драме».

Львов и позднее остается верен генеральному направлению своих театральных экспериментов. У себя дома он в 1790-х годах устраивает представления собственных комических опер (Лаппо-Данилевский 1996. С. 103), перерабатывает «Сильфа» и создает новые произведения, принадлежащие к этому жанру.

В аспекте «странных сближений» с «начальной драмой» важно отметить, что две комические оперы 1790-х – «Ямщики на подставе» и «Парисов суд» – самым автором демонстративно названы «игрища». Этот термин сигнализировал о принадлежности (естественно, мнимой, стилизованной) к любительской («демократической») системе. Когда оформилось противопоставление двух театральных традиций – «высокой», классицистической, и «низкой», которая представляла собой версию доклассицистической драмы, многие драматурги «высокой» системы – ради трансформации классицизма – имитировали некоторые приемы «демократического» театра (Кузьмина 1958. С. 194–200). По справедливому замечанию П.Н. Беркова, особый интерес к «игрищам» показателен для авторов комических опер (Берков 1950. С. 23). Очевидно, отдает должное этой тенденции и Львов, причем именно в жанре комической оперы.

Наконец, комическую оперу «Парисов суд» Львов предвзает посвящением своему другу В.В. Капнисту, где, в частности, пишет (Львов 1994. С. 284):

Земно, государь, прошу  
Помянутое творенье  
Взять в свое благоволение

И решенье учинить:  
«Ябедой» своей покрыть.

А доколе не решится,  
«Ябеде» повинен «Суд» униженно  
поклониться.

Учитывая, что «Ябеда» Капниста – высокая комедия о судебных злоупотреблениях, а «Парисов суд» – бурлескная комедия о знаменитом суде Париса (см. о семантике сюжета «Парисов суд» в польской драме XVI–XVII вв. – Lipinski 1974. S. 144–157), можно констатировать: Львов снова, как и в «Силь-



фе», прибегает к приему сопоставления «высокой» и «низкой» версий одного сюжета (ср. свидетельство М.Н. Муравьева о любительских спектаклях 1770-х годов с участием Львова, где «собравшееся общество будут играть комедию и опера-комик» – Письма 1980. С. 328). Только в «Сильфе» это сопоставление функционировало как две сюжетные линии одного произведения, а в «Парисовом суде» (если рассматривать его вкуче с «Ябедой») – как два произведения на сходный сюжет, что также имеет аналоги в драме «начальной поры» (школьная пьеса «Стефанотокос» и интермедии к ней).

\* \* \*

«Всемирный масштаб» проблемы постклассицистической рецепции поэтологических принципов драмы XVII – первой трети XVIII в. можно продемонстрировать, предложив соображения на тему: школьная драма и «Фауст» Гёте.

Проблема жанра знаменитой трагедии И.В. Гёте настолько неясна, что Г. Риккерт оказался вынужденным специально опровергать тезис о единстве творческой истории как исключительном аргументе в пользу ее эстетического единства (Rickert 1932. С. 38). В самом деле, жанр «Фауста» издавна принято определять с эссеистской приблизительностью. По словам И.В. Киреевского, например, это – «полуроман, полутрагедия, полуфилософская диссертация, полуволшебная сказка, полуаллегория, полуправда, полумысль, полумечта, полумузыка, но всего менее театральное зрелище» (Киреевский 1979. С. 214). Жанр «Фауста» трактуется то как уникальный, разовый (Stockum 1962. S. 259–260), то как тотальный, родственный чуть ли не всему литературному универсуму (Atkins 1958. P. 274).

Не в лучшем положении оказываются те, кто, следуя авторской номенклатуре, понимают «Фауст» как трагедию. Им приходится во имя содержательного анализа пренебрегать формальными показателями, да вдобавок вводить ограничительные оговорки (Korff 1954. S. 394, 441; Emrich 1957. S. 406, 409). Как равным образом и тем, кто, учитывая романтический контекст появления «Фауста», причисляли его к ряду драматических поэм/лирических драм байронической традиции.

Однако – обратившись к поэтике – легко отметить явные черты сходства с историко-конкретной жанровой традицией: «высокой» школьной драмой и родственными ей «низкими» системами (о доклассицистической природе мотивов «Фауста» см.: Kommerell 1942. S. 30; Emrich 1957. S. 86).

Начать с того, что «Фауст» восходит к не-драматическому источнику и до некоторой степени верно следует за инсценируемой народной книгой. Сюжет книги – договор с дьяволом – также подходит для религиозной тематики школьного театра. В таком случае сам термин «трагедия» применительно к «Фаусту» может быть понят по-средневековому: как обозначение не специфического драматического жанра, а эпического повествования о скорбно-нисходящем (ср.: «комедия» – о счастливо-восходящем) пути героя (Аникст 1967. С. 92–94).

Отсюда объяснима не-сценичность трагедии Гёте: по суммирующей характеристике (Kroner 1957. P. 154–156), во II части (на фоне I) демонстративно не выдержано единство действия, то есть для всех пяти актов его нет вообще, нет конфликта, кульминации и катастрофы; не выдержаны – при самых умеренных требованиях – единства места и времени; предполагается слишком большое число явлений, обуславливающее бессвязность, беспорядок событий и персонажей. Зато школьная драма подобную «бессвязность» легко допускает. «Страшное изображение второго пришествия» разворачивается то в неопределенном хронотопе аллегорических фигур, то в Вавилонской державе Навуходоносора, то в польском сенате, то в месте пророчеств Дионисия Ареопита и т. п.

«Фауст» Гёте – с точки зрения классицистического идеала «замкнутой» пьесы – структурирован весьма причудливо. Действие предваряется двумя прологами: «Театральным вступлением» (Vorspiel), где о будущей постановке, нарушая художественную условность, беседуют Поэт, Директор театра и Комический актер, и «Прологом на небесах» (Prolog), содержащим завязку интриги – Бог и Мефистофель заключают пари о человеке. И завершается эпилогом, если принять в качестве такового сцену «Горные ущелья, лес, скалы, пустыня» (Muller 1969. С. 155–156).

Со слов Гёте стало обычным повторять о его подражании композиционным приемам древнеиндийского драматурга Калидасы, авторы «Шакунталы». Но эта авторская версия столь же обычно подвергается сомнению (Seidlin 1961. P. 67; Muller 1969. S. 294). Здесь зато можно констатировать параллелизм со школьными драмами, сочинители которых охотно обрамляли пьесу антипрологами, прологами и эпилогами, практикуя непосредственное обращение к зрителям. Например, «Ужасная измена сладострастного жителя» открывается антипрологом, представляющим собой символическую пантомиму персонажей будущего дей-

ствия с комментариями Хора, и прологом, в котором артист формулирует мораль постановки, тот же артист произносит в финале эпилог; пьеса Журовского «Слава Российская» включает как антипролог, где фигурируют аллегории Добродетели, Мужества, Мудрости и Предупреждения, так и пролог с эпилогом, построенные на обращении исполнителей *ad spectatores*. Кстати, специалисты предполагали возможность воздействия на структуру «Фауста» масленичных игр Ганса Сакса (Muller 1969. S. 165), т. е. «низкого» варианта доклассицистической драмы (ср. о барочном характере композиции трагедии Гёте – Muller 1969. S. 166–167).

Аналогично разделение «Фауста» на две части, привычно воспринимаемые как конкретно-«драматическая» и отвлеченно-«аллегорическая», напоминает композицию школьных драм («Страшное изображение», «Царство мира», «Божие уничижение гордых уничижение» и т. д.). И вообще трагедия Гёте изобилует аллегориями (Нужда, Недостаток, Забота, Вина), что эпатировало классицистов с их требованием «правдоподобия». Аллегории отталкивали ценителей и позднее. В.Г. Белинский – заранее, не читая – утверждал, что «вторая часть не поэзия, а сухая, мертвая, гнилая символика и аллегория»; Л.Н. Толстой говорил, что это «чепуха» и что «не понимает ее, хотя он в тех самых летах, в каких Гёте писал ее» (Цит. по: Жирмунский 1982. С. 330, 408). Гёте выбился из времени, но аллегории в школьных драмах имели сходный характер: рассудочный и (по сути) внерелигиозный.

Кроме не-драматичности, «Фауст» характеризуется соположением серьезного и комического, что напоминает поэтику «начальной драмы». Следуя этому принципу, Гёте включает – по образцу интермедий – не связанные с основной интригой сатирические эпизоды (сцена «Сон в Вальпургиеву ночь, или Золотая свадьба Оберона и Титании») и – по образцу «комической фигуры» Гансворста – демона Мефистофеля. Его цинично-юмористические выходки и реплики образуют смеховой фон для трагической судьбы и философских размышлений протагониста. Бес выступает в пародийной функции «снижающего» сюжетного двойника (сцена «Дом соседки», где флиртующие Мефистофель и Марта комически дублируют возвышенных любовников Фауста и Маргариту). И, соответственно, наделен правом адресоваться *ad spectatores*: финальная ремарка III действия II части содержит авторское указание на то, что Мефистофель готов «в случае надобности объяснить пьесу в эпилоге».

Наконец, «Фауст» – подобно школьным пьесам – соответствует концепции Gesamtkunstwerk, обнаруживая связи с эстетикой музыкального театра. Сам Гёте говорил Эккерману (27 января 1827 г.) о «трагических актерах» для первой части и певцах для «оперной части» (Эккерман 1988. С. 207). Действительно, исследователи диагностировали в трагедии воздействие композиции волшебной оперы и в особенности влияние «Волшебной флейты» Моцарта (Seidlin 1961; Аникст 1967. С. 249).

Аналогично в рамках программы Gesamtkunstwerk «Фауст» обнаруживает сходство с культурой придворных маскарадов. Согласно А.А. Аниксту, эта традиция обусловила в произведении Гёте специфику восприятия античной мифологии, а кроме того, маскарад прямо изображен в I действии II части (ср. Alewin, Salzle 1959. S. 73) и явно сказывается в эпизоде «Сон во время Вальпургиевой ночи», что понятно: ведь маскарад – «самое экономное средство в краткой форме изложить значительное содержание» (Аникст 1983. С. 227–228).

Разумеется, Гёте реанимировал школьную драму на основаниях, принципиально отличных от российской ситуации XVII–XVIII вв. Для русских драматургов это – авторитетная театральная традиция, следование которой навязано культурно-историческим контекстом. Для Гёте же это – как и для Львова – результат выбора среди нескольких образцов, позволяющих отказаться от шаблонов классицистического театра (наряду, например, с наследием Шекспира).

Особенности рецепции школьной традиции в творчестве Гёте обусловили ее функционирование, мало чем напоминающее, точнее – противоположное опыту русских драматургов XVII – первой трети XVIII в. Если в русской драме при помощи аллегорий обслуживается политическое «послание», то для Гёте – это инструмент решения философских («натурфилософских») вопросов.

«Не-правдоподобность», условность, конвенциональность, заложенные в структуре школьной драмы, позволяют автору – в духе учения Канта (Rickert 1932. S. 529–531; Korff 1954. S. 384) – изображать человека как становление, а не как субстанцию. Фауст отрекается от магических сверхвозможностей, заслужив спасение именно постоянным стремлением к преодолению любой формы («Сад Марты»):

И разве в вечной тайне  
Не прядется зримо вокруг тебя незримое?

Наполни этим твое сердце во всю его величину,  
И когда ты целиком погрузишься в блаженство  
этого чувства,  
Тогда назови его, как тебе угодно.  
Назови его – Счастьем! Сердцем! Любовью! Богом!  
Я не знаю имени  
Для него. Чувство – это все,  
Имя – это пустой звук,  
Затуманенное небесное сияние.

\* \* \*

Симптоматично, что в сентябре 1825 г. А.С. Пушкин советовал П.А. Катенину: «Послушайся, милый, запрись да примись за романтическую трагедию в 18-ти действиях (как трагедии Софьи Алексеевны). Ты сделаешь переворот в нашей Словесности, а никто более тебя не достоин» (Пушкин-13. С. 225).

Логика Пушкина почти та же, что у Гёте: литературный «переворот» должен обеспечиваться возрождением не востребованных современностью театральных традиций.

Подобное толкование подтверждается собственным опытом Пушкина-драматурга: трагедия «Борис Годунов» явно имитировала, стилизовала русский театр XVII – первой трети XVIII в. Первоначально это подчеркивалось терминологически: «Передо мною моя трагедия, – обращался Пушкин 13 июля 1825 г. к П.А. Вяземскому. – Не могу вытерпеть, чтобы не выписать ее заглавия: Комедия о настоящей беде Московскому государству, о царе Борисе и о Гришке Отрепьеве писал раб Божий Алекс<андр> сын Сергеев Пушкин в лето 7333, на городище Воронице. Каково?» (Там же. С. 188). Называя трагедию «комедией», Пушкин явно символизировал древность – так же, как предлагал Катенину подражать трагедиям Софьи Алексеевны.

Надо отметить, что современники адекватно восприняли замысел поэта. Анонимный автор предназначенной для Николая I и А.Х. Бенкендорфа рецензии (вероятно, Ф.В. Булгарин) писал о трагедии «Борис Годунов»: «По названию *Комедия*, данному пьесе, не должно думать, что это комедия в таком роде, как называются драматические произведения, изображающие странности общества и характеров. Пушкин хотел подражать даже в заглавии старине. В начале Русского театра, в 1705 году, комедией называлось какое-нибудь происшествие историческое или выдуманное, представленное в *разговоре*. В списке таковых комедий, находившихся в посольском приказе 1709 года, мы находим

заглавия: Комедия о Франталасе царе Эпирском и о Мирандоле сыне его и о прочих; комедия о честном изменнике, в ней же первая персона Арцух (то есть Герцог) Фридерик фон Поплей; комедия о крепости Грубетона, в нейже первая персона Александр Македонский и тому подобное. В подражание сим заглавиям Пушкин назвал свое сочинение. <...> Это отдельные сцены или, лучше сказать, отрывки из X и XI тома Истории Государства Российского, сочинения Карамзина, переделанные *в разговоры и сцены*» (Винокур 1999. С. 212–213). Согласно справедливому комментарию публикатора рецензии – Г.О. Винокура, «образы таких комедий могли быть известны Пушкину по “Древней российской вивлиофике” Новикова, где были напечатаны комедии Симеона Полоцкого о Блудном сыне и о царе Навуходоносоре и трех отроках в печи не сожженных, а также некоторые другие старинные драматические произведения. Первое из этих произведений озаглавлено при этом комедия: именно в этой форме Пушкин употребляет это слово в своей заключительной записи: “Конец комедии, в нейже первая персона царь Борис Годунов”. Что касается самой этой формулы, “в нейже первая персона” – то ее Пушкин мог заимствовать из статьи А.Ф. Малиновского “Историческое известие о российском театре” (Малиновский 1790. – М. О.), в которой между прочим помещено старинное “Описание комедиям, что каких есть в посольском приказе мая по 30-е число 1709-го года”, представляющее собой список заглавий тринадцати комедий» (Винокур 1999. С. 340). Впрочем, в качестве самого вероятного источника сведений Пушкина о пьесах XVII – первой трети XVIII в. Винокур указывает статью Греча (Греч 1825), напечатанную в болгаринском альманахе «Русская Талия» и, естественно, Булгарину знакомую (так же, как и статья Малиновского, републикованная в 1822 г. в журнале Булгарина «Северный Архив»).

Впрочем, акцентированную ориентацию на отечественную «старину» не следует понимать буквально (как и упоминание в качестве образца «романтических трагедий» царевны Софьи, легендарные сведения о которых были почерпнуты Пушкиным в тогдашней научной литературе): это в данном случае не столько призыв подражать русским доклассицистическим текстам, сколько условное обозначение доклассицистической драмы вообще, реально представленной прежде всего творчеством Шекспира. А именно (пользуясь наблюдениями Г.О. Винокура – Винокур 1999. С. 330–336): «образ “царя-преступника”; наличие не-драматического источника – отдельные сцены или, лучше

сказать, отрывки из X и XI тома Истории Государства Российского, сочинения Карамзина, переделанные «*в разговоры и сцены*» (по выражению тайного рецензента); чередование «стихотворной и прозаической речи», где «прозаические сцены являются чаще комическими», «не связаны с сюжетом трагедии и являются своего рода интермедиями»; пренебрежение классицистическими единствами – «частая смена места действия» и отказ от единства времени; специфическая композиция, предполагающая отступление от классицистического «обычного деления на акты» (ср. замечание о «18-ти действиях» в трагедиях царевны Софьи) и т. д.

## 2

Традиции драмы «начальной поры» приобрели новую актуальность в историко-культурном контексте серебряного века, который справедливо называют «художественным взрывом, подлинным Sturm und Drang, каких, в общем, не знала до этого русская история театральной культуры», и «значительное место» здесь занимали писатели-символисты (Николеску 1995. С. 78). «Новый театр», «Театр будущего» – эти формулы становятся в первые годы XX века лозунгами времени. Под флагом “нового” выдвигается много требований и дается много обещаний. Все, кажется, подлежит пересмотру и обновлению. <...> Требуются новые пьесы, новые драмы, а они, в свою очередь, требуют нового оформления, новых постановок. Театральное представление ищет новые формы, выходящие за чисто сценические, обращается к культовым действиям. Больше, чем когда-либо, рождается театральных “систем” и “построений”. И больше, чем раньше, привлекаются к обсуждению и разрешению вопросов театра писатели, художники и – зрители» (Николеску 1995. С. 77).

Представители нового культурного сознания, с одной стороны, полемически отталкиваясь от «натуралистического» театра второй половины XIX в. (в состав которого то включали, то исключали Чехова), сформулировали лозунг «условного театра» (статьи влиятельного сборника 1908 г. «Театр. Книга о новом театре»), а с другой, отвергая в качестве порождения эпохи индивидуализма собственно театр, зрелище, требовали создать «театр будущего», то есть театр как общественное действо (знаменитые статьи В.И. Иванова с их пропагандой трансформированного вагнеризма и античных дионисийских мистерий – «синтетического искусства всенародного действа и хоровой драмы» – см.: Иванов 1994. С. 410).

Реализовались подобные программы не столько в создании небывалых драм и постановок, сколько в обращении к нетрадиционным театральным системам, прежде всего – к доклассицистическому театру и драме. «Прицип стилизации, выдвинутый Мейерхольдом как основной, не был однородным, он отличался скорее эклектичностью. Попытки возобновить *commedia dell'arte* не без оглядки на Гордона Крэга сменялись обращением к кукольному театру. Андрей Белый и Алексей Ремизов, каждый по-своему, думали о возможности восстановить мистерию. <...> В духе средневековых драм пишет пьесы Михаил Кузмин. В основном речь шла о стилизации, обращенной к прошлому, о попытках реставрации отживших (эпитет исследователя слишком оценочен. – М. О.) форм и жанров. И в этом смысле петербургский “Старинный театр” – показательный пример – функционировал в Петербурге два сезона – 1907–1908 и 1911–1912 – под руководством Н.Н. Евреинова и историка Н.В. Дризена; эта труппа поставила “Действо о Теофиле” (французский миракль XIII в., переведенный А.А. Блоком. – М. О.). Следуя своей задаче “реконструировать отдельные моменты истории средневекового театра”, он представлял на сцене миракли, моралите, фарсы, создавая интересные спектакли книжного характера, именно реставрации, точные в историко-театральном плане» (Николеску 1995. С. 81–82). Не менее показательны в данном отношении театральные проекты со знаменательным названием «Дом интермеди» (1910–1911 гг., художественные руководители В.Э. Мейерхольд, Н.Н. Сапунов, М.А. Кузмин) и журнал «Любовь к трем апельсинам», который с 1914 г. издавался В.Э. Мейерхольдом и его единомышленниками параллельно с педагогической деятельностью в Студии на Бородинской, где ставилась задача изучать приемы старинных театров «в качестве источника для создания нового на основе подлинно театральных традиций прошлого» и где статьи о *commedia dell'arte* и тому подобных альтернативных классицизму типах театральности писали и деятели театра, и историки С.С. Игнатов, В.М. Жирмунский, К.В. Мочульский и др. (Овэс 2000. С. 176–186).

Религиозные мистерии, интермедии, *commedia dell'arte* и тому подобных разновидности доклассицистической драмы обращали серебряный век – в отечественном варианте – к литературе последней трети XVII – первой половины XVIII в., что прежде всего выразилось в экспериментах М.А. Кузмина и А.М. Ремизова.

Кузмин издал специальный сборник, куда были включены



три его пьесы о христианских святых: Евдокии, Алексее человеке Божьем и Мартиниане (Кузмин М. Комедии: О Евдокии из Гелиополя. О Алексее человеке Божьем. О Мартиниане. СПб.: Оры, 1908). Пьесы были благожелательно встречены другими сторонниками «нового театра». А.А. Блок, автор ориентированного на *commedia dell'arte* «Балаганчика», приветствовал «Евдокию» в статье «О драме», где не только подчеркнул ее отнесенность к «мистерии» и «священному фарсу», но и назвал «лирической драмой» (Блок-5. С. 183–184) – термином, который он прилагал к собственным театральным опытам. На первый взгляд, драматический проект инсценированных житий отвечал и программным призывам В.И. Иванова, но сам Кузмин возражал против подобного сближения: «Сам Вячеслав Иванов, беря мою “Комедию о Евдокии” в “Оры”, смотрит на нее как на опыт воссоздания мистерий “всенародного действия”, от чего я сознательно отрекаюсь, видя в ней, если только она выражает, что я хочу, трогательную фривольную и манерную повесть о святой через XVIII в.» (Цит. по: Кузмин 1994. С. 305). Аналогично понимал поэтику пьес Кузьмина Мейерхольд, планировавший их постановку: «Как прелестно будет звучать со сцены анахронизм: костюмы XVIII века и мотивы начала христианства в тексте поэта» (Цит. по: Богомолов, Малмстад 1996. С. 130). Художник же Н.Н. Сапунов еще более акцентировал упомянутый Мейерхольдом «анахронизм»: «Дорогой мой Михаил Алексеевич, это очень хорошая мысль – поставить Вашу “Евдокию” в духе XVIII века, хотя, я думаю, лучше было бы держаться XVII столетия; по-моему, это острее и в этом духе можно было бы сделать нечто поразительное из этой постановки. Вот где можно было применить цветные парики и огненные краски! Восемнадцатый век слишком использован и стал уже надоедать» (Цит. по: Богомолов, Малмстад 1996. С. 131; ср. также: Дмитриев 1999. С. 46).

В пьесах Кузьмина действие разворачивается далеко от России: в Гелиополе Сирском, Риме, Палестине, да и XVII век (судя по «цветным парикам») или XVIII-й здесь подразумеваются отнюдь не российские. Но поразительно, что автор, создавая свои произведения как инсценировки Четиих-Миней Димитрия Ростовского (Кузмин 1994. С. 307, 309–310), строго повторял приемы драматургов петровского времени (прежде всего в драматизированных житиях, составлявших репертуар театра царевны Натальи Алексеевны), а пьеса об Алексее человеке Божьем даже была известна украинскому театру 1670-х, хотя она ничего общего с текстом Кузьмина не имеет (ср.: Кузмин 1994. С. 310).

Показательно, что от рецензентов не укрылись переключки экспериментальных драм Кузмина с пьесами «начальной поры» русского театра. Например, А.А. Измайлов в 1910 г. писал об «Алексее человеке Божьем»: «...повинуясь модному спросу, Кузмин ни на минуту не углубляется в эту драму. Он держится намеренно лубочных тонов и лубочного рисунка и, таким образом, с величайшею, истинно обезьяньей точностью копирует тот драматический хлам, какого у нас осталось немало от времени Полоцкого (Симеон Полоцкий обобщенно обозначает здесь старинную русскую драму, как в «катенинском» письме Пушкина царевна Софья. – М. О.)» (Цит. по кн.: Кузмин 1994. С. 309). И сам Кузмин назвал сборник своих агиографических пьес «Комедии», что смотрелось эпатажно в 1900-х, но вполне отвечало русской жанровой номенклатуре последней трети XVII – первой половине XVIII в. (ср. у Пушкина: «Комедия о настоящей беде Московскому государству, о царе Борисе и о Гришке Отрепьеве»).

Таким образом, гипотеза об ориентации Кузмина на досумароковский театр вполне правдоподобна, хотя автор бесспорно трансформировал житийные сюжеты в специфическом фривольном направлении, чуждом русским драматургам XVII–XVIII вв., когда его, в частности, значительно больше волновали мучения Алексея перед первой брачной ночью, чем вся последующая жизнь праведника.

С точки зрения «странных сближений» доклассицистической и модернистской драмы показательна пьеса М.А. Кузмина «Рождество Христово» (поставлена в артистическом кафе «Бродячая собака» на Рождество 1913 г.), снабженная знаменательной жанровой дефиницией «Вертеп кукольный», что прямо отсылает к жанру народного театра, который является сниженным вариантом все той же доклассицистической драмы (Кузьмина 1958. С. 73–75; о вертепе в литературе первой трети XX в. см.: Гаспаров 1994; Сулима 1995; Кацис 2000б. С. 253–259). Это направление было планомерно реализовано А.М. Ремизовым. Кстати, М.А. Кузмин сочинил к двум его пьесам музыку, а также приветствовал их благожелательными рецензиями. Например, он писал: «Постановка “Трагедии об Иуде” в Театральной мастерской блестящим образом опровергла распространенное мнение, будто театр Ремизова недостаточно театрален» (Кузмин 2000. С. 584).

Ремизов выступил как автор «Бесовского действия» (1907), «Трагедии о Иуде, принце Искаротском» (1908), «Действа о Георгии Храбром» (1910), «Царя Максимилиана» (1919), которые,

согласно общему мнению специалистов, «по темам, мотивам, формам тесно связаны с древнерусской литературой или с устным народным творчеством» (ИРД 1987. С. 493). Уточняя эти общие замечания, необходимо подчеркнуть, что жанровое определение «действие» (как и «комедия») продолжает традиции XVII – первой половины XVIII в., кроме того, некая пьеса о Егории (Георгии) Храбром в 1673 г. была поставлена при царе Алексее Михайловиче (не сохранилась), а народная драма «Царь Максимилиан» (известная с XVIII в.), как и рождественский вертеп, трансформирует «высокие» образцы школьного театра (Берков 1957а; Кузьмина 1958. С. 70–71). К сожалению, этот аспект совершенно не освещен в основательной книге А.М. Грачевой «Алексей Ремизов и древнерусская культура», где зато подробно излагаются обстоятельства близкого общения супругов Ремизовых с профессором Петербургского университета, историком литературы Ильей Александровичем Шляпкиным (1858–1918), который написал фундаментальную монографию о театре царевны Натальи Алексеевны (1898), ввел в научный оборот пьесу «Ужасная измена сластолюбивого жития» (1882) и т. п. (см.: Грачева 2000. С. 80–90).

Существуют также любопытные записи А.А. Блока, который принимал участие в обсуждении драмы о царе Максимилиане, научно подготовленной В.В. Бакрыловым и изданной в 1921 г. Блок аккуратно конспектирует драму: «Русский царь венчается на царство, садится на престол и обручается с богиней Венерой. Его непокорный сын Адольф начинает бунт против него. Сначала он не хочет менять православной веры на языческую (отголоски раскола); потом – уходит к разбойникам (Волга, пугачевщина); потом – соглашается бросить христианскую веру и велит созвать скоморохов» (Блок-6. С. 480–481). Определяет ее историческую основу и место в народном искусстве: «Содержание пьесы в кратких чертах (очень цельная, глубокая пьеса с массой веселых и забавных вставок). Много наслоений русской истории. Два века. Максимилиан – Петр, Александр I. Адольф – народ (царевич Алексей, стремление в пустыню, раскол, пугачевщина и революционный дух). <...> Связь драмы с Иродом (вертеп и кукольный театр) и с другой стороны – с Лодкой и Шайкой разбойников, то есть все, созданное народом в области театра» (Блок-6. С. 480–481).

Более того, Блок и его коллеги рассматривали драму о царе Максимилиане не только как фольклорный памятник, но и как пьесу, постановка которой – в силу «народности», револю-

ционности, высоких художественных качеств – была бы весьма своевременна в советской России: «2 сентября я делал доклад о Максимилиане. Большинство считает, что это может войти только в отдельную серию картин, созданных самим народом. Горький думает, что в таком случае надо присоединить к этому ряд картин, созданных другими народами (Гумилев предлагает сводку моралите). Вполне на моей точке зрения один Замятин. <...> Ремизов говорил мне, что опасения Бакрылова совершенно напрасны, так как он не меняет текста и не прибавляет ничего от себя; он делал сводку, от которой вся пьеса выигрывает в цельности (устранение длиннот, повторений и т. д.). Постановленным нами двум основным условиям (романтизм и личность) пьеса удовлетворяет. 1) Романтический элемент большой. 2) Адольф – с одной стороны – носитель массового сознания; с другой – в нем личные черты (царевич Алексей, сын Петра; бунт личности – раскольничий, разбойный, революционный)» (Блок-6. С. 481–482).

Старинная драма обрела в сознании литераторов новый статус после событий 1917 г. С одной стороны, она по-прежнему вызывает интерес и даже – на короткий срок – адаптируется к официальной советской пропаганде. В рамках культурно-просветительской и антирелигиозной кампании заново ставят комедию М.А. Кузмина об Алексее человеке Божьем: в марте 1917 г. – Театр имени В.Ф. Комиссаржевской, в ноябре 1920 г. – Передвижной театра П.П. Гайдебурова. А.М. Ремизов в 1919 г. создает «Царя Максимилиана»; ростовская Театральная студия привозит в Москву «Иуду» (см. ранее цитировавшийся отзыв Кузмина); «Бесовское действо» печатается при ТЕО Наркомпроса тиражом в тысячи экземпляров.

Продолжает быть актуальной и установка, заставлявшая отождествлять театральный эксперимент с доклассицистической традицией. В.В. Маяковский славит революционное преобразование (выворачивание наоборот) мира в знаменитой «Мистерии-буфф». Ее необычная жанровая дефиниция, будучи превращена в заглавие, открыто апеллирует к «средневековому гротескно-оксюморонному слою» (Вайскопф 1997. С. 11): «мистерия» – аллюзия на религиозный театр, «буфф» – на принятое в XVIII в. обозначение комической оперы (в отличие от «опера сериа» – оперы «серьезной», с патетическим содержанием). Чуткий и осведомленный В.Б. Шкловский в 1919 г. сопоставлял «Мистерию-буфф» именно с «Царем Максимилианом» Ремизова (Шкловский 1990. С. 82).

Важной составляющей литературного образа Маяковского, каким он сложился к концу 1910-х годов, оказываются поздние киносценарии поэта. И среди них «Любовь Шкафолюбова» – сочинение, откровенно обыгрывающее традиционные барочные образы, которое первоначально и называлось стилизованно «Две эпохи, или Музейный хахаль, или Любовь Шкафолюбова». Киносценарий основан на конфликте «двух эпох» – музейного XVIII века (Шкафолюбов как раз хранитель музея) и современности, представленной образом Летчика. Конфликт предсказуемо выражается в победе современности (как идеологической, так и сюжетной – борьба за сердце юной Зины). Отрывки киносценария, полностью опубликованного только в 1936 г., были напечатаны в газете «Кино» 14 июня 1927 г. (№ 24).

Например:

«82. Усадебные ворота с колоннами и вывеска: “Музей-усадьба XVIII века”.

83. Зина остановилась, подумала, ступила за ворота, взошла по ступенькам и толкнула дверь. <...>

86. Комната с красной мебелью, вазами в углах и портретами предков на стенах.

87. Хранитель музея Иоанн Шкафолюбов.

88. Распахнутое окно, и из окна высунут конец дымящейся трубки.

89. Аппарат подымается по чубуку.

90. Напудренная в парике голова Шкафолюбова.

91. Шкафолюбов во весь – обряженный в древнейшую одежду, в чулках и в туфлях – рост; сосет чубук» (Маяковский-11. С. 98).

Если учесть, что некоторые эпизоды сценария имеют параллели в «Клопе» и «Бане», то для тех, кто знал этот сценарий, нетрудно было уловить доклассицистические элементы в поздних драмах Маяковского, выстроив в одну линию творческий путь поэта от «Мистерии-буфф» до предсмертных сочинений автора «Любви Шкафолюбова».

С другой стороны, старинная драма воспринимается как пассаизм, атрибут безвозвратного прошлого («до семнадцатого года»), а увлечение ею – как неуместная, неадекватная новому обществу, легковесная стилизация. В этом смысле репрезентативны записи С.М. Эйзенштейна 1919–1920 гг., где он, нащупывая собственный путь, подверг сплошной ревизии современное состояние сценического искусства.

Поначалу Эйзенштейн, с прагматической точки зрения отвергая приемлемость мистерий – театра прямо религиозного (идеи В.И. Иванова) – для атеистического общества, делает ставку на миракли, в которых христианский пафос «нейтрализован» светскими подробностями: «Мистерии, по-моему, теперь к постановке невозможны. Нет наивной религиозности и веры публики. Миракли ... вполне применимы к современной постановке. Я думаю даже, что они будут иметь успех не только у ценителей очаровательного духа примитивизма ... но для широкой публики непонятная ей прелесть “примитивов” будет заменяться “эротичностью” многих положений» (Эйзенштейн 2000. С. 202).

Затем и «компромиссные» миракли перестали годиться, хотя Эйзенштейн подчеркивал продуктивность отдельных приемов: «*Полное воскресение* миракля и всех особенностей постановки и *исключительное* применение медиевальных и только медиевальных приемов (как это дал “Старинный театр”, которого я, увы, не видел), я думаю, должно дать все-таки нечто неестественное, конечно, по-своему прекрасное, но полное удовлетворение от такого театра современный зритель не получит, и большинство станет смотреть (да и все) как на интересную археологическую выставку. Включение же принципов медиевальной постановки (до мозга костей условной!) в общие постановочные принципы современного (условного) театра может принести большую пользу и наверное даст много очаровательных постановок» (Эйзенштейн 2000. С. 206–208). «Конечно, если можно сохранить miracle целиком, что может быть лучше: “Теофил” Блока – chef-d’oeuvre, но я хотел бы, чтобы miracle’ный, с резкостью своего времени, все же стал бы театром наряду с “театрами” (балет, драма, фарс и т. д.), и все “ампутации”, о которых я пою с окровавленным сердцем, будут необходимы только при ... необходимости – не дай Боже; но мне кажется, что “театром” миракли станут, только пройдя через горнило современной души, без чего они будут пятиминутная реставрация, далекая сердцу актера (вспоминаю слова Мейерхольда о Старинном театре), а тем более зрителю – дай Бог, при всех этих экспериментировках только не утратить прелесть запахов полевых цветочков примитива – аромат мираклей» (Эйзенштейн 2000. С. 214).

Основываясь на позиции такого рода, Эйзенштейн проводит строгую переоценку драмы А.М. Ремизова: «Как я с этим сел в лужу – вы знаете, когда я съинсценировал ремизовского “Георгий Храброго” по подзаголовку “Мистерия” и списку действующих

щих лиц! <...> Я принципиальный противник социализма, но почему-то определенно верю в его неизбежность вообще и “своего рода социализма” в театре – распадение одной сильной многогранной героической пятиактной личности на сонмы схематически резко очерченных типов-масок. <...> Новых героев, по моему, создаваться не будет – *не с кого писать*. “Героической фигурой” Ленина не вдохновишься. Не вдохновишься вообще драмой других времен и народов. Но еще менее вдохновишься современной героической. <...> А возьмите “Действо о Георгии Храбром” Ремизова. Разве там есть герои (конечно, не в смысле “героизма”!)? Определенно нет. Это только тени, маски. Не этот кудряво-лепечущий Георгий, не борьба его с царем-змием, не в этом – драма. Трагедия совершается где-то там, позади, как казнь, скрытая от зрителей. Здесь уже “фигурки”, а не “пятиактовый” герой. Трагедия совершается “где-то там”, а прелестные куколочки об этом лишь рассказывают. Доброе начало борется со злым» (Эйзенштейн 2000. С. 228, 233–234).

Наряду со «Старинным театром» и Ремизовым – по аналогичным критериям – Эйзенштейн критикует Кузмина и проект «Любовь к трем апельсинам» (в лице В.Э. Мейерхольда, режиссера и драматурга В.Н. Соловьева, писавшего теоретические статьи под псевдонимом «Вольдемар Люсцинус»): «Читая многих современных подражателей (Вольдемара Люсцинуса, М. Кузмина, В. Соловьева etc.), приходишь к заключению, что это – мертвое искусство – и обреченное, несмотря на его, может быть, анализирующе-энциклопедическую (результат накопления до виртуозности доведенной изучаемости или познания) ценность (или историко-иллюстрирующее значение), на гибель – это то же старое, бесконечно дорогое, ценное, но оно в то же время и современное (по рождению) или, правильнее, современное, втиснутое в старые, кропотливо реконструированные и фанатически ограниченные рамки. Говоря ближе к делу и вульгарно ... это та же академия (до “Мир Искусства”) – это не творчество. Это надо знать, но творить надо не всовыванием нового вина только в “традиционное”. Если таковы были цели и задачи студии Всеволода Мейерхольда (“Любовь к трем апельсинам”) – и только таковы – а не лишь ступень (школьная скамья, академический курс, консерватория) для будущих творцов – то это действительно мертвое искусство. <...> Наши писатели (“вышеупомянутые”) делают так: берут сюжет, который мог быть взят старым мастером (фантазия или современного стиля, в котором творят, произведение прозы или поэзии), или даже современный сюжет (под-

дающийся желаемой “стилизации” или “архаизации”) и, возрадовавшись, представляют его в традиционных (при реконструктивной системе они своей нарочитостью и натянутостью из традиционных становятся трафаретными со второго раза!) формах, свято храня их. <...> Конечно, тут надо поступать иначе» (Эйзенштейн 2000. С. 230–231).

В итоге Эйзенштейн создает настоящий мини-очерк развития старинного театра, стремясь – путем сопоставлений – одновременно вывести актуальную формулу: «Итак, причиной вырождения мистериального театра ... вернее, его перерождения сперва в обстановочную (кстати, и обстановочная роскошь объясняется необходимостью как-то сделать отвлеченность всего осязательным все-таки, черт возьми, зрелищем) мистерию, затем в *miracle* и *drame profane* является понимание “средневековой публикой” основного требования театра – театральности, а не проповеди в разных костюмах и разными голосами, проповеди, для которых есть достаточно места в широких нефрах готических соборов... Не мешало бы и нам сделать то же с нашим “идейным” театром, водворив его куда следует или сняв с учреждения, где его представляют, вывеску “Театр”. Театропониманию, оказывается, надо учиться не только у оборванцев в стиле *Callo* (французский художник XVII в. Жак Калло рисовал персонажей комедии масок. – М. О.) – зрителей и актеров *commedia dell'arte*, но у варварских средневековых любителей театра» (Эйзенштейн 2000. С. 234–235).

Ясно, что Эйзенштейн, реализуя программу «нового театра» в новых условиях – при советской власти, не столько дискредитировал саму важность ориентации на доклассицистическую драму, сколько ратовал за обновленный подход: вместо реставрации – своего рода игровая деконструкция. Соответственно, Г.А. Шенгели, оспаривая в критической брошюре «Маяковский во весь рост» (1927) оригинальность идей и поэтики своего оппонента, обвиняет его именно в подмене новаторства стилизацией. Например, поэма «150 миллионов» – «под русский лубок – нечто вроде “Аники-воина” или “Царя Максимилиана”», а «Мистерия-буфф» – «какая-то помесь “Синей птицы” Метерлинка со средневековым мираклем» (Шенгели 1997. С. 423, 425; ср. послеволюционное суждение А.А. Блока о «Синей птице»: «аллегория, как в средневековых романах или в старинных интермедиях; как в каком-нибудь “Романе о Розе” XIII века, где играют роль Ненависть, Низость, Скупость, Зависть, Печаль, Старость и т. д.» – Блок-6. С. 416).



Очевидно, подобная интерпретация соотношения новаторства и традиции имела общий характер, не будучи однозначно обусловлена идейным конформизмом или желанием иметь официальное признание – печататься, ставить пьесы. Так, А.А. Блок, подводя итоги театрального сезона 1919–1920 гг., говорил: «Пошли без гордости и в меру своих сил. Не развращали себя праздными мыслями о том, что во времена Шекспира не было декораций, что для быстрых перемен нужно ждать вертящейся сцены, что путь примитива иногда прямее пути современного грузного театра» (Блок-6. С. 399). Ставя в заслугу своим единомышленникам отказ от «игры» с доклассицистическим театром, Блок в качестве негативного примера называл экспериментальную программу Мейерхольда: «Мейерхольд лично – большой художник, и *его* эти мысли не развратят, они для него *лично* – плодотворны. Но окружающих его эти мысли иногда, как мне казалось, развращали» (Блок-6. С. 399).

Тот же М.А. Кузмин в не увидевших сцены драматических произведениях 1920-х годов («Прогулки Гуля», «Смерть Нерона»), оставаясь экспериментатором, ушел от стилизаций, а в статьях сборника «Условности», заглавие которого свидетельствует о его прежней враждебности к «натурализму» и «позитивизму», предостерегает против чрезмерного увлечения «археологическими» подражаниями: «Ведь то, что мертво, не может и не должно жить, а то, что живет, значит, живо, и обращаться с ним как с мертвым – большой грех. А для живого законы гибки, а не закосстенили, можно и так, можно и этак, было бы понятие и любовь к театральности, ну, конечно, и талант, и дисциплина» (Кузмин 2000. С. 560).

Судя по всему, близкие воззрения на функцию старинных образов и их возможности при создании авангардистской драмы могли иметь обэриуты, для которых в 1920-х годах общение с Кузминым было важнейшим фактором литературного самоопределения. По словам авторитетных специалистов, «Кузмин привит обэриутов. Его посещали все четыре выдающихся поэта, связанных с группой (Хармс, Введенский, Вагинов и Заболоцкий), а двое были постоянными гостями (имеются в виду Введенский и Вагинов. – М. О.). <...> мы хотели бы отметить одну особенность, относящуюся не к сфере собственно творчества, а к сфере бытования литературы в обществе: поэзия и театральные эксперименты обэриутов чаще всего остаются неизданными и непоставленными (у Введенского и Хармса за всю жизнь было опубликовано лишь по два серьезных “взрослых” стихотворения, не был осуществлен обэриутский театр “Радикс”

и т. д.), и подобно этому Кузмин начинает писать вещи, явно предназначенные для ящиков письменного стола, а не для печати...» (Богомолов, Малмстад 1996. С. 254). И далее: «Впервые увидев Введенского, Кузмин назвал его “мистиком-футуристом”, что тоже весьма точно, с одной стороны, улавливает особенности творчества Введенского, причем не только раннего, но и эпохи ОБЭРИУ и даже более позднего, а с другой – близко исканиям самого Кузмина в двадцатые годы. <...> Роднит Кузмина и обэриутов стремление к пародийности, причем к пародированию не внешнего строя произведений, а наиболее глубинных его слоев. Но, вероятно, самое главное и самое существенное, что заставляет видеть в исканиях Кузмина предвосхищение опыта обэриутов уже тридцатых годов, – это его стремление в кажущихся наивными и стоящими на грани юмористики формах гротескного преломления современной действительности увидеть за показным ее благополучием внутреннюю несостоятельность всего жизненного строя, претендующего на создание царства блаженной гармонии» (Богомолов, Малмстад 1996. С. 272–273).

На таком фоне удивительные результаты могут быть получены при сопоставлении школьной драмы «Ужасная измена сластолюбивого жития» (опубликованной собеседником экспериментаторов серебряного века И.А. Шляпкиным) и загадочного сочинения А. Введенского «Кругом возможно Бог», где подводятся итоги русского авангарда (ср. заглавие известной монографии Ж.-Ф. Жаккара: «Обэриу и конец русского авангарда»).

Два персонажа в произведении А. Введенского – Эф и Фомин – знаменуют одну сущность в двух ее состояниях. Эф – вполне земной персонаж, он не верит в Бога, а Фомин – его воплощение в мире, где сам герой недоумевает, «тот свет» или «не тот» (Введенский 1993. С. 143).

В «земном» начале пьесы Эф и Девушка обсуждают вопрос о свойствах времени и вечной жизни (Введенский 1993. С.129).

#### Д е в у ш к а

Мужчина пахнувший могилою,  
уж не барон, не генерал,  
ни князь, ни граф, ни комиссар,  
ни красной армии боец,  
мужчина этот Валтасар,  
он в этом мире не жилец.  
Во мне не вырастет обида  
на человека мертвеца.

Разговор завершается своего рода «приглашением на казнь» (Там же. С. 129).

Д е в у ш к а

Я не Мазепа, не Аида,  
а ты не видящий своего конца  
идем со мной.

Э ф

Пойду без боязни  
Смотреть на чужие казни.

Поход на «чужие казни» кончается невесело – приходит Царь, который объявляет (Там же. С. 130):

Сейчас, бесценная толпа,  
ты подойди сюда.  
Тут у позорного столба  
будет зрелище суда.  
Палач будет казнить людей...

Приговоренные к смерти плачут, вдруг среди них оказывается Эф. Его неожиданно казнят (Там же. С. 131).

Толпа ...  
схватила Эф за руки-ноги,  
и потащив на эшафот,  
его прикончила живот,  
и стукнув жилкой и пером  
и добавив немного олова,  
веревочным топором  
отняла ему голову.  
Он сдох.

Царь спрашивает у Девушки (которая тем временем превратилась в «Воображаемую девушку»):

Скажите как его имя.  
Пойду затоплю камин  
и выпью с друзьями своими.

Отвечая на вопрос об имени казненного Эф, Девушка впервые произносит его имя в новой (полной, развернутой) фор-

ме – Фомин. Смена имени подчеркивает, что остальное действие будет происходить то ли с Душой, то ли с какой-то потусторонней манифестацией Эф. А Царь констатирует (Там же. С. 131):

Ах какой ужас. Это в последний раз.

Последний раз оказывается первым: в последний раз прозвучала фамилия Эф, а Фомин – в первый. Впрочем, Царь действительно видит тело Эф в последний раз.

Переход Эф в иной мир осложнен его постоянной боязнью быть сожженным. Эф говорит перед прогулкой на казнь (Там же. С. 127):

А я знаешь все бьюсь, да бьюсь,  
чтоб не сгореть.

И после того, что было на казни (Там же. С. 144), –

говорит натура:  
все живут предметы  
лишь недолгий век,  
лишь весну да лето, вторник да четверг.

...  
Нет дева дорогая,  
нет жизнь это не то,  
и ты окончишь путь рыгая  
как пальмы и лото.

Тема огня (ср. комментарии М.Б. Мейлаха: «Далее мы поочередно встречаемся на протяжении поэмы с мотивами дыма, зажигаемых канделябров, играющего между волос огонька, пылающего камина, пламени, вплоть до “мира, накаляемого Богом” в конце поэмы» – Введенский 1993. С. 245) принципиальна для «Кругом возможно Бог» и соотносится с внетекстовой реальностью.

Согласно суммирующей характеристике Л. Флейшмана, «в русской литературе XX века не было события, по трагической судьбоносности равного смерти Маяковского. О Маяковском как выражении жизни и смерти целой эпохи говорили Пастернак в “Охранной грамоте” и Р. Якобсон в “О поколении, растратившем своих поэтов”. <...> И здесь не могло не обратить на себя внимание то, что “конец” выпал не на 13 апреля, не на вос-

кресенье, – а на понедельник 14 апреля. 14 апреля был первым днем Страстной недели (по православному календарю). В субботу 19 апреля Маяковский должен был выступать на антипасхальном вечере. 17 апреля состоялись похороны, поразившие друзей Маяковского всенародными масштабами оплакивания поэта, последние дни которого обнаружили трагическую глубину его одиночества и затравленности современниками» (Флейшман 1975).

Гибель Маяковского, осмысленная в качестве «конца авангарда» и «конца эпохи», стала темой «Кругом возможно Бог», где нашли отражение конкретные обстоятельства похорон Маяковского (Кацис 2000б).

Ключевыми в данном отношении могут считаться строки (Введенский 1993. С. 132):

Фомин лежал без движенья  
на красных свинцовых досках.  
Казалось ему, наслажденье  
сидит на усов полосках.  
Потрогаю, думает, волос,  
иль глаз я себе почешу,  
а то закричу во весь голос  
или пойду подышу.

Прежде всего, «на красных свинцовых досках» – явно перекликается с «на красных октябрьских цветах» из поэмы «Владимир Ильич Ленин»:

Пройдут  
года  
сегодняшних тягот,  
летом коммуны  
согреет лета,  
и счастье  
сластью  
огромных ягод  
дозреет  
на красных  
октябрьских цветах.

Аналогично, «во все голос» – «лобовая» аллюзия на заглавие прощальной поэмы Маяковского, что – в единстве с рифмой

«волос/голос» – дополнительно отсылает к полемическим выпадам против мэтра, которые в конце 1920-х часто строились на обыгрывании грубоватой поговорки «Голос, как в жопе волос, – тонок и нечист» (Кацис 2000а, с. 707–746).

Кроме того, строки Введенского намекают на шокирующие подробности похорон Маяковского, которого везли на кремацию в красном металлическом гробу. Это особенно эпатировало в Страстной четверг, ведь только отмеченных праведников (а не демонстративных атеистов!), умерших на Страстной неделе, хоронят (а не кремируют, разумеется) в красных гробах.

Получается, что автор «Кругом возможно Бог» откликается на обстоятельства жизни, творчества, гибели и кремации Маяковского, а Эф/Фомин с его страхом сожжения обретает черты «заместителя» покойного поэта.

Однако – при всей «злободневности» – описание похорон Эф/Фомина одновременно мистично: комментируя этот фрагмент, М.Б. Мейлах отмечает, что «последующие части поэмы протягивают нить к средневековому жанру запредельного хождения, известного по нескольким апокрифическим памятникам...» (Введенский 1993. С. 247).

Подобная сюжетно-персонажная схема вполне может быть сопоставлена со школьной драмой «Ужасная измена сластолюбивого жития». Обличаемый в этой пьесе Пиролюбец, который всецело предан погоне за наслаждениями, в финале вполне закономерно оказывается в аду. С «Кругом возможно Бог» школьную пьесу сближает не только маршрут героя на тот свет, но и средства раскрытия его характера. Пиролюбец – человек, но он целиком сводим к сделавшей неверный выбор (в пользу наслаждения) сердцевине. Потому имени у центрального персонажа нет: он – грешник как таковой. Однако на другом уровне понимания Пиролюбец свободно замещается Духом-«Гениушем», который сообщается с аллегориями Сластолюбия и Любви Земной (ПШТМ. С. 56–59), осуждается судом Суда Божия, Гнева Божия, Совести и Греха (ПШТМ. С. 69–71) и т. д. (ср. сходное замещение одного множеством при представлении характера праведника Лазаря).

В «Кругом возможно Бог», как и в «Ужасной измене», преобразование (и замещение одного множеством) – удел не только главного персонажа. Если Эф превратился в Фомина, то Девушка – в Воображаемую девушку. Не исключено, что Девушка дольного мира стала Женщиной горного, которая в потусторонних сценах действует наряду с Воображаемой Девушкой

(ср. иные варианты интерпретации системы персонажей – Констриктор 2000. С. 597–602). Аналогично с Эф как основным «заемстителем» Маяковского на «том свете» правомерно дополнительно соотносить – кроме Фомина – Стиркобреева (ср. аллюзию, подразумеваемую его фамилией, на характерные для агиток Маяковского образы стирки и т. п.).

Череду порочных деяний Пиролоубца в школьной пьесе венчает роскошный пир, реализующий доминанту характера Пиролоубца – страсть к наслаждениям, где грешник отказывает в подавании нищему Лазарю и даже бессердечно поражает его стрелой из лука.

Присутствует образ пира в «Кругом возможно Бог», будучи обработан авангардистом – как и в «Ужасной измене» – в макиабрическом направлении (Там же. С. 151):

Лежит в столовой на столе  
труп мира в виде крем-брюле.  
Кругом воняет разложением.

А над столом с «трупом мира в виде крем-брюле» (Введенский 1993. С. 152) –

Крылом озябшим плещет вера,  
одна над миром всех людей.

В «Ужасной измене» же Пиролоубец, не поверив мрачному сну, предвещавшему скорую кончину и кару, рассуждает (ПШТМ. С. 62–63):

Сон видех и ужасный, како сего мира  
Бывает всегда прельщаема вера.  
Смущает сердце мое, трепещет утроба,  
Аки, егда хвор я или надежден гроба.

В следующей реплике Пиролоубец повторяет сопоставление мира и веры (Там же. С. 63):

...аще бы кто всяким сном даст веру,  
Никогда б радостен не пожил той в миру.

Эти слова произносятся Пиролоубцем в беседе с Нищим Лазарем (Там же. С. 63–64):

Л а з а р ь

Господине всеблагий, с други си здрав буди,  
Мене нища Лазаря, молю, не забуди.

П и р о л ю б е ц

Прочь, прочь, о нище! Части ж не имеешь с нами,  
Кое ли причастие нищу с богачами.

Л а з а р ь

Вемь, яко не имею, но благоутробен  
Явися нищому, буде ми незлобен.

Но Пироллюбец непреклонен. Равным образом у Введенского разошлись взгляды на жизнь Фомина и некоего Нищего (Введенский 1993. С. 138).

Н и щ и й

Здравствуй Фомин сумасшедший царь.

Ф о м и н

Здравствуй добряк

Н и щ и й

<...> я голодаю.  
Нет моркови, нет и репы.  
Износился фрак.  
Боги стали свирепы.  
Мое мнение будет мрак.

Ф о м и н

Ты думаешь так.  
А я иначе.

Н и щ и й

Тем паче.

Ф о м и н

Что паче?  
Я не о том.  
Я думаю про будущую жизнь за гробом... <...>

Н и щ и й

Фомин что за сцена?  
Я есть хочу.

Ф о м и н

Ешь самого себя.

Посреди нечестивого пиршества в «Ужасной измене» приходит аллегорическая фигура Смерти и увлекает грешника в ад (9 явление), а в «Кругом возможно Бог» Мертвый Господин –



странный персонаж, который «таинственно вбегает в текст мистерии из неизвестных сфер, видимый лишь Воображаемой Девушке и автору», и «молча удаляет» в финале эпилога время», по мнению исследователя, «есть смерть» (Констриктор 2000. С. 596).

Инвариантом темы пира как преддверия последнего суда (ср. упоминание Валтасара в цитировавшейся реплике Девушки из «Кругом возможно Бог») в обеих пьесах выступает контрастное сопряжение образов трупa и сладости – «наслаждения»/«сладостюбца»/«сластей». Так, аллегорическая фигура Отмщения из «Ужасной измены», обращаясь к Телу Пиролюбца, говорит (ПШТМ. С. 78):

Лежит бездушный, трупe сладостюбче,  
Аду в корысть упитанный глупче.  
Где ныне сласти, вечера и пиры?  
Где златом гордый виссон и порфиры?  
Где ныне душа, яже в сластях многих  
Живущи, презри нищих и убогих?  
Адом пожерта, в муках пребывает...

А в «Кругом возможно Бог» читаем:

Фомин лежал без движенья,  
На красных свинцовых досках.  
Казалось, ему наслажденье  
Сидит на усов волосках...

Томясь в аду, Пиролюбец сетует (Там же. С. 79):

Горе, ах, горе зде мучиму веки,  
Окаянному между человеки,  
В огненной печи раздежь до зела,  
Сердцем растаю, поминая дела...

Но ведь именно сожжения боялся Эф в «Кругом возможно Бог», и транспортировка бездыханного тела Эф на «красных свинцовых досках» окажется вполне мотивированной не только «реалиями» – самоубийством и кремацией Маяковского, но и соответствующим подтекстом «Ужасной измены».

Более того, трудно избавиться от ощущения, что авангардисту XX в. (а может, и знатоку древних языков – автору школь-

ной пьесы из века XVIII-го) вполне могло прийти в голову, что Пиролубец – любитель пиров – иронически прочитывается через греческое слово «огонь» как любитель огня, который, значит, закономерно попал в огненную печь (ср. беглое замечание исследователей об ориентации «Минина и Пожарского» Введенского на пещное действо – театрализованную службу русской церкви, традиционно называемую среди «предшественников» отечественного драматического искусства – Таршис, Констриктор 1992. С. 113).

В «Кругом возможно Бог» приведенным словам о том, что все окончат «путь рыгая как пальмы и лото», предшествуют строки (Введенский 1993. С. 144):

В тщетном издыхании  
время проводя,  
в любовном колыпании  
ловя конец гвоздя.  
Ты думаешь дева безопасно,  
Что все кисельно и млечно.

В сопряжении с «пальмами и лото» получается, что жизнь, подчиненная наслаждению, сменится (логично закончится?) смертью и адским пламенем. Сходным образом Душа Пиролубца жалуется, попав в Геенну огненную (ПШТМ. С. 80):

Растаях, в сластех живуши, во мире,  
Ныне же стражду во огню сем без мери.  
Одеях виссом живой грешно тело,  
Еже во муках околь окружило  
Болезни адских: огонь, червь, мрак лютейший  
Паче мук всяких в крон последний,  
Грозного Суде гнев неукротимый,  
Смраднее калы серчистые димы...

Возникающее в этом монологе сравнение серных дымов с калом симптоматично переключается с копрологическим мотивом, развитым в «Кругом возможно Бог», где Девушка говорит о людях перед казнью (Введенский 1993. С. 127–128):

Все умирающие трясют.  
У них работает живот,  
он перед смертью усиленно живет.

Начав же с кала, героиня неожиданно перескакивает к теме огня, когда спрашивает Эф (Там же. С. 128):

А почему ты боишься сгореть?

Эф отвечает, подхватывая ассоциацию огня и воняющих отбросов (Там же. С. 128):

А ты не боишься, дура?

...

Боюсь я каждой спички

чиркнет спичка,

и заплачет птичка.

Пропадет отвага

вспыхну как бумага.

Будет чашка пепла

на столе вонять,

или ты ослепла,

не могу понять.

Авангардное сочетание кала и горения – то ли в Геенне огненной, то ли в Пещи, то ли просто в крематории – неожиданно находит опору в старой школьной драме.

Интересно, что пока Пиролубец жалобно просит спасти его из Геенны, «ему глаголющу, является Лазарь на лоне Авраама, его же вознес очи, Пиролубец увидев глаголет» (ПШТМ. С. 80):

Отче Аврааме! Зри сына горяща,

В лютой сей пещи услыша моляща,

Посли Лазаря, да язык разженный

Охладит в воде хладне омоченный

Перст его, ибо зельне разгореся

И аки главня геенская явися.

Авраам же отвечает формулировкой общего закона, что если при жизни Пиролубец наслаждался, а Лазарь страдал и болел, то теперь один вечно мучается, а другой пребывает на лоне Авраама. В «Кругом возможно Бог» – наряду с Фоминым, наказанным за атеизм, – Стирkobреев несет «потустороннее» наказание (Введенский 1993. С. 136):

Ф о м и н

Я буду очень рад

отправить тебя в ад. <...>

Стирkobреев

Паралич ты царь болезней,  
сам пойми, в сто крат полезней  
чтобы этот полутруп  
умер нынче бы к утру б.

Происхождение паралича, который вскоре персонифицируется в качестве действующего лица, просто и физиологично (Там же. С. 133):

Скоро юноши придут,  
скоро девки прибегут  
мне рассеяться помочь.  
Скоро вечность, скоро ночь...

...  
Буду пальму накрывать,  
а после лягу на кровать.

В библейской Песне Песней пальмой именуется прекрасная Суламифь, что поясняет греховный «разряд» Стирkobреева, а с ним и мотивировку наказания за «это». Если наше предположение правильно и пьеса «Ужасная измена» имеет отношение к пьесе А. Введенского, то обэриут весьма иронично отнесся к благочестивой пьесе школьного театра. При таком подходе дуэль Фомина и Стирkobреева оказывается пародийной аллюзией на диалог Тела и Души Пиролюбца.

Кроме того, как уже упоминалось, слово «пальма» у Введенского встречается – помимо эротической ситуации – в контексте всеобщей смерти и горения («пальмы и лото»). Показательно, что в «Ужасной измене» плод пальмы – финик – фигурирует в качестве символа божественного прощения и справедливости: «Суд божий в десной руке держит меч пламенный, а в другой финик з скипетром, а на главе венец царский» (ПШТМ. С. 68).

Суммируя наблюдения, можно гипотетически назвать школьную пьесу «Ужасная измена» одним из источников сюжета и образцом жанровой структуры «Кругом возможно Бог». Но даже если прямое увязывание двух текстов покажется неубедительным, правомерно – со значительно большей степенью вероятности – говорить об ориентации А. Введенского на поэтическую систему доклассицистической драмы.

Здесь прежде всего обращает на себя внимание смешение в текстах Введенского (и, разумеется, в «Кругом возможно Бог») серьезного и смехового, что есть отличительный признак доклас-

сицистических пьес. Так, М.А. Кузмин напоминал по поводу постановки «Двенадцатой ночи» Шекспира: «Я думаю, если разобрать пресловутое слияние в шекспировских пьесах трагического и лирического с комическим и буффонным, мы найдем ту же музыкальную последовательность. <...> Грубоватым шуткам пьяной компании оригиналов и уродов, заполняющих своим веселым шумом половину комедии “Двенадцатая ночь”, – симметрией может быть только тончайшая, полная причуд, поэзии, запаха вереска и фиалок, музыки и томлений сказка о влюбленном герцоге, его паже и жестокой красавице» (Кузмин 2000. С. 553).

Интересно, что образ «веревочного топора», которым «толпа» обезглавила Эф (если это не удвоение карающего орудия – «веревка» плюс «топор»), напоминает мнимое обезглавливание ассирийского воина Сусакима из пьесы «Иудифь» (1670-е годы): до смерти напугав, ему наносят удар по шее не мечом, а «лисыим хвостом» (ППРТ. С. 441).

Жанровая неопределенность, характерная для «Кругом возможно Бог», в свою очередь, перекликается с доклассицистической «прозрачностью» границы между драматическими и недраматическими произведениями. Действительно, в «Кругом возможно Бог» допустимо вычленить – типологически близкое к поэтике школьной драмы – соединение действия, напоминающего мистерии (и их школьные обработки), и «эпического» повествования («поэма»). При такой перспективе рассмотрение «Кругом возможно Бог» более продуктивно в рамках истории драмы (а не лирики).

Наконец, композиция «Кругом возможно Бог» – с очевидным (хотя и не обозначенным) разделением на пролог («Священный полет цветов»), основное действие, прерываемое интермедиями (см.: Констриктор 2000. С. 590–591), авторский эпилог, начинающийся после финальной реплики Фомина – воспроизводит схему, присущую школьным пьесам. В «Ужасной измене» существуют два пролога (антипролог, разыгрываемый с участием аллегорических фигур; собственно пролог, содержащий авторские пояснения); основное действие, в которое были инкорпорированы несохранившиеся интермедии; патетический эпилог, произносимый персонификацией Церкви православной. Как отмечал автор современного теоретического труда о драме, «драма и театр последних десятилетий стали сводить к минимуму то, что на протяжении трех столетий казалось для европейского искусства непрекаемым. Пространственно-временная замкнутость сценических картин резко ослабилась» (Хализев 1986. С. 171).

Более того, в предваряющем «Ужасную измену» синопсисе (кратком пересказе содержания) об антипрологе сказано: «Всего действия вещь и событие иероглифически является» (ПШТМ. С. 51), где термин «иероглифически» подразумевает аллегорический характер антипролога.

Но ведь иероглиф – одна из важнейших категорий поэтики Обэриутов.

Я. Друскин в грандиозном сочинении о Введенском «Звезда бессмыслицы», в частности, пишет: «В этой работе я пытаюсь показать, как надо читать Введенского, чтобы услышать то, что нельзя услышать ушами, понять умом. Мы ищем душу или энтелехию бессмыслицы. Л. Липавский ввел термин для того, чего нельзя услышать ушами, увидеть глазами, понять умом: ИЕРОГЛИФ. Иероглиф – некоторое материальное явление, которое я непосредственно ощущаю, чувствую, воспринимаю и которое говорит мне больше того, что им непосредственно выражается как материальным явлением.

Иероглиф двузначен, он имеет собственное и несобственное значение. Собственное значение иероглифа – его определение как материального явления – физического, биологического, физиологического, психо-физиологического. Его несобственное значение не может быть определено точно и однозначно, его можно передать метафорически, поэтически, иногда соединением логически несовместимых понятий, то есть антиномией, противоречием, бессмыслицей.

Иероглиф можно понимать как обращенную ко мне непрямую или косвенную речь нематериального, то есть духовного или сверхчувственного, через материальное или чувственное» (Обэриуты 1998. С. 550–551).

Трактат Друскина, в течение десятилетий доступный крайне ограниченному числу исследователей, был написан в 1970-е годы, когда у его составителя (возможно, под влиянием молодых друзей – ранних исследователей обэриутов, близких к московско-тартусской семиотике) возник новый интерес к иероглифу как знаку. В этой перспективе обэриутский термин предстал небывалым опережением своего времени – оказывается, «Н.И. Харджиев в беседе с Друскиным (1960-е гг.) сообщил, что термин ИЕРОГЛИФ не использовался в искусствоведении. По-видимому, это впервые осуществил Л. Липавский (из записей разговора о “чинарях”)» (Обэриуты. С. 1036).

Однако – в аспекте сопоставительного анализа со школьной драмой – иероглиф оказывается вполне ожидаемым терми-

ном, отсылающим к специфическому символизму обэриутов как раз по доклассицистическому образцу. Так, в «Комедии о Петре Златых Ключей» действующие лица антипролога – Купидон, Зависть и Венера – названы «гиерологическими» (слово, видимо, искусственно-школьного происхождения) персонами (ПСПТ. С. 315), что комментируется специалистами как прямая реализация рецептов теоретических сочинений по поэтике, предписывавших открывать драматическое произведение аллегорическим антипрологом, в «котором кратчайшим образом аллегорически изображается сущность дела» (сочинение Ф. Кветницкого о поэтике цит. по: ПСПТ. С. 659).

Получается, что термин типа «иероглифический» или «гиерологический» целенаправленно использовался создателями драм «начального периода» в смысле «аллегорический». Это объясняется общим интересом эпохи к египетской традиции, понятой как универсальный тезаурус: «На пушке стоит алектор, иероглифик бодрости» (1704); «Круг древца виноградная лоза, знамение и бывшего и будущего благополучия у иероглифистов» (1709); «Все, что до Иероглифического искусства Египтян касается, изъяснить» (1729); «Сия книга от большей части в Гиероглифических фигурах состоит» (1731); «Первый образ писания был не буквами, но знаками вещей, еже иероглифия именovali» (1733) и т. д. (см.: Словарь русского языка-8. С. 254; ср. анализ использования термина «иероглиф» в трактате Г.Р. Державина «Рассуждение о лирической поэзии или обо оде» – Серман 1974б. С. 340–341<sup>7</sup>; о барокко и египетских иерог-

---

<sup>7</sup> В данном отношении закономерно, что знаменитые строки из «Кругом возможно Бог»:

Горит бессмыслицы звезда,  
Она одна без дна, –

восходят к «Вечернему размышлению о Божием величестве» Ломоносова:

Открылась бездна звезд полна;  
Звездам числа нет, бездне дна.

Столь же правомерны ассоциации формулы Введенского «Беседа часов» и «глагола времен» Державина из оды «На смерть князя Мещерского» (ср. замечание Я. Друскина о том, что «поэзия и проза Введенского философская, в этом отношении он продолжает традицию русской литературы, начатую еще Державиным» – Друскин 1998. С. 550).

лифах – см.: Godvin 1979. С. 15–42, 56–65; см. также обсуждение значимости для барокко терминов «иероглиф», «символ», «эмблема» – Warnke 1987. S. 178–179).

Для обэриутов привлекательность термина «иероглиф» могла быть дополнительно обусловлена его мистическими (и не только в связи с таинственным Египтом) коннотациями. Не случайно М.А. Кузмин в статье «Чешуя в неводе» (1922) приводит заглавие трактата Карла фон Эккартсгаузена (1752–1803) «Важнейшие иероглифы для человеческого сердца» и цитирует его: «Все видимое есть изображение невидимого, есть глас, зовущий нас от истины Натуры к великим истинам Вечности» (Кузмин 2000. С. 372). Другими словами, термин «иероглиф», который, может, и «не использовался в искусствоведении» XX в. (ср., впрочем, использование его нарочито архаизированного варианта «гиероглиф» в «Пощечине общественному вкусу» или в «дальневосточной» версии С.М. Эйзенштейном: Кауфман 1929 – см. об этом: Галушкин 1993. С. 36), с точки зрения XVIII в. – достаточно нормален.

Знаменательно, что, по свидетельствам мемуаристов, «Введенский знал и любил “Царя Максимилиана” (в обработке Ремизова)» (Введенский 1993. С. 246). М.Б. Мейлах, комментируя «Кругом возможно Бог», приводит эти свидетельства в связи с образом Царя. Продолжая сопоставление, отметим, что к народной драме «Царь Максимилиан», по-видимому, восходит Венера, которая в «Кругом возможно Бог» произносит агрессивно похотливые речи (Там же. С. 141):

Увидев одного пострела,  
я поняла, что постарела.  
Он был изящен и усат,  
он был высоким будто сон.

...

Я думаю теперь уж я не та,  
похожая когда-то на крота,  
сама красота.

Ср. в фольклорном «Царе Максимилиане» выступление Богини Венеры (Берков 1953. С. 223–224):

Б о г и н я

Любила я, любила я,  
Гусара одного;  
Теперя я, теперя я  
Осталась без него...



Г у с а р

Позвольте мне час с вами любовью наслаждаться, прелестная Богиня!

Б о г и н я

Можете, душечка, можете.

Симптоматично также, что Эйзенштейн, критически обозревая театральные эксперименты послереволюционных лет, особое внимание уделил пьесе А.В. Луначарского «Фауст и город» (1918): «Сюда же легло и то, что я себе вообразил, когда взял в руки “Фауст и город” Луначарского, и чего... я там не нашел» (Эйзенштейн 2000. С. 229). Очевидно, обманутые ожидания Эйзенштейна были спровоцированы заглавным героем и ассоциациями со знаменитой трагедией, которая – в аспекте данного исследования – интересна, во-первых, тем, что Гёте реализовал в ней художественные возможности доклассицистической драмы, а во-вторых, тем, что «Фауст» оказался актуален для Введенского и Хармса.

Отталкивание от литературной (точнее – театральной) традиции закономерно вело обэриутов к поиску близких им образцовых произведений, противопоставляющих себя магистральной истории. По замечанию специалиста, «у обоих обэриутов имеются произведения, которые бесспорно могут быть идентифицированы как “фаустовские” в том, что касается набора персонажей, особенностей стиха и некоторых более или менее скрытых цитат из Гёте» (Орел 1991. С. 31). Свои наблюдения В. Орел аргументировал, анализируя «Месь» Хармса (1930), написанную одновременно с «Кругом возможно Бог» и напоминающую текст Введенского по жанровым признакам: стихотворный диалог.

Как и положено для авангардистского произведения после 1917 г., «Месь» есть переработка «Фауста», радикально трансформирующая, «деконструирующая» источник: «Особенностью “Мести” является то, что фаустовские мотивы – в силу концептуальных и стилистических особенностей обэриутской поэзии – оказываются у Хармса “свернутыми” до фразы, а иногда и до одного слова. Это, кстати сказать, делает вылавливание подобных фрагментов трудным, а утверждение об их связи с “Фаустом” трудно доказуемым» (Там же. С. 33). В. Орел ввел удачное обозначение для практики деконструкции, используемой авангардистами при обращении к их литературным образцам: построенные на трансформированных цитатах фрагменты, по его выражению, «выполняют функцию *pastiche*» (Там же. С. 31).

Вообще не только Введенский, но и другие обэриуты обращались к доклассицистическим произведениям, прибегая к их *pastiche*’ной трансформации как способу порождения экспериментального текста.

В качестве примера можно привести «Комедию города Петербурга» Хармса (1927), своим заглавием/жанровым обозначением (ср. «Комедию о настоящей беде Московскому государству, о царе Борисе и о Гришке Отрепьеве» Пушкина), наличием интермедий и стихотворным строем отсылающую к «сниженному» варианту доклассицистической драмы (ср.: «Царь Максимилиан»).

Сходная концепция в качестве современного барокко целенаправленно реализована в романе «Козлиная песнь» (см. Шиндина 1993). На сюжетном уровне – это хобби одного из центральных персонажей (Костя Ротиков), который в терминах «барокко» характеризует стихотворения «неизвестного поэта», коллекционирует «причудливейшие произведения барокко: табакерки, часы, гравюры, сочинения Гонгоры и Марино (Вагинов 1991. С. 78), а также генерализует: «По всей Европе, – продолжал беседу Костя Ротиков, – появляется сейчас интерес к барокко, к этому вполне, как вы сказали, законченному в своей незавершенности, пышному и несколько безумному в себе самом стилю» (Там же. С. 78).

На глубинном уровне описание стихотворений образцового поэта барокко Гонгоры, данное в романе («Каждое слово у Гонгоры многозначно <...> оно употреблено у него и в одном плане, и в другом, и в третьем. Каждая строчка у Гонгоры – поэма Данта в миниатюре» – Там же. С. 78), повторяет описание поэзии центрального героя – «неизвестного поэта» (Там же. С. 59) – и «может быть распространено на “Козлиную песнь” в целом» (Шиндина 1993. С. 43; ср. переводы Хармса из немецкой поэзии начала XVIII в., статья о которых была знаменательно озаглавлена «Хармс – переводчик или поэт барокко?» – см.: Герасимова 1994). Кроме того, с барочным (доклассицистическим) текстом перекликаются некоторые композиционные приемы Вагинова, который вводит в роман главы, названные «Интермедия», «Междусловие», и два «Предисловия», произносимые автором «на пороге книги» и «посредине книги».

Наконец, О. Шиндина специально выделяет связь мотива барокко с образом Петербурга, который окружен в романе «явным эсхатологическим ореолом» (Шиндина 1993. С. 43): «Теперь нет Петербурга. Есть Ленинград; но Ленинград нас не касается – автор по профессии гробовщик, а не колыбельных

дел мастер» (Вагинов 1991. С. 13). Это прямо перекликается с Петербургом/Летербургом из «Комедии» Хармса и заставляет вспомнить, что «Козлиная песнь» создавалась в момент десятилетия событий 1917 г.: «...и в клубах, и в библиотеках, и школах привычно и неторопливо готовились к годовщине, уже полные и худые владельцы частных магазинов давно привыкли выставлять портреты вождей и украшать их посылно, уже торжество носило общенародный и непринужденный характер» (Там же. С. 84).

Увязывая барочные (пастишно-доклассицистические) образцы и Петербург, обэриуты маркировали дистанцию, отделяющую новый мир – катастрофой 1917 года – от бывшей, императорской, «петровской» России. То есть сам выбор образца обретал содержательность. События же апреля 1930 г. – самоубийство центральной фигуры «классического» авангарда – оказались способны дублировать и заменить (отчасти) Октябрь 1917 г. Мотив смерти Маяковского в «Кругом возможно Бог» манифестировал самый жесткий вариант противопоставления официальной культуре: обэриуты позиционировали себя вне пошедшего на компромисс с властью авангарда. Ранний, дореволюционный, не ангажированный Маяковский связан большей частью своего творчества с Санкт-Петербургом, поздний – с Москвой: например, если в поэме «Человек» действие происходит в Петербурге со всеми его мифологическими ассоциациями, то в поэме «Про это» лирический герой, который «семь лет назад» в «Человеке» стоял на том же месте, страдает в Москве. Таким образом, Введенский, помещая себя в позицию «после» культуры, реагирует на смерть Маяковского (финал) в новой/старой советской столице, когда «пастишно» перелагает московскую школьную пьесу времени Петра I – современницу основания Петербурга (начало).

Безбожное самоубийство, пришедшееся на Страстную неделю, оспорено формулой «Кругом возможно Бог». Произведение, отрицавшее советский атеизм, было построено по законам религиозного театра, сохранявшего одновременно жанровые признаки той драмы, которую создавали Маяковский и другие учителя и предшественники Введенского, когда они в рамках экспериментов Серебряного века обратились к доклассицистической традиции.

\* \* \*

Изучение рецепции русской драмы XVII – первой трети XVIII в. художниками и теоретиками Серебряного века откры-

вает также путь к общей дефиниции ее поэтики. Дело в том, что театральные системы, составляющие эту драму, «даны в ощущение», но неуловима адекватная концептуальная модель, преобразующая временно и пространственно соположенные системы в единый литературный феномен, особенно если исследователи пытаются прибегать к терминам литературного направления/стиля эпохи.

Самая простая модель может быть названа «предклассицистической»: если XVIII век – век хорошо разработанного исследователями классицизма, то последняя треть XVII – первая треть XVIII в. – закономерно относятся к предклассицизму. Согласно этой модели, которой придерживались А.И. Соболевский (Соболевский 1890), В.И. Резанов (Резанов 1910а. С. 341–342), И.П. Еремин (Сборник ответов 1958), П.Н. Берков (Там же), О.А. Державина (Державина 1968), В.Д. Кузьмина (Кузьмина 1968) и др., для драмы XVII – первой трети XVIII в. принципиально важны «ростки будущего» (безусловно имеющиеся), «прорастающие» (в большей степени – содержательно, в меньшей – формально) в классицизм.

Подобный подход вообще провоцируется изучаемой эпохой. Радикальные культурные реформы последней трети XVII – первой трети XVIII в. получили высокое признание (канонизацию) скорее у потомков, чем у современников. Отсюда возникает соблазн упрощающей подмены декларируемых реформаторами пожеланий свершениями, во имя чего самые авторитетные ученые порой игнорировали реальные сложности эпохи реформ.

Таковы, например, суждения выдающегося филолога Г.О. Винокура о языковой политике Петра I (главы «Русский литературный язык в первой половине XVIII в.» и «Русский литературный язык во второй половине XVIII в.» в академической «Истории русской литературы» – 1947, монография «Русский язык. Исторический очерк» – 1945 и т. д. – см.: Винокур 1959). Суммарно их можно свести к нескольким тезисам (ср.: Живов 1996; Одесский 1997).

1. «Основное событие» XVIII в. – «начавшееся разрушение прежней системы письменного двуязычия и зарождение национального языка, пока еще, разумеется, в его первоначальных, примитивных формах». В приведенной формулировке обращают на себя внимание ограничительные оговорки типа – «начавшееся», «зарождение», «первоначальных, примитивных», благодаря которым происходит существенная коррекция исходного опре-

деления, и «основное событие» редуцируется до возникновения возможности, потенции, которой еще только предстоит актуализироваться.

2. Из двух языков, ранее составлявших письменное двуязычие – церковно-славянского и русского приказного, базовым привычно признается «деловой язык петровского времени», просторечие. «Уже самый склад традиционного литературного языка делал его малопригодным для целей популяризации, которую постоянно имел в виду главный заказчик переводов Петр I. Этим объясняются его постоянные напоминания переводчикам о том, что переводы должны быть удобопонятны». Однако пресловутое пристрастие петровских идеологов к просторечию в итоге оценивается как преимущественно декларативное. «Литераторы этой эпохи не раз заявляют о своем намерении пользоваться в своем изложении “просторечием”, которое они противопоставляют “славянскому высокому диалекту”. Но ... фактически в их письменных трудах гораздо больше второго, чем первого». Цитируя гротескно-витиеватый фрагмент из «Юности честного зеркала», Винокур замечает: «Таково просторечие петровского времени, даже при сознательном к нему стремлении. Но», – словно бы утешает он читателя, – «ведь не всегда существовало самое это стремление». Следовательно, культ просторечия имеет скорее идеологически-знаковый, чем фактический характер. А потому установка на просторечие могла реализовываться весьма неожиданно: хотя бы чудовищными скоплениями варваризмов, которые, однако, самим фактом противопоставленности славянизмам создавали искомый эффект «некнижности». Винокур приводит выразительный отрывок из «Слова о победе у Ангута» Гавриила Бужинского: «Но понеже в мимошедшем месяце благодарствующе Богу Триипостасному при воспоминании Полтавской виктории Богодарственной, елико по силе нашей, а не по достоинству о благодарении слышахом, ныне за благо сотворим, слышателие, паче же во всех тех баталиях подвизавшиеся трудники и доблии победоносцы, егда о матери всех побед и родительнице всех торжеств, не слово, или рассуждение, но краткий дискурс в нынешний день представим». Поскольку «просторечие» знаково, постольку оно выражается при помощи «минус-приема», в данном случае варваризмов.

3. Благодаря прозорливости Петра I как «организатора русской государственной жизни», установка на просторечие (будучи декларативной) подразумевала в действительности ориентацию не на специфически-приказное, а на общий фонд приказного и

церковно-славянского языка. «Для писателей начала XVIII в., как и вообще для культурных деятелей этой эпохи, церковно-славянский язык целиком сохранял ореол языка “правильного”, “грамматического”, и это необходимо постоянно иметь в виду при изучении судеб литературной речи в петровскую эпоху и даже в более позднее время». А это означало ориентацию на «регламентированную грамматической схоластической традицией» орфографию. «Вопрос, таким образом, упирается в принципиальное значение орфографии как основы грамотного книжного письма. Сам Петр писал так, как говорил, “без всякой орфографии”, но это тем не менее не вызывало с его стороны никаких попыток реформировать орфографию». Итак, установка на просторечие отождествляется с установкой на языковой традиционализм, что вдобавок доказывается «минус-приемом» – отсутствием реформы в области орфографии (и даже проектов такого рода).

Авторитетная концепция языковой политики эпохи реформ изложена также В.В. Виноградовым в соответствующих главах монографии «Очерки по истории русского литературного языка XVII–XIX веков» (Виноградов 1982), которая как раз в то время вышла двумя изданиями (1934, 1938). Сопоставление суждений двух филологов тем более продуктивно, что Винокур сочинение предшественника явно учитывал, заимствуя оттуда многие примеры.

1. Общее содержание эпохи – как позднее у Винокура – формирование нового литературного языка. Причем – аналогичным образом – выясняется, что формирование не закончилось и «традиции феодальной эпохи (так!) в литературном языке еще не были преодолены».

2. Церковно-славянскому языку – опять же как у Винокура – отказано в праве осознаваться в качестве базы национального языка. «Процесс образования новых литературных стилей посредством смешения элементов церковно-славянской речи с формами светско-делового языка, живой разговорной русской речи с западноевропейскими заимствованиями ускоряется и регулируется правительственными инструкциями. Этот процесс был симптомом национализации русского литературного языка, отделения его от профессионально-церковных диалектов и сближения с общественно-бытовыми стилями устной речи». Однако – в отличие от Винокура – Виноградов описывает просторечие как лингвистическую реальность, избирая притом метафорические термины, рискованные с точки зрения вкуса и филологической корректности, зато показательные для идеологического и науч-

ного климата 1930-х годов. Например: «отжившие формы церковно-славянского языка ... должны были постепенно выветриться из литературного языка»; «новая система русской национально-литературной речи, сохранившая связь с церковно-славянской традицией, но полуосвобожденная (!) от профессионально-церковного гнета (!)».

3. Соответственно Виноградов, стремясь говорить о языковой реальности, останавливается на контрастах, несообразностях, отличительных для первой половины XVIII в., и постоянно указывает на «зыбкость системы», «широту и свободу колебаний», «пестроту и неорганизованность», «брожение и смешение», «пестрое, неорганическое смешение», «беспорядочное столкновение и механическое сцепление» и т. п.

Очевидно, что Винокур и Виноградов создали полярные концептуальные образы. У Виноградова доминирует впечатление чудовищной языковой какофонии эпохи, что сопровождается, впрочем, нарастанием государственных (прогрессивных) начал за счет церковных. У Винокура же – параллельно косвенным замечаниям о «гротескных соединениях» – видение неуклонной манифестации генеральных языковых закономерностей, где временными неудачами и зигзагами стоит в определенной мере пренебречь.

С этой точки зрения забавно обратить внимание на то, чего в очерках Винокура прямо-таки демонстративно нет. Речь идет о цитатах из записок Б.И. Куракина, во многих лингвистических обзорах дежурно иллюстрирующих дисгармонию литературного языка «птенцов гнезда Петрова». Виноградов их, естественно, приводит: «В ту свою бытность был инаморат славную хорошеством одною читадинку (горожанку), называлася Signora Franceska Rota, и так был inamorato, что не мог ни часу без нее быти, и расстался с великою плачью и печалью, аж до сих пор из сердца моего тот амог не может выдти и, чаю, не выдет, и взял на меморию ее персону и обещал к ней опять возвратиться». Или: «В то время названной Франц Яковлевич Лефорт пришел в крайнюю милость и конфиденцию интриг амурных. Помянутый Лефорт был человек забавный и роскошной или, назвать, дебошан французский. И непрестанно давал у себя в доме обеды, супе и балы» (Куракин 1890. С. 66, 278).

Однако, разумеется, обоих ученых многое объединяет. Оба признают «прогрессивный» характер эпохи реформ для истории языка – одновременно при достаточно очевидной неблагоприятности для общего состояния культуры. Правительство, озабоченное исключительно «содержательными» нуждами пропаганды

реформ, использовало без разбору все, что могли предоставить культура и искусство, тем самым провоцируя – даже при доброжелательном отношении – разрушительное равнодушие к форме, реабилитировать которую удалось позднее только русскому классицизму. Потому-то и Винокур, и Виноградов акцентируют перспективность, потенциальные (про запас) достоинства тогдашних инициатив – их реальное функционирование в первой трети XVIII в. слишком явно противоречило оптимистическим суждениям.

Аналогом такого рода «гармонизирующей» концепции литературного языка выступает «предклассицистическая» модель драмы XVII – первой трети XVIII в. – сходны и ее недостатки.

Напротив того, «барочная» модель, в отличие от «предклассицистической», акцентирует не столько потенции, сколько литературную реальность переходной эпохи, что и привлекает множество авторитетных апологетов (Tschizewskij 1968; Angual 1961; Лихачев 1985; Голенищев-Кутузов 1973; Морозов 1962; Софронова 1981 и т. д.). Но историки культуры уже убедились в том, что понятие «барокко», хотя и удачно описывает ситуацию XVII – первой трети XVIII в., вместе с тем слишком неясно и бедно содержанием, позволяя включать какие угодно «факты» искусства как до классицизма, так и после (ср. положения Л.В. Пумпянского о барочности Ф.Ю. Тютчева – Пумпянский 2000): «Различные исследователи, исходя из разных теоретических предпосылок, давали русскому XVIII столетию разнообразные и, порой, взаимоисключающие оценки. Достаточно указать на отождествление XVIII века с эпохой классицизма, что влекло за собой приписывание культуре этого периода предельной упорядоченности, рациональной организованности и непротиворечивости. Одновременно приводились многочисленные факты, не укладывающиеся в такую характеристику, в результате чего культуре века в целом приписывались черты барочности или же вообще отрицалась возможность признать в ней некоторое органическое целое» (Лотман, Успенский 1974. С. 259). Показательно, что автор знаменитой монографии И.А. Чернов считает барокко определяющим для русской культуры XVII–XVIII вв. именно в силу переходного (строго не определимого?) характера этой культуры: «По сути дела, барокко появилось в России не столько как направление в литературе и искусстве, сколько как определенный культурный тип. Борьба зарождающихся литературных направлений (барокко, «невывявшегося» маньеризма и



рококо, классицизма) обусловила сложную историко-культурную ситуацию переходного периода» (Чернов 1976. С. 159).

Иначе говоря, возникает сомнение, насколько вообще корректно (продуктивно?) описывать литературу последней трети XVII – первой трети XVIII в. при помощи категориального аппарата «литературное направление» (и/или «стиль эпохи»), будь то «предклассицизм» или «барокко».

Согласно концепции Э.Р. Курциуса, на протяжении двадцати пяти веков – «от Гомера до Гёте» (Curtius 1954. С. 22) – развитие европейской культуры определялось доминированием риторики, что допускает чередование фаз аттицизма/азианизма или «классики»/«маньеризма» (как результат подчиненности/самодостаточности формы), но проблематизирует специальную необходимость «барокко» в качестве революционного периода (Curtius 1954. С. 78, 235; ср. также в отечественной науке теорию об архаическом, риторическом и индивидуалистическом этапах мировой поэтики – Поэтика древнегреческой литературы 1981. С. 3–14; Историческая поэтика 1994. С. 3–38). С такой точки зрения классицизм составляет единство с романтизмом и реализмом («литературные направления»/«стили эпохи»): элементы этого единства связаны, сходны в разных национальных литературах и объяснимы при помощи однородных понятий. Зато барокко иноприродно, что неожиданно сближает его с авангардом, также знаменующим границу определенного периода развития культуры.

Барокко в качестве «доклассицистической» литературы индифферентно к идеалу «правдоподобия» (см. главу II) – авангард также отказывается от правдоподобия. И не только от правдоподобия, но от самой идеи того, что произведение искусства должно быть создано на каком-либо понятном языке и что вообще существует произведение искусства в привычном значении слова. В хрестоматийных «Дыр бул щыл» А. Крученых или «Черном квадрате» К. Малевича внеположный тексту смысл (концепт) может адекватно восприниматься лишь при учете – соответственно – футуристической теории или корпуса теоретических трактатов Малевича. Это, кстати, порождает «необарочную» программу нового «синтеза искусств» и нового синтеза литературы и науки (ср. распространенные у специалистов суждения о «программности» и «проектности» авангарда).

Отрекаясь от «правдоподобия», теории и практики авангарда – как и «люди барокко» – готовы признавать «украшенность» базовым свойством искусства: не случайно авангард-

ные находки реализуются в украшении городов, рекламе, модной одежде и т. п.

Наконец, с методологической точки зрения невозможно игнорировать то обстоятельство, что в случае с проблемой «барокко и авангард» мы, говоря математически, решаем так называемую неточно поставленную задачу: оба термина – «барокко» и «авангард» – имеют множество определений, пересекающихся или перекрывающих друг друга. Отсюда, с одной стороны, делаются постоянные попытки уточнить заведомо неуточняемые понятия, а с другой – предлагаются концепции «сверхдлинных» временных промежутков, где понятия «барокко» или «авангард» либо не используются, либо включаются в более общие понятия. Сомнительно, что авангард может быть адекватно квалифицирован как «стиль эпохи» или направление в искусстве (на равных правах с классицизмом и т. п.): ему всегда приходилось сосуществовать с традиционным реализмом, неоклассицизмом или сталинским ампиром (не касаясь уже отличий авангарда от модернизма и постмодернизма).

Если схождения барокко и авангарда не «парадоксальны», но закономерны, если открытие барокко в прошлом и есть результат формирования авангарда в настоящем, то, возможно, рассмотрение области определения двух понятий в их обязательной взаимосвязи и обеспечит прогресс в осмыслении проблемы.

Для отечественной традиции, однако, характерна другая постановка вопроса: барокко и авангард – как два равноценных «литературных факта» – сопоставляются в порядке парадокса, ведь авангард манифестировал претензии на небывалое новаторство, барокко же относилось к сравнительно далекому прошлому. В частности, такой подход к проблеме «барокко и авангард» сформулировал И.П. Смирнов, работа которого оказала значительное влияние на филологическое сообщество (Смирнов 1979). Разрабатывая парадигму, предложенную И.П. Смирновым (ср. также: Смирнов 1977. С. 188–244), специалисты занимались преимущественно анализом прямых заимствований авангардистами отдельных приемов барокко, а также сравнительно-типологическим изучением (см., напр.: Барокко в авангарде 1993).

Но изучая сходство культуры барокко и авангарда, ученые должны постоянно принимать во внимание и тот факт, что барокко как определение литературы XVII–XVIII вв. «фантомно», т. е. использование этого генерализующего термина для обозначения доклассицистической культуры во всех ее разнообразных проявлениях едва ли продуктивно (ср. в связи с возни-

кающими в данном случае проблемами дефиниции – Ранчин 1999. С. 188–193).

Отсюда необходимо возникает гипотеза о том, что настойчивость поисков барокко вызвана преимущественно эстетическим опытом экспериментаторов рубежа XIX–XX вв., который как бы отбрасывает в прошлое тень, обретающую барочный облик. Хотя без подобных анахронизмов в истории не обойтись, но в случае с барокко тавтология изучающей и изучаемой эпох слишком бросается в глаза: аналог современности в прошлом видят постольку, поскольку термин, описывающий прошлое, «вычеканен» современностью. Так же, как обращение А.С. Пушкина к «начальной драме» соотносится с уровнем изучения этой драмы историками литературы, научное открытие барокко есть результат художественной революции конца XIX – первых десятилетий XX в.

В России концепция схождения барокко и авангарда была создана преимущественно усилиями ученых формалистического направления.

Разумеется, сопоставления творчества современного писателя с барокко – по мере распространения теории Г. Вельфлина – проникали в критический аппарат русских литераторов и спонтанно, вне какой-либо продуманной программы, в качестве модного интеллектуального образа (тем более, что термин «барокко» и поныне широко применяется рецензентами при оценке новых произведений в разных искусствах). Так, Н.Н. Пунин (кстати, близкий к авангарду) в 1922 г. обсуждал «барочность» сборника О.Э. Мандельштама: «*“Tristia”* очень пышный и торжественный сборник, но это не барокко, а как бы ночь формы. Работающие в искусстве ... знают ночное и предрассветное состояние сознания, когда свет предыдущего дня, приведший уже однажды мир в порядок, погас, и огромные коромысла качаются в пустоте ночи, строя чертежи новой формы» (Цит. по: Мандельштам 1995. С. 540; знаменательно, что рецензию на этот же сборник В.М. Жирмунский озаглавил «На путях к классицизму»).

Аналогично один из персонажей романа Константина Вагинова «Козлиная песнь» характеризовал как «барокко» творчество автобиографического «неизвестного поэта»: «Удивительные стихи пишете вы, – обратился он к неизвестному поэту, – истинное барокко» (Вагинов 1991. С. 37); «...вы стремитесь не к совершенству и законченности, а к движущемуся и становящемуся, не к ограниченному и осязаемому, а к бесконечному и колоссальному» (Там же. С. 60).

Однако «странные сближенья» в духе Пунина или Вагинова основаны на элементарном использовании идей Вельфлина, где под «барокко» подразумевается усложненное искусство гипертрофированной формы, «бесконечное и колоссальное». Формалисты же предложили концепцию, адекватную деконструктивному (*pastiche*) освоению доклассицистического наследия деятелями экспериментального искусства.

Фундамент «барочной» парадигмы объяснения авангардной литературы заложил Ю.Н. Тынянов, сам, насколько известно, не пользовавшийся термином барокко. В эпохальной статье «Промежуток» (1924) он, в частности, писал: «Русский футуризм был отрывом от срединной стиховой культуры XIX века. Он в своей жестокой борьбе, в своих завоеваниях сродни XVIII веку, подает ему руку через голову XIX века. Хлебников сродни Ломоносову. Маяковский сродни Державину. Геологические сдвиги XVIII века ближе к нам, чем спокойная эволюция XIX века. Но мы все-таки не XVIII век, и поэтому приходится говорить раньше о нашем Державине, а потом уже о Ломоносове» (Тынянов 1977. С. 176–177).

Тынянов здесь не только формулирует оригинальную концепцию истории русского стиха, но и парадоксально для своего времени сопоставляет поэтов-классицистов XVIII в. и футуристов XX в. Для порядка дальнейшего изложения (по необходимости беглого и эскизного) также принципиально, что, как указано в «Промежутке», стихия слова Маяковского «враждебна сюжетному эпосу, что своеобразие его большой формы как раз в том и состоит, что она не “эпос”, а “большая ода”» (Там же. С. 117–178). Описывая поэтику Маяковского как враждебную привычному сюжету и тяготеющую к фрагментарности, критик-ученый в своих терминах и в рамках своей концепции повторил суждения, сформулированные в работе Л.Д. Троцкого «Литература и революция». Революционный вождь писал (причем возводя фрагментарность к древнерусской традиции): «Отягощенные образы Маяковского, часто прекрасные сами по себе, столь же часто разлагают целое и парализуют движение. <...> Думается, что самодовлеющая образность, которой имажинизм роднится с футуризмом – крестьянствующему имажинизму она куда более к лицу! – корни свои имеет все в той же деревенской подоплеке нашей культуры. В ней неизмеримо больше от Василия Блаженного, чем от железобетонного моста. <...> У Маяковского каждая фраза, каждый оборот, каждый образ хочет быть максимумом, пределом, вершиной. Оттого “вещь” в целом не имеет максимума.

<...> Части не хотят подчиняться целому. Каждая хочет быть собою» (Троцкий 1991. С. 120–121; о сходстве «маяковского» текста Троцкого и формалистов см.: Вайскопф 1997. С. 12–13).

В том же «Промежутке» Тынянов (почти в манере лирического отступления) эксплицировал методологические приемы, которые дополнительно подтверждают возможность масштабных – через века – историко-литературных аналогий: «У нас одна из величайших стиховых культур; она была движением, но по оптическим законам истории она оборачивается к нам прежде всего своими вещами. Вокруг стихового слова в пушкинскую эпоху шла такая же борьба, что и в наши дни; и стих этой эпохи был сильным рычагом для нее. На нас этот стих падает как сгусток, как готовая вещь, и нужна работа археологов, чтобы в сгустке обнаружить когда-то бывшее движение. <...> Самый простой подход – это подход к вещи. Она замкнута в себе и может служить превосходной рамкой (если вырезать серединку)» (Тынянов 1977. С. 172–173). «Если вырезать серединку» – авангардисты Хлебников и Маяковский функционируют как прилизительный аналог Ломоносова и Державина.

Тынянов апробировал положение о «фрагментарности» и на современном, и на «историческом» материале. Например, по его мнению (которое разделялось другими формалистами), поэт Тютчев, принадлежа (подобно Хлебникову и Маяковскому) к кругу запоздалых продолжателей Державина (отчасти Ломоносова) и тем самым отступая от магистральной литературной линии, питал пристрастие к «фрагментарности, малой форме» (статья 1923 г. «Вопрос о Тютчеве» – Там же. С. 46).

Корректируя (солидаризируясь или опровергая) Тынянова, литературоведы второй половины 1920-х годов продолжали изучать намеченный им теоретический «сюжет». Г.А. Гуковский (книга 1927 г. «Русская поэзия XVIII века») обстоятельно аргументирует противостояние образцового классициста Сумарокова Ломоносову, поэзия которого неизбежно оказывается не совсем классицистической. Филолог же другой школы Л.В. Пумпянский (статья «Поэзия Ф.И. Тютчева», 1928 г.) прямо находит «слово», подробно сравнивая поэтику Тютчева и Державина, декларируя их принадлежность к русскому барокко (Пумпянский 2000. С. 240–256). Как известно, в 1939 г. Л.В. Пумпянский выступил соавтором Г.А. Гуковского при составлении «классического» учебника русской литературы XVIII в., где идеи о сосуществовании барокко и классицизма, об особом месте Ломоносова получили доктринальную форму.

Реконструированный таким образом интеллектуальный фон (оппозиция «эпосу», «фрагментарность» – XVIII век Ломоносова и Державина – авангардизм Хлебникова и Маяковского – барокко) объясняет ход мысли В.Б. Шкловского, который в ряде критических эссе начала 1930-х годов выступил как родоначальник изучения вопроса о барокко и авангарде (впервые термин употреблен Шкловским в 1929 г. по поводу фильма С.М. Эйзенштейна «Октябрь», названного «лентой стиля “советского барокко”» – Шкловский 1985. С. 115; ср. комментарии А.Ю. Галушкина в кн.: Шкловский 1990. С. 535 – что, как кажется, относится к рецензионно-эссеистическому способу адаптации барокко; по мнению А.Ю. Галушкина, особое внимание Шкловского к барокко в 1930-х могло поддерживаться русским переводом базовой монографии основоположника концепции барокко – Вельфлин 1930; см.: Галушкин 1993. С. 29).

В статье «Золотой край» (книга «Поиски оптимизма», 1931 г.), освященной мемориальными размышлениями о смерти В.В. Маяковского, Шкловский относит погибшего поэта вместе с С.М. Эйзенштейном к современному «барокко» именно на основании его тяготения к фрагментарности, «интенсивной детали»:

«Считать ли свое время прошлым?

Владимир Маяковский не случайно так трудно строил сюжет своих поэм.

Люди нашего времени, люди интенсивной детали – люди барокко.

Сергей Михайлович Эйзенштейн, автор замечательных кусков картин, вместе со мной осознал это, ввел в теорию.

Теорию аттракциона. <...>

Барокко, жизнь интенсивной детали, не порок, а свойство нашего времени. Наши лучшие живые поэты борются с этим свойством» (Шкловский 1990. С. 443–444).

Сходным образом Шкловский откликается на авангардное творчество С.М. Эйзенштейна и В.Э. Мейерхольда в статье, брошко названной «Конец барокко» (1932). О Мейерхольде читаем: «рассыпается мир в руках Мейерхольда. Режиссер заглушает слова, и редко выплывают среди уничтоженной драмы изумительные куски потопленного в театре мира драматургии». А вывод из рассуждений об Эйзенштейне таков: «Время барокко прошло. Наступает непрерывное искусство» (Там же. С. 449).

В обеих статьях Шкловский устойчиво понимает под барокко, условно говоря, монтажное искусство, «фрагментар-

ность», находя ее далеко не только у заведомых авангардистов, но у Мандельштама, Бабея, Олеси. Теоретик не столько доказывает, сколько постулирует правомерность использования эффективного термина, но логику его понять можно: барокко – искусство гипертрофированной формы и асимметрии, следовательно, самодовлеющая деталь – признак барокко (у Троицкого – древнерусского искусства, «Василия Блаженного»).

При общности подхода в статье 1932 г. употребление термина несколько деформируется под воздействием новых идеологических установок: Шкловский готов отнести близких ему Мейерхольда и Эйзенштейна (то есть и Маяковского) к барокко, преодолеваемому во имя чаемого «непрерывного искусства». Учитывая, что статья была опубликована летом 1932 г. – в пору создания советского Союза писателей и подготовки Первого съезда – нетрудно уловить, в каком направлении Шкловский рассчитывал найти «непрерывное искусство». На это болезненно реагировал Тынянов, в личном письме упрекнувший товарища: «Ты требуешь, чтобы все было деловее, не писали кусками, etc., etc. (Кусками-то ты сам пишешь.) <...> Ты, милый, желаешь кому-то, какому то новому времени или грядущему рококо – уступить твоих знакомых под именем барокко» (комментарии А.Ю. Галушкина цит. по: Шкловский 1990. С. 535). Обвиняя Шкловского в конформизме, Тынянов развил его идею-метафору: если Эйзенштейн, Мейерхольд и др. – люди прошлого, люди барокко, то Шкловский ратует за стиль, сменивший барокко, значит (каково место «барокко» в ряду «стилей эпохи» – вопрос дискуссионный, но не будем педантично придирааться к шутке), за рококо – развратное и ничтожное искусство придворного официоза.

Соглашаясь на «конец барокко» перед лицом грядущего «непрерывного искусства», Шкловский, впрочем, бдительно следил, чтобы борьба с барокко не обратилась в борьбу с «людьми барокко» – им самим и близкими ему художниками. Дело в том, что на рубеже 1920–1930-х за «сюжет», то есть против «фрагментарности» и «детали» активно действовали конкуренты лефовских литераторов из авангардного лагеря – конструктивисты, воссоздавая сюжетный «байронический» роман в стихах, сюжетную балладу и т.п. Например, Э.Г. Багрицкий декларировал (нетрудно указать сходные заявления И.Л. Сельвинского): «Сейчас я занимаюсь разработкой композиции лирических стихотворений. Футуристы и их великий разрушитель Маяковский в корне отбросили стихотворную композицию. Они заменили ее огромной эмоциональной нагрузкой, фонетикой, неологизмами, они дали возможность слову расцвести необъятным цветом, но

композиция была забыта ими. Нам, конструктивистам, придется больше всего работать над ней. Восстановив поэму и стихотворный роман, мы должны восстановить и лирику. Но наша лирика будет основана на новых композиционных принципах. Мы отмечаем лирическую абстракцию. Мы подкрепим композицию сюжетом и внесем в лирику яркую политическую струю» («Записки писателя» – цит. по: Багрицкий 2000. С. 235).

Шкловский не стал отмачиваться. В статье 1933 г., характерное заглавие которой – «Юго-Запад» – восходило к поэтической книге Багрицкого, Шкловский писал:

«Очень сложно следить, как литературные формы переживают явления, их создавшие, как и почему они осваиваются новыми культурами.

Стих футуристов не был сюжетным стихом.

Замена сюжетов – строфа, дающая разрешение иного порядка, – тоже не определяла его.

Сюжету русские поэты учились на Западе, учились у заморцев. Тогдашние петербуржцы, младшие акмеисты – Владимир Познер, Ирина Одоевцева, и по-иному Николай Тихонов пришли к сюжетному стиху через подражание английской балладе. <...> Акмеизм не был сюжетным насквозь. Мандельштам соединял стихи из отдельных строчек, строчки рождались и кружили, как слепые ласточки. Строчки были объединены более тоном, чем строем. Но Ахматова знала сюжетный стих.

По-иному Маяковский стремился к сюжетному стиху.

С однообразием солнца, встающего каждый день, он писал поэмы, драмы о неудовлетворенности поэта вчера, сегодня и в будущем. Маяковский знал о наступлении сюжетного стиха. Он боролся с ним в поэме «Про это», в которой прямо говорил о том, как оживает «лад баллад».

Лад баллад сейчас не победил. Раскачка этого лада, традиционность тематики, ведущая за собой традиционность словаря и образа, все еще не позволяет сюжетному стиху быть победителем.

В разметках Маяковского, которые он сделал на книгах молодых поэтов, видна эта консервативная роль балладного лада» (Шкловский 1990. С. 471–472).

По Шкловскому, поэтика Маяковского страдает «фрагментарностью», но не конструктивистам об этом судить. Действительно, если отвлечься от политических и литературных баталий рубежа 1920–1930-х годов и освободить термин «барокко» от привнесенных оценочных коннотаций, конструктивисты –



очевидно, и большинство авангардистов – с тем же правом должны были именоваться «людьми барокко», как и те, кого Шкловский в этот ряд зачислил. Правда, конструктивисты не использовали термин «барокко», предпочитая аналогии с романтизмом (свои «сюжетные» сочинения в жанре «большой формы» они строили на основе «Дон Жуана» Байрона, относя себя к последователям «революционного романтизма» и оставляя Маяковского в лоне «реакционного романтизма»). Однако современный исследователь закономерно аргументирует возможность включения конструктивизма в барокко, помещая его между «ренессансом» русского серебряного века и неоклассицизмом сталинских 1930-х годов (Гиндин 1993. С. 30–32).

Свободный от «советских» проблем Шкловского, Якобсон в статье «О поколении, растратившем своих поэтов» (1931), напечатанной в эмиграции, придал интуитивным построениям формалистов характер научного дискурса. Давая общую характеристику творчества Маяковского, он обратился к категории средневекового театра, что в данном случае тождественно барокко (в качестве разных обозначений доклассицистической драмы): «Первоначально юмористически осмысленный образ потом подается вне такой мотивировки, или же напротив, мотив, развернутый патетически, повторяется в пародийном аспекте. Это не надругательство над вчерашней верой, это два плана единой символики, трагический и комедийный, как в средневековом театре» (Якобсон 1999. С. 207).

По-видимому, именно подход Якобсона – вместе с эссе Шкловского – оказал воздействие на современный поворот к проблеме барокко/авангард. В частности, М. Вайскопф, автор одной из последних монографий, где исследуется эта проблема, ссылается на статью Якобсона, когда отваживается на рискованное обобщение: «Быть может, в своей поэтике сталкивания контрастов Маяковский “через голову 18-го века” подает руку средневековью? Быть может, XVIII век сродни русскому футуризму уже потому, что то была наиболее архаичная, начальная стадия русской светской литературы, сохранявшая зависимость от средневековой культуры...» (Вайскопф 1997. С. 11).

Итак, барочная модель интерпретации русской драмы последней трети XVII – первой трети XVIII в., судя по всему, обусловлена фактом ее схождения с литературой серебряного века.

Отсюда возникает целесообразность объяснения «начальной драмы» при помощи «риторической» модели, которая предполагает отказ от категории «литературного направления» как в

«предклассицистическом», так и «барочном» варианте и которая исходит из подчинения театральных систем XVII – первой трети XVIII в. риторическому (вне литературных направлений) требованию «украшенности». В таком случае многие удаchi использования «барочной» модели окажутся связанными с тем обстоятельством, что «барочным» в истории культуры часто именуют «риторическое» (ср. идеи Курциуса).

Закономерно также, что формалисты, сыгравшие ведущую роль в воскрешении барокко, одновременно выступили в качестве основателей неориторики. По наблюдениям Р. Лахманн, «развитие в направлении полной реабилитации риторики берет начало в рамках ориентированного на язык литературоведческого направления – русском формализме» (Лахманн 2001. С. 19); «Неориторическим можно назвать стилистический анализ у формалистов. Во-первых, потому что они время от времени прибегают к риторическим понятиям (прежде всего Якобсон), во-вторых, потому что дескриптивный модус, разработанный формализмом, по всей видимости продолжает риторическую традицию. Формализм не преследует цели утвердиться в качестве нормативной инстанции (даже если он мог бы взять на себя эту функцию во взаимодействии с одновременно зарождавшимся футуризмом), поскольку вопрос для него не в том, как сделать текст, а в том, как он сделан» (Там же. С. 251).

«Риторическая» модель противопоставляет «начальную драму» в качестве литературного феномена и не-драматической литературе русского средневековья, и классицистической драме (ср. суждение Ю.В. Стенника об «эkleктизме художественного сознания как доминирующей черте искусства» конца XVII – первой трети XVIII в.: Стенник 1989. С. 25), создатели которой, следуя нормативным жанровым правилам, стремились достичь правдоподобия (риторического же по происхождению).

В России «украшенная» драма (типичная для европейских литератур того времени) попадает в контекст специфической пропагандистско-риторической модели. Агитационная программа, воздействовавшая на культуру и словесность, стремилась убедить не столько в чем-то конкретном (ориентация на «сообщение»), сколько в необходимости самого убеждения (ориентация на «код»), что собственно подрывает основы риторики.

Правительство, озабоченное реализацией пропагандистской программы и введением нового идеологического «кода», без разбора «спонсирует» все, что могут ему представить литература и

искусство. Лишь бы выполнялся «социальный заказ». Другие – формальные – различия театральных систем нивелируются.

Как результат – большинство конструктивных принципов «украшенной» драмы («не-драматизм», «не-одноплановость сюжета»), пав жертвой установки на «код», едва ли вызывали зрительский успех, пролагая путь самым причудливым сюжетам (пьесы из репертуара Кунста–Фюрста) и жанровым экстраваганцам (школьные панегирики). Разве что «соположение комического и серьезного» – по причине соответствия отечественным культурным навыкам – в какой-то степени обеспечивало контакт с аудиторией.

Согласно историко-поэтологическим схемам развития русской литературы, на смену древнерусской словесности – религиозной и утилитарной – приходит классицизм, государственный и «художественный». А в качестве связующего звена – под воздействием специфической пропагандистской программы – вполне логично выступает литература (в частности драматическая) XVII – первой трети XVIII в. Будучи утилитарной и государственной, она манифестирует новую эстетику. Понятно отсюда, что основная задача классицистической драмы формулировалась как упорядочивание унаследованной поэтической какофонии – при помощи идеала «художественности», «правдоподобия».

По словам Поля Азара, европейское сознание рубежа XVII–XVIII вв. переживало кризис, который привел к появлению «эпохи без поэзии», словно бы потерявшей вкус к прекрасному и реализовавшей стремление к совершенству в постоянных художественных провалах (Hazard 1968-1. Р. 163–176). В России эта эпоха, явно индифферентная к проблемам «художественности», ознаменовалась драмой небывалого формального разнообразия. Ее создатели и «заказчики» были необыкновенно эстетически свободны – похоже, в силу нечувствительности к потенциальным возможностям драмы и равнодушия к зрительской реакции.

Традиционно принято считать, что русская драма последней трети XVII – первой трети XVIII в. подразумевает не столько единое культурное явление, сколько гетерогенные театральные-драматические системы (иностранная, школьная, придворная, любительская, отчасти фольклорная), расцвет которых пришелся на временной промежуток от возникновения светской драмы до утверждения в России классицизма. Однако фактические свидетельства (отношение современников, рукописная традиция) указывают на необходимость интерпретации этих систем как вариантов некоего целого – «начальной» драмы, которая обладает собственной специфической поэтикой.

1. Драма последней трети XVII – первой трети XVIII в. – это драма, поэтологические особенности которой обусловлены ее принадлежностью к «придворному» (а не «общественному») типу культуры. Иными словами, если – начиная с Сумарокова – драма и театральное искусство позиционируют себя как «трибуну для выражения общественного мнения», то на «начальной поро» драма и театр функционируют в пределах прямой воли государя: как его «потеха» или как средство пропаганды его политики.

2. Во-первых, придворный характер театра и драмы выражался в «техническом» аспекте: «творческий процесс» драматургов и артистов регулировался дворцовым ведомством, под личным руководством кого-нибудь из окружения властителя и в конечном счете предназначался одному человеку – властителю. Соответственно, авторы пьес ставили перед собой задачи прославления, развлечения или высмеивания (тех, кого высмеивать надлежало).

Во-вторых, союз абсолютной монархии со сценическим искусством основывался на их противостоянии институту церкви. С одной стороны, европейские монархи (в том числе русские), не отрицая религии, стремились подчинить церковь государственному аппарату и инкорпорировать ее в рациональное общество нового типа, где религиозные ценности будут лимитированы ценностями государственными. С другой стороны, драма нового времени не только вытесняла специфические средневековые жанры (мистерии, моралите и т. п.), предпочитая им формы, ориентированные на античные образцы, но и в принципе оказалась несовместима с религиозным искусством. Средневековые

полагало творчество прерогативой Создателя, драма же вызываясь имела дело с вымыслом, противопоставляя себя традиции.

В-третьих, абсолютная монархия и драма/театр были родственны на глубинном культурологическом уровне. Абсолютизм базируется на «административном» равенстве всех подданных перед властью, на совершенной зависимости статуса человека от места в государственном аппарате, что – при одновременном стремлении соблюдать (и даже усложнять) иерархическую лестницу званий и чинов, унаследованную от средневековья – трансформирует жесткость сословных различий (богоизбранные властители, воины, священнослужители – и «простецы»), присущую традиционному обществу, порождая «призрачность» индивида, «конвенциональность» его социального функционирования. Но ведь и драма вместе с искусством сцены основана на том, что один человек выдает себя за другого человека (или еще за что-нибудь), т. е. «конвенциональна».

3. Подчиненность драмы последней трети XVII – первой трети XVIII в. правительственному заказу, ее бытование в рамках придворной культурной модели предполагали определенное безразличие к аудитории, независимость от эстетических ожиданий общества, зрителей.

Дело в том, что задачи искусства понимались двором-казачиком согласно специфической пропагандистско-риторической схеме. Власть, ориентируя пропаганду на апологию реформ и идеал «регулярного» государства, убеждала в принципиальной необходимости для повелителя рационального общества обращаться к убеждению. Российский самодержец – законный государь: он не имел надобности никого ни в чем убеждать. Однако классическая риторика есть наука (искусство) построения правильной речи с целью убеждения, а эффективность убеждения и коммуникации жестко зависит от уважительного учета того, что убеждаемому привычно. Может показаться, что подобное безразличие к эффективности пропаганды противоречит сути риторики. Однако на самом деле классическая риторика одновременно выступает как «дескриптивная инстанция» – руководство по выбору правильных средств убеждения – и как «нормативная инстанция» – руководство по созданию социальных ситуаций, в которых риторические предписания действенны.

Русское общество последней трети XVII – первой трети XVIII в. оказалось перед глобальной задачей стабилизировать социальную жизнь и речевое взаимодействие в новом рацио-

нальном контексте. Это и определяло общий подход власти к решению конкретных задач культуры, в том числе драмы и театра: от драмы и театра требовалось не быть понятными, а просто быть культурным фактом. Поощряя драму последней трети XVII – первой трети XVIII в., двор в результате обнаруживал индифферентность относительно ее возможности быть адекватно воспринятой общественностью, что вызвало бытование причудливейшей в поэтологическом отношении русской драмы. Художественное ее разнообразие было таково, что традиционно в науке она рассматривалась не как единое целое, но в качестве абстрактного понятия, охватывающего почти не связанные между собой театральнo-драматические системы. Учитывая же функционирование «начальной» драмы в рамках придворной культуры и одновременно безразличие правительства к эстетической регламентации, можно оценить этот литературный факт принципиально по-новому.

4. Реальностью последней трети XVII – первой трети XVIII в. была некая драма особого типа, единая по своим социальным и поэтологическим характеристикам. Первое – единство социальных задач – очевидно: все системы привлекались для решения сходных задач и явно воспринимались современниками как элементы целого. Второе – единство поэтики – ускользало от внимания большинства исследователей. Это – важнейший объект изучения в данной работе. Однако сразу необходимо подчеркнуть: единство поэтики драмы последней трети XVII – первой трети XVIII в. не подразумевало – как в случае классицизма – художественного единообразия. И это должно интерпретироваться не в качестве недостатка и ущербности «ранней» драмы, а в качестве отличительного признака ее специфической поэтики, выявляемой посредством сравнения как с предшествующей не-драматической литературой, так и с позднейшей русской драмой, прежде всего классицистической.

5. Литература XVII – первой трети XVIII в. есть переходный этап от средневековой литературы Древней Руси к новой литературе классицизма, от господства религиозных к господству светских государственных ценностей. Именно литература XVII – первой трети XVIII в., выделившись из области словесности, может осознаваться собственно литературой, литературой как таковой, литературой в современном смысле.

Значит, существенно меняется статус риторической обработки текста. В Древней Руси, когда литературные памятники прежде всего предназначались для «деловых» целей, художест-

венная «убедительность» легко приносилась в жертву утилитарной установке. А в XVII – первой трети XVIII в. риторика освобождается от ограничений, налагаемых традиционной установкой на «исторический факт в легендарном преломлении», и обретает самодостаточность. Это выражается в том, что – в отличие от древнерусской ситуации – риторичность воспринимается как основной показатель литературности.

Разумеется, риторичен и классицизм, но если для классицизма первое место занимало риторическое учение об «убедительном», «правдоподобном» изложении, то для литературы второй половины XVII – первой трети XVIII в. – риторическое учение об «украшенном» изложении. Классицистическое правдоподобие интерпретировалось как закрытость, внутренняя непротиворечивость модели, непротиворечивость литературного текста. А представление о непротиворечивости текста вообще, в свою очередь, трансформировалось в идею непротиворечивости текста, относящегося к определенному жанру, что достигалось преимущественно скрупулезным соблюдением правил. Иными словами, риторичность классицизма выражалась в доминировании жанра. Напротив того, в доклассицистической литературе «украшенность», литературность текста возникала как результат внешней обработки в духе риторических требований, подразумевающая безразлично-формальный подход к жанровым правилам.

Потому если классицистическая литература основана на четком отделении драмы от других родов литературы, драматических жанров – от не-драматических, то для последней трети XVII – первой трети XVIII в. характерна «проходимость» границ рода и жанра как особое поэтологическое свойство. Это противопоставление может быть соотнесено с противопоставлением двух базовых концепций литературных родов: согласно одному варианту, литературные роды – типы художественного содержания, согласно другому, восходящему к античности, – способы выражения художественного содержания, что позволяет сводить различия литературных родов к форме изложения.

Толкование границ литературных родов и жанров как формальных подразумевает, во-первых, существование литературных жанров, пограничных между драмой и не-драмой, равным образом – существование произведений, которые одновременно могут квалифицироваться и как драма, и как лирический или эпический текст, для классицизма же учение о родах и жанрах есть основа основ. Во-вторых, в то время как при классицистической «жанровой» модели создаются произведения, в которых

требование непротиворечивости мотивирует право на оригинальный замысел, адекватный данному жанру, при «украшающей» доклассицистической модели драматург вполне мог ограничиться формальной переделкой эпического источника, внешней адаптацией к сценическому искусству. Равным образом «украшающая» модель санкционировала право авторов на свободную смену мест, значительную протяженность художественного времени, множественность сюжетных линий и большое число явлений и актов: ведь все это должно создавать эффект не «правдоподобия», а разнообразия и вариативности. У классицистов же требование трех единств и пяти актов оказалось базовым для драматического рода. В-третьих, поэтика литературы XVII – первой трети XVIII в. допускает, что театральное произведение и его реферативный пересказ, «эпическая проекция» (программка и т. п.) фигурируют не только как равноправные тексты, но и последнему может отдаваться ценностное предпочтение. Напротив, в художественной ситуации классицизма – при отождествлении жанровых правил и «правдоподобия» – только лишь драматическое произведение претендует на зрелищность, только лишь оно первостепенно, соответствует идеалу, и драматург естественно утрачивает интерес к программам и тому подобным вспомогательным, «вторичным» текстам.

6. Драма второй трети XVII – первой трети XVIII в. характеризуется прозрачностью границ не только между драматическим и не-драматическим, но также между серьезным и комическим. «Начальной» драме свойственно понимание комического в качестве не самодостаточного эстетического начала, а оборотной стороны серьезного, что сближает ее с литературой Древней Руси.

Специфика древнерусской модели комического определена тем, что оппозиция «серьезное»/«смешное» производна от базовой культурной оппозиции «Божественное»/«демоническое» (норма/ аномалия). Бог, Божественное, эманация Божественного в мире – нормативная сфера, сфера абсолютно серьезного, где комическому нет места. А смех выступает как аномалия, как атрибут дьявола. Бог существует истинно; дьявол – питаемая греховностью человека мнимость, дьявол лишен способности творчества, он «обезьянничает» («дьявол – обезьяна Бога»), заимствуя формы существования путем имитации или творчества наоборот. Следовательно, смешное в Древней Руси конституируется как дублирование или обратное действие «серьезного». Проекция оппозиции «серьезное»/«смешное» в социальную сферу



принимает форму оппозиции «богатства»/«бедности» («знатности»/«незнатности» и т. д.). Национальная проекция оппозиции «серьезное»/«смешное» выражается в оппозиции «свое»/«чужое», которая обуславливает комическое восприятие иностранцев и их обычаев. Иноземец (или инородец), будучи представителем аномального, «чужого», демонического мира, подвергается жестокому осмеянию. Жанровая (формально-художественная) проекция оппозиции «серьезное»/«смешное» ведет к тому, что «серьезному» соответствуют действительные жанры средневековой литературы, а «смешному» – пародия. Комическая литература не имеет «особых» жанров (вроде распространенных позднее комедии, эпиграммы и т. п.). Она исключительно имитирует формы «серьезной» словесности (литургия, житие, диспут, лечебник) или делопроизводства (челобитная, «судное дело», «роспись» приданого). В самом деле: дьявол не творит, а подражает, «пародирует», аналогично – смешное существует не в собственном облике, но в заимствованном из сферы серьезного. Языковой манифестацией оппозиции «серьезное»/«смешное» становится оппозиция «церковно-славянского»/«русского». Смешное предстает как употребление высокого, Божественного церковно-славянского языка, причудливо и нерегулярно перемешанного с русскими и с иностранными словами, применительно к грубой тематике и т. д. Смешное санкционировано, но ему отводится подобающее, строго лимитированное место и время. Аналогично в своем восприятии комического как антипода, оборотной стороны серьезного «начальная» драма сближается с фольклорным театром и доклассицистической европейской драмой.

Основными приемами включения комического в русскую драму последней трети XVII – первой трети XVIII в. можно считать: во-первых, включение «низких» персонажей в число «высоких» (ср. принципы изображения человека), во-вторых, включение «низкого» слова в «высокий» текст, в-третьих, включение «низких» сюжетных линий и тематики в произведение с «высоким» сюжетом и тематикой.

Таким образом, поэтика комического в драме XVII – первой трети XVIII в. во многом продолжает традиции, восходящие к древнерусской литературе. Это подразумевает и базовый принцип «несамостоятельности» комического, его функционирования лишь в связи и на фоне патетического, а кроме того – лимитированные сферы реализации. В социальном смысле «комическое»/«серьезное» выражается как «бедность»/«богатство» (или «незнатность»/«знатность»), в национальном – «чужие»/«свои»,

в языковом – «высокое» (церковно-славянский, латынь)/ «низкое» (просторечие). Однако для культуры XVII – первой трети XVIII в. характерен индифферентизм по отношению к религиозным ценностям, и специфичным оказывается подчинение функции комического установке на «украшенное» изложение. Драматурги, перемежая комическое и серьезное, стремились к вариативности как атрибуту литературного, риторически выстроенного текста.

Наоборот, для классицистов все три формы включения комического, присущие «начальной» драме, строго табуированы. Мировоззренчески это обусловлено классицистическим требованием «пристойности». Поэтологически же включение комического в «начальной» драме связано с принципом «открытости» текста читателю/зрителю, ведь «низкие» персонажи обладают способностью размыкать сценическое действие, обращаясь ad spectatores и разрушая тем самым театральную иллюзию. А значит, включение комического отрицалось и классицистическим идеалом «закрытого», внутренне непротиворечивого, «правдоподобного» текста.

7. Драма «начальной поры» – в отличие от классицистической – вообще тяготеет к эстетической открытости, что с точки зрения сюжета и композиции означает акцент не столько на «одноплановой» занимательности действия, сколько на «втором плане»: отдельных персонажах, их репликах/поступках, которые собственно и значимы для автора, причем, нередко вопреки внутренней логике событийного ряда. Это соотносится с генеральной пропагандистской установкой эпохи не на контакт с обществом, а на установление прецедента самой возможности контакта, что и позволяет в формально занимательном действии игнорировать занимательность.

Подчиненное принципу «открытости», основное действие в драме последней трети XVII – первой трети XVIII в. обрамляется прологом и эпилогом, в которых авторы придворных пьес прямо формулируют принципиально важное для них государственное «послание», не отвлекаясь на сюжетную занимательность: славят монарха, его державные деяния, декларируют всегдашнюю готовность служить ему и т. п. Такого рода приоритеты объясняют и уже указанное предпочтение, которое драматурги нередко оказывали «эпической проекции» (пересказу) сценической постановки в ущерб ее зрелищности.

Само основное действие может – в нарушение принципа «одноплановости» – замедляться параллельным развитием «вы-

сокой» и «низкой» сюжетной линии, а также прерываться комическими интермедиями, что, отвлекая от занимательности, создавало эффект «открытости» текста и обеспечивало риторическую вариативность.

Наконец, событийный ряд в рамках основного действия деформируется путем введения «сюжета-в-сюжете». Известно, что сюжет христианской мистерии допускал расширение схемы за счет вставных современных эпизодов, значение которых могло – в силу местных причин – возрастать и затмевать ценность общей мистерияльной «рамки». В русской драме XVII – первой трети XVIII в. также получает распространение соответствующее композиционное построение («сюжет-в-сюжете»). Например, в «Образе победоносия» I действие посвящено праведному иерусалимскому царю Езекии, а II действие – аллегорической России, которая, беседуя со свв. апостолами Петром и Андреем, Верой, Надеждой, Любовью и другими, славит «второго Езекию», Петра I и нового императора – Петра II. Более того, дополнительный «сюжет-в-сюжете» может быть свернут до отдельных персонажей, которые «замещали» влиятельных людей власти, «выпадая» из «однопланового» сюжета, но представляя для авторов ценность с точки зрения «второго плана». Это прежде всего касается действующих лиц, обслуживавших панегирическую сверхзадачу (использование в пьесах риторического топоса восхваления «через соименников», «через имя» и «через герб»).

Классицистическая эстетика «правдоподобия» – во имя идеала «закрытого» текста – вполне закономерно трансформировала поэтику сюжета и композиций, присущую «начальной» драме: писатели новой школы, отказавшись от прологов, эпилогов, интермедий и значимых «эпических проекций», от комических сюжетных линий в серьезных пьесах, от превращения персонажей в узнаваемых двойников современных государственных деятелей, сосредоточились на самом действии, на его занимательности. Это, естественно, не исключает маркированности некоторых монологов или реплик, имеющих, по замыслу драматурга, особое значение для аудитории, но предполагает их принципиально большее подчинение главной художественной задаче – последовательному и ясному развертыванию сюжета.

8. Персонаж в драме последней трети XVII – первой трети XVIII в. изображается посредством «анатомирующих», механистических приемов. Эта механистичность противопоставляет драму «начальной поры» средневековой русской литературе, которая стремилась к целостно ориентированному пониманию пер-

сонажа, обусловленному религиозными ценностями и установкой на передачу «исторического факта в легендарном преломлении». Авторы же драм, движимые необходимостью соответствовать «демонстративной гиперболичности» театрально-драматического образа, встали на путь внешней, расчлененной передачи сильных страстей, открыто нарушающей прежние представления о правдоподобию «исторического факта».

Драматурги последней трети XVII – первой трети XVIII в., во-первых, замещают единый характер множеством составляющих его начал: человек только тогда приемлем для них, когда он «заместим» каким-либо одним качеством и/или их комбинацией, а действующее лицо в пьесе олицетворяет либо человеческую природу, сведенную к одному атрибуту (свободному выбору), либо страсть, свойство, понятие, воплощая опять же единственную черту. Во-вторых, в «начальной» драме персонажи часто – в результате неожиданных сюжетных перипетий – переодеваются, значимо изменяют внешний облик, и это оказывается принципиально важным с точки зрения изображения их психики: новое платье сигнализирует о новой комбинации страстей. Аналогично присущий «ранней» драме взгляд на человека выражается в подчинении душевного мира универсальному принципу переменчивости, тесно связанному с приемом переодевания. Страсти механически чередуются так, что преобладание каждой сразу и кратковременно, и абсолютно (особенно показателен для действия переменчивости образ несправедливого монарха, который, как, например, царь Ирод, является в славе и могуществе, а потом переживает катастрофическое падение). Переменчивость, как и переодевание, построена на том, что динамический психический процесс замещается своими фазами, которые, будучи жестко ограничены, следуют одна за другой. В-третьих, для пьес «начальной поры» возможно сосуществование (по особым художественным законам) серьезных и комических персонажей, причем, этот принцип сближает драму с традиционной литературой (в частности древнерусской), но отличает ее от драмы русского классицизма.

С типологической точки зрения принято противопоставлять европейскую драму XVII–XVIII вв. реалистической драме: если первая фокусирует внимание на «гиперболичности» драматического образа, то вторая – на «многоплановости» характера, когда страсти рассматриваются в связи с внутренней жизнью человека. Однако, как представляется, поэтологически столь же важно более узкое противопоставление «ранней» драмы класси-

цизму, в рамках которого драматурги задавались по-своему понятой задачей целостного изображения человека и «правдоподобием». Соответственно, классицисты, выводя человека на сцену, отказались от замещения одного множеством – во имя возвращения страстей «внутри» личностного пространства, которое контролировалось сдержанностью, дисциплиной, а кроме того, отказались от соположения серьезных и комических фигур – во имя их «разведения» по разным жанрам. Надо сказать, что «переодевание» и «переменчивость» сохранили свое значение, но их функция значительно трансформировалась: они теперь должны были демонстрировать не столько расчлененность страстей, сколько устремленность (преимущественно положительных персонажей) к внутренней интегральности. Классицистическая целостность, отличная от средневековой в силу «секуляризированнойности», отличается и от «реалистической»: эта целостность жестко обусловлена риторическим учением о «правдоподобии», которое – на фоне реалистической литературы – обыкновенно характеризуют как нормативное. Зато такие приемы изображения человека, как замещение одного множеством и сосуществование серьезных и комических характеров, оказались востребованными экспериментаторами, попытавшимися реформировать классицистическую драму (от эпохи предромантизма – до модернизма).

9. Господство риторической эстетики «украшенности» определяло прозрачность не только границы драматического и недраматического, но и шире – границы литературного и нелитературного. В ситуации же придворного типа культуры эта поэтологическая потенция реализовалась в тесной связи или стилистическом подобии драматических текстов и паратеатральных акций.

При специфическом «синтезе искусств», характерном для последней трети XVII – первой трети XVIII в., искусство (литература, театр, живопись, музыка и т. д.) не отделено от театрализованных форм парадного быта. С функциональной точки зрения «синтез искусств» подразумевал вписанность драматического текста/сценического представления в ряд всякого рода придворных проектов: триумфальных шествий, фейерверков, «добровольно-принудительных» маскарадов, эпатажных деяний «всеппянейшего и всешутейшего собора». А в формальном аспекте «синтез искусств» приводит к тому, что поэтика как драмы, так и паратеатральных зрелищ «начальной поры» определяется общими принципами: во-первых, прозрачностью жанровых границ; во-вторых, смешением серьезного и комического; в-третьих,

«неодноплановым» сюжетом (особая функция «эпической проекции» и т. д.), «открытым» для аудитории и соотносенным с пропагандистскими задачами. Более того, например, использование риторического топоса восхваления «через имя» охватывает не только драматические произведения, но и вообще придворную культуру последней трети XVII – первой трети XVIII в. в самых разных ее формах: вплоть до «поэтики» имени города или храма и т. п.

Культура классицистической России (вторая треть XVIII в.) – если учитывать ее институциональные параметры – также может быть определена как придворная. Потому связь литературы и паратеатральных зрелищ, образующая «синтез искусств» XVII – первой трети XVIII в., некоторое время сохраняется: при Елизавете Петровне М.В. Ломоносов проектировал фейерверки и иллюминации, а А.П. Сумароков, Ф.Г. Волков и другие деятели искусства имели ближайшее отношение к амбициозному политическому маскараду «Торжествующая Минерва», ознаменовавшему коронацию Екатерины II. Но постепенно – при возможности окказиональных схождения – драма и театрализованный праздник все-таки разошлись по разным секторам культурного пространства.

10. В России второй трети XVIII в. постепенно оформляется новая риторико-агитационная модель: возникают условия, при которых власть изъясняется с обществом, предполагая наличие обратной связи, в частности между обществом и сценическим искусством. Так, классицист Сумароков – вопреки административным ограничениям – осознает себя в качестве не исполнителя монаршей воли, но автора, ответственного перед мировой литературой и отечеством, которое теперь не тождественно престолу.

В то время как драма XVII – первой трети XVIII в. подчиняется требованию «украшенности», подразумевающему риторическую обработку литературного материала, классицистическая драма основана на идеале «закрытого», внутренне непротиворечивого текста, «правдоподобно» отражающего окружающий мир. Это значит, что если авторы XVII – первой трети XVIII в. понимали жанр как формальное выполнение некоторых правил, допускающих легкость переходов из одного рода литературы в другой, то классицисты стремились к точному соблюдению жанровых предписаний, создавая собственно драматические сочинения. В таком – литературно-родовом – смысле «начальная драма» «не-драматична», а классицистическая – «драматична».

Соответственно – во имя «правдоподобия» характера – драматурги новой литературной формации, отвергая механистический подход предшественников, проецируют столкновение страстей «внутрь» души человека и избегают одноцветного описания персонажей. Это, в частности, приводит к постепенному усложнению психики тиранов и других злодеев классицистических трагедий: от венценосного «нравственного уроды», парадигматически представленного царем Иродом, – к противоречивому персонажу, навязывающему свою страсть другим, но способному осознавать незаконность совершаемых поступков и в них раскаиваться.

Равным образом торжество классицистической эстетики приводит к тому, что к середине XVIII в. драма и театрализованный праздник осознаются как структурно различные художественные формы и разграничиваются, а драматурги-классицисты практически отказались от формального наследия XVII – первой трети XVIII в. Они четко противопоставляют драматические тексты не-драматическим; внутри драмы разделяют различные жанры, прежде всего – серьезные и комические; определяют необходимость вымысла, оригинального и адекватного имманентной логике разных жанров, в частности драматических; идентифицируют театр со зрелищем, пренебрегая эпическими проекциями. С точки зрения сюжета и композиции классицисты стремятся к «закрытому» развитию действия, с его специфическими «зрелищными» закономерностями, избавляются от прологов с эпилогами, от интермедий, от «аргумента» – предваряющего пьесу пересказа ее содержания.

Если классицистический отказ от прозрачности границ литературных родов в области драмы приводит к осознанию авторами ее специфических особенностей, то в области лирики наущной оказывается задача освобождения от элементов драмы. Например, хотя «драматизм» присущ лирическим сочинениям А.Д. Кантемира, созданным в разные периоды его творческого пути, но принципиально, что художественная функция драматизации в ранних и поздних сатирах – различна. В ранних сатирах – это нормативная форма, обязательная по законам поэтики второй половины XVII – первой трети XVIII в. и никак не связанная с конкретным произведением, а в поздних сатирах (и позднейших переработках более ранних текстов) – один из способов композиционного построения сатиры (наряду со многими другими), определяемый художественными правилами жанра, как и положено в классицизме. Действительно, поэт-классицист, создавая «правильную» сатиру, может (и должен) обра-

щаться к самым причудливым композиционным схемам – посланиям, диалогам, лирическим размышлениям и т. п. В равной мере знаменательно, что М.В. Ломоносов – при всей отчетливости его жанрового мышления – адаптирует к жанровым правилам лирики некоторые принципы поэтики «начальной» драмы: замещение одного множеством в изображении восхваляемого героя, привнесение элементов драматического построения, приверженность топосу прославления «через имя» и т. д. Это соотносится и с видной ролью Ломоносова в елизаветинском «синтезе искусств».

В эпоху «преодоления классицизма» поэтика «начальной» драмы вполне закономерно снова вызывает интерес: отдельные ее особенности могли быть востребованы драматургами, которые стремились разрушить формальную монополию классицизма, обращаясь к экстравагантным сценическим традициям: от легких пьес Н.А. Львова («высокие»/«низкие» персонажи; «высокий»/«низкий» слог; «высокая»/«низкая» сюжетная линия) до Пушкина – автора трагедии «Борис Годунов» (образ «царя-преступника», обработка не-драматического источника, техника комических интермедий и т. п.).

11. В условиях еще более радикального преобразования литературы, ознаменовавшего серебряный век, драматурги и деятели театра поставили перед собой сверхзадачу преодоления не только классицизма, но и всего сценического искусства, которое, как предполагалось, по сути с классицистической конвенциональностью не порвало. Потому закономерно, что сформулированная реформаторами программа абсолютно «нового театра» на деле предполагала обращение к доклассицистической драме (мистерия, интермедии, *commedia dell'arte* и т. д.). Так, М.А. Кузмин или А.М. Ремизов прямо реанимировали поэтику драмы «начальной поры», обращаясь к инсценированным житиям и фольклорному варианту той же традиции (вертеп, «Царь Максимилиан»).

После Октября 1917 г. авангардисты продолжали художественную игру с драмой XVII – первой трети XVIII в. Характерно, что если В.В. Маяковский актуализирует доклассицистическую поэтику в целях социалистической пропаганды («Мистерия-буфф»), то обэриуты – в целях полемики с новой идеологией. Например, А. Введенский, создавая загадочное сочинение «Кругом возможно Бог», с одной стороны, ориентировался на школьную пьесу «Ужасная измена сластолюбивого жития», с другой – полемизировал с общественной позицией Маяковского.



Другими словами, можно не только гипотетически назвать «Ужасную измену» одним из источников сюжета «Кругом возможно Бог», но и – с еще большей степенью уверенности – утверждать ориентацию А. Введенского на поэтическую систему доклассицистической драмы: смешение серьезного и смехового; жанровая неопределенность – синтез действия, напоминающего мистерии (и их школьные обработки), и «поэмы»; композиция – с очевидным разделением на пролог, основное действие, прерываемое интермедиями, и авторский эпилог и т. д.

### **Доклассицистическая драма**

Придворный характер.

Риторическая установка на «украшенность» (разнообразие).

Установка на текст, «открытый» в пространство зрителя/читателя.

Литературные роды и жанры – способы выражения художественного содержания.

Установка на «прозрачность» границ, разделяющих литературные роды и жанры.

Преобладание сюжетов – драматизирующих переработок эпических источников.

Равноценность театрального зрелища и его «программы».

Практика сопровождения драматического текста «аргументом» (повествовательный пересказ, предваряющий текст драмы).

Установка на «прозрачность» границ, разделяющих серьезное и комическое (персонажи, стиль, сюжетные линии) как следствие установки на «украшенность».

Преобладание «второго плана» сюжета над сюжетной занимательностью (особая роль политически значимых персонажей или отдельных реплик и т. п.).

### **Классицистическая драма**

«Общественный» характер.

Риторическая установка на «правдоподобие» («пристойность»).

Установка на текст, «закрытый» для пространства зрителя/читателя.

Литературные роды и жанры – типы художественного содержания.

Установка на жесткость границ, разделяющих литературные роды и жанры.

Преобладание собственно драматических сюжетов.

Ценностное преобладание зрелища над «программой».

Отказ от практики «аргументов» ради самоценного драматического текста.

Установка на жесткость границ, разделяющих серьезное и комическое как следствие установки на «правдоподобие».

Преобладание сюжетной занимательности над «вторым планом» сюжета.

Практика сопровождения драматического текста прологами и эпилогами как следствие установки на «открытость».

«Сюжет-в-сюжете» как следствие установки на «открытость».

Механистичность человека: характер реализуется в нескольких персонажах.

Установка на «прозрачность» границ, разделяющих театр и паратеатральные действия.

Отказ от прологов и эпилогов ради самоценного драматического текста как следствие установки на «закрытость».

Отказ от «сюжета-в-сюжете» как следствие установки на «закрытость».

Целостность человека: характер реализуется в одном персонаже.

Установка на жесткость границ, разделяющих театр и паратеатральные действия.

12. Осмысляя практическую рецепцию драмы XVII – первой трети XVIII в., теоретики Серебряного века квалифицировали «новый театр» как барочный, что одновременно есть признание связи современной драмы с доклассицистической и дефиниция этой последней в качестве барочной, а значит, постулирование существования специфической литературы барокко, антиклассицистической, причудливой, экспериментальной. Интерпретация «начальной» драмы в терминах «барокко» оказывается не столько результатом исторического анализа, сколько переносом современного радикально-эстетического опыта в прошлое.

«Барочная» интерпретация литературы второй половины XVII – первой трети XVIII в., в частности – драмы, восходящая к теоретикам Серебряного века, поныне остается продуктивной и авторитетной. Однако, как представляется, ее явный недостаток (при всем богатстве наблюдений и выявленных фактов) заключается в анахронистическом – с точки зрения исторической поэтики – использовании категории «литературное направление/стиль эпохи». По-видимому, эта категориальная матрица, в которую барокко по идее должно входить наряду с классицизмом, романтизмом или реализмом, вообще релевантна для более позднего периода истории литературы (начиная с классицизма) и не соответствует русской поэтологической ситуации XVII – первой трети XVIII в. И закономерно, что даже сторонники барокко оказываются вынуждены оговаривать его принципиальные отличия от позднейших литературных направлений, размывая границы термина, который неадекватен историко-литературной реальности.

Равным образом представляется неточным толкование поэтики драмы XVII – первой трети XVIII в. как предклассицистической: это отрицает ее художественную самоценность и превращает в ущербный пролог к классицистической литературе. При таком подходе более приемлемым выступает определение «доклассицистическая», что – в отличие от «предклассицистическая» – подразумевает не столько неизбежное движение к классицизму, сколько простое историческое предшествование.

Историческое предшествование эстетически выражается в том, что «начальная» драма функционировала в рамках литературы, поэтика которой не может характеризоваться при помощи категориального аппарата литературных направлений. Неприменимость подобных понятий (или, прибегая к осторожной формулировке, применимость на существенно иных основаниях) сближает эстетическую ситуацию второй половины XVII – первой трети XVIII в. с древнерусской. Как хорошо известно, литература Древней Руси – в силу присущего ей подавления чисто художественных функций религиозно-утилитарными – интерпретируется при помощи совершенно иных категорий, чем литература Нового времени.

Но включать литературу этого периода в средневековую литературу Древней Руси было бы столь же опрометчиво, как и сближать ее с классицизмом. Согласно историко-поэтологическим представлениям о развитии русской литературы, на смену древнерусской словесности – религиозной и утилитарной – приходит классицизм, государственный и собственно художественный. А медиатором – под воздействием специфической риторико-пропагандистской программы – выступает литература рассматриваемой эпохи (в частности драматическая), государственная и утилитарная. Это и создает новую эстетику, которая была обречена на то, чтобы потомками оцениваться негативно. Ведь перед классицизмом – государственным и «художественным» – по необходимости вставала задача упорядочивания литературы при помощи идеала «пристойности» и «правдоподобия». Таким образом, для классицистов литература и драма предыдущего периода неизбежно представляли антихудожественной какофонией.

Однако драматическая литература второй половины XVII – первой трети XVIII вв. полноценно бытовала, состоявшись в специфических и нередко весьма экстравагантных художественных формах. Просто для их интерпретации необходим особый категориальный тезаурус.

---

*Список сокращений*

---

ИМЛИ	–	Институт мировой литературы Российской академии наук
ЖМНП	–	Журнал Министерства народного просвещения
ИОРЯС	–	Известия Отделения русского языка и словесности имп. Академии наук
ПДП	–	Памятники древней письменности
ПЛДР	–	Памятники литературы Древней Руси
ПРП	–	Памятники русского права
РАН	–	Российская академия наук
РГАЛИ	–	Российский государственный архив литературы и искусства
РГБ	–	Российская государственная библиотека
РГВИА	–	Российский государственный военно-исторический архив
РНБ	–	Российская национальная библиотека
СОЛЯС	–	Сборник Отделения русского языка и словесности имп. Академии наук
ТОДРЛ	–	Труды Отдела древнерусской литературы Института русской литературы Российской академии наук (Пушкинский дом)
ЧОИДР	–	Чтения в Обществе истории и древностей российских при имп. Университете

1. Источники

*Драматические произведения XVII – второй трети XVIII в.*

- Артаксерксово действо* 1957. Артаксерксово действо: Первая пьеса русского театра XVII в. / Подг. текста, статьи, коммент. И.М. Кудрявцева. М.; Л.
- Бадалич* 1926. Бадалич И.М. Об одном драматическом памятнике Петровского времени: «Акт или действие о Петре Златых Ключей» // ИОРЯС АН СССР. Т. 31.
- Бадалич, Кузьмина* 1968. Бадалич И.М., Кузьмина В.Д. Памятники русской школьной драмы XVIII века: По загребским спискам. М.
- Берков* 1954. Берков П.Н. К истории русского театра 1720-х годов: «Диалог о Гофреде, победившем сарацины» // ТОДРЛ. М.; Л., Т. 10.
- Георгиевский* 1905. Георгиевский Г.П. Две драмы петровского времени // ИОРЯС АН. Кн. 1.
- Гудзий* 1919. Гудзий Н.К. Из истории школьного театра // Известия Таврического ун-та. Симферополь, Кн. 1.
- Кузьмина* 1954. Кузьмина В.Д. Из истории русского демократического театра XVIII века // ТОДРЛ. М.; Л., Т. 10.
- Кузьмина* 1955. Кузьмина В.Д. «Игра пирожная»: Неизвестная комедия демократического театра XVIII века // ТОДРЛ. М.; Л., Т. 11.
- Перетц* 1899а. Перетц В.Н. Властотворный образ Человеколюбия Божия. СПб.
- Перетц* 1903. Перетц В.Н. Памятники русской драмы эпохи Петра Великого. СПб.
- Перетц* 1921. Перетц В.Н. Акт о Сарпиде, дуксе ассирийском // ИОРЯС АН. Т. 26.
- Перетц* 1928а. Перетц В.Н. Неизвестные подражатели кн. А.Д. Кантемира // Известия по русскому языку и словесности. Т. 1. Кн. 2.
- Петровский* 1900. Петровский Н.М. К истории русского театра: Комедия о графе Фарсоне. СПб. (ПДП. Т. 138)
- Попов* 1936. Попов П.Н. Неизвестная драма петровской эпохи «Иудифь» // ТОДРЛ. М.; Л., Т. 3.
- ПЛТ*. Пьесы любительских театров / Под ред. А.Н. Робинсона. М., 1976.
- ППРТ*. Первые пьесы русского театра / Под ред. А.Н. Робинсона. М., 1972.

- ЛСПТ.* Пьесы столичных и провинциальных театров первой половины XVIII в. / Под ред. А.С. Елеонской. М., 1975.
- ЛШГМ.* Пьесы школьных театров Москвы / Под ред. А.С. Демина. М., 1974.
- РД.* Русская драматургия последней четверти XVII и начала XVIII в. / Под ред. О.А. Державиной. М., 1972.
- Резанов 1905.* Резанов В.И. Из истории русской драмы: «Акт о Калеандре и Неонилде». СПб.
- Резанов 1907.* Резанов В.И. Памятники русской драматической литературы: Школьные действия XVII–XVIII вв. Нежин.
- Резанов 1908.* Резанов В.И. Еще одна киевская школьная драма // ИОРЯС АН. Кн. 3.
- Резанов 1912а.* Резанов В.И. «Мудрость Предвечная», киевская школьная драма 1703 года. Киев.
- Розов 1904.* Розов В.А. Южнорусская школьная драма о св. Екатерине // Изборник киевский. Киев.
- Сазонова 1979.* Сазонова Л.И. Театральная программка XVII века «Алексей человек Божий» // Памятники культуры. Новые открытия: Ежегодник, 1978. Л.
- Симеон 1994.* Симеон Полоцкий. Комедия притчи о Блудном сыне // ПЛДР: XVII век. Кн. 3. М.
- Соколов 1892.* Соколов М.Н. Слава Российская: Комедия 1724 г., представленная в Московском Гошпитале по случаю коронации Императрицы Екатерины Первой // ЧОИДР. Кн. 2.
- Сперанский 1907.* Сперанский М.Н. Успенская драма св. Димитрия Ростовского. М.
- Сумароков 1787.* Сумароков А.П. Полн. собр. соч.: В 10 т. М.
- Твардовский 1994.* Твардовский С. Дафнис, превратившаяся в лавр // ПЛДР: XVII век. Кн. 3. М.
- Тихонравов 1859.* Тихонравов Н.С. Русские интермедии первой половины XVIII века // Летописи русской литературы и древности. Т. 2, отд. 2.
- Тихонравов 1874.* Тихонравов Н.С. Русские драматические произведения 1672–1725 годов. СПб. Т. 1–2.
- Франко 1892.* Франко И. (Мирон). Банкет духовный // Киевск. старина. № 4.
- Шляпкин 1882.* Шляпкин И.А. Ужасная измена сластолюбивого жития. СПб.
- Шляпкин 1898.* Шляпкин И.А. Царевна Наталья Алексеевна и театр ее времени. СПб. (ПДП. Т. 128.)
- Шляпкин 1921.* Старинные действия и комедии петровского времени, извлеченные из рукописей и приготовленные к печати И.А. Шляпкиным. Пг. (СОРЯС АН. Т. 91. № 1.)

- Щеглова 1932.* Щеглова С.А. Неизвестная драма петровской эпохи о царице и львице // Труды Комиссии по древнерусской литературе. Л., Т. 1.
- Щеглова 1946.* Щеглова С.А. Драма Петровской эпохи об Индрике и Меленде // Уч. зап. Саратовского гос. пед. ин-та. Вып. 8.
- Щеглова 1948.* Щеглова С.А. Неизвестная драма о смерти Петра I // ТОДРЛ. М.; Л., Т. 6.
- Повести, лирика, проповеди, панегирики, журналистика, памфлеты XVII – второй трети XVIII в.*
- Белоброва 1971.* Белоброва О.А. Чудо 1701 г. с колоколами Троице-Сергиева монастыря // ТОДРЛ. Л., Т. 26.
- Богданов 1983.* Богданов А.П. Памятники общественно-политической мысли в России конца XVII века: Литературные панегирики. М.
- Быкова, Гуревич 1955.* Быкова Т.А., Гуревич М.М. Описание изданий московской печати 1708 – январь 1725 г. М.; Л.
- Вирши 1935.* Вирши: Силлабическая поэзия XVII–XVIII вв. / Под общ. ред. П.Н. Беркова. Л.
- Вручение книги 1861.* Вручение книги «Венец веры» царевне Софье Алексеевне, Симеона Полоцкого // Летописи русской литературы и древности. Т. 3, отд. 3.
- Державина 1962.* Державина О.А. Фацеции: Переводная новелла в русской литературе XVII века. М.
- Державина 1965.* Державина О.А. «Великое зеркало» и его судьба на русской почве. М.
- Дробленкова 1960.* Дробленкова Н.Ф. Новая повесть о преславном российском царстве. М.; Л.
- Житецкий 1892.* Житецкий П.И. Малороссийские вирши нравоописательного содержания // Киевск. старина. № 5.
- Кантемир 1867–1868.* Кантемир А.Д. Сочинения, письма и избранные переводы. СПб., Т. 1–2.
- Кантемир 1956.* Кантемир А.Д. Собр. стихотворений. Л.
- Карион Истомин 1989.* Карион Истомин. Книга любви знак в честен брак / Изд. подг. Л.И. Сазонова. М.
- Кирилл Транквилион 1619.* Евангелие учительное, албо казаниа. Рохма-нов.
- Ломоносов. Ломоносов М.В.* Полн. собр. соч.: В 10 т. М.; Л., 1950–1957.
- Материалы и оригиналы «Ведомостей» 1903.* Материалы и оригиналы «Ведомостей»: 1702–1727. М.
- Моисеева 1965.* Моисеева Г.Н. Русские повести первой трети XVIII в. М.; Л.

- Панегирическая литература 1979.* Панегирическая литература петровского времени / Изд. подг. В.П. Гребенюк. М.
- Повесть како отомсти* // О, Русская земля / Сост. В.А. Грихин. М., 1982.
- Повесть о начале царствующего града Москвы* // Русская бытовая повесть: XV–XVIII вв. / Сост. А.Н. Ужанков. М., 1991.
- Позднеев 1958б.* Позднеев А.В. Рукописные песенники XVII–XVIII вв.: (Из истории силлабической поэзии) // Учен. зап. Моск. гос. пед. ин-та. М., 1958. Т. 1.
- Позднеев 1961.* Позднеев А.В. Русская панегирическая песня в первой части XVIII в. // Исследования и материалы по древнерусской литературе. М.
- РДС 1977.* Русская демократическая сатира XVII века / Сост., коммент. В.П. Адриановой-Перетц. Л.
- Свиток укоризненный 1998.* Свиток укоризненный Кириллу Транквилиону-Ставровецкому // Опарина Т.А. Иван Наседка и полемическое богословие киевской митрополии. Новосибирск.
- Симеон Полоцкий 1953.* Симеон Полоцкий. Избр. сочинения / Под ред. И.П. Еремина. М.; Л.
- Симеон Полоцкий 1990.* Симеон Полоцкий. Вирши / Изд. подг. В.К. Былинин, Л.У. Звонарева. Минск.
- Сумароков 1953.* Сумароков А.П. Стихотворения / Изд. подг. П.Н. Берков. Л.
- Тредиаковский 2001.* Тредиаковский В.К. О древнем, среднем и новом стихотворении российском // Критика XVIII века / Сост. А.М. Ранчин, В.Л. Коровин. М.
- Тредиаковский.* Тредиаковский В.К. Сочинения: В 3 т. СПб., 1849.
- Феофан 1961.* Феофан Прокопович. Сочинения / Изд. подг. И.П. Еремин. М.; Л.
- Шамбинаго 1936.* Шамбинаго С.К. Повести о начале Москвы // Труды отдела древнерусской литературы Института русской литературы АН СССР. Л., Т. 3.

*Воспоминания, дневники XVII – второй трети XVIII в.*

- Александренко 1903.* Александренко В.Н. Реляции кн. А.Д. Кантемира из Лондона. М., 1892–1903. Т. 1–2.
- Апостол 1895.* Дневник Петра Даниловича Апостола // Киевск. старина. Т. 50.
- Бассевич 1866.* Бассевич Г.Ф. Записки о России при Петре Великом. М.
- Берхгольц.* Дневник камер-юнкера Берхгольца. М., 1858–1863. Т. 1–4.
- Вебер 1872.* Записки Вебера о Петре Великом и его преобразованиях // Русский архив. 1872.



- Желябужский 1838.* Записки Ивана Афанасьевича Желябужского // Сахаров И.П. Записки русских людей. СПб.
- Крекшин 1838.* Записки новгородского дворянина Петра Никифоровича Крекшина // Сахаров И.П. Записки русских людей. СПб.
- Куракин 1890.* Куракин Б.И. История о царе Петре Алексеевиче // Архив кн. Ф.А. Куракина. СПб., Т. 1.
- Манштейн 1998.* Манштейн Х.Г. Записки о России генерала Манштейна. М.
- Медведев 1838.* Записки Сильвестра Медведева // Сахаров И.П. Записки русских людей. СПб.
- Нащокин 1842.* Записки Василия Александровича Нащокина. СПб.
- Рейтенфельс 1997.* Рейтенфельс Я. Сказания о Московии // Утверждение династии: Андрей Роде. Августин Мейерберг. Самуэль Коллинс. Яков Рейтенфельс. М.

\* \* \*

- Астраханский, Малиновский 1986.* Астраханский В.С., Малиновский К.В. Неопубликованное письмо и список книг В.Н. Татищева 18 октября 1731 г. // XVIII век: Русская литература XVIII века в ее связях с искусством и наукой. Л., Вып. 15.
- Духовный регламент.* Духовный регламент Петра Первого // Законодательство Петра I. М., 1997.
- Забелин 1859.* Забелин И.Е. Библиотека и кабинет графа Я.В. Брюса // Летописи русской литературы и древности. М., Т. 1, отд. III.
- Кантемир 1789.* Кантемир Д. Историческое, географическое и политическое описание Молдавии с жизнью сочинителя. М.
- Лихачев 1788.* Статейный список посольства дворянина и боровского наместника Василия Лихачева во Флоренцию в 7167 (1659) году // Древняя Российская Вивлиофика. М. Ч. 4.
- Опись библиотеки 1863.* Опись библиотеки графа Андрея Артамоновича Матвеева и графини Матвеевой // Летописи русской литературы и древности. М., Т. 5, отд. 3.
- Письма 1980.* Письма русских писателей XVIII века. Л.
- Письма и донесения 1904.* Письма и донесения иезуитов в России конца XVII – начала XVIII века. СПб.
- Посошков 1895.* Посошков И.Т. Зеркало очевидное. Казань. Т. 1.
- Татищев 1979.* Татищев В.Н. Избр. произв. Л.

*Русская литература XI–XVI вв.*

- Дмитриева 1964.* Дмитриева Р.П. Повести о споре Жизни и Смерти. Л.
- Домострой 1990.* Домострой / Изд. подг. В.В. Колесов. М.

- Иларион 1994.* Иларион. Слово о Законе и Благодати // Памятники литературы Древней Руси: XVII век. Кн. 3. М.
- Книга степенная.* Книга степенная царского родословия // Полн. собр. русских летописей. СПб., 1908. Т. 21, ч. 1.
- Повесть о нашествии Тохтамыша* // Памятники литературы Древней Руси: XIV – середина XV века. М., 1981.
- Сказание о Мамаевом побоище* // Памятники литературы Древней Руси: XIV – середина XV века. М., 1981.

*Русская художественная литература  
последней трети XVIII–XX в.*

- Багрицкий 2000.* Багрицкий Э.Г. Стихотворения и поэмы. СПб.
- Блок.* Блок А.А. Сочинения: В 8 т. М.; Л., 1960–1963.
- Вагинов 1991.* Вагинов К. Козлиная песнь: Романы. М.
- Введенский 1993.* Введенский А. Сочинения: В 2 т. / Изд. сост. и подг. М. Мейлах, В. Эрль. М. Т. 1.
- Екатерина 1990.* Екатерина II. Сочинения / Изд. подг. В.К. Былинин, М.П. Одесский. М.
- Кузмин 1994.* Кузмин М. Театр: В 2 кн. / Сост. А.Г. Тимофеев. Berkeley. Кн. 2.
- Львов 1994.* Львов Н.А. Избр. соч. / Вступ. ст., коммент. К.Ю. Лаппо-Данилевского. Вена; СПб.
- Мандельштам 1995.* Мандельштам О. Полн. собр. стихотворений. СПб.
- Маяковский.* Маяковский В.В. Сочинения: В 13 т. М., 1955–1961.
- Обэриуты 1998.* «...Сборище друзей, оставленных судьбою». [Б.м., б. г.] Т. 1.
- Островский.* Островский А.Н. Сочинения: В 12 т. М., 1973–1980.
- Радищев 1992.* Радищев А.Н. Путешествие из Петербурга в Москву / Изд. подг. В.А. Западов. СПб.
- Шенгели 1997.* Шенгели Г. Иноходец: Собр. стихов. Византийская повесть. Литературные статьи. Воспоминания / Изд. подг. В.Г. Перельмутер. М.

2. Словари

- Будовниц 1962.* Будовниц И.У. Словарь русской, украинской, белорусской письменности и литературы до XVIII в. М.
- Евгений, митрополит (Болховитинов) 1995.* Словарь исторический о бывших в России писателях духовного чина Греко-Российской Церкви. М.
- Литература Древней Руси 1996.* Литература Древней Руси: Биобиблиографический словарь / Под ред. О.В. Творогова. М.

- Литература и культура 1994.* Литература и культура Древней Руси: Словарь-справочник / Под ред. В.В. Кускова. М.
- Новиков 1985.* Новиков Н.И. Опыт исторического словаря о российских писателях // Новиков Н.И. Смеющийся Демокрит. М.
- Пави 1991.* Пави П. Словарь театра. М.
- Словарь книжников.* Словарь книжников и книжности Древней Руси. СПб., 1987–1998.
- Словарь русского языка.* Словарь русского языка XVIII века. СПб., 1995. Вып. 8. (Залесь – Ижоры).
- Строев 1882.* Строев П.М. Библиологический словарь и черновые к нему материалы. СПб.
- Филарет 1884.* Филарет (Гумилевский). Обзор русской духовной письменности. СПб.

### 3. Научная литература

- Автухович 1986.* Автухович Т.Е. Об авторстве «Metaphrasis ps. 36» и «Metaphrasis ps. 72» // XVIII век: Русская литература XVIII века в ее связях с искусством и наукой. Л., Вып. 15.
- Агеева 1999.* Агеева О.Г. «Величайший и славнейший более всех градов в свете» – град святого Петра: Петербург в русском общественном сознании начала XVIII века. СПб.
- Адарюков 1904.* Адарюков В.Я. Библиографический указатель книг, брошюр, журнальных статей и заметок по истории русского театра. СПб.
- Адрианова 1917.* Адрианова В.П. Житие Алексея человека божия в древнерусской литературе и народной словесности. Пг.
- Адрианова 1923.* Адрианова В.П. Из истории театра в Твери в XVIII веке // Старинный театр в России. Пг.
- Адрианова-Перетц 1928а.* Адрианова-Перетц В.П. Библиография русской школьной драмы и театра XVII–XVIII вв. // Старинный русский спектакль в России. Л.
- Адрианова-Перетц 1928б.* Адрианова-Перетц В.П. Сцена и приемы постановки в русском школьном театре XVII–XVIII ст. // Старинный спектакль в России. Л.
- Адрианова-Перетц 1929.* Адрианова-Перетц В.П. Басни Эзопа в русской юмористической литературе XVIII века // Известия по русскому языку и словесности. Кн. 2.
- Адрианова-Перетц 1937.* Адрианова-Перетц В.П. Очерки по истории русской сатирической литературы XVII в. М.; Л.
- Адрианова-Перетц 1940.* Адрианова-Перетц В.П. Новые материалы по истории русского школьного театра XVIII в. // ТОДРЛ. М.; Л., Т. 4.

- Адрианова-Перетц 1963.* Адрианова-Перетц В.П. О связи между древним и новым периодом в истории славянских литератур // ТОДРЛ. М.; Л., Т. 19.
- Адрианова-Перетц 1971.* Адрианова-Перетц В.П. Человек в учительной литературе Древней Руси // ТОДРЛ. М.; Л., Т. 27.
- Алексеев 1943.* Алексеев М.П. О связях русского театра с английским в конце XVII – начале XVIII в. // Учен. зап. Саратовского гос. ун-та. № 87.
- Алексеев 1965.* Алексеев М.П. Первое знакомство с Шекспиром в России // Шекспир и русская культура. М.; Л.
- Алексеев 1983.* Алексеев М.П. Сравнительное литературоведение. Л.
- Алексеева 1977.* Алексеева М.А. Жанр конклюдий в русском искусстве конца XVII – начала XVIII в. // Русское искусство барокко. М.
- Алексеева 1979.* Алексеева М.А. Театр фейерверков в России XVIII века // Театральное пространство. М.
- Ананьева 1966.* Ананьева Т.А. Икона с вирами из надгробия царевны Софьи // ТОДРЛ. М.; Л., Т. 22.
- Андреев 1986.* Андреев М.Л. Принцип ансамбля в поэтике «Неистового Роланда»: К проблеме универсального стиля в литературе и искусстве Высокого Возрождения // Рафаэль и его время. М.
- Андреев 1989.* Андреев М.Л. Средневековая европейская драма: Происхождение и становление (X–XIII вв.). М.
- Аникст 1966.* Аникст А.А. Ренессанс, маньеризм и барокко в литературе и театре Западной Европы // Ренессанс. Барокко. Классицизм. М.
- Аникст 1967.* Аникст А.А. Теория драмы от Аристотеля до Лессинга. М.
- Аникст 1983.* Аникст А.А. Гёте и Фауст: От замысла к свершению. М.
- Анисимов 1994.* Анисимов Е. Россия без Петра. СПб.
- Архангельский 1883.* Архангельский А.С. Духовное образование и духовная литература в России при Петре Великом. Казань.
- Архангельский 1884.* Архангельский А.С. Театр допетровской России. Казань.
- Архив князя Воронцова 1870.* Архив князя Воронцова. М., Т. 1.
- Ауэрбах 1976.* Ауэрбах Э. Мимесис: Изображение действительности в западноевропейской литературе. М.
- Ашнин, Алтатов 1994.* Ашнин Ф.Д., Алтатов В.М. «Дело славистов»: 30-е годы. М.
- Бабий 1984.* Бабий А.И. Дмитрий Кантемир. М.
- Багрий 1927.* Багрий А.В. Западноевропейские драматические жанры и их отражение в старинной русской драматической литературе // Известия Азерб. гос. ун-та. Серия общественных наук. Т. 8–10, приложение.

- Бакланова 1957.* Бакланова Н.А. К вопросу о датировке «Повести о Фроле Скобееве» // ТОДРЛ. М.; Л., Т. 13.
- Балухатый 1990.* Балухатый С.Д. Вопросы поэтики. Л.
- Баранкова 1974.* Баранкова Г.С. Пьесы Славяно-греко-латинской академии о Северной войне // XVIII век. Л., Вып. 9.
- Барокко в авангарде 1993.* Барокко в авангарде – авангард в барокко: Тезисы и материалы конференции. М.
- Барсов 1883.* Барсов Е.В. Хроника русского театра Носова. М.
- Барт 1989.* Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М.
- Барышев 1992.* Барышев Г.И. Театральная культура Белоруссии XVIII века. Минск.
- Баткин 1978.* Баткин Л.М. Итальянские гуманисты: Стиль жизни и стиль мышления. М.
- Батюшков 1891.* Батюшков Ф.Д. Спор души с телом в памятниках средневековой литературы. СПб.
- Белецкий 1923.* Белецкий А.И. Старинный театр в России. М.
- Белкин 1975.* Белкин А.А. Русские скоморохи. М.
- Берков 1936.* Берков П.Н. Ломоносов и литературная полемика его времени: 1750–1765. М.; Л.
- Берков 1948.* Берков П.Н. «Хроника русского театра» Ив. Носова // Учен. зап. Ленингр. гос. пед. ин-та. Т. 67.
- Берков 1950.* Берков П.Н. В.И. Лукин. М.; Л.
- Берков 1952.* Берков П.Н. История русской журналистики XVIII века. М.; Л.
- Берков 1953.* Русская народная драма XVII–XX веков / Вступ. ст., ред., коммент. П.Н. Беркова. М.
- Берков 1955.* Берков П.Н. К истории русской театральной терминологии XVII–XVIII веков // ТОДРЛ. М.; Л., Т. 11.
- Берков 1957а.* Берков П.Н. Вероятный источник народной пьесы «О царе Максимилиане и его непокорном сыне Адольфе» // ТОДРЛ. М.; Л., Т. 13.
- Берков 1957б.* Берков П.Н. Из истории русско-французских культурных связей // Романо-германская филология. Л.
- Берков 1958.* Берков П.Н. Русско-польские литературные связи в XVIII веке. М.
- Берков 1960.* Берков П.Н. Школьная драма «Венец Димитрию»: 1704 г. // ТОДРЛ. М.; Л., Т. 16.
- Берков 1961.* Берков П.Н. Первые годы литературной деятельности Антиоха Кантемира // Проблемы русского Просвещения в литературе XVIII века. М.; Л.
- Берков 1964.* Берков П.Н. Введение в изучение истории русской литературы XVIII века. Ч. I: Очерк литературной историографии XVIII века. Л.

- Берков 1969.* Берков П.Н. Книги в поэзии Симеона Полоцкого // ТОДРЛ. Л., Т. 24.
- Берков 1970.* Берков П.Н. Задачи изучения переходного периода русской литературы // Пути изучения древнерусской литературы и письменности. Л.
- Берков 1971.* Берков П.Н. О литературе т. н. переходного периода // Русская литература на рубеже двух эпох: XVII–XVIII в. М.
- Берков 1981.* Берков П.Н. Проблемы исторического развития литератур. Л.
- Бицилли 1995.* Бицилли П.М. Элементы средневековой культуры. М.
- Блюш 1998.* Блюш Ф. Людовик XIV. М.
- Богатырев 1971.* Богатырев П.Г. Вопросы теории народного искусства. М.
- Богомолов, Малмстад 1996.* Богомолов Н.А., Малмстад Дж.Э. Михаил Кузмин: искусство, жизнь, эпоха. М.
- Богоявленский 1914.* Богоявленский С.К. Московский театр при царях Алексее и Петре. М.
- Богоявленский 1941.* Богоявленский С.К. Хованщина // Исторические записки. Т. 10.
- Большаков 2001.* Большаков В.П. Корнель. М.
- Большухина 1999.* Большухина Н.П. Лирика Кантемира // Антиох Кантемир и русская литература / Под ред. А.С. Курилова. М.
- Боссан 2002.* Боссан Ф. Людовик XIV, король-артист. М.
- Боулт 1995.* Боулт Дж.Э. Павел Филонов как художник барокко // Вопр. искусствознания. 1995. № 1/2.
- Бочкарев 1988.* Бочкарев В.А. Русская историческая драматургия XVII–XVIII вв. М.
- Бояджиев 1966.* Бояджиев Г.Н. Вопрос о классицизме XVII века: Драматургия и театр // Ренессанс. Барокко. Классицизм. М.
- Бояджиев 1967.* Бояджиев Г.Н. Мольер: Исторический путь формирования жанра высокой комедии. М.
- Буранок 1999.* Буранок О.М. «Разговоры о множестве миров» Фонтенеля в переводе А.Д. Кантемира и жанр «Разговоров» в русской литературе первой трети XVIII в. // Антиох Кантемир и русская литература / Под ред. А.С. Курилова. М.
- Буркхардт 1996.* Буркхардт Я. Культура Возрождения в Италии: Опыт исследования. М.
- Бухерт 1998.* Бухерт В.Г. Неизвестные письма А.И. Мусина-Пушкина // Мусины-Пушкины в истории России. Рыбинск.
- Былинин 1989.* Былинин В.К. «Лабиринт мира» в интерпретации русского поэта первой половины XVII в. // Развитие барокко и зарождение классицизма в России XVII – начала XVIII в. М.

- Былинин, Грихин* 1982. Былинин В.К., Грихин В.А. Симеон Полоцкий и проблема восточнославянского барокко // Барокко в славянских литературах. М.
- Вайскопф* 1997. Вайскопф М. Во весь логос: Религия Маяковского. М.; Иерусалим.
- Варнеке* 1908. Варнеке Б.В. История русского театра. Ч. I. Казань.
- Васенко* 1904. Васенко П.Г. «Книга Степенная царского родословия» и ее значение в древнерусской исторической письменности. СПб.
- Васильев* 1960. Васильев В.Н. Старинные фейерверки в России: XVII – первая четверть XVIII века. Л.
- Вельфлин* 1930. Вельфлин Г. Основные понятия истории искусств: Проблема эволюции стиля в новом искусстве. М.; Л.
- Верещагин* 1993. Верещагин Е.М. К истолкованию имени Епифания Премудрого: (В связи с истоком стиля «плетения словес») // Известия РАН. Серия литературы и языка 1993. Т. 52. № 2.
- Веселовский* 1888. Веселовский Ал-р Ник. Рец. на кн.: П.О. Морозов. Очерки по истории русской драмы XVII–XVIII столетия // ЖМНП. № 12.
- Веселовский* 1870. Веселовский Ал-й Ник. Старинный театр в Европе. М.
- Веселовский* 1916. Веселовский Ал-й Ник. Западное влияние в новой русской литературе. М.
- Виноградов* 1980. Виноградов В.В. О художественной прозе // Виноградов В.В. О языке художественной прозы. М.
- Виноградов* 1982. Виноградов В.В. Очерки по истории русского литературного языка XVII–XIX веков. М.
- Винокур* 1959. Винокур Г.О. Избр. работы по русскому языку. М.
- Винокур* 1999. Винокур Г.О. Собр. трудов: Комментарии к «Борису Годунову» А.С. Пушкина. М.
- Виппер* 1966. Виппер Ю.Б. О «семнадцатом веке» как особой эпохе в истории западноевропейских литератур // XVII век в мировом литературном развитии. М.
- Вишневская* 1996. Вишневская И. Аплодисменты в прошлое: А.П. Сумароков и его трагедии. М.
- Вольман* 1966. Вольман Ф. Гуманизм, ренессанс, барокко и русская литература // Русско-европейские литературные связи. М.
- Вольтер* 1977. Вольтер. Эстетика: Статьи. Письма. Предисловия и рассуждения. М.
- Воронин* 1967. Воронин Н.Н. Даниил Заточник // Древнерусская литература и ее связи с новым временем. М.
- Всеволодский-Гернгросс* 1912. Всеволодский-Гернгросс В.Н. Комедиант Манн // Ежегодник императорских театров. № 7.

- Всеволодский-Гернгросс 1913.* Всеволодский-Гернгросс В.Н. История театрального образования в России. СПб. Т. 1.
- Всеволодский-Гернгросс 1914.* Всеволодский-Гернгросс В.Н. Театр при императрице Анне Иоанновне и императоре Иоанне Антоновиче. СПб.
- Всеволодский-Гернгросс 1929.* Всеволодский-Гернгросс В.Н. История русского театра. М.; Л.
- Всеволодский-Гернгросс 1940.* Всеволодский-Гернгросс В.Н. Политические идеи русской классицистической трагедии // О театре: Сб. статей. Вып. 1. М.; Л.
- Всеволодский-Гернгросс 1957.* Всеволодский-Гернгросс В.Н. Русский театр: От истоков до середины XVIII в. М.
- Галушкин 1993.* Галушкин А.Ю. «Наступает непрерывное искусство...»: В.Б. Шкловский о судьбе русского авангарда начала 1930-х гг. // De visu. М., 1993. № 11.
- Гаспаров 1994.* Гаспаров Б. Тема святочного карнавала в поэме А. Блока «Двенадцать» // Гаспаров Б. Литературные лейтмотивы: Очерки русской литературы XX века. М.
- Гвоздев 1926.* Гвоздев А.А. Массовые празднества на Западе // Массовые празднества. Л.
- Гвоздев 1933.* Гвоздев А.А. О буржуазных концепциях своей школы // Рабочий и театр. № 3.
- Герасимова 1994.* Герасимова А.Г. Даниил Хармс как переводчик // Тыняновский сборник: Пятые Тыняновские чтения. Рига; М.
- Гершкович 1961.* Гершкович З.И. Об идейно-художественной эволюции А.Д. Кантемира: (По данным творческой истории сатир) // Проблемы русского Просвещения в литературе XVIII века. М.; Л.
- Герье 1871.* Герье В.И. Лейбниц и его век. СПб. Т. 2.
- Гиндин 1986.* Гиндин С.И. Риторика и проблемы структуры текста // Дюбуа Ж., Эделин Ф., Клинкаберг Ж.-М., Мэнге Ф., Пир Ф., Тринон А. Общая риторика. М.
- Гиндин 1993.* Гиндин С.И. Русский поэтический конструктивизм – барокко в канун нового Рима? // Барокко в авангарде – авангард в барокко. М.
- Глаголева 1913.* Глаголева Т.М. К литературной истории сатир кн. А.Д. Кантемира: (Влияние Буало и Лабрюйера) // ИОРЯС. Кн. 2.
- Голенищев-Кутузов 1973.* Голенищев-Кутузов И.Н. Славянские литературы. М.
- Голиков 1838.* Голиков И.И. Деяния Петра Великого. М., Т. 5.
- Грассгоф 1966.* Грассгоф Х. Первые переводы сатир А.Д. Кантемира // Международные связи русской литературы. М.; Л.



- Грачева 2000. Грачева А.М. Алексей Ремизов и древнерусская культура. СПб.
- Гребенюк 1976. Гребенюк В.П. Публичные зрелища петровского времени и их связь с театром // Новые черты в русской литературе и искусстве: XVII – начало XVIII. М.
- Гребенюк 1989. Гребенюк В.П. Эволюция поэтических символов русского абсолютизма (от Симеона Полоцкого до М.В. Ломоносова) // Развитие барокко и зарождение классицизма в России XVII – начала XVIII в. М.
- Греч 1825. Греч Н.И. Исторический взгляд на русский театр до начала XIX столетия // Русская Талия. СПб.
- Гриб 1956. Гриб В.Р. Избр. работы. М.
- Гринберг, Успенский 2001. Гринберг М.С., Успенский Б.А. Литературная война Тредиаковского и Сумарокова в 1740-х – начале 1750-х годов. М.
- Гуковский 1939. Гуковский Г.А. Русская литература XVIII века. М.
- Гуковский 1962. Гуковский Г.А. Русская литературно-критическая мысль в 1730–1750-е годы // XVIII век. М.; Л., Вып. 5.
- Гуревич 1966. Гуревич А.Я. Смех в народной культуре средневековья // Вопр. лит. № 6.
- Гуревич 1939. Гуревич Л.Я. История русского театрального быта. М.; Л., Т. 1.
- Гусев 1980. Гусев В.Е. Русский фольклорный театр XVIII – начала XX века. Л.
- Демин 1976а. Демин А.С. Театр в художественной жизни России XVIII в. // Новые черты в русской литературе и искусстве: XVII – начало XVIII в. М.
- Демин 1976б. Демин А.С. Труды В.Н. Перетца по истории русского театра // Новые черты в русской литературе и искусстве: XVII – начало XVIII в. М.
- Демин 1977. Демин А.С. Русская литература второй половины XVII – начала XVIII века. М.
- Демин 1985. Демин А.С. Писатель и общество в России XVI–XVII веков: (Общественные настроения). М.
- Демин 1998. Демин А.С. О художественности древнерусской литературы. М.
- Державина 1968. Державина О.А. К вопросу о русском литературном «барокко» // Cescoslovenska rusistika. № 1.
- Державина 1969. Державина О.А. Пьеса о царе Навуходоносоре на европейской и русской сцене XVII в. // ТОДРЛ. Л., Т. 24.
- Державина 1970. Державина О.А. Перспективы изучения русского театра XVII в. // Пути изучения древнерусской литературы и письменности. Л.

- Державина 1971.* Державина О.А. У истоков русского театра // Русская литература на рубеже двух эпох: XVII – начало XVIII в. М.
- Державина 1974.* Державина О.А. Пьеса 20-х годов XVIII в. «Слава печальная» и литература этого периода // XVIII век. Л., Вып. 9.
- Державина 1976.* Державина О.А. Жанровая природа первых русских пьес // Новые черты в русской литературе и искусстве: XVII – начало XVIII в. М.
- Десницкий 1958.* Десницкий В.А. Реформа Петра I и русская литература XVIII века // Десницкий В.А. Избр. статьи по русской литературе XVIII–XIX вв. М.; Л.
- Дживелегов 1962.* Дживелегов А.К. Итальянская народная комедия: Commedia dell'arte. М.
- Дмитриев 1999.* Дмитриев П.В. Эпизод из петербургской театральной жизни 1907 г.: (Несостоявшийся проект постановки «Комедии о Евдокии» М. Кузмина на сцене театра В.Ф. Комиссаржевской) // Записки Санкт-Петербургской Государственной театральной библиотеки. СПб., Вып. 2.
- Добролюбов.* Добролюбов Н.А. Сочинения: В 9 т. М.; Л., 1963. Т. 6.
- Евреинов 2002.* Евреинов Н.Н. Театр для себя // Евреинов Н.Н. Демон театральности. М.
- Елеонская 1973а.* Елеонская А.С. Комические элементы в первых пьесах русского театра // Проблемы жанра и стиля в русской литературе. М.
- Елеонская 1973б.* Елеонская А.С. Образ идеального правителя в русских пьесах второй четверти XVIII века // Искусство слова. М.
- Елеонская 1974.* Елеонская А.С. Посмертный панегирик Петру I в стенах Славяно-греко-латинской академии // XVIII век. Л., Вып. 9.
- Елеонская 1976.* Елеонская А.С. Комическое в школьных пьесах конца XVII – начала XVIII в. // Новые черты в русской литературе и искусстве: XVII – начало XVIII в. М.
- Елеонская 1978.* Елеонская А.С. Русская публицистика второй половины XVII века. М.
- Елеонская 1990.* Елеонская А.С. Русская ораторская проза в литературном процессе XVII века. М.
- Еремин 1966.* Еремин И.П. Литература Древней Руси. М.; Л.
- Жан-Поль 1981.* Жан-Поль. Приготовительная школа эстетики. М.
- Живов 1996.* Живов В.М. Язык и культура в России XVIII века. М.
- Жирмунский 1982.* Жирмунский В.М. Гёте в русской литературе. Л.
- Забелин 1891.* Забелин И.Е. Из хроники общественной жизни в Москве в XVIII столетии // Сборник Общества любителей российской словесности на 1891 год. М.
- Забелин 1990.* Забелин И.Е. История города Москвы. М.

- Замятин 1933.* Замятин Г.А. К вопросу о связи русского театра начала XVIII в. с немецким // Известия АН СССР. Отд. обществ. наук. № 10.
- Зелов 2002.* Зелов Д.Д. Официальные светские праздники как явление русской культуры конца XVII – первой половины XVIII века: История триумфов и фейерверков от Петра Великого до его дочери Елизаветы. М.
- Иванов 1994.* Иванов В.И. Предчувствия и предвестия: Новая организационная эпоха и театр будущего // Иванов В.И. Родное и вселенское. М.
- Игнатов 1919.* Игнатов С.С. Начало русского театра и театр петровской эпохи. Пг.; М.
- Игнатов 1939.* Игнатов С.С. Испанский театр XVI–XVII веков. М.; Л.
- Ильина 1986.* Ильина Т.В. Новое о монументально-декоративной живописи XVIII в.: (Триумфальные ворота 1732 г.) // Отечественное и зарубежное искусство XVIII века: Основные проблемы / Вопросы отечественного и зарубежного искусства. Л. Вып. 3.
- Илюшин 1982.* Илюшин А.А. Проблема барочной поэтической антропологии // Барокко в славянских культурах. М.
- ИРД 1982.* История русской драматургии: XVII – первая половина XIX века. Л.
- ИРД 1987.* История русской драматургии: (Вторая половина XIX – начало XX века). Л.
- ИРЛ 1941.* История русской литературы. М.; Л., Т. 3.
- ИРЛ 1958.* История русской литературы. М.; Л., Т. 1.
- ИРЛ 1980.* История русской литературы. Л., Т. 1.
- ИРП 1996.* История русской переводной художественной литературы: Древняя Русь. XVIII век. Т. 1: Драматургия. Поэзия. СПб.
- Истоки 1970.* Истоки русской беллетристики: Возникновение жанров сюжетного повествования в древнерусской литературе. Л.
- Историческая поэтика 1994.* Историческая поэтика: Литературные эпохи и типы художественного сознания. М.
- Истрин 1899.* Истрин В.М. Замечания о составе Толковой Палеи // СОРЯС. Т. 65, № 6.
- Итигина 1974.* Итигина Л.А. К вопросу о репертуаре оппозиционного театра Елизаветы Петровны в 1730-е годы // XVIII век. Л., Вып. 9.
- Итигина 1981.* Итигина Л.А. Белорусские старопечатные предисловия XVI – первой половины XVIII в.: Просветительские тенденции // Тематика и стилистика предисловий и послесловий. М.
- Кагарлицкий 1987.* Кагарлицкий Ю.И. Театр на века: Театр эпохи Просвещения: тенденции и традиции. М.

- Кадлубовский 1902.* Кадлубовский А.П. Очерки по истории древнерусской литературы житий святых. Варшава.
- Кадышев 1990.* Кадышев В. Расин. М.
- Каллаш, Эфрос 1914.* Каллаш В.В., Эфрос Н.Е. История русского театра. М. Т. 1.
- Касаткина 1958.* Касаткина Е.А. Трагедия М.В. Ломоносова «Демон-фонт» // XVIII век. М.; Л., Вып. 3.
- Кауфман 1929.* Кауфман Н. Японское кино. М.
- Кацис 2000а.* Кацис Л.Ф. Владимир Маяковский: Поэт в интеллектуальном контексте эпохи. М.
- Кацис 2000б.* Кацис Л.Ф. Русская эсхатология и русская литература. М.
- Киреевский 1979.* Киреевский И.В. Критика и эстетика. М.
- Ключевский.* Ключевский В.О. Курс русской истории. М., 1937. Т. 4.
- Ключевский 1983.* Ключевский В.О. Неопубликованные произведения. М.
- Ковригина 1998.* Ковригина В.А. Немецкая слобода Москвы и ее жители в конце XVII – первой четверти XVIII в. М.
- Кони 1864.* Кони Ф.А. Русский театр, его судьба и историки // Русская сцена. № 3.
- Конрад 1972.* Конрад Н.И. Запад и Восток: Статьи. Л.
- Констриктор 2000.* Констриктор Б.М. «Вбегает Мертвый Господин»: (О поэме Введенского «Кругом возможно Бог») // Поэзия и живопись: Сб. трудов памяти Н.И. Харджиева. М.
- Кочеткова 1974.* Кочеткова Н.Д. Ораторская проза Феофана Прокоповича и пути формирования литературы классицизма // XVIII век. Л., Вып. 9.
- Крюгер 1928.* Крюгер А.Н. Самодеятельный театр при Петре I // Старинный спектакль в России. Л.
- Кудрявцев 1957.* Кудрявцев И.М. «Артаксерксово действо» – первая пьеса русского театра XVII в. // Артаксерксово действо. М.; Л.
- Кузмин 2000.* Кузмин М.А. Условности // Кузмин М.А. Эссеистика. Критика. М.
- Кузьмина 1958.* Кузьмина В.Д. Русский демократический театр XVIII века. М.
- Кузьмина 1964.* Кузьмина В.Д. Изучение преемственных связей древнерусской литературы с русской литературой и устным народным творчеством нового времени // ТОДРЛ. М.; Л., Т. 20.
- Кузьмина 1968.* Кузьмина В.Д. Барокко и классицизм в русской литературе первой трети XVIII века // Cescoslovenska rusistika. № 1.
- Кузьмина 1970а.* Кузьмина В.Д. Задачи изучения связей древнерусской литературы с литературой нового времени // Пути изучения древнерусской литературы и письменности. Л.

- Кузьмина 1970б.* Кузьмина В.Д. Старопольские и русские интерлюдии // Польско-русские литературные связи. М.
- Кукушкина 1980.* Кукушкина Е.Д. Комическая опера Н.А. Львова «Сильф, или Мечта молодой женщины»: К вопросу о методе Львова-драматурга // Проблемы изучения русской литературы XVIII века. Л., Вып. 4.
- Кукушкина 1986.* Кукушкина Е.Д. Текст и изображение в конклюзии петровского времени (на примере портрета царевны Натальи Алексеевны) // XVIII век: Русская литература XVIII века в ее связях с искусством и наукой. Л., Вып. 15.
- Лабынцев 1985.* Лабынцев Ю.А. Об одной белорусско-польской драматической и графической интерпретации XVII в. о Борисе и Глебе // ТОДРЛ. Л., Т. 38.
- Лаппо-Данилевский 1990.* Лаппо-Данилевский А.С. История русской общественной мысли и культуры XVII–XVIII вв. М.
- Лаппо-Данилевский 1996.* Лаппо-Данилевский К.Ю. Комическая опера Н.А. Львова «Сильф, или Мечта молодой женщины» и традиции русской любительской сцены // XVIII век. СПб. Вып. 20.
- Лахманн 2001.* Лахманн Р. Демонтаж красноречия: Риторическая традиция и понятие поэтического. СПб.
- Лебедева 1996.* Лебедева О.Б. Русская высокая комедия XVIII века: Генезис и поэтика жанра. Томск.
- Левин 1967.* Левин П. Восточнославянские интермедии // Древнерусская литература и ее связи с новым временем. М.
- Левин 1969.* Левин П. К вопросу о соотношении восточнославянских интермедий и фольклора // ТОДРЛ. Л., Т. 24.
- Левин 1971.* Левин П. Сценическая структура восточнославянских интермедий // Русская литература на рубеже двух эпох: XVII – начало XVIII в. М.
- Левин 1978.* Левин П. Сценическая структура «Слова о збуренью пекла», пьеса украинского массового театра первой половины XVII в. и ее реминисценции // Памятники литературы и искусства XI–XVII веков. М.
- Левитт 1993.* Левитт М. Драма Сумарокова «Пустынник»: К вопросу о жанровых и идейных источниках русского классицизма // XVIII век. СПб. Вып. 18.
- Ливанова 1952.* Ливанова Т.Н. Русская музыкальная культура XVIII века в ее связях с литературой, театром и бытом. М., Т. 1.
- Липатов 1979.* Липатов А.В. Литературный облик барокко и проблемы изучения древнерусской литературы // Славянское барокко. М.
- Литературные манифесты 1980.* Литературные манифесты западноевропейских классицистов. М.

- Литературный сборник 1978.* Литературный сборник XVII века: Пролог / Под ред. А.С. Демина. М.
- Лихачев 1970.* Лихачев Д.С. Человек в литературе Древней Руси. М.
- Лихачев 1972.* Лихачев Д.С. Канон и молитва Ангелу Грозному воеводе Парфения Уродивого // Рукописное наследие Древней Руси. Л.
- Лихачев 1973.* Лихачев Д.С. Развитие русской литературы X–XVII веков. Л.
- Лихачев 1978.* Лихачев Д.С. Была ли эпоха петровских реформ перерывом в развитии русской культуры? // Славянские культуры в эпоху формирования и развития славянских наций XVIII–XIX вв. М.
- Лихачев 1983.* Лихачев Д.С. Текстология. Л.
- Лихачев 1985.* Лихачев Д.С. Петровские реформы и развитие русской культуры // Лихачев Д.С. Прошлое – будущему. Л.
- Лихачев 1987.* Лихачев Д.С. Смех в Древней Руси // Лихачев Д.С. Избр. работы: В 3 т. Л., Т. 2.
- Лихачев, Панченко, Поньрко 1984.* Лихачев Д.С., Панченко А.М., Поньрко Н.В. Смех в Древней Руси. Л.
- Ломоносов и русская литература 1987.* Ломоносов и русская литература / Под ред. А.С. Курилова. М.
- Лотман 1992.* Лотман Ю.М. Текст в тексте // Лотман Ю.М. Избр. статьи: В 3 т. Т. 1. Таллинн.
- Лотман, Успенский 1974.* Лотман Ю.М., Успенский Б.А. К семиотической типологии русской культуры XVIII века // Художественная культура XVIII века: Материалы научной конференции. М.
- Лотман, Успенский 1977.* Лотман Ю.М., Успенский Б.А. Новые аспекты изучения культуры Древней Руси // Вопросы литературы. № 3.
- Лотман, Успенский 1982.* Лотман Ю.М., Успенский Б.А. Отзвуки концепции «Москва – третий Рим» в идеологии Петра Великого // Художественный язык средневековья. М.
- Люблинская 1978.* Люблинская А.Д. Государство эпохи Возрождения в Западной Европе // Типология и периодизация культуры Возрождения / Под ред. В.И. Рутенбурга. М.
- Люстров 1999.* Люстров М.Ю. А.Д. Кантемир и рождение эпистолярной традиции в русской поэзии XVIII в. // Антиох Кантемир и русская литература / Под ред. А.С. Курилова. М.
- Мавродин 1948.* Мавродин В.В. Петр Первый. М.
- Мазон 1958.* Мазон А.А. «Артаксерксово действо» и репертуар пастора Грегори // ТОДРЛ. М.; Л., Т. 14.

- Мазунин 1977.* Мазунин А.И. Славяно-русские рукописи научной библиотеки Ташкентского университета и республиканской библиотеки имени Алишера Навои // ТОДРЛ. Л., Т. 32.
- Майков 1903.* Майков Л.Н. Материалы для биографии кн. А.Д. Кантемира. СПб.
- Макарий 1855.* Макарий (Булгаков). История русского раскола, известного под именем старообрядчества. СПб.
- Макаров 1950.* Макаров В.К. Художественное наследие М.В. Ломоносова: Мозаики. М.; Л.
- Малиновский 1790.* Малиновский А.Ф. Записи, принадлежащие к истории русского театра // Собрание некоторых театральных сочинений, с успехом представленных на московском публичном театре. М., Ч. II.
- Малышев 1961.* Малышев В.И. Усть-Цилемские рукописи XVII–XIX вв. исторического, литературного и бытового содержания // ТОДРЛ. М.; Л., Т. 17.
- Маслов 1984.* Маслов С.И. Кирилл Транквиллион-Ставровецкий и его литературная деятельность. Киев.
- Матвеев 1981.* Матвеев В.Ю. К истории возникновения и развития сюжета «Петр I, высекающий статую России» // Культура и искусство России XVIII века: Новые материалы и исследования. Л.
- Материалы для истории 1868.* Материалы для истории Императорской Академии наук. СПб., Т. 2.
- Матхаузерова 1976.* Матхаузерова С. Две теории текста в русской литературе XVII в. // ТОДРЛ. Л., Т. 31.
- Медали 1988.* Медали на события эпохи Петра I из коллекции А.А. Стаховича. М.
- Михайлов 1979.* Михайлов Б.Б. Площадь и сцена в Москве XVIII века // Театральное пространство. М.
- Модзалевский 1935.* Модзалевский Л.Б. «Евнух» В.К. Тредиаковского // XVIII век. Л., Вып. 1.
- Моисеева 1971.* Моисеева Г.Н. Ломоносов и древнерусская литература. Л.
- Моисеева 1980.* Моисеева Г.Н. Древнерусская литература в художественном сознании и исторической мысли России XVIII века. Л.
- Моисеева 1995.* Моисеева Г.Н. Образ Александра Невского в творчестве М.В. Ломоносова // Князь Александр Невский и его эпоха: Исследования и материалы. СПб.
- Моисеева 1999.* Моисеева Г.Н. К истории первого русского издания «Сатир и других стихотворческих сочинений князя Антиоха Кантемира» // Антиох Кантемир и русская литература / Под ред. А.С. Курилова. М.

- Мокульский 1936.* Мокульский С.С. История западноевропейского театра. М., Т. 1.
- Мордвинова 1984.* Мордвинова С.Б. Историко-художественные предпосылки возникновения и развития портрета в XVII в. // От средневековья к новому времени. М.
- Морозов 1962.* Морозов А.А. Проблема барокко в русской литературе XVII–XXVIII веков // Русская литература. № 3.
- Морозов 1965.* Морозов А.А. Ломоносов и барокко // Русская литература. № 2.
- Морозов 1969.* Морозов А.А. К вопросу о литературной позиции Антиоха Кантемира // От «Слова о полку Игореве» до «Тихого Дона». Л.
- Морозов 1971а.* Морозов А.А. Метафора и аллегория у Стефана Яворского // Поэтика и стилистика русской литературы. Л.
- Морозов 1971б.* Морозов А.А. Основные задачи изучения славянского барокко // Советское славяноведение. № 4.
- Морозов 1972.* Морозов А.А. Падение «Готфска Фазтона»: Ломоносов и эмблематика петровского времени // Cescoslovenska rusistika. № 1.
- Морозов 1974а.* Морозов А.А. Судьбы русского классицизма // Русская литература. № 1.
- Морозов 1974б.* Морозов А.А. Эмблематика барокко в литературе и искусстве петровского времени // XVIII век. Л. Вып. 9.
- Морозов 1982.* Морозов А.А. Симеон Полоцкий и проблема восточнославянского барокко // Барокко в славянских культурах. М.
- Морозов, Софронова 1979.* Морозов А.А., Софронова Л.А. Эмблематика и ее место в искусстве барокко // Славянское барокко. М.
- Морозов 1880.* Морозов П.О. Феофан Прокопович как писатель. СПб.
- Морозов 1883.* Морозов П.О. Рецензия на книгу «Русские драматические произведения 1672–1725 гг.» // ЖМНП. № 3.
- Морозов 1884.* Морозов П.О. Новые материалы для истории русского театра // ЖМНП. № 8.
- Морозов 1889.* Морозов П.О. История русского театра до половины XVIII столетия. СПб.
- Мочалова 1985.* Мочалова В.В. Мир наизнанку. М.
- Мочульский 1911.* Мочульский В.Н. М.В. Ломоносов как драматург // Русский филологический вестник. Т. 66.
- Муравьева 1962.* Муравьева Л.Р. Проблема так называемой девятой сатиры А.Д. Кантемира // XVIII век. М.; Л. Вып. 5.
- Мюллер 1925.* Мюллер В.К. Драма и театр эпохи Шекспира. Л.
- Нессельштраус 2000.* Нессельштраус Ц.Г. Немецкая первопечатная книга: Декорировка и иллюстрации. СПб.



- Николаев 1983.* Николаев С.И. Трактат С.Х. Любомирского о стиле и проблема стиля в русской литературе первой трети XVIII в. // ТОДРЛ. Л. Т. 37.
- Николаев 1985.* Николаев С.И. Литературные занятия Ивана Максимовича // ТОДРЛ. Л. Т. 40.
- Николаев 1996.* Николаев С.И. Литературная культура Петровской эпохи. СПб.
- Николеску 1995.* Николеску Т. Андрей Белый и театр. М.
- Овэс 2000.* Овэс Л.С. Студия на Бородинской и журнал «Любовь к трем апельсинам» Вс. Мейерхольда: К проблеме театральной маски в эстетике сценического традиционализма // Маска и маскарад в русской культуре XVIII–XX веков. М.
- Одесский 1990.* Одесский М.П. Кантемир и Поуп // Прометей: Тысячелетию русской книжности посвящается. Вып. 16. М.
- Одесский 1994.* Одесский М.П. Об «откровенном» и «прикровенном»: Софья в комедиях В.И. Лукина // Литературное обозрение. № 3/4.
- Одесский 1995.* Одесский М.П. Человек болеющий в древнерусской литературе // Древнерусская литература: Изображение природы и человека / Под ред. А.С. Демина. М.
- Одесский 1997.* Одесский М.П. «...Краткий дискурс в нынешний день представим»: Г.О. Винокур о языковой политике петровской эпохи // Литературное обозрение. № 3.
- Одесский 1998.* Одесский М.П. Москва – град св. Петра: Столичный миф в русской литературе XIV–XVIII вв. // Москва и московский текст русской культуры: Сб. статей / Под ред. Г.С. Кнабе. М.
- Одесский 2000а.* Одесский М.П. Комическое в культуре Древней Руси: Опыт описания модели // Развитие средств массовой коммуникации и проблемы культуры: Материалы научной конференции: 1–3 июня 2000 г. М.
- Одесский 2000б.* Одесский М.П. Поэтика власти на Древней Руси // Древняя Русь. 2000. № 1.
- Одесский, Фельдман 1997.* Одесский М.П., Фельдман Д.М. Поэтика террора и новая административная ментальность: Очерки истории формирования. М.
- Опочинин 1887.* Опочинин Е.Н. Русский театр, его начало и развитие. СПб., Т. 1.
- Орел 1991.* Орел В. Обэриуты: разговоры с Гёте // Обитаемый остров. Иерусалим, 1991. № 3.
- Павленко 1973.* Павленко Н.И. Петр I: К изучению социально-политических взглядов // Россия в период реформ Петра I. М.
- Павленко 1984.* Павленко Н.И. Птенцы гнезда Петрова. М.

- Павлова 1960.* Павлова Г.Е. Проекты иллюминации Ломоносова // Ломоносов: Сб. статей и материалов. М.; Л., Вып. 4.
- Панов 1999.* Панов С.И. А.Д. Кантемир и «Анакреона Тиейца песни»: у истоков русской анакреонтики // Антиох Кантемир и русская литература / Под ред. А.С. Курилова. М.
- Панченко 1972.* Панченко А.М. Декламация Сильвестра Медведева на тему Страстей Христовых // Рукописное наследие Древней Руси. Л.
- Панченко 1973.* Панченко А.М. Русская стихотворная культура XVII века. Л.
- Панченко 1974.* Панченко А.М. О смене писательского типа в петровскую эпоху // XVIII век. Л., Вып. 9.
- Панченко 1984.* Панченко А.М. Русская культура в канун петровских реформ. Л.
- Панченко, Смирнов 1971.* Панченко А.М., Смирнов И.П. Метафорические архетипы в русской средневековой словесности и в поэзии начала XX в. // ТОДРЛ. Л., Т. 26.
- Панченко, Успенский 1983.* Панченко А.М., Успенский Б.А. Иван Грозный и Петр Великий: Концепция первого монарха // ТОДРЛ. Л., Т. 37.
- Парфенов 1969.* Парфенов А.Т. К вопросу о первоисточниках «Темир-Аксакова действия» // Вестник Московского гос. ун-та. Серия Х, филология. 1969. № 2.
- Пекарский 1862.* Пекарский П.П. Наука и литература в России при Петре Великом. СПб., Т. 1–2.
- Пекарский 1870–1873.* Пекарский П.П. История императорской Академии наук в Петербурге. СПб., Т. 1–2.
- Перетц 1899б.* Перетц В.Н. Рец. на кн.: Шляпкин И.А. «Царевна Наталья Алексеевна и театр ее времени» // ЖМНП. № 8.
- Перетц 1907.* Перетц В.Н. Из начального периода жизни русского театра. СПб.
- Перетц 1910.* Перетц В.Н. К истории польского и русского народного театра // ИОРЯС. Кн. 4.
- Перетц 1911.* Перетц В.Н. Новый труд по истории украинского театра. СПб.
- Перетц 1913а.* Перетц В.Н. Отзыв о сочинении Н.И. Петрова «Очерки из истории украинской литературы XVII и XVIII вв.» // Отчет о 15-м присуждении Императорской Академией наук премий митрополита Макария в 1913 году. СПб.
- Перетц 1913б.* Перетц В.Н. Отчет об экскурсии семинария русской филологии в С.-Петербург 23 февраля – 3 марта 1913 года. Киев.
- Перетц 1915.* Перетц В.Н. Рец. на кн.: Всеволодский-Гернгросс В.Н. «Театр при императрице Анне Иоанновне и императоре Иоанне Антоновиче» // ЖМНП. № 1.

- Перетц 1920.* Перетц В.Н. Несколько мыслей о старинном русском театре // Ежегодник петроградских государственных театров: Сезон 1918–1919. Пг.
- Перетц 1923а.* Перетц В.Н. К постановке изучения старинного театра в России // Старинный театр в России. Пг.
- Перетц 1923б.* Перетц В.Н. Театр в Московской России 250 лет тому назад // Старинный театр в России. Пг.
- Перетц 1928б.* Перетц В.Н. Театральные эффекты на школьной сцене в Киеве и Москве XVII и начала XVIII вв. // Старинный спектакль в России. Л.
- Перетц 1930.* Перетц В.Н. Рец. на кн. Финдейзена Н. «Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века» // Известия по русскому языку и словесности. Кн. 1.
- Песков 1989.* Песков А.М. Буало в русской литературе XVIII – первой трети XIX века. М.
- Петров 1866–1868.* Петров Н.И. О словесных науках и литературных занятиях в Киевской Академии от начала ее до преобразования в 1819 году // Труды Киевской духовной академии. 1866. № 7, 11–12; 1867. № 1; 1868. № 3.
- Петров 1880.* Петров Н.И. Очерки из истории украинской литературы XVIII века: Киевская искусственная литература, преимущественно драматическая. Киев.
- Петров 1909.* Петров Н.И. Киевская искусственная литература XVII и XVIII вв., преимущественно драматическая // Труды Киевской духовной академии. № 5–11.
- Петровский 1898.* Петровский Н.М. Библиографические недоразумения // ИОРЯС АН. Кн. 1.
- Петровский 1913.* Петровский Н.М. Библиографические мелочи. VII: К вопросу о трагедии М.В. Ломоносова «Демофонт» // ИОРЯС АН. Кн. 4.
- Петухов 1887.* Петухов Е.В. К вопросу о Кириллах – авторах древней русской литературы. СПб. (СОРЯС. Т. 42. № 3).
- Пигарев 1966.* Пигарев К.В. Русская литература и изобразительное искусство. М.
- Пинский 1961.* Пинский Л.Е. Реализм эпохи Возрождения. М.
- Пинский 1989.* Пинский Л.Е. Магистральный сюжет. М.
- Погосян 2001.* Погосян Е.А. Петр I – архитектор российской истории. СПб.
- Позднеев 1958а.* Позднеев А.В. Проблемы изучения поэзии петровского времени // XVIII век. М.; Л., Вып. 3.
- Покотилова 1911.* Покотилова О. Предшественники Ломоносова в русской поэзии XVII-го и начала XVIII-го столетия // М. Ломоносов. СПб.

- Польская поэзия 1977.* Польская поэзия XVII века / Сост. А.М. Панченко. Л.
- Полякова 1976.* Полякова С.В. «Всякого добра добрейши суть книжное поучение» // Культурное наследие Древней Руси. М.
- Поэтика древнегреческой литературы 1981.* Поэтика древнегреческой литературы / Под ред. С.С. Аверинцева. М.
- ПСЗ.* Полное собрание законов Российской империи: Собрание первое с 1649 по 12 декабря 1825 г. СПб., 1830.
- Пумпянский 1935.* Пумпянский Л.В. Очерки по литературе первой половины XVIII века // XVIII век. М.; Л., Вып. 1.
- Пумпянский 1983.* Пумпянский Л.В. Ломоносов и немецкая школа разума // XVIII век. М.; Л., Т. 14.
- Пумпянский 2000.* Пумпянский Л.В. Поэзия Ф.И. Тютчева // Пумпянский Л.В. Классическая традиция: Собрание трудов по истории русской литературы. М.
- Пуришев 1955.* Пуришев Б.И. Очерки немецкой литературы XV–XVII вв. М.
- Пыпин 1857.* Пыпин А.Н. Очерки литературной истории старинных повестей и сказок русских. СПб.
- Радовский 1959.* Радовский М.И. Антиох Кантемир и Петербургская Академия Наук. М.; Л.
- Ранчин 1999.* Ранчин А.М. Статьи о древнерусской литературе. М.
- Резанов 1910а.* Резанов В.И. Из истории русской драмы: Школьные действия XVII–XVIII вв. и театр иезуитов. М.
- Резанов 1910б.* Резанов В.И. К истории русской драмы: Экскурс в область театра иезуитов. Нежин.
- Резанов 1911а.* Резанов В.И. Замечания на рецензию проф. В.Н. Перетца. СПб.
- Резанов 1911б.* Резанов В.И. Из истории русской драмы: Поэтика М.К. Сарбевского. Нежин.
- Резанов 1911в.* Резанов В.И. Трагедии Ломоносова // Ломоносовский сборник. СПб.
- Резанов 1912б.* Резанов В.И. Новая книга о старой украинской драме // Русский филологический вестник. № 3.
- Резанов 1913.* Резанов В.И. К вопросу о старинной драме: Теория школьных «декламаций» по рукописным поэтикам // ИОРЯС АН. Кн. 1.
- Резанов 1916.* Резанов В.И. Школьные драмы польско-литовских иезуитских коллегий. Нежин.
- Резанов 1931.* Резанов В.И. Из разысканий о комедиях Сумарокова // Памяти П.Н. Сакулина. Л.
- Реизов 1970.* Реизов Б.Г. Из истории европейских литератур. Л.

- Робинсон 1963.* Робинсон А.Н. Историография славянского Возрождения и Паисий Хилендарский. М.
- Робинсон 1974.* Робинсон А.Н. Первый русский театр как явление европейской культуры // Новые черты в русской литературе и искусстве: XVII – начало XVIII. М.
- Робинсон 1978.* Робинсон А.Н. Доминирующая роль русской драматургии и театра как видов искусства в эпоху петровских реформ // Славянские культуры в эпоху формирования и развития славянских наций XVII–XIX вв. М.
- Рогов 1979.* Рогов А.И. Проблема славянского барокко // Славянское барокко. М.
- Рулин 1928.* Рулин П.И. Русские переводы Мольера в XVIII веке // Известия по русскому языку и словесности. Кн. 1.
- Русский и зап. классицизм 1928.* Русский и западноевропейский классицизм. М.
- Савушкина 1979.* Савушкина Н.И. Русская устная народная драма. Выпуск II. Вопросы поэтики. М.
- Сазонова 1978.* Сазонова Л.И. Проложное изложение как литературная форма // Литературный сборник XVII века: Пролог. М.
- Сазонова 1991.* Сазонова Л.И. Поэзия русского барокко (вторая половина XVII – начало XVIII в.). М.
- Самарин 1996.* Самарин Ю.Ф. Стефан Яворский и Феофан Прокопович // Самарин Ю.Ф. Избр. произв. М.
- Сборник ответов 1958.* Сборник ответов на вопросы по литературоведению. М.
- Сведения о заседаниях 1905.* Сведения о заседаниях Императорского Общества Нестора-летописца за сентябрь и октябрь 1904 г. // Чтения в Историческом Обществе Нестора-летописца. Кн. 18. Вып. 3–4. Киев.
- Семевский 1884.* Семевский М.И. Очерки и рассказы из русской истории XVIII в. СПб., Т. 2.
- Сергеев 1977.* Сергеев В.И. Литературный источник рисунка XVII в. работы Василия Кондакова // ТОДРЛ. Л., Т. 32.
- Серман 1974а.* Серман И.З. Литературно-эстетические интересы и литературная политика Петра I // XVIII век. Л., Вып. 9.
- Серман 1974б.* Серман И.З. «Говорящая живопись» в поэзии Г.Р. Державина // Художественная культура XVIII века: Материалы научной конференции. М.
- Серман 1996.* Серман И.З. Антиох Кантемир и Франческо Альгаротти // A Window on Russia. Venezia.
- Сидорченко 1987.* Сидорченко Л.В. Александр Поуп: в поисках идеала. Л.
- Симеон Полоцкий 1982.* Симеон Полоцкий и его книгоиздательская деятельность / Под ред. А.Н. Робинсона. М.

- Смирнов 1963. Смирнов А.А. Шекспир. М.; Л.
- Смирнов 1965. Смирнов А.А. Из истории западноевропейской литературы. М.; Л.
- Смирнов 1971. Смирнов А.А. К проблеме соотношения русского предклассицизма и гуманистической теории поэзии: Ф. Прокопович и Ю. Скалигер // Проблемы теории и истории литературы. М.
- Смирнов 1981. Смирнов А.А. Литературная теория русского классицизма. М.
- Смирнов 1977. Смирнов И.П. Художественный смысл и эволюции поэтических систем. М.
- Смирнов 1979. Смирнов И.П. Барокко и опыт поэтической культуры начала XX в. // Славянское барокко. М.
- Смирнов 1909. Смирнов П.С. Споры и разделения в русском расколе в первой четверти XVIII века. СПб.
- Соболевский 1889. Соболевский А.И. Заметки по истории школьной драмы // Русский филологический вестник. Т. 21.
- Соболевский 1890. Соболевский А.И. Когда начался у нас ложно-классицизм? // Библиограф. 1890. № 1.
- Соболевский 1903. Соболевский А.И. Переводная литература Московской Руси XIV–XVII веков: Библиогр. материалы. СПб.
- Соколов 1955. Соколов А.Н. Очерки по истории русской поэмы XVIII и первой половины XIX в. М.
- Соллертинский 1929. Соллертинский И.И. Французский театр XVIII века в переоценке моралистов третьего сословия // О театре. Л., Т. 3.
- Соловьев-8. Соловьев С.М. Сочинения. М., 1993.
- Сорокатый 1977. Сорокатый В.М. Некоторые надгробные иконостасы Архангельского собора Московского Кремля // Древнерусское искусство. М.
- Софронова 1975. Софронова Л.А. Об анализе литературного произведения эпохи барокко // Сов. славяноведение. № 5.
- Софронова 1976. Софронова Л.А. О структуре драматического сюжета: Артаксерксово действо // Новые черты в русской литературе и искусстве: XVII – начало XVIII в. М.
- Софронова 1978. Софронова Л.А. Миф и драма барокко в Польше и России // Миф. Фольклор. Литература. Л.
- Софронова 1979. Софронова Л.А. Некоторые черты художественной природы польского и русского театров XVII–XVIII вв. // Славянское барокко. М.
- Софронова 1981. Софронова Л.А. Поэтика славянского театра XVII – первой половины XVIII в. М.

- Софронова 1982.* Софронова Л.А. Принцип отражения в поэтике барокко // Барокко в славянских культурах. М.
- Софронова 1985.* Софронова Л.А. Польская театральная культура эпохи Просвещения. М.
- Софронова 1996.* Софронова Л.А. Старинный украинский театр. М.
- «Спектейтор» 1982.* Из истории английской эстетической мысли XVIII века. М.
- Сперанский 1963.* Сперанский М.Н. Рукописные сборники XVIII века. М.
- Сперанский РГАЛИ.* Сперанский М.Н. История русского театра // РГАЛИ. Ф. 439. Сперанский, оп. 1. Ед. хр. 52.
- Старикова 1994.* Старикова Л.М. Записка о возникновении и развитии театрального искусства в Москве А.Ф. Малиновского // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник РАН за 1993 г. М.
- Старикова 1996.* Старикова Л.М. Театральная жизнь России в эпоху Анны Иоанновны. М.
- Стеблин-Каменский 1978.* Стеблин-Каменский М.И. Историческая поэтика. Л.
- Стенник 1974.* Стенник Ю.В. Драматургия петровской эпохи и первые трагедии Сумарокова // XVIII век. Л., Т. 9.
- Стенник 1981.* Стенник Ю.В. Жанр трагедии в русской литературе. Л.
- Стенник 1985.* Стенник Ю.В. Русская сатира XVIII века. Л.
- Стенник 1989.* Стенник Ю.В. Проблема периодизации русской литературы XVIII века // XVIII век: Итоги и проблемы изучения русской литературы XVIII века. Л., Вып. 16.
- Сухомлинов 1855.* Сухомлинов М.И. О псевдонимах в древней русской словесности. СПб.
- Сыромятников 1943.* Сыромятников Б.И. «Регулярное» государство Петра Первого и его идеология. М.; Л., Т. 1.
- Тананеева 1979.* Тананеева Л.И. Сарматский портрет. М.
- Тананеева 1996.* Тананеева Л.И. Рудольфинцы: Пражский художественный центр на рубеже XVI–XVII веков. М.
- Тарковский 1966.* Тарковский Р.Б. Басня в России XVII – начала XVIII в. // Филологические науки. № 3.
- Таршис, Констриктор 1992.* Таршис Н., Констриктор Б. Историческая тема у обэриутов // В спорах о театре. СПб.
- Тихонравов 1861.* Тихонравов Н.С. Начало русского театра // Летописи русской литературы и древности. Т. 3, отд. 2.
- Тихонравов 1898.* Тихонравов Н.С. Задачи истории литературы и методы ее изучения // Тихонравов Н.С. Собр. соч. М., Т. 1.
- Тихонравов РГБ.* Тихонравов Н.С. Русские драматические произведения 1672–1725 годов: Примечания ко II тому, приложения // ОР РГБ. Ф. 298. Ед. хр. 173.

- Топоров 2001. Топоров В.Н. Из истории русской литературы. Т. II: Русская литература второй половины XVIII века: Исследования, материалы, публикации. М.Н. Муравьев: Введение в творческое наследие. Кн. 1. М.
- Троцкий 1991. Троцкий Л.Д. Литература и революция. М.
- Тынянов 1977. Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.
- Уортман 2002. Уортман Р.С. Сценарии власти: Мифы и церемонии русской монархии. Т. 1: От Петра Великого до смерти Николая I. М.
- Успенский 1969. Успенский Б.А. Из истории русских канонических имен. М.
- Успенский 1985. Успенский Б.А. Из истории русского литературного языка XVIII – начала XIX века: Языковая программа Карамзина и ее исторические корни. М.
- Успенский 1994. Успенский Б.А. Избр. труды. Т. 1: Семиотика истории. Семиотика культуры. М.
- Успенский, Шишкин 1990. Успенский Б.А., Шишкин А.Б. Третьяковский и янсенисты // Символ. Т. 23.
- Филиппов 1928. Филиппов В.А. К вопросу об источниках комедии А.П. Сумарокова // Известия по русскому языку и словесности. Кн. 1.
- Филиппов 1931. Филиппов В.А. К вопросу об источниках Шутовской комедии: Из истории русского мольеризма // Памяти П.Н. Сакулина: Сб. статей. М.
- Финдейзен 1928. Финдейзен Н. Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века. М.; Л., Вып. 3.
- Флейшман 1975. Флейшман Л. О гибели Маяковского как «литературном факте»: Постскрипtum к статье Б.М. Гаспарова // Slavica Hierosolymitana. 1975. Vol. IV.
- Фрейдсберг 1936. Фрейдсберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. Л.
- Фрейдсберг 1978. Фрейдсберг О.М. Миф в литературе древности. М.
- Хализев 1968. Хализев В.Е. Драма как род литературы. М.
- Холодов 2000. Холодов Е.Г. Театр и зрители: Страницы истории русской театральной публики. М.
- Храповицкий 1862. Храповицкий А.В. Памятные записки / Примеч. Г.Н. Геннади. М.
- Черная 1999. Черная Л.А. Русская культура переходного периода от Средневековья к Новому времени. М.
- Чернов 1976. Чернов И.А. Из лекций по теоретическому литературоведению. Тарту.
- Честерфилд 1979. Честерфилд. Письма к сыну. Максимум. Характеры. М.



- Чечот 1986.* Чечот И.Д. Корабль и флот в портретах Петра I: Риторическая культура и особенности эстетики русского корабля первой четверти XVIII в. // Отечественное и зарубежное искусство XVIII века: Основные проблемы / Вопросы отечественного и зарубежного искусства. Л., Вып. 3.
- Чистович 1868.* Чистович И.А. Феофан Прокопович и его время. СПб.
- Шалина 1915.* Шалина А. Ломоносов как драматург // Русский филологический вестник. № 1–2.
- Шаховской 1840.* Шаховской А.А. Летопись русского театра // Репертуар русского театра. Т. 1. Кн. 6.
- Шиндина 1993.* Шиндина О. Мотив барокко в романе Вагинова «Козлиная песнь» // Барокко в авангарде – авангард в барокко М.
- Шкловский 1985.* Шкловский В.Б. За 60 лет: Работы о кино. М.
- Шкловский 1990.* Шкловский В.Б. Гамбургский счет. М.
- Шкляр 1962.* Шкляр И.В. Формирование мировоззрения Антиоха Кантемира // XVIII век. М.; Л., Вып. 5.
- Шляпкин 1891.* Шляпкин И.А. Св. Димитрий Ростовский и его время: 1651–1709 г. СПб.
- Шляпкин 1903.* Шляпкин И.А. История русского театра при царе Алексее Михайловиче: (Заметка) // ЖМНП. 1903, № 3.
- Шмеман 1983.* Шмеман А. Евхаристия. Париж.
- Шмурло 1912.* Шмурло Е.Ф. Петр Великий в оценке современников и потомства. СПб.
- Щеглова 1928.* Щеглова С.А. Актеры и зрители светского театра XVII – нач. XVIII вв. // Старинный спектакль в России. Л.
- Щеглова 1934.* Щеглова С.А. К истории драмы XVIII века о графе Фарсоне // Сб. статей к сорокалетию ученой деятельности А.С. Орлова. Л.
- Щеглова 1956.* Щеглова С.А. Разночинно-демократический театр начала XVIII века и его репертуар // ТОДРЛ. Л., Т. 12.
- Щеглова 1958.* Щеглова С.А. Драма и роман о Калеандре и Неонилде // ТОДРЛ. М.; Л., Т. 14.
- Щукина 1960.* Щукина Е.С. Ломоносов и русское медальерное искусство // Ломоносов: Сб. статей и материалов. М.; Л.
- Эйзенштейн 2000.* Театральные тетради С.М. Эйзенштейна / Публ. М.К. Ивановой, В.В. Иванова; при участии И.Ю. Зелениной // Мнемозина: Документы и факты из истории отечественного театра XX в.: Исторический альманах. М., 2000. Вып. 2.
- Эккертман 1988.* Эккертман И.П. Разговоры с Гёте в последние годы его жизни. Ереван.
- Юрганов 1998.* Юрганов А.Л. Категории русской средневековой культуры. М.

- Юхт* 1985. Юхт А.И. Государственная деятельность В.Н. Татищева в 20-х – начале 30-х годов XVIII в. М.
- Якобсон* 1975. Якобсон Р.О. Лингвистика и поэтика // Структурализм: «за» и «против»: Сборник статей. М.
- Якобсон* 1999. Якобсон Р.О. О поколении, растратившем своих поэтов // Хрестоматия критических материалов: Русская литература рубежа XIX–XX веков / Сост. Л.Ю. Алиева, Т.В. Торкунова. М.
- Ярхо* 1931. Ярхо Б.И. Действо о десяти девах // Памяти П.Н. Сакулина. М.
- Ярхо* 1968. Ярхо Б.И. Рифмованная проза русских интермедий и интерлюдий // Теория стиха. Л.
- Міско* 2000. Міско С.М. Школьны тэатр Беларусі XVI–XVIII стст. Мінск.
- Сивокінь* 2001. Сивокінь Г. Давні українські поетики. Харків.
- Сулима* 1995. Сулима М. Два етюди. II // Collegium. 1995. № 1/2.
- Ушкалов* 1999. Ушкалов Л. З історії української літератури XVII–XVIII століть. Харків.
- Alewin, Salzle* 1959. Alewin R., Salzle K. Das grosse Welttheater: Die Epoche der hofischen Feste in Documenten und Deutungen. Hamburg.
- Angual* 1961. Angual A. Die slavische Barockwelt. Lpz.
- Atkins* 1958. Atkins S. Goethe's Faust: A Literary Analysis. Cambridge.
- Berkov* 1968. Berkov P. Literarische Wechselbeziehungen zwischen Russland und Westeuropa im 18. Jahrhundert. Berlin.
- Chrosicki* 1974. Chrosicki J. Pompa funebra. Warszawa.
- Curtius* 1954. Curtius E.R. Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter. Bern.
- Emrich* 1957. Emrich W. Die Symbolik von Faust-2: Sinn und Vorformen. Bonn.
- Frenzel* 1962. Frenzel E. Stoffe der Weltliteratur. Stuttgart.
- Godvin* 1979. Godvin J. Athanasius Kircher: A Renaissance Man and the Quest for Lost Knowledge. L.
- Golenistcheff-Koutouzoff* 1933. Golenistcheff-Koutouzoff E. L'histoire de Grizeldis en France au 14 et au 15 siecle. P.
- Grasshoff* 1966. Grasshoff H. Antioch Dmitrievic Kantemir und Westeuropa. Berlin.
- Grau* 1963. Grau C. Wirtschaftsorganisator, Staatsmann und Wissenschaftler Vasilij N. Tatischev (1686–1750). Berlin.
- Gukovskij* 2001. Gukovskij G. Racine en Russie au XVIII siecle: Les imitateurs // Гуковский Г.А. Ранние работы по истории русской поэзии XVIII века. М.

- Gutowski 1974.* Gutowski N. Komizm w polskiej sztuce gotyckiej. Warszawa.
- Hazard 1986.* Hazard P. La crise de conscience européenne 1680–1715. P. V. 1–2.
- Heywood 1841.* Heywood T. An Apology for Actors. L.
- Hodgart 1978.* Hodgart M.J. The Subscription List for Pope's Iliad, 1715 // The Dress of Words: Essays on Restoration and the 18<sup>th</sup> Century Literature in Honour of R.P. Bond. Univ. of Kansas Publication Library Series. 1978. Vol. 42.
- Kommerell 1942.* Kommerell M. Geist und Buchstabe der Dichtung. Frankfurt-am-Main.
- Korff 1954.* Korff H.A. Geist der Goethezeit. Lpz.
- Kroner 1957.* Kroner R. Goethe's «Faust»: The Tragedy of Titanism // The Tragic Vision and Christian Faith. N.Y.
- Lausberg 1960.* Lausberg H. Handbuch der literarischen Rhetorik. München. Bd. 1.
- Lewin 1967.* Lewin P. Intermedie wschodnio-słowiańskie 16–18 wieku. Wrocław.
- Lipinski 1974.* Lipinski J. Sztuka aktorska w Polsce 1500–1633. Warszawa.
- Matl 1964.* Matl J. Europa und die Slaven. Wiesbaden.
- Müller 1969.* Müller J. Prolog und Epilog zu Goethes Faustdichtung // Müller J. Neue Goethe-Studien. Halle.
- Pope 1929.* The Best of Pope. N.Y.
- Rickert 1932.* Rickert H. Goethes Faust: Die dramatische Einheit der Dichtung. Tübingen.
- Schroeder 1962.* Schroeder H. Russische Verssatire im 18. Jahrhundert. Köln; Graz.
- Seidlin 1961.* Seidlin O. Is the «Prelude on the Theatre» a Prelude to Faust? // Seidlin O. Essays in German and Comparative Literature. Chapel Hill, N.C.
- Serman 1983.* Serman I. Lomonosovs Oden und die Poetik des Schuldram // Slavische Barockliteratur. Bd. 2. München.
- Spitzer 1948.* Spitzer L. Linguistics and Literary History. Princeton.
- Spitzer 1959.* Spitzer L. Romanische Literaturstudien. Tübingen.
- Spitzer 1969.* Spitzer L. Texterklärungen. München.
- Stahlin 1769.* Stahlin J. von. Zur Geschichte des Theaters in Russland // J.J. Haigold's Beylagen zum Neuveränderten Russland. Bd. 1.
- Stockum 1962.* Stockum Th.C. von. Deutsche Klassik und antike Tragödie: Zwei Studien // Stockum Th.C. von. Von Friedrich Nikolai bis Thomas Mann. Groningen.
- Szyrocki 1968.* Szyrocki M. Die deutsche Literatur des Barock. Hamburg.
- Tapie 1957.* Tapie V.L. Baroque et classicisme. P.

- Tapie* 1957. Tapie V.L. Baroque et classicisme. P.
- Tschizewskij* 1968. Tschizewskij D. Vergleichende Geschichte der slavischen Literaturen. Berlin. Bd. 1.
- Voltaire* 1966. Voltaire. Le siecle de Louis XIV. P. V. 1–2.
- Warnke* 1987. Warnke C.P. Sprechende Bilder – sichtbare Worte: Das Bildverstandnis in der fruhen Neuzeit. Wiesbaden.
- Wellek* 1963. Wellek R. Concepts of Criticism. New Haven; L.
- Wesselowsky* 1876. Wesselowsky A. Deutsche Einflusse auf das alte Theaters von 1672–1756. Praga.
- Winter* 1953. Winter E. Halle als Ausgangspunkt der deutschen Russlandkunde im 18.Jahrhundert. Berlin.
- Wood* 1985. Wood A.G. Literary Satire and Theory. N.Y.; L.
- Zguta* 1978. Zguta R. Russian Ministrels: A History of Skomorochi. Oxford.
- Yeats* 1987. Yeats F.A. The Theatre of the World. L., N.Y.

- Аввакум 75, 193  
Август 46, 267  
Авраамий-Афанасий 193  
Автухович Т.Е. 251  
Агеева О.Г. 214  
Адарюков В.Я. 21, 103  
Аддисон Дж. 262, 267, 271  
Адодуrow В.Е. 208  
Адрианова-Перетц В.П. 23, 93, 94,  
137, 1416 212  
Азар П. 332  
Айрер Я. 9  
Алевин Р. См. Alewin R. 137  
Александр I 292  
Александр Македонский 46, 94,  
95, 169, 235, 236  
Александр Ярославич Невский  
214, 219, 239  
Александренко В.Н. 259, 260, 263,  
264, 277  
Алексеев М.П. 227, 248  
Алексеева М.А. 201, 208, 210, 211  
Алексей Михайлович, царь 7, 14,  
15, 22, 25, 31, 32, 33, 34, 35, 36,  
37, 38, 39, 40, 41, 42, 46, 47, 48,  
49, 50, 51, 52, 53, 54, 66, 69, 74,  
89, 101, 129, 134, 137, 152, 166,  
173, 175, 178, 190, 194, 203,  
231, 249, 292  
Алексей Петрович, царевич 39,  
56, 166, 208, 213, 214, 292, 293  
Алпатов В.М. 21  
Альгаротти Ф. 271  
Альфонс V Великий Арагонский  
205, 206  
Амурат (Ахмед III) 238  
Анакреон 267  
Ананьева Т.А. 194  
Андреев В., артист И.Г. Грегори 33  
Андреев М.Л. 62, 71, 93  
Андрей Васильевич, князь Ста-  
рицкий 193  
Андрей Рублев 215  
Аникст А.А. 63, 100, 285  
Анисимов Е. 250  
Анна, английская королева 250  
Анна Иоанновна, императрица 7,  
9, 12, 15, 36, 47, 50, 51, 55, 56,  
65, 108, 133, 134, 185, 211, 214,  
231, 234, 236, 237, 252, 260,  
261, 264  
Анна Леопольдовна, мать Иоанна  
VI 233, 236  
Анна Петровна, царица, дочь  
Петра Великого 209  
Антоний Печерский 192  
Аполлодор 94, 103  
Аполлос (Байбаков) 223  
Апостол П.Д. 253, 254  
Арайя Ф. 8  
Арбетнот Дж. 262, 263, 266, 267,  
268  
Ариосто Л. 62  
Аристотель 63  
Арминий 238  
Арно А. 40  
Арсеньева Д.М. 183  
Архангельский А.С. 65  
Астраханский В.С. 254  
Ауэрбах Э. 87, 114, 172, 180, 200  
Ахматова А.А. 329  
Ашнин Ф.Д. 21  
Бабель И.Э. 327  
Бабий А.И. 255  
Багрий А.В. 23  
Багрицкий Э.Г. 328  
Бадалич И.М. 24, 93  
Байрон Дж.Г. 329  
Бакрылов В.В. 292, 293

- Балухатый С.Д. 24  
Барков И.С. 271  
Барсов Е.В. 15  
Барт Р. 156, 161, 165, 176  
Барышев Г.И. 187, 188, 241  
Бассевич Г.Ф. 116, 204, 212  
Баткин Л.М. 65  
Батюшков Ф.Д. 76  
Бахтин М.М. 110  
Бек де Ж. 91  
Белецкий А.И. 52  
Белинский В.Г. 284  
Белкин А.А. 137  
Беллоу Дж. 100  
Белобоцкий А. 64  
Белоброва О.А. 59  
Белый А. 289  
Бендлер, артист труппы Э. Манна 114  
Бенкендорф А.Х. 286  
Беринг В. 241  
Берков П.Н. 11, 12, 15, 19, 59, 64, 107, 128, 182, 213, 221, 222, 241, 254, 255, 281, 292, 313, 317  
Берлингтон Р. Бойл 260  
Бертолли Франческа 261  
Берхгольц Ф. 94, 95, 116, 209, 212  
Берыка П. 92  
Бидерман Я. 93  
Бидлоо Н. 8, 15, 53, 58, 64, 94  
Бирон К., сын Э.И. Бирона 56  
Бирон Э.И. 47, 48, 237  
Бицилли П.М. 145  
Блок А.А. 289, 290, 292, 295, 297, 298  
Блюментрост Л.Л., президент Академии наук 42  
Блюментрост Л.-Х. Л., актер труппы Грегори, лейб-медик 42  
Блюментрост-Старый Л.А., придворный доктор 42  
Блюш Ф. 40, 169, 177, 206, 207, 211  
Богатырев П.Г. 137, 138, 178  
Богомолов Н.А. 290, 299  
Богоявленский С.К. 19, 33, 34, 40, 50, 58, 107, 123, 124, 127, 186, 194, 202  
Бойль Р. 271  
Боккаччо Дж. 92  
Болингброк Г. Сент-Джон 257, 260, 261, 268, 272  
Большаков В.П. 27, 29, 36  
Большухина Н.П. 273  
Борджиа Ч. 199, 205  
Борис Федорович Годунов 286, 291  
Боссан Ф. 29, 37, 95, 206  
Боссю Ле Р. 267  
Боссюэ Ж.Б. 28  
Боулт Дж. 203  
Бочкарев В.А. 90, 225  
Бояджиев Г.Н. 29, 127, 225  
Брант С. 68  
Брехт Б. 89  
Брюс Я.В. 67, 69  
Буало Н. 256, 265, 267, 275, 276  
Булгарин Ф.В. 286, 287  
Буранок О.М. 255  
Буркхардт Я. 205  
Бурсо Э. 254  
Бухерт В.Г. 234  
Быкова Т.А. 70  
Былинин В.К. 67, 197, 230  
Бэкингам Дж. Шеффилд, герцог 262  
Вагинов К.К. 298, 315, 324  
Вагнер Р. 203  
Вайскопф М.Я. 293, 325, 330  
Варлаам Ясинский 189, 213  
Васенко П.Г. 217  
Василий I Дмитриевич 217  
Васильев В.Н. 208, 209  
Введенский А.И. 298, 299, 301, 302,

- 303, 304, 305, 307, 308, 309, 311,  
313, 314, 316, 332, 345, 346
- Вебер М. 38  
Вебер Х.К. 42  
Вельфлин Г. 324, 327  
Вергилий 61, 174  
Верещагин Е.М. 192  
Вермут Хр. 169  
Веселовский Ал-р Н. 18  
Веселовский Ал-й Н. 19, 115, 116,  
152  
Веспасиан 234  
Виллье де 91  
Виноградов В.В. 43, 44, 319, 320  
Винокур Г.О. 287, 317, 318, 319,  
320  
Вишневская И. 227  
Владислав IV 94  
Волков Ф.Г. 15, 220, 224, 343  
Волчков С.С. 251  
Волынский А.П. 254  
Вольтер 27, 29, 41, 264, 271  
Воронин Н.Н. 193  
Всеволодский-Гернгросс В.Н. 8,  
15, 21, 22, 23, 52, 54, 114, 116,  
130, 136, 167, 176  
Вяземский П.А. 286
- Гавриил Бужинский 69, 185, 195,  
211, 214, 215, 318  
Гайдебуров П.П. 293  
Галахов А.Д. 18, 93, 234  
Галушкин А.Ю. 313, 326, 327, 328  
Гамильтон А.Г., жена А.С. Мат-  
веева 26  
Гаспаров Б.М. 291  
Гвоздев А.А. 22, 205, 206  
Гегель Г.Ф. 62, 89  
Гедеон Вишневский 210  
Гендель Г.Ф. 261, 262  
Генрих II, французский король  
220
- Генрих VIII, английский король  
199  
Генрих Брауншвейгский 9  
Георг II 257, 259, 268  
Георгиевский Г.П. 19, 184  
Георгий Дашков 250  
Герасимова А.Г. 315  
Герман, архимандрит  
Гершкович З.И. 245, 265  
Герье В.И. 56  
Гёте И.В. 206, 282, 283, 284, 285,  
286, 314, 321  
Гивнер Ю.М. 13, 17  
Гиз А. Лотарингский, герцог де  
206  
Гиндин С.И. 44, 330  
Глаголева Т.М. 245  
Голенищев-Кутузов И.Н. 137, 321  
Голиков И.И. 16  
Голицын Б.А. 172  
Голицын Д.М. 13, 95, 254  
Голицын М.А. 213  
Голицын П.М. 253  
Головин Ф.А. 58, 185, 200  
Голубев С.Т. 189  
Гомер 238, 321  
Гонгора-и-Арготе Л. де 315  
Гораций 61, 254, 256, 262, 267,  
268, 276  
Горький А.М. 293  
Госсен Ф. 33  
Готшед И. 52  
Грассгоф Г. См. Grasshoff Н.  
Грачева А.М. 292  
Гребенюк В.П. 212, 230  
Грегори И.Г. (Яган Годфред) 7,  
13, 17, 27, 32, 33, 37, 41, 42, 48,  
49, 51, 53, 55, 56, 68, 89, 90, 92,  
96, 106, 129, 131, 132, 152, 153,  
178  
Грегори И.Г., аптекарь, сын  
И.Г. Грегори 42

- Греч Н.И. 16, 287  
Гриб В.Р. 177  
Грин Р. 9  
Гринберг М.С. 221  
Гросс Хр. 251  
Гуаско О. де 269, 270  
Гудзий Н.К. 23  
Гуковский Г.А. 38, 139, 276, 326  
Гумилев Н.С. 293  
Гуревич А.Я. 137  
Гуревич М.М. 70  
Гусев В.Е. 12  
Густав III 57  
Гюнтер И.Х. 238
- Даниил Александрович, князь  
Московский 219  
Даниил Заточник 193  
Данте А. 62, 315  
Дасье А. 267  
Демин А.С. 19, 23, 24, 32, 52, 54,  
84, 85, 129, 131, 141, 143, 145,  
161, 162, 163, 168, 170, 187,  
230, 234, 250  
Денисов А.Д. 103  
Денисов С.Д. 103  
Державин Г.Р. 267, 312, 325, 326,  
332  
Державина О.А. 23, 68, 70, 71, 92,  
94, 96, 131, 157, 238, 317  
Дживелегов А.К. 100, 108  
Джиральди Г.Г. 254  
Джонсон Б. 26  
Димитрий Иоаннович Донской,  
великий князь Московский  
216, 229  
Димитрий Иоаннович, царевич  
194  
Димитрий Ростовский 13, 15, 16,  
20, 65, 69, 93, 117, 125, 126, 156,  
159, 182, 184, 193, 211, 214,  
224, 290
- Дионисий Ареопagit 93  
Дмитревский И.А. 15  
Дмитриев П.В. 71, 290  
Дмитриева Р.П. 71  
Добролюбов Н.А. 119  
Долгорукий С.Г. 253  
Дризен Н.В. 289  
Дробленкова Н.Ф. 193  
Друскин Я.С. 311, 332  
Дюбо Ж.Б. 219, 220
- Евгений Савойский 238  
Евреинов Н.Н. 28, 289  
Евфимий Чудовский 195  
Едигей 218  
Екатерина I Алексеевна 54, 70,  
157, 166, 183, 208, 209, 210,  
233, 236, 239  
Екатерина II Алексеевна 51, 52,  
57, 220, 233, 234, 236, 343  
Екатерина Иоанновна, царевна  
12, 56, 57  
Екатерина Медичи, жена Генриха II  
199  
Елеонская А.С. 23, 24, 46, 65, 75,  
102, 117, 122, 141, 147, 170,  
176, 230  
Елизавета Английская 199  
Елизавета Петровна, императри-  
ца 8, 9, 12, 15, 16, 41, 51, 55, 57,  
119, 129, 167, 180, 185, 220, 232,  
233, 234, 237, 239, 241, 343  
Епифаний Премудрый 192, 213  
Еремин И.П. 125, 141, 317
- Жаккар Ж.Ф. 299  
Жан-Поль 111  
Желябужский И.А. 173  
Живов В.М. 317  
Жирмунский В.М. 284, 289, 324  
Жоржи К. 8  
Жоржи Ф. 8



- Забелин И.Е. 10, 11, 17, 67, 218  
 Заболоцкий Н.А. 298  
 Замятин Г.А. 49, 91, 127  
 Замятин Е.И. 293  
 Зелов Д.Д. 35, 204, 208, 209, 220, 221, 233  
 Золотарев Карп 74  
 Зотов Н.М. 204
- Иванов В.И.** 288, 290, 295  
 Игнатов С.С. 28, 56, 90, 92, 182, 289  
 Измайлов А.А. 291  
 Иларион, митрополит 46  
 Иларион Ярошевицкий 183  
 Ильина Т.В. 205  
 Ильинский И.Ю. 252, 255  
 Илюшин А.А. 197  
 Иоаким, патриарх 75  
 Иоанн I Данилович Калита 217  
 Иоанн IV Грозный 192, 217, 239  
 Иоанн V Алексеевич 8, 56, 183, 194, 195, 210  
 Иоанн VI Антонович 237  
 Иоанн Златоуст 191, 192, 193  
 Иоанн Максимович 69, 70, 189, 218  
 Иоанникий Галятовский 118  
 Иосиф Туробойский 174, 207  
 Исаакий Хмарный 70, 182  
 Истрин В.М. 197  
 Итигина Л.А. 9, 57, 185
- Кагарлицкий Ю.И.** 27  
 Кадлубовский А.П. 191, 192  
 Кадышев В.В. 37, 40, 96  
 Казанова Джакомо 8  
 Казанова Джиованна, актриса, мать Дж. Казановы 8  
 Калидаса 283  
 Каллаш В.В. 20, 21, 119, 123  
 Кальдерон де ла Барка 91
- Кант И. 285  
 Кантемир А.Д. 12, 147, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 344  
 Кантемир Д.К. 173, 174, 210, 249, 255  
 Кантемир К.Д. 12  
 Кантемир М.Д. 269  
 Капнист В.В. 281  
 Карамзин Н.М. 287, 288  
 Карион Истомина 67, 74, 189  
 Карл XII 149, 186, 209  
 Каролина, английская королева, жена Георга II 257, 259, 260  
 Касаткина Е.А. 225, 226  
 Катенин П.П. 286  
 Кауфман Н. 313  
 Кацис Л.Ф. 291, 302, 303  
 Кветницкий Ф. 312  
 Квинтилиан 89  
 Кид Т. 9  
 Киприан, митрополит 217  
 Киреевский И.В. 282  
 Кирилл Транквиллион-Ставро-  
 вецкий 74, 75, 186  
 Кирилл Философ 193  
 Кленк К. ван 35  
 Ключевский В.О. 211, 233, 254  
 Кобхэм, Р. Тэмпл, виконт 260  
 Ковригина В.А. 42, 53  
 Калло Ж. 297  
 Колумб Х. 241  
 Конгрив У. 262  
 Конде А.-Ж. Бурбон, принц де, сын Конде, Луи II де Бурбона 206  
 Конде Луи II де Бурбон, герцог Энгиенский 206

- Кондоиди А. 255  
 Конрад Н.И. 63  
 Константин Манассия 252  
 Констриктор Б.М. 306, 307, 310  
 Конти А. де Бурбон 29  
 Корнель П. 36, 87, 170, 267  
 Корнель Т. 91  
 Корчмин В.Д. 208  
 Коссен Н. 93  
 Крекшин П.Н. 66, 166, 171  
 Кременецкий И. 214  
 Крученных А.Е. 322  
 Крэг Г. 289  
 Крюгер А.Н. 203  
 Кудрявцев И.М. 32, 33, 39, 101, 102, 133, 179  
 Кузмин М.А. 289, 290, 291, 293, 296, 298, 299, 310, 312, 345  
 Кузьмина В.Д. 11, 12, 23, 24, 57, 58, 93, 94, 95, 112, 117, 126, 136, 176, 281, 291, 317  
 Кукушкина Е.Д. 210, 278  
 Кунст И. 8, 13, 14, 15, 16, 42, 49, 50, 51, 54, 56, 58, 70, 91, 94, 95, 107, 108, 113, 123, 127, 130, 151, 153, 163, 164, 168, 119, 186, 331  
 Куракин Б.И. 172, 212, 320  
 Курций Квинт 94, 103  
 Курциус Э.Р. См. Curtius E.R. 168  
 Кусков В.В. 23, 181  
  
 Лабрюйер Ж. де 255, 267  
 Лавальер Л. де 207  
 Лаврентий Трансильванский 210  
 Лажечников И.И. 213  
 Лаппо-Данилевский А.С. 43  
 Лаппо-Данилевский К.Ю. 278, 279, 280, 281  
 Лароге де 27  
 Лафонтен Ж. де 267  
 Лахманн Р. 44, 45, 330, 331  
 Лебедева О.Б. 245  
 Левин П. См. Lewin P. 112, 118, 119, 128, 133, 138  
 Левитт М. 37, 224  
 Лейбниц Г.Ф. 56  
 Ленин В.И. 296, 302  
 Лессинг Г.Э. 220  
 Лефорт Ф.Я. 9, 320  
 Лжедмитрий I (Григорий Острепев) 35, 39, 286, 291  
 Лжедмитрий II 193  
 Ливанова Т.Н. 122  
 Липавский Л.С. 311  
 Лихачев В.Б. 39  
 Лихачев Д.С. 20, 84, 110, 111, 135, 137, 192, 193, 194, 212, 321  
 Лихуд И. 197  
 Лихуд С. 197  
 Локк Дж. 271  
 Ломоносов М.В. 15, 37, 99, 138, 139, 185, 197, 220, 221, 222, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 236, 237, 238, 240, 242, 245, 262, 271, 274, 325, 326, 343, 345  
 Лопухина Е.Ф., первая жена Петра Великого 67, 183  
 Лотман Ю.М. 180, 215, 321  
 Лозншейн Д.К. фон 153, 164, 168  
 Лувуа Ф.М.Л. де 40  
 Лукан 61  
 Луначарский А.В. 313, 314  
 Лурье Я.С. 85  
 Лутохин А. 189  
 Львов Н.А. 277, 278, 279, 280, 281, 282, 285, 345  
 Люблинская А.Д. 200  
 Людовик IX Святой 169  
 Людовик XIV 29, 31, 36, 40, 59, 95, 169, 177, 200, 206, 207, 211  
 Людовик XV 29  
 Люстров М.Ю. 267  
 Лютер М. 9

- Маврин С.А. 250  
Мавродин В.В. 194  
Мадонис Дж. 8  
Мазепа И.С. 149, 174, 188, 189  
Мазунин А.И. 104  
Майков Л.Н. 251, 252, 253, 264, 275  
Макарий (Булгаков), митрополит 72  
Макаров В.К. 181, 232  
Макиавелли Н. 225  
Малевич К.С. 322  
Малерб Ф. 238  
Малиновский А.Ф. 16, 287  
Малиновский К.В. 254  
Малмстад Дж.Э. 290, 299  
Малышев В.И. 22  
Мамай 225, 226, 229  
Мандельштам О.Э. 324, 327, 329  
Манн Э. 8, 15, 95, 116, 203  
Манштейн Х.Г. фон 47, 48  
Марини Дж.А. 90  
Марино Дж. 315  
Мария Ильинична, царица, жена царя Алексея Михайловича 195  
Мария-Терезия, жена Людовика XIV 207  
Марло К. 9  
Мармонтель Ж.Ф. 278  
Масен Я. 10, 93  
Маслов С.И. 74, 75  
Массани К. 8  
Матвеев А.А. 67, 75, 209  
Матвеев А.С. 17, 26, 28, 33, 39, 133  
Матвеев В.Ю. 238  
Матль Й. См. Matl J. 329, 330, 345  
Маяковский В.В. 293, 294, 297, 301, 302, 303, 304, 306, 316, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 345  
Мейерхольд В.Э. 289, 290, 295, 296, 298, 327, 328  
Мейлах М.Б. 301, 303, 313  
Ментенон, тайная супруга Людовика XIV 40  
Меншиков А.Д. 42, 183, 186, 207, 208, 214, 234  
Меншикова Д.М. 183  
Месье. См. Филипп, герцог Орлеанский 206  
Метерлинк М. 297  
Мильтон Дж. 262  
Митрофан Довгалецкий 136  
Миско С.М. 129  
Михаил Федорович, царь 194  
Михайлов А.Д. 96  
Модзалевский Л.Б. 139  
Моисеева Г.Н. 171, 239, 271  
Мокульский С.С. 28  
Мольер Ж.Б. 8, 29, 30, 95, 99, 100, 114, 138, 267  
Монконсейль де 262, 263  
Монс В.И. 249  
Мордвинова С.Б. 194  
Мориджи П. 8  
Мориц Гессенский 9  
Морогин Е. 117, 121, 182  
Морозов А.А. 81, 188, 191, 203, 220, 230, 231, 233, 321  
Морозов П.О. 14, 15, 18, 19, 21, 52, 56, 96, 112, 119, 120, 124, 128, 182, 213  
Моцарт В.А. 285  
Мочалова В.В. 22, 92  
Мочульский В.Н. 225  
Мочульский К.В. 289  
Мошерош И.М. 76  
Муравьев М.Н. 282  
Муравьева Л.Р. 252  
Мусин-Пушкин А.И. 234  
Мэссинджер Ф. 9  
Мюллер В.К. 26, 29, 30, 99, 100, 108, 225

- Нартов А.К. 67  
Нарышкин Л.К. 172  
Нарышкина Н.К., жена царя Алексея Михайловича 26, 39  
Наседка-Шевелев И.С. 186  
Наталья Алексеевна, царевна 8, 13, 19, 56, 58, 92, 93, 96, 108, 123, 127, 134, 183, 184, 185, 195, 201, 210, 234, 290  
Нащокин В.А. 172  
Нейбер К. 8, 52, 261  
Нейбуш В.В. 268  
Некрасов Н.А. 17  
Нерон 31  
Нессельштраус Ц.Г. 22  
Никита Переяславский 191, 192  
Николаев С.И. 9, 24, 59  
Николай I 286  
Николеску Т.М. 288, 289  
Никон, патриарх 196  
Новиков Н.И. 16, 38, 41  
Носов Ив. 15  
Ньютон И. 271  
  
Овидий 103  
Овэс Л.С. 289  
Одесский М.П. 35, 38, 95, 230, 317  
Одоевцева И.В. 329  
Олег Иванович, князь Рязанский 216  
Олеша Ю.К. 327  
Онуа, баронесса д' 90  
Опиц М. 94  
Орел В.Э. 314  
Орлов Г.Г. 233  
Остерман А.И. 259  
Островский А.Н. 17  
Отрепьев Г. См. Лжедмитрий I  
  
Павел I Петрович 237  
Пави П. 101  
Павленко Н.И. 43, 59, 166, 173, 208  
Павлова Г.Е. 220  
  
Панов С.И. 230, 261, 267  
Панченко А.М. 119, 137, 141, 153, 191, 192, 193, 194, 212, 249  
Парфенов А.Т. 91  
Паскаль Б. 273, 275  
Пастеолла 8  
Пастернак Б.Л. 301  
Паульзен К.А. 49  
Паус И.В. 69  
Пекарский П.П. 16, 17, 58, 59, 69, 94, 117, 118, 119, 124, 147, 166, 213, 234  
Перетц В.Н. 14, 15, 18, 19, 20, 21, 23, 65, 66, 70, 76, 84, 94, 109, 110, 130, 135, 255  
Перро Ш. 275  
Персий 61  
Песков А.М. 276  
Петр I Алексеевич 8, 10, 14, 15, 16, 31, 32, 41, 42, 43, 44, 47, 50, 51, 54, 55, 56, 58, 59, 65, 66, 67, 69, 70, 72, 90, 93, 94, 96, 103, 104, 105, 106, 109, 119, 122, 124, 134, 153, 163, 164, 166, 167, 168, 169, 172, 173, 174, 175, 176, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 190, 195, 201, 202, 203, 204, 207, 208, 209, 210, 212, 214, 218, 219, 221, 232, 234, 235, 236, 237, 240, 249, 250, 255, 257, 260, 270, 271, 274, 292, 293, 316, 317, 318, 319, 320, 340  
Петр II Алексеевич 133, 180, 182, 208, 234, 237, 250, 340  
Петр III Федорович 231, 236, 261  
Петр Петрович, сын Петра I 213, 215  
Петр, митрополит 217, 218  
Петрарка Ф. 92  
Петров Н.И. 18, 128, 136, 156, 182, 189

- Петров Трифон 103  
Петровский Н.М. 19, 99, 103  
Петухов Е.В. 193  
Пигарев К.В. 201, 220, 230  
Пиндар 230  
Пинский Л.Е. 85, 100  
Плавт 93  
Платон 36, 63, 89  
Плиний Младший 234  
Плутарх 99  
Погосян Е.А. 43, 47, 202, 214  
Позднеев А.В. 190  
Познер В.С. 329  
Покотилова О. 190  
Полтни У. 260  
Полякова С.В. 128  
Понтан Я. 10, 113  
Понырко Н.В. 137, 193, 212  
Посошков И.Т. 69  
Поуп А. 250, 256, 257, 258, 259,  
260, 261, 263, 264, 265, 266,  
267, 268, 269, 270, 271, 272,  
273, 275, 276  
Прасковья Иоанновна, царевна  
183  
Прасковья Федоровна, царица,  
жена Иоанна V Алексеевича 8,  
56, 183, 184  
Принн У. 30  
Пропп В.Я. 110  
Пумпянский Л.В. 16, 52, 239, 321,  
326  
Пунин Н.Н. 324  
Пуришев Б.И. 9, 68, 76  
Пушкин А.С. 167, 267, 286, 287,  
291, 314, 345  
Пыпин А.Н. 93  
  
Радищев А.Н. 243, 244, 245  
Радовский М.И. 254  
Ранчин А.М. 46, 218, 230, 323  
Расин Ж. 27, 36, 38, 40, 41, 87, 170,  
229, 267, 275  
Растрелли В.В. 50  
Рафаил Зборовский 189  
Резанов В.И. 11, 19, 20, 21, 23, 63,  
64, 93, 99, 104, 105, 106, 113,  
117, 121, 122, 123, 124, 125,  
126, 128, 150, 176, 179, 206,  
228, 229, 317  
Реизов Б.Г. 276  
Рейтенфельс Я. 25, 27, 28, 32  
Ремизов А.М. 289, 2901, 292, 293,  
295, 296, 313, 345  
Ренольт Ж. 8  
Риккерт Г. См. Rickert Н.  
Ринуччини О. 94  
Ристори Дж. 8  
Ришелье А.Ж. дю П. 29  
Ристори Т. 8  
Робинсон А.Н. 23, 24, 27, 28, 31,  
40, 59, 90, 96, 152, 200, 203, 255  
Розов В.А. 183  
Ролли П. 261, 262  
Ромодановский Ф.Ю. 172  
Рочестер Дж. У., граф 262  
Рубенс П.П. 206  
Рулин П.И. 95  
Румянцев А.М. 172  
  
Савушкина Н.И. 15  
Сазонова Л.И. 67, 68, 74, 81, 89,  
102, 189, 195, 196, 200, 230  
Сакки Дж.-А. 8  
Сакс Г. 284  
Самарин Ю.Ф. 65  
Сапунов Н.Н. 289, 290  
Сарбевский М.К. 9, 113  
Сведницкий, студент Славяно-  
греко-латинской академии 144  
Свифт Дж. 257, 259, 262, 263, 264,  
268  
Святополк Владимирович Ока-  
янный 193

- Святослав Игоревич, князь Киевский 239  
Сельвинский И.Л. 328  
Семевский М.И. 203  
Семенов А., артист И.Г. Грегори 33  
Сенека 63  
Сен-Симон, Л. де Рувруа де, мемуарист 172  
Сен-Сорлен Демаре де 29  
Сергий Радонежский  
Серисье Рене де 91  
Серман И.З. 43, 230, 271, 312  
Сивоконь Г. См. Сивокінь Г. 23, 63, 86  
Сигизмунд III 206  
Сидорченко Л.В. 262, 266, 268, 269, 270, 271, 275  
Сильвестр Медведев 53, 66, 67, 175, 197, 210, 236  
Симеон Полоцкий 8, 13, 46, 48, 52, 53, 55, 58, 62, 66, 67, 68, 71, 90, 102, 125, 128, 133, 155, 194, 287, 291  
Скарборо Р. 260  
Скаррон П. де 40  
Скорняков-Писарев Г.Г. 208  
Скоропадский И.И. 189  
Славинский, студент Славяно-греко-латинской академии 144  
Смирнов Ал. Ал. 100, 156  
Смирнов Ал. Ан. 86, 88, 89, 239  
Смирнов И.П. 135, 323  
Смирнов П.С. 72  
Смирнов Семен 107  
Соболевский А.И. 120, 317  
Соколов А.Н. 239  
Соколов М.И. 19  
Сократ 267  
Соллертинский И.И. 29  
Соловьев В.Н. 296  
Соловьев С.М. 204  
Сорокатый В.М. 194  
Софронова Л.А. 13, 24, 93, 112, 120, 121, 128, 137, 140, 141, 143, 150, 157, 188, 321  
Софья Алексеевна, царевна, правительница 9, 15, 194, 210, 286, 287, 288, 291  
Сперанский М.Н. 17, 18, 19, 20, 21, 24, 58, 156  
Сплавский Я. 42  
Стаден Н. фон 32, 34, 41  
Старикова Л.М. 8, 9, 12, 15, 16, 24, 33, 36, 50, 51, 52, 55, 56, 57, 59, 134, 139, 203, 212, 213, 261, 262  
Стеблин-Каменский М.И. 86  
Стенник Ю.В. 7, 55, 90, 99, 115, 137, 178, 225, 331  
Стефан Зизаний 197  
Стефан Яворский 184, 188, 189, 210, 211, 213, 214  
Стил Р. 262, 267  
Стороженко А.В. 183  
Стратеман В. 67, 214  
Стрешнев Т.Н. 59  
Сулима М. 291  
Сумароков А.П. 37, 40, 41, 99, 113, 115, 138, 139, 170, 179, 220, 221, 222, 224, 226, 227, 228, 242, 333, 343  
Сухомлинов М.И. 192, 193  
Сципион Африканский Старший 95, 163, 164  
Сыромятников Б.И. 42  
Сэмп Шажинский М. 76  
Тамерлан (Темир Аксак) 217  
Тананеева Л.И. 196, 201  
Тарковский Р.Б. 94  
Таршис Н. 307  
Татищев В.Н. 64, 65, 209, 249, 253, 254  
Твардовский С. 94, 117, 118, 147  
Тевлякин Осип 104, 207

- Теннис Ф. 38  
Теренций 10, 139  
Титов А.А. 94, 115  
Тиханов П.Н. 115  
Тихонов Н.С. 329  
Тихонравов Н.С. 14, 16, 17, 18, 19,  
23, 49, 91, 93, 94, 108, 114, 115,  
116, 118, 119, 124, 128, 131,  
152, 154, 164, 166, 167, 168,  
169, 176, 186, 252  
Токвиль А. де 38  
Толстой Л.Н. 284  
Толстой П.А. 208  
Томилов, студент Славяно-греко-  
латинской академии 144  
Топоров В.Н. 109  
Тохтамыш 217, 218  
Третьяковский В.К. 37, 56, 89, 99,  
108, 138, 139, 213, 221, 224,  
226, 228, 229, 238, 274  
Трой Д. 9, 49  
Троцкий Л.Д. 325  
Трубецкой Н.Ю. 189, 247, 249,  
251, 254  
Тынянов Ю.Н. 324, 325, 326, 328  
Тютчев Ф.И. 321, 326  
  
Уистон У. 271  
Уолпол Р. 257, 258, 259, 263, 264  
Уортман Р.С. 43, 207, 211  
Успенский Б.А. 35, 38, 192, 195,  
212, 213, 215, 221, 254, 269,  
270, 274, 321  
Ушкалов Л. 75, 77, 118, 197  
  
Федор Алексеевич, царь 66, 195  
Федор Андронов 193  
Федор Журовский 53, 54, 62, 151,  
184, 201, 202, 224, 233, 237, 284  
Фельдман Д.М. 35, 38  
Фельтен И. 9, 49, 107, 186  
Фенелон Ф. 272, 274  
  
Феофан Прокопович 9, 13, 38, 39,  
45, 46, 56, 66, 77, 111, 119, 120,  
121, 122, 174, 175, 188, 195,  
205, 210, 211, 213, 214, 215,  
219, 230, 237, 238, 247, 248,  
251, 252, 253, 254, 267  
Феофил Кролик 210, 251  
Феофилакт Лопатинский 197,  
211  
Феофраст 255  
Филипп II 28  
Филипп III 28  
Филипп IV 28  
Филипп, герцог Орлеанский, брат  
Людовика XIV (Месье) 29  
Филиппов В.А. 99, 135  
Финдейзен Н. 52  
Флейшман Л. 301, 302  
Фонтенель Б. 29, 253, 271  
Фоссано Р. 8  
Франциск I 199  
Фрейденберг О.М. 110, 137, 159  
Фридрих II 231  
Фюрст О. 8, 13, 16, 42, 51, 56, 58,  
70, 94, 95, 113, 127, 130, 151,  
163, 168, 200, 331  
  
Хализев В.Е. 63, 141, 146, 155,  
177, 179, 310  
Харджиев Н.И. 311  
Хармс Д. 298, 3124, 315  
Хейвуд Т. 30  
Херасков М.М. 220  
Хлебников В.В. 325, 326  
Хованский И.И. 204  
Холодов Е.Г. 8, 31, 36, 42, 51, 52,  
56, 173  
Храповицкий А.В. 57  
Христофор Кондратович 241  
  
Цезарь Гай Юлий 205  
Цицерон 68
-

Черкасский А.М. 252, 253  
Чернов И.А. 321  
Честерфилд Ф.Д.С., граф 257,  
258, 259, 260, 263, 264  
Чехов А.П. 288  
Чечот И.Д. 173  
Чиконьини Дж. 151  
Чистович И.А. 253

Шакловитый Ф.Л. 210  
Шалина А. 225  
Шамбинаго С.К. 21, 218  
Шаховской А.А. 16  
Шварц Е.М. 71  
Шевырев С.П. 234  
Шекспир У. 9, 30, 100, 113, 114,  
156, 227, 275, 285, 287, 298, 310

Шеллинг Ф.В. 62  
Шенгели Г.А. 297  
Шербурн Дж. 264  
Шереметьев Б.П. 210  
Шиндина О. 315  
Шишкин А.Б. 254, 265, 269, 270  
Шкловский В.Б. 293, 326, 327,  
328, 329, 330  
Шкляр И.В. 254  
Шлегель А. 89  
Шлегель Ф. 62, 89  
Шлецер А. 15  
Шляпкин И.А. 19, 32, 65, 75, 90,  
92, 182, 183, 184, 185, 197, 292,  
299

Шмеман А. 144  
Шмурло Е.Ф. 211  
Шредер Х. См. Schroeder H.  
Штелин Я.Я. 15, 16, 36, 59, 211,  
233, 262  
Шумахер И.Д. 253, 254

Щеглова С.А. 11, 23, 57, 114  
Щукина Е.С. 220

Эгийон, герцогиня д' 274  
Эзоп 94, 103  
Эйзенштейн С.М. 294, 295, 296,  
297, 313, 326, 327, 328  
Эккартсгаузен К. фон 312  
Эккерман И.П. 285  
Эммануил, герцог Савойский 220  
Энгиен. См. Конде Луи II де Бур-  
бон, герцог Энгиенский 206  
Эрмини М. 8  
Эфрос Н.Е. 20, 21, 119, 123

Ювенал 59  
Юнкер Г.Ф. 233  
Юрганов А.Л. 193  
Юхт А.И. 65

Якобсон Р.О. 43, 301, 330, 331  
Яков I 30  
Якопо де Терамо 22

Alewin R. 137, 205, 206, 285  
Angual A. 321  
Atkins S. 282  
Berkov P. См. Берков П.Н.  
Chroscicki J. 201  
Curtius E.R. 68, 196, 239, 321, 322,  
330  
Emrich W. 282  
Frenzel E. 91, 92  
Godvin J. 312  
Golenistcheff-Koutouzoff E. См.  
Голенищев-Кутузов И.Н.  
Gukovskij G. См. Гуковский Г.А.  
Grasshoff H. 245, 252, 256, 269  
Grau C. 253  
Hazard P. См. П. Азар  
Heywood Th. 30  
Hodgart M.J. 258  
Kommerell M. 282  
Korff H.A. 282, 285  
Kroner R. 283



Lausberg H. 181, 197

Lewin P. 94

Lipinski J. 179, 281

Matl J. 96, 168, 176

Muller J. 283, 284

Pope A. См. Поуп А.

Rickert H. 285

Rota F. 320

Salzle K. 137, 205, 206, 285

Schroeder H. 247, 249, 267

Seidlin O. 283, 285

Serman I. См. Серман И.З.

Spitzer L. 62, 68, 197

Stockum Th.C. 282

Szyrocki M. 9, 49, 163, 164

Tapie V.L. 201

Tschizewskij D. 321

Voltaire. См. Вольтер

Warnke C.P. 312

Wood A.G. 265

Yates F.A. 67

Zguta R. 137

- «Акт или действие о князе Петре Златых Ключах и о прекрасной королевне Магилене Неополитанской» 11, 92, 176
- «Акт Ливерский» 98
- «Акт о Калеандре и Неонилде» 11, 90, 97, 146, 147, 158, 162, 240
- «Акт о преславной палестинских стран царице» 90, 185, 234
- «Алексей человек Божий» 37, 103, 182, 224, 290, 291
- «Амфитрион» («Порода Геркуле-сова») 49, 116, 127, 154, 165, 168, 176
- «Артаксерсово действие» 25, 37, 39, 48, 49, 51, 90, 101, 102, 129, 131, 133, 161, 178, 179
- «Барин и Слуга» 11
- «Божие уничижителей гордых уничижение» 93, 102, 105, 122, 149, 166, 176, 284
- «Венец Димитрию» 117, 121, 182, 193
- «Владимир» 119, 121
- «Гаерская свадьба» 11
- «Ганс Юрген» («Жорж Данден») 95, 115
- «Дафнис, гонением любовного Аполлона в древо лавровое превращенная» 94, 117
- «Два завоеванных города, в них же первая персона Юлий Цезарь» 90
- «Действие о короле Гишпанском» 11, 57, 90, 126
- «Действие об Есфири» 157, 158, 165, 167, 176
- «Действо о десяти девах» 72, 93
- «Действо о князе Иефае Галаатском» 58, 164, 223
- «Действо о святой мученице Евдокии» 108, 183
- «Действо о святой мученице Екатерине» 92, 183
- «Действо о семи свободных науках» 64, 187
- «Действо о страдании святыя мученицы Праскевии» 176
- «Декламация ко дню рождения Елизаветы Петровны в Тверской семинарии февраля 1745 года» 129, 162, 164
- «Диалог о Гофреде, победившем сарацины» 64
- «Драгяя смеяные» 95, 124
- «Драма о царице и львице» 11
- «Жалостливая комедия об Адаме и Еве» 22, 62, 69, 90, 162
- «Зрелище мира» 241
- «История о царе Давиде и царе Соломоне» 176
- «Иудифь» («Комедия Олофернова») 48, 49, 56, 90, 92, 123, 131, 132
- «Кающийся грешник» 156, 224
- «Комедия Андрея Первозванного» 92, 183
- «Комедия Варлаама и Иоасафа» 92
- «Комедия гишпанская о Ипполите и Жулии» 90, 97
- «Комедия на Рождество Христова» («Рождественская драма») 159

---

<sup>1</sup> В список внесены только пьесы, составляющие предмет исследования.

- «Комедия о Богородице» 92  
«Комедия о графе Фарсоне» 11, 58, 97, 98, 176  
«Комедия о итальянском маркграфе и безмерной уклонности графини его» (история Гризельды) 56, 92, 97  
«Комедия о крепости Грубетона, в ней же первая персона Александр Македонский» («О Александре Македонском») 94, 287  
«Комедия о Ксенофонте и Марии» 92  
«Комедия о прекрасной Мелюзине» 56, 92  
«Комедия о Франталпее царе Эпирском и о Мирандоле сыне его» 287  
«Комедия об Индрике и Меленде» 11, 19, 71, 90, 97  
«Комедия об Иосифе и братьях» 9, 90  
«Комедия Олундина» 56, 92  
«Комедия Петра Златых Ключей» 56, 90, 97, 184, 196, 312  
«Комедия притчи о блудном сыне» 52, 62, 71, 90  
«Комедия пророка Даниила» 92  
«Комедия Рождеству» 92, 125  
«Комедия Хрисанфа и Дарии» 92, 183  
«Малая прохладная комедия об Иосифе» 62, 128, 131  
«Милость Божия» 182  
«О Бахусе и Венусе» 36, 37, 96  
«О графине Триерской Генове» 91, 97  
«О Давиде и Голиафе» 90  
«О докторе битом» 95  
«О Дон-Яне и Дон-Педре» 91  
«О Евдоне и Берфе» 90  
«О Егории Храбром» 90, 292  
«О Навуходоносоре» 52, 90, 287  
«О Сарпиде, дуксе ассирийском» 133, 159  
«О Тенере, Лизеттином отце, винопродавце» 127  
«О Товии» 90  
«О Тонвуртине, старом шляхтиче, с дочерью» 107  
«Образ победоносия» 180, 182, 235, 237, 240, 340  
«Образ страстей мира сего» 189  
«Образ торжества российского» 55, 70, 122, 180, 241  
«Опера об Александре Македонском» 90, 129, 235  
«Орфей» 96, 36  
«Принц Пикельгеринг» 49, 91, 97, 114, 116, 123, 127, 176  
«Пьеса о воцарении Кира» 240, 241, 250  
«Пьеса о принцессе Лавре» 9, 57  
«Ревность православия» 56, 93, 102, 104, 123, 166, 169, 185, 232  
«Свобождение Ливонии и Ингерманландии» 93, 102, 105, 123, 166, 191, 232, 234  
«Слава печальная» 53, 62, 186, 190, 201, 224, 237  
«Слава Российская» 53, 166, 184, 210, 211, 224, 232, 284  
«Стефанотокос» 16, 55, 118, 124, 129, 167, 232, 241, 282  
«Страшное изображение второго пришествия» 93, 102, 103, 175, 232, 283  
«Сципио Африканский» 49, 50, 90, 114, 122, 153, 154, 163, 165, 176  
«Темир-Аксаково действо» 36, 68, 90, 131, 162, 175  
«Тит, Веспасианов сын» 224

- «Торжество Естества человеческого» 121, 126, 168, 176
- «Торжество мира православного» 93, 102, 106, 148, 156, 166, 169, 181, 188, 190, 196, 232, 240
- «Ужасная измена сластолюбивого жития» 19, 52, 53, 84, 93, 102, 103, 142, 147, 148, 283, 292, 303, 304, 309, 345, 346
- «Успенская драма» 20, 156
- «Царство мира» 93, 102, 103, 122, 147, 148, 156, 181, 188, 239, 240, 284
- «Царь Максимилиан» 12, 15, 57, 241, 291, 292, 297, 313, 315
- «Честный изменник» 49, 50, 115, 176, 287
- «Язон» 224

**Одесский М.П.**

Поэтика русской драмы: вторая половина XVII – первая  
041 треть XVIII в. М.: РГГУ, 2004. 397 с.  
ISBN 5–7281–0689–7

Монография посвящена начальному периоду истории русской драмы. Хронологические границы заданы, с одной стороны, самим фактом возникновения русской драмы, с другой – вытеснением «начальной драмы» пришедшей ей на смену классицистической драмой. Анализируя разные уровни поэтики, автор показывает, насколько интересна и с современной точки зрения экстравагантна поэтика драмы второй половины XVII – первой трети XVIII в. В монографии также исследуется рецепция поэтики «начальной драмы» на позднейших исторических этапах, в частности ее продуктивная трансформация драматургами-экспериментаторами Серебряного века.

Для студентов РГГУ и для тех, кто интересуется и профессионально занимается историей литературы и культурологией.

*Научное издание*

Одесский Михаил Павлович

ПОЭТИКА РУССКОЙ ДРАМЫ  
ПОСЛЕДНЯЯ ТРЕТЬ XVII – ПЕРВАЯ ТРЕТЬ  
XVIII в.

Редактор

Т.Ю. Журавлева

Художественный редактор

М.К. Гуров

Корректор

Н.П. Гаврикова

Технический редактор

Г.П. Каренина

Компьютерная верстка

Г.И. Гаврикова

