Л. А. СОФРОНОВА

ПОЭТИКА СЛАВЯНСКОГО ТЕАТРА

XVII–XVIII вв.

АКАДЕМИЯ НАУК СССР
ИНСТИТУТ СЛАВЯНОВЕДЕНИЯ И БАЛКАНИСТИКИ

Л. А. СОФРОНОВА

ПОЭТИКА СЛАВЯНСКОГО ТЕАТРА

XVII — первой половины XVIII в.

ПОЛЬША, УКРАИНА, РОССИЯ

ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА» МОСКВА
1981

В монографии исследуется театр Польши, Украины и России XVII — первой половины XVIII в. как составная часть культуры, сконцентрировавшая художественные явления, свойственные эпохе барокко. Театральное искусство рассматривается на широком историко-культурном фоне как важное звено славянских культурных связей.

Ответственный редактор
доктор исторических наук
А. С. МЫЛЬНИКОВ

4490-04-81 (а/р 8-84)

70202—138
042(02)—81 529—81 4906000000 © Издательство «Наука», 1981 г.

ВВЕДЕНИЕ

ЗАДАЧИ ИССЛЕДОВАНИЯ

Предмет нашего исследования — школьный театр *— важный культурный феномен эпохи, в значительной степени сконцентрировавший те художественные особенности, которые свойственны культуре того времени в целом. Мы ставим задачу представить школьный театр как некое художественное целое, одновременно являющееся звеном в непрерывной цепи художественных явлений эпохи. «...Только систематическое определение в смысловом единстве культуры преодолевает фактичность культурной ценности»,— писал М. М. Бахтин [1].

Чтобы ввести театр в смысловое единство эпохи, мы обращаемся к его поэтике, которую понимаем не только как систему правил сцепления в единое целое отдельных, узаконенных и зафиксированных сводом законов художественного творчества единиц, но и как ряд принципов, правил высшего уровня, которые динамически соотносясь друг с другом, подчиняют себе организацию произведения, его смысл, вводят в художественный контекст эпохи, соотносят с той областью, в которой оно функционирует. Исследованию поэтики театра, раскрытию и определению ее основных черт и посвящена в основном эта работа [2].

Такая постановка задачи представляется целесообразной, так как поэтика школьного театра еще не была главной целью исследований ученых ни в Польше, ни в СССР. Разбирались отдельные художественные особенности театра, но обычно — в комплексе с проблемами исторического развития, как это сделано в работе польского исследова-

---

* Школьный театр был наиболее распространенным видом театральной культуры XVII — первой половины XVIII в., поэтому он интересует нас прежде всего. По мере необходимости мы будем также привлекать театры придворные (магнатские) и любительские, светские.

теля Я. Оконя[3]. Если такая задача и ставилась, как в работе А. С. Демина[4], то только на русском материале, уже — на материале московской драматургии, в то время как сопоставительный анализ, одновременный подход к театрам исторически близким — польскому, украинскому, русскому,— уже продемонстрированный в работах В. И. Резанова[5], В. Н. Перетца[6], может привести к созданию более полной картины этого вида театрального искусства, может более точно определить его отдельные черты.

Анализ строения драм, описание его главных принципов мы делаем, опираясь на нормы, которые содержат трактаты по поэтике XVII—XVIII вв., что не является окончательной целью исследования. Наш анализ подчинен задаче выявления участия театра в создании и формировании ведущих художественных тенденций эпохи, присущего ей способа воспроизведения действительности. Он связан также с реконструкцией той системы ценностей, которую театр предлагал зрителям, с определением способов ее подачи. Это позволяет сопоставить театр с другими видами культуры, тем более что во многом он является их средоточием.

В результате этого сопоставления и всего анализа в целом рождается вывод о барочной природе театра, включенности его в художественную систему барокко. И в Польше, а тем более в России и на Украине, где барокко было не столь развито, он оказался наиболее последовательным проводником и выразителем барочных тенденций. Театр и барокко — одна из важных линий нашей работы.

Изучение школьного театра важно не только для исследования проблем славянского барокко. Он интересен и как проводник традиций народного и религиозного театров средних веков, гуманистического театра XVI в., как одна из первых областей культуры, где почувствовались новые художественные веяния.

Как всякое другое искусство эпохи барокко, театр был искусством интернациональным, легко и прочно приживающимся в новых общественных и культурных условиях. Он не был выброшен историей из ряда тех явлений, которые подготовили профессиональный, национальный театр. С ним тесно связан театр Ф. Волкова. «...От школьной драмы, написанной по правилам пиитики, был прямой переход к пьесам, сочиняемым по предписаниям кодекса Буало»[7]. Его влияние «сказалось и на произведениях Котляревского, и на пьесах Гоголя-отца. Не ушел

от него и Гоголь»[8]. Школьный театр оказался способным заинтересовать драматургов и в XX в. К школьной украинской драме «Милость божия» обратилась, например, Л. Старицкая-Черняховская, создавшая одноименную пьесу[9], которая по замыслу донести до современного зрителя атмосферу старинного театра сопоставима с «Комиком XVII столетия» А. Н. Островского.

КРАТКАЯ ИСТОРИЯ ИЗУЧЕНИЯ ШКОЛЬНОГО ТЕАТРА

Школьный театр уже давно привлекал внимание исследователей театральной культуры и литературы, польских, русских и украинских. Сначала он рассматривался как одна из ранних ступеней развития истории литературы и театров[10]; позднее превращается в самостоятельный объект исследования, которое ведется преимущественно в двух аспектах: историко-культурном и филологическом (текстологическом). Рассмотрение школьного театра в первом аспекте дало возможность определить его значение в развитии межславянских связей, в контактах славян с Западной Европой, его участие в формировании профессионального театра. Исследование во втором — филологическом — приводило к установлению времени создания многих памятников, их локализации, к открытию имен авторов драм.

В работах В. И. Резанова, В. Н. Перетца, Ст. Виндакевича[11], польский, русский, украинский театры изучались во взаимодействии: ученые установили связь между театральной культурой трех славянских народов. В настоящее время в этом плане продолжают работать польские ученые: Ю. Леваньский, П. Левин[12].

Оба аспекта исследования были невозможны без огромной архивной работы, которая велась начиная с последних десятилетий XIX в. и в Польше, и в России. Сначала довольно небольшой круг известных текстов постоянно расширялся, издавались все новые и новые драматические произведения. Так была создана богатейшая основа для дальнейших исследований школьного театра[13]. В этой работе принимали участие не только ведущие специалисты по старинному театру. Иногда огромную помощь театроведам оказывали любители, например Г. Люр, опубликовавший 24 программы школьных пьес, ставшие неоценимым источником для исследователей[14]. Польские

публикации, как и общие работы, в которых подробно излагалось содержание пьес, например в работе Ст. Виндакевича [15], после второй мировой войны приобрели еще бо́льшую значимость. Они оказались почти что единственными источниками, так как польская наука понесла невосполнимые потери — погибли ученые, исчезли целые архивы.

С точки зрения художественной структуры драматические тексты рассматривались бегло почти всеми исследователями, и польскими, и русскими. Попытки же реконструкции их театральной реализации они делали редко, хотя необходимость такого подхода уже осознавалась. Становилось все более очевидным, что путь, по которому шел В. И. Резанов, обращаясь к теории искусства XVII — первой половины XVIII в., к поэтике,— наиболее верный для восстановления целостной картины такого художественного явления, как школьный театр [16]. В этом русле работали В. П. Адрианова-Перетц и другие исследователи [17] (см. сборники, изданные В. Н. Перетцем: «Старинный театр в России XVII—XVIII вв.», «Старинный спектакль в России» [18]), а позднее И. П. Еремин [19]. Все дальше уходили от изучения старинного театра только как корпуса текстов, требующего разрешения текстологических, лингвистических или историко-литературных проблем, также польские ученые. Новый подход к театру явно присущ Я. Поплатку, который в своей исчерпывающей монографии о школьном театре XVI в. дал его исторический очерк, детально проанализировал сохранившиеся театральные документы, которые стали для него источниками реконструкции всех сфер этого театра, начиная от устройства сцены, освещения и кончая его идейной направленностью [20]. В этом плане вел работу и известный польский театровед З. Рашевский [21], а также Т. Грабовский, искавший точек соприкосновения польского театра с французским [22].

Накопление фактического материала, разработка общих и частных вопросов истории и теории театра привели к созданию обобщающих трудов. «Исследования польской драмы эпохи Возрождения» Ю. Леваньского позволили ему же издать антологию «Старопольские драмы», что стало большим вкладом в развитие польского театроведения [23]. Следующей ступенью исследований школьного театра стала блестящая монография Я. Оконя «Школьный театр и драма. Иезуитские сцены XVII века», в ко-

торой он в многочисленных аспектах рассмотрел школьный театр на фоне культуры XVII в. Стремясь представить дошедшие до нас драматические произведения как театральные, он показал театр и как часть общеобразовательной программы, и как часть городской культуры, связанной с другими видами искусства. Им изучены идейное содержание, многие структурные особенности пьес и спектаклей. Чрезвычайно важным представляется тот факт, что исследование Я. Оконя строится на анализе программ пьес (подробное изложение их содержания, которое делалось самими драматургами и постановщиками). Ученый собственной работой подтвердил правильность предложенного им наиболее целесообразного метода изучения этого театра — метод непосредственного исследования текстов в историко-культурном, филологическом, театроведческом аспектах, которым мы также намереваемся воспользоваться.

У нас школьным театром долгое время не занимались. Исследователей больше интересовал народный театр, первые пьесы русского придворного театра. Тем более знаменательным оказался выход в свет совместной работы В. Д. Кузьминой и И. М. Бадалича «Памятники русской школьной драмы XVIII века (по загребским спискам)» [24]. Почти одновременно с ней появились работы О. А. Державиной, которая много внимания уделила сопоставительному анализу сюжетов школьной драмы [25]. Вопросы, связанные с этим театром, были рассмотрены на широком историко-культурном фоне, на фоне идеологической борьбы в России XVII в. А. Н. Робинсоном [26].

Возрождение интереса к школьному театру вызвало к жизни переиздание его текстов и новую интерпретацию их, новое освещение места школьного театра в системе русской культуры, русского театра в серии книг, объединенных общим названием «Ранняя русская драматургия» [27]. А. Н. Робинсон, О. А. Державина и другие авторы поставили перед собой задачу проследить историю зарождения и развития русского театра, его отдельных видов. Они издали тексты, ставшие со временем трудно доступными, самым тщательным образом и разносторонне прокомментировав их и предпослав им обширные статьи. Таким образом, в распоряжении специалистов по древнерусской литературе и старинному театру оказались и хрестоматия и научное исследование одновременно. Один том целиком посвящен школьному театру, в другие два

также вошли школьные драмы. Том, посвященный московской школьной драматургии, открывается статьей А. С. Демина «Эволюция московской школьной драматургии», где содержатся интереснейшие наблюдения над поэтикой драмы — над ее аллегоричностью, абстрактностью, симметричностью, музыкальностью ее композиции,— во многом смыкающиеся с теми, которые сделал Я. Оконь для польского театра. Они продолжены и развиты автором в его работе, посвященной литературе XVII в. в целом [28]. Том, посвященный русскому театру 70—90-х годов XVII в., содержит статью О. А. Державиной, в которой прослеживаются связи придворного и школьного театров [29]. О школьном театре как о части русского любительского театра в другом томе пишет А. С. Елеонская [30].

Наблюдения авторов труда «Ранняя русская драматургия» и польского литературоведа Я. Оконя над поэтикой школьного театра и послужили отправной точкой для нашей работы.

До последнего времени исследователей школьного театра прежде всего занимала не его эстетическая функция, а общественная, в частности дидактическая. В первую очередь этот театр расценивался как часть педагогической программы, главной целью которого было обучение и воспитание. Если и шла речь о его художественном облике, то почти всегда в отрицательном аспекте. Театр обвиняли в однообразии, риторичности, его драматургов — в плагиате. Так, Ст. Виндакевич, который первым определил место этого театра в истории польской культуры, все-таки писал, что «смешно говорить об искусстве в иезуитском театре», что «оно не отражает мир и человека» [31]. Сходного мнения придерживались и другие исследователи, работавшие до Ст. Виндакевича,— В. Хоментовский, В. Хан. Они упрекали этот театр за наивность содержания, безвкусицу, несовершенство формы. Русский исследователь П. О. Морозов, много внесший в изучение русского школьного театра, в то же время утверждал, «что, связанные тесными рамками учебных целей и неподвижной схоластической пиитики, школьные действа могли развиваться только количественно, а не качественно; если между их авторами и встречались люди не без таланта, то и они, не отступая от учебника, должны были соблюдать условную форму, которая всецело подчинила себе содержание, и, следовательно, не могли быть самостоятельными» [32].

Суждения подобного рода были возможны, так как не учитывалась двойственная природа школьного театра. С одной стороны, он, действительно, был театром, с другой — чем-то вроде наглядного пособия по поэтике и риторике, что порождало, конечно, множество несовершенных пьес. Кроме того, долгое время театральные тексты не отделялись исследователями от ораторских. Очень многие пьесы на самом деле представляли собой упражнения в ораторском искусстве, были переходными формами от искусства красноречия к искусству театра. Эти формы (диалоги, декламации) и смешивались с драматическими произведениями, что приводило к отрицательным суждениям о достоинствах театра в целом.

Исследователи приходили к выводам о художественной несостоятельности театра еще и потому, что предъявляли к нему требования, приложимые, например, к театру Ренессанса или театру XIX в. Даже Ю. Леваньский, столько сделавший для изучения этого вида театрального искусства, писал в свое время, что развитие школьного театра привело к отказу от достижений Ренессанса. Впоследствии он пересмотрел свои взгляды и определил его значение для национального театра [33].

Эпоха барокко, в которую преимущественно и функционировал школьный театр, долгое время не признавалась самостоятельной, не исследовалась как художественное целое, по своим законам отображающее действительность. Эпоха эта изучалась односторонне, воспринималась часто как отход от Ренессанса, оценивалась низко, часто противоречиво, ей приписывали многие недостатки. Искусство барокко представлялось риторическим, декларативным, и вместе с тем его обвиняли в формальной запутанности, преднамеренной сложности, в нагромождении никак не связанных между собой приемов. Зачастую к нему прикреплялись ярлыки политических и религиозных движений. Говорили о барокко как искусстве контрреформации, выделяли католическое барокко, реакционное и др. Долгое время не усматривали его глубоких связей с народной культурой, не видели его низового варианта. Такой подход к эпохе в целом отразился соответственно и на школьном театре как на части культуры барокко.

Новейшие исследования барокко показали всю сложность системы связей его с другими культурными эпохами, его возможности, позволяющие приспосабливаться к различным общественным задачам. Барокко заняло долж-

ное место в трудах историков культуры и литературы, по-новому стал решаться вопрос о его национальных вариантах, в том числе и славянских. Огромный вклад здесь был сделан советскими и польскими учеными [34]. Их труды оказались основополагающими для решения нашей задачи. В них содержится ключ, с которым можно подойти к школьному театру, чтобы исследовать его поэтику.

Наличие черт, свойственных искусству барокко, в польском театре не подлежит сомнению. Об этом писали и Ч. Хернас, и Я. Пельц, и Я. Оконь. С меньшей уверенностью говорят пока о барокко на русской и украинской сценах, хотя почти все исследователи сходятся в том, что связь школьного театра с барокко существовала, что можно говорить о включенности театра в барокко или хотя бы о присутствии его элементов на школьной сцене. Вероятно, что художественные черты барокко в меньшей степени свойственны русской и украинской сценам, чем польской. Очевидно, что они присутствовали не в столь концентрированном виде, иначе распределены, но их наличие безусловно. Оно объясняется как воздействием со стороны польского театра, так и общими процессами, происходившими в русской культуре того времени. В XVII в. она переживает переход к новому времени, впитывая в себя веяния западноевропейской культуры и все еще сохраняя связи с культурой древнерусской, характер и эволюция которой разрешили не только воспринять барокко, но и развивать его черты на собственной почве, придав ему функции Ренессанса [35].

Перед тем как перейти к исследованию поэтики школьного театра, остановимся на характерных чертах поэтики барокко в целом. Вопросов о социальных корнях барокко, споров о его статусе — является ли оно стилем или эпохой, типом культуры или только литературным феноменом — мы касаться не будем. Они подробно рассмотрены в трудах советских и зарубежных ученых [36].

Глава первая

НЕСКОЛЬКО ЗАМЕЧАНИЙ О ПОЭТИКЕ БАРОККО

Произведение эпохи барокко — стихотворение, роман, драма — с современной точки зрения, особенно читательской, может выглядеть как разлаженное, его части — как разрозненные, оторванные одна от другой. Они могут поразить резкой сменой художественного языка, неоправданным на первый взгляд сочетанием тем и художественных приемов. Для того чтобы понять, казалось бы, невозможное сочетание научных суждений и живого диалога, гротеска и публицистики, фантастики и научного описания фактов, теологических рассуждений и натуралистических деталей, необходимо рассматривать барочные произведения в соответствии с правилами, по которым они создавались. Несмотря на кажущийся беспорядок, любой художественный текст барокко — это строгая система с выдержанной иерархией уровней, подчиненная единому эстетическому заданию, система, где каждая деталь обязательно ориентирована на воспринимающего.

Для барокко характерен принцип соединения противоположностей, о котором много писали теоретики этого искусства и который проявляется на любых уровнях текста, хотя область его действия даже шире, чем текст.

Он свойствен общему художественному сознанию эпохи, мировосприятию в целом. В то время «мир осознается как „соударение“ людей, находящихся в хаотическом движении» [1]. В нем противоборствуют полярно противопоставленные гедонизм и аскеза, оптимизм и пессимизм, графомания и «писательство для себя» (А. М. Панченко). Противоречивые жизненные явления выдвигаются на первый план в сознании художников, в их представлениях о мире. Противопоставление в них доминирует. Элементы, входящие в противопоставления, не застывают в контрасте, но, колеблясь и взаимодействуя, создают качественно но-

вое явление. В искусстве этому служат постоянно контрастирующие тема и ее оформление, материал и его обработка, фабула и идейное содержание. Контраст, преднамеренное противоречие характеризуют и каждый из элементов художественного произведения. Он им присущ как обязательное свойство. Идея, развиваемая в произведении, содержит заложенное в ней противоречие. Особым способом ее организации в художественном произведении является контраст, реализующийся в концепте.

В *концепте* предельно выразилась столь характерная для того времени тяга к неожиданному сочетанию, к противопоставлению, к стяжению воедино далеко отстоящих друг от друга понятий. Он — не словесная фигура, не «остроумное высказывание или забава», как пишет М. К. Сарбевский, не украшение. Он не облекает произведение или его мысль, как одежда тело, а сам является сутью произведения, его телом, его мыслью. М. К. Сарбевский определяет концепт как «высказывание, в котором происходит столкновение чего-то несогласного и согласного» или как «согласное несогласие или несогласное согласие в словесном оформлении — сходное несходство или несходное сходство» [2]. Чтобы выявить природу концепта, М. К. Сарбевский сопоставляет его строение со строением треугольника. Основание треугольника — это база, тема высказывания. Одна из боковых его сторон — это возражение заданной основанием теме, несогласие с ней. Вторая — аналогична согласию с темой. В вершине треугольника, соответствующей вершине концепта, происходит пересечение боковых его сторон. Так же пересекаются сходное и несходное в вершине концепта. В его высшей точке они гармонически сливаются, и только это слияние обеспечивает появление концепта. Простое их соположение еще не рождает его. Например:

— Откуда берется кротость в кровожадном чудовище? (несогласие).

— Что за чудо? Это *твой лев*, господин (согласие), потому он умеет щадить (вершина).

Тема данного концепта взята из эпиграммы Марциала о льве, не тронувшем зайцев. Именно столкновение согласного и несогласного представлений о некотором объекте, в данном случае о животном, которое действовало против своих природных наклонностей, образует концепт. Выражаться концепты могут различно. «Много есть концептов как бы обнаженных, выраженных какими угод-

но словами, которые являются концептами в собственном значении этого слова»[3]. Могут они иметь и сложное словесное оформление.

Понятия сталкивались не только на таком узком поле, как концепт, но и в отдельных частях произведений. Их столкновение могло лежать в основе целого произведения.

Контраст определял избранный художником способ воспроизведения действительности, обработки материала. Художник должен был организовать его таким образом, чтобы выявлялись и становились очевидными его противоречия. Он представлял мир хотя внешне и хаотичным, но внутренне упорядоченным, выстраивал составляющие его элементы в ряды, которые легко начинали взаимодействовать, вытягиваясь в ряды противоположностей[4]. *Начало/конец*, *верх/низ*, *свет/тень*, *внутреннее/внешнее*, *жизнь/смерть*, *любовь/смерть* были доминантными в системе противопоставлений в искусстве барокко, входили в арсенал обязательных. Понятия, которые образовывали эти пары, почти никогда не появлялись в одиночку и непременно вызывали из мира идей свои противоположности. В крайнем случае антитеза подразумевалась. Эти понятия находились в отношении дополнительного распределения. Часто оказывалась в противоположении не только пара понятий, предметов, а предмет и атрибут или два атрибута, предмет и обстоятельство действия. Контрастирующие между собой члены этих пар создавали основу картины мира барокко, которая проецировалась на внутренний мир человека.

Противопоставление было не только способом организации идеи, но и одним из наиболее часто применяемых художественных приемов. Оно служило, кроме того, основой многих словесных фигур, таких, как сравнение, метафора, анноминация. Противопоставление играло большую роль в столь распространенной тогда игре слов, состоящей в стяжении в единое целое сходного с несходным, в столкновении скрытых противоположностей, в образования абсурдов, столь популярных в низовой линии барокко. Оно вообще лежало в основе стиля барокко, где распространенным риторическим фигурам, таким, как дистрибуция, противостояла краткость выражения, лаконизм. Определяло оно и описание и перечисление.

Принцип противопоставления характеризовал композицию многих произведений, например стихов-раков. Сюжет

барочного романа или драмы обычно развивался по принципу: действие рождает противодействие. Если герой принимал решение, он непременно затем от него отказывался, если он терпел поражение, потом к нему приходила удача. Также должна была сменяться обстановка, контрастировать события: веселые сменяли мрачные, причем лучше неожиданно. Принцип контраста действовал и в организации системы героев. Каждый из них имел своего антипода в противоположном лагере: один руководился силами добра, другой — силами зла.

Принцип контраста мог организовывать и структуру целого жанра, как, например, эмблемы, в которой, взаимодействуя, борются между собой слово и изображение, в которой скрытый смысл противопоставлен явному, читая и рассматривая которую можно прийти к противоположным умозаключениям. Только сведенные в единое целое, они дают верное представление о том, что изображено и написано, о том, что́ хотел сказать автор [5].

Свести воедино несоединимое, сочетать несочетаемое, построить произведение на игре множества контрастов было одной из важных задач художника. Но контрасты, пары противоположностей, выявляющиеся в организации идеи произведения, его логической структуры, в композиции, стиле, в построении отдельных фигур и тропов, были только частными проявлениями общего принципа искусства барокко. Он действовал в более высоких слоях художественной структуры, организовывал всю барочную поэтику в целом. Искусство барокко невозможно описать, последовательно определяя его отдельные черты. Мы не можем утверждать, что аллегоричность, риторичность или вариативность, тенденция к натуралистическому изображению являются типично барочными чертами. Описание этих черт, даже самое полное, еще не будет описанием художественной системы барокко. Взятые отдельно, они могут быть обнаружены и в других художественных системах. Все они, например, свойственны искусству средних веков. Аллегория — это один из приемов классицизма. Пристрастие к натуралистической детали роднит художников барокко со многими художниками XIX в. Но эти черты приобретают новое качество, становятся барочными, противоборствуя одна с другой, входя в постоянные пары.

Главная особенность художественной системы барокко состоит в том, что ни одна ее черта не существует изо-

лированно, а, борясь, сосуществует со своей противоположностью. Каждая из них выступает равноправно. Противодействуя, она оказывает влияние на другой член пары, но никогда не побеждает окончательно, никогда не вытесняет противника полностью. Наличие оппозиционных пар — главная характеристика поэтики барокко. Все художественные черты барокко противопоставлены, как противопоставлены элементы мира, которые это искусство воспроизводит. Как и эти элементы, художественные черты барокко имеют своих антиподов, постоянно им сопутствующих. Как каждый или почти каждый художественный прием барокко имеет в основе антитезу, так и барочная система поэтики в целом также имеет в своей основе антитезу. Ее действие и порождает особенности этой поэтики, благодаря которым произведения, построенные в ее правилах, свободно можно отличить от других.

Барокко — это искусство нормы. Оно требовало выполнения определенных правил на всех уровнях художественного текста. «...В этом искусстве весьма необходимы определенные правила и наставления» [6]. В произведении не только фиксировалось художественное ви́дение мира, но и выполнялись правила, предписанные поэтикой. Поэта не только посещало вдохновение (ср. стихотворение «Поэт» Ст. Ягодыньского, где сказано: «Поэт — это тот, кому бог посылает свой дух. Ведь, чтобы давать душу вещам, творить из ничего, для этого нужна сила и дух божий»), но он работал по правилам литературной техники. Таким образом, художники барокко были одновременно и учеными. Они стремились к соединению фантазии творца с логикой исследователя, их идеал — поэты-ученые (poeta doctus).

Правила действовали на всех этапах создания произведения. По правилам, обращаясь к общеизвестным источникам, художник выбирал материал и тему. По правилам делил его на части. По правилам поэт воспроизводил действительность, прежде всего подражая древним, античным образцам, а также современным, которые были объявлены классическими. Следуя нормам выработанного эпохой художественного языка, поэт из двух возможных способов воспроизведения действительности — натурального и образного (искусственного) — в подавляющем большинстве случаев выбирал второй. Он применял тропы, построенные по принятым образцам, известные морфологические и фонетические средства, постоянные сти-

хотворные формы. Он знал, что нельзя в одной строке повторять один и тот же звук, что нельзя сочетать в строке два-три слова с одинаковым окончанием. Поэтики рекомендовали ему, какие звуки предпочесть: чтобы передать возвышенное благородство — звук *А*, нежность — звук *Е*, скрытость выражал звук *О*, часто повторявшийся в строке; величие, смешанное с безобразием,— звук *У*. *Т*, *С*, *П*, *К* вызывали ощущение резкости. Сонорные придавали стихам глубину звучания. Употребление дактиля могло оживить стих, спондей придавал ему мрачность. Существовал обязательный порядок слов. Поэт знал этимологический, арифметический и географический способы игры со словами. Ему было известно, что он достигнет правильного эстетического эффекта, обратившись к многозначным словам, обыграв правила грамматики. Он следовал нормам, сочетая слова, разнящиеся одним звуком, знал, что таким способом он построит анаграммы. Ему не нужно было выбирать жанр произведений, так как его предопределяла тема. Работая над поэмой, автор заранее знал, что должен разбить материал на такие части, как введение, обращение и др., дать изложение темы, в котором выделялись бы дигрессии, эпизоды. Создавая лирическое стихотворение, он строил сначала вступление, затем эпизод и заключение. Перед тем как начать работу над драмой, он должен был составить синопсис, т. е. план с делением на части. Только после этого можно было начинать писать пьесу. Работая над комедией, драматург строил обязательные протасис, эпитасис, катастрофу и т. д. В трагедии непременно использовал такие приемы организации фабулы, как перипетия, страдание, узнавание. Таким образом, автор, по сути дела, создавал вариант уже имеющегося идеального текста. Новизны, неповторимости не требовалось ни в плане содержания, ни в плане выражения. Искусство барокко было лишено случайности в самой своей организации.

Но барокко было не только нормированным искусством. Одновременно оно имело значительную свободу. Нарушение правил поэтики, по словам самого Дж. Марино, даже требовалось. «Кто не нарушает правила, тот не превосходит его никогда»,— варьировал это положение Бернини. В силу этого не соблюдались запреты на круг изображаемого в литературе и искусстве. Художники и поэты беспрестанно обращались к еще не отображенным в искусстве явлениям окружающего мира втягивая в

него все новые и новые вещи и явления. Они практически не имели запретов на литературный материал. Безобразное, ужасающие явления действительности, насилие, смерть, гниение, разложение соседствовали в их произведениях с возвышенными и религиозными понятиями. Они не были отделены друг от друга. Напротив, стихии и небесные светила, предметы домашнего быта и физические недуги могли столкнуться в одной строке, так же как и результаты наблюдений ученых над физическими явлениями и фантастические представления об устройстве мира, почерпнутые из средневековых источников. В поэме Марино «Адонис» один из известных сюжетов античной мифологии переплетается с научными сведениями о зрении, устройстве глаза, о слухе, акустике, о поверхности луны. Мастера барокко свободно вводили весь этот материал в художественную ткань произведения. Они совершенствовали и приемы работы над материалом, усложняли их, создавая все более и более «трудные» художественные структуры, ломая систему жанров. В контрастном сочетании нормированного и ненормированного искусства барокко, по сути дела, проявлялась тенденция к самопознанию искусства, к осознанию всех его возможностей, к их непосредственному использованию в самих художественных произведениях [7].

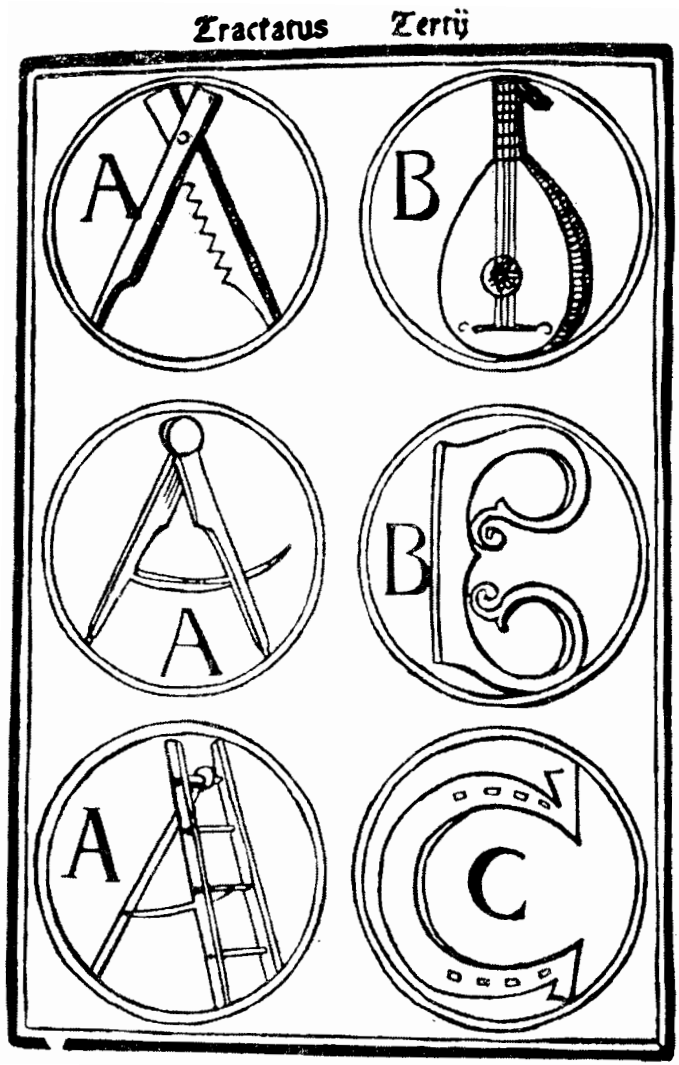
Принцип контраста организует действие и таких характерных черт барочной поэтики, как вариативность и однообразие. Барокко свойственна тенденция к постоянному умножению художественных средств, разнообразие приемов, тем, сюжетов. Одновременно ему свойственно стремление зафиксировать эти разнообразные элементы художественного языка в повторении, канонизировать их. Барокко было искусством, знающим достоинство вариации. Умение варьировать тему ценилось не меньше, чем умение ее найти и обработать. Это позволяло писателям и поэтам работать с одним кругом материала, причем сходно [8]. К одному и тому же материалу, теме, сюжету могли применяться различные приемы. Одно и то же могло быть описано многократно, с разных сторон. Таково, например, стихотворение Д. Наборовского «Тень», где поэт собрал все сентенции, все общие места, связанные с тенью, склеил вместе эпизоды, в которых какую-то роль играет тень, т. е. использовал прием, именуемый в поэтиках сложной дефиницией. Одно и то же явление могло осмеиваться и возвышаться. Барокко благодаря вариатив-

ности могло быть изменчиво и разнообразно и в то же время неизменно.

Для барокко характерно столкновение тенденций к натуралистическому отображению действительности и к условному. С одной стороны, художник воссоздавал жизнь с ее мельчайшими подробностями, с другой — прибегал к условному языку символов. Эти две тенденции сталкивались не только в пределах творчества какого-либо мастера, но и в одном произведении, в одной словесной фигуре или тропе. Поэтому зачастую простые, заурядные вещи становились символами с высоким значением. Одновременно утонченная символика использовалась для передачи смысла обыденной жизни. Попадая в мир искусства, любой объект подвергался изучению, детальному рассматриванию, многостороннему описанию. Существовала даже специальная фигура мысли — дистрибуция, которая облегчала последовательное рассмотрение объекта. Источником этой фигуры было всестороннее рассматривание одной вещи, ее отношения к возможным обстоятельствам и подробное перечисление ее частей. Итогом этого пристального изучения было придание этому объекту нового значения, переводящего его в разряд символов.

Столкновение условного языка и реального объекта, который язык описывал, абстрактных категорий и приданной им материальной оболочки — источник основных противопоставлений, столкновений, противоборствующих начал в поэтике барокко. При этом абстрактное и конкретное мало что значили сами по себе. Эти две линии сосуществовали, поддерживая одна другую. В переплетении конкретных, точно названных и описанных явлений повседневной жизни и условных категорий философии и теологии лежит одна из основных особенностей художественного языка барокко, которая проявлялась в стянутых воедино, в одну пару, вещи и понятия, конкретной детали и абстрактной категории. Это стяжение происходило в тропе, фигуре, в риторических построениях, при реализации метафоры на сцене, в эмблемах. Так, в эмблемах Зб. Морштына Сатана раздувает меха перед спящим человеком, а Мир играет на цимбале (эмблема 4), сердце закаливается в печи (эмблема 6), грешник омывает свое сердце в фонтане (эмблема 10) [9].

Поэт, художник барокко, непрестанно переходит с одной ступени отображения мира на другую, то задерживаясь на отдельных, казалось бы, незначащих предметах,



Алфавит предметов.

Preiss P. Panoráma Manýrismu. Praha, 1974.

то стремительно направляясь к широким обобщениям об устройстве мира. Он пытается представить мир одновременно как нечто реальное, всем знакомое и в то же время как условную его схему. Он любое абстрактное понятие может наделить вещественным обликом; ср., например: название одного из сочинений XVII в.— «Колесница на четырех духовных колесах» или строки В. Потоцкого: «Я держу удочку надежды, заброшенную в море милосердия» («Неплохой ответ»). Абстрактные категории начинают под пером поэта двигаться, говорить, действовать. Такова, например, 37-я эмблема Зб. Морштына, где надпись: «Велел нам, чтобы стали подобными образу сына его»,— сопутствует изображению: «Невеста стоит с кистью и красками, желая нарисовать жениха своего» [10]. С другой стороны, самые заурядные, даже низменные проявления человеческой природы и жизни войдут у него в систему доказательств высшей истины. На картине эмблемы 63 изображено два воза, в одном упряжь сделана верно, в другом — нет. Надпись гласит: «Любовь объединяет желания». Стихотворная часть эмблемы соответственно посвящена теме согласия в любви и несогласия. Эмблема 69 изображает музыкантов. Надпись взята из 150-го псалма: «На струнах и органе». Стихотворение посвящено раскаянию грешника. В эмблеме 77 цирюльник пускает кровь человеку («Избавь меня от кровей». Пс. 50). Подпись протестует против смерти невинных.

В предельной степени столкновение, описанное выше, осуществляется в аллегории. С одной стороны, аллегория — это условное обобщение некоторых жизненных явлений, вытяжка самого характерного, что им присуще. С другой — это представление в реальном, вещественном виде сил природы, стихий, их персонификация. В аллегории, видимо, в наибольшей степени сказалась тенденция стянуть воедино противоположности, вещь и понятие, реализовать в материальных образах идеальное, идеализировать материальное.

Взаимодействие противоположностей определяло и общественную функцию искусства барокко, которое всегда стремилось быть и «приятным» и «полезным». Аналогично противоречивыми должны были быть и чувства воспринимающего искусство. Разнообразие, которое оно приносило, вызывало «приятные чувства», как писал М. К. Сарбевский, давало «развлечение и отдых». То, что

повторялось, по его мысли, вызывало удивление. Удивление и удовольствие сочетались между собой.

Контраст, сопоставление того, что на первый взгляд нецелесообразно и невозможно сопоставлять, связаны с таким важным принципом художественного языка эпохи, каким было сравнение. Так как непременной частью работы художника было установление соотношения между вещами, которые внешне могли и не иметь сходства, предлагалось постоянно искать аналогии решительно всех явлений действительности. Сравнения брались из мира природы, животных. Часты упоминания о льве, слоне, пресмыкающихся, рыбах; среди последних предпочтение отдавалось дельфину, а среди птиц — орлу, аисту, пеликану. Обращаться в поисках сравнения можно было и к человеческому телу, к мореходному искусству, ремеслам, наукам. Сравнения разворачивались, детализировались. Описываемый предмет расчленялся, и каждой его части отыскивалась аналогия: «Мысли — это стрелы, солнце — лицо любимой, желание — огонь...» (перевод 84-го сонета Петрарки Д. Наборовского).

Аналогии всегда были возможны, ибо каждая вещь в природе обязательно принижает или возвышает другую, служит ее образом. Не став предметом отображения, она не уходит из поля зрения художника; он помнит о ней и от нее отталкивается, создавая в своем произведении образ другой, внешне даже с той, первой, не связанной. Решительно все в мире каким-то образом соотносилось. Не было ни одного явления, которое формально или семантически не было связано с другими. В результате такого подхода к изображаемому миру всякий художник стоял перед двумя возможными путями отображения действительности: прямым, когда в произведении непосредственно подавалось явление, которое художник хотел описать, и косвенным, когда он добивался этого, сравнивая явление с другими, и эти другие, как отражающие основное, непосредственно отражал в тексте. Второй путь мастера барокко избирали гораздо чаще, чем первый. Этот путь позволял художникам показать свою литературную эрудицию, знание культурных традиций, в полной мере проявить умение видеть подчас неожиданные основания для всякого рода подмены одних вещей другими. Отражая одно через другое, а не представляя его прямо, художник барокко так соотносил между собой элементы произведения, чтобы они могли взаимно отражать друг

друга, чтобы между ними установилась определенная связь и весь текст выглядел как нечто целое, в котором все части вбирают в себя, поглощают другие и одновременно готовы расщепиться и в каждой вновь образовавшейся частице повторить самое себя.

Метод сравнения действовал и более широко, среди различных видов искусств. Они тоже сравнивались между собой. Также предполагалось, что есть основания для их сравнения, и потому различные виды искусства сливались, порождая самостоятельные явления, такие, как эмблема или окказиональная архитектура.

Тщательно работая над формой, художники барокко в первую очередь были нацелены на значение. По значению классифицировалось слово в поэтическом языке. Один класс — слова с постоянными значениями, другой — слова с переносными. Предпочтение всегда отдавалось второму классу слов. Именно этими словами описывалась действительность, которая была художникам барокко и знакома и незнакома. Они всякий раз заново открывали мир, не только воссоздавали и окружающую их действительность, находя всевозможные средства ее описания, но и обнаруживали скрываемый ею смысл.

Всякое явление действительности, с их точки зрения, обязательно имеет этот скрытый смысл, и задача художника состояла в его раскрытии. Это внутреннее, скрытое значение явления, предмета не совпадало с тем обычным его значением, которое оно имело в повседневной жизни, было иным, зачастую совершенно неожиданным. И оно соотносило явление или предмет с миром в целом, ставило в ряд других, вскрывало связи между ними. Художник должен был сам определить новое значение. Он мог обнаружить их не одно, а несколько. Уже в том, что значение зависело от решения художника, была заложена идея многозначности, столь характерная для барокко.

Конечно, в поисках многозначности художник мог опираться на традиции. Существовала разработанная система поисков значений, их раскрытия, система соотнесения между собой. В искусстве «работали» постоянные обобщенные значения, символы: голубь, роза, пеликан выступали как символы Христа и Богородицы; раб обычно означал влюбленного и т. д. Но значения могли возникать и непосредственно в новом контексте. Они не всегда, следовательно, были постоянными, не всегда превращались в символы. Одно и то же явление действительно-

сти, отображенное в произведении, приобретало различные, часто далекие друг от друга значения. Иногда они сосуществовали в одном контексте. И в этом — принципиальное отличие барокко от других эпох, для которых в большинстве случаев связь знака и значения была более прочной и постоянной [11].

Не будучи однозначным, произведение барокко представало перед читателем не только как эстетический объект. Оно требовало от него и усилий мысли. Веер значений, скрытых в нем, читатель должен был раскрыть сам, обнаружить их, определить их соотношение. Предполагалось, что и читатель, и зритель должны были обнаружить их при чтении стихов, созерцании картин, или памятников архитектуры (см. стихотворение В. Потоцкого «Бельведер»). Произведение барокко относилось к разряду «открытых» текстов. В зависимости от литературной культуры читателя число возможных значений менялось. Благодаря дидактической направленности школьного искусства число значений его произведений могло свестись к одному. В этом еще раз проявляется действие принципа контраста, организующего все искусство барокко.

Важной частью любого художественного произведения была интерпретация, которая непосредственно вводилась в текст и зачастую доминировала над описанием того, что интерпретировалось. Произведение без объяснения, без интерпретации представлялось просто неоконченным, потому объяснялось решительно все — и понятное и непонятное. Объяснялись абсолютно все явления, изображенные в произведении, любые эпизоды повседневной жизни. Каждое явление, каждый сюжетный мотив, каждого героя художник предлагал воспринимать как зеркало, в котором отражались вечные истины, о которых и шла речь в части, интерпретирующей описание. Сплетая сюжетные мотивы, писатели, драматурги барокко расставляли героев на поле действия драмы или романа в зависимости от того, как они участвуют в «отражении высших значений», как они отражают один другого или даже тех, которые в тексте только упоминались, но в самом действии участия не принимали. На этой основе возникали столь характерные для искусства барокко *префигурации*, происхождение которых уходит корнями в средние века.

Префигурации — это такие герои произведения, которые, хотя и могли иметь разработанную характеристику, мало что значили сами по себе. Их основная функция со-

стояла в указании, в намеке на другого героя. Они были одухотворенной параллелью, означавшей «не только себя, но и второе (лицо.— *Л. С.*), другое же, напротив, включает в себя или исполняет первое» [12] (см. главу XI нашей работы — «Интерпретация и описание»).

Эта густая сеть отражений требовала объяснений, и писатели, поэты барокко создавали чрезвычайно распространенные интерпретации своих произведений, отдавая им даже предпочтение перед изображением. Они интерпретировали и давно написанные произведения, например античных классиков, ценя их прежде всего за отражение сокровенных истин. Все произведение в этом случае предлагалось воспринимать как отражающее нечто гораздо более важное, чем то, что оно изображает. Примером может служить та интерпретация «Энеиды», которую дал М. К. Сарбевский в книге «О совершенной поэзии, или Вергилий и Гомер».

Как искусство, явно ориентированное на потребителя, барокко, поэтика которого всегда учитывала адресат, не давало сложных необычных интерпретаций. Стремясь быть понятыми всеми, художники и писатели ориентировались на среднего читателя, на его жизненный опыт и знания. Поэтому интерпретации часто выглядели как общие места, популярный моральный тезис. Зачастую интерпретация вклинивалась в текст, но могла и отвоевывать для себя особые его части, которые, входя в основной текст, все-таки стремились к самостоятельности (предисловия, послесловия, драматические хоры). Интерпретация завершала и короткие прозаические произведения. Поучение Иоанна Климака, например, заканчивало притчу о душе: «Толкование: блудница есть душа, любовницы суть греси, а князь — Христос, дом — его церковь...» [13].

Тенденция интерпретировать, объяснять превращала искусство, литературу и театр в науку о воспитании. Среди задач учить, трогать, развлекать всегда, особенно в школьном искусстве, преобладала первая. Ей подчинялся такой важный риторический прием, как экземплификация. Распространение произведения многочисленными примерами, служащими усилению темы, считалось обязательным. Все, что отображал поэт и художник, могло подтвердиться примерами, значение которых было заранее известно. Они заимствовались из Библии, из античных источников, из современной литературы, назывались «старыми примерами», как в стихотворении Д. Наборовского

«Ошибки человека». Так, в «Сатирах» К. Опалиньского часты ссылки на Эзопа. Как примеры истинной дружбы называются Орест и Пилад, Дамон и Финтиас, Эуриалий и Низус, Сципион и Лелий (VIII сатира, II книга).

Итак, для художника барокко было важно не только отобразить, но и объяснить увиденный им мир, человека и общество. Все описание строилось таким образом, чтобы это объяснение было необходимым. Благодаря тенденции к интерпретации весь мир постепенно преображался, преобразовывался в последовательность вещных рядов, начинал выглядеть как организованная система. Эти ряды, их элементы были тесно связаны между собой. Представления об их взаимозависимости были основными во всей культуре барокко. Все предметы обязательно соотносились друг с другом, были со- и противопоставлены. Испытывая зависимость один от другого, они не были самостоятельны: каждый существовал, опираясь на другой, повторяя его в своем строении и функции, отражая его в себе. Эта способность к отражению приводила к тому, что все они могли выступать как чьи-то копии, повторения, отражения, могли быть представлены один через другой [14]. Особенно часто предметы оказывались копиями некоторых идей. Всякий предмет оценивался художником барокко в зависимости от того, насколько он обладал этой способностью к отражению, так как благодаря ему любое явление жизни вскрывало свой смысл, представало в полном объеме своих связей с миром. Мир, в свою очередь, представлялся обязательно с наложенной на него сеткой связей-отражений. Этого и добивались мастера барокко, стараясь создать «невидимый язык бога», «великий алфавит природы», книгу, в которую вписал суждения вечный разум. Мир становился понятным, был объяснен, классифицирован.

В этом мире особое место занимал человек, находившийся в постоянном противопоставлении к богу, дьяволу, беспрестанно выбирающий жизненный путь, раздвоенный, ощущающий тяжесть телесной оболочки и рвущийся душой ввысь, всецело зависящий от игры фортуны, теряющийся в мирском лабиринте.

Запутанный мир, мир-хаос постоянно противопоставлялся миру упорядоченному. Художники барокко группировали разные явления действительности, сводили их в классы, составляли реестры грехов и добродетельных поступков, основных религиозных понятий. Примеры подоб-

ной классификации можно обнаружить в украинском диалоге «Банкет духовный», в «Часах» И. Величковского, «Четвертаке» Д. Наборовского, известном и русскому читателю. В последнем произведении поэт собрал в группы по четыре те вещи, которые губят, искушают человека, которые он должен ценить выше всего и т. д. Каталогизировались и черты красавицы, о чем свидетельствует любовная лирика барокко. С тенденцией к классификации связан прием перечисления: «Лук — вера, любовь — страх, надежда — тетива, бог — предел, человек — стрелок, выстрел хорош, если истинен» (Ст. С. Ягодыньский «Казацкое ружье у теологов»). В стихотворении Ст. Г. Любомирского «Ты выше всех кедров...» в трех строфах перечисляются породы деревьев, не могущих сравниться с крестом господним.

Исследуя театральные произведения эпохи барокко, мы постоянно сталкиваемся с проблемой границ художественного текста. Для всякого произведения этой эпохи свойственна попытка разрушить самое себя, выйти за свои пределы, оно нарушает границы, предписанные ему жанром. Так зарождались барочные роман, поэма, пародия. Художественное произведение стремится и дальше: за пределами жанра оно пересекает границы других видов искусства, как бы переходит на соседние территории. Возникает синтез искусств. Приемы пластических искусств используются в театре и литературе. Живопись не только изображает, но и «повествует», бывает «немой книгой». Появляясь на стыке различных жанров, рождаются новые жанры, например опера. Малый жанр, эмблема, подчиняясь общей тенденции к взаимопроникновению, завоевывает поэзию, театр, живопись, архитектуру.

На этом барочное произведение не останавливается. Обладая столь высокой активностью, оно выходит за пределы искусства и вторгается в общественную жизнь, в публицистику. Это касается не только тематики. Формы искусства вбирают в себя и преобразуют сами формы общественной жизни, что влияет на произведение, по-новому его характеризует. Иногда даже трудно решить: к искусству или к общественной жизни относится то или иное явление барочной культуры, например, торжественные процессии, возведение триумфальных врат и прочее? Произведение искусства может сочетаться с политическим документом. Так, в одной пьесе по ходу действия зачитывался подлинный пакт о мире 1634 г. В «Диалоге о

мире» К. Пентковского в действие включался и его главный зритель — король, принимая похвалы и знаки внимания от театральных героев. Таким образом, произведения различных видов искусств барокко часто находились на границе, делящей искусство и действительность, их общественная функция была максимально конкретизирована.

Все рассматриваемые нами черты поэтики барокко были свойственны и школьному театру. Они могут быть раскрыты на его материале. Перед тем как перейти к их описанию, остановимся кратко на истории школьного театра, попытаемся определить характер этого культурного явления.

Глава вторая

КРАТКАЯ ИСТОРИЯ И ХАРАКТЕРИСТИКА ШКОЛЬНОГО ТЕАТРА

В Польше впервые школьные сцены были организованы иезуитским орденом в конце XVI в., хотя в Пултуске первое представление было дано уже в 1566 г., а в Браневе — в 1568 г. С того времени сцены, возникая с довольно большой частотностью, начинают функционировать в больших и малых городах Польши. Их появление зависело от открытия коллегий. Школьный театр в Польше пережил свой расцвет в последней четверти XVII в., и его естественный конец совпал с кассацией ордена иезуитов в 1773 г. К этому времени уже появился профессиональный общедоступный Национальный театр (открыт в Варшаве в 1765 г.), отвечавший изменившимся эстетическим и общественным запросам публики. Польский театр, как все европейские театры школы, имел своим образом театр гуманистической школы. На его сценах разыгрывали античные комедии и трагедии, инсценировали речи Сенеки. Он имел дидактическую функцию, которую осознавали выдающиеся педагоги XVII в., такие, как Я. А. Коменский.

Русскому школьному театру для его зарождения, развития и исчезновения история отпустила более краткий отрезок времени. Он возник в первые годы XVIII в. в Москве, в Славяно-греко-латинской академии. Ее протектор Стефан Яворский в 1701 г. писал Ф. А. Головину, что в «академии уготовляются комедии», а не позднее 14 ноября 1701 г. уже была поставлена «Ужасная измена сластолюбивого жития». Школьные театры были и в других городах России: в Ярославле, Твери, Ростове, Смоленске, Новгороде и др. Они перестали существовать во время царствования Екатерины II, вытесненные классицистской драмой и первым общественным театром, открытым в 1756 г. под дирекцией Сумарокова.

Своим возникновением русский театр во многом обязан украинскому школьному театру — этому важнейшему посреднику в польско-русских культурных контактах. Киевская духовная академия имела театр в противовес и в подражание театрам католических коллегий, находившихся во Львове, Полоцке, Луцке и других городах. Украинский школьный театр просуществовал до начала 70-х годов XVIII в. Школьные представления были запрещены при киевском митрополите Арсении Могилянском (1761—1768 гг.), что совпало с естественным концом этого театра [1]. Украинский театр повторял организацию театра польских школ, опирался на теоретический и практический опыт польских преподавателей и драматургов. Так, труды по поэтике выдающихся деятелей школы и театра, например М. К. Сарбевского, преподававшего в Полоцке в 1618—1620 гг., были популярны и в православных школах [2].

Опыт киевских драматургов, которые создали свой, во многом отличный от польского репертуар, лег в основу московского и, шире, русского театра. Деятели украинской культуры, Епифаний Славинецкий, Арсений Сатановский, Стефан Яворский и другие, приезжали в Москву и другие города России, где организовывали театры и писали для них пьесы. Возможно, что и «Ужасная измена», «Страшное изображение» были написаны украинцами. Известны соответствия между украинскими школьными пьесами, например «Царством Натури людской», и русскими — «Царство мира», «Торжество мира православного», «Ревность православия». Воспитанниками Киевской духовной академии были один из основных организаторов русского школьного театра Симеон Полоцкий, автор

школьных драм и организатор театра в Ростове Димитрий Ростовский, автор известной трагикомедии «Владимир» Феофан Прокопович.

Украинский и русский школьные театры имели с польским множество соответствий. Очевидно, что они были далеко неполными и объяснялись не только заимствованиями, обусловленными развитыми культурными связями [3], но и общностью природы этих театров и их общественных задач. Не все жанры польского театра нашли соответствие у восточных славян. Если диалоги, мистериальные пьесы, например, имеют достаточно соответствий в русском и украинском театре, то «суды», «сеймики», являвшиеся театрализованными диалогами, имитирующими заседания суда и сейма, на восточнославянской почве не привились. Одни драматические жанры легко завоевывали свои права, другие — с трудом, проникая в соседствующие с ними. Так, например, обстояло дело с пьесами, которые мы условно называем пьесами о преступниках на троне (см. главу VII — «Сюжеты школьной драмы»), чрезвычайно распространенными на польской сцене. В русском театре они появились только на правах части пьес рождественского цикла. В какой-то мере их отголоски можно услышать в пьесах о Сарпиде и о графе Фарсоне.

Большое сходство наблюдалось в выборе тем и сюжетов драм, что в значительной степени объясняется соответствием прагматической функции театров школы. Общими были темы и сюжеты пьес мистериального цикла. Они имеют наибольшее число аналогий, что позволяло исследователям даже говорить о переводах и прямых заимствованиях. Так, «Действие на страсти Христовы» П. О. Морозов считал переводным и указывал иезуитские пьесы, которые могли послужить его источниками [4]. «Комическое действие на Рождество Христово» М. Довгалевского, вполне вероятно, связано не только с «Рождественской драмой» Димитрия Ростовского, но и с польской пьесой на рождественский сюжет. И польскому, и русскому, и украинскому театрам были известны сюжеты об Иосифе Прекрасном [5], о св. Алексии. Эти сюжеты обрабатывались сходно. П. О. Морозов полагал, что действо о св. Алексии, поставленное в 1674 г. в честь царя Алексея, «отчасти переведено, отчасти же просто переписано с польской пьесы» [6]. Если даже его предположение неверно, то все равно следует иметь в виду популярность этого

сюжета на польской сцене. Известно, что он лег в основу пьесы, ставившейся в Пултуске в 1600 г., что в 1683 г. он еще раз послужил основой школьной польской пьесы [7]. Общий сюжет имели пьеса Симеона Полоцкого «Комидия притчи о блуднем сыне» и ряд польских пьес. В кодексе XIV—10 содержалось, например, две программы под одинаковым названием «Блудный сын», в кодексе XIV—80 была пьеса «Комедия о блудном сыне». Общим был сюжет русского «Действа о князе Иефае Галаатском» и польской пьесы «Ефтес», представляющей собой свободный перевод трагедии Буханана (1587 г.). Сюжет о Иефае позднее был известен и польскому школьному театру [8]. И польский, и украинский, и русский театры разрабатывали сюжет жертвы Авраама. Возможно, что «Ужасная измена сластолюбивого жития» имела образцом польскую комедию о богаче и Лазаре, о чем писал И. А. Шляпкин. Имеет с ней сходство и рыбалтовская пьеса типа моралите — «Придворный сват».

Следует заметить, что вначале в Киеве школьные пьесы ставились по-латыни и по-польски. «Dialogus de Passione Christi», один из древнейших памятников украинского театрального искусства, имел пролог, написанный по-польски, но кириллицей, так же как и некоторые другие части драмы.

Украинский и русский школьные театры при своем формировании испытывали влияние не только со стороны польского школьного, но и народного религиозного театра, о чем свидетельствуют рождественские и пасхальные пьесы (в которых можно обнаружить сходство с мистерией Миколая из Вильковецка), их интермедии. Велика также была роль польской шопки, т. е. народных кукольных рождественских представлений.

Очевидно, что связи школьных театров Польши, Украины и России — это одно из частных проявлений в области театральных контактов этих стран. Возможно, что пьеса «Дафнис, гонением любовного Аполлона в древо лявровое превращенная» (1715 г.) связана с польской оперой 1675 г. на этот сюжет, а может быть, и со стихотворным романом С. Твардовского. Вероятно, русская пьеса о Дон-Жуане [9] была переведена с польского.

Общность польского, русского, украинского театров обусловливалась не только заимствованиями, но и сходным направлением их развития, принадлежностью к одному виду театрального искусства. Важным проявлением этой

общности стали драматизованные эпические произведения, романы. Многие из русских драм, имевших в основе популярные романы XVII в., возможно, принадлежали школьной сцене, например «Акт о Калеандре и Неонилде», «Акт о Петре Златые Ключи», «Комедия об Индрике и Меленде». В Польше прозаические произведения на языке сцены перекладывают в основном иноверческие школьные театры, но в какой-то мере эта тенденция была известна и иезуитскому школьному театру, о чем свидетельствуют программы, опубликованные В. И. Резановым [10]. Иноверческие театры в Польше ставили пьесы о Гризельде, о Понтусе и Сидонии. Получили сценическую обработку романы Гелиодора о Теагенесе и Хариклее. Как и на русской сцене, трансформировался в драму роман о Кире. Видимо, пьеса «Миртиллис и Амариллис» была переложением романа Дж. Б. Гварини «Верный пастух» [11]. Общим для польского и русского театров романным сюжетом был сюжет о Тамерлане и Баязете. Только в России он попал на придворную сцену, а в Польше—на школьную.

Школьные театры Польши и России развивались в различных общественных условиях. В России увлечение театром грозило для духовного лица снятием сана, а для гражданского — наложением эпитимьи. Аналогично обстояло дело и на Украине, где осуждались духовные лица, увлекавшиеся устроением комедий. Вызывало недовольство проникновение элементов театральной культуры в общественную жизнь и позднее, об этом говорят выступления Иосифа Туробойского, вынужденного доказывать полезность воздвижения триумфальных врат и устройства различных празднеств. Отголоски такого отношения к театральному искусству слышны и в первой русской статье, посвященной театру, «О позорищных играх», вышедшей в «Ведомостях» 1733 г.

В Польше театр с более давних времен был признан официально. Таких гонений, как в России, он не испытывал. Хотя в некоторых кругах, например в протестантских, были возражения против введения сценического искусства в систему воспитания молодого поколения. Встретился с протестом со стороны чешских братьев Ян Амос Коменский, когда в Лешне взялся за перо драматурга. Опасались одно время вредного влияния театра руководители пиарского ордена. Они считали, что театр будет отвлекать молодежь от занятий, потому с 1637 по

1659 г. в пиарских школах театра не было. Затем пиары вновь к нему вернулись, и к концу XVI в. в Польше насчитывалось 23 пиарские сцены, которые продолжали функционировать и в XVIII в.

Школьные театры Польши и России различно соотносились с другими видами театров, сосуществовавших с ними. Так, для русского театра в бо́льшей степени, чем для польского, была характерна связь с литургическим театром, о чем свидетельствует пьеса Симеона Полоцкого «О Навходоносоре царе», сюжет которой разрабатывался в литургическом «Пещном действе», такие пьесы, как «Действо Страшного суда», «Страшное изображение второго пришествия». В польском театре соответствия с литургической драмой можно обнаружить только в пьесах рождественского и пасхального циклов. Вообще польский школьный театр более, чем русский, близок театру светскому. На его сценах ставились пьесы со сложными, разветвленными сюжетами, почерпнутыми из античной истории, из средневековых хроник, только опосредованно соотносившиеся с религиозным и дидактическим содержанием, предписанным театру. И уже на последнем этапе своего существования школьный театр Польши обратился к классическому светскому репертуару, к французской трагедии и комедии.

Русский школьный театр также смыкался со светским театром, но связь между ними была обратной. Эти театры как бы перераспределяли сферы своего влияния. Пока еще не функционировал школьный театр, в России на придворной сцене ставились «Малая прохладная комедия об Иосифе», «Жалобная комедия об Адаме и Еве», пьесы на сюжеты, составлявшие основной репертуар любого европейского школьного театра. Агиографические и библейские сюжеты и в дальнейшем питали придворный театр, его любительские сцены, сосуществовавшие с театром школьным. В репертуар театра Натальи Алексеевны входили «Комедия св. Екатерины», «Комедия пророка Даниила». Между школьным и придворными театрами шел обмен пьесами. «Ревность православия» ставилась не только на школьной сцене, но и в театре села Преображенского [12].

Русский театр школы в отличие от польского не полностью реализовал свои возможности. Он не обратился к европейскому классическому репертуару, в меньшей степени развивал комедию. Он медленнее секуляризировался. (Исключение здесь составляют авантюрно-романные

пьесы.) В бо́льшей степени он был включен в другие области культуры, выполняя роль художественно оформленной устной газеты эпохи Петра. Имеется в виду прежде всего московский театр [13]. Эта разносторонность русского театра свидетельствует о некоторой размытости его границ как культурного феномена, что характерно для русского театра того времени в целом. Он не имел столь строгого разделения на виды, как польский. Границы между драмами различных кругов легко нарушались. О взаимопроникновении школьного и придворного театров мы уже говорили. Следы его можно обнаружить в двойственном положении многих пьес светского характера, которые невозможно отнести к какому-либо определенному виду театра. О подобном положении «Акта о Калеандре» писал в упоминавшейся статье П. Н. Берков.

Колебания от одного вида театра к другому очевидны в организации театров. Известно, что первые пьесы придворного русского театра разыгрывались учениками. Школьников обучали «комедийному делу». «...Взяты мы, сироты, в комедию твою (царя.— *Л. С.*) и ноне нас... в школе держат и домой не отпущают...» [14] Профессиональных актеров на придворной сцене не было. Как и обычные школьные актеры, они называли себя «неискусными и неосмысленными отрочатами», просили о снисхождении. Первые придворные спектакли ставили также любители. Среди них наряду с пастором Грегори следует назвать Ст. Чижинского, ставившего комедию о Давиде и Голиафе, учившего также актерскому мастерству. Этот Чижинский в свое время преподавал латынь в школе Киево-братского монастыря [15]. Другим важным примером размытости границ видов театра являются пьесы Симеона Полоцкого. Они, как явствует из прологов, предназначались для царя. Подобный адресат обычно имели придворные, а не школьные спектакли, только царю посвящались и московские драмы-панегирики, предназначавшиеся для широкой публики. Сходства придворного и школьного театров в типе организации и характере репертуара драматурги и театральные деятели добивались сознательно. Россия еще не хотела чисто светского искусства, тем более театрального, и потому в ней относительно легко привился школьный театр.

Двойственная природа: дидактическая и эстетическая функции

Школьный театр занимал двойственное положение в системе культуры XVII—XVIII вв. С одной стороны, он был культурной институцией с развитой эстетической программой. С другой — вспомогательной частью общей дидактической программы. Он был не только явлением искусства, но и средством воспитания, развернутым педагогическим приемом, который применялся в преподавании двух из семи свободных художеств — поэтики и риторики. Поэтика и риторика были последними двумя классами из шести низших, в которые входили: фара (аналогия), где учили основам грамоты и латыни, инфима, грамматика, синтаксис, где занимались латынью, катехизисом, арифметикой, музыкой. За этими шестью низшими классами следовало два высших — философии и богословия, где преподавались также геометрия и астрономия. В украинских школах еще изучали польский язык. Сами деятели театра называли свое поприще скромной сценой, «созданной по правилам искусства и науки, а не для внешнего блеска» [16].

Видя в театре одно из средств воспитания, деятели школы уделяли ему много внимания. В школьных правилах (ординациях) всегда были специальные разделы, посвященные театру. Иезуитские школы организовывали сцены в соответствии с Ratio studiorum. Из этих правил становилось известным, сколько раз в год и на какие темы следовало ставить спектакли. Известно, например, что в иноверческих школах в Торуни и Гданьске один раз в год разрешалось ставить трагедию и один раз — комедию. В гимназии в Лешне представления давались четыре раза в год [17].

По замыслу создателей театр должен был помогать ученикам овладевать знаниями, развивать их память и воображение. Он должен был служить орудием в процессе овладения ораторским искусством, без которого было немыслимо образование того времени. Сцена совершенствовала дикцию, облегчала непременное в школьной практике запоминание сентенций из древних авторов, которыми бывшие ученики затем блистали на всех публичных собраниях и торжественных событиях в частной жизни. Сеймы, суды оглашались речами, костелы — проповедями, построенными согласно правилам риторики, известны-

ми со школьной скамьи, пересыпанными латинскими цитатами. «У колыбели и у катафалка, за столом и во время брачной церемонии — всегда говорят речи, ими приветствуют появившихся на свет, ими прощаются с теми, кто этот свет покидает, сыновья — отцов, слуги — господ, возвращающихся из города, встречают речами, как будто они прибывают из Индии» [18].

Увлеченность искусством слова была характерна и для русской культуры XVII—XVIII вв., когда вновь оживает жанр проповеди. Отношение к ораторскому искусству отразилось и в школьных пьесах. В некоторых из них главными героями выступают выдающиеся ораторы, за свои успехи в красноречии удостаивающиеся милости государей.

В Польше школьный театр помогал овладению вторым официальным языком страны — латынью. Имея в виду эту задачу театра, пиары, например, и в XVIII в. ставили драмы по-латыни, даже переводили на латынь Метастазио.

Театр значительно облегчал процесс обучения, вносил в него элемент игры, делал его более доступным и интересным. Вот что писал, например, о задачах школьного театра Коменский: «Все мои мечты состоят в том, чтобы труд школьников превратился в игру, в развлечение; а никто этого не хочет понять. Молодежь, даже аристократическую, трактуют как невольников, учителя основывают свой авторитет на мрачном выражении лица, грубых словах, даже на телесных наказаниях; они хотят, чтобы их боялись, а не любили... Я советовал им, чтобы они ввели у себя театральные представления, опираясь на то, что нет более действенного средства для того, чтобы прервать умственную лень и пробудить дух... Эти забавы ведут к серьезным целям» [19].

Дидактические задачи театра сочетались с общими задачами морального и идейного воспитания, которые ставила перед собой школа в целом. Театр воздействовал на юных зрителей, готовил их к общественной жизни, давал им наглядные уроки. Считалось, что представление «зело полезно к наставлению и резолюции, си-есть честной смелости». Театр показывал примеры благочестия и добродетельной жизни, примеры служения родине. Его спектакли были своего рода «прикладами» (exempla), помогающими усвоить религиозные догматы и принципы гражданского поведения, и служили благочестию и школе.

Школьный театр имел и чисто рекреативную функцию. Вот что писал о значении театра в школе с ее строгими правилами поведения и суровым режимом интерната Феофан Прокопович. Комедии «услаждают молодых человек житие стужительное и заключению пленническому подобное»[20]. Таким образом, школьный театр, как всякий вид театрального искусства, был многофункциональным.

Дидактическую функцию школьного театра выполняли решительно все его жанры. Дидактическими были и пьесы светского характера, и комедии, и моралите, и пьесы мистериального типа. Но, кроме того, школа создала особые жанры, которые более других служили выполнению дидактических задач. Это были диалоги или декламации, которые отличались от собственно пьес тем, что были предназначены для практических школьных занятий, представлялись или произносились не для большого числа зрителей и почти не имели театрального оформления. Эти диалоги не разыгрывались, а декламировались учениками в обычных, нетеатральных костюмах, без театральных аксессуаров.

Дидактическая функция школьного театра и другие его общественные функции, сочетаясь с эстетической, зачастую подавляли ее, создавали особые условия для ее реализации. Трудно было создавать произведения искусства, если примерно дважды в год преподавателю следовало представить для постановки драму, если драматургом становился каждый преподаватель, получавший классы риторики и поэтики, если всякое выдающееся событие общественной жизни требовало немедленного отклика на сцене. Несмотря на эти обстоятельства, театр, даже находясь в одном ряду с грамматическими экзерцициями, продолжал оставаться искусством. Его требования, конечно в различной степени, все-таки выполняли драматурги поневоле — учителя риторики и поэтики. Появляясь со своими нравоучениями и мнемоническими задачами в мире сценических образов, они подчинялись законам этого мира и создавали драматические произведения, являвшиеся вариациями того, что было предписано правилами.

Будучи частью дидактической программы, выполняя функции религиозного и общественного воспитания, театр в то же время вырывался из учебного плана и превращался в явление искусства. Такая двойственность школьного театра в глазах его зрителей и создателей была не

недостатком, а естественной чертой. Аналогично раздваивались и многие литературные жанры, с одной стороны, служившие общественным задачам, как хроники, с другой — имевшие и эстетическую ценность. В этом сложном взаимодействии литературы и действительности, театра и жизни состоит одна из основных особенностей эпохи барокко.

Размещение школьных сцен. Тенденция к массовости

Особенностью размещения школьных сцен было отсутствие центра, служившего образцом для театров, рассеянных по другим городам, определявшего их репертуар. Театры почти на равных основаниях существовали во многих городах. Сцены функционировали в Варшаве и Крожах, Люблине и Полоцке, Новогрудке и Вильне. Причем в небольших городах иногда были театры, стоявшие на одном уровне со столичными. Так, школьный театр в Браневе имел даже собственное здание, что вообще было редкостью.

Размещение театров было связано с общей тенденцией, доминирующей в польской культуре XVII — первой половине XVIII в., которую польский исследователь Я. Мачеевский называет рустификацией [21]. Вместо крупных культурных центров, которые были в XVI в., в XVII в. в Польше появляются провинциальные магнатские дворы, усиливается роль мелких городов, где собирались «сеймики» и «суды». Эта тенденция была связана с децентрализацией общественной и политической жизни.

К середине XVIII в. в Польше насчитывалось более 80 школьных сцен; среди них примерно 60 принадлежало иезуитам, остальные — пиарам, театинам и прочим орденам. Между театрами различных коллегий существовала конкуренция, что находило отражение, например, в интермедиях, высмеивавших противников. Но в случае необходимости школы разных орденов могли обмениваться репертуаром. Так, в торуньском протестантском театре в 1679 г. ставилась иезуитская пьеса о Кодрусе [22].

Русские школьные театры также были рассыпаны по всей стране. Школьный театр действовал в Москве (здесь существовал театр Славяно-греко-латинской академии и московский Гошпитальный театр), в Ростове (основанный крупнейшим драматургом школы Димитрием Ростовским),

а также во многих других городах: в Твери, где он продолжал традиции московского панегирического театра, в Астрахани, где, кстати, была иезуитская школа, в Ярославле, где ставились такие пьесы, как «Авелева смерть», драма «Не любо — не смейся», в Пскове, Новгороде, где в 1742 г. было поставлено выдающееся произведение русской школьной драматургии «Стефанотокос». Школьные театры были в Казани, Смоленске. Театр достиг Сибири — Тобольска, Иркутска. Начало сибирским представлениям было положено тобольским митрополитом Филофеем Лещинским, который заботился о том, чтобы городское население посещало представления. Действовал школьный театр и в Троице-Сергиевой Лавре. В 20-х годах XVIII в. возник школьный театр в Петербурге, в школе Феофана Прокоповича.

Такое размещение театральных сцен позволяло посещать спектакли большому числу народа. Постоянное увеличение числа зрителей входило в задачи школы. Она стремилась к массовости театрального искусства, хотела сделать театр доступным для населения города и близлежащих деревень.

Школьные драматические представления были закрытыми и открытыми. Первые преследовали чисто учебные цели. Вторые предназначались и для развлечения и для поучения публики. На этих представлениях собирались учителя и ученики школы, гости. Часто это были граждане, поддерживавшие учебное заведение в финансовом отношении, родители учеников. Так как ученики происходили из различных социальных слоев, в том числе и из низших, на спектаклях бывали не только знатные горожане и духовенство, но и простые ремесленники и крестьяне, отдавшие детей на обучение в духовные школы.

Социальный состав учеников и зрителей с достаточной полнотой отражают русские и польские интермедии, как и отношение родителей к школе. Особого желания учить детей они не выказывали. Многие драматические тексты высмеивали родителей, которые были не в состоянии оценить роль учения. В них даже говорилось, что только один из ста крестьян посылает детей в школу. Призывали зрителей отдавать детей учиться и эпилоги: «А свое дети до школы давайте, Бя ся учили въ школе шановати Родичов своих, яко тежъ и Бога знати» [23]. Об этом же говорит изданный в России в 1708 г. указ, по которому дети священнослужителей были обязаны посещать гре-

ческие и латинские школы. В противном случае их ждала военная служба.

Школьные драматические произведения описывают и жизнь школьников. Чаще всего они жалуются. Так, в одном из диалогов нерадивый ученик готов даже в крапиве спрятаться от дьяка, который заставляет учиться; другой — убежать в лес; третий предпочитает пасти коров. В «Комическом монологе на встречу весны» мы читаем: «А временем и такой торг бывает, Что от спины вся кожа отставает». Конечно, такие ученики выводились на сцену для осуждения и осмеяния.

Уже на первых порах существования школьного театра драматурги и постановщики, стремясь повысить авторитет школы, различными способами привлекали учеников и их родителей. Школьные представления были особыми звеньями в связи школ с обществом, своего рода публичными экзаменами. В эпилогах и других частях пьес иногда прямо сообщалось об успехах учеников, что было явной демонстрацией пользы обучения, ср.: «Изволите толко о чем-нибуть мене испрошать, На все вам могу в тот час отвещавать, Не токмо из славной философии, Но из самой преславной богословии, И не толко подиспутовать, Но и партес воспевать, А что тонцовать и плясать, То того не вспоминать...» («Комический монолог на встречу весны»).

Организаторы представления в случае успеха могли рассчитывать на новые пожертвования школе, на подарки, в России — на некоторые суммы из архиерейского дома. Они ревностно отмечали успех каждого спектакля, зная, что популярность театра увеличит число учеников.

Школьные драматурги умели добиваться успеха. На их представлениях обычно собиралась масса народу, о чем свидетельствуют многочисленные записи, сделанные руководителями школьного театра в XVII—XVIII вв. Популярность школьного театра не падала вплоть до конца его существования. Известно, что, например, в 1741 г. в Петркове при постановке пьесы «Иаков Стюарт» (т. е. почти накануне открытия Национального театра) на представление собралось столько народу, что часть зрителей расположилась на подмостках и актерам было негде играть [24].

Тенденцией к массовости театрального искусства школы, стремлением завоевать соответственное положение в общественной жизни определялся характер репертуара

школьного театра. В нем всегда большое место занимали драмы-панегирики, прославлявшие меценатов школы, выдающихся полководцев, государей, драмы, посвященные крупным военным победам, как победе Яна Собесского под Веной, взятию Хотина, Каменец-Подольска. В этих драмах в большей или меньшей степени отражалась социальная и политическая ситуация страны, содержались отклики на вопросы, волновавшие общество. Конечно, часто эта связь с реальной, современной действительностью была неявной, скрытой, требовала специального вычленения из условно-исторического и религиозного контекста. Драмы не прямо говорили о конкретных исторических событиях, а разрабатывали темы, параллельные им по смыслу. Так, в честь возвращения королевича Владислава из-под Хотина ставилась пьеса о возвращении Сципиона, в честь епископа, опекающего бедных,— пьеса о св. Николае. Русские панегирические драмы преимущественно прославляли царя и его государственную деятельность, его победы. Они были «лицевыми ведомостями о тех баталиях и викториях, которыми создавалось политическое могущество новой Империи...» [25]. В панегирических драмах театр оплакивал кончину царя, прославлял коронацию Елизаветы («Стефанотокос»). Русские панегирические пьесы по сравнению с польскими были более явно связаны с реальной жизнью, менее сложными путями, без чрезмерной символики и богатой системы литературных и исторических намеков достигали своих целей. Религиозное содержание в них сплеталось со светским, подчинялось ему, служило его предсказанием.

Панегирики, имевшие общественно-политический характер, не останавливались и перед критическим осмыслением происходящих в стране событий. Они прямо предостерегали польское общество перед турецкой опасностью, напоминали ему о притязаниях Турции. Откликаясь на военные события, они не только прославляли победы и полководцев, но осуждали войны, разорявшие народ. Аналогичные задачи имели и польские драмы, приуроченные к сеймам, трибунальным судам, всегда собиравшие большое количество публики. Часто их выполняли парателеатральные формы, такие, как «сеймики». «Сеймик», поставленный на краковской университетской сцене в 1658 г., анализировал тяжелое политическое положение в стране, критиковал сейм и шляхетские свободы.

Иногда школьные драмы касались и более общих про-

блем политического характера, какой для Польши была проблема liberum veto. Так, в 1757 г. на познаньской сцене была поставлена пьеса «Вандалус», в которой доказывалось, что отнюдь не все могут претендовать на право наследовать престол. «Трагедия об Эпаминонде» Ст. Конарского перекликалась с его известным трактатом «О действенном способе совещаний» и также касалась вопросов государственного устройства. Иноверческий, лютеранский, протестантский театры в Польше постоянно обращались к теме исторических связей Поморья с Польшей. На сценах ставились пьесы на сюжеты из истории Польши. Героями их были короли Пясты. В театре проводилась идея веротерпимости — мирного сосуществования католиков и протестантов, что было немаловажной заслугой в то время[26]. Драмы-моралите, на первый взгляд далеко отстоявшие от современной им действительности, также могли быть актуальными. Они часто осуждали придворные нравы, что было задачей и проповедей, и публицистических произведений XVII — первой половины XVIII в.

Не только современные темы, но и исторические могли привлечь зрителей в школьные театры. Учитывая интересы православного русского населения, школы католических орденов обращались к сюжетам из истории тех мест, где находились коллегии. Так возникли польские школьные драмы о принятии христианства на Руси, о князе Владимире, о св. Михаиле Черниговском, о св. мучениках — братьях Борисе и Глебе. Эти пьесы должны были заинтересовать население западно- и южнорусских городов, что, в свою очередь, вызвало бы интерес к деятельности коллегий, а шире — и ордена. Таким образом, школьные драматурги искали средств добиться расположения публики, войти в общественную жизнь, обращаясь не только к узловым моментам государственной политики, но и к национальным и религиозным чувствам зрителей.

Тенденция к массовости театрального искусства определяла и выбор художественных средств, и особенности жанровой структуры театра. Так, стремясь к завоеванию простонародной публики, школьные драматурги, несмотря на много раз повторявшиеся запреты, вводили в свои пьесы интермедии, построенные по правилам поэтики народного театра, разрабатывавшие фольклорные темы и сюжеты. Улавливая общую тенденцию культуры XVII в.

к возрождению агиографии в искусстве слова и в живописи, деятели школьного театра (в XVI в. почти не касавшиеся жизнеописаний святых) в XVII в. одной из основных линий драматургии избрали линию агиографическую. Пьесы, посвященные католическим и православным святым, миссионерам в экзотических странах, не сходили с польских школьных сцен, что перекликалось с многочисленными переизданиями «Жизнеописаний святых» П. Скарги, «Образов и чудес польских святых» М. Бараньского (польского Барония). Осознавая требования просвещенной части общества, уже воспринявшей идеи XVIII столетия, школьные постановщики накануне эпохи Просвещения вводили в свой репертуар классические европейские трагедии и комедии XVII—XVIII вв. Следуя требованиям времени, уже в XVII в. школьный театр Польши предпочел польский язык латыни. Обязательно на латыни ставились (по постановлению 1567 г.) только официальные пьесы, имевшие важное общественное значение и не входившие в учебный план. Русскому театру двуязычие было неизвестно.

Включенность театра в круг общественных и художественных проблем, выполнение требований публики определяли его постоянную популярность. Она долго не падала, несмотря на конкуренцию с другими видами театров, народным (рыбалтовским в Польше) и придворным (магнатским), несмотря на многократные требования со стороны церковных и светских властей ограничить число школьных представлений, впервые высказанные в середине XVII в.

Сцена. Актеры. Драматурги

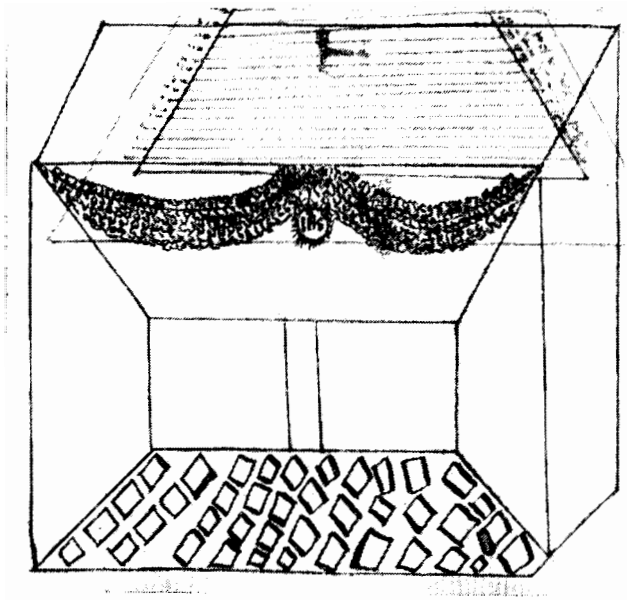
Пьесы школьного театра ставились в одном из помещений школы, которое могло иметь сцену, оборудованную по последнему слову театральной техники, как в Люблине или Познани (сцена люблинского театра была описана М. К. Сарбевским в его «Поэтике» как образцовая). Это была сцена сукцессивного типа с рисованными декорациями, писавшимися на заднике и кулисах. Эти кулисы представляли собой вращающиеся четырехугольные призмы, которые ставились по бокам сцены с таким расчетом, чтобы зритель воспринимал их как сплошную стену, а актеры могли бы проходить между ними. Призмы вращались вокруг своей оси, если нужно было менять деко-

рации. Таким же образом оформлялась и задняя стена. Нарисованные на ней декорации также менялись благодаря вращению составлявших ее призм. Изображались обычно дом, дворец или лес, скалы, бушующее море. В школьном театре находили применение сложные машины. Существовала специальная система рычагов, с помощью которых действующие лица могли подниматься и опускаться: грешники проваливались в преисподнюю, ангелы взлетали в небо. В полу сцены делались люки. Половицы сцены крепились таким образом, что их можно было приводить в движение: колеблясь, они изображали волнующееся море. В театре мог быть и занавес, который иногда только делил сцену на две части. Так получались большая и малая сцены, как при постановке пьесы Симеона Полоцкого «О Навходоносоре царе...». Средний занавес упоминается в пьесе театра Натальи Алексеевны «Комедия о прекрасной Мелюзины», в «Комедии о Ксенофонте и Марии».

Иногда помещения, в которых ставились пьесы, не имели театрального оборудования. Спектакли, драматизированные диалоги шли без особого сценического оформления. Оформлялся только задний план, специальных театральных костюмов не было. Большое внимание в школьном театре уделялось освещению. Как говорилось в одном учебнике, «необычное освещение внушает зрителям некоторый священный трепет». Оно создавалось свечами, скрытыми от публики. Например, над авансценой укреплялся рог изобилия, один или несколько, а в него помещались свечи.

Иногда, правда очень редко, школы имели собственные театральные здания, как варшавская, браневская, львовская и полоцкая. Но эти здания могли быть и тесными сараями, как театр московского Гошпиталя.

Школьные спектакли не всегда шли на специальных сценах или в специальных помещениях. Продолжая традиции религиозного театра, школьные драматурги ставили свои пьесы в костелах. Например, в костеле разыгрывались религиозные диалоги, пьесы на тему канонизации святых. Это было не чуждо и русскому театру. Постановщики могли выходить за пределы школы и храма, продолжая традиции народного средневекового театра. Они выносили свои спектакли под открытое небо, на рыночные и церковные площади, собирая толпы зрителей. Спектакли ставились и в светских зданиях. Например,



Общий вид сукцессивной сцены.
Окоń J. Dramat i teatr szkolny: Sceny jezuickie XVII wieku. Wrocław, 1970.

представления давались в ратуше в Быдгощи, во дворце Паца в Вильне. Место постановки было тесно связано с ее общественными задачами. Чем больше публики хотел принять театр, чем более актуальную тему он поднимал, тем в бóльших помещениях ставились спектакли, тем быстрее он вовсе отказывался от них, выходя на открытое пространство. Для каждой открытой постановки требовалось разрешение городских властей.

Школьные представления часто были чрезвычайно длительными. Известно, например, что представление в Торуни пьесы о царе Соломоне в 1713 г. длилось два дня. Школьные пьесы могли состоять не только из трех, как полагалось по правилам, а и из 10 актов, как торуньская пьеса об Александре Великом.

Школьный театр, имея обширный репертуар, привлекая многочисленную публику, в то же время не был профессиональным театром. На протяжении всей своей истории он был театром любительским, где обязанности авто-

ров, постановщиков, актеров выполняли непрофессионалы. Все деятели театра целиком зависели от школы. Театр исходил из нее. Он создавался силами учителей и учеников коллегий. Авторами драм были преподаватели риторики и поэтики. Иногда сочиняли драмы и сами ученики, что бывало редкостью. В правилах школы не была зафиксирована обязанность преподавателей писать драматические произведения, но фактически это требование существовало. Учителя были вынуждены сочинять пьесы, а затем и ставить их, так как иначе они не выполнили бы школьную программу, в которую входило и знакомство с древними авторами, и овладение риторическим искусством, что по сложившимся традициям преподавалось в том числе и на сцене. Поэтому учителям приходилось по теоретическим руководствам изучать искусство создания или, вернее, составления драматических произведений.

Перед тем как приступить к творчеству, драматурги, еще будучи на школьной скамье, знакомились с природой драматического произведения, с различными способами обработки драматического сюжета (существовали риторический, поэтический, символический, итальянский, испанский, искусственный, сатирический способы) в трагедии и комедии, трагикомедии. Они учились осуждать неправдоподобие и ценить верное подражание натуре, расчленять правильно построенную драму. В поэтиках содержались сведения о больших и малых (пролог, эпилог, хоры) частях драмы, о программах (синопсисах). Школьные драматурги должны были знать основы сценической игры, режиссуры, оформления спектакля. Все эти знания они черпали в специальных руководствах, в конечном счете восходивших к «Поэтике» Аристотеля и варьировавших его основные положения.

Среди этих руководств наиболее популярными были трактат А. Доната «Три книги поэтических установлений», «Поэтическое искусство» Я. Понтана, сочинение Скалигера, IX книга «О совершенной поэзии» М. К. Сарбевского под названием «О трагедии и комедии, или Сенека и Теренций», «Драматическая поэзия» 1691 г., «Компендиум гуманитарных наук», где в разделе «Обозрение» были собраны сведения о режиссуре, театральных костюмах, инсценировке. Огромной популярностью пользовался трактат Ф. Ланга «Об искусстве сценической игры». Существовали многочисленные украинские и

русские поэтики, «Кастальский источник», «Амфион», «Искусство поэтики» Феофана Прокоповича, трактаты М. Слотвинского, М. Довгалевского, И. Хмарного и другие, в которых также значительное место уделялось искусству драмы [27]. Часто в руководство по поэтике и риторике входили драмы, приводившиеся как образцы для написания драматических сочинений. Драматурги как бы получали трафарет, на который они могли наложить избранный ими сюжет. Таким трафаретом, например, была избрана неизвестным автором риторики польская драма о русских святых Борисе и Глебе. Она заканчивала изложение правил риторики [28]. Конечно, немалую роль в приобретении драматического опыта играли традиции и собственное понимание предмета изображения драматургами.

Как уже говорилось, преподаватели сами ставили спектакли. «Отцы ордена, нередко игравшие такую важную роль в комедии всемирной истории, не гнушались разыгрывать комедии на театральных подмостках и, улаживая политические союзы и договоры, не пренебрегали в то же время постановкой опер и балетов» [29]. Иногда увлечение театром доходило до того, что о занятиях забывали и учителя и ученики.

Актерами школьного театра были ученики старших классов, поэтики и риторики, а также младших. Обычно младшие ученики получали второстепенные роли или играли в массовых сценах. Кроме того, они участвовали в декламациях, диалогах, моралите, т. е. более простых драматических формах. Статистами могли быть не только ученики коллегий, но и жители города, где находилась коллегия.

Тип игры, который стремились воспроизвести школьные актеры, описан в уже упомянутом трактате Ф. Ланга. В нем подробно рассматриваются жест и движения, предписанные на сцене, интонация, общие принципы декламации. Всем этим элементам актерской техники, умению держаться на сцене, произносить текст юных актеров учили преподаватели риторики и поэтики. Они одновременно были учителями «сценического искусства», сообщали ученикам сведения об античном театре, как его представляли в XVII—XVIII вв., а также о современном европейском театре. Первые им были известны из римских сочинений по ораторскому искусству, вторые — из личных наблюдений [30].

Основным требованием сценической игры, этого «красноречия тела» (Н. Коссен), было выдвинуто подражание характерам истинных лиц. Игра должна была доставить зрителям развлечение, тронуть их души. «Внешние чувства являются как бы дверями души, и когда через них врываются образы в опочивальню душевных ощущений, то эти последние, проснувшись, появляются по воле хорега» [31]. Школьные теоретики театрального искусства призывали к естественности сценического поведения и декламации, конечно понимая ее по-своему. Создавалась она определенной системой правил. Так, движения актеров были построены «согласно с правилами изящной игры и не должны быть основаны только на требованиях грубой природы» [32].

Жесты, мимика предшествовали словам. Сначала актер изображал то, о чем собирался говорить. «Воспринимает раньше всего воображение, оно возбуждает чувство и члены тела, прежде чем рассудок придет в действие и выразит осознанное чувство в словах. И актер должен следовать этому природному порядку явлений и жестом предупреждать речь» [33]. Актер соблюдал сценическую походку, основой которой был так называемый сценический крест (способ постановки ног, при котором они развернуты одна по отношению к другой).

Огромное внимание уделялось жестам рук. Им доверялось многое из того, что актер представлял на сцене. Кисть руки объявлялась главным сценическим орудием. Двигать актер должен был правой рукой, левую — держать на боку. Если он говорил о себе, то прижимал руку к груди. Если он что-то отрицал, то делал рукой отталкивающее движение. «Порицаем мы, согнув три пальца и развернув указательный, или согнув средний и развернув три остальных, или же согнув третий и четвертый» [34]. Никогда не следовало сжимать руку в кулак и подымать руки выше плеч и головы (последнее только в безумном отчаянии). Таким образом, жест был очень скупым. Специально оговаривалось, что на сцене нежелательны подражательные жесты. Актер не должен был жестами рубить дерево, или бросать мяч, или копать землю. Достаточно было намека на это действие. «...Больше всего следует избегать жестов, которые изображают что-либо неблаговидное или некрасивое, либо то, что могло бы оскорбить зрение целомудренной публики» [35]. Этому положению Ф. Ланга вторит русская риторика («О ри-

торице»): «Обаче должно внимати себе ритору да возбужден радостию не лишнее зело частое движение в раменах сотворит, да не обращается яко ладия колеблемая ветром и выи да не скорчается, и перстов да не ломлет и сожимет, но да во всем отличное и несуетное движение сотворит» [36].

Среди приемов выделялась мимика глаз. Глаза «должны были отражать душу исполнителя, то настроение, которое он ощущает или должен был бы ощущать в силу содержания пьесы, чтобы таким образом оно возбуждалось в зрителе» [37].

Все мизансцены школьного театра строились таким образом, чтобы актер всегда находился лицом к зрителю. «Главное действующее лицо должно стоять посреди сцены до остановки два-три шага; второстепенные же действующие лица должны стоять по сторонам»,— говорится в русской поэтике «Амфион» [38].

Относительно подвижный характер школьного театра

Актеры, как и кадры драматургов, менялись из года в год. Ученики вырастали и покидали школу. Их сменяли новые юные актеры, которым предстояло пройти курс театральной науки. Известно, что постановщики школьных спектаклей выбирали среди учеников детей одаренных и придавали большое значение обучению актерской технике, старались подольше удержать наиболее способных на сцене. Некоторые из учеников играли по пять-шесть лет. Драматурги, подчиняясь общим правилам школы, перемещались по иерархической лестнице, занимали более высокие посты и потому очень редко не бросали свои драматические опыты. Становясь ректорами школ, преподавателями философии или теологии, они забывали о театре. Сочинение драм для них было только частью общей педагогической работы. В связи с этим до нас дошли немногие имена школьных драматургов.

Смена художественных кадров создавала непостоянный характер школьного театра, который поддерживался еще и тем, что представления на школьной сцене были относительно редки, хотя в их последовательности была определенная закономерность. Спектакли ставились в конце семестров, весной и осенью. Со временем осенние представления отпали (ученики неодновременно начинали

новый учебный год) и остались только весенние, в конце года. Эти представления могли быть театрализованной раздачей наград: Победа венчала лаврами, Надежда утешала отстающих. Могли они быть и настоящими спектаклями, тема которых была связана со школой. Регулярно разыгрывались пьесы на Масляничной неделе, на Рождество и Пасху. Драматические диалоги, декламации произносились по случаю приезда гостей в школу. Минерва, Аполлон, Марс, Музы или просто Оратор провозглашали хвалебные речи, если в городе появлялись представители светской и духовной власти и т. п. В Польше спектакли ставились также по случаю сеймов, трибунальных судов. Важным поводом для драматических представлений были военные победы, коронации. Так появились пьесы «Золотой Мир Владиславу III» (Познань, 1660), «Турецкое поражение» (Брест, 1696), русские пьесы о победах царя Петра в русско-шведской войне: «Царство мира», «Торжество мира православного», «Ревность православия». Эти пьесы нарушали цикличность театра.

Существовала связь между временем постановки и жанром пьесы. У театра был свой календарь, повторявшийся из года в год с небольшими изменениями, связанными с неожиданными событиями в общественной жизни (смерть короля, выборы нового, конец войны), основанный на цикле церковных праздников. Пьесы мистериального типа ставились в великую пятницу, обычно в храме. Трагедии на исторические сюжеты, агиографические, мифологические — в вербное воскресение, за пределами храма, на школьной сцене. Пьесы, наставляющие грешников, развивающие тему Vanitas, были непременной частью карнавалов. В конце учебного года разыгрывались пьесы, приближавшиеся по своему характеру к комедиям. Существовала связь между выбором тем, сюжетом и поводом представлений [39].

Относительная устойчивость жанровой системы и репертуара

Непостоянство, цикличность школьного театрального искусства — текучесть его кадров, относительная нерегулярность постановок — противопоставлены другой его особенности — относительному постоянству репертуара этого театра и его жанровой системы. Это постоянство при неустойчивости театральных коллективов, любительском

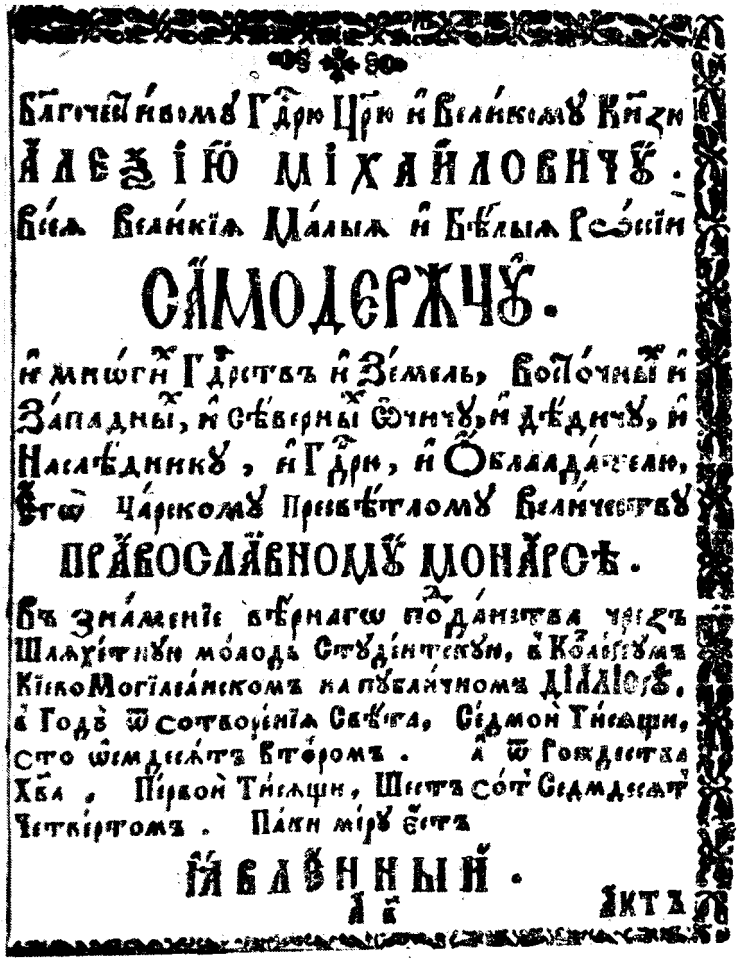
Сцена из спектакля
«Комидия притчи о блуднем сыне»
Симеона Полоцкого

Всеволодский В. (Гернгросс). История русского театра. Л.; М., 1929. Т. I.

характере творчества драматургов, колебаниях в жизни школьных сцен в целом, которые могли появляться и исчезать, создавали характерную особенность этого вида театральной культуры.

Жанровая система школьного театра прошла путь от пьес мистериального типа к светским комедиям и трагедиям. Но этот путь был особым: жанровая система двигалась и не двигалась одновременно; она продолжала оставаться на месте и в то же время изменялась. Ее движение можно уподобить захвату все новых территорий без потери уже имевшихся во владении. Она приобретала все новые элементы. Новые жанры попадали на школьные сцены: рядом с мистериями и религиозными диалогами, которыми этот театр начинал свое существование, появлялись моралите, трагедии дидактического характера. Все эти жанры сосуществовали и даже оказывали влияние друг на друга. К середине XVIII в. на польскую сцену вошла комедия. Конечно, она приобрела здесь ярко выраженную дидактическую функцию, иначе строилась, чем светская, но все-таки она существовала и не вступала в борьбу с моралите и мистерией, а уживалась с ними, так как их функции были четко разграничены. Определив светский театр, театр школы в Польше ввел и трагедии, что не помешало существованию чисто школьных жанров, близких к ораторским диалогам и декламациям. Не меняя своего облика, они продолжали жить на школьной сцене, вместе со сложными театральными произведениями.

Русский школьный театр [40], как и польский, прошел путь от мистериальных диалогов к агиографическим трагедиям (характерным для него в меньшей степени, чем для польского), от них — к панегирику с ярко выраженным общественно-политическим содержанием, сочетавшим в себе элементы различных жанровых структур. Его жанровая система также не знала других изменений, кроме накопления, что создавало ее относительную устойчивость. В конце XVII в. существовали драмы, которые полностью повторяли пьесы, написанные в его начале. Не исчезли с русских сцен и декламации, о чем свидетельствуют Тверская декламация 1745 г., сочинения Ф. Ляшевецкого, учителя семинарии при Троице-Сергиевой Лавре («Стихи по вопросам и ответам сложения...», «Стихи приветствителныя...») [41]. Такой тип развития школьного театра даже позволил А. И. Белецкому гово-



Благочестивомꙋ Гдрю Црю и Великомꙋ Кнзю
Алексію Михайловичꙋ.
Всеа Великіа Малыа и Бѣлыа Россіи
Самодержцꙋ.
и многим Гдрствъ и Земель, Восточнымꙋ и
Западнымꙋ, и Сѣверным Сѣверꙋ, и Дѣдичꙋ, и
Наслѣдникꙋ, и Гдрю, и Обладателю,
Ѥго Царскомꙋ Преславномꙋ Величествꙋ
Православномꙋ Монарсѣ.
Въ знаменіе вѣрнаго подаництва чрезъ
Шляхетнꙋю молодь Студентскꙋю, а Колеꙋмъ
Кіевомогилянскомъ на публичномъ Діалогѣ,
а Годъ ѿ Сотворенія Свѣта, Седмои Тисящи,
Сто шестдесятъ Второмъ. а ѿ Рождества
Хва, Первои Тисящи, Шестъ сотъ Седмдесятъ
Четвертомъ. Паки міръ єсть
Славный.
Аѣ Зкта

Программа украинской школьной пьесы «Алексей человек божий».

Русская старопечатная литература.
XVI — первая четверть XVIII в. М., 1978.

рить об отсутствии эволюции в киевской школьной драматургии[42]. На самом деле эволюция была, но имела некоторые особенности: театр ничего не терял из своих приобретений. Драматурги свободно сочетали архаические жанры с новейшими достижениями театрального искусства.

Постоянство жанровой системы поддерживалось малой изменяемостью репертуара. Драматурги обращались к одним и тем же источникам — к Библии, к агиографии, к сочинению Ц. Барония. Они разрабатывали одни и те же сюжеты: о св. Алексии, о прекрасном Иосифе, о Болеславе Храбром, подчинялись общим правилам школьной поэтики. Все это, действительно, приводило к тому, что, как неодобрительно писал Ст. Виндакевич, пьеса, которая ставилась в XVIII в. в Калише, почти ничем не отличалась от разыгрывавшейся в Пултуске в XVI в.[43] Кроме того, на различных школьных сценах одни и те же пьесы повторялись, так как существовал обычай передавать драматические кодексы из одной коллегии в другую с целью обновления репертуара. Ярким примером этого может служить Оршанский кодекс, четыре пьесы которого, судя по указаниям, скрытым в текстах их интермедий, ставились в Полоцке, Орше, Новогрудке и, может быть, в Витебске. Текст русского диалога «Стихи по вопросам и ответам сложения...» был прочитан в 1743 г. в Троице-Сергиевой лавре и с небольшими изменениями — в новгородской школе. Есть значительные соответствия между этими стихами и Тверской декламацией 1745 г. На сцене одного и того же театра пьесы обычно не повторялись, но один и тот же сюжет мог видоизменяться под пером разных драматургов, а иногда одного и того же. Здесь примером опять может служить Оршанский кодекс, сюжеты пьес которого — это варианты, сводящиеся к одному.

Переходя к исследованию поэтики школьного театра, мы будем иметь в виду те его черты, о которых говорилось выше, разграничивать способ бытования и распространения драматических произведений и их художественные особенности, их тип и генезис[44].

В данной работе мы исследуем только опубликованные тексты школьных драм и программ польского, русского, украинского театров, опираясь на издания Н. С. Тихонравова, В. И. Резанова, В. Н. Перетца, И. А. Шляпкина, на серию «Ранняя русская драматургия (XVII — первая половина XVIII в.)». Тексты польских пьес и программы были частью опубликованы в разные годы в журналах, в основном в журнале «Паментник Литерацки», «Паментник Театральны», частью вошли в антологию «Старопольские драмы». К этим публикациям мы и обращаемся в нашей работе. Программы польских пьес исследуются по публикациям Г. Люра, Я. Оконя, В. И. Резанова. Кроме того, анализируется рукописный Оршанский драматический кодекс, микрофильмом которого мы имели возможность воспользоваться.

Все изданные тексты польских пьес входили в кодексы, персональные, принадлежавшие преподавателям, или драматические, принадлежавшие коллегиям. По правилам ордена о всех представлениях делались заметки. Они и составляли основу драматических кодексов. Некоторые театральные произведения печатались. Русские школьные драмы дошли до нас в печатном виде, как московские панегирики, а также в рукописном — как пьесы Димитрия Ростовского.

Равно как и тексты драм, для нас важны так называемые программы, специально печатавшиеся перед новым спектаклем. Они, будучи чем-то вроде схемы пьесы, выполняли функцию афиш и журнальных заметок. В них содержались сведения о времени и месте постановки, иногда указывались источники сюжетов. Они содержали полное название пьесы, ее сжатый пересказ, раскрывали идейный замысел, воспроизводили сюжетную структуру, только заменяя диалоги повествованием. Иногда в них входили ключевые высказывания героев. Не меньшее место занимали в программах панегирики, восхвалявшие покровителей школы. Программы знакомили публику с предстоящим спектаклем, популяризировали его среди широких слоев публики. Они были распространены в Польше, на Украине и в России.

Глава третья

ТЕАТР И КУЛЬТУРА XVII — ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XVIII ВЕКА

В появлении и распространении любительских школьных сцен сказалось значение театра в культуре того времени. Каждая эпоха выдвигает доминантой какой-либо один вид искусства.

В эпоху барокко, где взаимовлияние искусств было особенно сильным, именно театр претендовал на эту роль в западноевропейской культуре. Он занял значительное положение в Польше, быстро распространился и стал популярным на Украине и в России. Он вошел во все виды искусства как тема или метафора, наделил их своими художественными приемами, театрализовав литературу, архитектуру, живопись.

Художники и поэты представляли театр как подобие мира, сам мир тоже представлялся театром, где актерами и одновременно зрителями были все смертные, где режиссером выступал сам бог, а сценической площадкой было мироздание. «Ведь мир это сцена, а мы все, кто существует,— исполняем комедию, какую предписывает нам великий мастер. И как в маскараде, один будет королем, а другой императором...» — писал в «Эпиталаме Яну Меженьскому» Зб. Морштын [1]. «Жизнь человеческая подобна комедии, люди, живущие на земле, это — актеры. Бог — создатель, автор этой комедии, принять роли или отказаться — не в силах наших... Vita est scena similis»,— вторили поэту проповедники [2]. Одна из немногих польских писательниц XVII в., А. Станиславская, оставившая стихотворный дневник своей жизни, называла эту жизнь комедией, которую поставила для нее Фортуна [3]. Аллегория России, оплакивая Петра I в драме «Образ победоносия...», также вспоминала мир-театр: «Жизнь свою феатры света показа чудесно, во православном царстви возсия всечестно». Театр не только служил метафорой устройства мира, но и представлял также конкретную человеческую жизнь. В этих уподоблениях мира и жизни театру режиссером могла называться Судьба, Фортуна, которая ставила спектакли и играла Человеком. Он был и актером, и игрушкой. Читатель этих сочине-

ний мыслился зрителем. Представления о мире-театре и жизни-театре могли сплетаться, как в только что приведенных строках эпиталамы Зб. Морштына, могли они существовать самостоятельно. «О истинный мой гонец на горячем коне, ты быстро пронес достойного господина через комедию суетной жизни» [4],— провозглашали польские проповедники, и их голос сливался со «словами» Иоанна Златоуста, популярными в России в XVII в., в которых мир приравнивался к позорищу (театру), жизнь — игрищу (сцене), а люди — актерам в масках (лицеподобиях) [5].

Мир приравнивался к театру и в исторических сочинениях. С театром сопоставлялась всемирная история. Труд Л. Агеннеля так и назывался «Театр мира» (Замостье, 1619 г.). «Феатроном, или Позором историческим нравоучительным царем, князем, владыком...» назвал свое сочинение Иоанн Максимович. Сходно именовались переводные исторические труды. «Феатрон, или Позор исторический, изъявляющий повсюдную историю...» — так называлось сочинение В. Стратемана, которое в предисловии предлагалось читателю с помощью той же метафоры: «...книга же сия... правильно и истинно Позор наречена... увидит всяк в сем Феатре всея жизни своея состояние...». Возникала она, когда речь заходила об «Анналах» Барония: «Хощеши ли видети аки на позорищи, комедию мира сего...» [6]. Сходные названия получали и географические сочинения, ср. «Космографию» Я. Ботера, которая по-русски именовалась «Театрумъ света всего...», или «Большой атлас» Блеу, который назывался «Позорник всея вселенныя...» [7]. Басни Эзопа получили в переводе 1674 г. название «Зрелище жития человеческого». Популярная в России XVII в. Библия Пискатора носила название «Библейского театра». Театр мог быть метафорой и частного явления жизни, например войны. Как театр описывал Полтавскую битву Феофан Прокопович. «На театр сарматского мира» выводил польскую Беллону В. Потоцкий («Трансакция Хотинской битвы»). «Театром дьявольским» назвал свою книгу А. Боравский [8].

Театральная метафора могла строиться различно. В ней поочередно выдвигались на первый план те свойства жизни человека, которые особенно занимали людей барокко. Театр благодаря своей природе воплощал торжество и преходящесть иллюзии, этой доминанты искус-

ства того времени. Стремительно, за время протекания спектакля, герои проживали жизнь, полную приключений. На сцене в мгновение завоевывались царства и рушились империи. Изгнанник возводился на трон, император оказывался в изгнании. И все исчезало с концом представления, все теряло свой смысл, сценическая иллюзия разрушалась. И так же, по представлениям той эпохи, ускользала от человека земная жизнь, так же в ней все было иллюзорно и недолговечно. Сыграв свои роли, люди удалялись, чтобы начать новую, вечную жизнь. Театр напоминал о недолговечности и относительности человеческого земного существования, явно показывал, сколь тщетны стремления чего-то добиться в земной жизни: славы, богатства, любви. Все исчезало, все было призрачно. Театр был постоянной эмблемой тщетности человеческих стремлений к вечному и незыблемому [9]. «И как часто жестокими трагедиями становятся наши пьесы, и чем выше кто стоит на сцене, тем более он подвержен громам и безумным бурям» [10]. Таким образом театр поддерживал одну из основных тем искусства барокко — тему Vanitas.

Не меньше, чем эта тема, эпоху барокко занимала взаимообратимость положений, в которых мог находиться человек, перемены его судьбы, что выражалось в теме «изменчивости жизни». Театр как искусство метаморфозы, как «искусство, выросшее из владеющей человеком страсти к самоизменению, к преображению своего „Я" и окружающего мира...» [11] чрезвычайно наглядно иллюстрировал эту тему. Мгновенно меняя место действия, преображая старика в юношу, женщину в мужчину, великих мира сего в ничтожных и малых, грешника в мученика, он был воплощением протеизма человеческой природы. На неожиданных превращениях, на смене ролей, данных людям жизнью, построены многие произведения барочной литературы. Человек всегда играет некоторую роль, он выступает в чьем-то обличье, постоянно повторяли художники барокко. «Носит на себе обличье сурового Марса бедный школьник и баловень, бедняк кажется богатым, алкая, как Тантал, среди богатств...» — писал Зб. Морштын. «Масляничным маскарадом» называл В. Потоцкий смену мод («Что страна, то обычай»), уверял, что смерть сорвет маски с трусов, притворяющихся солдатами, разоблачит всех («Не каждый играет, кто берется за дуду»). Он же сетовал на то, что старая польская ис-

кренность прикрывается теперь причудливыми масками («Заморские украшения»). То, что люди играют жизнь, как спектакль, тоже было очевидно: «А что по всей вселенней творится кроме радости и печали? Едина персона радостно играет, а другая печально играет и скоро благосчастия превратится» («Темир — Аксаково действо»). То, что роли в этом спектакле могут меняться, тоже было ясно, как и то, что все люди стремятся получить чужие роли: «Хлоп хочет быть шляхтичем, шляхтич — королем, король завидует своим соседям» (В. Потоцкий «Силорет»).

Так на первый план выдвигается жизнь-игра, жизнь-представление, что обосновывает популярный прием — «театр в театре». На нем построена, например, пьеса П. Барыки «Мужик — король», пьеса Я. Гулевича, разрабатывающая этот же сюжет: чудесное превращение на час бедняка во властителя, некоторые польские интермедии, русская пьеса «Принц Пикель Гяринг, или Жоделет». Во всех них бедняк всерьез верит в свое превращение в знатного вельможу или короля, которое подстроили насмешники, и, разочарованный, возвращается в исходное состояние.

Прием «театр в театре» использован в драме «Стефанотокос»: аллегория Верность «приходит к позорищу», где видит представление о возвышении и падении Амана, после чего возводит Стефанотокоса на престол. Пьесу «Minerval regium» заканчивало театральное представление «академические игры», которое закрепляло ее общую идею. Театр мог представляться в театре непосредственно, как в «Комедии о графе Фарсоне», восьмое явление которой происходит в театре.

В понятиях о жизни-театре большую роль играло и представление о человеке — зрителе спектакля жизни. «Поступай и здесь, так как на опере, и довольствуйся тем, что глазам твоим представляется, а за ширмы и за хребет театра не заглядывай. Сделана сия занавеса нарочно...» [12],— писал Г. Сковорода, предлагая не стараться проникать в тайны бытия. Как видим, эти идеи были популярны и в XVIII в.

Представления о мире-театре сосуществовали с другими. Мир воспринимался как книга, ср.: «Разговор, называемый Алфавит, или Букварь мира» Г. Сковороды, стихи И. Величковского «Книжка сия ест то свет, вер-

ши зась в пей — люде...», «Алфавит духовный» И. Копинского, «Алфавит, рифмами сложенный» И. Максимовича. Жила в то время метафора: мир есть сон (ср. «Жизнь — сон и тень» Зб. Морштына). С представлениями о жизни-театре перекликаются представления о жизни как об игре в шахматы. Играют двое — черт и ангел. Черт — черными, ангел — белыми. Люди попадают то на черное, то на белое поле. Бог — и зритель, и судья этой игры жизни (В. Потоцкий «Человек — игрушка божия»). То, что театр отражал принципы мироустройства и раскрывал смысл жизни, увеличивало его значение в культурной жизни общества. Принцип отражения тогда вообще ценился очень высоко [13].

Театр не только отображал мир в целом, человеческую жизнь, прихоти судьбы, недолговечность земного существования, условность общественного положения и иллюзорность личных привязанностей. Он был не только темой и метафорой, но и источником, к которому беспрестанно обращались мастера других искусств, литературы, архитектуры, живописи. Поэтому литературные произведения приобретали черты театральности, строились таким образом, что читатель мог зрительно представить написанное, следить за событиями, разворачивающимися на страницах произведения, как если бы он следил за ними в театре. Часто сам театр становился предметом изображения, как, например, в поэме Д. Марино «Адонис», известной в Польше в переводе поэта-анонима [14].

Писатели и поэты широко пользовались приемами театральной композиции. Так, в эпических поэмах Твардовского применялись драматические принципы построения текста. Читатель не только рассматривал поэтические картины, созданные автором, но и воспринимал их в театральной динамике [15]. Примером такой организации может служить и «Приветство» Симеона Полоцкого. Интересно, что М. М. Бахтин и барочный роман сближал с театром. Он писал, что для романа этой эпохи характерно особенное отношение к изображаемой действительности. «Найдена новая форма отношения к материалу, новый модус его художественного использования, который мы определим как переодевание окружающей действительности в чужой материал, как своеобразный героизирующий маскарад» [16].

Не только искусство слова сближалось в XVII — первой половине XVIII в. с театром. К театру еще более

активно, чем ранее, обращалась живопись, как светская, так и религиозная. Если литература шла к театру со стороны драматической композиции, временной организации произведения, придавая ему своеобразную динамику, со стороны слова — широко вводя диалог, то живопись приближалась к театру со стороны пространственной организации, т. е. сближалась со сценой, прибегала к элементам организации театрального пространства. Между устройством барочной сцены и композицией живописных полотен исследователи неоднократно усматривали сходство, отмечая в последних наличие фона, или задних кулис, занавеса, рассматривая группировку изображенных на картине лиц как театральную мизансцену.

Вот, например, как исследователь искусства XVII в. М. Карпович описывает одно из выдающихся произведений польской религиозной живописи «Św. Anna Samotrzeć»: «...вверху ангелок открывает перед зрителем занавес. Этот ангел, открывающий занавес, находится на переднем плане... коленопреклоненные ангелы и стол с фруктами... расположены на просцениуме, еще перед рамой картины, или рамой сцены...» [17].

Элементы театральности присущи и мартирологическим сюжетам. Так, Б. Стробель, изображая муки св. Стефана, по сути дела, воссоздает некий театр, где Стефан и его палачи разыгрывают мучеников и мучителей. Этот спектакль смотрит толпа, одетая по-польски. Один человек из толпы жестом приглашает зрителей картины посмотреть на мучения святого. Театрально выглядит изображение св. Станислава у Долабеллы. Многие гравюры украинского мастера Г. Левицкого также характеризуются чертами театральности [18].

Театральны польские и русские парадные портреты. Для изображения интерьера на этом портрете, например, «обычны колонны, иногда не имеющие конструктивного значения, драпировка, закрывающая часть фона и тяжелыми складками ниспадающая на пол, трон, помещенный на возвышении, к которому ведут несколько ступеней» [19]. Изображаемые на портретах выглядят условно, репрезентативно. Особой театральностью отличается сарматский портрет. Его «„театр“ — это не торжественное и рафинированное придворное представление с его изощренной культурой, с его стихией артистизма и художественной зрелости, свободой вариаций в рамках условного целого, а скорее любительский школьный театр при иезуитской

провинциальной коллегии, где наивность игры переплетается с искренностью...» [20].

Сходство между театром и живописью поддерживалось также иллюзией достоверности, иллюзией присутствия, к которой стремились мастера живописи и которая разрушалась при изменении точки наблюдения. Например, чисто театрального эффекта добивались художники, нарушая принцип рамы, разрушая границы между изображением и местом его нахождения. Очень часто этот прием использовался во фресковой живописи, когда фреска неожиданно переходила в гипсовый орнамент, как бы выходя за плоскость стены.

Барочные скульптуры часто выглядели как фигуры театральных героев. Не случайно М. В. Алпатов сравнивал скульптуры с актерами, которые могут неожиданно выйти за пределы рампы, а их группы — с театральными мизансценами [21]. Аналогичный процесс движения живописного изображения к театру наблюдается и в народном искусстве, в «примитиве». Его прослеживают Ю. М. Лотман и А. Г. Сакович, исследуя русский лубок [22].

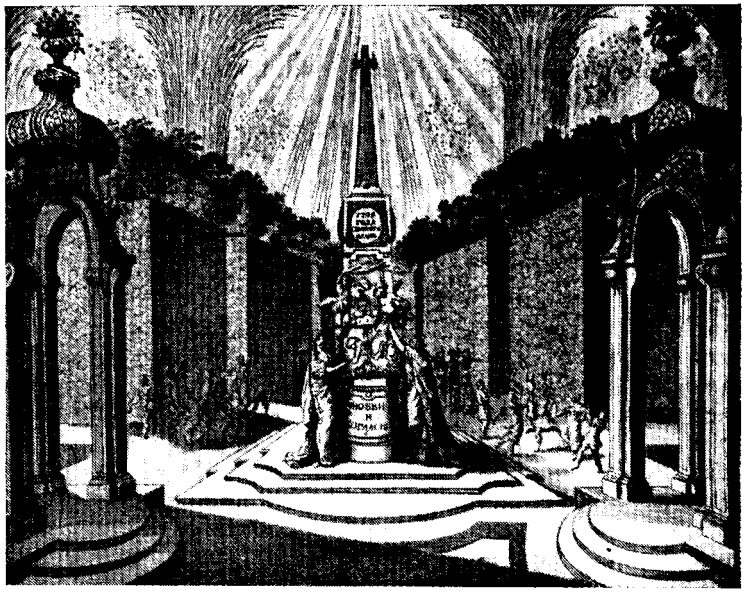
Движение к театру наблюдалось и в архитектуре [23]. Фасад зданий напоминал декорации благодаря своей живописности, преобладающей над функциональностью, интерьер многих зданий, в том числе и культовых,— сцену. Декор определялся скульптурами, образующими театральные группы: святые, расставленные в храмах, как бы беседовали между собой. Колонны выглядели как кулисы (ср. костел иезуитов в Познани, костел Тела Господня в Кракове). Иконостас, как в храме Петропавловской крепости, мог повторять в своем движении театральный занавес. Некая театральность была свойственна замкам, например польскому замку Кшижтопор, самому крупному из всех возведенных до Версаля. Эти же черты получила и садовая архитектура, приобретшая в XVII в., как писал Г. Вельфлин, явную связанность.

Стремление к зрелищности было настолько сильным, что театр не только захватывал области смежных искусств, но в результате скрещивания с этими искусствами порождал новые виды искусств, балансирующие между живописью и театром, театром и архитектурой [24], например *окказиональную* архитектуру, т. е. декоративные постройки, сооружаемые в связи с различными событиями в общественной и частной жизни. Это триумфальные арки, колонны, условные античные храмы, пи-

рамиды, castra doloris, колесницы торжественных процессий. С одной стороны, они принадлежали архитектуре, так как повторяли ее формы. С другой — концентрировали в себе максимальное число черт театральности. Уже одно то, что все эти сооружения были несамостоятельными и копировали античные образцы или подражали культовой архитектуре, относило их к театру, к игре. Их сближало с театром то, что они были недолговечны, так как делались из непрочных материалов, имитирующих настоящие, дорогие, из гипса, который затем раскрашивался под мрамор, мягкого дерева. Существовали они поэтому недолго. Их великолепие разрушала любая непогода. Самым непрочным материалом был материал Ледяного дома, возведенного в 1740 г. Изо льда, кроме дома, были изготовлены также мортиры, дельфины, слон. «Пушки стреляли, дельфины и слон выпускали воду на 23 фута, а ночью — горящую нефть» [25]. Более всего из элементов спектакля окказиональные постройки были сходны с декорациями, хотя и отличались от них тем, что находились в открытом, а не закрытом пространстве. Так, триумфальные ворота по случаю взятия Азова были установлены в Москве на «Каменном мосту Всехсвятском». В Китай-городе состоялся триумф по случаю Полтавской победы.

Окказиональные постройки обычно были фоном для театрализованных действий, церемоний, процессий и, следовательно, частью спектакля. Очень часто башни и античные храмы служили декорациями для живых картин — еще одного перекрещивания театрального и изобразительного искусства [26]. На триумфальных вратах могли даже разыгрываться сцены, повторяющие картины, на них помещенные, например Персея и Андромеды, Язона и аргонавтов и др. На триумфальных вратах помещались изображения библейских эпизодов, а также эмблемы, портреты. Различались «главные» и «побочные» картины. Декорировались врата и скульптурами [27].

Окказиональная архитектура имела очень большое значение в культуре барокко, и ею занимались выдающиеся мастера изобразительного искусства. Она не исчезла и в XVIII в. При въезде Петра II в Новгород в январе 1728 г. «началась пушечная стрельба и звон во все колокола», были построены триумфальные ворота. Четыре триумфальные арки в Москве и одна в Петербурге были воздвигнуты по случаю коронации Елизаветы.



Иллюминация и фейерверк 1773 г.
Всеволодский В. (*Гернгросс*). История русского театра. Л.; М., 1929. Т. I.

На стыке окказиональной архитектуры с собственно архитектурой находились польские кальварии, напоминавшие о крестном пути на Голгофу. Они, выполняя роль декораций и религиозных символов, были рассчитаны на более длительное время.

По своим эстетическим задачам к окказиональной архитектуре примыкал *иллюминационный театр*, или театр фейерверков [28], часто с ней сосуществовавший. Фейерверки сжигались на фоне триумфальных врат и портиков, колонн и пирамид. Декорациями служили также беседки, галереи, обелиски. Этот вид паратеатральной культуры имел с театром еще большее число соответствий, чем окказиональная архитектура. Как и многие спектакли, фейерверки устраивались по случаю торжественных событий в общественной жизни, коронаций, бракосочетаний королевских особ; праздновались фейерверками военные победы, политические договоры. Они были частью новогодних торжеств, могли прославлять науки и ху-

дожества. Например, в 1609 г. был устроен фейерверк по случаю рождения будущего польского короля Яна Казимира. Великолепным фейерверком встретили в Гданьске Людвику Марию Гонзагу. Коронации Владислава IV, Михала Корыбута, Яна Собесского также сопровождались фейерверками. Въезд короля Зыгмунта III в Гданьск (1623 г.) был отмечен фейерверком. Фейерверки иногда содержали политические намеки, например новогодний фейерверк 1635 г.— с фигурами турка, москаля и лебедя [29].

Фейерверк, «предложенный чувству зрения», был настоящим театром. Он и именовался «позорищным строением», а место, где его устраивали,— «театром». Фейерверк мог сжигаться на суше и на воде, где использовались специальные плавающие фигуры. Триумфальные арки и столпы могли воздвигаться и на ледяном поле. Театр фейерверков имел подиум, сцену, декорации. На «феатре» были представлены «увеселительные места», сады, галереи, ансамбли, храмы. Могли декорации изображать и Российскую империю, и перекопские линии. Среди декораций, написанных на щитах (их контур был обведен фитилями) и изображенных на транспарантах (они меняли свой вид в зависимости от освещения) и образованных «художественными огнями», выступали те же самые персонажи, что и в театре живого актера. Это были аллегорические фигуры, популярные античные герои. Они выступали в эпизодах из античной мифологии и истории: борьба гигантов, борьба Геркулеса с Цербером или Гидрой или эпизод Муция Сцеволы (фейерверк 1623 г. в честь въезда Зыгмунта III в Гданьск). Но персонажи эти были фигурами, образованными из «великого множества ракет, швермеров, шреитфеиров, полтфеиров, фонтенных огней, звездок, лусткугелей разных составов и прочих до того надлежащих вещей» [30]. Все фигуры, участвующие в фейерверке, делились на «верховые», которые могли подниматься и описывать некоторую линию, прямую или зигзагообразную, и «низовые», которые как бы бегали по земле, оставляя огненный след, или вертелись. Все они обязательно снабжались специальными символическими атрибутами. Их динамика достигалась специальными техническими устройствами и освещением.

Таким было устройство русского фейерверка 1 января 1710 г. Во время этого представления «шведский лев» двигался и опрокидывал один из двух столпов, изобра-

жавших Польшу и Россию. Он пытался опрокинуть и второй, но тот лишь покачнулся. Тут появлялся орел, выпускающий на льва «огненные стрелы», лев погибал, а столп возвращался в прежнее положение. В одном из польских фейерверков была представлена фигура дракона с пылающими глазами, из пасти которого шел дым.

Применялись также «летучие машины». Такой машиной был Купидон в московском фейерверке 1723 г. Улетал ввысь Георгий, победивший дракона в уже упомянутом польском фейерверке. В фейерверке, устроенном в честь М. Л. Гонзаги, на ель летели и садились два орла, черный и белый, рассыпая искры, после чего ель пламенем рвалась ввысь. Части фейерверков загорались последовательно, что создавало иллюзию их передвижения. Группы фигур боролись между собой огненными копьями, мечами, стрелами и уничтожали одну другую.

Благодаря тому, что фейерверк сгорал последовательно и не сразу, он разделялся на явления или действия. В описаниях, которые сопровождали всякий фейерверк, его части так и назывались явлениями. Эти спектакли вспыхивали и погасали на глазах у зрителей. После представления оставались лишь описания и гравюры.

Иллюминационный театр имел символический смысл, сходный с тем, который имели окказиональная архитектура и собственно театр. Он развивал аллегорическую линию театрального искусства в его панегирическом варианте. «Огневые фонтаны изъявляют кипящее в сердце избыточество радости... множество восходящих на воздух ракет изобразует ревность наших к богу воссылаемых желаний» [31].

Фейерверки сочетались не только с элементами окказиональной архитектуры, но и с живописью. На театре фейерверков выставлялись портреты и вообще живописные изображения. По характеру они были близки к эмблемам. Зачастую, как и изображения в эмблеме, они содержали надпись. Надписи заимствовались из эмблематических сборников. Элементами фейерверка могли быть и полные эмблемы. На транспаранте одного фейерверка был изображен Геркулес с бороной вместо зонтика. Надпись гласила: «Плохая кровля». Часто фейерверки украшались статуями, сопровождались музыкой.

Часто за фейерверками следовали иллюминации. По композиции они были сходны с ними, но лишены динамики и только статически повторяли план фейерверка и

расположение фигур. Ср: «Ввечеру паки изволили Петр II.— *Л. С.*) со всеми прибыти в дом архиерейский, в котором был изрядный фейерверк... была же и превеликая иллюминация» [32].

Театр проникал не только в общественную жизнь. Театральные формы стали привычными и в частном быту, особенно у высшего сословия. И здесь они сочетались между собой. Окказиональная архитектура сливалась с элементами спектакля в похоронах, которые в Польше XVII в. почти превратились в театральные спектакли. Вообще театральность в то время была свойственна испанским, итальянским, венгерским похоронам, как и всяким обрядам [33]. В театрально оформленном похоронном обряде в предельно концентрированном виде смешивалась иллюзия и действительность, боролись вечность и мгновение, великолепие и разложение. Это столкновение превращало театр жизни в театр смерти, реализуясь в ансамбле символов и аксессуаров, в декоративном оформлении похоронной процессии и храма [34]. Истинная и мнимая скорбь выражались по предусмотренным канонам, в заранее построенных декорациях. На сцене жизни в последней роли появлялся всякий смертный. В последний раз его окружали символы роскоши и знаки преходящести земной жизни: гербы, мечи, черепа. И он сам символизировал бренность бытия и краткость земного пути. Похороны преображались в назидательный спектакль. Храм, в котором провожали в последний путь покойного, драпировался богатыми тканями, окна завешивались. Свечи и люстры создавали искусственное освещение. Повсюду развешивались религиозные и геральдические символы, изображения святого семейства и святых, портреты предков покойного. В центре храма воздвигался величественный катафалк, декорированный эмблемами и лепкой. Представления о нем могут дать сохранившиеся гравюры, которые обычно сопровождали издания погребальных речей и поэтические произведения. Так, в «Хотинском сражении» В. Потоцкого говорится: «Есть на что посмотреть в Кракове, когда дорогим бархатом обиты стены, когда ложе в виде катафалка стоит в самом центре храма. Вокруг украшения различные, из стекла и камня. Чем больше помпа, тем она дороже». «О похоронах и излишествах на них» писал в Сатире VI книги I еще К. Опалиньский. В Сатире II книги IV он замечает: «Теперь костелы богатые. Лучше это (наследство.— *Л. С.*)

отдать на погребальную помпу, на свечи у катафалка, на покрывала для коней».

Катафалк обязательно имел символическое значение, означал вечное торжество добродетелей, глубокую скорбь, равенство богатых и бедных перед смертью. Одним из важных театральных моментов церемонии погребения было появление одетого в траур участника процессии, загримированного под покойного (иногда от его имени произносилась речь), который, на скаку падая с коня, у гроба ломал меч, саблю или другой знак воинского отличия. Он был живым символом преходящести земной славы, последним взрывом жизни у смертного одра. Не только castrum doloris, но и триумфальные арки могли воздвигаться в связи с похоронами. В этом сказалось влияние панегирика на ритуал похорон. Популярным элементом декораций была также поверженная разбитая колонна.

В России театрально были оформлены похороны Петра I: «...по четырем углам пьедестала, на котором стоял гроб, посаждены были четыре статуи бронзовенные, немного болши, как вид натуральных людей». Эти статуи изображали Россию «плачущуюся», Европу «сетующую», Марса «в печальном образе», Геркулеса «весьма от печали прискорбна» [35].

Иногда похороны особо выдающихся лиц могли отмечаться и театральным спектаклем. Так, в связи со смертью шчечинского князя Богуслава IV в Гданьске состоялось представление «Похоронной драмы» Г. Схэве. В 1669 г. в Торуни была поставлена драма под выразительным названием «Castrum doloris». Так театр сливался с паратеатральными зрелищами.

Свадебная церемония также имела черты театральности. В связи с бракосочетанием сановных особ часто ставились пьесы с соответствующей тематикой. Например, драма «Свадебная песнь Владиславу IV и Людвике» прославляла женитьбу Владислава IV на Марии Людвике Гонзаге. Балет «Сципион» был поставлен в связи с браком Петра III (1745).

Театральными были не только «огненные потехи» или похороны, но и официальные церемонии, религиозные и светские, встречи государей, высоких сановников и духовных лиц, празднование военных побед, заключение мира. Так, в честь прибытия Анри Валуа в Познань в 1574 г. были устроены триумфальные врата, на которых стоял школьник с символами власти и справедливости — мечом

и весами. В 1601 г. у триумфальных ворот вильненские студенты приветствовали Зыгмунта III после взятия Смоленска. По случаю торжественного въезда в 1646 г. в Гданьск Марии Людвики Гонзаги были поставлены арки со скульптурными изображениями Геркулеса, Атласа, которые двигались и говорили, так как внутри помещались люди. Кроме того, было построено специальное здание с галереями. Значительно видоизменились площади и улицы города.

Петра встречали пушечной пальбой со «сладкоголосным» пением «кантов», исполнявшихся питомцами духовных школ, облаченными в белые стихари, с «пальмовыми» и «оливковыми» ветками в руках [36]. 4 декабря 1702 г. после взятия Нотебурга был устроен «торжественный вход» через трое триумфальных ворот, у которых приветствовали царя. В 1744 г. учащиеся Киевской академии торжественно встречали Елизавету Петровну, приветствуя ее «по единому от семи языки: по-русску, по-польску, по-латыни, по-немецки, по-французску, по-еллино-гречески, по-еврейску» [37]. В 1783 г. школьники Кадетского шляхетного корпуса устраивали празднество, в котором было и воздвижение триумфальной колонны, и аллегорические фигуры, и живые картины. Документы коллегий донесли до нас многочисленные сведения о церковных процессиях: в Познани в 1609 г., в Хойницах в 1631 г., в Гданьске в 1634 г., во Львове в 1690 г. и т. д.[38]

Все процессии и церемонии протекали по специально написанным сценариям. Их ставили преподаватели духовных школ. Например, 9 ноября 1703 г. «славяно-греко-латинских училищ нижайшие рабы и всегдашние богомольцы, учители и все учительное собрание воздвигали врата триумфальные со многими украшениями» [39].

Для театрализации церемоний характерно многофункциональное использование одних и тех же художественных элементов. Сценическое пространство, в котором происходило действо, было открытым, это были площади, улицы. Могло оно сводиться к повозкам, на которых размещались актеры, символы, аксессуары и которые были не только средствами передвижения, но и декорациями и оформлялись в виде храма или возвышенности. Неподвижными декорациями в процессиях служили сооружения окказиональной архитектуры.

В процессиях принимали участие живые актеры, изображавшие аллегории добродетелей и пороков, античные

божества, атрибуты небесных сил. Они были костюмированы в соответствии с предписаниями школьной поэтики и имели постоянные, закрепленные за ними символы-атрибуты.

Костюмы участников процессий могли быть и произвольными. Так, в 1658 г. в Подолинце пиары устроили процессию конных и пеших, одетых в фантастические восточные костюмы [40]. Актеры выступали в живых картинах. В 1604 г. у триумфальной арки, возведенной в Вильне, разыгрывалось представление, в котором появились Слава, Теология, Грамматика. В процессии, также имевшей место в Вильне в 1627 г., изображались Навуходоносор, Слава, Провидение. Почти равную роль с актерами играли различные символы. Они занимали промежуточное положение между исполнителем и аксессуаром.

По сравнению с собственно спектаклем элементы публичного зрелища иначе размещались во времени и пространстве. Они были статичны и приобретали динамику только в передвижении. Появлялись они последовательно, их художественный смысл нарастал по цепочке, складывался из многократных повторов значений, которыми обладали аллегории, оформление повозок, триумфальные арки и колонны. Только в финале процессии их значения собирались воедино и зритель «прочитывал» его.

Как считает Я. Оконь, детально исследовавший этот вид паратеатральной культуры, процессии не имели театральной композиции, не подчинялись логике театра, а сополагались по принципу логического единства. Аллегорические фигуры и символы не разыгрывали спектакля; по мере того, как они проходили перед зрителем, рос спектакль, зарождалось и развивалось действие. Так, на повозке, возглавляющей одну процессию, возвышалась фигура Воинствующей церкви, на следующей ехала фигура Веры, за ними следовала Любовь с пеликаном, символом жертвенной любви. Шествие завершала Победа. Все вместе они изображали торжество веры и любви к богу, которые ведут к победе [41]. Позднее смысловые связи частей процессий сменились хронологическими, в результате чего создалась фабула паратеатрального действия, уже ставившая его непосредственно рядом со спектаклем.

Зритель этих процессий передвигался вместе с ними и бывал попеременно то зрителем, то актером. Его позиция постоянно колебалась от позиции наблюдателя к по-

зиции участника. Так стиралась грань между актером и зрителем, снималось противопоставление между ними. Они взаимозаменяли друг друга, в результате чего сополагались две точки зрения, что является одной из характернейших черт искусства барокко. Зритель находился как бы вне и внутри театрального спектакля, мог разложить его на составные элементы и перегруппировать их. Он вступал в действие, выражая свое одобрение, приветствуя процессию. Если один зритель вычленялся из группы, как король Стефан Баторий в вильненской процессии 1579 г., то он также принимал участие в спектакле, который был устроен в его честь: принимал от участников процессии символы власти, благодарил их [42].

Публичные церемонии значительно расширяли область влияния театра в культуре. Он становился массовым видом искусства [43], вступал в общественную официальную жизнь, выполнял функцию средства информации, был способом популяризации государственного лица или мероприятия. Широкие слои общества, наблюдая церемонии, включались в них и таким образом и в события государственной важности. Они не только любовались великолепным зрелищем, действом, но и участвовали в политической жизни.

Церемонии, процессии, триумфы рождали новый тип эстетических переживаний. «Слышен был звон цепей, удары бича и крики: «Распни его!». И тому подобное. Это происходило в Подолинце по образу и подобию того, что совершалось в Иерусалиме во время мучений сына божьего»,— писал один из зрителей пасхального шествия XVII в.[44]

Различные виды театральной и паратеатральной культуры взаимодействовали между собой, создавая единое целое. Они выступали как части целостной структуры, пронизанной театром. Окказиональная архитектура сочеталась с публичными зрелищами, процессиями и церемониями. Они обычно дополнялись театром «потешных огней» и сливались в празднество, длившееся по нескольку дней. Русские торжества по случаю взятия Азова в 1696 г. включили и воздвижение триумфальных врат, и фейерверк, и ораторские выступления. Празднества по случаю канонизации Игнатия Лойолы и Франциска Ксаверия во Львове в 1623 г. шли восемь дней. Они состояли из церковных церемоний, процессий, салютов, сжигания фигур еретиков, а также спектаклей [45]. Э. Андьял

описывает торжества в честь этих же святых в Загребе в 1622 г. Там тоже были воздвигнуты триумфальные арки, появились фигуры святых, которые приветствовали вновь канонизованных, читались стихи, звучала музыка.

Драматизированные диалоги, пьесы также входили в паратеатральные действия. Процессии в честь праздника Тела Господня обычно заканчивали драмы на тему причастия. Они могли быть и развитыми драматическими произведениями, как диалог «О древе жизни», «Драма о ковчеге», и примитивными диалогами. Во время пасхальных процессий разыгрывались мистерии. Победу русских войск над шведами при Эрестфере знаменовал и фейерверк, устроенный в 1702 г., и драма «Страшное изображение второго пришествия». Воздвижение триумфальной арки в честь блаженного Иоанна Франциска Регисса в 1717 г. в Дрогичине сочеталось с постановкой о нем пьесы. Фейерверк и пьеса «Солнце веселое после туч», использовавшие один и тот же мотив Михаила Архангела, ставились в связи с коронацией Михаила Корыбута.

Символы, аллегории, эмблемы, ряд сюжетных ситуаций, которые мы можем встретить в паратеатральных зрелищах, сходны. Одни и те же темы мы наблюдаем и в иллюминационном театре, и в оформлении катафалков, и в церковных процессиях. Перекликались они и со школьным театром. Везде появлялись аллегории Победы, увенчанной лавровым венком с мечом и масличной ветвью, Время с песочными часами, Властолюбие. Во всех видах искусства разрабатываются мотивы мифов о Дедале и Икаре, о Язоне, Геркулесе и другие, пришедшие к славянам из античных источников. Повсюду на этих сценах представлены были символические львы, ослы, собаки, бобры, являющие собой значения, которые были закреплены за ними еще средневековыми бестиариями. Общим источником для всех видов театров являлась эмблематика. Единство паратеатральных и театральных форм, их взаимосвязь — это одно из важных проявлений того синтеза искусства, который был так типичен для эпохи барокко.

Театр не только проникал в другие виды искусства, способствовал созданию новых «подискусств», оказывал серьезное влияние на общественную жизнь, сливая формы общественно-политической жизни с развлечениями, но и распространялся вширь, захватывая огромное количество частных проявлений культуры.

В то время огромную популярность завоевал маскарад, став основной формой светских развлечений, театром массовой игры. Каждый его участник мог попробовать себя как актер и одновременно был зрителем. Эта двойственность, возможность моментального принятия роли и отказа от нее, своеобразная игра с ролью делали из маскарада урок театральной культуры, своего рода проверку чувства театра. Маскарады дублировали формы театральных действий. Их сценой было открытое пространство, иногда водное. Они имели постоянных героев — маски, которые следовали заданным нормам поведения. Например, в маскарадных шествиях выступали Нептун, Бахус, солдаты, крестьяне, матросы. Они непременно имели театральные костюмы и аксессуары. Эти костюмы могли быть историческими, этнографическими и условно аллегорическими. Иногда маскарады, еще более уподобляясь театру, проходили при декорациях, сопровождались музыкой, хорами. Некоторые маскарады вошли в историю культурной жизни общества наравне с известными спектаклями, как, например, маскарад 1722 г., в котором принимал участие Петр I. В нем фигурировали главные персонажи западноевропейского карнавала. Декорации изображали корабли, в том числе и линейный корабль «Фредемакер». Известны маскарады 1723, 1724 гг., маскарад 1763 г.— «Торжествующая Минерва». Очень часто в маскарадах пробивалось сатирическое направление, возникали элементы пародии. Они могли преследовать и дидактические цели, как вышеупомянутый маскарад «Торжествующая Минерва». Он «имел целью своею осмеяние всех обыкновеннейших между людьми пороков, а особливо мздоимных судей, игроков, мотов, пьяниц и распутных, и торжество над ними наук и добродетелей»[46]. Среди других форм театральной культурной жизни маскарадам ближе всего торжественные церемонии, шествия. Элементы маскарада проникали в такие традиционные игры, как польский кулиг. В. Потоцкий вспоминает о масках, прибывших в его дом с кулигом («Малой кучей есть, большой — драться»).

Модным развлечением того времени были также любительские театры, среди которых следует особенно выделить несколько продвинутые вперед от интересующего нас времени карусели, «своего рода Олимпийские игры», военно-спортивные состязания типа рыцарских турниров, имевшие место у нас во второй половине XVIII и в на-

Уличный маскарад в Москве 1722 г.

Всеволодский В. (*Гернгросс*). История русского театра. Л.; М., 1929. Т. I.

чале XIX в.[47]. На этих каруселях участники, одетые в славянские, римские, турецкие костюмы, соревновались в верховой езде и фехтовании. Большую популярность приобрели и домашние театры. Их имели у себя польские магнаты и русские дворяне. В этой форме театр целиком, только в ином, уменьшенном масштабе, переносили в частную жизнь. Часто это были театры с собственным зданием, богатой сценой, декорациями, с постоянными актерскими труппами.

Элементы театра проникали и в другие формы культурной жизни XVII — первой половины XVIII в. Тенденция к разыгрыванию, пародированию принятых норм жизни, к карнавализации вызывала к жизни литературные объединения, как Бабиньская республика в Польше, существовавшая и в XVII в., как «Всепьянейший собор» Петра I в России, в которых значительное место занимали театральные формы. «Собор» пародировал церемонию посвящения папы и имел сценарий — «чин в князь-папы постановления», где содержались указания на место действия, сцену — князь-папинский каменный двор, на элементы декорации — высокий трон, на аксессуары — две фляги, два блюда, аксамитный ковер. В сценарии назывались персонажи: жрецы, кардиналы, перечислялись и предполагаемые их действия: трижды поклонился, дары подносил и т. д. Были зафиксированы также монологи участников церемонии, их реплики.

Не только светская, но и духовная жизнь приобретала в XVII — первой половине XVIII в. элементы театральности. Это относится как к католической церкви, в литургии которой значительно усилились пластические и музыкальные эффекты, так и к православной, хотя такие ее театрализованные обряды, как «шествие на осляти», «пещное действо», были к этому времены запрещены и осталось наименее театральное — «умовение ног». А. М. Панченко обращает внимание на формы театральности в такой форме религиозной жизни, как юродство[48].

С театральным искусством сблизилось искусство проповедников, которых можно было не только слушать, но и смотреть. Непременно проходившие курс ораторского искусства, в котором не последнее место занимала пластика, они охотно пользовались элементами сценической техники. Эта новая манера была встречена противоречиво, но противники сходились в одном — проповедники, повествуя, изображали. Феофан Прокопович отмечал эту

особенность, призывая их не плескать руками, не прыгать, не лить притворных слез и не смеяться [49]. Возмущался этой театральной манерой польский проповедник Я. Х. Голембевский: «Разве костелы превратились в театры? Или проповедников амвоны преобразились в сцены? Или сами проповедники стали лицедеями? Позор тем, кто не умеет выполнить своего долга...» [50]. «Если проповедник не примешает фрашек, шуток, концептов, то пусть грозит адом грехам, пусть блещет с амвона небо добродетелям — его проповедь ни к чему»,— сожалел В. Потоцкий («Во всем должна быть соль»). Театрализованными представлениями бывали и религиозные диспуты, чрезвычайно распространенные в эпоху контрреформации. Отголоски этих диспутов польский исследователь А. Кручиньский находит в драме из Упсальского кодекса «Францискус» [51].

Элементы театрализации были свойственны и более «серьезным» областям общественной жизни. Их можно обнаружить и в поведении отдельных лиц. Тенденция «находить и осуществлять себя в чужом» [52] проявлялась решительно повсюду: в «воинской стратегеме», примененной при взятии Дерпта; в частной жизни Петра I, «который во время важных для жизни и армии и государства событий выступал под именем иноземца Питера, или урядника Петра Михайлова, или корабельного плотника Петра Алексеева, бомбардира или шкипера, а вместо себя ставил кого-нибудь из близкого окружения: Никиту Зотова, Федора Ромодановского, Лефорта» [53].

Число подобных примеров можно умножить, но наша задача состоит только в выявлении тенденции к театрализации в культуре барокко, в рассмотрении места театра среди других видов искусства.

Проникновение театра в разнообразные области общественной жизни, очевидно, не могло не влиять и на его природу. Наряду с развитыми театральными пьесами, ставившимися с помощью богатой сценической техники хорошо обученными актерскими силами, он включал в себя и представления, выходившие за пределы собственно театра. В своих пределах театр ощущал результаты завоеваний, которые лишали его собственных природных черт — театральности. Например, такие пьесы, как «Образ победоносия», «Образ торжества российского», посвященные коронации Петра III и Елизаветы, являются скорее не драматическими произведениями, «а боль-

шими поздравлениями коронованным монархам». В них «изображается преимущественно только сама церемония поздравлений, и драматурги стремятся, чтобы она выглядела как можно торжественнее»[54]. То же самое происходило и в польском школьном театре, который зачастую отказывался от данных ему средств, и его пьесы превращались в риторические построения.

Кроме того, происходило и обратное взаимодействие между театром и паратеатральными формами искусства. Как театр вторгался в литературу, в архитектуру, живопись, рождая новые виды искусства, так и они, в свою очередь, приходили на сцену. В последнем очень преуспела окказиональная архитектура. Во многих пьесах по ходу действия воздвигались триумфальные арки, колонны, сжигались фейерверки, т. е. на сцене повторялись элементы официальных торжественных церемоний. В русской пьесе «Торжество мира православного» (1703), поставленной в честь взятия Нотебурга, «Злочестие, жалея о погибели Идолослужения и умножения Благочестия, вжигает две кометы, луну таврикийскую, льва шведского». В польском школьном театре также многократно использовались искусственные огни, но из-за пожаров жестоко изгонялись со сцены, хотя, например, в краковских школах драмы часто кончались фейерверками и салютами[55]. В прологах и хорах спектаклей воздвигались различные элементы окказиональной архитектуры, что приветствовалось поэтиками. «На открытой авансцене можно выставить победные трофеи, монументы»,— говорилось в одной школьной поэтике. В польской пьесе о Болеславе Храбром 1638 г., ставившейся в Люблине, в честь короля воздвигались триумфальная арка, около которой Болеслава встречали Слава, Добродетель, Победа. В другой пьесе, прослеживающей всю польскую историю, Польша являлась на триумфальной колеснице и въезжала во врата Златого Века. Въезд на триумфальной колеснице был представлен и в пьесе о Дионисии Сиракузском: в колесницу тирана были впряжены сановитые пленники. В пьесе «Minerval regium» грации воздвигают пирамиды в честь главных героев, императора Грациана и консула Авзония. В пьесе «Зыгмунт I» на сцене бросают оружие к ногам победителей, т. е. складывают трофеи.

Аналогичные примеры наличествуют в русской пьесе «Страшное изображение второго пришествия», где Форту-

на и Победа украшают «трофеум или столп» российскому орлу. В «Опере об Александре Македонском» Александр Великий, прощая Дария, произносит такие слова: «Но те виды и обиды вовся забываю, пирамиду за победу вечну поставляю». На пирамиде начертано его имя. «Перская пирамида» с надписью «достойну вдаюсь» находилась на сцене в 5-м явлении «Славы российской». В пьесе любительского театра XVIII в. «Действие о короле Гишпанском» в 13-м явлении представлены триумфальные врата.

На сцене находили отражение и триумфальные шествия, как в вышеуказанной пьесе, где хор мальчиков приветствует короля-победителя. Есть их элементы и в «Славе российской», где «Виктория Российская на лвах грядет с триумфом», и в «Торжестве мира православного», где воздвигаются пирамиды, где «Мужество и Фортуна Генеуша Марса Роксоланского на торжественном возе, впрягше лва и змию, знамения побежденных, до Капитолиа, торжествующих храма, провождают...». Парателтральные элементы введены и в «Свобождение Ливонии и Ингерманляндии». На сцене появлялась торжественная колесница, стояли торжественные врата.

Существовали даже целые пьесы, воссоздающие парателтральные действия, как «Triumphus orbis christiani», в которой были и римские триумфы, и воздвижение колонн, и салют [56]. В декорациях барочного типа очень часто использовались элементы и собственно архитектуры, что поощрялось поэтиками. Так, в пьесе «Свидетельства польской благодарности» часть декораций составлял Колизей, задник представлял собой вид Ярославской коллегии. Вероятно, что в «Трагедии о Богаче и Лазаре», поставленной в Гданьске в 1643 г., декорации повторяли вид Доминиканского рынка с Высокими воротами [57].

Итак, театр не довольствовался своим положением, следуя одному из основных правил барокко — правилу взаимопроникновения и синтеза искусств, тенденции к созданию общего художественного языка эпохи. Он расширял свои границы, вторгался в литературу и живопись, архитектуру и, в свою очередь, испытывал их давление. Театр распространялся и далее, предлагая формы своего искусства политической и общественной жизни. Так нарушалась граница между эстетическими и внеэстетическими принципами воздействия на общество, грань между искусством и действительностью [58]. Так проявлялось всеобщее для того времени стремление к перевоплощению и торжествовала иллюзия.

Глава четвертая

ТЕАТР КАК СИНТЕЗ ИСКУССТВ

Театр испытывал влияние не только со стороны паратеатральных форм культуры. Он отражал характер основных процессов, происходивших в искусстве того времени, которое, как писал М. В. Алпатов, тяготело к системе и, следовательно, к синтезу [1].

Следуя одному из основных принципов барокко, театр синтезировал живопись, архитектуру, музыку, поэзию, сливая их воедино.

Теоретики искусства барокко декларировали объединение всех видов искусства, и эта идея претворялась в художественной практике. Все искусства сливались в единое целое, и границы их были намеренно размыты. Живопись испытывала влияние архитектуры, стремительно развивала и совершенствовала всевозможные перспективные эффекты, живописцы охотно изображали произведения архитектуры [2]. Скульптура также завоевывала территорию архитектуры и сближалась с ней. Архитекторы же подражали живописцам, имитировали материалы, заменяли части композиции изображениями, что создавало иллюзию перспективы, лишали детали зданий конструктивного смысла. Произведения архитектуры по замыслу их создателей не должны были восприниматься изолированно. Отдельные здания планировались таким образом, чтобы органично вписываться в площадь, парк или часть города. Сливалась с пластическими искусствами и музыка, взаимодействовавшая со словом. «Итак, в каждом отдельном художественном произведении просыпается тяга к слиянию с целым, тяготение к эмансипации» [3].

В эпоху барокко не только стремились к слиянию искусств за счет сталкивания их в одном художественном пространстве, переплетения их элементов и художественных средств, но хотели создать общий художественный язык, в котором значительное место отводили языку визуальных видов. Все искусства доводили визуальность до высоких ступеней совершенства, играли иллюзией. Таковы живопись и архитектура: «... и живописец и скульптор претендуют на... абсолютную власть над при-

родой... мраморные люди должны не только бегать, падать и пр., но должны и летать, между прочим, как бесплотные духи, уже не говоря о живописных людях, скалах, деревьях, зданиях, для которых никакие физические законы вовсе не существуют» [4]. Художники обманывали зрителя материалом, создавали эффект большего пространства, вели его по ложному пути, играя ложными формами [5]. Видимо, это дало повод искусствоведам подчеркивать влияние окказиональной архитектуры на собственно архитектуру [6].

Те искусства, которым не была свойственна визуальность, всегда находили способы ее достичь, вторгаясь в чужие области. Теоретики искусства считали такое вторжение даже желательным. «Поэт должен прежде всего повторять нравы и случаи из повседневной жизни, особенно если он делает это опосредованно, и, подражая художнику, рядом с персоной, которую изобразил по плану на картине, дорисовывает в соответствии с принятыми нормами некоторые частности...» [7]. Поэты также сравнивали себя с художниками, опирались на их опыт. «Если никто за это (за эротические сюжеты.— *Л. С.*) не ругает художника, то зачем же мне удивляться»,— пишет Ст. Гроховский [8]. Поэты должны были не только подражать искусству художника, но и описание произведений изобразительного искусства считалось большой заслугой, о чем, например, писал М. К. Сарбевский [9]. Он же выделил такую фигуру мысли, как *гипотипоза*: «образ действительности так пластично выражен словами, что кажется, что что-то видишь, а не о чем-то слышишь» [10]. Поэты, следуя этому наставлению, описывали произведения живописи, например Я. А. Морштын, Ст. Гроховский («На портрет короля Стефана»), или обращались в стихах к лицам, изображенным на портретах, могли даже воссоздавать эти портреты словом («Страшный герой» В. Потоцкого).

Они рисовали в стихах пейзажи, обращаясь к зрительному восприятию читателя. Особым видом живописных стихов были стихи на герб, описывающие гербы и обыгрывающие их значение (ср.: «Сноп Зыгмунта III» В. Потоцкого).

Из самих произведений поэты создавали изображения, сочиняя контурные или фигурные стихи (см., например, такие произведения И. Величковского, как «Рак літераль-

ный», «Рак словный», «Млеко», его акростихи, стихи-лабиринты).

Являясь сложной многосоставной структурой, в которой сосуществуют и борются различные художественные элементы, принадлежащие разным видам искусств, театр в XVII—XVIII вв. особенно активизировал это свойство. Слово и музыка, изображение, жест, танец входили в театральную структуру на равных правах и были полноценными средствами эстетического воздействия на зрителя. Ср.: «театрум долженствует быти живо напысан и украшен цветами... коронами, луками... музыка долженствует быты добрая, сладкослушателна, сладковыдна, же плясанием двоих девыц... подобающаяся всем странам окрест стоящым» («Драгыя Смеяныя»).

В театре тогда не было четкого деления на музыкальные жанры, балеты, драмы. Слово было важнейшим средством убеждения, воздействия на зрителя, но оно постоянно вступало во взаимодействие с другими элементами спектакля, музыкальными и живописными. Если драматург считал, что он не достигнет своей цели словом, он обращался к живописи. Если он полагал, что зрителю нужна эмоциональная разрядка, он вводил в трагический сюжет музыкальный номер, танец. Слово подчиняло их себе и одновременно усиливало, проясняло свое значение в пластике актеров, в скульптурности мизансцен, в музыкальных темах. Все эти элементы были непременными частями пьесы и в глазах теоретиков искусства XVII—первой половины XVIII в.

Частью трагедии считал живопись и музыку А. Донат, о чем он писал в трактате «Поэтическое искусство» (1613). Того же мнения придерживался Я. Масен. Труды этих теоретиков были хорошо известны в славянских школах. Непременной составной частью театральных пьес считал музыку М. К. Сарбевский. Балет как часть спектакля предусматривался поэтикой французского иезуита Леже: «Превосходно поступают те, которые ставят в начале представления балет, изображающий (аллегорически) то самое, о чем идет речь в последующей трагедии» [11]. Об искусстве танца писал в своей поэтике и украинский ритор и теоретик искусства слова Г. Конисский, называя хор танцем, приноровленным к пению. Танец, по мнению Г. Конисского, являет собой «художественную и стройную поступь и телодвижение» [12].

Воздействие живописи тогда считали чрезвычайно эффективным в эстетическом и дидактическом отношениях, и ее средства использовались в театре как действенные и как равноправные со словом. Как писал уже упоминаемый нами теоретик театрального искусства Ф. Ланг, указания природы, а также скульптуры и живописи были «покровителями и наставниками искусства игры». Голос и жест были ее главными элементами: один из них действовал на слух, другой — на зрение, и оба пробуждали в зрителе «некоторые аффекты». Постановщики требовали от актеров изящных телодвижений и изысканных поз. Они должны были повторять известные образцы, которые могли дать произведения лучших художников. Часто они служили иллюстрациями театральных трактатов. К овладению актерской техникой могло «привести частое и внимательное изучение картин лучших художников или работ скульпторов» [13]. Школьные постановщики также опирались на опыт изобразительного искусства. «Знакомые с областью живописи умеют компоновать картину, усиливать и ослаблять свет и тени, обладают хорошим глазомером, умеют разбираться в действующих лицах, платьях, сценах, знакомы с перспективой» [14].

Театр сближали с живописью также рисованные декорации, применяемые на сукцессивной сцене. Вместе с рамой в роли рампы они определяли художественное пространство, приближали сцену к картине. Декорации этого типа особенно были распространены в Польше. Они почти всегда представляли королевский дворец, городскую площадь, внутреннее помещение, в котором происходило действие. Часто декорации такого типа применялись на придворной сцене [15].

Очень часто декорации изображали борьбу стихий. Разбушевавшееся море, дикий лес, горы, скалы были представлены на сцене при постановке оперы «Брак Амура с Психеей» в Гданьске в 1646 г. в честь приезда Марии Гонзаги, новой польской королевы. В школьной польской пьесе об отшельнике, ставившейся в Калише в 1722 г., декорации изображали горы и леса. Лес и бушующее море украшали сцену в пьесе о Язоне, ставившейся в Гродно в 1685 г. В киевской школьной пьесе «Царство Натури людской» изображались «помрачения солнца, луны и звезд», возникало бушующее море, раздавался гром, сверкала молния: «Зде небо, молнию, гром, град дают». Эта декорация представлена также в пьесах о

князе Иефае Галаатском, о Ксенофонте и Марии. В последней «бурю водную» устраивал Дьявол. На школьных сценах показывали и огненный столп, и комету, и чудо Моисея. Театральные машины доставляли с неба на землю богов, ангелов, аллегорические фигуры.

Часто на сцене присутствовали эмблемы и символы. Они использовались в атрибутах и в театральных костюмах, в аксессуарах, что еще раз приближало театральную сцену к произведениям изобразительного искусства. Так, в пьесе народного религиозного театра «Жестокое сражение» (1663 г.) в антипрологе появлялась Любовь с горящим сердцем и крестом, Жестокость, вооруженная мечом. В третьей сцене этой пьесы действует Мир с символами власти — скипетром, державой, короной. В «Рождественской драме» Димитрия Ростовского появляются Покой с масличной ветвью, Фортуна с колесом, Смерть с косой. Внешний вид этих театральных фигур соответствует иконографическим представлениям эпохи.

Живописные изображения включались в действие. Посол от Хищения неправедного рисует образ отечества росского и показывает его Ревности в пьесе «Свобождение Ливонии и Ингерманляндии».

Теоретики театрального искусства не рекомендовали вводить в спектакли много эффектных сцен, в которых большую роль играли декорации, световые эффекты, различные «театральные машины», «Удивительные механические приспособления, посредством которых можно представить людей, уносящихся в воздух, моря и морские сражения, несущегося по небу Фаэтона... необыкновенные сцены не могут долго и постоянно нравиться» [16]. Несмотря на этот запрет, обилие театральных эпизодов, вызывающих интерес чисто живописными эффектами, не оскудевало на протяжении XVII—XVIII вв.

Интересно заметить, что отношение к живописи сказалось и в выборе фабул пьес школьного театра. Так, оно послужило основой фабулы пьесы «Dies extrema iudicii Domini Principi...», поставленной в школьном театре в Хойницах в 1694 г.[17] Эта пьеса представляет собой моралите и не отходит от его канонов. Ее герой, юный князь, после смерти отца ведет разгульную жизнь и проматывает наследство в окружении ловчих, музыкантов, искусных поваров. Он забрасывает науки и забывает о религии. По ходу действия на сцене появляется аллегорическая фигура, Милосердие, призванная спасти юношу,

что ей не удается. Не сумев прямо воздействовать на грешника, она привлекает на свою сторону художника, также нанятого князем для увеселения. Вняв увещеваниям аллегории, художник, выполняя заказ князя, вместо светского сюжета избирает для изображения религиозный. Страшный суд производит переворот в душе грешника, и он обращается к праведной жизни. Это пьеса заставляет вспомнить интересные наблюдения А. С. Демина о соответствии сюжетов первых пьес русского театра с популярными сюжетами в русском иконописании XVII в.[18]

Слово в театре XVII — начала XVIII в. сочеталось с музыкой и танцем. Типичным примером этого сочетания были очень распространенные тогда «представления, при исполнении которых пускались в ход все усовершенствования, какими театральная техника обязана английской драме и итальянской опере, и в которых значительным фактором была музыка и танец» [19]. Почти в каждой пьесе были музыкальные вставки, которые исполняли как специально нанятые для этого музыканты, так и сами школьники. Наиболее популярными в школьном театре были духовые оркестры. Музыкальные номера, исполнявшиеся оркестрантами, часто сочетались с номерами балетными. В школах среди прочих наук преподавались музыка и танец. Как уверяет ученик, произносивший «Комический монолог на встречу весны», он умел «воспевать партес», т. е. петь по нотам, умел и танцевать: «Ибо не толко знаю по-полску, и по-волоску тонцовать, Но умею по-французску, по-казацку и по-цыганску хайдука скакать...».

Музыка могла входить как в собственно пьесу, так и в хоры, прологи, эпилоги пьес. Она сопровождала рассуждения и беседы героев, прерывала действие, заканчивала акты. Музыкальными часто бывали интермедии. Так музыкальные номера входили в диалог о Болеславе Храбром, в пьесу «Духовное причастие Генсерика и Тризимунда». В ее тексте даже есть нотная запись песен, входивших в спектакль. Пели и веселились Судьбы в пиарском диалоге о царе Маврикии. Пение и музыка раздавались в прологе, хорах пьесы «Minerval regium, sive Gratianus Augustus», где Марс военными песнями заглушал слова Мудрости и Счастья, в живых картинах. Все действия этих живых картин совершались под музыку. Здесь же были и танцевальные номера. Музыка была

неотъемлемой частью рыбалтовской комедии, убедительным примером чего служат «Придворный сват», «Масленица». В последнюю пьесу входят как народные песни, так и песни из школьного репертуара. Музыка входила в народную религиозную драму, приближая ее к опере («Жестокое сражение», «Диалог на великую Пятницу»). Первая вообще близка по характеру к опере. В ее ремарках постоянны упоминания о музыке: «Музыка играет пение петуха. Петух поет», «Кайфа, Анна, Пилат поют под музыку» и т. д. Множество музыкальных вставок имели пьесы украинского театра, например «Алексей, человек божий» (ср. ремарку: «Ту цымбалисты и скрыпки играют, потым мужыки на свадьбу к музыкам приходят и пьют и играют»).

Русский театр также охотно вводил в спектакли музыкальные номера. Пение раздается в «Действии на рождество Христово» в сценах с Аполлоном, символизирующем язычество, с Давидом, который играет на гуслях и цевнице. Оно включено в декламацию, описанную В. И. Резановым, «Threni serulchrales». В «Комидии притчи о блуднем сыне» С. Полоцкого Блудный просит слуг играть. Слуги пением прославляют Блудного. Музыкальные вставки есть и в другой пьесе С. Полоцкого «О Навходоносоре царе», предисловец (пролог) которой отделяется от пьесы музыкальной вставкой, где Навходоносор велит «мусикиям» «помышлять о мусикии сладкой». Обращается к музыке и Димитрий Ростовский. В «Успенской драме» в первом явлении участвует хор. Музыкальными были хоры пьесы «Страшное изображение второго пришествия». Пение и музыка входили в пьесу «Ужасная измена сластолюбивого жития»: «Парнасса нимфы, в гусли ударяйте, Веселой мысли мне с други дайте»,— восклицает Пиролюбец во втором явлении. С пением, приличным их делу, выступают «млотобойцы, творящие оружие на брань» в пятом явлении III части «Ревности православия». Пение раздается и в «Славе российской», и в «Славе печалной». «Плачевное пение» слышалось в «Акте о царе перском Кире и о царице скифской Томире» (6-е явл.). Кроме плачевной песни, она содержала канты в честь Томиры. Во многие пьесы входили литургические песнопения, как в «Действо о десяти девах...», в диалог «Борьба церкви с диаволом»: «и воспоют тихо и сладце: „Тебе бога хвалим“, или иное подобное: „Слава в вышних“». В «Действе о семи свобод-

ных науках» появляется аллегорическая фигура, Музыка, олицетворяющая одно из высоких искусств, завещанных человеку богом. Ее появление предваряет пение «на три гласы» и «игра на органах». Конец ее выступления знаменует пение отроков. Использовались канты и в Смоленской декламации XVII в.

Интересно, что в польских иноверческих школах, в Лешне, Торуни ставились даже чисто вокальные диалоги, именуемые operettae[20]. Видимо, такие диалоги были известны и иезуитской сцене. Русский панегирический диалог с вокальными вставками назывался оперой — «Опера об Александре Македонском». В него входил также «балет поздравительный». Доказательством того, что музыка была равноправна со словом, что все части спектакля были достаточно самостоятельны, служит тот факт, что литературный текст пьесы публиковался отдельно от музыкального и предназначался только для чтения. Так было в Польше с либретто опер Пуччителли[21].

Как Музыка была аллегоричной фигурой в русской драме, так Любовь к танцам появилась в этом качестве в польской пьесе «Praeda Tartari...». Desiderium salutis выступает в ней наравне с другими аллегорическими фигурами. В пьесе «Victoria triplex» о св. Станиславе одним из искусителей святого оказывается Терпнохор (преданный танцам). В другой пьесе такую же роль сбивающего с нравственного пути играет Cinedus (танцор). Предается развлечениям, и в первую очередь танцам, герой моралите, ставившегося в Новодворских школах. Он с восторгом следит за танцами Паразита, подыгрывает ему на лютне. Танцует и юный Слуга, танцуют все гости. Героем одного моралите был известный английский танцор Томас Пондс, чуть не погибший во время танца накануне Великого поста.

Появление таких фигур на сцене объяснимо в эпоху, которая рассматривала искусство танца в курсах поэтики (см. «Поэтику» Скалигера) и которая среди всех развлечений предпочитала танец. Впоследствии преподавание танцев было введено даже в духовных школах (с 1749 г. в Варшаве, затем во Львове и Познани). На школьных сценах в XVIII в. появился собственно балет. Например, в Вильне в 1754 г. ставился балет «Тимон Мизантроп». От современного он отличался вокальными номерами, что говорит о его происхождении из хоров. Феофан Прокопо-

вич в трагедокомедию «Владимир» также ввел и балетные номера и вокальные (ср.: «Идоли со жрецами, поюще скачут»). Так закончилась длительная борьба руководителей ордена, ограничивающих и даже запрещавших танцы на школьной сцене, считавших, что они «приводят только к денежным расходам, трате времени и вредят науке» [22], и деятелей театра, постоянно вводивших балетные номера в спектакли.

Танцы не только развлекали публику или отвлекали ее от основного действия с целью разрядки. Они передавали и психологическое состояние героев, служили их характеристике. Обычно исполнялись европейские придворные танцы (павана, мореска, курант), танцы характерные, с мечами, со стрельбой из лука, народные танцы — казачок, гайдук. Часто исполнялись танец амазонок, танец горцев. Например, танцевальные номера входили в такие пьесы, как «Minerval regium», «Exilium sapientis...». В «Образе смерти» Я. Гаватовича танцевали мальчики в женских костюмах, плясала дочь Иродиады. Танцы исполнялись в моралите «Одостратокл», где в третьей сцене Поваренок поет, зовет всех петь и плясать, поют и исполняют популярный танец с мечами слуги. «Серьезным танцем» заканчивалась пьеса об Иосифе, ставившаяся в первой половине XVIII в. в Грудзёндзе [23]. «Стклянным плясанием домовых отроков» наслаждался Пиролюбец в русской пьесе «Ужасная измена сластолюбивого жития». Лесные сатиры пляшут во втором явлении III действия «Царства мира». Танцы украшают пир в десятом явлении «Ревности православия». Танцуют «меншие Смерти», Сластолюбие с грехами, «отчаянницы» в пьесе «Божие уничижителей гордых уничижение». Здесь же есть «офицерский танец со словесными похвалами оружия и воинства» (десятое действие). «Скок малых» завершает седьмую сцену I акта «Диалога о Гофреде». «Скакание» аравийских младенцев, запись которого сохранилась («образ хору, якъ муринчики скакали»), есть в пьесе Л. Горки «Иосиф Патриарха» (1708). Этот танец показывал, «яко скорбь и печали не только убогих и богатых, но и царей превысших, во дни и в нощи, во сне и на яве многовидно смущают и мучат» [24]. «Балет диких народов и скакание сатирское» входят во второе явление «Декламации ко дню рождения Елизаветы». Во вторую часть II действия этой же Декламации входил балет двенадцати месяцев. Танец заключал «Диа-

лог в Тверской семинарии бывший июля 8 дня». Выступали с танцевальными номерами и аллегории. Танцевали Парки, Случай, Нужда, Музы. Несмотря на такое активное использование языка танца в русском и украинском театре, польский, видимо, превосходил их в этом отношении. Он знал также и балетные пантомимы.

Элементы балета варьировались на школьной сцене многообразно. Например, они могли сочетаться не только с вокальными номерами, но и с графикой, как в декламации в честь школьного поэта, где Время раздает танцующим часам анаграммы его имени: S. Martin, Natus miser, Mars tenuis. В пьесе, поставленной в честь Станислава Лещиньского, ученики, танцуя, размещались таким образом, что щиты с буквами, которые они держали в руках, образовывали слова Domus Lescinia, Omnis et lucida[25]. Видимо, и муринчики скакали в пьесе Л. Горки так, что их фигуры также складывались в некое словесное высказывание, возможно анаграмму имени и титула Мазепы, что предполагал Н. И. Петров. Гениуш Петра в «Царстве мира» также складывает «анаграмму из имени его Царского Величества». Как видим, и графика была составным элементом школьного спектакля.

Синтезируя, сплавляя живопись и слово, танец и музыку, театр предельно выражал основные особенности этих искусств, выявляя то общее, что в них существовало, что так характерно для искусства барокко.

Глава пятая

КАРТИНА МИРА В ШКОЛЬНОЙ ДРАМАТУРГИИ

В каком мире действовал герой школьной драмы? В какую картину мироздания вписывались те эпизоды жизни, которые представляла школьная драма? Как эта драма представляла мир в целом?

Школьный театр не был театром, который занимали частные, отдельные отрывки действительности. Художественное ви́дение его драматургов не было метонимическим. Концепции человеческой жизни разыгрывались на сцене.

Вселенная воплощалась в сюжетах и фигурах драматических героев. Драматурги постоянно обращались к миру в целом, словом и сценическим жестом объясняли устройство мироздания и смысл жизни человека. Из драмы в драму переходят представления о небесных светилах и земле, о судьбе человека и о смерти, о добродетельной жизни и грехе. Все они, хотя и разбросанные по отдельным произведениям, являются кусками целого, между ними существует некоторая связь. Сведя их воедино, мы выявим некоторую общую для театра в целом идеологическую модель, т. е. картину мира.

Элементы этой картины были даны непосредственно: на барочной сцене сталкивались в смертельной схватке фигуры Гнева и Милосердия, Ненависти и Кротости. Перед зрителем гордились своим могуществом страны света, державы и силы природы. Все герои рассуждали о принципах устройства мироздания. Они обращались к ним в сентенциях, в отдельных диалогах и монологах. Им были посвящены малые части драм, пролог, хоры и эпилог, которые часто представляли сжатые или относительно развернутые трактаты о строении Вселенной или смысле человеческого существования. Картина мира в свернутом виде, отдельные ее элементы были представлены в поэтических тропах и фигурах, основанных на философских, религиозных космогонических понятиях. Картина мира, как ее представляли барочные драматурги, лежала как бы в верхних пластах художественной структуры. Она не была скрыта от зрителя. Он мог ее легко воссоздать, видел и слышал ее в театре. Непосредственно она предложена и исследователю, чья задача состоит в выявлении и стяжении ее частей в единое целое. Он не должен спускаться к глубинным слоям драматического произведения, вскрывать затемненный смысл отдельных его элементов, нащупывать давно забытые связи между его значениями, погибшими под позднейшими наслоениями, так как одна из важнейших художественных задач эпохи состояла именно в воссоздании мира в целом.

Барокко часто называют искусством детали. Действительно, мастера всех искусств умели использовать деталь, частность, создать их якобы хаотическое нагромождение, но при этом они никогда не упускали из виду соотнесенности этой детали с миром в целом. Более того, они подчеркивали, подавали эту соотнесенность, чем и объясня-

ется неожиданно меняющийся масштаб описываемых ими явлений.

Очевидно, что концепция мира, которую воплощали в своих произведениях драматурги, зависела и совпадала с общей религиозно-философской концепцией той эпохи и потому их взгляды на мир варьировались в ее пределах.

Исследуя эту концепцию, мы обнаруживаем, что, с одной стороны, барочные драматурги представляли мир как строгую систему, постоянный порядок которой не может быть нарушен, где все совершается в соответствии с законами, установленными высшими силами. Небесам с солнцем, луной и звездами противостоит земля с горами, реками, морями. Человек, изгнанный из рая «на бренную землю», объединяет их между собой как связующее звено [1]. С другой стороны, мир мог быть и таинственным хаосом, в котором человек легко терялся. Он был непостижим, пугал неожиданностями, поражал калейдоскопической сменой событий и явлений. Аналитическое восприятие мира и человека и мистические переживания по поводу его предназначения во Вселенной существовали парадоксально сталкиваясь, создавая характернейшие особенности картины мира. Несмотря на нагромождение необычного и неожиданного, несмотря на море случайностей, миропорядок оставался неизменным. «Рамки жизни тверды и прочны — сколько бы несообразностей ни творилось в мире...» [2].

Мир при своей безмерности и хаотичности в представлении барочных драматургов сводился к иерархической структуре, направленной по вертикали, выглядел как система содержательных оппозиций, подчинялся дуальному членению. Человек же повторял эти основные признаки строения мироздания.

Представления о иерархической структуре мира театр отражал с помощью организации сценического пространства. Имеется в виду тот тип сцены, который существовал в XVII — первой половине XVIII в.,— симультанная сцена. Она была известна еще со Средних веков и применялась при постановке мистерий и моралите и вообще при постановке пьес «со вселенским смыслом» [3], которые ставили проблемы человеческого бытия. Эта сцена символически повторяла строение мироздания, как его тогда представляли. Она была ориентирована по двум направлениям: по горизонтали и вертикали. Деление сце-

ны по вертикали определяло пункты, в которых происходило действие: дворец, дорогу, город. Они могли быть отмечены декорациями. Деление по вертикали превращало сцену в трехъярусную и представляло землю частью мироздания. Она занимала срединное положение между раем и адом, которые отстояли от земли по вертикали. Ад находился соответственно внизу, занимая нижний ярус, рай — наверху, на верхнем ярусе. Он мог соединяться с землей лестницей.

Драматические герои двигались не только по горизонтальному направлению, что означало перемещение из одной точки в другую, например из дворца в тюрьму, но и по вертикали (по лестнице или с помощью особых театральных машин), что символизировало многомерные связи, объединяющие Вселенную. То, что происходило на земле, непременно соотносилось с тем, что творилось в мире в целом. Поэтому по вертикали могла двигаться душа человека. Душа праведника двигалась вверх, грешника — соответственно вниз. По вертикали направлялись представители высших сил: с неба могли спускаться ангелы, из ада появлялся Люцифер. Рай на сцене часто выглядел как сад, ад — как пылающая разверстая пасть Цербера, иногда как змей [4].

Такое устройство сцены было использовано при постановке мистериальных пьес, например «Действия на Рождество Христово» XVIII в. Основное действие его происходило на земле, где в различных точках размещались трон Ирода, ясли. Кроме того, оно перемещалось в нижнюю часть сцены, в ад, представленный в виде пасти. «Изми от уст адовых» — так обращаются праотцы к богу. Верхняя часть сцены представляла рай, небо. Туда подымалась Власть Божия: «Иду тамо иде же ангельски лица...», «В горних бо красных месте выну обитаю...». С неба спускались ангелы. Аналогично выглядела сцена при постановке «Рождественской драмы» Димитрия Ростовского. «Упадает над пропасть» Ирод и уже «во узах ада» сетует: «В гортань достахся ада».

Мир в виде трехъярусной системы отражался в таких киевских школьных пьесах, как «Торжество Естества человеческого», «Царство Натури людской», где, например, весь спор Люцифера и Михаила, добрых и противных ангелов (первое явление, акт I) построен на противопоставлении верха и низа. Люцифер мечтает вознестись: «Аще же Он моего не вознесе рога», «Поставлю во вищ-

них мой престол». Об этом же говорят противные ангелы: «Ми духъ разсиплем его, вознесемся сами». Им возражает Михаил и добрые ангелы: «Гординя твоя борзо снийде во ад буе», «воскоре снийдеши до ада», «низринет тя бог», «во ад слава и с тобой спадает». Такой же тип сцены характерен для пьес «Мудрость предвечная». «Властолюбивый образ человеколюбия божия».

На симультанной трехъярусной сцене ставились пьесы и на библейские сюжеты, например «Действо о десяти девах...». Этот же тип сцены предусматривался при постановке «Успенской драмы» Димитрия Ростовского, о чем свидетельствует эпизод сна Иакова (явление первое). Оно протекает в двух планах. Реальный — путешествие Иакова. Оно происходит в реальном сценическом пространстве: сцена изображает место, где, положив себе камень под голову, спит Иаков. И одновременно в пространстве символическом в нем происходит видение Иакова. Путь героя в сценическом пространстве направлен по горизонтали. В видении он связан с небесными силами по вертикали: с неба по лестнице к нему спускаются ангелы.

Отражались представления об устройстве мира и в моралите, например в польском «Диалоге о древе жизни» («Viator»), где Путник шествует к богу, т. е. подымается ввысь. В украинской пьесе об Алексее, человеке божьем, есть такие ремарки: «ту (ад.— *Л. С.*) змей рот роззявит и дым испущает», ангелы «нисходят от ступеней высоты».

В «Диалоге о страстях Христовых», видимо, также использовалась трехъярусная сцена, так как несколько раз из ада доносятся мольбы грешников. Они просят бога спуститься с небес. Этот же тип сцены использовался в «Свобождении Ливонии и Ингерманляндии».

В дальнейшем симультанная сцена исчезает, но и на сцене нового типа, где сценическое пространство организовывалось иначе, применялись телярии, кулисы, занавес, где торжествовал принцип последовательного действия, подразумевался верхний ярус — небо. Оттуда раздавались «глас Юпитера», там совершались предзнаменования в «Акте о Калеандре и Неонилде».

Движение по вертикали, отражавшее иерархическую структуру мира, могло быть невидимым. Актеры сообщали о нем в сентенциях, нравоучениях, объяснявших смысл происходящего на сцене, напоминая о моральном паде-

нии и возвышении человека, чередовании счастья и несчастья в земной жизни, прочерчивая в поэтических монологах путь от греха к раскаянию, от земного праха к небу, в сценических образах показывая, как погибает и как возносится человек. *Низ* и *верх* постоянно противопоставлялись в речах героев, когда они описывали судьбу, возносящую человека до небес и низвергающую его в адские бездны, когда они рассуждали о борении светлых и темных сил: «яже низу и яже верху содержатся, о семь токмо едином непрестанно тщатся, Како бы имя твое могли восхвалити» («Рождественская драма»). С вершины счастья человек мог даже упасть: «Не один с вершины счастья в мгновение падает вниз»,— писал анонимный польский драматург середины XVIII в. В связи с этой оппозицией верха и низа счастье могло изображаться в виде лестницы: «Свет сей сну подобен, а щастие — драбине, восходят и нисходят по ней мнози инни»,— писал И. Величковский.

Постоянно противополагались Земля и Небо. В виде аллегорий они встречаются в «Рождественской драме» Димитрия Ростовского, в польском «Диалоге на Великую пятницу».

Представляя мир направленным по вертикали, землю — как часть мироздания, на которую оказывают влияние силы верхнего и нижнего мира, драматурги повествовали со сцены и о истории создания мира. Так, Всемогущая Сила рассказывает о том, как были созданы тьма и свет, разделены море и суша, как земля покрылась цветоносными травами, плодовитыми деревьями и тучными класами, как были созданы солнце и луна и, наконец, «звер небезумный» — умный человек («Царство Натури людской»).

Школьные драмы содержат также богатый материал по семантическим оппозициям — этим опорным пунктам всей художественной системы драматургии. В пьесах XVII — первой половины XVIII в. постоянно противопоставлялись не только *верх* и *низ*; но *свет* и *тьма*, *красота* и *безобразие*, *внутреннее* и *внешнее*, *добро* и *зло*. Мир был разбит на два постоянно противоборствующих лагеря, что приводило к строгому расположению относительно друг друга абстрактных понятий, явлений природы, предметов вещного мира. Весь мир, мир вещей и отношений, мир мысли и чувств, делился на две части, каждый элемент которой имел антипода в другой: «Абие бо при-

ходит смерь наша на живот, плен — на свободу, скорбь — на радость, плач — на веселение и убиение — на исцеление и здравие вечное»,— говорится в предисловии к «Гистории о Кире, царе перском...». И далее: «Фартуна преиде на бесчястие, победа — на смерть, радость на скорбь вечную». Та же мысль проводится в прологе другой пьесы — «Слава печалная», где сталкиваются «противные» вещи: отчаяние и надежда, свобода и пленность, веселение с воздыханием, печаль с радостью (ср.: «...смерть, несчастья, болезнь, скорбь — вот что людские перемены», а с другой стороны,— здоровье, покой, утехи, богатство, добрая жена.— «Песнь, содержащая предостережение...» В. Потоцкого). «Разом, як вижу на свет с собой ся родя Радость мирская и скорбь: бо за едно ходят» («Алексей, человек божий»).

Ничто в мире не существовало изолированно. Все его явления образовывали противоборствующие пары. Все они получали свой смысл только в противопоставлении. Что такое слава и власть по сравнению со смертью? Что такое красота тела по сравнению со скелетом? Что такое дворцы и красные палаты рядом с гробом? Зачем верная дружина, если она забудет хозяина, проводив его до могилы? Наши угождения плоти, чревоугодие — это будущая пища червей. Что такое приятная музыка по сравнению с трубным гласом? (Кант из Смоленской декламации). «...вишне Царство все даеть в мире радость, растворенну Печалию» («Иосиф Патриарха»). Ср. также: «мир в мире есть то вечность в тлени, жизнь в смерти, восстание во сне, свет во тьме, во лжи истина, в плаче радость» (Г. Сковорода «Книжечка, называемая...»).

В основе принципа дуального членения мира находилась оппозиция *бог — дьявол*. Она дополнялась оппозицией *бог — человек*. На них основывались многие произведения, и драматические и поэтические. Примерами могут служить «Действо о десяти девах...», где Христос и Дьявол — главные герои пьесы, «Комедия о Ксенофонте и Марии», где участвуют ангелы и дьявол (четвертое явление). На таком противопоставлении основывается содержание первого хора трагедии Я. Гаватовича «Образ смерти», украинских «Виршей на Воскресение Христово». Человек сопоставляется с богом и в трактате Ст. Г. Любомирского «Покаяние в карантине». Это дуальное членение особенно четко проведено в мире аллегорий. Так, сюжет украинского «Действия на страсти Христовы спи-

санного» основан на противопоставлении аллегорий Вражды и Любви.

Принцип дуального членения мира проводился столь последовательно, что все предметы и явления духовного и вещного мира раздваивались, существовали в двух ипостасях. Все понятия приобретали положительное и отрицательное значение. Все они обязательно вступали в противоборство со своими антиподами. Находились в вечном борении Любовь земная и Любовь небесная («Царство мира»), являвшиеся иногда как Венера и Милость Божия. Иногда земная Любовь выступала вместе со Сластолюбием, как в «Ужасной измене...», где она развлекает Пиролюбца плясками и пиром. Ей противостоит Милость Божия. Противопоставление этих фигур мы находим в поэзии, в «Ладье — юным» С. Твардовского, в живописи и эмблематике. Противопоставлялись соответственно божественное и земное Провидения — они являлись Нарциссу, блуждающему в лесах («Thronus Amoris...»),— сад божественной любви и сад любви земной («Наслаждение земное и наслаждение духовное» В. Потоцкого). Существовали представления о славе «световой» и славе «в небе» («Алексей, человек божий»). В воображении драматургов существовало два огня — искупительный и пожирающий, т. е. земной и небесный (польский «Диалог на Великую пятницу»), две Фортуны: «хищения неправедного» и «ревности отеческия». Даже сердце могло быть разделенным пополам, как в одной польской аллегорической пасхальной драме.

И в этом мире, повинуясь его законам, повторяя его строение, существовал человек. Он был частью общего миропорядка, средоточием связи между плотским и духовным, одновременно вещью и идеей. В его природе в максимальной степени реализовался принцип амбивалентности и принцип столкновения противоположностей. Природа человека, место его в мире были столь важными в общей системе представлений, которые мы можем вычленить в барочной драматургии, что они постоянно выносились на первый план, повторялись из пьесы в пьесу. Персонажи конспективно излагали историю падения человека, послужившую причиной его раздвоения, как в «Действии на рождество Христово». Теме человека посвящались целые драмы, особенно примыкающие к рождественскому циклу, как «Царство Натури людской» и др.

Разложенный на составленные части, внутренний мир человека соотносился с окружающим его миром внешним, так как в искусстве барокко были соотносимы все элементы мира. Этические категории были параллельны категориям пространства. Добро и зло измерялись как далекое и близкое. Их также объединяла вертикальная ось. Эта соотносимость была возможна, так как в мире все было взаимосвязано и все нечто символизировало.

Человек не был статичен. Он перемещался в мире, строение которого он отражал. Он обязан был двигаться. И он проходил путь с неизменным отношением к миру добрых и злых сил, к своему внутреннему миру. Этим путем была его жизнь, начинающаяся колыбелью и кончающаяся могилой [5]. Эти две крайние точки человеческой жизни — одно из основных противопоставлений в искусстве XVII в., для которого вообще была чрезвычайно характерна отмеченность начала и конца: «Всяка вещ сотворенно имеет начало, время бежит, дабы свой конец восприяло. Солнце течет к западу себе устроенну, дни во мраце солнечну свету угашенну» («Действо о десяти девах...»); «Всяка вещ созданная свой конец имеет, Когда ей остатна година приспеет...» («Торжество Естества человеческого»).

Неотмеченность начала и конца свойственна только таким понятиям, как Власть Божия: «Несть возможно начала мне определити, Ниже паки моего конца изследити» («Действо на рождество Христово»),— или как Всемогущая Сила: «Не имат моя битность конца ни начала» («Царство Натури людской»). Не случайно именно Смерть как отмеченный конец человеческой жизни занимала драматургов барокко. О ней говорили герои, которые расставались с жизнью на сцене, за которыми приходила Смерть, часто появлявшаяся на сценах барочного театра («Торжество Естества человеческого», «Царство Натури людской», «Рождественская драма» Димитрия Ростовского, «Комедия об искуплении человека», «Опера об Александре Македонском» и др.).

Фигура Смерти наиболее полно выразила амбивалентную сущность всего на свете. Она не только конец, она одновременно и начало. Ею кончается земная жизнь и начинается освобождение от нее. Она сияет «в бессмертной славе» («Рождественская драма») и пугает своей лютостью. Она является перед людьми торжествующей, ни перед кем не отступающей (кроме истинных доброде-

телей). Она вездесуща: «Смерть нападе на пь, смерть мне за плечима, смерти по странах, смерти пред очима» («Страшное изображение...»). Она не знает «ни похлебства, ни правды, всех заравно мает» («Вирши на Воскресение Христово»). «Я не помилую никого, ни сыновей его, ни внуков, за каждым приду»,— провозглашает она в польской «Истории о старом и юном Товии», забирая с собой старого Товия. Смерть уравнивает всех и вся. «Честный, силний, богатий, нищий и убогий — Единаго моменту падает мне под ноги» («Торжество Естества человеческого»). Та же тема развивается в польской «Жалостной трагедии страстей Христовых», в «Страшном изображении второго пришествия». Она слепа и не видит кого «влечет до гробу» («Алексей, человек божий») [6].

Смерть появлялась на сцене с постоянными атрибутами. В «Свобождении Ливонии и Ингерманляндии» она выезжала на «коне бледом» с косой. Она могла выходить в различных обличьях. Ее образ умножался, раздваивался, растраивался. В пятом явлении «Страшного изображения...» одиннадцать Смертей нападают на «злых» во время «пира и купования». Они оснащены стрелами, мечом, копьем, дрекольем, лопатой, граблями, т. е. орудиями убийства и инструментами погребения. Кроме того, Смерть появляется и с жезлом, что символизирует власть над миром. В «Божием уничижении» есть «начальная» Смерть и «меншие» Смерти, пляшущие и издевающиеся над хромым Львом (символ Швеции).

Иногда на сцене появлялась не Смерть, а замещающие ее фигуры, например мертвецы («Действие на рождество Христово»). Ей сопутствовали «жалобные гениуши» («Опера об Александре Македонском»). Смерть, облеченная властью, Смерть торжествующая венчалась с «князем тьмы» («Торжество Естества человеческого»).

Смерть не только властвовала над миром, устрашала грешников, но и обладала правом моральной оценки. Она могла обвинять людей в грехах, как в «Истории о старом и юном Товии», где обличает Сеннахериба в неуважении к религии. В трагедии «Неистовый Болеслав» она приходит на помощь Чистоте, борющейся с Купидоном. Она могла быть выведена и в комическом свете, как в украинских «Виршах на воскресение Христово». Отроки, читающие этот диалог, хотят сначала задобрить Смерть калачом, потом побить палками и оттаскать за волосы.

Но все эти намерения исчезают при воспоминании о всемогуществе противницы.

Торжествуя, Смерть часто веселится. В «Действии об Ахаве» (шестая сцена) она «пьянеет с Дьяволом и поет радостную песню». Она танцует, отправляясь за грешником в прологе польской пьесы «Жестокое сражение». Танцует Смерть и в польской пьесе «Великая вечеря царя царей», развлекаясь погоней. В редких случаях Смерть сама оплакивала свою жертву, как в «Славе печалной», где «пение погребения поют смерти».

Смерть всегда была противопоставлена Жизни. Их противопоставление — кардинальное противопоставление в искусстве барокко. Ее отрицательное значение в данной оппозиции уничтожалось, так как в нем огромную роль играло представление о смерти Иисуса за жизнь человечества. Ср.: «Смертию хощет мир оживити» («Торжество Естества человеческого») или «Так я живу, умирая, кончаю я так жизнь свою, и так желаю я этой смерти, в которой вся сладость жизни моей» (С. Грабовецкий «Сонет CXIV») [7].

Проходя краткий путь от колыбели до могилы, человек двигался в горизонтальном направлении. Но это было не единственное направление его движения. Одновременно он проделывал путь, направленный и по вертикали, совершал восхождение, поднимаясь к Богу (ср. «Десидерий, или Стезя к любви Божией и къ совершенству жития христианского»). Это движение было невидимым, его совершала душа, сердце человека (ср. название книги польского проповедника Фр. Дзеловского «Прямая дорога к небу...», о которой упоминает В. Потоцкий в стихотворении «Узкая тропа на небо», противопоставляя узкую тропинку широкому пути). Это же противопоставление находим в украинской драме о св. Алексии: «пространный путь Юноны» и «узкая, прикрая дорога к богу». Ср.: «Шествуем же сердцем и мыслью к небесному порогу» (8-я эмблема из собрания Анонима); «От сна восстани и иди ко богу, узрищи удобно к небеси дорогу» («Страшное изображение»). Движение по вертикали было мысленным, служило метафорой духовной жизни. Реальным оставалось перемещение человека по горизонтали, его путь на земле. Метафорический путь подчинял себе реальный, главенствовал над ним.

Путь по вертикали на сцене могли совершать герои мистериальных действ, драм на евангельские сюжеты. Он

мог быть видимым для зрителя, как путь на небо мудрых дев в «Действе о десяти девах...», или невидимым, как путь Лазаря в «Ужасной измене», который говорит: «Се иду, боже...», а ремарка, следующая за его словами, гласит: «Лазар усыпает».

Земной путь существовал, с точки зрения барочного драматурга, постольку, поскольку он способствовал продвижению ввысь. Обычно он изображался как путь трудный: «...человек, как только родится, попадает в нужду и в нужде идет по жизни» («Образ смерти» Я. Гаватовича). И чем дальше он идет, тем ему труднее. «И чем выше он тщится подняться, тем ближе к нему несчастья». Но эти трудности необходимы, они помогали человеку подняться выше. Он страдал, и более всего — от недостижимого абсолюта. В итоге он мог отказаться от благ земных. Тогда жизнь становилась непрерывной цепью несчастий: «Звери счастливее людей, так как не знают человеческих забот» (Я. Гаватович). Путь человека всегда устилали грехи и соблазны. Человек проходил через эти испытания и грешил. Его всюду подстерегали враги — тело, мир, дьявол (М. Семп-Шажиньский «О войне, которую мы ведем с чертом, миром и телом»), сбивали его с истинного пути, сманивали на свою сторону. В русской пьесе «Царство мира», чтобы сбить с пути апостола Петра, Любовь земная расстилала перед ним сети.

Человек мыслился отчужденным от мира. Его путь был странствием в чужих краях. Он всегда был путником (см. польский диалог «Путник, или Диалог о Древе жизни» («Viator»). Он был гостем на бренной земле и направлялся домой, т. е. к богу. Мотивы гостя, пира, пребывания среди чужих, топос дороги способствовали созданию картины человеческой жизни как путешествия, образа человека как путника. С образом путника связан также образ мореплавателя, часто встречающийся в драматургии и эмблематике. Соответственно в этом случае земля приобретала очертания океана, моря, пучины, по которой носится ладья мореплавателя. В пьесе «Naufraqium vitae et regni aquis» человеческая жизнь уподобляется морскому путешествию. Ср. также: «Жизнь наша есть ведь путь непрерывный. Мир сей есть великое море всем нам плывущим. Он-то есть океан, а вельми немногими счастливцами безбедно переплываемый» (Г. Сковорода «Убогий жаворонок»),— или XCVII сонет Ст. Грабовецкого: «Глубокому морю подобна жизнь

моя...». С мореплавателем сравнивается иногда не только один человек, но и вся страна, как у Ш. Шимоновича. Кроме того, человек приравнивается к ладье, как у Ст. Г. Любомирского.

«Дорога ... никогда не бывает просто дорогой, но всегда либо всем, либо частью жизненного пути; выбор дороги — выбор жизненного пути; перекресток — всегда поворотный пункт жизни...» [8]. Был путь «правый» и были «стези злые греховные» («Страшное изображение»). Входил в круг представлений о пути и мотив блужданий, символизирующий духовные искания, мотив выбора пути. Он выражался в известном топосе — Геркулес на распутье. Мы находим его, например, в польской пьесе «Геркулесовы дороги, или Диалог об одном юноше, выбирающем путь своей жизни». Иногда путь превращался в лабиринт (ср. «Лабиринт мира» Я. А. Коменского). Так нарушалось движение по прямой, и человек метался, бесконечно повторяя одни и те же отрезки запутанного пути, не находя выхода, обреченный на вечные поиски. В лабиринт уводит Грешника танцующая с ним Фортуна в польской пьесе «Жестокое сражение». Кстати, с лабиринтом сравнивает землю в стихотворении о Дедале украинский поэт Иван Величковский. В виде лабиринта представляет жизненный путь человека Зб. Морштын в своем собрании эмблем (эмблема 24). Все, что находилось на пути человека, лежало далеко от него, не принималось во внимание, было неразличимо, сливалось в воображении драматургов. Только сам путь был достоин описания.

Раздвоение жизненного пути, его разнонаправленность, движение по вертикали и горизонтали одновременно, соответствовали обязательному раздвоению человека. Он состоял из тела и души, беспрестанно борющихся друг с другом: «Яко два борца борются: который их силнииши будет, той одолеет: тако и душа с телом борются: душа на спасение потязает, а тело на мирския угодья, рекше на грех» [9]. Их борьба зачастую показана на сцене. Иногда душа выступала на сцене одна, как в польской интермедии 1619 г., в «Декламации в честь всех святых», где она каялась в грехах, или в украинской пасхальной драме. В борьбе тела и души правой оказывалась душа. Она звала тело на путь истины, пыталась избежать греха. Тело же всегда склонялось к греху, не повиновалось душе. Ср. разработку этого мотива у украинского проповедника Антония Радивилловского в басне «Смоквоѣдка, бо завше

рада ся питати раскошными сладостями потрав напоев бегает она... Душа зась по подобію Дрозда на сухой горкой пищи умерщвленія переставати может». И т. д.[10]

Прение тела и души происходит обычно в момент расставания души с телом, т. е. в момент смерти («Разговор души с телом»). Душа обвиняла тело в своей погибели. Уже в железных узах ада она доказывала ему, что погибла только из-за него («Ужасная измена»). Душа могла выходить из ада, чтобы видеть, что происходит с Телом после смерти, как в польской драме «Антитемиус». Герой этого моралите грешил столь много, что его тело не может быть предано погребению. Его выбрасывают на съедение диким зверям, а душа следит за посмертными муками тела, беседует с ним и оплакивает свою погибель. Тело также могло обвинять душу, что случалось реже, в том, что она плохо им руководила: «должна бяше в грех вожов мне не попущати». Тело называло себя невольником души, всецело от нее зависящим. Иногда душа и тело именовались товарищами. Они вместе могли страшиться расплаты за грехи, вместе обращались к богу: «Тут Душа припавша на колены изъ телом грешным... волают...». Они вместе могли раскаиваться, оплакивая грешную жизнь на земле: «Душа плачет, стогнет тело, тужат обще: то их дело». Но прежде всего они противоборствовали. Душа рвалась ввысь, тело тянуло к земле: «Как часто влачится по земле (человек.— *Л. С.*), когда хочет парить над звездами». Поэтому тело было объектом постоянного презрения, душа — постоянных забот.

Представления о двойственной природе человека, о его движении по духовной стезе и юдоли плача определяли представления и о месте человека в этом мире. С одной стороны, он был несовершенен, даже низок. Человека сравнивали с пресмыкающимся, с червем, с горшком, обжигаемым на солнце. В основе всех этих сравнений-определений лежал библейский мотив праха. Человек коснел в грехах. Он увязал в них, «как неразумное животное в грязи» («Жалостная трагедия страстей Христовых»). С другой стороны, он восседал на троне Вселенной, как Натура людская в «Рождественской драме» Димитрия Ростовского. Его короновала Жизнь. «Имаш ты покоренно вся, яже суть в мире: летвущи, ходящи и пловущи звери, Вся сия покоренна суть под твоя нозе»,— обращается к Натуре людской аллегорическая фигура

Омывной Надежды. Человек царствовал, увенчанный диадемой и короной («Царство Натури людской»). Он был наделен всеми атрибутами власти: скипетром, державой, золотым перстнем («Торжество Естества человеческого»).

Движение человека по жизни, его перемещение от колыбели до могилы, или просто путешествие — перемещение из одной страны в другую, его падения и возвышения, сопровождающиеся переменами во внешней жизни — дворец или храм сменялись тюрьмой или хижиной отшельника,— были одной из главных основ для развития драматического сюжета в XVII — первой половине XVIII в., для создания сценического конфликта. Только в пути человек реализовал свои духовные возможности, приобретал некоторые свойства характера. Путь раскрывал его отношение к миру, так как путника всегда ждали трудности выбора «правого пути», многочисленные испытания, встречи, приключения.

Только в пути человек проявлял себя как верующий, как личность, как носитель моральных ценностей: шел к святым землям, преодолевал искушения, побеждал хищных зверей в лесах. На пути ему попадались знамения. Только в пути человек мог испробовать свои силы, испытать и проверить чувства. Путешествуя, он сталкивался с противниками, догонял и побеждал злодеев, искал потерянную невесту, пропавших братьев, освобождал из плена друзей. Практически движение было почти единственным способом создания характеристики героя и ведения драматического действия. Поэтому художественное пространство в картине мира, создаваемой барочными драматургами, имеет огромное значение. Оно «не есть пассивное вместилище героев и сюжетных эпизодов. Соотнесение его с действующими лицами и общей моделью мира, создаваемой художественным текстом, убеждает в том, что язык художественного пространства — не пустотелый сосуд, а один из компонентов общего языка, на котором говорит художественное произведение» [11].

Пространство, в котором авторы барочных драм предлагали перемещаться героям, имело различные формы [12]. В том случае, если передвижение героя воспроизводило реальное передвижение из одного города в другой, путь в пустыне и т. п., то оно было пространством линеарного типа. Оно типично для пьес-моралите, пьес агиографического характера, а также для пьес с сюжетом авантюрно-

романного типа. Сюжет в этих случаях развивается при перемещении героя из одного пункта в другой, при встречах противников на дороге. Герои погибают, расстаются, меряются силами, осознают заложенные в них духовные возможности в пути.

Все действия героев моралите, их движение, отрезки этого движения, направленность имели не только первичное, но и вторичное значение, которое подавляло первичное. Благодаря этому пространство, в котором развивалось действие моралите, приобретало чрезвычайно условный характер. Все его точки никак не конкретизировались. Оно было сколком общей символической картины мира, представленной на сцене. Отмеченными в нем могли быть начало и конец пути человека, чаще всего — конец. Драматический конфликт между силами добра и зла разворачивался по мере продвижения человека по жизни, а двигался он беспрестанно: «И сколь долгим будет это паломничество? Чувствую все же страх, Боже, направляясь к тебе... Но уже иду» («Viator»).

Условность пространства моралите объясняется тем, что действие, представленное на сцене, происходило на самом деле внутри человека. Зритель следил за движениями и колебаниями в его внутреннем мире. Перенос духовной жизни на сцену, олицетворение отдельных черт характера и состояний не могли привести к созданию реально очерченного художественного пространства. Оно должно было быть абстрактным.

В агиографических пьесах также был представлен линеарный тип художественного пространства, но более конкретизированный. Обычно бывают названы города, где живут герои, моря, через которые они переправляются, страны, куда они прибывают. Кроме двух конечных пунктов (исходная точка путешествия и его конечная цель), часто бывает дана некоторая срединная точка, в которой наступает развязка. Эта точка знаменует уход от границ отмеченного художественного пространства. Часто это святые земли, хижина отшельника.

Интересно рассмотреть организацию художественного пространства русской «Комедии о Ксенофонте и Марии». Его границами являются родной дом героев, Иоанна и Аркадия, в Византии, еллинский град Вирит, куда они уезжают учиться, и Иерусалим, где в финале встречаются все герои пьесы. Братья дважды перемещаются из Византии в Вирит, второй раз попадая в кораблекрушение.

Путешествуют и неглавные герои пьесы, рабы Ксенофонта, принося печальные вести о смерти братьев. В пути — Мария и Ксенофонт. Они движутся в Иерусалим. Сходно построено художественное пространство в польской мартирологической драме о Борисе и Глебе, хотя здесь развязка наступает не в срединной точке, а за пределами пространства, в котором происходит драма. Отмечено три точки, знаменующие границы: дворцы Святополка, Бориса и Глеба. Между ними курсируют посланцы, соединяющие героев; они сталкиваются на дороге, обмениваются новостями. Перемещаются и сами главные герои, что приводит их к гибели: Борис и Глеб убиты на пути к Святополку. Глеб и Ярослав едва не погибают, блуждая в лесу. Наказание Святополка состоит в изгнании за пределы Русской земли. Он оказывается вне того пространства, где действовал ранее, и погибает. В польской пьесе «Thronus amoris» путешествует юный Нарцисс. В лесах он встречает и хищных зверей, и отшельников, и своих будущих мучителей.

Иным образом организовано пространство в киевской школьной драме об Алексее, человеке божьем, и, например, в «Комидии притчи о блуднем сыне» Симеона Полоцкого. Здесь обязательно для развития сюжета возвращение героя в исходный пункт, откуда он начал путешествие и откуда стали разворачиваться события. Алексей возвращается из Рима в Едес, блудный сын — в дом своего отца. Они прошли путь испытаний и, только пройдя его и обретя поэтому новую сущность, вернулись. Если наиболее важными драматург считал сами испытания, которым герой подвергался в пути, то он строил пьесу так, что она распадалась на отдельные самостоятельные картины. Движение к пунктам, где эти картины происходят, вынесено за сцену. Этот тип художественного пространства Ю. М. Лотман называет *точечным* [13].

Так, действие «Комидии притчи» начинается и кончается в отцовском доме. Вначале отец и старший брат провожают Блудного, в конце — встречают его. В промежутках между этими эпизодами лежит путь Блудного, его странствия. Драматург показывает зрителю только его пир со слугами до и после разорения (вторая и третья части), но не движение к месту пира. Перемещение героя к месту действия, где находится Купчин и Пастух, также не показано. Блудный появляется уже в рубище и нанимается пасти свиней. После наказания он возвраща-

ется к отцу. В заключительной сцене, которой также не предшествует перемещение героя, мы видим его на пороге отцовского дома.

Пространство, в котором протекает действие моралите и агиографических драм, изолировано, приподнято над реальностью. Города и страны, если и отмечены на сцене, выглядят очень схематично. Как справедливо заметил Э. Ауэрбах, на первый взгляд сцена, где происходит действие легенды о св. Алексии, «охватывает просторы всей Римской империи со всем ее многообразием. Однако от Востока и от Запада не осталось ничего, кроме церквей, голосов с неба, молящейся толпы,— ничего, кроме всегда одинакового окружения святого» [14]. Герои, пребывающие в пространстве такого типа (особенно аллегорического плана), не нуждались в его конкретизации. Они вступали в постоянные отношения, действовали в неизменных ситуациях, которые не требовали реального фона. Моралите, а вслед за ним агиографическая драма могут происходить всюду, везде и нигде.

Иногда пространство моралите может быть довольно сильно конкретизировано, как в польском «Одостратоклесе». Одостратокл — разбойник, который грабит в лесу купцов, пирует, одаривает челядь. Вся реальность, конкретность его действий снимается с появлением среди слуг черта, который намерен лишить Одостратокла последней крупицы добра. Тот каждый день молится Богородице. Лес, в котором бушует герой, сразу преображается и приобретает неясные очертания, условные контуры.

Пространство моралите необозримо. На монологи его героев откликаются силы природы, горы, леса, разверзаются скалы. И в то же время сравнительно редкая отмеченность этого пространства позволяет считать его одновременно относительно узким. Оно могло невероятно растягиваться, расширяться и моментально сужаться, превращаясь в точку. Действие «Ужасной измены», например, протекает во дворце Пиролюбца, т. е. пространство сужено до предела. Но затем оно расширяется до космических масштабов — все дальнейшее совершается в аду и в раю.

Иной вариант линеарного пространства свойствен пьесам, в основу которых положен авантюрный роман барокко, представленный преимущественно в русском театре. Авантюрный роман привлек первых русских драматургов как «роман испытания», в котором герой, совер-

шая подвиги, решая трудные задачи, движется по пути жизни, перемещаясь в калейдоскопе друзей и врагов, преследуемый случаем. Такой материал легко трансформировался на сцене в драматическое произведение. В пьесе о князе Петре Златые Ключи дворец отца героя — крайняя точка, от которой ведет начало действие. Пока Петр не перемещается, никакого действия нет. Наконец он отправляется в Неаполь (вторая крайняя точка художественного пространства драмы), где и встречает прекрасную Магилену. Вместе с ней он проделывает обратный путь, и здесь в пути происходит основной сюжетный конфликт — герои расстаются: Магилена продолжает путь, идет в Рим. Приходят в движение Волхван и Патронимий, родители Петра, отправляясь на его поиски. Перемещаются второстепенные герои — рыболов и лакей, выполняя функции вестников. Все герои сталкиваются в срединной точке — монастыре, основанном Магиленой.

На основе бесконечных путешествий построен «Акт комедиальный о Калеандре и Неонилде»: уходит из дому принцесса Тигрина, путешествуют Калеандр и Неонилда, Палиандр и Полиартес. Герои отправляются из Греции в Италию, Армению, Турцию. На их пути — опасные встречи. В сжатом виде этот тип пространства представлен в «Комедии о графе Фарсоне», где весь сюжет возникает только благодаря перемещению Фарсона в «иностранные государства», в Португалию.

Сходство организации художественного пространства агиографических драм и пьес авантюрно-романного типа не случайно. Оно вызвано общностью доминанты их сюжета — «испытанием героя». И в том и в другом случаях, несмотря на относительную конкретизацию, пространство продолжает оставаться условным. «Характер данного места не входит в событие как его составная часть, место входит в авантюру лишь как голая абстрактная экстенсивность» [15].

В пьесах с сюжетами другого типа, которые могут быть условно названы пьесами о сражающихся королях, обычно бывает отмечено два противопоставленных пункта, где пребывают враждующие стороны, и центр. Центр — это поле битвы, в котором они встречаются, разрешая конфликт. Мы находим пространство этого типа в пьесе «Regalis manuplis», где контрастируют дворцы короля Владислава и турецкого султана Амурата. Соединяет их посол. Герои встречаются на поле битвы. Правда, при этом

Владислава замещают его воины и гетман Конецпольский. Дворцы Рамира и Абдерраги ограничивают художественное пространство в драме о Рамировой победе (Оршанский кодекс). Главные герои ни разу не встречаются. Сталкиваются их войска. Беспрестанно движутся между дворцами солдаты, послы, епископ, пилигрим, посланцы. Рамир и Абдеррага на протяжении всей пьесы остаются недвижимыми. Только в финале Рамиру приносят голову противника.

В «Акте о царе перском Кире» как крайние точки отмечено местопребывание (дворцы) Кира и Томиры. Их войска движутся навстречу друг другу. Происходит сражение. Такой же тип разработан в русском «Действии о короле Гишпанском», где, правда, не отмечена вторая крайняя точка — место пребывания турок. Они или появляются в Испании как завоеватели, или сражаются с испанцами на поле брани. Сходно построено пространство в «Комедии об Индрике и Меленде». Границы его — королевства Датское и Саксонское. После поражения датского короля действие перемещается в Саксонское королевство. Тут же представлены и путешествия Индрика, Меленды и цесаревны. В результате этого движения герои сталкиваются, что приводит к разрешению конфликта. С некоторыми вариациями этот же тип представлен в польской пьесе о Болеславе Храбром, где действие переносится из Киева в Польшу, на поле битвы и т. д.

Путешествуют не только герои авантюрно-романных пьес и пьес о сражающихся королях, но и тех, которые условно могут быть названы пьесами о заговорщиках. Например, в пути находятся несчастные принцы Конрадин и Фридрих в пьесе «Jesus Nàzarenus».

В пьесах с линеарным типом пространства выступают герои, которых Ю. М. Лотман называет *героями открытого пространства.* Они легко перемещаются и свободно нарушают границы, предписанные им. Иначе не состоялся бы конфликт пьесы. Есть такие пьесы, где главные герои неподвижны (по большей части в пьесах о сражающихся королях), но зато они легко приводят в движение остальных героев. Сами они являются героями замкнутого места. Для них характерна пространственная неподвижность.

Существует еще один тип художественного пространства, который, примыкая к описанному выше, отличается от него меньшей свободой перемещения героев. Он ха-

рактерен для некоторых агиографических пьес («Венец Димитрию», «Действие о страдании св. мученицы Параскевы» и т. д.), а также для пьес о заговорщиках (или преступниках на троне). В этом случае пространство бывает ограничено двумя недалеко друг от друга расположенными и контрастирующими, и функционально и в смысловом плане, точками. Обычно это дворец и тюрьма. В агиографических драмах они являются символами максимального возвышения и падения человека в его земной жизни, зеркально отражают внутренний конфликт героев. Во дворце пребывает монарх (князь, царь), утопающий в роскоши, требующий полного повиновения своих подданных. Он на вершине благополучия, в его руках власть, золото и т. д. Он предлагает будущему святому разделить с ним его блага. Св. Димитрий назначается воеводой в Солунь, Геммон предлагает Параскеве стать его женой. Святой отказывается и попадает в тюрьму, где его ждут голод, побои, смерть. Он в крайней точке унижения. Отказавшись от возвышения, он низринут и гибнет. Но его падение и гибель происходят только в земной жизни. Духовная сфера здесь не пострадала, но, напротив, обогатилась. Отказавшись от возвышения, символом которого является дворец, будущий святой поднимается, попадая в тюрьму. Именно в темнице он возвышается до святости, принимая мучения и смерть. Жизнь героя-мученика кончается в тюрьме или рядом с тюрьмой на площади. Типичное для христианской мифологии использование контрастирующих значений — *дворец/тюрьма* — наполняется в данном случае глубоким смыслом, способствует созданию противоречия между духовным и плотским, истинным и ложным.

Тип художественного пространства, ограниченного дворцом и тюрьмой, использован в таких пьесах, как «Virtus Amoris», «Spartana Moenia», «Amor victor et victima...» и др. Их главные герои — мученики обязательно томятся в заключении. Их противники, находящиеся во дворце, велят их казнить. Только император Бунгус, потрясенный упорством мученика Алана, выпускает его из тюрьмы («Constantia Coronata»). Между дворцом Диоклетиана и тюрьмой движутся герои драмы «Gemini fratres», братья Кантиан и Кантианус, не колеблющиеся в своей вере, и их учитель Протус.

В драмах о преступниках на троне или заговорщиках также представлены две точки: дворец и тюрьма. Здесь

отмеченное художественное пространство служит не созданию контраста, а реализации популярной барочной темы: возвышение — падение. Во дворце бывают носители власти и заговорщики, которые делают попытки их свергнуть, в результате чего они попадают в тюрьму. Не только предатели, впавшие в немилость фавориты, а также невинные, злоумышленно обвиненные герои могут переместиться в темницу. Последние довольно часто освобождаются, но не всегда (ср. популярный на школьной сцене мотив головы жертвы, которую просители о помиловании получают вместо ее обладателя). Заговорщики же всегда погибают. Видимо, в данном случае горизонтальное движение героев имеет не одно, а, как в агиографических драмах, два значения. Герои перемещаются из палат в темницы, после пребывания в застенках могут оказаться на троне или стать ближайшими приближенными монарха. Так они демонстрируют незримое вертикальное движение, бесконечные чередования от счастья к несчастью. Только в этом случае дворец имеет положительное значение, а тюрьма — отрицательное, в противоположность их значениям в агиографической драме.

Так построено художественное пространство в пьесе о Сарпиде, дуксе ассирийском, в драмах Оршанского кодекса (кроме «Славной помощи Рамировой победе»), в пиарском диалоге о царе Маврикии. В последней пьесе действие развивается во дворце Маврикия. Мнимый заговорщик, Филиппик, соответственно пребывает в тюрьме. Так же размещены герои пьесы «Minerval regium», в которой император Грацианус возвеличивает поэта и ученого Авония, делая его консулом. Авзоний низвергнут клеветниками и попадает в тюрьму. С трудом он возвращается в исходное положение. Дворец и тюрьма ограничивают художественное пространство другой пьесы — «Clypeus Principium». Во дворце действуют заговорщики в пьесе «Convivium Tyrannidis». Они отравляют своих врагов, убивают друг друга, собирают войско один против другого. В тюрьму попадают невинно обвиненные. Между дворцом и тюрьмой перемещаются герои пьесы «Judicia Dei» и др. Этот же тип перемещения мы наблюдаем и в пьесе «Convivium Tyrannidis», где король из дворца перемещается в тюрьму, а Фаустулус-Окамус занимает его трон. Все заговорщики также меняют местопребывание, как король.

Мы можем выделить еще один тип художественного пространства, которое характеризуется ненаправленностью. Оно может быть сколь угодно большим и сколь угодно малым, может растягиваться и сжиматься. Его размеры безотносительны к действию. В нем движутся аллегории, некоторые герои моралите и панегириков. Сравнение грехов и добродетелей не всегда происходило в душе человека, 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. Поэтому фигуры аллегорий как бы застывают в безвоздушном пространстве, неподвижные и постоянные в своих стремлениях. Не относясь ни к каким конкретным персонажам, они безотносительны к пространству и движению вообще. Их передвижения по сцене ничего не значат. Их могло и не быть. Место пребывания аллегорий также абстрактно, условно в морально-этическом плане. Например, Слава в «Действии об Есфири» говорит: «Едва в свете найдется так кулиер скоры, Мне пут не воспящают ни моры, ни горы; Не препятствуют ногам ни леса, ни долы, Несть мне места, ни замка, везде врата полы, Несть мне расстояния». Безотносительно пространство, в котором пребывают аллегории «Действия на рождество Христово». Безразлично, где находятся Грех, Душа, Милосердие, где обретаются условные фигуры польского «Диалога о мире». Ясно, что в Польше, но не более того. Обращение аллегорий к королю нарушает и без того незначительную театральность диалога, превращает его в официальную церемонию приветствия монарха. Оно привязывает его к конкретному историческому событию, включает в некоторое реальное, нехудожественное пространство.

Для пространства этого типа свойственно неожиданное перемещение героев, перенос действия на невероятные расстояния, в результате чего могло видоизменяться само пространство. Первая часть «Свобождения Ливонии и Ингерманляндии» происходит в неотмеченном пространстве, почти приравненном к пространству сценическому. Затем события развиваются в вертограде. Правда, он не менее условен, чем место встречи Ливонии и Ингерманляндии с Упованием, Верой и Надеждой. В третьей части на это условно-аллегорическое пространство налагается библейский хронотоп: на помощь России приходит Моисей. То же наблюдается в пьесе «Слава Российская», где Фома

приглашает Истину, Благочестие и другие фигуры «идти на феатр». То есть в тексте прямо говорится о совмещении реального и условного, как и в «Славе печалной», где Нептун упоминает «феатр» как место действия и Россия просит унести гроб Петра с «феатра».

Пьесы мистериального характера, пьесы, основанные на евангельских и ветхозаветных событиях, сохраняют и переносят на сцену тот тип организации художественного пространства, который свойствен библейским текстам. Их события происходят всегда и везде. «...Есть только одно место — мир, и есть только одно время — сейчас, и оно с самого начала и всегда — сейчас» [16]. Действительность, которую изображают эти драмы, «каждовременно-вневременная». Действие может происходить на земле, обязательно включенной в систему: небо — земля — ад. Оно может перемещаться по вертикали. Действие может локализоваться, как в первой части «Торжества Естества человеческого» (восьмое, девятое явления), которое происходит на Голгофе.

Итак, категория художественного пространства играла организующую роль в художественной системе драмы XVII—XVIII вв. С ее помощью зрителю преподносилась система духовных ценностей.

Меньшее значение в этих драмах придавалось категории времени. В отличие от пространственных категорий оно имело меньшую нагрузку, семантическую и композиционную. На время протекания действия могло не быть никаких указаний в тексте пьесы, особенно в том случае, если ее значение воспринималось как универсальное. Драмы, ставившие общие проблемы бытия, т. е. моралите, драмы на библейские сюжеты, драмы-аллегории, были безотносительны к протеканию времени и его продолжительности. Алексей в одной сцене покидал родительский дом, менялся одеждой с нищим и приходил по велению архангела в град Едес. Время, в течение которого происходят события, представляемые на сцене, могло иметь произвольно отмеченные начало и конец, оно было циклическим [17]. Так раскрывался истинный смысл того, «что было, что есть и что будет, ибо то, что разделяло их — время,— лишено подлинной реальности и осмысливающей силы» [18].

Действие пьес авантюрно-романного типа и примыкающих к ним пьес о заговорщиках шло во времени линейном, но могло прерываться паузами, длившимися десятилетиями. Герои не считались с временными границами,

после длительных перерывов вступали в единоборство, соединялись в браке после многолетней разлуки. Временные паузы были мало значимы. Важны были только те моменты, в которые совершалось нечто, определяющее развитие сюжета. Эти моменты могли быть связаны между собой во временном отношении как угодно.

С другой стороны, в драматических произведениях наблюдается и совпадение времени, в котором протекает драма, с временем, в течение которого она бывает представлена на сцене. Это относится преимущественно к интермедиям, к пьесам комического характера. Их действие происходит как бы на глазах у зрителя и относится к данному моменту. Театральное время накладывается, таким образом, на сюжетное.

При относительно малой значимости временных категорий в структуре школьных драм сама категория времени довольно часто привлекала драматургов, как и поэтов барокко (ср. III раздел «Экклезиаста» Ст. Г. Любомирского или «Время все портит» поэта-анонима). Время появляется в польской пьесе народного театра «Жестокое сражение», где несет часы и трубу со словами: «Бодрствуйте, ибо не знаете». Оно — персонаж, прославляющий Петра в заключительном явлении «Торжества мира православного».

Аллегория времени может быть равнофункциональна с фигурой Смерти, как в уже упоминавшейся пьесе «Великая вечеря», где Время, как и Смерть, исполняет символический танец, означающий разрушение всего сущего. С такими функциями фигура Времени выступает далеко не всегда. В антипрологе третьего действия «Акта о Калеандре и Неонилде» Время восседает на троне: «Четыре части света временем суть явны, Мудростию, Богатством, Честию, Силою во всем свете славни». Но его убивает Смерть и занимает его трон. В польской пьесе, сохранившейся в отрывках, об уранополитанском королевиче Время объединено с Прозрением. Вместе они борются с Миром, который осыпает дарами князей, воинов, ученых. В «Свободе от веков вожделенной» Время (Час) орошает посевы Фортуны. Вместе с Фортуной выступает Время в польской пьесе «Fortuna Palladi foederata», где оно названо всепожирающим.

Кроме Времени, на школьной сцене появлялась также Вечность. Следуя давним традициям, драматурги XVII — первой половины XVIII в. противопоставляли Tempus —

Aeternitas — Antiquitas (ср.: «непонятно Времени, Вечности противно»). Время вращало свой круг, а Вечность вписывала в «вечные книги» имена героев, уносила их в века. Иногда Вечность выступала с тройным кругом. Вечность чуждалась постоянных перемен, которые несло с собой Время, всего того, что совершалось ежечасно. Она отмечала своей печатью в мире только то, что постоянно. Часто она выступала в пьесах панегирического характера. Так, в «Triumphus orbi christiani» (Крожи, 1684 г.) Вечность наделяет символами победы короля Яна Собесского. Вечность, как и Время, могла появляться со Смертью, как в «Славе печалной», где она принимает к себе «твердый адамант» Петра I. В этом случае эти аллегории имеют сходные функции. В другом, как в «Опере об Александре Македонском», они противопоставлены. Вечность спорит со Смертью и побеждает ее в споре. Они объединяются, прославляя Петра I. В польской пасхальной драме, описанной В. И. Резановым, Вечность также соотносится со Смертью. Она пугает Совесть человека адскими муками.

Характеризуя аллегории Времени и Вечности, создавая их поэтические образы, драматурги более всего останавливались на таких свойствах времени, как его необратимость. «Несть понятно, чтоб обратно Феб всечудны от полудни Был урочны вспять восточны» («Декламация ко дню рождения Елизаветы Петровны»). Не меньше их занимала быстротечность его, что связывалось с представлениями о бесконечных переменах в жизни. Драматические персонажи многих пьес сетовали на преходящесть всего на свете. С преходящестью времени связан мотив «чужого», «не нашего» времени, развитый в философско-поэтическом трактате Ст. Г. Любомирского «De remediis animi humani». Малые части драмы разрабатывали мотив всемогущего, все уносящего времени. «Час вся разоряет»,— констатировал антипролог II акта «Диалога о Гофреде, победившем сарацины». Часто в драмах появлялись аллегории и словесные изображения времен года и самого года, это были фигуры, связанные со Временем. Есть они в украинской драме «Царство Натури людской», где к ним обращался Плач, прося о сострадании: «Весна з цветами, тучно лето с класи, Осень с гроздием, а зима со часи Хладними, плачи!». Они появлялись в многочисленных аллегорических изображениях, в эмблемах, повторяя распространенные притчи о годе и его четырех вре-

менах. Существовали также персонификации дней недели, месяцев, лет. Они участвовали, например, в аллегорических пьесах, ставившихся в новодворских школах.

Драма XVII — первой половины XVIII в. в полной мере отразила представления своего времени о всеобщем единстве мира, о полной взаимосвязи всего сущего, о макро- и микрокосмосе: человек в своем строении повторял строение вселенной, человек и природа подчинялись одним и тем же законам [19]. Наряду с реальными героями в ней участвуют не только многочисленные аллегорические персонажи, отображавшие черты человеческого характера и эмоциональные состояния, но и аллегории, олицетворяющие силы природы, части мироздания. Постоянны обращения к ним и на словесном уровне пьес. Мир зачастую был тем художественным фоном, на котором изображался человек. Драматургам было недостаточно какого-то частного момента, какого-то отдельного куска, выхваченного из вселенной. Для определения сущности человека им требовалась вселенная целиком. Обращаясь к ней, они не имели в виду частностей. В их художественном видении были неразличимы детали (ср.: «Ты, о море, ты, земле, леса и дубравы, Вы, горы, и вы, холми, вся цветы и травы, Восток и запад, север и юг!...» — из монолога Верности. «Стефанотокос»). Они стояли перед всем мирозданием и в нем выделяли человека. Стихии, бури, пучина, горы и равнины — вот что попадало в поле зрения барочного драматурга.

И в то же время он останавливался и перед малыми объектами. Постоянно в текстах пьес повторяются сравнения, в которых упоминаются песчинки, капли воды и прочее. Они нужны ему, чтобы описать человеческую природу, все эти объекты, и бесконечно большие и бесконечно малые, введены, чтобы соизмерить их с человеком, сопоставить с ним, воссоздать величие бога или обрисовать двойственную природу человека. Звездогорящая твердь, кришталние воды, суша с цветоносными товарами и плодовитыми древами доказывают всемогущество бога, его созидательную силу («Царство Натури людской»). Одновременно их можно соотнести с человеком и подчеркнуть парадоксальное единство его величия и ничтожности. Ср.: «Все ты держишь в строгом порядке, но почему же не человека?» — вопрос, обращенный к богу («Силорет» В. Потоцкого).

Человек — песчинка на морском берегу, капля воды. Рядом с ним — «непостижны уму вещи: небо, украшенное солнцем, луною и звездами во увеселение, и в просвещение есть данно, земля же цветы различными, но и златом преизобилующее...»; и ничтожно малый человек имеет власть над этим миром, все это — «во человеческой есть власти» («Комедия о Ксенофонте и Марии»).

Обращение к мирозданию рождало тему бесконечности в любых ее вариантах: «Аще же кто дела моя хощет изчислити, первее изволь звездам число положити, песочины такожде, яко лежат в море, до единой исчислить подщися воскоре» («Рождественская драма»). Как бесконечны и неисчислимы явления природы, так бесконечны и неисчислимы грехи человека: «Толь много грехов на мне, скол звезд имат небо, Коль песку вскрай мора, я сам знаю, се бо Грехи, аки звездами живу испесщренный, Не як в песку, но во смрадном блате очерненный» («Успенская драма» Димитрия Ростовского). Обращение к стихиям служило для описания невозможного в жизни человека: «Первие солнце, луна не будут светити. Такожде звезд лепота не будет ся зрети, Первие воды морски будут изсушенни, гори в низки удели станут претворении, негьли Естество мое, адови врученно, Будет от уз вражених вкогда свобожденно» («Торжество Естества человеческого»). Очень часто мироздание, стихии бывают противопоставлены человеку как постоянное начало чему-то хрупкому, непостоянному, тленному. Примером может служить хор из польского «Диалога о древе жизни» («Viator»). Мир природы, жизнь стихий постоянны и невозмутимы. Между ними — вечная борьба и неизменное тяготение, как между водой и огнем. Постоянно их равновесие и их колебания: земля всегда боится стать выше воды, вода побеждает огонь. Они не могут «вкупе без вреда пребити» («Царство Натури людской»). Безошибочно движение светил, равномерно движутся циклы существования растений. Ни одного закона жизни не могут избежать животные. Мир природы постоянен так же, как непостоянен мир человека. Скорее перестанут биться стихии, высохнут моря, погаснет огонь и загорится вода, чем изменится нечто в непостоянном мире человека, заявляет неизвестный автор польской пьесы о Борисе и Глебе. Ему вторит монолог Надежды из русской пьесы «Стефанотокос»: «Удобее с западу текти ко востоку Солнцу или пламеню испустить глубоку реку». Человек, если и

сравнивается со стихиями, то именуется постоянно меняющимся вихрем, беспокойным морем, «ничего постоянного он не чувствует в себе» («Viator»).

Явления природы, стихии могли персонифицироваться. В «Рождественской драме» Димитрия Ростовского как аллегории появляются Земля и Небо. В польском «Диалоге на Великую Пятницу» среди аллегорий — Солнце и Луна, оплакивающие Христа. Иногда они превращаются в атрибуты, как в «Успенской драме» Димитрия Ростовского, где ангелы появляются со сферами в руках. Эта персонификация пронизывала все пьесы. К силам природы как к одушевленным обращался за помощью Гнев Божий, предавая Натуру людскую наказанию: «Возшумете, небеса, престрашними громи! Сосжете молниями мерския содоми!» («Царство Натури людской»). Небеса и громы, бурное море, горы и океаны призывает Справедливость в польской пьесе «Жестокое сражение». Земля не хочет больше носить Грешника. Вода не хочет ему служить и готова затопить землю. Воздух ощущает себя зараженным зловонным грехом. Огонь готов мстить человеку («Жалостная трагедия»). К горам, дебрям и скалам, к могучим силам природы обращается грешная душа, прося погубить ее и тем самым избавить от адских мук. Они отказывают ей, не хотят завалить каменьями и совершить остальные действия, к которым она их призывает. Сходный мотив разрабатывается в «Торжестве Естества человеческого»: «Падете на мя гори камене, падете». Там же плач Натуры людской просит струй у океана, ожидает, что разверзнутся хляби небесные. В «Царстве Натури людской» ангелы призывают стихии оплакивать грех человека: «Огнь, воздух, земля и вода — со нами горко ридайти. Птенци, зверие, древа плодовити, Такой отмени, и морские кити, Все соридайте!»

Природа могла вторить судьбе человека. Когда будет «скорбь велия», «престрашии громи будут, горы потресутся, камения же тверда в прах распадутся. В той час луна померкнет, солнце не даст света, звезды спадут с небес («Действо о десяти девах...»).

Явления природы, описываемые в барочных драмах, могли иметь постоянные характеристики, соответствующие астрономическим представлениям того времени. Солнце, например, ходит по кругу, греет и светит («Венец Димитрию»).

Рядом со стихиями, с силами природы располагаются и части света, довольно часто фигурирующие в списках действующих лиц барочной драмы. Их можно увидеть и в «Рождественской драме», где Европа сообщает, что «в духовных вещах ее велика отрада», Африка гордится Палестиной, Азия объявляет себя второй частью света. Фигурируют части света и в «Образе торжества российского» (ср.: «Европа и Азия главы под руки ея (России.— *Л. С.*) приклонили, глас простри на Африку и Америку»), в «Царстве мира», в «Торжестве мира православного». Части света поздравляют Стефанотокоса с восшествием на престол («Стефанотокос»). Здесь Азия хвалится тем, что на ее земле был создан первый человек, что она «насадила первые законы». Европа восхваляет свою храбрость, науки, архитектуру. Африка гордится Египтом, Нилом, и только Америка скромно осознает свою удаленность от других частей света. Появляются страны света и в «Пьесе о воцарении Кира». О них говорит Мир, рисуя свое величие в «Страшном изображении». Есть они и в «Ревности православия», где, хвалясь своими богатствами, недоумевают, кого за них благодарить. Наученные Зловерием, избирают они богов земных. Европа и Азия выступают в антипрологе «Диалога о Гофреде». Обычно эти фигуры подчеркивают важность событий, обсуждаемых или представляемых на сцене.

Представления о постоянных переменах в жизни человека соответствовали представлениям о переменчивости его природы, о его протеизме. Человек менялся всегда, менялся постоянно. Кардинальным изменением был переход из одной полярной точки в другую, как превращение грешника в праведника. Чаще всего это был неожиданный переход, совершавшийся моментально. Постепенность преобразований человеческой натуры не интересовала барочных драматургов. Они разрабатывали многочисленные сюжеты, повторявшие обращение Савла в Павла, варьировавшие тему Марии Магдалины («Одостратокл», «Действо о святей мучепице Евдокии» и др.). Им были параллельны поддерживавшие их евангельские мотивы о претворении воды в вино, об исцелении слепых, хромых, глухих, о воскрешении мертвых. Между этими крайними точками находилось множество возможностей для колебаний от греха к раскаянию, от добра ко злу, которые также служили основой для драматического сюжета, темой рассуждений о смысле жизни.

Непостоянство человека — это не только чередование греха и добродетели в его жизни, но и колебания от счастья к несчастью. Его судьба переменчива. «...Скорбный живот всегда радость пременяет» («Ужасная измена»). Само счастье именовалось «поползновенным» («Действие об Есфири»), содержащим в себе «перемену прелестныя и суетныя Фортуны». Полон размышлений о переменчивости судьбы хор «Ужасной измены»: «О прелестна мира, лютейшаго звера, Ныне мя ласкает, утро пожерает, Ныне дает злато, утро ввержет в блато». О изменчивости счастья рассуждает Сифана: «Тако всегда счастие играет. Счастливая звезда яже днесь на тя сядет вчерась на мне светила» («Сципио Африкан»). Непостоянны настроения человека: «раз мы веселимся, а другой — плачем».

Итак, основа земного существования человека — непостоянство. Он то бежит, то останавливается вместо того, чтобы двигаться вперед. Он то счастлив, то на грани отчаяния. Непостоянен человек в этом мире; увядая и расцветая, доказывает он свою легкость, свое *постоянное непостоянство* [20].

В связи с темой всеобщей изменяемости находится образ Фортуны. Она, «прекрасный контерфект перемен» («Фортуна» Ст. Г. Любомирского), во многих пьесах олицетворяет перемены в жизни человека. Это она прядет его счастье (ср.: «Когда слепая фортуна на своей прялке прядет основу милого счастья кому-то...»). Это она может одарить человека, сделать его богачом, возвести на престол или покинуть его, сделать нищим: «една златом, другого дарует окови» («Царство Натури людской»). Поэтому человек не должен верить Фортуне (ср. «Песнь, содержащую предостережение» В. Потоцкого) и помнить, что она с ним играет. Тема Фортуны вообще часто бывает связана с темой игры. Ср.: человек — игрушка Фортуны («Сципио Африкан») или: «Прелстила мя Фортуна, мисль мою презрела, Як з дитятем играет себе...» («Иосиф Патриарха»). Примеры непостоянства Фортуны содержатся в одной из новодворских пьес. В ее четырех актах последовательно появляется гончар, ставший царем, царь, лишившийся трона, приговоренный к смерти узник и чудом спасшийся, развенчанный тиран. Изменчивость природы человека могла изображаться в конкретных примитивных образах. В анонимном собрании эмблем котел с кипящей водой символизирует колебания от счастья к несчастью (эмблема 35).

Атрибут Фортуны — колесо. В случае удачи колесо Фортуны вращается в правую сторону, в случае неудачи — в левую. Ср.: «Фортуно в дом твой колом да точится правым» («Ужасная измена»). То же находим в песне отроков о колесе Фортуны в «Рождественской драме» Димитрия Ростовского. Ср. также: «...всегда весело мы вращали колесо равнодушной Фортуны, не зная, что нам выпадет, чет или нечет» («Грустное расставание» В. Потоцкого). Фортуна обязательно слепа. «Почему, заботливый опекун трав и дерев, знающий всех птиц в гнездах, ты дал власть над человеком слепой Фортуне» («Силорет» В. Потоцкого). В системе аллегорий Фортуна не изолирована. Она бывает противопоставлена Божественному промыслу или Провидению. Презрение Промысла поэтому могло обозначать Фортуну. «Презрение Промысла с грехом связано» («Действие на рождество Христово»). Эти фигуры сталкиваются в первой сцене акта II «Действия об Есфири». Они противополагаются в хорах трагедии «Евтропий». Их соположение мы наблюдаем и в более ранних пьесах. В польской трагедии «Ефтес» Провидение и Фортуна создают двойную перспективу и представляют две параллельные интерпретации одних и тех же событий в пьесе. Они же противополагаются в одном из эпизодов «Аргениды» В. Потоцкого. Иногда Фортуна была взаимосвязана со Счастьем («Алексей, человек божий»).

Обычно Фортуна имеет в системе аллегорий отрицательную оценку. Она выступает на стороне сил зла, как в «Ревности православия», где ей сопутствует «Беллона с иноверными». Аналогично положение Фортуны в другой пьесе «Свобождение Ливонии и Ингерманляндии», где она названа Фортуной «хищения неправедного». Эта же фигура противостоит Фортуне «Ревности отеческия». Таким образом, Фортуна противопоставлялась добродетели. Но могло быть и иначе: Фортуна испытывала человека, была орудием в руках Провидения, иногда сопутствовала добродетелям, как в пьесах Упсальского кодекса. Она появлялась в паре с положительными героями и фигурами. Так, в «Славе печалной» Фортуна — постоянный спутник Петра I.

В «Акте любви сына божьего» Фортуна противостоит Честолюбию. Она отнимает у него трон и сковывает цепями. В «Велизарии» Фортуна побеждает Случай.

Игра Фортуны с людьми приводит к их взаимозамене,

к обратимости ситуаций и конфликтов. «Не рой яму другому» — любимый тезис человеческих отношений в барочной драме. Он реализуется в сценических положениях. Театр того времени был местом, где, говоря словами предисловия «Действия об Есфири», «гордыя низвергаетца, смиренныя возносятся, ров ископавшего себе пожирает...». В различных видах эта тема повторяется в многочисленных сентенциях польских драм Оршанского кодекса. В «Акте о Сарпиде дуксе ассирийском» говорится: «Зависть издревле обыче людей убивати», «...аще кто что другу чинит, сам ту ввалится». Героями барочных произведений владеют представления об обратимости житейских ситуаций и судеб.

Герои школьных драм очень часто находятся в зеркально отраженных ситуациях, сходных, но одновременно и контрастных. Это присутствует и в серьезных драмах, и в комических пьесах. Поменялись местами царь Давид и последний отпрыск боевого царского рода Мифибозет-Мемфисвосфей. Оба они страдают. Один — из-за постоянно преследующих его несчастий. Другой — из-за отсутствия уверенности, хотя он добился и богатства, и власти. «Пан Пивоша», пьеса совершенно другого плана, начинается картиной богатой жизни героя и кончается его появлением в сермяге. Пивошу не узнает его бывший слуга. Теперь они с ним находятся на одной ступени.

Изменениям человеческой природы соответствовал постоянно изменяющийся мир. Таким образом, он не только противопоставлялся человеку как нечто постоянное. Существовала и другая возможность сопоставления мира и человека. «Смотри как измена вещи преплетает И благополучие беды сообщает» («Рождественская драма» Димитрия Ростовского). Мир именовался окаянным, непостоянным («Ужасная измена»). «Что бо в мире сем есть утвержденно? Или что вечно в нем сооруженно? Вся сия скорби! Яко сень преходит, Суету родит» («Пьеса о воцарении Кира», третье явление). О переменчивости мира рыдал князь Иефай, обрекая на жертвоприношение единственную дочь. Упрекал в легкомыслии тех, кто тщится увидеть постоянное лицо Фортуны, Александр Македонский («Опера об Александре Македонском»). Ср. также рассуждения о суетности мира в «Действии на страсти Христовы списанные»: «Ни во что бы суетства мира вменяю: Аки сень изчезаеть, егда возсияеть Солнце, и аки трава мразом увядаеть», или кант из Смоленской декла-

мации: «Се, елика нам в нем (в мире.— *Л. С.*) пожеланна, Вся кратка, вся непостоянна. На всяку годину Приемлют измену», или хор, заключающий первое действие пьесы Л. Горки «Иосиф Патриарха», в которой свет назван «непостоянным, лукавым».

О переменчивости мира говорилось в иронических топах, как в «Мире, вывернутом наизнанку» Д. Нерсесовича. В первой сцене этой пьесы Честолюбие и Купидон хотят изменить круговращения сферы, символизирующей Мир. Ее носит фигура Лести. Купидон, действительно, раскручивает сферу в обратную сторону, за что его ругает мать, Венера. Следующие сцены этой пьесы — интермедии, построенные на типичном для рыбалтовского театра принципе перевертывания мира, эстетики «наоборот».

На сцене XVII — первой половины XVIII в. даже выступала такая аллегория, как Премена. В «Акте о Калеандре и Неонилде», сконцентрировавшем наиболее типичные для барочной драмы черты, эта фигура выступает вместе с Фортуной и Смертью [21].

Показывая на сцене бесконечный ряд изменений в судьбе человека, его неожиданных превращений, драматурги постоянно имели в виду оппозицию внутреннего и внешнего (ср. противопоставление тела и души). Несоответствие оболочки содержимому — это распространенный мотив в барочном театре. Очень часто его герои разрабатывали библейский топос гробов повапленных (см. четвертое явление III действия украинской пьесы «Иосиф Патриарха»). Многочисленные примеры использования этого топоса находим у Г. Сковороды: «...если же сия маска лишена своей силы, в то время остается одна лицемерная обманчивость, а человек — гробом раскрашенным» («Начальная дверь к христианскому добронравию»), или: «О мир, мир украшенный! Весь притворный, весь гроб повапленный» («Брань архистратига Михаила с Сатаною»). Особенно явно это противопоставление разрабатывалось при создании образа человека. Здесь налицо прямая противоположность внутреннего и внешнего. Внутреннему совершенству почти обязательно противостоит внешнее несовершенство, слабость, порой увечья. Чем более сильно физическое несовершенство человека, тем более совершенна его духовная красота. Типичный герой моралите выглядит следующим образом. Он едва ходит, качаясь от ветра, весь высох, бледен. Лицо его избороздили морщины. Он — «трость ветром колеблема»

(«Алексей, человек божий»). Также выглядит праведник в «Ужасной измене»: «...наг, болен, попран всеми, терпит зла премного...». Внешне человек может соблюдать правила поведения, но внутри он их нарушает: «Сей, яко яд, скрытый под сахаром вида»,— говорится, например, в «Сарпиде, дуксе ассирискомъ» о друге—предателе. Также описывает мнимого друга К. Опалиньский: «...одно на лице, а другое на сердце», часто употребляя эпитет «malowany» — разрисованный (книга II, сатира IX). Сходно обстоит дело и с предметами вещного мира: «Иногда во вретище дражайший кроется камень» (Г. Сковорода). Противопоставление оболочки ее содержимому особенно часто в символике. Натура людская не знает вкуса запретного плода: «Внутрннии же не знаю, что суть его соти, Горки или сладки», «древо вне злачно, внутр бивает гнило, Мед сладок, и что в нем ся жало утаило» («Царство Натури людской»). На противопоставлении внутреннего и внешнего строится и ее диалог с побеждающей ее Прелестью. Содомское яблоко — это символ ничтожества внешнего несовершенства: его выплюнет каждый, кто надкусит («Обет» Зб. Морштына). Орудиями убийства в драмах часто служат отравленные плоды, драгоценности. Таких примеров достаточно содержат драмы Оршанского кодекса. Смертоносны чаши на последнем пиру Пиролюбца. Блюда же оказываются костями, прахом, гадами, «снедью пресладкою геенского мира» («Ужасная измена»). Ср. у Г. Сковороды: «Не люба мне сия пустая надменность и пышная пустошь, а люблю тое, сверху ничто, но в серіодке чтось, снаружи ложь, но внутрь истина», см. также басни «Два цепные камушки: алмаз и смарагд», «Старуха и горшечник», «Басенку о двойной трости» в «Симфонии, нареченной книгой Асхань».

Не менее важным было противопоставление *света* и *тьмы*. Тьма символизировала грех, всякое заблуждение, ад, зло вообще. Свет — истину, справедливость, небо. С этой парой родственна и такая, как *чистота/грязь*. Они обычно дополняют оппозицию *добродетель/грех*. Особенно противопоставление чистоты и грязи распространено в религиозной лирике. См.: «Я — пес смердящий, во мне все нечистоты, я — падаль...» («Раскаяние в карантине» Ст. Г. Любомирского). В «Действии на рождество Христово» Милосердие хочет «омыть скверны и гнусность души». Душа мечтает о чистоте. В анонимном собрании

эмблем есть даже противопоставление чистого и грязного сердца: монах показывает народу только сердце ангельской чистоты и прячет грязное.

Противопоставление света и тьмы на различных уровнях реализовалось и в драме: на словесном, сценическом и сюжетном. Иисус Христос сравнивается с вечным днем, называется «просветителем глухой и темной ночи», «злотопременистым Титаном», «агнцем, полным света». Ему противопоставлялись «мрак безверия», «тма неверства», «князь темности» («Вирши на воскресение Христово»), тьма, гнетущая к земле («Жалостная трагедия»), т. е. дьявол. «Доколе адску тму, доколе терпети?» — жалуются праотцы, находясь в квинтэссенции тьмы — аду («Действие на рождество Христово»). «Пекельная темност» всегда контрастировала с «небесной светлостью». До падения, до погружения во тьму Люцифер был светозрачным, а стал мрачным («Страшное изображение»).

Черно-белый мир добра и зла воссоздается в речах героев. Они постоянно говорят о черном аде и светлом милосердии, противопоставляют тьму свету, оплакивают потери «светлости» души: «Вместо света тмою днес себе помрачаешь, Лишившись нетления в мраце пребываешь, Где ти, душе, красота, где прежняя доброта?» («Действие на рождество Христово»). Сама душа жалуется, что «вид мои пресветлый грехом очернися», просит избавить ее от мрака. Натура людская должна оплакивать свое падение «темными слезами». На этом противопоставлении основывается семантическая структура украинского «Действия на рождество Христово».

Черно-белый мир, контрастный мир аллегорий повторяется в сценическом оформлении пьес, особенно в костюмах героев. Они имели закрепленные за ними цвета. В черном одеянии выступал Грех, Нужда (также Память), в светлых — ангелы и другие силы добра, аллегории: Вера, Свобода. В «Успенской драме» Димитрия Ростовского (третье явление, II часть) Истина облачает Грешника в светлые одежды, что означает его раскаяние, стремление к праведной кончине. Злой Гений, притворившийся Ангелом в польской аллегорической пьесе «Остров блаженства», становится светлым. Добрый же гений, превращенный в «арапа алчности»,— соответственно черным. Среди других цветов, закрепленных за аллегориями, можно указать зеленый цвет Надежды, голубой — Разума, желтый — Зависти.

Противопоставление света и тьмы параллельно противопоставлению прекрасного и безобразного. До погружения во тьму все прекрасно; после — безобразны и душа и тело человека. Тьма — это не только безобразие, некрасивость, но и печаль. Свет же всегда связан с радостью («Действо о десяти девах...»).

Итак, на перечисленных выше противопоставлениях — верха и низа, света и тьмы, внутреннего и внешнего, счастья и несчастья, добра и зла — строится иерархическая картина мира, отраженная в польской, русской и украинской драматургии XVII — первой половины XVIII в. Человек в этом мире, состоящем из двух половин, проделывал путь по вертикали и горизонтали, время от времени попадая в лабиринты, перебарывая в себе то духовное, то плотское, колеблясь от момента счастья к мрачным минутам скорби, возвышаясь и вновь погружаясь в бездну.

Очевидно, что картина мира в сознании людей XVII — первой половины XVIII в. была более полной, более богатой. В драматургии, например, почти не слышна тема макро- и микрокосмоса, еще живущая в те времена. Очевидно, что драматурги перенесли на сцену не все представления о месте человека в общественной жизни и природе, но мы описали те из них, которые на сцену попали и которые играли в театре XVII — первой половины XVIII в. важную роль, участвовали в создании художественной природы школьной драматургии.

Глава шестая

ШКОЛЬНЫЙ ТЕАТР И РИТОРИКА

Театр барокко испытывал влияние такой важной области культуры, как риторика. Школьный театр — это прежде всего искусство риторическое. Мы имеем в виду отнюдь не только языковые особенности драм: риторический характер театра проявлялся решительно на всех уровнях его художественной структуры.

Риторика была высоко общественным явлением культуры XVII — первой половины XVIII в.[1], она учила не

только *ка́к* сказать но и *что́* сказать, оказывала серьезное воздействие на идеологические позиции автора, влияла на выбор изображаемого и темы, на характер описания предмета. Риторику занимало все: «будет убо что ни есть бесчестного или паки славы достойного, богатого или убогого, праведного или нечестивого» [2]. Риторика обладала одновременно этическими и эстетическими целями, была сводом построения правил художественного текста в целом.

Художники барокко одной из своих основных задач считали воспитание, убеждение зрителя. Это было время, когда «почти с научной точностью изучают человеческую душу и вырабатывают различные средства, которые могут вызывать ее реакции» [3]. По характеру воздействия определялось само художественное средство. Только как способ вызывать у слушателя ощущение неожиданности или удовольствия описывал барочный концепт один из школьных риторов [4], обходя стороной его природу. Он интересовался только результатом действия, но не явлением, его производящим. Другой предлагал рассматривать концепт как средство обмануть, запутать читателя, т. е. также определял его только с точки зрения результата. Такой подход к художественному явлению вызывал возражения у М. К. Сарбевского, давшего исчерпывающее описание концепта. Правда, он сам также большое внимание уделял тем эффектам, которые производит концепт. Вообще аспект воздействия был обязательным при исследовании любых литературных явлений. Так, описывая способы построения лирических стихотворений, М. К. Сарбевский особо останавливался на тех, которые могут растрогать и взволновать читателя. Как особый вид сентенций он отмечал сентенции, прямо адресованные читателям. Он полагал, что они должны быть понятны среднему человеку, содержать общеизвестные истины, например непостоянство судьбы, золотая середина, равенство перед богом и смертью [5]. По силе убеждения, т. е. по степени соотнесенности с риторикой, оценивались тогда все виды искусства. «Сила влияния сценической игры на человеческие души буквально чудодейственна в руках хорега», задача сценической игры заключалась в том, чтобы «возбудить в слушателях эффект, который имеет в виду хорег»,— говорилось в известном театральном трактате XVIII в. [6].

Таким образом, риторичность школьного театра прежде всего проявлялась в его стремлении убедить, воспитать зрителя.

Риторика занималась изучением адресата, его общественными и эстетическими запросами. М. К. Сарбевский предлагает вставлять в лирическое стихотворение эпизоды морального и политического характера. Они будут учить и развлекать простых людей, которые сопоставят эти эпизоды со своим личным опытом, а образованным они покажут истину в ее подлинном облике и поэтическом оформлении. Эстетическая реакция простых читателей, по мнению М. К. Сарбевского, еще не отличалась от его эмоциональных реакций на реальную жизнь. Восприятие жизни и искусства у них сходно в отличие от восприятия образованных читателей.

Читатели с точки зрения риторики бывают не только простыми и образованными, но и средними, и богатыми, и бедными. Кроме того, они делятся на добродетельных и порочных. И всех их нужно удовлетворить одним произведением. Поэтому оно должно содержать такие истины, которые оспорить не сможет никто из них.

Как искусство риторическое, театр был искусством актуальным. Ритор должен был «о таковых вещах говорити мощно, которые в делах, на грядущих судах на обычай и по закону господарства того, где родился, бывают пригодные и похвальные» [7]. Таким же должен быть и драматург. Власть, взаимоотношения подданных и правителей, веротерпимость и политические события — все эти проблемы отразились в школьных драмах. Достаточно обратиться к кругу польских драм о власти с их тираноборческими мотивами, пиарским пьесам о Маврикии, призывающим к справедливой власти, вспомнить «Трагедию Эпаминонда» Ст. Конарского, обличающую «либерум вето», пьесы московского школьного театра, ставившиеся в связи с политическими событиями, победами в Северной войне, «Торжество мира православного», «Ревность православия», «Свобождение Ливонии и Ингерманляндии», «Божие уничижителей гордых уничижение», драму «Стефанотокос», аллегорически изображавшую восшествие на престол Елизаветы Петровны.

Не только политической актуальностью театр воздействовал на зрителя. Зритель мог легко усвоить идеи, преподносимые ему со сцены, если они были должным образом организованы, облечены в соответствующую худо-

жественную форму, и здесь на помощь драматургу опять приходила риторика. Она предлагала средства, которые могут повлиять на адресата, формировала комбинации этих средств. Она учила убеждать на всех уровнях художественного текста. Уже при выборе темы по правилам риторики автор должен был заботиться о том эффекте, который она произведет на зрителя. Риторика рекомендовала выбирать такие идеи, такой материал, которые будут понятны среднему читателю (зрителю). М. К. Сарбевский в связи с этим не советовал изображать никаких крайностей. Невероятная бедность и сверхъестественное богатство не могут, по его мнению, заинтересовать и привлечь среднего читателя. Но многим, или даже всем, понравятся, например, патриотические эпизоды: «...нет ничего более распространенного, чем любовь к родине...» [8].

Идеи соответственно должны быть правильно организованы. Этой риторической правильности искусство театра подчинялось на всех уровнях. Ею объясняется четкость жанровой структуры школьного театра. Отдельные жанры, комедия, трагедия, были относительно замкнутыми. Драматурги не нарушали их правил. Не вводили в заблуждение читателя и отсылки к жанру в названиях пьес. Само название — комедия, диалог, драма — подготавливало зрителя к восприятию определенного типа произведения, помогало создать верную оценку того, что происходит на сцене, вызывало нужные эмоции [9]. Конечно, это только часть истины, потому что на практике границы жанров нарушались за счет тенденции к синтезу, слияния произведений различных видов, соединения противоположностей в единое целое. Так возникали трагикомедии, пьесы трагического характера, разряжавшиеся фарсовыми сценками, и т. д.

Риторика, проникая в школьный театр, в его жанровую систему, вызвала к жизни целый класс *ораторских произведений* (acta oratorica), находившихся на стыке литературы и театра и занимавших немалое место на школьной сцене. Они учили ораторскому искусству, готовили к школьным театральным, а позднее к публичным выступлениям.

Среди ораторских актов выделяются *декламации*, которые В. И. Резанов определял «как известного рода школьную церемонию при участии учащихся и учащих, на практике термин этот употреблялся также в приме-

нении и к самым произведениям, предназначенным для исполнения во время этой церемонии» [10]. Декламации не игрались, а произносились последовательно рядом учеников.

Обычно они не имели сценического оформления, не требовали театральных костюмов. Если декламации театрализовались, на это было нужно получать специальное разрешение школы.

Школьная декламация могла приближаться к панегирику (ср. украинскую декламацию в честь Михаила Рогозы). В этом случае она была образцом приветствия или изъявления благодарности. В ней описывались герб основателя школы, новейшие исторические события, войны, в которых восхваляемое лицо принимало участие, посольства и т. п. Могли декламации иметь публицистический характер. Тогда обсуждались современные политические проблемы, например выборы короля. Декламации описывали события из античной истории. Часто они имели теологический характер, прославляли церковные праздники, развивали теологические догматы, как «Вирши на воскресение Христово», «Вирши на Рождество» Памвы Берынды (1616 г.), как многочисленные польские декламации о страстях Христовых. Декламации могли быть связаны со школьной тематикой, содержать похвалу наукам и поэзии, как русское «Действо о семи свободных науках», в котором юноши произносят речи, восхваляя знания, и их выступления подкрепляют аллегории Грамматики, Риторики. В декламациях такого рода могли выступать и грамматические правила, воюющие с варваризмами, солецизмами. Были даже так называемые «искусственные» декламации, в которых «вымысел заимствовался из предметов искусства» [11]. Существовали декламации и дидактического характера. Например, Смоленская декламация XVIII в. осуждала пьянство, разгул, царящий на масляница.

По мысли преподавателей школ, декламации должны были составлять ученики под контролем учителей, за исключением одной, торжественной, которая исполнялась в начале учебного года. Интересно, что декламации, произносившиеся в течение года, могли тематически объединяться, разрабатывать один и тот же сюжет. Например, все они могли быть посвящены Аполлону или выдающимся поэтам древних и новых времен. То же относится и к декламациям, исполнявшимся в польских школах во

время Праздника тела Христова в храме сразу у четырех алтарей.

Наряду с этими декламациями, которые с большим трудом могут быть отнесены к искусству театра, существовали и другие, более театральные. Например, они могли иметь пролог, который излагался в виде беседы нескольких лиц, эпилог, как украинский «Банкет духовный», элементы сценического оформления: победные трофеи, монументы, разрушенные замки и дворцы, троны, гербы. «...Сопровождающее декламацию зрелище могло быть двойным или тройным по составу. Если, например, в одном месте на сцене Марс воздвигает свои трофеи, в другом — Мудрость выставляет лавры и почетные награды для своих почитателей» [12]. Декламации иногда сопровождались живыми картинами. В них участвовали аллегорические фигуры. Ученики могли обращаться к основам театрального исполнения. Допускались выразительное произношение и некоторые телодвижения, «пристойные, приятные, величавые», а также музыка. Театрализованные декламации сопровождались дидаскалиями, как «Размышления о страстях Христовых». Школьные драматурги не считали обязательной трансформацию декламации в драматическое произведение. Они сохраняли ее в чистом виде, и если даже она обретала действие, оно оставалось несложным. Появлялись декламации с организованным сюжетом, например декламация о японском мученике, пошедшем на смерть вместе с детьми. Собственно драматическое действие оставалось несложным. При превращении декламации в драму не возникало сложных сюжетных ходов или нескольких конфликтов.

В жанровой структуре школьного театра большое место занимал также *диалог*, который теоретики театрального искусства того времени относили к драме и считали «склонным к прозе». Даже в XVII в. его часто смешивали с декламацией (ср. трактат Ф. Ланга), хотя на самом деле диалог отличается от декламации. Обычно он состоял «в обмене двух или более лиц вопросами и ответами о делах общественных и частных, а также театральных» [13], т. е. в его основе лежал спор, словесный конфликт, в то время как декламация была распространенным описанием. В нем в большей степени, чем в декламации, присутствовали элементы театральности, хотя он не имел строго описанных сценических норм, не нуждался в особом

поэтическом вымысле и, по мнению театральных деятелей, также произносился, а не разыгрывался.

Диалог смешивался не только с декламацией. Часто он именовался трагедией, как «Renovatum deicidium in Japonia». Диалог, как и декламация, не воссоздавал события, а сообщал о них, обсуждал их. В польском диалоге «Sacra Regni Maiestatis Polonorum» Мешко I вел беседу с королем Владиславом о католицизме. Беседу представляет диалог о св. Казимире, украинские «Вирши на Воскресение Христово», распространенные не только прологом, эпилогом, но и интермедией, «Беседы пастушеские» Симеона Полоцкого. Тематически диалог бывал часто связан со школой и наукой вообще («Аполлон, провозглашающий с музами похвалу наукам»), осуждал пороки («Лень и наслаждение»), восхвалял добродетели («Мудрость»). Многие диалоги были теологическими, разрабатывали темы Рождества («De Christi noctali et pastoribus»), Пасхи («Ressurectio Domini»), эвхаристии. Многие из них носили панегирический характер. Темой диалога могла стать грамматика и возделывание почвы, медицина, живопись, кулинария.

В отличие от декламаций в диалогах чаще можно было обнаружить вымышленных героев, исторические фигуры, аллегории. В диалогах скорее появлялись будущие personae dramatis, которые в декламации обычно не были представлены. Диалоги легко распространялись, обрастая прологом и эпилогом, и превращались в более сложное произведение, чем декламации при той же трансформации, подобные польскому «Диалогу об Антересе». При этом они продолжали называться диалогами. По существу представляли собой драматические произведения польский «Диалог о страстях Христовых», русский «Диалог о Гофреде, победившем сарацины», сохранившийся в отрывках, «Драма о Ковчеге», ставившаяся в 1623 г. в Пултуске.

Частным случаем ораторских жанров является типичный только для польского театра *суд* (actio forensis, iudicialis). В диалогах этого вида, имитирующих судебный процесс, два участника обсуждали некую тему, выставляя свои «за» и «против». Приговор выносил третий участник диалога. Суду подвергались события, описанные Квинтилианом, Сенекой, Цицероном. На суде выяснялось, что лучше, светская жизнь придворного или жизнь ученого.

Ораторские жанры, диалоги, декламации, суды, не были предназначены для широкой публики. Они произносились в стенах школ и длились не более получаса. Сначала они представлялись раз в неделю, а затем только раз в месяц. Таким образом, они были предельным выражением связи школьного театра со школьной программой, его дидактических задач. Но бывало и так, что и декламации, и диалоги выносились за пределы школы. В таком случае они не существовали изолированно, а вливались в некоторые паратеатральные представления, сочетались с воздвижением триумфальных арок, с церемониями встреч высших сановников, с церковными процессиями. Считалось, что декламации не могли занимать много времени, чтобы не утомлять слушателей. Существовали и другие предписания исполнения декламаций, объяснялось, как они должны были быть связаны «с устройством торжественного приема», с раскрытием триумфальных врат.

Все произведения, ставившиеся на школьной сцене,— и диалоги, и декламации, и драмы — подчинялись правилам риторики. Риторикой определялся *выбор темы*, и этот раздел ее, который учил, как найти и определить тему произведения, назывался inventio. Специально выделялся такой этап работы над произведением, как создание и осознание замысла. Школьные руководства посвящались описанию тем, перечислению способов их реализации и сочетания. Существовали специальные словари тем, хотя риторы и предостерегали от частого к ним обращения. Считалось, что автор должен хорошо продумать тему, расчленить ее на составные части и суметь использовать все ее возможности, обратившись к десяти категориям Аристотеля (существует ли? чем является? почему существует? когда? и т. д.), найти для нее соответствующие выражения, очертить круг мыслей, которые в связи с темой он готов передать зрителю. Таким образом, эта часть риторики предписывала правила порождения текста, диктовала условия выбора, предпочтения тех или иных способов его создания на семантическом уровне [14].

Деление материала на части было особой заботой автора. Среди этих частей как обязательные можно назвать введение (exordium), изложение предмета (narratio), заключение (peroratio), дигрессии, эпизоды. Отдельно предлагалось рассматривать способы реализации темы.

Так, изложение предмета должно было быть кратким, ясным и правдоподобным. При развертывании темы автор не должен был упустить из виду ни одного ее возможного аспекта. Практически, излагая тему, он должен был ответить на вопросы типа: *кто*, *что*, *когда*, *каким образом* и т. д., а также дать оценку ответам на них. Он обязан был аргументировать свои мысли. Аргументации помогали многочисленные риторические приемы.

Риторическим правилам подчинялось и *расположение*, распределение частей драматического произведения (distributio, compositio, dispositio). Риторическая драма всегда была явно организована. Прежде всего организация должна была способствовать полному раскрытию темы и насыщенности изложения, облегчить восприятие зрителя. Драматурги предпочитали обычно «искусственный порядок» «порядку натуральному», так как «искусственный порядок» мог сильнее, с их точки зрения, воздействовать на зрителя, благодаря ему он мог вычленить из художественного целого его основную идею.

Этим «искусственным порядком» объясняется столь часто встречающееся *симметричное построение* драматического сюжета, например в «Ужасной измене сластолюбивого жития», где проводится четкое противопоставление Пиролюбца и Лазаря, где радостные сцены последовательно сменяют печальные. Так, во втором явлении Пиролюбец веселится «в светлых одеждах», за трапезой в третьем видит во сне Иова на гноище. В четвертом Пиролюбец вновь веселится, но его пир прерывает появление Лазаря — так начинается печальный эпизод. В шестом противопоставлены души героев, одной сопутствует Милость Божия, другой — Гнев Божий. В седьмом явлении душа Лазаря уносится в рай, в восьмом — отворен «студенец геенский» для души Пиролюбца. В 12-м явлении Душа Лазарева является «во светлости, а Пиролюбец — в муках геенских».

«Искусственный порядок» обеспечивал также *альтернативное построение сюжета*, которое сводилось к следующему. Герои драмы последовательно совершали действия с противоположными знаками (+ и —), выбирая наконец правильные решения, что толкало сюжет вперед. Каждый из них как бы проигрывал все возможные ситуации, перед тем как остановиться на той, которая будет развивать действие. Например, перед тем, как принять некоторое решение, герой колеблется, затем отказывает-

ся совершать действие, меняет свое решение и действие совершает. Так выглядят сцены, в которых действует христианский король Рамир (драма «Славная помощь Рамировой победе»), не знающий, выступить ему с войной против язычника Абдерраги или повременить. Аналогично соотносятся сцены, основанные на действиях героев-противников. Они всегда предлагают решение проблемы, противоположное тому, которое имеет их противник. Например, сенаторы советуют Рамиру выступить против Абдерраги, но один из них, который оказывается предателем, настаивает на том, чтобы военные действия не начинались.

Соответственно с этими альтернативными решениями строится действие драмы. Так, в строении сюжета заложена альтернатива, которая постоянно повторяется, что создает его риторический характер.

Построение такого типа приводит к тому, что сюжет приобретает черты, роднящие его с диспутом, возникают аналогии в построении сюжета и словесного текста драмы. Каждая тема, которую развивает сюжет, задается в начальных ситуациях. Так, тема борьбы между Рамиром и Абдеррагой содержится в первых сценах пьесы. Рамир решает вопрос, нападет ли на него Абдеррага и выступать ли ему против него, что сопоставимо с вопросами диспута. Затем Рамир и Абдеррага с сенаторами обсуждают возможность войны, что сопоставимо с частью диспута, в которой рассматривались все «за» и «против», противопоставлялись мнения авторитетов. Так создается чередование противоположных мнений, вызывающих и противоположные действия: сначала противоположные действия совершает Рамир, затем чередуются противоположные действия Рамира и Абдерраги. Эпизоды наращиваются, не внося ничего нового в основной конфликт драмы. Так, Рамир сначала доверяет Абдерраге, потом не доверяет, получает в дар золотую цепь, а потом отдает, получает сначала ложное сообщение о замыслах Абдерраги, а затем истинное. После ряда эпизодов, расположенных по принципу альтернативы, происходит разрешение сюжетного конфликта — Рамир побеждает Абдеррагу с чудесной помощью ангельского воинства. Это разрешение соответствует заключению диспута. Так может строиться сюжет, в котором главные герои как противопоставлены, так и не противопоставлены. При таком построении сюжет направлен по одной прямой, распрост-

раняясь одновременно в двух направлениях. Он лежит в одной плоскости.

Сюжет такого типа не предполагает домысливания функций героев или сюжетных ситуаций. Все они даны явно. Так обеспечивается наличие повторов сюжетных ходов и действий героев. Очень часто драматург как бы отвечает на вопрос: каково число вариантов одной сюжетной ситуации? Например, все действующие лица этой драмы выражают отношение к посланию Абдерраги, находя его или истинным, или ложным. Все сенаторы разрабатывают один тезис: о превосходстве Рамира над Абдеррагой, последовательно излагая признаки этого превосходства.

Риторичность обеспечивала и *статичность* сюжета, которая проявлялась даже при относительной его развитости. Герои преимущественно говорили, но не действовали, получали сообщения, но не наблюдали события. Так построен польский диалог «Мифибозет», главные герои которого постоянно описывают свою жизнь, обращаясь непосредственно к публике, как в первых сценах I и II актов, или к второстепенным героям, как во вторых сценах этих актов. Герои намереваются совершать действия, и выражению этих намерений посвящены длинные монологи Давида, его наперсников, действующих лиц, с ними не связанных, «Мифибозет» — это рассуждение о войне Давида и Саула, о дружбе и любви к родине. Только в III акте встречаются главные герои Мифибозет и Давид. Действие IV — это интерпретация того, что только что было показано на сцене. Интерпретация эта дается в диспутах групп действующих лиц, не фигурирующих ранее на сцене.

Точно так же интерпретируется в диспутах содержание пиарского диалога о Маврикии (в первой сцене акта II).

Статический сюжет подавляется словом, игравшим огромную роль в культуре барокко. Достаточно привести «Песню XI» В. Потоцкого, где он называет три главные вещи в жизни человека, чтобы убедиться в огромной значимости слова. На первом месте стоит прекрасная речь, где слова расставляет добродетель. Затем следует добродетельная жизнь и человек, украшенный добродетелями. «Прекрасная речь» была одним из главных оружий поляка XII в. Без речей не обходилось ни одно общественное, ни одно частное событие. Речами приветствовали

монархов и неожиданно заехавших гостей в глухой провинции. Речами провожали человека в последний путь и встречали новорожденных (ср. «На это еще раз» В. Потоцкого). Часто эти речи были компиляциями из известных ораторов древности, центонами. Их смысл терялся за сентенциями, латинскими афоризмами, общими местами. Ораторы бесконечно варьировали концепты на темы гербов [15].

В театре слово, доминируя над сценическим жестом, становилось сюжетообразующим элементом. Так соотносили слово и действие сами драматурги. Например, «будущей беседой» называется в прологе юльская пьеса о старом и юном Товии (Гданьск, 1693 г.). Обсуждение проблем всегда почти преобладало над их решениями и шло по основным правилам ораторского искусства — Elocutio.

В драме обязательно дискутировалась и всесторонне рассматривалась всякая тема. Ни один из возможных аспектов дискуссии не упускался из виду. Сомнениям любого рода можно было подвергать каждое решение, каждый шаг героя. По любому поводу выдвигались аргументы и контраргументы.

Словесный текст драмы строился таким образом, чтобы достичь грамматической правильности, ясности и украшенности стиля. Все приемы, используемые в построении текста, должны быть целесообразными. Риториками XVII — первой половины XVIII в. различалось множество стилей, среди которых несовершенными считались такие, как «аффектированный», «испорченный», «холодный», «наивный», «бешеный»; в них сказывалось избыточное использование тропов или их недостаток, неверное употребление риторических фигур, смешение различных стилей. Некоторые стили именовались совершенными. К ним относили хвалебный, аллегорический, лаконический и другие, способные удивлять слушателя, содержавшие множество исторических примеров им в назидание, символически осмысливающие окружающий мир [16]. Все они, с их достоинствами и недостатками, могли применяться в драматических произведениях школьного театра. Всегда действенное драматическое слово сочеталось с «отвлеченными рассуждениями», «с силлогизмами и афоризмами» [17], что усиливало воздействие театрального произведения на зрителя. Очень часто драматург употреблял сентенции, утверждающие истины из теологии,

философии, этики, политики, экономии. Могли они черпаться и из искусства. Например, монолог в польской пьесе «Король Адмет» начинается словами: «Напрасны и непостоянны наши надежды, не так, как мы хотим, все идет на свете». В русской пьесе «Артаксерксово действо» бесконечные вариации на тему «Тако смирение вепец приемлет...» разбросаны в сентенциях главных и второстепенных героев. Сентенция «Не рой яму другому...» является лейтмотивом польской драмы о Борисе и Глебе. Сентенции могли выражаться не только в утвердительной, но и в вопросительной форме, в неопределенной, в форме совета или описания. Кроме сентенций, речи драматических героев обогащались примерами, почерпнутыми из библии или из античных источников. В кратком монологе Святополка в драме о Борисе и Глебе, состоящем из 28 строк, как примеры братоубийственной борьбы приводятся Тифон и Осидид, Абсирг и Мелея, Мамерта, Сизифон, Политес, Леархи, Аристобул, вспоминает Цирцея. Драматурги также широко пользовались фигурами слов, к которым относятся такие, как анафора, апостроф, фигурами звуков — аллитерациями и пр., фигурами мысли, которые делились на три группы в зависимости от того, какую из задач — воспитания, развлечения или эмоционального воздействия на адресата — они выполняли. К ним относятся эпифонемы, дистрибуция, сравнения, противопоставления, а также «грамматические фигуры» типа инверсии. Не меньшее распространение имели тропы, фигуры, основанные на семантике слова и фразеологических сочетаний. Часты были и этимологические фигуры, топосы.

Речи героев школьных драм всегда строились по определенному плану, предлагаемому риторикой. Монологи героев любого содержания — трагического, эмоционального, патетического — не были имитациями подлинных чувств, при которых разрешаются бессвязные высказывания и пр., а представляли собой хорошо продуманную спланированную речь, в которой выделяются представление темы, ее развитие и заключение. Аналогично выглядело построение темы в риторических упражнениях. Так строился и ораторский жанр декламации, где выделялся приступ, обработка темы и эпилог. Сходно с ними строение драматических монологов. См., например, заключительный монолог Святополка из драмы о Борисе и Глебе, заключительный монолог Ипролюбца из «Ужасной

измены», где вначале герой сообщает о своем местопребывании, «В огненной пещи раздежень до зела», затем объясняет, за что он попал в ад: «Растаях в сластех живущи во мире», после чего развивает заданную тему наказания за грехи, вступает в диалог с Авраамом и заключает свой монолог, проклиная себя, Прелесть, Вечность и ад.

Диалоги героев часто напоминают диспуты, чрезвычайно популярные в эпоху барокко. Одна партия спорящих или один герой задает тему и возможное к ней отношение. Другая партия или другой герой опровергает эти положения и выдвигает следующие. Так мог строиться пролог, в котором обсуждалось предстоящее представление, так могла быть построена отдельная сцена. Например, третья сцена действия I уже упомянутого диалога «Мифобозет», где дети обсуждают, сможет ли Мифобозет взойти на престол, или сцена из другой польской пьесы «Славная помощь Рамировой победе», в которой сенаторы рассуждают о планах войны между Рамиром и сарацинским королем Абдеррагой. Предмет, о котором говорится в пьесе, или событие может рассматриваться со всех сторон, как в пьесе московского школьного театра «Слава печалная», где Нептун, Палляс, Марс, Слава последовательно восхваляют Россию за морские победы, успехи в науках, военные удачи. В диалоге могут перечисляться всевозможные оттенки отношений к событию, например в диалоге наперсников Мардохея в первой пьесе русского театра «Артаксерксово действо», обсуждающих уход Эсфири во дворец к Артаксерксу.

Наконец, одно из этих отношений выбирается как единственное путем последовательного приведения доказательства. Заданная тема может не вызывать возражений. Ее решение может быть понято и принято противником, но и в этом случае она все равно развивается постепенно, медленно, один и тот же тезис передается от одного собеседника к другому. Примером может служить первая сцена «Славы российской», где жалобы России задают тему, которую принимает Истина, Предуверение, Нептун, Палляс, Марс. Истина и Предуведение повторяют тему России и только после этого предлагают свою помощь. Мифологические фигуры вторят их предложению о помощи и распространяют его. Продолжается это и во второй сцене. Диспут представляют собой и сцены беседы Владимира с Философом (четвертое явление),

в которой Философ объясняет Князю смысл христианской веры (Феофан Прокопович «Владимир»).

Риторический диалог мог состоять из кратких реплик. Обычно они образуют одну строфу (стихомифия), в которой обыгрывается какое-нибудь слово во многих значениях. Тогда диалог представляется своеобразным словесным турниром [18]. Так построены диалоги в польском «Диалоге о мире», в пьесе «Аминтас» Торквато Тассо в переводе Я. А. Морштына.

Глава седьмая

СЮЖЕТЫ ШКОЛЬНОЙ ДРАМЫ. СТРУКТУРА СЮЖЕТА

Ораторские жанры в школьном театре соседствовали с драматическими, которые делятся на круги-циклы. Ядром, центром всех кругов оказывается круг моралите.

Сюжет моралите — основа всякой школьной пьесы, исходная точка всех сюжетов школьной драматургии. Он не скрывает свою логическую схему в фабуле, а сам ею является. Сюжет моралите — это формула смысла жизни, как ее было принято представлять в то время. Он строится на взаимоотношениях человека с миром, предельно абстрагированных. В сжатой, конденсированной форме он представляет жизнь человека вообще. Поэтому главный герой моралите — это не конкретный персонаж, обремененный разработанной характеристикой, а Человек, Натура людская, Каждый, Путник. Сам Человек пассивен. Он ничего бы не совершил, если бы в борьбу за него не вступили силы добра и зла, бог и дьявол и их помощники, ангелы, добродетели, пороки, Мир, Плоть, олицетворяемые аллегорическими фигурами. Человек испытывает на себе влияние этих сил, причем непосредственно. Он связан с ними напрямую, между ним и высшими силами нет посредников. Существуют только отношения его с богом или адскими силами, других отношений просто нет (ср. «Торжество Естества человеческого», «Царство Натури людской», «Viator»). Человек следит за борьбой высших сил, колеблется, какую сторону ему занять, с трудом оказывает сопротивление силам

зла, побеждает их только с помощью ангелов, Милосердия Божьего.

Борьба противодействующих сил может преобразовываться в суд. Они осуждают человека, выносят приговор. Тогда моралите становится судом над грешником, как действо II «Успенской драмы» Димитрия Ростовского, где Совесть, Благоутробие, Гнев, Суд, Истина, Извет судят Грешника. От наказания его спасает молитва Девы Марии. Так же построена польская пьеса «Grandis Aegrotus ab Omnipotente Medico sanatus».

К кругу сюжетов моралите примыкают рождественские и пасхальные драмы («Рождественская драма» Димитрия Ростовского, польский «Диалог о страстях Христовых»). Будучи связанными с темой рождения Христа, смерти и воскресения, они очень редко непосредственно их касаются. Элементы рождественской и пасхальной мистерий входят в них нечасто. Преимущественно они разрабатывают сюжеты моралите, только утверждая значение рождения и мук Христа для возрождения человека. «...Преступление души человеческой ради греха смертию обладанной ея же ради избавления Бог посла сына своего единородного» (предисловие к «Рождественской драме» XVIII в.). Структура сюжета пьес этого круга возникла в результате действия *принципа отражения*, активно действующего во всем искусстве барокко.

Барокко всегда стремилось не к непосредственному отображению действительности, не к прямому называнию явления, а к противоположному. Действительность должно было преломить, трансформировать, подать ее в системе намеков. «Выражения повседневные и обычные следует описывать...» [1], прибегать к парафразе. В честь Петра I ставится пьеса не о нем, а о Владимире, достойным наследником которого Петр является. «Зри себе самого в Владимире, зри в позоре сим, аки в зерцале, твою храбрость, твою славу, твое истинное благолюбие...» («Владимир» Феофана Прокоповича). В киевской пьесе «Иосиф Патриарха» Лаврентия Горки история Иосифа и его жизнь в доме Пентефрия не показываются. Об этом только повествует Друг. Динамический момент — соблазнение Иосифа — также не представлен на сцене. Он отражен в монологе Тайновидца. Благодаря своим чудесным возможностям он увидел всю сцену и рассказал о ней зрителям. Очень часто действие заменяется рядом

сообщений о нем, как во втором явлении действия V «Владимира». Храбрый рассказывает Мечиславу, как проходило крещение в Киеве, но сам обряд остается за сценой. Сообщает об обращении язычников и сам Владимир в послании к Мечиславу. Весь сюжет Успения Богородицы («Успенская драма» Димитрия Ростовского) излагается в сообщениях ангелов, библейских героев, Вести, Плача церковного, Пустынника.

Принцип отражения заставляет драматургов вместо героев выводить заменяющие их символы, выражать фигуру Христа рядом префигураций, таких, как Иосиф, Авель, Авраам и пр. Вместо Богородицы выступала фигура Благоутробия Божия. Отроки демонстрировали ее символы («Успенская драма»). Принцип отражения позволял на правах аллегорий представлять на сцене мифологических героев и богов. Юпитер символизировал язычество, Парки — судьбу и т. д.

Этот принцип приводил к тому, что одно какое-то явление действительности объявлялось основным, подчинявшим себе множество второстепенных. Аналогии этому можно найти в творчестве Г. Сковороды, который пользовался понятиями архи- и антитипоса. Он называл, например, солнце архитипосом, образом, первоначальной и главной фигурой и во всем остальном видел антитипосы, прообразы, копии, вице-фигуры [2]. Принцип отражения заставлял отказываться от жестоких сцен. «Не все действия выражаются в разговорах действующих лиц и преимущественно те, которые... недостойны очей зрителя по причине жестокости или низости» [3].

В драме Димитрия Ростовского рождественский сюжет дан по принципу отражения в первом явлении — прологе, где Жизнь и Смерть ведут борьбу за Натуру людскую, и в 17—18-м явлениях, где Жизнь, восседая на троне, венчает Натуру и побеждает Смерть. Так сюжет приобретает раму — аллегорическое действие. В ней заключено поклонение пастырей и комедия об Ироде. Возможные для рождественской драмы эпизоды Благовещения, путешествия Иосифа и Марии, рождения Иисуса отсутствуют. Благодаря действию этого принципа в «Рождественской драме» XVIII в. основной сюжет отражен только в прологе и монологе Эха, но в сценических эпизодах не развит. Только тема язычества получила оформление в виде эпизода, где жрецы просят Аполлина простить убийцу бедняка. Аполлин прощает его. Жрецы

обещают служить Аполлину. Во второй части этого эпизода Аполлин умирает и жрецы идут его хоронить. Принцип отражения положен в основу украинского «Диалога о страстях Христовых», где муки Христа изображаются как подношение ему Ангелом чаши. Зритель не видит кончины спасителя, но слышит плач Марии, беседу Сердца Марии с Жестокостью. Идею воскресения развивают в финальной сцене три аллегорические фигуры: Вера, Надежда, Любовь; они обращаются к Церкви. Принцип отражения положен в основу и другого украинского драматического произведения — «Действия на страсти Христовы списанного», где в девятой сцене действия II изображается смерть Любви («Ныне остави я жити: Аз род смертию хощу от уз свободити»), т. е. смерть Христа.

Принцип отраженного действия, основанный на том, что все вещи окружающего мира как-то соотносятся друг с другом, приводит к тому, что каждая из них может быть представлена через другую, отражая ее, как в зеркале, как писал М. К. Сарбевский[4], т. е. с принципом отражения связан *принцип сравнения.*

На основе круга пьес-моралите с условными фигурами Человека и сил добра и зла создавался круг пьес, где условные герои приобретали конкретно-чувственный облик. В них действуют уже не душа, не Грешник, а разбойник, гуляка, злодей, лентяй и пр. Вокруг этих героев группируются персонажи, также приобретшие конкретные связи с реальным миром. Они все — герои «натуральные». Эти пьесы наглядно показывали зрителям вред порока, представляли на сцене расплату за грехи. Платил вечными муками за наслаждение в земной жизни Богач («Трагедия о Богаче и Лазаре»), Антитемиус («Antithemius, seu Mors peccatoris»), индийский король из пьесы «Judicium Dei horribile in proregem Indiae». Как и следует главному герою моралите, этот король — игралище страстей, поле сражения Гнева, Печали, Надежды, Отчаяния, Роскоши и Мщения. Он отличается от условной главной фигуры моралите только тем, что конкретно назван, но окружают его еще персонифицированные аллегории. Король за свои грехи — на пиру он убивает двух придворных, а двух других ссылает в тюрьму — наказан. Адский огонь охватывает его ложе, после чего приближенные находят три сундука — с кровью, золотом и серебром, символы его грешной души.

Герой моралите мог быть и незакоренелым грешником, сохранять крупицу добра, как Одостратокл в одноименной польской пьесе («Одостратокл»). Этот разбойник, грабящий в лесах путников, ежедневно молился Богородице, что и спасло его от окончательного падения. Погрязший во зле, он еще сохраняет связи с миром добра, которые стремится порвать дьявол, принявший облик слуги разбойника. Ему бы это удалось, если бы на помощь Одостратоклу не пришел посланный ангелом священник. Благодаря ему Одостратокл побеждает в себе зло, порывает с дурной жизнью и вместе со всеми сообщниками раскаивается. Эта пьеса имела два плана — реальный: главный герой грабит проезжих купцов, пирует с друзьями и условный: остатки добра борются в душе героя с дьяволом, который хочет совместить духовную жизнь героя с реальной. Наличие этих планов свидетельствует о том, что переход от чистого моралите к пьесам о грешниках с развитым событийным фоном происходил медленно, что реальный план не сразу подавлял условный, а какое-то время с ним сосуществовал. То же можно сказать и о героях этой пьесы. Если Одостратокл перестал быть грешником вообще, конкретизировался, то его враги и помощники пока не переместились из условного мира абстракций в мир реальности. Они к нему только приближаются: черт, приняв с помощью чудесного превращения облик слуги, ангел, послав к Одостратоклу священника [5]. Как и полагается герою моралите, Одостратокл пассивен, но вокруг него сражаются уже не аллегорические фигуры, а некоторые реальные воплощения добрых и злых сил. Во всем остальном эта драма — моралите, и она свидетельствует о том, как долог был переход от чистой его формы, от схемы к ее реализации.

Пьесы, в которых происходило обращение грешника, образуют особый круг, также выросший на основе моралите. Кроме «Одостратокла», можно еще указать на такую пьесу, как «Incendium aureum igne extinctum», где Петрус, бывший скряга, став очевидцем борьбы ферагуанов с тираном Дидакусом, превращается в горячо верующего. Мысли о суетности мира побеждают его корыстность. Петрус вступает в иезуитский орден. Грешник преображается в праведника.

Преображение героя могло столь решительно менять природу героя, что из грешника он превращался в муче-

ника и в святого. Соответственно моралите тогда преображались в мартирологические, агиографические драмы. Герой переводил ее, таким образом, в другой круг. Агиографической была русская пьеса о святой Евдокии («Действо о святей мученице Евдокии»). Героиня в начале пьесы веселится с юношами, пирует, хвалится своим богатством, но ангел «запалил ее сердце». Она вдруг освобождает своих рабов и рабынь, молится богу и как мученица погибает в конце концов от руки игемона.

Существует круг пьес, герои которых изначально праведны. Они ни разу не колеблются в вере, не отступают от своих убеждений. Таких пьес на школьной сцене было довольно много. Так построено «Действо о страдании святыя мученицы Параскевы», характеристика главной героини которого не меняется. Она не испытывает никаких трансформаций.

Иногда в пьесе одновременно появлялись и грешник и праведник. Так объединялись два круга пьес. Зритель мог наблюдать за противоположными линиями поведения. Одну из них он осуждал, другой следовал как образцу. Так построена русская пьеса о богаче и Лазаре, где богач — грешник Пиролюбец, Лазарь — праведник и их пути не смыкаются («Ужасная измена жития»).

Основой сюжета мартирологической драмы является один эпизод — страдание за веру. Он распространяется обычно путем повтора ситуаций. В чистом виде он представлен в пьесе Симеона Полоцкого «О Навходоносоре царе, о теле злате и о триех отроцех, в пещи не сожженных», где царь предлагает отрокам или поклониться его золотому образу, или гореть в пещи огненной. Окружение царя мучит отроков, а они остаются непреклонными. Свершается чудо — обязательный сюжетный элемент мартирологической драмы — в пещи появляется ангел. Отроки спасены, царь унижен. Такая трактовка мартирологического сюжета чрезвычайно редка. Счастливая развязка есть еще в драме «Spartana Moenia». Отец выкупает сына, Флоринуса, обращенного в христианство, и затем требует от него, чтобы тот отступил от веры, но Флоринуса осеняет корона из лучей, и отец отступает. Силой веры обращает в христианство своих противников и св. Параскева («Действо о страдании св. мученицы Параскевы»).

В мартирологических драмах, кроме обязательного эпизода мучений, очень часто встречается ситуация —

блуждание по лесу. Путешествует в лесах Нарцисс («Thronus Amoris in corde Narcissi»), Антоний («Spartana Moenia»), обративший в христианство принца Флоринуса. Распространенной является ситуация: потеря креста. Типичная мартирологическая драма заканчивается смертью героя.

Существует круг пьес, условно называемый нами пьесами о власти, с главным отрицательным героем, который бывает заговорщиком, претендентом на престол, завистливым братом, сыном, рвущимся к власти. Обычно он совершает множество злодеяний, участвует в хитросплетении интриг, посягает на власть, разрывает родственные узы и не раскаивается. Его окружает группа сходных с ним по характеристике героев. В отличие от расстановки сил в моралите эти герои не являются одной из противоборствующих сил, и лагерь главного героя такого типа по сравнению с героями моралите ведет себя очень активно. Отрицательный герой в этом круге пьес уже перестал быть полем сражения добра и зла. Он сам это зло воплощает, тогда как в моралите ему только подчинялся. Оно подавляло в нем добро, и так он становился злодеем. В драмах описываемого круга он — персонифицированное зло. Он наступает на представителей сил добра, которые обычно образуют меньшую по численности и более слабую, более пассивную группу. Обычно они находятся в страдающем положении. Часто даже погибают от руки злодеев или лишаются власти и богатства, но и злодеи не уходят со сцены безнаказанно. Грешник, злодей, тиран обязательно несет расплату за злодеяния. Именно это позволило А. Стендеру-Петресену называть вообще все школьные драмы моралите. Пожалуй, остался безнаказанным только Карл в пьесе о немецких принцах («Jesus Nazarenus, Rex Judaeorum et noster»). Возможно, потому, что драматург, разрабатывая исторический сюжет, хотел быть верен подлинным событиям. Круг пьес о заговорщиках имеет сложный, достаточно разработанный сюжет, в котором переплетаются две, а иногда и больше линии, но основа моралите в нем еще не стерта и хорошо просматривается, особенно в финале, разрешающем конфликт. Наказание реального злодея, богохульника, тирана, убийцы часто выглядит, как в чистом моралите. У него под ногами может расступиться земля, его может поглотить адский огонь. Вообще очень часто в его наказании принимают участие сверхъестест-

венные, высшие силы, хотя возможно, что в развязке драмы против него выступают реальные герои. Они могут его убить, лишить власти, изгнать за пределы страны. Такие концовки свойственны многим пьесам из кодекса Г. Люра. Возможно также, что главный герой — грешник — сам накладывал на себя руки или сходил с ума.

Мы уже говорили, что для агиографических пьес характерны типичные, переходящие из одной пьесы в другую ситуации. Их повтор и создает общность круга сюжетных пьес. То же самое мы наблюдаем в круге пьес со светской тематикой, в пьесах о власти. В них также очень легко обнаружить повторяющиеся ситуации. Повторяются как те ситуации, которые движут действие, так и те, которые образуют второстепенные по значению эпизоды. Они могут входить в разные части сюжета, но вне зависимости от своего положения они обеспечивают принадлежность сюжета к определенному кругу.

1. Царь (король) отказывается от власти в пользу наследников: «Ambitio luxu medio scelerum author in Selymo Baiazetis filio», «Mistyczna weseła kommunija Genseryka i Tryzymunda», «Convivium Tyrannidis».
2. Царь (король) размышляет о (тяготах) власти: «Духовное причастие св. Бориса и Глеба», драма о Генсерике и Тризимунде, «О Навходоносоре царе», «Акт о Сарпиде, дуксе ассириском», «Маврикий».
3. Совет властителя с приближенными по любому поводу: «Акт о царе перском Кире и о царице Тамире», «Действо о князе Иефае Галаатском, како принес дщерь свою единородную на жертву богу», «Акт о Сарпиде», «Духовное причастие св. Бориса и Глеба», «Комедия о графе Фарсоне».
4. Приближенные восхваляют (утешают) властителя: «Акт о Сарпиде», «Маврикий», «Пьеса о воцарении Кира».
5. Властитель предчувствует недоброе: «Маврикий», «Духовное причастие св. Бориса и Глеба».
6. Один из наследников (один из придворных) недоволен разделом наследства (раздачей наград). Часто эти две линии сливаются: «Ambitio luxu», «Kommunija duchowna św. Borysa i Gleba», «Mistyczna weseła kommunija Genseryka i Tryzymunda», «Xerces»,

«Bacchus sanguine et nece potus, sive Odoacer, Herulorum rex».

7. Один из наследников хочет захватить власть: «Spartana Moenia», «Clypeus Principium, sive Sapientia in coronato...», «Regnum Phraatis innocuo sanguine paratum Orodis, regis Persarum», драма о Борисе и Глебе. Наследники ссорятся и убивают друг друга: «Fati sui obeliscus», «Sapientia coronata».
8. Один из наследников оказывается тираном: «Ambitio luxu», «Dionysius, Syracusanus princeps».
10. Один из наследников отказывается от власти и становится (переодевается) пилигримом: драма о Борисе и Глебе, «Ambitio luxu», «Ultrix pro religione Nemesis».
11. Заговор: «Senium ambitionis», «Clypeus Principium», «Exilium sapientis, Sapientia sublevatum, in Dionysio, Siciliae tyranno», «Ultio ex anima eliminata Ludovici duodecimi Galliarum regis», «Regnum Phraatis», «Minerval regium, sive Gratianus Augustus», «Convivium Tyrannidis», «Triumphus Sapientis de Phalaride, Agrigentino tyranno», драмы о Генсерике и Тризимунде, о Кароле и Фридерике, «Комедия о графе Фарсоне».
12. Один заговорщик оказывается предателем: «Exilium sapientis».
13. Заговорщики клянутся кровью: драмы Оршанского кодекса, «Judicia Dei», ср. «Артаксерксово действо».
14. Донос на невинных героев (раскрытие заговора): драма о Борисе и Глебе, «Constantia coronata».
15. Заговорщики, чтобы их не распознали, имитируют поединок: драмы Оршанского кодекса, «Dionisius».
16. Сообщение приводит к взаимным подозрениям: драма о Борисе и Глебе, «Judicia Dei», «Convivium Tyrannidis».
17. Невинного героя сажают в тюрьму: «Judicia Dei», «Exilium sapientis», «Regnum Phraatis», «Minerval regium...».
18. Невинного героя пытаются спасти сыновья, но получают от палача его отрубленную голову: «Judicia Dei», драмы Оршанского кодекса.
19. Убийство (или желание его совершить) на охоте, пиру: драма о Борисе и Глебе, «Convivium Tyrannidis».
20. Приглашение на пир (игры) с целью убить: драма о Борисе и Глебе, «Комедия о графе Фарсоне», «Ambi-

tio luxu», «Dionisius», «Judicia Dei», «Spartana Moenia», «Exilium sapientis», «Convivium Tyrannidis».

21. Тело убитого выброшено в лес — драмы Оршанского кодекса.
22. Убийство (или желание его совершить) при помощи отравленного предмета (книга, письмо, плоды, украшения): драма о Борисе и Глебе, о Кароле и Фридерике, о Генсерике и Тризимунде, «Clypeus Principium», «Regnum Phraatis».
23. Прибытие послов. Эта ситуация чаще встречается в пьесах о сражающихся королях, см. ниже.

К постоянным ситуациям, образующим целые эпизоды, относятся также следующие.

24. Ссора слуг, в результате которой они убивают друг друга: «Clypeus Principium», «Regnum Phraatis».
25. Встреча слуг (посланцев): драма о Борисе и Глебе, «Славная помощь Рамировой победе», «Комедия о Ксенофонте и Марии».
26. Слуги завладевают одеждой слуг противодействующего главного героя (или самого героя). Их обвиняют в убийстве: драма о Борисе и Глебе, «Jesus Nazarenus».
27. Слуги находят и относят письмо, найденное ими у погибшего вестника, королю: драма о Борисе и Глебе, «Judicia Dei», «Clypeus Principium».
28. Для второстепенных действующих лиц постоянна ситуация: колебания убийц: драма о Борисе и Глебе, «Jesus Nazarenus».
29. Возможна еще такая ситуация: тиран велит придворному убить своего сына: «Ксеркс», «Пьеса о воцарении Кира».
30. Тиран (убийца) лишается разума: «Ambitio luxu», «Judicia Dei», пьесы о Дионисии, о Борисе и Глебе.
31. Самоубийство тирана, убийцы или виновники смерти главного героя: «Комедия о графе Фарсоне», «Mensarum Hilaria», «Ultio ex anima eliminata».
32. Смерти может предшествовать или заменять ее изгнание (драма о Борисе и Глебе).

Как явствует из списка постоянных ситуаций, пьесы о власти имели в основе тему заговора, разрушения власти. Их героями были неблагодарные наследники и неверные слуги. Пьес о верных слугах было очень мало, и они по характеру приближались к панегирикам.

К кругу пьес о власти примыкает круг пьес о сражающихся королях. Это две русские пьесы о Кире, польские о нем же, «Славная помощь Рамировой победе». В них наличествуют ситуации: встреча с послами и преследование героя. Постоянны для них ситуации — сражение («Опера об Александре Македонском», «Комедия об Индрике и Меленде», «Славная помощь Рамировой победе», «Jesus Nazarenus») и сверхъестественная помощь (см. те же пьесы).

Пьесы о сражающихся королях очень редко имеют счастливую развязку. Только Карл в пьесе «Carolus Magnus, de paganismo victor» успевает разрушить языческий храм и породниться с Клодоальдом, датским королем, которого язычники хотели принести в жертву. Пьесы о власти свободно сочетаются с пьесами о сражающихся королях, как в драме «Jesus Nazarenus».

Возможно было, что пьеса о власти имела в основе библейский сюжет, как в русском театре, хотя чаще он служил созданию моралите. Имеется в виду «История о царе Давиде и царе Соломоне», в которой действует и старый царь (Давид), отдающий свой трон, и заговорщики, глава которых — сын царя, Адания. Он радуется власти, хочет захватить престол. Соломон и Адания — противоборствующие фигуры, так как Давид отдает свой трон Соломону. Постоянную ситуацию пьес о власти — пир — мы также находим в этой пьесе. Линия Адании заканчивается позорной смертью: ему отрубают голову. Есть и ситуация — изгнание,— но она связана с патриархом Авиафаном. Его отвозят в село, подаренное ему Давидом. Очевидно, что драма, несмотря на перечисленные выше ситуации пьес о власти, с большой верностью следует и библейскому сюжету, но драматург искусно вплел в него элементы нового драматического искусства, известного ему со школьных лет, он сумел трансформировать элементы сюжета библейского рассказа для сцены, осовременив их и дав им новое оформление, усиливая тему власти. Например, по библейскому сюжету Адания только устраивает пир, надеясь наследовать Давиду. В пьесе — иерей помазал его на царство, возложил на него корону и порфиру, дал в руки скипетр. Сам Адания торжествует, радуясь власти.

Пьесы о власти могли не смыкаться с другими сюжетными кругами. Такова «Пьеса о воцарении Кира». Могли

их эпизоды вторгаться в другие круги, как в «Рождественской драме» Димитрия Ростовского.

Сложность построения сюжета, сходные ситуации круга пьес о власти связывают его с кругом пьес авантюрно-романного типа, в подавляющем большинстве принадлежащих русскому театру. В них часто встречаются ситуации: совет властителя с приближенными, восхваление властителя, заговор, донос, взаимные подозрения, невинного героя сажают в тюрьму, убийство, приглашение на пир, встреча слуг, неожиданная встреча главных героев. Если в этих пьесах и нет жестокой развязки, то все равно с кругом, описанным выше, они связываются общей идеей торжества добродетели и наказания порока, а также постоянными ситуациями.

«Комедия об Индрике и Меленде» открывается типичными ситуациями для пьес о власти: король Датский радуется власти. Сенаторы его прославляют. Те же ситуации связаны с королем Саксонским. Есть в этой пьесе ситуация, типичная для пьес о сражающихся королях. Вестник сообщает Датскому королю о наступлении Шведского короля. Затем коротко разыгрывается пьеса о сражающихся королях: Шведский король велит сдаться Датскому королю. Тот отказывается. Происходит сражение, и Шведский король побеждает и свергает Датского. Затем развивается заданный в начальных эпизодах мотив наследников — Индрика и Меленды, и пьеса приобретает характер авантюрно-романный. В седьмом явлении, в котором Саксонский король, овдовев, собирается жениться, снова появляются постоянные ситуации пьес о власти: совет с сенаторами, утешение короля. Есть они в дальнейших эпизодах: Индрик побивает воинство шведское (15-е явление). Король Саксонский отказывается от власти (16-е явление).

Элементы пьес о власти налицо и в «Акте о Калеандре и Неонилде», «Акт о Сарпиде, дуксе ассириском» представляет переходный случай от драмы о власти к авантюрно-романной. В ней есть и рассуждения Сарпида о власти, совет с сенаторами, донос, заговор, арест невинного героя, позорная смерть злодея. Но все эти постоянные ситуации из пьес о власти соединяются с ситуациями авантюрно-романного типа: присутствует любовная интрига, соперничество, известие о мнимой смерти.

Итак, сюжеты пьес польского, украинского и русского театров образуют систему, центром, ядром которой явля-

ются моралите. Это ядро расщепляется, как и следует в мире дихотомии, на два класса. Возникают пьесы о праведной душе и неправедной, о грешнике и праведнике. Эти два круга пьес приобретают конкретные черты. Их герои воплощаются уже не в условных, а относительно реальных типах. Между этими кругами пьес есть своя связь. Возможны переходные случаи, когда в пьесе совмещаются обе линии.

Грешник на школьной сцене — более разработанный тип героя, чем праведник. Последний остается в тени. Тип грешника варьируется в цикле масляничных пьес. Их главный герой — любой грешник, от картежника до отцеубийцы. Из этого круга пьес вычленяется круг пьес о власти, пьес о придворных интригах. С ослаблением темы власти и усилением событийной стороны рождаются пьесы авантюрно-романного типа, герои которых ведут борьбу за счастье и попадают в различного рода приключения.

Очевидно, что между выделенными кругами нет четких границ. Любые круги взаимодействуют между собой. Есть например, множество пьес, которые состоят из элементов мученической драмы, и пьесы о борьбе за власть. Вторая линия порождает первую. Пьеса о Конрадине и Фридрихе, немецких принцах («Jesus Nazarenus»),— это, с одной стороны, пьеса о власти: в ней налицо такие ситуации, как сражение, преступник на троне и др. С другой стороны, она содержит и мотивы мученической драмы, см. ее V действие. Принцы погибают, преследуемые тираном, стремящимся отнять их земли, но погибают как мученики. Пьеса кончается их публичной казнью (ср. пьесы о св. Екатерине, о св. Параскеве и т. д.). Еще более явно эти линии сочетаются в пьесе «Amor victor et victima». В ней развивается линия придворной интриги. Один из героев пьесы, Плотин, получает высший пост. Его сын Дасий становится первым пажом. Поэтому против них выступает некий Даравус, которого поддерживает Кораллус. Плотин убивает Даравуса, погибает от его руки и сын Дасий, и линия Дасия становится мученической линией. Он добровольно идет на смерть, поменявшись одеждами с Люциллом, обреченным на жертвоприношение. Над его телом поют ангелы, как в типичной мартирологической драме.

Пьеса «Incendium aureum» сочетает тираноборческий сюжет с сюжетом обращения грешника в праведника.

Только второй из них сокращен до предела — его герой введен как наблюдатель.

Часто сочетаются сюжеты о царских наследниках и заговорщиках. Для мартирологических драм вообще характерно введение элементов пьес о власти, так как преследующий мученика тиран, гонитель веры, обязательно бывает злодеем на троне. В «Действе о страдании св. мученицы Параскевы» царь Диоклетиан восхваляет свою силу, выступает, поддерживаемый приближенными, Геммоном и Сотником, хочет преследовать христиан. В пьесе о японском мученике Петре император обходит придворного при раздаче наград, а самого мученика возвышает (ср. «Венец Димитрию» Димитрия Ростовского). Крест, который потерял мученик Петр, находит придворный Фавриций и пропитывает его ядом, надеясь, что, прикоснувшись к нему губами, Петр погибнет. Отравленный подарок, попытка отравить с помощью книги, письма, фруктов — типичная ситуация пьес о власти. Здесь она контаминируется с другой постоянной ситуацией — чудом — и входит в мартирологическую драму. Чудо состоит в том, что Петр, целуя крест, остается невредимым. Погибает же сам Фавриций от этого креста, что опять же характерно для героев пьес о власти. Они иллюстрируют мораль: не рой яму другому.

Иногда мотивы пьес о власти сокращены до минимума, как в украинской пьесе «Алексей, человек божий». В деянии втором (видок первый) император Гонорий беседует с приближенными о тяготах власти, о возможном выступлении против него опекуна, ждет от них советов, но этот типичный для светских пьес о власти эпизод прерывается приходом Евфимиана, отца Алексея, и далее пьеса развивается как пьеса о праведнике, как агиографическая драма.

Иногда сюжеты контаминируются довольно неожиданно. В пьесе «Aequitatis et artis iudicium» первая часть — это фарс типа «Мнимого больного». Фарс этот заканчивается смертью героя. Он умирает после операции. Вторая часть пьесы носит характер моралите и разрабатывает сюжет из «Римских деяний» — дети стреляют из лука в труп отца. Носит интермедиальный характер первая часть пьесы «Clypeus contra telum». Вторая ее часть разрабатывает мотивы пьес о грешнике. Сын хозяина, отосланный в школу, не хочет учиться, играет в карты и даже убивает партнера по играм. От смерти его спасает ангел,

о котором грешник никогда не забывал. Могут контаминироваться отдельные сюжетные мотивы, как в пьесе о византийском царе Льве. В ней действует колдун Сантабарен, типичный второстепенный герой пьес о власти. Одновременно колдун является неблагодарным приемным сыном, мечтающим захватить власть. Он — глава заговора против приемного отца Льва. Он доносит на него деду, царю Василию, измышляя, что тот хочет убить отца на охоте.

Интересно контаминируются мистериальные пьесы с пьесами о власти. Так как рождественские и пасхальные сюжеты в своем чистом виде почти не появляются на сцене, то элементы светских пьес в них часто разрастаются, приближая мистериальный круг к кругу пьес светских. Подобного рода процесс наблюдается в «Рождественской драме» Димитрия Ростовского. Имеются в виду шестое — одиннадцатое явление пьесы, т. е. драма об Ироде. Ирод ведет себя в соответствии с нормами поведения главного героя драмы о власти. В начале пьесы он восседает на троне, окруженный советниками, сенаторами, которые его прославляют, а он веселится. Как обычно в драмах этого типа, он принимает послов (посланцев от трех царей). Димитрий Ростовский, как и анонимный автор пьес Оршанского кодекса, подражает иностранной речи, давая речевую характеристику послов: «То моя господине, у тебе бежае, Да твоя путешество им воль дае». Как требуют каноны сюжета этого типа, Ирод советуется с сенаторами, как ему поступить с посланцами и как узнать про нового царя. Сцена с послами повторяется в седьмом явлении — только посланцев сменяют цари. Все свои намерения Ирод поручает осуществить сенаторам. Кроме сенаторов, в драме есть другая второстепенная группа — вожди. Они разыгрывают традиционный заговор школьной драмы: клянутся в верности, пьют кровь друг друга, а затем направляются избивать младенцев. В десятом явлении содержится сцена, повторяющаяся во многих школьных пьесах (см. сюжеты в кодексе Люра): вожди приносят головы младенцев Ироду, Ирод радуется и отпускает вождей со славой. Как утверждает В. И. Резанов, обычно в рождественских драмах налицо только сообщение о выполнении приказа Ирода. Только в одном известном ему немецком варианте убийцы приносят труп младенца.

Финал драмы об Ироде типичен для пьес о преступниках. Ирод уходит спать под пение, которое вместо того чтобы усыпить царя призывает к отмщению. Явление заканчивается ремаркой: «Отроки отбегут Иродовы». В 13-м явлении от Ирода разбегаются и слуги. Интересно, что прорицание смерти, которое Ирод видит во сне, видят также и слуги. Ирод заболевает, как полагается герою моралите, и призывает вельмож. Появляется врач, постоянный герой пьес моралитетного характера, и все они хотят покинуть «смрадного Ирода». В 15-м явлении Ирод падает в пропасть [6], как Святополк в польской пьесе о Борисе и Глебе и множество других злодеев на школьной сцене. 16-е явление — Ирод в аду, произносящий типичный монолог грешника. Таким образом, драма об Ироде — это драма о преступнике на троне, в которой использованы типичные для сюжетов этого круга драм ситуации и отношения. В ней также явно прослеживается как сюжетная основа схема моралите. Драма об Ироде столь самостоятельна, что даже имеет свой собственный пролог. Эта часть второго явления, в котором фигура Зависти предвещает злодеяния и конец Ирода.

Как отмечают исследователи, эта пьеса Димитрия Ростовского имеет соответствия с польскими рождественскими пьесами в эпизодах поклонения пастухов. П. О. Морозов называл ее даже «переделкой, а отчасти даже переводом (в хорах) польского школьного действа». Но скорее всего мы здесь имеем дело с драмой, построенной по общим правилам, в основе которой лежит общая сюжетная схема, а не с заимствованием. Гораздо более интересным представляется тот факт, что драма о Ироде имеет соответствия не с многочисленными комедиями об Ироде, а с драмами преимущественно светского характера, с драмами о преступниках на троне. Так, в польском «Диалоге на рождество Христово» Ирод только встречается с царями и после сообщения слуги о том, что они вернулись другим путем, велит избивать младенцев. Избиение же происходит прямо на сцене.

Таким образом, «Рождественская драма» Димитрия Ростовского — не просто сколок с какой-то одной пьесы. Ее строение свидетельствует об обращении выдающегося драматурга к опыту школьной драматургии в целом [7].

Сюжеты всех кругов пьес объединяются несколькими общими ситуациями, которые могут входить в любой из них. К ним относится: *предсказание, идентификация, чу-*

до. Во всех пьесах обязательно есть ряд ситуаций, целые эпизоды, дающие возможность зрителям, а вместе с ними и героям предполагать, как будет развиваться действие. Они нужны им для того, «чтобы они с большей легкостью переносили свои страдания» (Ахилл Татий). Во всех драмах герои узнают или не узнают друг друга, что очень важно для изменения хода событий. С идентификацией тесно связана ситуация: переодевание героя, обмен одеждами. Все школьные драмы, включая даже те, которые разрабатывают светские сюжеты, широко пользуются чудом, введением deus ex machina. Оно обязательно не только в мартирологических драмах, но и в светских. Чудо, неожиданность бывают поворотными мотивами многих сюжетов.

Предсказания обычно касаются не отдельных эпизодов или сюжетных ходов, а всего сюжета в целом. Они предрекают судьбу главного героя и развитие основной сюжетной линии. Предсказания могут получать все герои, и главные, и второстепенные, и вспомогательные. Видит сон-предсказание Ирод в «Рождественской драме», царь Астиаг в «Пьесе о воцарении Кира». Узнают о судьбе Маврикия его солдаты. О судьбе несчастного Конрадина Фортуна сообщает лазутчику. Чаще предсказания получают отрицательные герои. Злодеи видят духов убитых ими людей (тени, дурные сны). Добродетельные герои реже узнают о том, как сложится их жизнь или их противников, и перед ними в основном появляются аллегорические фигуры. Они видят иногда вещие сны, как Мардохей в «Действии об Есфири», предчувствуют события, как Эсфирь в «Комедии о Есфире царице, в ней же показует о ненависти и о протчем». Предсказания получают не только реальные герои, но и аллегории, как Гениуш российского Марса, которому является крест с надписью: «Сим победиши» («Торжество мира православного»). Делали предсказания очень часто аллегорические фигуры, но могли также и прорицатели, и звездочеты. Последние, например, предсказывали победу России над Швецией в «Свобождении Ливонии и Ингерманляндии». Могли предсказывать будущее и Гении, как в драме о Дионисии Сиракузском. Прорицает «свое разорение от Христа и апостолов» Аполлин («Царство мира»). Иногда предсказания совмещались с чудом. Оно возникало как неожиданная надпись («Convivium Tyrannidis»), как падающая с неба стрела с надписью («Spartana Moenia». Судьбу

героев мог предсказывать глас с неба («Действо о св. мученице Евдокии», «Комедия о Ксенофонте и Марии»). Пиролюбец в «Ужасной измене», «умерив стрелою в сердце... обретает внутрь подобные себе лице, во огни геенском мучимое».

Часто в пьесе было не одно предсказание, а несколько. Они усиливали одно другое, концентрируя внимание зрителей на возможной развязке. Гибель Маврикия в пьесе «Маврикий» предвидит пустынник Антиох, астролог Геродиан. Сам Маврикий видит во сне или наяву тени погибших из-за него солдат. Одно предсказание в пьесе дано в комическом плане. Толпа водит по улицам Мавра в царских одеждах. Не одно предсказание получает также Дионисий в пьесе «Exilium sapientis». Главному герою предсказывают судьбу даже дикие звери, выпущенные на цирковую арену. Правда, на самом деле это люди, одетые в шкуры.

Иногда предсказаний было столько, что они заполняли всю драму и сюжет под их тяжестью просто исчезал. Так обстоит дело в пьесе о короле португальском Альфонсе из кодекса Люра. В начале пьесы Религия показывает пять ран. Турецкий султан с пятью коронами видит, что некая рука пишет предсказание, которое по очереди разгадывают святой, ученый, музыкант. Ищут разгадки предзнаменования и на могиле тайного христианина. В воздухе повисает крест, падают стрелы и пр. Король Альфонс также видит предзнаменование, предвещающее победу турок. Самого сражения, столкновения португальского войска с турецким на сцене не было.

Чаще различного рода предзнаменования содержались в прологе или в начальных сценах, например в «Трагедии о Маврикии» (где в первой сцене действия I тени солдат, убитых аварами, обвиняют в своей гибели царя: он отказался дать за них выкуп) и в трагикомедии «Владимир». Предсказания могли предшествовать каждому действию. Так, акт II этой же пьесы о Маврикии предваряет в первой сцене предсказание архимандрита о падении власти императора — гаснет лампада. Функцию пролога часто выполняют первые явления, например первое явление II действа «Успенской драмы» Димитрия Ростовского — сон Иакова. Этот сон — сошествие ангелов по лестнице, соединяющей небо и землю,— показанный на сцене и несколько раз растолкованный пророческим духом и ангелами, является прологом всей драмы. Сходство с проло-

гом усиливается заключительным замечанием Иакова. «Егды усну сладце, молю, не будите, От молвы престените, ниже гомонете» — это типичное обращение к публике с просьбой соблюдать тишину перед началом спектакля. Превращает в пролог первое явление и само сновидение Иакова. В функции пролога выступает и первое явление «Венца Димитрию», в котором языческий жрец предсказывает торжество христианства и поражение идолов и Максимиана, и первое явление «Оперы об Александре Македонском». Могло быть и так, что пролог не открывал драму, а вклинивался в действие, как в «Акте о царе перском Кире», где только после совета царя с сенаторами появляются фигуры Ненависти и Фортуны, предвещающие поражение Кира.

Иногда в пьесе одновременно был и пролог и явления, выполнявшие функцию пролога, как в «Рождественской драме» Димитрия Ростовского, где на роль пролога может также претендовать первое явление, аллегоризирующее, по словам В. И. Резанова, Благовещение, непременный мотив всякой рождественской драмы.

Пролог мог не только предсказывать действия, но и объяснять структуру театрального представления, как пролог украинского «Диалога о страстях Христовых». Он последовательно описывает действия, которые будут представлены в четырех сценах, и объясняет их смысл.

Прологи, различного вида предсказания еще раз демонстрируют соотношение значения и действия на сцене. Сюжет уже был всегда известен зрителю или благодаря источникам, или благодаря подробным объяснениям, содержащимся в афишах-программах и в прологах. Драматург школьного театра увлекал зрителя частностями, а не главной интригой. Она могла содержать неожиданные ходы, но сама была известна заранее. Это позволяло также зрителю мысленно подчинить сюжет общей идее, заранее представить его организацию. Зная разрешение, легче вообразить и оценить движение к этому разрешению. Такова сюжетная функция, например, первого монолога Алексея, в котором он обещает покинуть невесту, поменяться одеждами со старцем и служить богу («Алексей, человек божий»), что затем и проделывает.

Расположение пролога не в начале драмы приводило к временным сбивам. Такова пьеса Я. Гаватовича «Образ смерти Иоанна Крестителя»: в ее интермедиях есть возвращение к первому явлению, т. е. к той точке, из кото-

рой исходит сюжет. Вновь Иоанн обретается в пустыне, и вновь его преследует Дьявол, хотя уже в конце I акта он выходил из пустыни и пророчествовал. Интересно, что если эпизоды пьес только иллюстрируют основную тему, как в «Страшном изображении второго пришествия», в них также присутствует ситуация — предсказание. Иногда предсказание разрастается до размеров целого действия, как в пьесе Лаврентия Горки «Иосиф Патриарха». Аллегории — драматические персонажи одного из действ — предсказывают торжество Иосифа.

Во всех предсказанных прологами и начальными явлениями, вещими снами и предзнаменованиями сюжетах огромную роль играет *идентификация.*

Барочный герой с трудом идентифицируется. Он молниеносно меняет внешность, ему достаточно только изменить костюм. Меняя внешний облик, он становится неузнаваемым не только для дальнего окружения, но и для близких. Не узнают в лесу друг друга Глеб и Ярослав (драма о Борисе и Глебе). Правда, они закрывают лица капюшонами. Принцы, одев одежды конюхов, становятся неузнаваемыми. Также легко конюхи превращаются в принцев («Jesus Nazarenus»). На этом приеме построен почти полностью сюжет пьесы «Sapientia coronata». Император Север остается в живых только благодаря тому, что поменялся одеждой с философом Талесом, Талес же погибает. В драме о Дионисии Далитус брат и помощник Архитаса меняется одеждой с Фотием, заговорщиком, и случайно погибает вместо него. В пьесе «Mensarum Hilaria» из-за смены одежд погибает от руки собственного сына Еуменес, отец одного из заговорщиков. В дальнейшем сын кончает с собой. Благодаря переодеванию заговорщики делают мнимое предсказание, обвиняя ни в чем не повинного Деметриуса. Совершается также ряд убийств. В этой драме таким образом на переодевании построено два эпизода. Пользуется этим сюжетным ходом и автор драмы «Convivium Tyrannidis». Ариобареамес в платье Эмериуса пробирается к камбийскому королю, чтобы собрать войско. В другой пьесе «Bacchus sanguinae...» Долинус в платье брата Одоакра с его кольцом появляется перед Одоакром, предлагая убить Теодориха. Переодевание как прием используется в драме «Amor victor et victima». Сын не узнает отца в чужом платье, встает на место брата, которого хотят принести в жертву, и погибает. Только по кольцу Плотин догадывается, что

он убил собственного брата Даравуса. По медальону с надписью — «Смерть твоя — моя жизнь» — он узнает, что убил и своего сына. Меняются одеждами и Купчин, и Блудный в «Комидии притчи о блуднем сыне».

Этот прием использовался и в аллегорических драмах. Так, в пасхальной драме без заглавия, описываемой Резановым, Человек меняется одеждами с Миром; Мир, выступающий как символ соблазнов, дарит ему свое платье. В результате Милость божия не узнает Человека, а неузнанный ею Мир убегает. Человека же Милость божия отталкивает, после чего Мир еще дарит ему и золотые цепи. Использовано переодевание и в мартирологической драме «Gemini fratres». Перед учениками, которых хотят заставить отречься от веры, появляется их переодетый учитель Протус, должный их заставить поколебаться.

Очень много переодеваний в светских пьесах. В драме о Петре Златые Ключи главная героиня Магилена переодевается старицей. На многочисленных переодеваниях и, шире, на идентификации построен весь «Акт о Калеандре и Пеонилде». В пьесе «Agnus Clementi...» эфиоп оказывается христианином. На самом деле его лицо покрыто сажей, и имя его — Феликс, а сам он — брат другого действующего лица, Теофиля. На приеме переодевания могли строиться целые сюжеты, как в пьесе «Акт любви Сына божьего... в королевиче Уранополитанском». Ее главный герой, единственный сын короля, узнав о том, что приговорен к смерти его бывший раб, покушавшийся на его жизнь, хочет спасти его. Он меняется с ним одеждами, проникнув в темницу, и погибает. Меняются одеждами Пилад и Орест («Акт о Сарпиде, дуксе ассирийском»). Меняется одеждой с супругом Софонизба («Сципио Африкан»).

Костюм был важной характеристикой героя. С его сменой менялось его состояние. Герой одеждой, например, обозначал поворот жизненного пути, как св. Алексей, который меняется одеждой с нищим: «Перши то до убожества степень вижу быти...». Конечно, в этой одежде Алексея никто не сможет узнать, даже собственные слуги, что и происходит при их встрече в эдесском храме.

Идентификация может выглядеть и как мнимая смерть. Этот прием использован в пьесе о Петре Златые Ключи, в «Комедии об Индрике и Меленде», где отец Индрика уверяет Меленду в смерти Индрика, а Индрика приводит

к гробу Меленды, которую на самом деле напоили сонным зельем. На сцене фигурирует также мнимый, переодетый Индрик (8 явление). Неидентифицированным оказывается один из героев драмы «Ultio ex anima», Гортред. Все считают, что погиб не он, а сын короля Людовика, Дортмар. Этот прием используется при столкновении родных братьев. Они сражаются, не подозревая о связывающих их узах родства. Об этом они оба узнают перед смертью или один из них, после того как убивает другого и находит медальон или половинку кольца, что и раскрывает их родственную связь. Этот прием применен в драмах о Дионисии Сиракузском, о Генсерике и Тризимунде, о Кароле и Фридерике, в пьесе «Sapientia coronata». В драме «Exilium sapientis» главный жрец Гета оказывается отцом императора Севера. Бертариус слишком поздно узнает, что он внук Боэция, уже убитого в темнице («Judicia Dei»).

Очень характерно также для сюжета всякой школьной драмы *чудо*, равно функциональное с неожиданностью. Неожиданность — это обычно *встреча*. Неожиданно встречаются посланники в драме «Славная помощь Рамировой победе», в пьесе о Борисе и Глебе. Неожиданна встреча лазутчика Конрадина и часового Карла в пьесе о немецких принцах. Неожиданная встреча обязательна в пьесах авантюрно-романного типа. Так, «Акт о Петре Златые Ключи», как и «Акт о Калеандре», почти полностью построен на неожиданных встречах. Здесь встречаются, что меняют ход событий, как главные, так и второстепенные герои.

Чудеса чаще всего происходили, конечно, в мартирологических, агиографических драмах. Луч божественного света проникает в сердце Петруса, героя пьесы «Incendium aureum». Рядом с ним действуют языческие боги, которые усыпляют стражу и позволяют послам бежать из тюрьмы. Тирана Дидакуса пугают привидения. Благодаря чудесной короне из лучей, осеняющей голову героя, он спасается от смерти. Но происходят чудеса и в пьесах о власти. Колдун Сантабарен вызывает перед царем Василием дух его умершего сына Константина (пьеса о царе Льве). Колдовство, обычно в драмах о власти, ссорит пару второстепенных героев, пажей и слуг, что приводит к борьбе главных героев. Чары же оставляют на их лицах следы проказы.

Значимым элементом сюжета школьной драмы, ситуацией, которая часто повторяется, является *сообщение*. Она связывает героев, приближает к ним события, вынуждает принимать решения. Часто сообщения передаются с большими трудностями. Герои, передающие их, погибают. Сами сообщения могут быть опасными для жизни: часто они содержатся в письме, пропитанном ядами. Сообщения могут дополнять одно другое, перекрещиваться. Наряду с истинными сообщениями существуют ложные. И те и другие — это двигатели действия. Так, ложное сообщение получает Борис от Святополка, заверяющего его в дружбе. Циприан пишет фальшивое письмо Юстиниану («Judicia Dei»). Базарий, герой чрезвычайно запутанной драмы «Convivium Tyrannidis», из писем узнает, какие узы родства его связывают с другими героями, Суреной и Окамусом. О наступлении камбийского короля на Персию он также читает в письмах. И Сурена из письма перед смертью узнает, что Базарий — его родной брат. Обмениваются письмами приговоренные к смерти заговорщики. По письмам (несхожесть почерка) находятся предатели и преступники («Judicia Dei»). С помощью писем устраиваются заговоры.

Сообщение может стать организующим центром сюжета, вокруг которого строится действие, как это имеет место в первой части пьесы «Славная помощь Рамировой победе». Рамир получает ложное сообщение от Абдерраги, что он желает мира, обсуждает его с сенаторами. Получение сообщения прослеживается очень подробно: сначала прибывает герой, который должен сообщение передать, затем он выступает через переводчика. Его сообщение ложно. Только после этого Рамир получает истинное сообщение, что показано на сцене еще более подробно. Оно передается по цепочке: пилигрим — епископ — Рамир — князья. Благодаря сообщению Рамир выставляет на границах своих земель войско, а от группы сенаторов отделяются Нестерий и Полигарий, они становятся заговорщиками.

Очевидно, что значимость сообщений в сюжетной структуре школьной драмы связана с принципом отражения действия, играющим большую роль в организации сюжета.

Не меньшее значение в организации сюжетов школьных драм имел принцип *вариативности*. Он является основополагающим во всей поэтике барокко. В театре он

действует как на уровне целого жанра, так и на уровне одного драматического текста. Ярким примером его действия может быть такая группа пьес, как «Артаксерксово действо», «Действие об Есфири», «Комедия о Есфире царице...», «Стефанотокос». О вариативности как о доминирующем приеме построения школьных пьес свидетельствует и группа пьес о царе Маврикии: пиарский диалог, «Трагедия о Маврикии», «Маврикий, восточных царств император», «Ebrietas purpurata in Phoca». Варьировался на школьной сцене сюжет притчи о блудном сыне. Я. Оконь указывает, что на европейских школьных сценах в XVII в. шло 47 пьес на этот сюжет [8]. Известна пьеса Симеона Полоцкого, польские «Блудный сын после голодных скитаний, призванный отцом на пир», «Блудный сын распутствующий, а затем раскаивающийся». Есть много чешских пьес на этот сюжет. Таким же распространенным, много раз повторявшимся был сюжет о Навуходоносоре и отроках. Во Львове в 1611 г. ставилась пьеса о Навуходоносоре, и в Полоцке в 1647 г.— «О Навуходоносоре царе». Известна пьеса Н. Коссена на этот сюжет. Он же был обработан Симеоном Полоцким. Существовала группа пьес о пророке Даниеле, о тиране Дионисии. И польский, и русский театры разрабатывали сюжет о Иефае Галаатском. Несколько раз возникал на школьных сценах сюжет о старом и юном Товии: «История о старом и юном Товии», «Сеннахериб» (ее сюжет — это линия первого акта «Истории»). Часть сюжета — исцеление старого Товия — послужила основой пьесы «Веселое после туч солнце», где Товий становится аллегорией защитника родины Михаила Корыбута. На русской сцене эпизод Сеннахериба вошел в пьесу «Образ победоносия». Существовали русские и польские пьесы о Кире. О датском короле Клодоальде также было несколько пьес.

Действие принципа вариативности сказалось и в группах сюжетов, различных по содержанию, но имеющих общую формальную структуру. Такими, например, являются пьесы «Сеннахериб» и «Славная помощь Рамировой победе». Их объединяет мотив чудесной помощи. Образуют отдельную группу пьесы Оршанского кодекса, где повторяются мотивы предательства, заговора, борьбы за власть. Этот же принцип можно наблюдать и в пределах одного сюжета. В этом случае повторяется неизменной или с незначительными изменениями одна и та же ситуация, что служит усилению темы. Может повториться и

ряд ситуаций, например стремление героя захватить власть на протяжении всей драмы вплоть до разрушения конфликта или намерение убить соперника. Может варьироваться одно и то же действие. Намерение погубить сына у тирана Астидамаса в пьесе «Convivium Tyrannidis» выглядит как попытка отравить его на пиру, затем арест, передача жезла, символизирующего власть, придворному Базарию. То же наблюдается в драме «Incendium aureum», где тиран Дидакус сначала сажает в тюрьму посла народа Ферагуанов, потом его друзей, еще позднее кузнецов, которые изготовляли орудия пыток, и бывшего своего приближенного Ниглуозу. Ниглуоза с помощью слуги убегает из тюрьмы и изгоняет тирана.

С принципом вариативности связано и такое интересное явление в школьной драматургии, как *свернутые сюжеты*. Обычно сворачиваются хорошо знакомые зрителю сюжеты, значение которых уже устоялось. Они могут появляться как намек, сокращаться до размеров картины или эпизода, а иногда входят в драму на правах целого явления. Может быть и так, что целая драма представляла собой набор свернутых сюжетов. «Небесная Артемида», например, состоит из эпизодов о Навуходоносоре, о Каине и Авеле. Часто в виде свернутого сюжета встречается жертвоприношение Авраама. Из свернутых сюжетов состоит декламация А. Рихтера 1717 г. Ее основа — это сюжет моралите: смерть праведника и смерть грешника, мистериальный сюжет и страшный суд свернуты. Прием свернутого сюжета использован также в пьесе «Grandis Aegrotus...», где на примерах великих людей иллюстрируется идея падения человека. Иногда свернутый сюжет входит в драму как эпизод или ответвление сюжета. Так, в «Славной помощи Рамировой победе», в сцене пленных воинов Рамира явно варьируются элементы мученической драмы. Воинов подвергают мучениям, они не хотят воздавать почестей Абдерраге. Их и наказывают как мучеников. Этот эпизод — свернутый сюжет мартирологической драмы. Пролог «Рождественской драмы» Димитрия Ростовского — свернутый сюжет моралите. Его главное действующее лицо — Натура Людская, она окружена типичными фигурами моралите: Надеждой, Рассуждением, Фортуной, Ненавистью. На сцене происходит борьба Жизни и Смерти.

Свернутые сюжеты часто служили иллюстрациями. Таким свернутым сюжетом можно считать «приклад Ти-

мофея», который Счастье (Фортуна) показывает Алексею («Алексей, человек божий»). В «Страшном изображении второго пришествия» иллюстрацией был эпизод Навуходоносора и пророка Даниила, построенный как самостоятельная, краткая драма и отличающийся от предшествующих явлений реальными героями. Как обычно в пьесах о царях, Навуходоносора окружают советники. Он просит их растолковать его сон, они не решаются. Постепенно подготавливается встреча Навуходоносора с Даниилом. За ним сначала посылают двух рабов, затем воинов. За толкование сна Навуходоносор сажает Даниила воеводой. Сюжет этого явления — вариант сюжета целого цикла «Пророки», разыгрываемого европейским школьным театром. Он часто встречается в польском театре. В этой же пьесе на правах свернутого сюжета появляется сюжет о мудрых и юродивых девах (явление 9), который послужил также основой целого «Действа».

Два принципа, принцип отражения и принцип вариативности, дополняются еще принципом *параллельного построения.* Его суть в том, что всем или почти всем элементам сюжета соответствуют параллельные и всегда противоположно направленные. Так, если в драме есть положительный герой, который отказывается от власти, хочет уйти в монастырь, почитает родителей, то есть и отрицательный, который стремится к власти, к богатству, попирает заветы отца. Действия их направлены на одни и те же объекты, но отношение к ним диаметрально разнится, они могут быть описаны как отношение *к-* и отношение *от-*. И положительный и отрицательный герои могут добиваться власти или любви. Только один действует клеветой и подкупом, второй — совершая благородные поступки.

Противопоставлены и при этом параллельны не только герои с их кругом действия. Сходный принцип, который можно назвать *принципом зеркального отражения,* мы обнаруживаем в построении сюжета. Сталкиваемся мы с ним, например, в «Комидии притчи о блуднем сыне» Симеона Полоцкого. Зеркально соотносятся первая и заключительная, пятая части пьесы. В первой выступают отец, Блудный, старший сын. Отец передает детям имение. Старший сын остается с отцом. Младший отправляется в «чуждые страны». Отец не хочет его отпускать, но Блудный настаивает. В этой части выступают и рабы, которым поручено снарядить Блудного в дорогу. В пятой

части действуют те же герои. Отец ждет Блудного, встречает его, а не провожает, как в начале. Старший сын в обеих частях занимает выжидательную позицию. Совпадает и место действия: отчий дом. Вторая часть драмы контрастирует с третьей и четвертой. Свобода Блудного во второй части оборачивается пьянством, игрой в карты. Он нарушает все наставления отца («С честными людми дружество держите... Бежите всех злых яко люта змия...»). В третьей уже нет удовольствий, а есть только расплата за них. Блудный не веселится, а печалится, не нанимает слуг, а они покидают его, не одаривает их, а они его обворовывают. Во второй части Блудный был богат («вчера богат бех, днесь гибну от глада»), нанимал слуг, а теперь сам нанимается. Раньше он был окружен слугами, а теперь — сам слуга и подчиняется богатому хозяину, Купчину. Каждый человек — можем мы сделать вывод из соотношения частей сюжета — легко отторгается от своего места, непрочно к нему привязан. Он может очутиться в противоположной своему изначальному положению ситуации. Вся пьеса построена на антитезах: старший сын — младший (Блудный), слуги — хозяева, пир — трапеза со свиньями, побои — радостная встреча.

Возможны такие случаи, когда параллельное построение скрыто, но его можно обнаружить, обратившись к семантической структуре сюжета. Примером может служить мартирологическая драма «Thronus Amoris in corde...». Все ее эпизоды заканчиваются темой *вера Нарцисса*, каждый раз по-разному выраженной: то он встречает отшельника, то получает крест, то его находит. Повторяется в пьесе и эпизод встречи: Нарцисс встречается с отшельниками, с эфиопами, с дикими зверями. Эпизод преследования также повторяется: Нарцисса ловят в лесу, сажают в тюрьму, за ним охотится сам король Метопта. Все эти действия на семантическом уровне параллельны. После мучений и искушений Нарцисс, не изменяя вере, погибает. Пьеса заканчивается тем мотивом, который завершал каждую ее самостоятельную сюжетную часть,— мотивом креста. На этот раз эфиопы увидели крест в вырванном сердце мученика.

То, что параллельное построение требовалось законами школьного театра, доказывается способами обработки библейских сюжетов. Хотя польская драма «История о старом и юном Товии» последовательно излагает события вслед за четвертой книгой Царств (XVIII—XIX) и

книгой Товита, они в значительной мере испытали действие принципа параллельного построения (скрытого противопоставления). Сеннахериб и его сыновья — это контрастная группа со старым и юным Товием. Их размещение в драме противопоставляет первое действие последующим. Параллельны действия героев «Венца Димитрию». Максимиан велит Лие уничтожить христиан — Димитрий велит Нестору поразить Лию. Максимиан борется против христианства — Димитрий борется с язычеством. Максимиан убивает Димитрия. Слава Димитрия поражает Тщеславие Максимиана. Абсолютно идентичны первые два явления «Комедии об Индрике и Меленде».

С принципом параллельного построения связан *принцип контраста*. Например, в «Страшном изображении второго пришествия» пролог ведет Церковь с добродетелями. Добродетели представляются, сразу называя своих антиподов, после чего в первом явлении на сцену выходит Мир, окруженный своими друзьями, которые и есть антиподы Добродетелей. По контрасту чередуются явления, состояния героев, успех и несчастья, что создает постоянные колебания в движении сюжета. В построении драмы «Славная помощь Рамировой победе» он используется следующим образом. В седьмой сцене действия I Рамир веселится, ожидая князей. Его радость контрастирует с сообщением епископа о намерениях сарацин напасть на Португалию. В девятой сцене того же действия контрастирует радость князей, ничего не знающих о надвигающейся опасности, с печалью Рамира. Этот принцип контрастного чередования предусматривался поэтиками.

Типы сюжетов различаются также по способам сцепления между собой его частей. Существуют такие сюжеты, где сцепление очень слабо. Пьеса-декламация «Victrices Apollinis...» состоит из четырех несвязанных между собой эпизодов: борьба Аполлина с Пифоном, победа и состязание с Марсием, разгром циклопов, покорение Геркулеса. Эпизоды нанизаны на фигуру Аполлина. Не только действующее лицо, как в этом случае, но и общая идея может объединить части сюжета. Идея искупления в «Торжестве естества человеческого» позволяет вклинить в сюжет эпизод жертвоприношения Авраама (четвертое явление), отличающийся от предыдущих явлений театральностью, динамичностью действия, его преобладанием над словом. По такому же принципу вводится и пятое явление, «Продание Иосифово во землю чужу», близкое

по своей структуре явлению четвертому. В «Действии на страсти Христовы списанном» аналогично сменяются сцены действия I, изображающие жертву Каина и продажу Иосифа. Они иллюстрируют тему братоубийственной борьбы. Только общей идеей связаны две части «Успенской драмы» Димитрия Ростовского. Никаких связывающих их сюжетных элементов они не имеют. Ни одно событие, описываемое в действии I, не находит продолжения во II. Ни одно действующее лицо из действия I не появляется во II. Содержание первого — успение Богородицы, второго — типичное содержание моралите. Они связаны между собой, как могут быть связаны тема и пример, ее иллюстрирующий. В действии I развивается тема величия Богородицы, ее успения. Действо II — конкретный пример заступничества Богородицы за грешников. Так, в структуре сюжета сказывается влияние экземплификации. Также организуются сюжеты мистериального типа. И в них нет ни сценической, ни художественной, ни психологической мотивации. Все их герои ничем не связаны, кроме общей идеи. То же наблюдается в драмах-панегириках, как в «Страшном изображении второго пришествия», в котором есть мотивы драмы о пророках, райского прения, аллегорико-политической драмы: на сцене появляются Марс Российский, Гениуш Польский. Здесь же развивается сюжет притчи о десяти девах и отроках (с талантами). В «Декламации ко дню рождения Елизаветы Петровны» воедино связываются отрывки, в которых выступает Астрея с ангелами, Янус, печалящийся о разрушении четырех царств, Древность. Все эти фигуры, оплакивая Петра, предвещают возрождение России. Примером такого же сцепления сюжетных частей является «Комедия об искуплении человека», где первая часть носит мистериальный характер: в ней действуют противоборствующие силы: Благодать божия, Сотворитель, Злоба греховная, Смерть страшная, Лесть диавольская. Она заканчивается торжеством Смерти. Вторая часть практически не связана с первой в сюжетном плане. Она построена на старозаветном символе борьбы Христа и Дьявола — борьбе Давида и Голиафа, который раскрывается в третьей части, также состоящей из отдельных мало связанных явлений, смысл которых сводится к прославлению Христа и возвеличиванию человека. Кроме этих сюжетов, есть основанные на одном конфликте, целиком построенные на нем. Таковы пьесы о власти.

Можно выделить также сюжеты однолинейные, которые развиваются без ответвлений, в одном направлении. Это обычно пьесы моралитетного характера или мартирологические драмы. В них действует пара противопоставленных друг другу героев и соответственно два противоположных лагеря, часто довольно малых по размерам. Примером такого построения могут служить «Стефанотокос», «Рождественская драма».

Существуют сюжеты, имеющие ответвления, вставные эпизоды, как пьеса о немецких принцах — о Конрадине и Фридрихе («Jesus Nazarenus»). Это довольно редкая схема еще более явно реализуется в пьесе о Рамировой победе. В ней есть эпизоды, когда герои обсуждают положение дел в государстве, и эпизод с пленниками, которых Абдеррага заставляет воздавать себе божеские почести. Вставным и механически сцепленным с другими является также переходящий из драмы в драму эпизод: солдаты находят тело приближенного (Полигария). Их обвиняют в его смерти, но затем обвинение снимается. Этот же эпизод есть в драме о Борисе и Глебе. Часто вставные эпизоды носят интермедиальный характер. Они могут разрастаться до сцены, как сцена свадьбы в украинской пьесе «Алексей, человек божий».

Возможно, что в пьесе переплетаются две сюжетные линии, взаимно дополняя друг друга. Например, сын хочет свергнуть отца-короля. Придворный, обойденный при раздаче наград, также стремится к тому же, и создается заговор. Намерения наследника и придворного сплетаются. Они идут разными путями, окружены разными героями, которые постоянно не идентифицируя друг друга, совершают цепь преступлений-ошибок, убивая не тех, кого бы хотели, и, наконец, достигают цели, а затем несут наказание. Так построена пьеса «Regnum Phraatis» и некоторые другие. Эти пьесы бывали столь сложны, что к ним могла прилагаться схема сюжетных линий и отношений героев (как в драме «Convivium Tyrannidis»).

Иногда параллельные линии сюжета начинались неодновременно (ср. «Скала...»). Сначала развивается линия младшего мученика, а затем к ней присоединяется линия старшего, его отца. Первым мучителем становится придворный, затем его сменяет император. Сначала казнят из пары мучеников отца: его линия таким образом начинается позднее и завершается раньше, после чего происходит расправа с сыном.

Довольно редко встречаются драмы, представляющие один эпизод. Примером может служить «Minerval regium, sive Gratianus Augustus». В ней ученого Авзония, пользующегося покровительством императора, оклеветывают офицеры; с появлением императора невинного выпускают из тюрьмы, куда его уже успели посадить. Но и эта драма имеет все-таки вставной эпизод: в III действии император подавляет солдатский бунт.

Можно еще сделать ряд замечаний по поводу развития сюжета. Бывает, что сюжетное ядро задано в самом начале драмы («Славная помощь Рамировой победе») и линии действующих лиц развиваются только в одном направлении. Герои появляются как раз и навсегда заданные, и их линии не прерываются. Направление этих линий одинаково. Ситуации повторяются с теми же самыми значениями, как бы давая возможность зрителю под разными углами увидеть смысл происходящего на сцене. Так все время в разных контекстах выводится одна ситуация: намерение Абдерраги убить Рамира, то когда он окружен сенаторами, то когда ждет сообщения о смерти Рамира или известий с поля битвы. Противопоставленные ситуации в школьных драмах никогда не домысливаются, а всегда даны явно. Рамир соглашается или не соглашается, принимает или не принимает предложения и т. д.

Эти постоянные повторы ситуаций, подробное изложение хода событий создают статичность сюжета. Драматург всегда подробно прослеживает зарождение намерений героев, их приступ к действию.

Большую роль играет в создании статичности возврат к исходной точке, т. е. прием *обратного движения*. Последнее, четвертое действие «Славной помощи Рамировой победе» начинается победой Абдерраги в битве за замок. Оно отодвигает победу Рамира. Но, начиная с шестой сцены, действие идет в обратном направлении — побеждает Рамир. Способствуют статичности и связующие ситуации — например, слуга сообщает Рамиру, что некто хочет его видеть. Рамир велит узнать, кто это. Сенаторы строят предположение, кто бы это мог быть. Слуга сообщает наконец, что прибыл епископ.

Сюжет школьной драмы носит *интенциональный характер*. Все намерения героев представлены на сцене и играют бо́льшую роль, чем их действия.

Интересно выделить классы пьес в зависимости от семантической структуры сюжетов. Смысл пьесы бывает

представлен на сцене наглядно, в действиях аллегорических фигур. Например, дьявол сбивает с пути Человека не в переносном смысле слова, а в прямом («Viator»), т. е. семантическая структура легко вычленяется, лежит на поверхности структуры драмы. Смысл пьесы бывает скрыт какими-то событиями, и зритель сам должен его выявить. Ему помогает обычно то, что герои и действия имеют закрепленные за ними значения (Персей и Медуза, Геракл на распутье). Обобщенное значение этих действий легко определить еще и потому, что зритель получает объяснения, сопровождающие действия. Иногда чрезвычайно развитая формальная структура полностью скрывала семантическую, и она могла реконструироваться различно, чего никогда не было в моралите. Могло быть и так, что весь сюжет драмы служил иллюстрацией общей идеи, высказываемой в хорах, в названии, но прямо не вытекавшей из событий. Таков сюжет «Действия об Ахаве», должный иллюстрировать торжество христианства. Каждая сцена — пророк Илия и Ахав, вдова с сыновьями, возжигание жертвенного огня — заканчивается кантами, оплакивающими муки Христа и прославляющими его воскресение, что указывает на связь пьесы с пасхой. Иллюстрации здесь отрываются от идеи и живут самостоятельной сценической жизнью. Четвертая сцена пьесы аллегорически изображает деяния Христа. В ней разрабатывается сюжет об Ахаве и Навуфее, у которого Ахав отбирает виноградник. В двух последних сценах действует сам Христос [9].

Есть пьесы, в которых доминирует не идея, а события, как в пьесах авантюрно-романного типа. Но все равно и здесь герои не действуют сами: случай, судьба властвуют над ними. Случайно увидев портрет Магилены, влюбляется Петр («Акт о Петре Златые Ключи»). Случайно ворон уносит его перстни, когда Петр и Магилена заблудились в лесу. Страсть героев предопределена, им суждено любить, ибо они сражены стрелой Купидона. Ведущие эпизоды пьесы — встречи: встреча Петра и Магилены (они не знали друг друга и были разделены огромным расстоянием), встреча Магилены и «мимошествующей» монахини (благодаря чему Магилена переодевается в одежды старицы), она же встречает родителей Петра. Пьеса заканчивается счастливой встречей и свадьбой Петра и Магилены.

Сюжеты могут распадаться на части, как сюжет «Акта о Петре Златые Ключи». Часть I — это первые три явления, в которых дана завязка и представлен Петр, то как храбрый воин (см. первое явление), то как влюбленный (второе явление, в котором появляется портрет Магилены). Вторая часть (начало которой, как и первой, отмечено боем Петра с рыцарями, турниром) — нарастающая линия любви Петра и Магилены (четвертое — седьмое явления). Третья часть, как и первые две, начинается поединками, знаменующими отъезд Петра. Петр и Магилена совершают обратный путь теперь уже вдвоем, во время которого и разлучаются. С одиннадцатого явления наступает разрешение конфликта пьесы.

Охарактеризовав драмы по типам сюжетов, выявив главные принципы их построения, разбив драмы на группы в зависимости от типа соотношения их формальной и семантической структуры, перейдем к описанию героя школьной драмы, этой организующей точки сюжета, скрепляющей его различные линии.

Глава восьмая

ГЕРОЙ ШКОЛЬНОЙ ДРАМЫ

Герой школьной драмы нес большую сюжетообразующую и семантическую нагрузку. Сценическим словом и действием он доносил до зрителя те идеи, которые ему поручал автор, на нем держалось действие пьесы. В отличие от героя драматических произведений XIX—XX вв. герой драмы XVII в.— фигура условная. Прежде всего он — носитель некоторой идеи, некоторого атрибута и важен только в этом качестве. Дополнительные характеристики, играющие такую большую роль в создании психологически верного портрета в более поздней драматургии, его не обременяли. На протяжении всей драмы он вел себя в соответствии со своим главным атрибутом и никогда не отвлекался от него. Если герой вступал в действие как повелитель, тиран, то так он все время и вел себя по отношению к приближенным, подданным, к своим наследникам. Если герой вступал в действие как защитник

веры, то все его поведение на сцене раскрывало его только с этой стороны и ни с какой другой [1].

Герои, носители атрибутов, заняв свои позиции в сюжете, не сходят с них вплоть до разрешения конфликта. Каждый герой имеет некоторую линию действия, которой он не изменяет и придерживается на протяжении всего сюжета. Ни один из героев не уходит со сцены, не проиграв своей роли до конца. Благодаря атрибутам герои приписаны к определенным кругам действия, за пределы которых они не выходят. Существуют круг мученика, круг заговорщика, круг тирана. Наиболее полное выражение идея каждого круга нашла соответственно в аллегориях. Характеристики героев не пересекаются. Они ведут себя только как злодеи или как мученики, как помощники или как вредители и никогда не бывают ими одновременно. Тиран — это только тиран, убийца — это только убийца. Если герой выполнил свою функцию, полностью продемонстрировав свой атрибут, он выбывает из системы. Нового атрибута он не получает. Если он выступил как наемный убийца, то он уже не появится ни как путник, ни как случайный встречный, ни как приближенный главного героя. Герой не может совершать злодеяний, если он добр. Он не может разлюбить, если полюбил. Единственная черта, которая может дополнить его атрибут,— способность резонировать, что непосредственно связывает его со зрителем.

Иногда герои столь упорно не меняют линии поведения, что создается представление об их неконтактности. Они действуют так, будто им ничто не угрожает, как будто бы против них не создаются заговоры, их не хотят свергать с трона и пр. Это происходит потому, что героя прежде всего ведет атрибут. Он зависит от него, а не от общего действия драмы. Никакого впечатления на него не производят выступления против него других героев. Уже зная о намерениях Абдерраги захватить Португалию, Рамир все еще ведет себя в соответствии с канонами поведения монарха-христианина и не хочет сражения («Славная помощь Рамировой победе»).

Оставаясь неизменным, герой проходит и через ряд испытаний, приключений в авантюрно-романных драмах. Они только подтверждают характеристику, которую он получил в начале драмы. Участвуя в калейдоскопе событий, герой непоколебим в своих взглядах и чувствах. То, что происходит с ним, между его соперниками и сорат-

никами, не носит, по выражению М. М. Бахтина, «биографического характера». То, что представляется на сцене,— это «вневременное зияние между двумя моментами биографического времени» [2]. Герой школьной драмы — это постоянная величина во времени.

Атрибут героя всегда значил больше, чем он сам. Он определял героя, его характер, а не наоборот, и сам герой именно значимостью атрибута определял свою роль в пьесе. Представляясь публике, он прежде всего называл свой атрибут. Например: «Аз есмь душа исперва богом сотворенна», «Милость Божия есмь аз, имя мое славно», «Аз, Убийство, благи ти подаю советы» («Рождественская драма» Димитрия Ростовского). Атрибуты героев определялись также в малых частях драмы, в прологе, хорах, эпилоге, как в «Славной помощи Рамировой победе». В ее прологе и хорах объясняется, что главный смысл пьесы — борьба язычества и христианства, что только через призму этой борьбы следует воспринимать отношения Абдерраги и Рамира, носителей этих атрибутов.

Связь атрибута с героем иногда бывает только намечена, слабо мотивирована, чаще всего социальным положением или принадлежностью к семье. Будучи сыном, герой становится носителем атрибута «смирение», будучи наместником, скорее всего получает атрибуты «злого правителя».

Атрибуты имели бо́льшее значение, чем их носители. Это подтверждается тем, что разноплановые герои, библейские, мифологические, аллегории, могли объединяться в группы: как царь Давид и Страны Света («Рождественская драма»), как Моисей и Ревность, призывающая его защитить отечество Росское («Свобождение Ливонии и Ингерманляндии»). Благодаря общему атрибуту они действовали на сцене как фигуры одного порядка.

Бо́льшая значимость атрибута по сравнению с героем очевидна и в таком распространенном приеме, как замещение. Конечно, он связан и с принципом отражения, и с запретом выводить на сцену Иисуса Христа и Богородицу, но замещение не было бы описано полностью без учета значения атрибута героя. Сходство атрибутов, а не только совпадение позволяло представить одного героя через другого, сделать одного из них фигурой, а другого — префигурацией. В украинском «Действе на страсти Христовы списанном» весь III акт построен так, что распадается на ряд сцен, в свою очередь разбитых

на пары. В первой сцене каждой пары выступает префигурация Христа. Вторая — это немая картина, изображающая самого Христа. Ее сопровождает текст, который произносят другие актеры, На сцене появляются: пророк Даниил, фигура, «прообразующая Христа во вертограде молящегося», затем Ровоам, царь израильский, который «изобразует Христа в столпы биенного», агнец, принесенный в жертву вместо Исаака,— префигурация Христа в терновом венце, Исаак с вязанкой хвороста — префигурация Христа, шествующего на Голгофу. Все эти библейские фигуры и символы разноплановые. Все появляются не как самостоятельные герои, а как заменяющие Христа, дающие намек на отдельные евангельские эпизоды. Связь между префигурацией и фигурой устанавливает атрибут. Христос несет крест, на котором его распнут, Исаак — дрова для жертвенного костра и т. д. Все префигурации имеют только одну функцию — заменить на сцене Христа, создать семантическую параллель евангельским событиям.

Не только префигурации свидетельствуют о малой значимости героя по сравнению с атрибутом. Об этом говорит и относительно свободная замена одного героя другим, использование конкретного персонажа в качестве символа другого. Так, Готфрид Бульонский в одной из школьных пьес выступает как фигура, знаменующая Яна III, одержавшего победу под Каменец-Подольском («Образ победы Яна III в персоне Готфрида Бульонского»). Консул и оратор Марк Антоний, в смерть которого не хотят верить римские сенаторы, выведен как символ умершего профессора риторики и драматурга Антония Рихтера («Funebris prae exedris»). Для этого достаточно совпадения имен школьного ритора и римского оратора.

Герой значил столь мало по сравнению со своим атрибутом, что мог терять свою реальную оболочку. Она становилась иррелевантной по отношению к его атрибуту, и тогда герой воспринимался как аллегория. Аллегорией небесной любви являлся, например, св. Алексей в одной польской пьесе. Его собственная значимость отодвигалась на задний план.

Соотношение героя и атрибута приводит к мысли о том, что герой является лишь знаком, значение которого зависит от воли автора и восприятия зрителя. Он — оболочка, вместилище некоторого атрибута, его носитель. Знаковая природа героя подтверждается тем, что равно-

правно с ним в драме мог выступать символ, аксессуар, играть роль как и реальный персонаж. В польском «Диалоге о Ковчеге», в пьесе «Lucus Baccho festus» главные герои — это символы. Вокруг них строится действие. В других случаях им была бы отведена роль аксессуаров. В первой драме противопоставлены священный ковчег, завоеванный филистимлянами, и Дагон, языческое божество филистимлян. Ковчег вообще на сцене не представлен, о нем только говорят реальные герои и борются между собой из-за него. Статуя Дагона возвышалась на сцене. Борьба за эти религиозные символы происходит за сценой. Она отражена в монологах и диалогах граждан Азота, даже не получивших имен. Они называются по порядковым числительным: Первый, Второй..., Пятый. Жрецы Дагона, образующие противопоставленную группу, получили буквенное обозначение: A, B, X, Z, Q. Даже демоны, появляющиеся по ходу действия, обозначены A и B. Единственные действия реальных персонажей состоят в том, что они воздвигают дважды падающую статую Дагона, вносят и выносят из храма ковчег. Во второй пьесе действие организовано вокруг противопоставления алтаря Вакха и креста, который воздвигает отшельник.

Аксессуар играл не меньшую роль, чем символ. Он был действующим элементом драматического действия. Он воплощал в себе случай. Увидев кольцо, брат в убийце узнавал брата, по медальону сын находил отца. Аксессуар — обязательная часть приема идентификации. Герои узнают друг друга только с помощью вещественных доказательств. Ни слова, ни их внешний облик не могут им помочь. Если действие развито слабо, его сюжетная структура не разработана, то всегда большую роль играют аксессуары. В «Успенской драме» Димитрия Ростовского Утешение появляется перед Пустынником (третье явление действия I) с таблицей, на которой золотыми буквами написано имя Богородицы, что вызывает у героя соответствующую реакцию. Таблицы значат не меньше, чем слова Утешения. Верность выбирает Храбрость по знамениям, отвергая Роскошь с «цветами красными, одеждами светлыми» («Свобождение Ливонии и Ингерманляндии»). Здесь аксессуар приравнен действию. Аллегорической фигуре достаточно определить аксессуар. Она не должна вступать в отношения, чтобы выяснить характер других фигур. Аксессуа-

ры свидетельствовали о тех изменениях, которые происходят с героями. Так, в пьесе «Венец славнопобедный» мы видим Димитрия солунским воеводой. Максимилиан награждает его златокованным поясом и властительским жезлом. В «Диалоге на Великую Пятницу» грешники появляются на сцене, скованные цепями, что символизирует их скованность грехами, невозможность вырваться из пут неправедной жизни. Надежда призывает их после борьбы с Отчаянием, которое появлялось с веревкой, опереться на ее якорь.

Иногда аксессуар был рассчитан только на зрителей. Предполагалось, что участникам действия он невидим. В польской «Истории о старом и юном Товии» ангел, как свидетельствуют дидаскалии, появлялся с крыльями и палкой в руке. Ни старый, ни юный Товий не видят этого и обращаются к нему как к обычному путнику.

Аксессуар может организовывать сквозной мотив драмы, например кольцо в польской пьесе «Gratia homini placere renuens». В ней наравне с героями действует кольцо, подаренное турком Магметом своему приемному сыну Иоанну. Завидуя Иоанну, три родных сына Магмета крадут у него кольцо, вешают на распятие, чтобы отец знал, что Иоанн — тайный христианин, затем они ссорятся из-за кольца и убивают друг друга. Кольцо подменивают, иногда подбрасывают еще одно, его проглатывают, чтобы спрятать, с ним хоронят погибших героев. Практически ни одно значительное событие не происходит без этого аксессуара. Кольцо — причина клеветы, казней, смертей и погребения заживо. Оно и улика, и знак невиновности, и свидетельство братних уз. Только благодаря тому, что оно оказывается поочередно в руках различных героев, движется действие. Только кольцо, а не сами герои может кого-то оправдать и что-то доказать.

Хотя благодаря атрибуту герой школьной драмы не знает эволюции, с ним может произойти изменение — скачок. Он может полностью переродиться, пережить взрыв, преобразоваться. Других изменений, неполных, частных, с ним произойти не может. Отказываясь от зла и переходя на сторону добра, он испытывает влияние высших сил. Они на него оказывают воздействие. В результате он, получив предзнаменования, соприкоснувшись с чудом, принимает решения. Так, Алексей, человек божий, решает не вступать в брак, услышав архангела

Гавриила. Архангел Уриэль указывает ему путь в Едес. Ангел Рафаил и архангел Гавриил приводят его к решению уйти из дому и нищенствовать. Таким образом, Алексей постоянно является полем действия высших сил. Силы, противостоящие божественным, которые также пытаются оказать влияние на Алексея, олицетворяют Юнона и Счастье.

Герой не меняется не только из-за атрибута, но и из-за того, что в его характеристике не бывает противопоставленных черт. Правда, иногда эти черты намечены, например в характеристике Карла в пьесе «Jesus Nazarenus», который не только преследует принцев, но и, испытывая муки совести, освобождает из тюрьмы разбойника. Колеблется Левинус в пьесе «Gemini fratres», получив приказ истребить христиан. Он даже усыновляет будущих мучеников — Кантиана и Кантиануса.

Затем, настраиваясь против христианства, он все-таки преследует приемных сыновей. Намечена усложненная характеристика убийц в драме о Борисе и Глебе. Перед тем как совершить преступление, они некоторое время колеблются, но все же не отступают от намеченной цели. Мы видим, что противоположные черты обязательно подавляются основными, не изменяя их.

Исключение, может быть, составляет только Болеслав Храбрый из пиарской пьесы о нем. Из храброго воина он превращается в тирана, предающегося удовольствиям, забывшего о долге защитника родины. Но исходное его состояние только намечено.

Свойственное барокко дихотомическое деление мира пронизывает и систему героев. Все они обязательно относятся к одному из двух возможных лагерей, положительных или отрицательных персонажей, к представителям сил добра и зла. Примыкать к тому и другому лагерю одновременно невозможно. Герои школьной драмы — всегда или грешники, или праведники, всегда противники. Грешник школьного театра — это длинный ряд олицетворенных пороков. Самый страшный из них — атеизм («Антитемиус») и святотатство («Praeda Tartari»). Он может быть также скупцом, лентяем, неблагодарным сыном, игроком, пьяницей. Часто он представляет собой вариант блудного сына. Грешник постепенно приобретает более реальные черты, преображается в человека, борющегося со страстями, постоянно колеблющегося, тип homo militans. Но все равно он продолжает себя вести, как

Путник, как Каждый, всегда готовый прельститься суетным миром, последовать за его товарищами. Он всегда или раскаивается и призывает на помощь ангелов, или бывает наказан, как Дидакус («Praeda Tartari»), который слышит голос в церкви, где он собирается совершить кражу, предающий его смерти, и умирает. Праведник наделен менее разнообразными чертами, чем грешник, но и он постепенно, по мере развития школьной драматургии, преображается. Преображаются противники и помощники главных героев. Главным противником героя бывает сам Дьявол или его посланники («Одостратокл»).

Дьявол часто появляется вместе с Телом и Миром. Кроме того, что Дьявол совращал Человека, он должен был его наказывать. Но имел он также комическую функцию — смешил зрителя: дьявол боялся Люцифера, которому должен был дать отчет в аду, скрывал свою хромоту, наряжался в сафьяновые сапоги и пр. Таким он появлялся в интермедиях. Обязательно ему поручалась и морализаторская функция. Например, он сомневается в искренности Путника перед причастием, поучает его примерами из Библии («Viator»). В более поздних пьесах он выступает и в других обличьях, сохраняя свою природу, бывает офицером, адвокатом и пр., как в моралите Бачиньского «Imprecatio proprii». Помощники героя — ангелы, атрибуты бога типа Милосердия — превращаются в отшельников, путников, священников. Очень долго сохраняется эта их связь с миром религии, с институцией церкви.

Обычно система действующих лиц школьной драмы состоит из трех групп [3]. Первая группа носителей атрибутов, главных героев, от которых зависит действие. В подавляющем большинстве случаев она характеризуется пассивностью. Как центр всей системы героев она относительно неподвижна. Например, главный герой моралите «Viator» Путник не борется со смертью. Против нее выступает Ангел. Он же предупреждает Путника о появлении Дьявола. Иногда (правда, нам известен только один такой пример) главный герой вообще не включается в действие. Это Петрискус в пьесе «Incendium aureum», который просто олицетворяет точку зрения на происходящие события. Наблюдая за происходящим, он преображается, меняет свою природу, но в действие не включается.

Вторая группа — это второстепенные герои, которые подчиняются главным и выполняют их намерения. Они движут действие и более других героев проявляют активность. При всей своей активности они не самостоятельны и приходят в движение тогда, когда их толкают главные. Активность и самостоятельность, таким образом, распределяются между главными и второстепенными героями. Будучи в иерархической зависимости от главных, они могут проецировать отношения главных. Так, предатель Долинус и сенатор Беринус в пьесе о Дионисии Сицилийском отражают борьбу Диона, претендента на престол, с императором Дионисием. Своей активностью они могут просто подавить главных, как в другой пьесе — О Дионисии, тиране Сиракузском, где Дионисий почти бездеятелен, но зато очень активны военачальник Карданус и его завистник Архитас. Кроме того, второстепенные герои часто выполняют функции медиаторов, они поддерживают главных, как сенаторы, которые окружают Рамира или Абдеррагу, и дают им советы («Славная помощь Рамировой победе»).

Выделяется еще и третья группа, часто довольно многочисленная, группа вспомогательных героев. Они, выступая как вестники, послы, слуги, связывают между собой главных и второстепенных, держат в курсе событий тех действующих лиц, которые не присутствовали при каких-то событиях. Так, в драме о Борисе и Глебе главные герои — Борис, Глеб, Ярослав и противопоставленный им Святополк. Второстепенные действующие лица, которые их окружают, дают им советы, выполняют их приказания — Гамрот, сенаторы, Казначей. Остальные действующие лица — вспомогательные — казаки, слуги, посланцы. В большинстве случаев эта система так и выглядит, но в пьесах-моралите, особенно условно-аллегорического характера, отсутствует обычно третья группа. Это происходит потому, что в моралите главный герой не нуждается в связи ни с действием, ни с второстепенными героями. Он — постоянный наблюдатель вынесенной на сцену картины его внутренней жизни. Что касается второй группы, и она в моралите занимает особое положение. Во всех школьных драмах именно второстепенные герои проявляют бóльшую активность, чем главные, но в моралите они практически подавляют собой главного героя, условного человека, который как бы превращается в их вместилище. Нельзя сказать, что он направляет дей-

ствия аллегорий, которые его окружают: он эти действия производит, а они их представляют.

Система героев школьной драмы имеет своего рода вертикальную направленность. Герои, принадлежащие одной группе, могут вообще не взаимодействовать. Их действия направлены на группы, находящиеся ниже. Герои же, входящие в эти группы, в свою очередь, также не встречаются и не взаимодействуют. То, что герои школьной драмы, действительно были организованы таким образом, доказывается сопоставлением драматических сюжетов с их прозаическими источниками. Так, в «Комидии притчи о блуднем сыне» произошли следующие изменения в системе действующих лиц сюжета по сравнению с библейской притчей. В притче действуют: некий человек, его два сына, «житель страны той», у которого Блудный пас свиней, рабы отца и раб-вестник, сообщающий старшему брату о возвращении Блудного. Симеон Полоцкий увеличивает число действующих лиц путем введения вспомогательных: появляются слуги отца (они присутствуют при разделе имения и отъезде Блудного), слуги Блудного, вестники, которые приносят отцу сообщения о возвращении Блудного. Что касается героев второстепенных, то здесь наблюдается расщепление одного действующего лица на несколько фигур.

Для системы героев школьной драмы характерна иерархическая зависимость. Они обязательно подчиняются или главенствуют. Их функции между ними распределяются следующим образом: главные герои замышляют действия, второстепенные им советуют, как их реализовать, главные без их советов не принимают никаких решений, даже если речь идет о мести за смерть сына («Акт о царе перском Кире и о царице скифской Тамире»); вспомогательные передают сообщения, связывающие действия главных между собой и с действием за сценой. Организация системы героев обычно бывает усилена узами родства. Главные герои, герои, участвующие в конфликтной ситуации, принадлежат одной семье, могут быть отцом и сыном, братьями. Могут быть они связаны отношениями слуги и господина. Например, сражаются придворный и наследник престола. В случае максимальной сближенности героев, их тесной связанности отношения между ними обычно возникают напряженные: по отношению друг к другу они преследуют агрессивные цели. Чем они ближе друг другу, тем бо́льший эффект

на зрителей производят их действия. Кровопролитная борьба братьев потрясает больше, чем отдаленных друг от друга монархов, преследующих общегосударственные, политические цели. Таким образом, тесной связанности героев прямо пропорционально соответствуют их действия. Поэтому в школьной драме так усиленно развивается тема братоубийственной борьбы (драмы Оршанского кодекса, «Действо на страсти Христовы списанное»). Не менее популярным злодейством было отцеубийство. Множество примеров такого трагического конфликта содержит кодекс программ Г. Люра. Огромное впечатление на зрителя должны были производить отношения Алексея, по происхождению знатного вельможи, и слуг, причем не просто незнакомых, а его собственных, которые, не узнавая своего прежнего господина, издеваются над ним. От них Алексей терпит наибольшее количество унижений: принимает милостыню, они бьют его, выплескивают на него помои и пр.

Если отношения героев драмы имеют положительный знак — герой стремится принести себя в жертву ради другого, заступиться за кого-то, то в подавляющем большинстве случаев они отдалены друг от друга формально. Сталкиваются не близкие родственники, а незнакомые друг другу или значительно отстоящие один от другого. При этом занимающий более высокое положение герой спускается до положения того, кто находится ниже. Пьеса об Уранополитанском королевиче строится на том, что королевич жертвует жизнью ради своего бывшего, освобожденного им самим раба.

Герои школьных пьес не только иерархически зависят друг от друга. Они могут группироваться и иначе, особенно в том случае, если принадлежат одной группе. Так, второстепенные герои иногда образовывали цепь, как в драме о Конрадине и Фридрихе, которая подчиняется главному герою пьесы Карлу. Один конец этой цепи примыкает к лагерю положительных героев, другой — к лагерю отрицательных. Вот как выглядит эта цепь. Лодочник помогает бежать Конрадину и Фридриху, главным положительным героям пьесы. Переправив их в Пизу, он получает в награду от них кольцо, которое несет ювелиру. Включившись в цепь, ювелир направляется к владетельному князю, а тот уже велит поймать принцев, опознав подарок. В связи с этим в действие включаются преследователи — государственный чиновник, ко-

торый доставляет беглецов Карлу, их врагу. Кроме этой цепи, есть еще одна, которую составляет группа второстепенных действующих лиц, но организована она иначе: судья, префект, претор и в какой-то мере владетельный князь. Их функции могут принадлежать одному действующему лицу. Так, владетельный князь хочет наказать принцев только потому, что сам боится Карла. Претор не хочет их казнить, но не может ослушаться того же Карла. То же самое происходит и с префектом. В цепочку вытягивается ряд героев пьесы «Gemini fratres». Верховный жрец, Квиринус, пугая подземными духами императора Диоклетиана, велит ему преследовать христиан. Диоклетиан поручает преследование Левинусу. Библейский «житель той страны» в «Комидии притчи о блудном сыне» Симеона Полоцкого распадается на двух героев, Богатого хозяина и Купчина, с которыми Блудный сын встречается в своих странствиях. Они служат началом такой цепи, как купчин— богатый хозяин — приказчик — пастух. В цепочку выстраиваются герои «Пьесы о воцарении Кира»: Астиаг, Гарпаг, пастырь. Их объединяет линия возможной смерти Кира. Герои, расположенные по цепочке, могут выполнять одну и ту же функцию, как бы передавая ее один другому, как группа Ангелов или Грешников в диалоге «Viator». Они могут одновременно обладать одной и той же функцией, как Тело, Мир и Дьявол, враги человека в этом же моралите, или Эхо, Ангел, Благовестие («Рождественская драма»), одинаково восхваляющие христианство. Эту же функцию разделяют с ними Четыре страны света и царь Давид.

Кроме цепочек, возможны такие группы, где все члены одновременно выполняют одну и ту же функцию. Они легко взаимозаменяются. Каждый из сенаторов Рамира мог бы свободно поменяться с другими репликами. Они находятся в отношениях полного замещения. Кроме того, существует еще отношение ступенчатого взаимного дополнения, при котором функция действующего лица передается от одного действующего лица другому. Таковы отношения пилигрима и епископа, посла и переводчика, передающих последовательно одно сообщение в этой же пьесе.

Между второстепенными героями существуют также отношения импликативного типа. Эти отношения существуют и между второстепенными и главными, например между Абдеррагой и Полигарнем. По поручению Абдер-

раги он везет отравленное письмо Рамиру. Таковы отношения Полигария и чернокнижника. Полигарий советует пропитать письмо ядом, что чернокнижник и делает. Отношения этого типа легко обратимы.

Очень часто герои не только располагаются по цепочке, но действуют парами — отец и сын («Скала...»), учитель и ученик («Gemini fratres»). Иногда члены пары поляризуются. Сын становится мучеником, отец — мучителем. Но чаще в роли мучителя выступает царь. Пару образуют также братья, как Кантинус и Кантианус («Gemini fratres»). В свою очередь, они входят в пару с учителем, Протусом. Парой выступают братья Фридрих и Конрадин. Первый во всем повторяет второго и никогда не выступает самостоятельно. Вместе с Конрадином он воюет, бежит, вместе погибает. Парами размещены герои пьес «Amor victor et victima». Они противопоставлены: Плотин и Дасий / Даравус и Люциллус. Первая пара возвеличена, вторая — унижена. У Плотина и Даравуса есть поддерживающие фигуры, тоже пара — Каринус и Кораллус. Пару же составляют Дасий и Люциллус, которые обмениваются не только одеждой, но и судьбой.

Герои школьной драмы вступают между собой в различные отношения. По большей части эти отношения сценические, т. е. явно представленные на сцене. Но возможно, что на протяжении пьесы они ни разу не сталкиваются, ничего не знают друг о друге, но зато взаимодействуют их основные функции, атрибуты, складывая значения пьесы. Поэтому при всем своем внутреннем напряжении школьные драмы часто динамическими не выглядят. Их антагонисты вообще могут не сталкиваться, как в «Рамировой победе», где борются основные намерения этих героев, но на сцене фигурируют преимущественно второстепенные герои.

В моралите отношения героев вообще едва намечены. Все его фигуры действуют по заданным им вначале линиям и мало взаимодействуют. Единственное, что с ними происходит,— они группируются, разбиваясь на два лагеря. Например, мы не видим Алексея во взаимодействии («Алексей, человек божий») с родителями, с женой. Герои вообще могут находиться на таком расстоянии друг от друга, что каждый из них действует как бы в некотором изолированном пространстве. Их действия не направлены друг на друга. Линии их сценического поведения не пересекается.

Иначе обстоит дело в пьесах авантюрно-романного типа, где герои очень тесно связаны, их действия постоянно сталкиваются и действуют они в пределах одного пространства.

В школьной драме крайне редко встречается такое явление, когда герой показывается на сцене (как король Неаполитанский или рыцари-соперники в «Акте о князе Петре Златые Ключи») и исчезает, не вступив в основное действие, выполнив только эпизодическую функцию. Также, правда, введены в действие некоторые герои польской драмы о Конрадине и Фридрихе. Они появляются в отдельных эпизодах и исчезают, почти никак не связанные между собой, не по драматическому, а по эпизодическому принципу.

В драме герои обычно не сходят со сцены до конца пьесы. Весь фон, который создается действиями второстепенных героев и вспомогательных, находится в обязательном движении. Каждый из них вносит хотя бы частицу действия, движения в сражении добра и зла, которое происходит на сцене, и потому школьная драма, хотя и статичная, в то же время характеризуется динамизмом. В ней постоянно все движется, только направление этого движения повторяется. Так, в строении пьесы опять проявляется всеобщий принцип контраста.

Глава девятая

ТЕНДЕНЦИИ К УСЛОВНОМУ И НАТУРАЛИСТИЧЕСКОМУ ОТОБРАЖЕНИЮ. АЛЛЕГОРИИ

Отличительной чертой школьного театра XVII — первой половины XVIII в. были *аллегории*. Они во многом определяли его художественную природу, обязательно выступали наравне с реальными героями, чьи монологи были полны упоминаний об аллегориях. Популярность этих фигур была настолько велика, что школьный театр часто

называют аллегорическим, условным, что верно лишь наполовину. Особенность этого театра состоит в том, что он сочетал тенденцию к аллегорическому отображению с тенденцией к отображению натуралистическому и постоянно смешивал эти два противоположных способа воспроизведения действительности, все время переходя от абстракций к натуралистической детали и обратно. В этом его главное отличие от театра действительно условного, символического, и от театра реалистического или натуралистического, в этом одно из основных проявлений его барочности. Как и требуется поэтикой барокко, он сопрягал несовместимое, балансировал между двумя противоположностями, создавая из них единое целое.

Школьный театр был условным и конкретным одновременно. Выводя на сцену аллегории, он черпал художественный материал из повседневной действительности, обрабатывал его по законам поэтики примитивного реализма, натурализма. Каждая из этих линий приобретала семантическую нагрузку только в общем художественном контексте.

Конечно, столкновение аллегорий и натуралистических образов не было свойственно только искусству сцены. Такое же их стяжение в единое целое, стремление создать из него основу для художественного произведения наблюдалось в ту эпоху во всех видах искусства [1]. Например, польский художник второй половины XVII в. Б. Стробель писал такие картины, которые разделялись на две половины, верхнюю и нижнюю. В верхней помещались идеальные изображения, а в нижней — натуралистические [2]. По такому же принципу строились и русские конклюзии, обязательно сочетавшие в изображении мир земной и мир небесный [3]. Символические изображения и реальные могли накладываться одно на другое. В одной из конклюзий на бочке с виноградом, например, написано «богословие», на других — «философия», «риторика», что определяет символическое значение изображения. В. Потоцкий в названиях произведений сталкивал чувственно-конкретное с условным. Например, его ранние религиозные произведения назывались «Духовный разбой», «Пеленки с крестом Иисуса». Одна из книг Лазаря Барановича именовалась «Меч духовный».

Тенденция к натуралистическому отображению действительности проявилась в школьном театре прежде всего в интермедиях. Материал, взятый из окружающего

Аллегорические фигуры
Разум, Вечность, Суета, Искусство.
Sokołowska J. Spory o barok: W. poszukiwaniu modelu epoki. Warszawa, 1971

мира, трансформированный в соответствии или с фольклорной поэтикой, или с поэтикой наивного реализма, содержится прежде всего в этих «малых частях» драмы [4]. Можно его обнаружить, конечно, и в собственно драмах.

В интермедиях натуралистическая линия прежде всего служила дидактическим целям. Выводя на сцену простых мужиков, нерадивых учеников, создавая бытовые зарисовки, школьные драматурги преследовали цели

чисто воспитательные. В бытовых интермедиях они пропагандировали школу, значение науки, призывали родителей отдавать своих детей в школы, а детей — быть прилежными учениками. В них драматурги знакомили простую публику с начальными элементами театрального искусства, объясняли, как следует вести себя в театре, как он устроен, и пр. Этому посвящены интермедии Оршанского кодекса, Смоленские интермедии, интермедии пьесы Шимкевича о Гедеоне, «Комедии о Иакове патриархе». Драматурги видели свои задачи и в моральном воспитании зрителей, пытаясь отвратить их от пьянства, карточной игры, показывая их пагубные последствия. Очевидно, что в интермедиях этого типа они неизбежно прибегали к наивно-реалистическому способу воспроизведения действительности.

Бытовые интермедии с дидактической функцией, разрабатывавшие перечисленные выше темы, выводили школьное представление за рампу, отделявшую его от зрительного зала, включали зрителей в театральное действие, постоянно меняли местами зрителей и актеров. Они дублировали те ситуации, которые или имели место в зрительном зале, или были хорошо знакомы зрителям по их жизненному опыту, нормировали поведение зрителей, призывали к тишине, предлагали задуматься над сентенциями актеров, сделать вывод из того, что показывалось на сцене. Они отвлекали на время от серьезной пьесы, давая отдых и одновременно подготавливая к ее дальнейшему восприятию, объясняя ее значение.

Наряду со зрителями, учениками и родителями учеников, героями интермедий были крестьяне, торговцы-обманщики, старые бабы, евреи, цыгане, казаки, слуги. Их основные действия сводились к мистификациям, обманам, потасовкам. Все герои интермедий знали, как «выторговать, своровать, обмануть» («Комический монолог на приход весны»). Кроме того, они много плакали, смеялись, пели и танцевали. Ср., например, ремарки из «Шутовской комедии»: «Зде Пикелгеринг у них украдет жареницу», «Здесь Пикельринг деньги у них украдет». «Зде падут на землю обои, бьют и вопят»; из интермедий Димитрия Ростовского: «Старик ляже, а малец от ног плетию во главу память вгоняет...», «Тут учител возмет брус и начнет главу острити», «И выходит той же старик и начнет шумети с учителем и подерется», «Ту бежит скоро и впадет в яму... потом, взем денги, повалится...»,

«Слуга возмет пьяного и на сторону положит, он начнет аки умирати». Число примеров можно легко умножить, но даже их небольшое количество показывает, что в школьных интермедиях беспрестанно варьировались известные фольклорные мотивы, среди которых можно выделить такие, как мотив путешествия, в том числе путешествия в ад, мотив пира (многочисленны интермедии, где главным героем выступает повар), неудачного врачевания («Шутовская комедия»), мнимой смерти («Пьяный Бигос себя покинул»), поединка («Богатырь и воин»), обжорства: герой одной школьной пьесы-монолога хвалится своими победами над лепешками и пирогами.

В интермедиях зачастую наблюдается сочетание фольклорного начала с бытовым. Они переплетаются, как в уже упоминавшемся «Комическом монологе на приход весны», где, с одной стороны, ученик жалуется на школьное житье, и эти жалобы содержат множество реалий школьной жизни, а с другой — явно обращение к фольклорным жанрам: ученик выхваляется своей храбростью, которая оказывается обжорством, и т. д.

Интермедии, которые условно можно назвать фольклорными, по сравнению с бытовыми, преимущественно выполняющими дидактическую функцию, прежде всего были призваны смешить зрителя. Кроме того, часто, снижая его значение, они дублируют основное действие, подавая его в комическом плане, т. е., пародируя, они усиливают значение, смысл пьесы.

Сочетая таким образом комическое и серьезное начала, школьные пьесы реализовали важную антиномию, вновь ожившую в искусстве барокко — антиномию трагического и комического, которая была свойственна и народному, и средневековому театру. В театрах этого вида один и тот же персонаж мог одновременно и смешить и устрашать зрителя. Ярким примером такого смешения является фигура дьявола, появляющаяся на народной сцене и в пьесах-мистериях. Многие персонажи этих театров могли попеременно выступать то в серьезных сценических ситуациях, то в шутовских, что особенно часто в пьесах рождественского и пасхального циклов, в таких их эпизодах, как поклонение пастырей, покупка благовоний. В трагические сцены включались гротескные реплики или действия. Такими могли быть шутки палача при казни (см. «Артаксерксово действо»). Все эти различные способы соединения комического и трагического

в школьном театре как бы стянуты в единое целое, что создает один из важнейших контрастов в художественном языке этого театра[5].

Элементы натуралистического отображения действительности в основных частях драмы в значительной мере теряли комическую нагрузку. В мистериях они приближали высокие сюжеты к простым зрителям. Возвышенное событие сближалось с повседневной реальностью, от чего не теряло своего сокровенного смысла, но становилось более доступным. «...Реализм повседневности — это существенный элемент средневекового христианского искусства, особенно драматического»,— писал Э. Ауэрбах[6]. Он же был значительным элементом искусства XVII—XVIII столетий, существуя не сам по себе, а как средство передачи духовных ценностей, способ выражения вечно значимых, непреходящих событий. Он был одной из ступеней познания «величайшей, сокровенной и божественной истины». В результате такого подхода к художественному материалу фигуры Ветхого и Нового Заветов приобретали черты простых людей той эпохи, в которую были написаны драматические произведения (ср. «Жалобная комедия об Адаме и Еве», «Комидия притчи о блуднем сыне» Симеона Полоцкого, «Utarczka krwawie wojującego Boga...»). В драматические произведения включались сцены, как бы взятые из народной жизни, но не нарушавшие канонов театральной поэтики, как сцена пастырей в «Рождественской драме» Димитрия Ростовского. Пастыри пьют вино и едят хлеб, застывая с куском во рту при виде ангелов, «робят невеличких», собираются в путь поклониться Иисусу: «Што же так итти худо? Ходем, украсемся, В чулки, лапти новые, подиом приберемся». Они боятся разбудить новорожденного: «Тихонько отопри. Не спит ли рожденный? Не замай спит, штоб не был нами возбужденный». Но и они же первыми после ангелов извещают миру о рождении Спасителя, «истинного всего мира бога и откупителя» (ср. «Ангельские симфонии» Я. Жабчица, «Колыбель Иисуса. Пастыри. Три царя» К. Твардовского).

Реализм повседневности, бытовые комические зарисовки, обращения к фольклорным жанрам были не единственными проявлениями тенденции к натуралистическому отображению на сцене, не единственными путями, по которым на школьную сцену попадали реалии повседневной жизни. Существовала еще одна сфера, в которой

школьный театр был театром натуралистичным. Сфера ужасного, жестокого. Зритель барочного театра любил и хотел бояться. Возможностей для этого у него было всегда достаточно. Постановщики школьных спектаклей никогда не отказывались от страшных картин пыток, казней, мучительных смертей. Потоки крови на школьной сцене сливались с потоками красноречия. Рядом с холодными риторическими рассуждениями соседствовали подробные изображения мучений будущих святых, миссионеров. Пересечение этих двух миров — мира физического страха, ужаса и холодного, отвлеченного мира мысли и слова — одно из типичных свойств барочного театра. Интересно, что сами теоретики театрального искусства протестовали против натуралистических сцен: «Зрелище, оскорбляющее душу зрителя чрезмерной жестокостью... должно быть удалено со сцены» (Понтан). Об этом писал и М. К. Сарбевский. Он считал, что разрушительные действия дóлжно представлять совершающимися за сценой. Эти запреты есть во многих поэтиках, описанных Ст. Виндакевичем, В. И. Резановым. Их повторил и Феофан Прокопович. И все равно смерть притягивала драматургов, орудия пытки и виселицы появлялись на сцене. Крики истязуемых жертв и предсмертные стоны нарушали строго построенные монологи. Ужасные преступления совершались на глазах зрителей. В моралите В. Быстшоновского на сюжет, взятый из «Римских деяний», сыновья пускали стрелы в труп своего отца. В пиарском диалоге о царе Маврикии на сцене показывалась смерть самого Маврикия и всех его сыновей: «Они оплакивают один другого, прощаясь с отцом, и в конце по очереди умирают». В драме о немецких принцах Конрадине и Фридрихе главным героям на глазах зрителей отрубали головы. В другой пьесе «Incendium aureum» язычники пили кровь мученика. Клянутся и пьют кровь и предатели в драмах Оршанского кодекса. В русском (придворном) театре также есть множество жестоких сцен, в которых показаны самоубийство Темир-Аксака, убийство Олоферна и «трофей» Юдифи. В «Акте о Сарпиде, дуксе Ассирийском» на сцене показано было «ворошение трупа» Зимфона шутом, сопровождающееся соответствующими репликами. В «Истории о царе Давиде и царе Соломоне» на сцене казнили Аданию, отсекали главу изменщику Иоаву. В «Комедии о Индрике и Меленде» лишали главы злого советника (явление восемнадцатое). В «Акте о пер-

ском царе Кире и о царице скифской Тамире» Кир убивает Тамирина сына с воинами, восклицая: «Возмите сих воинов, предайте всех смерти, Потщитеся главы их от тела оттерти». Тамира же придумывает такую казнь попавшему к ней в плен Киру: «Вскоре исполните сосуд крови литы, да насладятся в ней твои уста несыты». В драме «Стефанотокос» в IV действии, являющемся одним из вариантов сюжета библейской Книги Эсфирь, Артаксеркс приказывает повесить Амана, его свойственникам отрубить руки и ноги, отсечь главу. «Принимайтесь, бийте, мучте, не щадя ни мало, Чтоб Аманово уже имя пропало». В «Артаксерксовом действе» также на сцене, а не за сценой вешали Амана. В пьесе «Сципио Африкан» показывалось жертвоприношение. Есть жестокие сцены в пьесе «Божие уничижителей гордых уничижение». Часты в школьных драмах появления слуг с головами поверженных врагов. Мы видим их в драмах Оршанского кодекса, в драме о Болеславе Храбром, в «Рождественской драме» Димитрия Ростовского, в «Образе смерти Иоанна Крестителя» Я. Гаватовича, где к голове святого обращается Иродиада, беседует с этой головой и ангел. В одной из польских пьес исполняется даже «трагический» танец с головами изменников («Felicitas B Audacis»). Не всегда постановщики и драматурги школьного театра создавали столь жестокие картины. Иногда они от них отказывались, перенося действие за сцену, или пытались смягчить их, показывая с помощью волшебного фонаря за прозрачным занавесом. Примером может служить убиение св. Димитрия и его друга в пьесе «Венец Димитрию» или убиение «отрочат неслышимое, но зримое» в «Рождественской драме» Димитрия Ростовского.

Натуралистическая линия отображения действительности проявлялась на школьной сцене и более заурядно, в многочисленных физических действиях персонажей. Эти действия часто носили чисто бытовой характер и не были символическими. Все герои постоянно меняли место нахождения, вставали, садились, много жестикулировали. Мимика актеров тоже была достаточно богатой. Игра их также не всегда носила только условный и риторический характер.

Театральная техника способствовала созданию иллюзии достоверности. Этому служили декорации, воспроизводящие пейзажи, интерьеры, освещение, оживлявшее игру актеров. В художественном оформлении спектакля

могли использоваться подлинные предметы, только на сцене превращавшиеся в театральные аксессуары, прямо взятые из реального быта. Это касается также и костюмов. Например, интермедии могли играться в настоящих крестьянских одеждах, а не в сшитых специально для представления. На сцену иногда приводились живые животные. Конные соревнования были частью одного из спектаклей, ставившихся на школьной сцене в Орше. Конь выводился на сцену в эпизоде славы Мардохея в «Артаксерксовом действе».

Натуралистическая линия необязательно сталкивалась с аллегорической в пределах одной пьесы. В ней могла доминировать та или другая линия, но чаще они сталкивались и, контрастируя, дополняли одна другую. Так обстоит дело в польской «Драме о погребении Христа», где бичевание Иисуса, которое показывалось через занавес, сопровождалось «скорбным диалогом четырех юношей», где фигура Любви Христа призывает ангелов погребать его тело, где показывается омовение и намащение тела. В другой пьесе — «Диалог на Великую Пятницу» — одновременно выступают мертвецы, восставшие из гробов, и аллегория Надежды. Точно так же сочетаются аллегорическая и натуралистическая линии в пьесе «Стрелы смертных грехов», где сосуществуют орудия страстей (стрелы, мечи окровавленные) и аллегорические фигуры Суеты, Мира, Милости Божией. Но более всего представляется интересным пересечение этих двух линий в одном художественном элементе, в одной фигуре школьного театра. Имеется в виду аллегория.

Обычно аллегории считают, и совершенно справедливо, фигурами условными, оторванными от реальной действительности, поднятыми над ней, соотносящимися с подлинным миром, как общий вывод соотносится с конкретным изложением предмета. Но, кроме этого условного характера, аллегория обладает также и другими чертами, которые связывают ее с натуралистической линией школьного театра. Она — конкретное, сценическое воплощение некоторых идей, их овеществленное выражение, а не только некие общие идеи. Аллегории не только обобщают, но и материализуют то, что незримо. Они наглядно показывают то, что в других художественных системах передается только словом. Выражая общие понятия, служа олицетворением философских этических категорий, космологических представлений, общественно-

политических понятий, аллегории в то же время имели конкретный облик, художественное выражение. Они выступали как внезапное смешение материального и идеального. На их ступени совершался постоянный переход с уровня абстрактных представлений к уровню конкретных вещей и обратно.

Они не были статичными. Их основная черта — постоянное движение с одного уровня на другой и обратно, вверх, вниз и снова вверх. Абстрактность аллегорий постоянно спорила с их конкретным воплощением на сцене. Справедливость имела в руках весы, Зима была одета в шубу и т. д. Аллегории не только выглядели, но и вели себя так же, как реальные герои. Они голодали, умирали, как умирает Побожность («Торжество естества человеческого») или Смерть в «Вершах на воскресение Христово», ссорились между собой, как Зловерие в «Ревности православия», которое «творило прю с Церковью». Они вообще производили множество конкретных действий. Аллегорическая фигура, Тело, высекала из кремния пламя, что означало губительное действие страстей на душу человека. Дьявол устилал путь Человека терниями («Путник, или Древо жизни») и т. д.

Аллегории позволяли зрителю видеть то, что он должен был вычленить из художественного мира театра, материализовали его представления о вещах абстрактных или удаленных явлениях. Привлекая своей вещественностью, зримостью, они вводили зрителя в мир идей. Оказавшись в этом мире, он следил за жизнью, какую вели идеи, подобно той, какую вели и реальные герои. Так в аллегориях восторжествовало стремление к наглядности, столь свойственное вообще искусству барокко.

Аллегории выступают практически в пьесах всех жанров, но чаще всего их можно встретить в панегирических пьесах и пьесах-моралите. Аллегории прославляют короля, аллегории изображают анатомию души грешников. Они на равных правах с конкретными героями входят в пьесы авантюрно-романного круга, появляются в светских пьесах о власти. Присутствуя в пьесах одновременно с героями реального плана, аллегории могли не нарушать границ своего условного мира, не проникать в мир императоров, мучеников и воинов, а существовать параллельно. Им были отведены специальные части пьесы, прологи, хоры, эпилоги, отдельные явления. Пролог польской драмы о Генсерике и Тризимунде ведет

аллегория Властолюбия. В антипрологе «Рождественской драмы» Димитрия Ростовского выступают Натура Людская, Омывная надежда, Век Златый, Покой, Фортуна, Радость и др. В первом явлении этой же драмы действие заключается беседой фигур Земли и Неба с Милостью Божией. Аллегорическими могли быть отдельные части драмы, как балеты, почти обязательные ее вставные эпизоды. Они символически иллюстрировали основную идею пьесы. Такие балеты входили, например, в пьесу «Incendium aureum». Ее пролог был аллегорическим балетом. Танцы аллегорий есть и в пьесе «Minerval regium», где они заменяли хоры.

Чаще аллегории не были изолированы и выступали одновременно с реальными персонажами, взаимодействовали с ними. Чтобы как-то их отделить друг от друга, драматурги иногда писали роли аллегорий по-латыни, а роли реальных героев по-польски, например в пьесе «Regalis Manuplis», где Мужество, Страх и Гений Подолии произносят свои монологи по-латыни, а остальные действующие лица — по-польски. Аллегории могли быть единственными персонажами драмы, и тогда она носила четко аллегорический характер. Ее сюжет был полностью отделен от реального мира, от основы, на которой возникли аллегории. Тогда на сцене фигурировали не сами субъекты, но их качества и характеристики. Вся драма превращалась в развернутую аллегорию. Только одни аллегории действуют в пьесе «Gladius Persei», где борьба Персея и Медузы олицетворяет победу науки над невежеством. Только аллегории — действующие лица многих мистериальных пьес: «Оплакивание ран распятого Спасителя», «Беседа скалы с душой», «Смертельные стрелы грехов» и др.

При внешней одинаковости аллегории, сконструированные в соответствии с требованиями школьной поэтики, неоднородны по своей структуре и происхождению. Всех их роднит только одно: они появлялись в результате отчуждения знака от значения, но само это отчуждение происходило различно, так же как различна была и степень самостоятельности значений.

Искусство барокко обратилось к человеку. Его переживания, жизнь его души, его судьба стали одним из главных объектов художественного воспроизведения, что не означало интереса к конкретной внутренней жизни, к индивидуальной психологии. Напротив, драматурги, как

и все художники того времени, искали «типического в типических обстоятельствах». Их задача состояла в отражении сверхличного, неиндивидуального, всего, что свойственно всякому человеку. Они стремились установить постоянные характеристики его жизни. Все, что могло конкретизировать их, они отбрасывали как лишнее. Интересы драматургов сосредоточивались не на детальном описании и определении направленности чувств, а на их классификации, на соотнесенности с внешним миром. Драматург не заново открывал личность, а показывал ее очень общо — или в идеальном виде, или обезображенную пороками.

Одна из основных целей художника барокко — установить постоянные величины, из которых складывается человеческая жизнь в различных сферах; тенденция их классифицировать и достигалась с помощью аллегорических фигур. От таких драматических персонажей, как воин, император, борец, герой, отвлекались их характеристики — храбрость, мужество — и представлялись отдельно от них. Причем реальные персонажи, обладающие этими характеристиками, вообще могли не появляться на сцене, и Мужество или Храбрость действовали самостоятельно, независимо от носителей.

В результате наблюдений над социальным поведением человека, социальной критики, выкристаллизовывались такие фигуры, как Роскошь, Лень, Любовь к танцам, Власть, Тиранство и другие. Они начинали действовать независимо от своих носителей. Отвлечение части от целого, расчленение целого на составные элементы было часто повторяющейся процедурой в школьной поэтике. Метонимии типа летающее сердце спящего Нерона, которое ловит Любовь земная и предает Ярости («Царство мира», «Торжество мира православного»), встречаются постоянно. Эти аллегории представляли черты человеческого характера и эмоции. Человек, его душа распадались на Кротость, Незлобие, Радость, Печаль, Ненависть, Гнев, Ярость, Любовь, Злобу, Жестокость, Плач, Зависть, Отчаяние, Ужас, соревновавшиеся между собой. Аллегорически изображались все чувства: осязание, зрение и т. д.

В виде аллегории появлялись на сцене добродетели и пороки. Пороки сопровождали, например, фигуру Мира в «Страшном изображении второго пришествия». Действовала на сцене аллегория Греха («Небесная Артемида»). Им противостояли аллегории добродетелей (см. «Диалог

о мире», «Небесная Артемида»). Добродетель посылал на землю бог, и она боролась за человека. Добродетель могла выступать в одном из своих воплощений: Мудрость, Умеренность, Мужество, Справедливость («Польский диалог»).

Эти аллегории получали права на самостоятельность благодаря распространенной идее об эквивалентности части и целого, идее соотнесенности микро- и макрокосмоса. Путь их создания можно определить как метонимический, так как эти аллегории возникали в результате вычленений некоторых частей из целого. Аналогичен путь возникновения аллегорий, изображавших небесные силы: Гнев божий, Милость божия, Суд божий. Все они были вычленены из фигуры Бога и замещали его. Появлялась на сцене такая фигура, как Сердце Божией матери («Диалог о страстях Христовых»). Это происходило потому, что по требованиям поэтики барокко небесные силы не должны были изображаться на сцене. В пьесе «Торжество естества человеческого» фигуру бога заменяют аллегории Ревности божией и Милости божией. Очень часто заменяющей фигурой выступают Божественная любовь, Честь, Милосердие. Но иногда на сцене появляется Христос, как в русском «Действии об Ахаве», в «Действе о десяти девах...», «Действе о святей мученице Евдокии». Выходили на сцену и аллегории сил зла — Дьявол Мир, Тело.

В виде аллегорий появлялись на школьной сцене понятия, которыми пользовались при описании общественной жизни человека, при реконструкции его жизненных стремлений, тех сил, которые им руководили. Такими были Слава, Фортуна, Тиранство. Они уже не вычленялись как части из целого, а были олицетворением, персонификацией некоторых распространенных в то время представлений. Это был второй путь создания аллегорических фигур. Эти аллегории сокращали расстояние между общим и конкретным, путем наложения совмещали их. Так возникла, например, аллегория Естества человеческого.

Аллегории возникали также в результате общей для того времени тенденции во всех областях искусства оперировать философскими категориями, создавать обобщения. В результате этого стремления любое конкретное явление легко абстрагировалось, переводилось на высшую ступень «общего смысла». На школьной сцене поэтому

самостоятельно выступали элементы космогонической системы, земля, небо, стихии, олицетворенные социальные бедствия, война, голод, общественные и религиозные институции, церковь, Польша, страны света.

Существовала пара аллегорий, подчинявшая себе все перечисленные выше, Жизнь/Смерть (см. «Рождественская драма» Димитрия Ростовского, «Страшное изображение второго пришествия», «Диалог о воскресении господнем» В. Потоцкого, «Ужасная измена сластолюбивого жития», в котором Вечная Смерть заковывает в цепи дух Пиролюбца, Вечная Жизнь венчает дух Лазаря) [7].

Если аллегории первого вида были только носителями значений и опосредованно соотносились с реальной действительностью, то аллегории второго вида имели с ней более тесные связи.

После того как некоторое значение отторгалось от знака, оно не повисало в воздухе, а должно было в каком-то виде предстать на сцене, приобрести новый облик, т. е. создавались новые знаки. Эти знаки были совершенно условными. Аллегории получали их по договоренности. Например, Фортуну было принято представлять с колесом, а Надежду с якорем и в одеждах зеленого цвета. Эти знаки не придумывались драматургами и постановщиками. Они не были только театральными, а черпались из иконологии, эмблематики, этих источников условного языка решительно всех видов искусства. Практически они сводились к театральному костюму, который в спектакле XVII — первой половины XVIII в. имел не только эстетическое значение, но и выполнял информативную функцию. Он был частью характеристики героя, индикатором его сценического поведения, имел не меньшее значение, чем речь героя или его сценические жесты.

Например, в польской пьесе «Grandis Aegrotus» Милосердие после аллегорически изображенных мук Христа возвращает Адаму одеяние невинности, что означает его прощение и исцеление. Натура появляется в первой сцене акта I в одежде отмщения («Свобода от веков вожделенная»). «...У каждого будет соответственная ему одежда, и каждый наделяется своими знаками, на основании которых можно узнать, какую он отправляет должность, какое изображает лицо. Так, например, солдаты узнаются по копьям и мечам, ремесленники — по молоткам и инструментам...»,— писал в своем трактате Ф. Ланг [8]. Действия и аллегории реального героя зритель оценивал по

костюму и потому легко ориентировался при появлении новых героев.

Театральный костюм был постоянной величиной в искусстве XVII — первой половины XVIII в. Существовали даже специальные их словари. Таким словарем было сочинение Я. Масена «Зеркало образов скрытой истины, являющее символы, эмблемы, гиероглифы, загадки» (1650 г.). Его источниками были и Библия, и античная мифология, и система гражданских церемоний. В нем описывались костюмы и символы стран света, атрибуты бога, аллегорий, изображавших человеческие чувства, мифологических героев. Таким же сводом правил, по каким одевались герои, был и трактат Ф. Ланга «Рассуждения о сценической игре».

Таким образом, внешний вид аллегорий был канонизирован и связь со значением была заданной поэтическими канонами, мотивированной самими художниками. Приведем несколько примеров костюмов аллегорий, известных в XVII—XVIII вв. Добродетель, обычно изображавшаяся в виде мужчины, что оттеняло крепость ее души, иногда даже в виде Геркулеса, была одета в львиную шкуру. Время появлялось в черном одеянии, неся песочные часы и серп. Тщеславие было наряжено в зеленые одежды, корону и павлиньи перья. Аллегории имели постоянные атрибуты. Милость божия имела при себе пылающее сердце, чашу и носила лавровый венец. Гнев нес обнаженный меч, при нем мог быть дракон, изрыгающий пламя. Злоба греховная восседала на «лютом змие». Мир появлялся с зеленой ветвью. Постоянными были костюмы и аллегорий стран света. Европа имела римский панцырь, шлем, лиловый плащ; Азия выступала в красном плаще и желтом покрывале; Африка, обязательно с темным лицом, появлялась в зеленых одеждах. Времена года и сутки также имели постоянные атрибуты и легко распознавались по костюмам. Утро появлялось с факелом в руке, с цветами в волосах. Ночь выходила с завязанными глазами и притушенной лампой. Весна шествовала в голубых одеждах и несла цветы. Лето обязательно имело в руках колосья, Зима была закутана в меха. На основе этих постоянных, часто встречающихся костюмов создавались и более редкие. Так, Одиночество появлялось в черных одеждах с голубем в руках.

Аллегории могли выступать не только в эмблематическом обличье. Очень часто они облачались в костюмы

античных богов и героев, вернее, здесь происходила обратная трансформация. Античные фигуры выступали на школьной сцене как аллегории. Так, Бахус мог управлять Пшемыславом («Bacchi Hilaria»), как Ненависть и Злоба — другими героями. Циклопы куют оружие болгарских королей («Ultrix pro religione»). Как воплощение адских сил на сцене возникали Фурии. Геркулес появлялся как аллегория Августа III в польских пьесах и как аллегория Петра I в русской («Образ торжества российского»). Аллегорией могла быть и Немезида. Паллада могла выступать как индифферентная фигура, в «Диалоге о Маврикии» 1747 г. ей поручен антипролог. Она хочет знать, о чем будет поставлена пьеса. Основная цель этих новых условных знаков — облачение театральных аллегорий в мифологические костюмы — состояла в том, чтобы облегчить их распознавание.

Аллегории представляли собой постоянные величины, их значения не менялись ни по мере продвижения действия, ни при переходе из пьесы в пьесу. «Аллегория есть вечная и постоянная метафора. Не во едином слове, но о повести»,— сказано в ранней русской риторике [9]. Круг аллегорий постоянен. Они переходят из одной пьесы в другую, мало изменяя свои функции. За ними легко закрепляются постоянные функции. Так, Справедливость обычно преследует грешников («Ambitio luxu», «Fati sui obeliscus»), стремится их наказать (диалог о Маврикии). Роскошь безоговорочно распоряжается грешником, королем («Judicia Dei», «Praeda Tartari», «Bacchi Hilaria»). Месть разрушает триумфальную колонну Болеслава, преследует безумного Селима или Эрфорда («Fati sui obeliscus»). Вступая в отношения с реальными героями, аллегории могли выполнять функции вестников, например Молва в пьесе о царе Маврикии приносит царю сообщение о невиновности несправедливо осужденного Филиппика и о его страданиях. Она же разносит весть о бунте солдат. Не только фигура Молвы заменяла условных и обязательных вестников школьной драмы. Фигуры Ужаса и Печали сообщают о бегстве Амурата в пьесе «Regalis Manuplis». В роли вестника мог выступать сам Меркурий («Диалог о мире»).

Итак, аллегории могли представлять вычлененные элементы человеческой психики, его социального поведения, атрибуты высших сил. Так, духовная и физическая жизнь человека, всецело зависящая от божественного

провидения, воплощалась в драматическом действии. Они находились в определенных отношениях, которые мы можем описать следующим образом.

Аллегории, изображавшие отдельные черты человеческого характера, представляли замкнутый круг, центром которого являлся сам человек или его душа. Иногда он даже не обозначался. Иногда появлялся на сцене и взаимодействовал с аллегориями, проявляя прежде всего статичность и неподвижность. Подвижными и активными были аллегории, двигавшиеся по окружности. Можно считать их круг внутренним по отношению к большему внешнему, по окружности которого располагались аллегории, символизирующие силы добра и зла, внешние жизненные обстоятельства. Внутренний круг по отношению к ним оказывается центром, причем также неподвижным. Места аллегорий не обязательно были закреплены только на внешнем или только на внутреннем круге. Они могли перемещаться с одной окружности на другую. Так, *Амбицио* (честолюбие) могло быть и чертой характера, и некоторой внешней силой, гонящей человека к преступлениям («Regalis Manuplis», «Senium ambitionis»).

Фигуры аллегорий не только располагались по внешнему и внутреннему кругу, но и находились в иерархических отношениях. Мир выступал Гетманом, который дарил Человеку платье со своего плеча (Пасхальная драма без названия). Мир Гетман отдавал и приказания подчиняющимся ему Гневу, Зависти, Невоздержанию, Гордыне (ср. в «Страшном изображении»: «Является Мир со своими други... повелевая грехом...»). Условные фигуры нападали на человека, подчиняя его себе с его страстями. Тело, Мир и Дьявол брали штурмом его добродетель («Диалог о древе жизни»). Смерть могла подчинять себе Страх, Милость Божия — Терпение и родственные ей фигуры. Любовь стояла выше Веры и Надежды: «Над всеми сими превосходит любовь...», «...весь мир паче на мне утвержден есть» («Комедия о Ксенофонте и Марии»).

От внешних сил зависели действия человека, пребывающего во внутреннем кругу, его решения. Ненависть посылает Кира воевать против Тамиры («Акт о перском царе Кире»). Фортуна обещает покинуть Кира. Ангел «запалил сердце» блуднице Евдокии священным огнем, и она превращается в святую мученицу («Действо о святей мученице Евдокии»). Отношения абстрактных высших сил проецируются на внутренний мир человека.

Одновременное появление на сцене человека и аллегорий, расположенных по внешней и по внутренней окружностям, приводило к тому, что образ человека расщеплялся. Его психологическое состояние распадалось на составляющие элементы. Внутренний мир переносился в мир внешний и изображался театральными средствами. Одна художественная задача, с которой в современном театре может справиться один актер, распределялась между группой актеров. В результате на школьной сцене еще раз реализовался принцип симультанного действия, еще действовавший в то время и выражавшийся, как известно, прежде всего в устройстве сцены. Одновременно несколько действий могло протекать на сцене. Одновременно выступали несколько черт человеческого характера, несколько его состояний. Человек сразу представал как колеблющийся и любящий, убивающий и мстящий, выглядел игрушкой в руках Фортуны. Особенно это характерно для пьес-моралите.

Появление аллегорических фигур вызывало и временные сбивы. Так, Зависть («Иосиф Патриарха») возвращает и сочетает вместе события в Египте с событиями, происходившими на родине Иосифа (второе явление, действие I). В «Торжестве естества человеческого» Естество выступает в окружении таких фигур, как Лакомство, Невоздержание, которые побуждают его вкусить запретный плод. Затем его обступают фигуры Отчаяния и Плача. По мере изменений его эмоционального состояния появляются все новые аллегории, символизирующие переходы от одного эмоционального состояния к другому. Таким образом, Человек, главный герой драмы, становится наблюдателем своих собственных переживаний и стремлений, их борьбы, так как рядом с ним действовали его надежды, стремления и пороки. Естество слушало свое собственное Отчаяние, наблюдало за ним. Точно так же сначала Авессалом появляется с Гордостью, Коварством, Непокорством, затем — с Тщеславием, и к ним из ада приходят Властолюбие и Коварство. Герой мог иметь точку зрения на то, что творилось в его душе, мог вмешиваться в борьбу аллегорий, т. е. образовывалось два сценических пространства, в одном из которых находился герой, а в другом — разложенный на составные части его внутренний мир. Граница между ними легко нарушалась. Например, Полиартес в «Акте о Калеандре» прогоняет Жалость, а Велможа в «Иосифе Патриархе» даже велит свою совесть

заточить в темницу. Но гораздо чаще аллегории воздействовали на человека, принимая на себя функции советников и помощников, проникая из условного мира в мир реальных героев.

В «Действии на рождество Христово» психологическое состояние Ирода показано через взаимодействие с фигурами Зависти, Злобы, Убийства, Коварства. Они направляют его действия, выражают смятение и страх, но и сами они несамостоятельны, так как «диавол шептал на ухо», как нужно воздействовать на Ирода. В пиарской пьесе о царе Маврикии аллегорические фигуры Жестокости, Ярости стараются заставить Фоку выступить против Маврикия, что им удается, а Страх божий уговаривает не делать этого. Отчаяние дает ветвь Ахитофелю, чтобы он повесился («Божие уничижителей гордых уничижение»). Рассуждение вырывает из рук юной Тигрины «пугинал», не давая ей покончить с собой («Акт о Калеандре»). Мужество поддерживает Иефая в «Действе о князе Иефае Галаатском». Мощь требует от героя драмы «Ambitio luxu», чтобы он убил отца. Прелесть то соблазняет Иосифа, то переходит к жене Пентефрия, поддерживая ее греховные мысли. Прелесть даже берет на себя функции вестника и сообщает Велможе о решительном отказе Иосифа. Аллегории могут быть настолько активными, что просто подавляют реального героя. Он целиком оказывается в их власти. Гнев овладевает душой короля в драме «Judicia Dei». Также могут овладеть человеком Печаль, Отчаяние, Надежда, Алчность. В «Акте о царе перском Кире и о царице скифской Тамире» Ненависть и Фортуна, заключая первое явление, вступают во взаимоотношения с Киром. Фортуна намеревается покинуть царя, в то время как Ненависть требует от него похода на скифскую царицу. В пятом явлении Фортуна выполняет свое обещание, уходит к Тамире. Ненависть же продолжает подбадривать Кира. Фортуна теперь в окружении Надежды и Купиды (Любви) — последняя уже появлялась, призывая на бой сына Тамиры,— и показывается со скифской царицей, стремящейся отомстить Киру за смерть сына. Аллегории не только побуждают главных героев к действию, но и утешают их, как Честь — Польшу («Bacchi-Hilaria»). Реальные герои также воспринимали аллегории как возможных противников или помощников. В пьесе «Regalis Manuplis», ставившейся на пиарской сцене в Подолинце в 1689—1690 гг., турецкий военачальник Аму-

рат, выступавший против короля Владислава, пронзает саблей сопутствующую ему фигуру — Честолюбие, что символизирует его решение заключить мир с Владиславом (польско-турецкий мир 1634 г.). В этой же пьесе фигуры Ужас и Печаль призывают Амурата бежать, что он и делает. В русском «Действии об Есфири» Мардохей беседует о своем сне-предсказании с Гениушем. Сон его толкуют фигуры Веры, Надежды и Любви. С ними же он намеревается выступить против заговорщиков. Они преподносят Мардохею щит. Аман призывает на помощь Злобу. Позднее он взаимодействует с аллегориями Славы и Фортуны — они обещают ему богатство и славу в памяти потомков, а также с Провиденцией, которая напоминает Аману о силах всевышнего. В связи с такой активностью аллегорий в барочных поэтиках даже делались их классификации на основе их отношения к главному герою. В одной львовской поэтике, например, выделялись аллегории — ангелы, Божие милосердие, Любовь божия как помогающие человеку обратиться к Богу. Им были противопоставлены препятствующие: Божественная скорбь, Справедливость, Мщение, Существовала и группа отвлекающих фигур: Мир, Пристрастие к Миру, Гордость, Скупость.

Аллегории, движущиеся по внешнему и внутреннему кругу, могли объединяться в единое целое. Фигуры душевных состояний, черт характера, образующие внутренний круг, сплотившись, представляли внутренний мир человека в его целостности, его душу. Облеченные сценической плотью, абстрактные понятия судьбы, божественного промысла, провидения складывались в единое целое, образовывали единый образ бога. Так, в «Страшном изображении второго пришествия» сплачивались такие аллегории, как Честь божия, Суд, Истина Милосердие. Отмщение, Премудрость, Всемогущество. Все они находились в дополнительных отношениях.

Аллегорические фигуры не только испытывали иерархическую зависимость, не только, объединившись, представляли целое, они подчинялись также дихотомическому делению мира, обязательному в искусстве барокко, разбиваясь на такие пары, как Смирение/Гордость, Щедрота/Сребролюбие, Чистота/Грех, Терпение/Гнев, Воздержание/Обжорство, Пьянство, Братолюбие/Нелюбовь («Страшное изображение»). Каждая из аллегорий обязательно имела своего антипода, который зачастую и по-

являлся с ней одновременно. Они вступали в противоборство. Железный Век испускает железную «кулю», Брань мечом рассекает масличную ветвь Покоя. Ярость пронзает Кротость, Плач нарушает сладкогласную песнь Радости, вешая на струны плат, орошенный слезами. Зависть криком останавливает колесо Фортуны («Рождественская драма» Димитрия Ростовского).

Пары аллегорий непостоянны, постоянен только принцип их противопоставления, требующий полярного размежевания добрых и злых сил. Слава может выступать вместе с Предуведением, как в «Акте о Калеандре и Неонилде». Смерть может входить в пару с Любовью (Купидоном), как в антипрологе этой же пьесы, где Смерть гасит сердце, зажженное Купидоном, и собирается отвоевать у него весь мир. В третьем антипрологе этой пьесы Смерти противопоставлено Бессмертие. Бессмертие и Любовь побеждают Смерть. (Эмблематическая надпись гласит: «Любовь смерти не боится».) Зависть могла противостоять Чистоте, так же как и Злоба. Эти фигуры борются между собой — Зависть хочет порвать и испачкать белые одежды Чистоты. Злоба наступает на нее с мечом в девятой аллегорической сцене «Действия об Эсфири». Мужество могло спорить с Жадностью, как в польском диалоге о Болеславе Храбром, ставившемся в Ловиче в 1723 г. Отчаяние вступало в борьбу с Надеждой в «Диалоге на Великую Пятницу». Возможны были и такие пары, как Благочестие/Злочестие. Первая имела атрибутом цветок, вторая — корень. Рядом возникала и другая пара — Злоба/Смирение. Злоба выступала с копьем, Смирение — со щитом («Акт о преславной палестинских стран царице»). Многобожие могло соревноваться с Православием («Венец Димитрию»). Роскошь боролась с Марсом, обвиняя его: «Пир Марса, плач прегоркий, вместо хлеба — пуля... Питие — кровь едина, радость — огнь и сера... День — нощь, свет — тма, на бранех бывает...». Честолюбие боролось с Любовью («Senium ambitionis») или с Совестью («Fati sui obeliscus»). Иногда антипод в паре даже не имел собственного имени. В «Пьесе о воцарении Кира», например, выступал Промысл Божий и Презрение Промысла. О пользе мира и вреде войны беседовали в польском «Диалоге о Мире» Солдат и Антисолдат (Antistratones), Землепашец и Антиземлепашец (Antigeorgos).

Являясь условными фигурами, аллегории в то же время часто представляли чрезвычайно подробно конкретные понятия, включали указания на дополнительные определения. Так, во многих пьесах выступала не просто Любовь, а Любовь к отцу или Любовь к родине, как в пьесе «Bacchi Hilaria», где эта фигура участвует в заговоре и вместе с сенаторами убивает Пшемыслава. Существовали такие фигуры, как Любовь к танцам («Praeda Tartari»). Аллегории могли конкретизироваться настолько, что указывали на их носителя. В «Рождественской драме» Димитрия Ростовского действует Любопытство Звездочетское, Плач Рахили, в пьесе о Димитрии Солунском — Усердие Димитрия, в пьесе «Божие уничижение гордых уничижителей» есть фигура — Поношение Голиафово.

Введение аллегорических фигур, кроме наглядного показа внутреннего мира человека и его зависимости от судьбы и внешних сил, имело также назначение усилить, удвоить действия реальных персонажей. Очень часто эту задачу выполняли фигуры гениев главных героев, появлявшиеся в «малых частях» драмы: прологах, эпилогах, хорах. Убедительным примером этого служит иезуитская драма «Minerval regium». В прологе гений Грациана награждает гений Авзония знаком отличия консула, несмотря на сопротивление со стороны гения военачальников, что символизирует смысл первых эпизодов драмы, в которых император Грациан делает ученого Авзония консулом. Во втором хоре Клевета и Неблагодарность заключают гений Авзония в тюрьму, что соответствует содержанию действия II. В эпилоге, состоящем из живых картин, взаимно прославляют друг друга гений Грациана и гений Авзония. В русской пьесе «Ужасная измена сластолюбивого жития» с аллегориями появляется также не сам Пиролюбец, а его Гений (первое явление). На школьной сцене фигурировали не только гении героев реальных, но и обобщенных, условных, даже географических, политических категорий. В «Страшном изображении», например, действовал Гений Польши. В пьесе «Regalis Manuplis» выступал Гений Подолии. Гений — это более высокая ступень абстракции по сравнению с обычной аллегорической фигурой, это знак реального героя.

Не только гении, но и другие аллегории дублировали значение пьесы и, таким образом, интерпретировали события, происходившие на сцене. Так, второе явление «Рож-

дественской драмы» Димитрия Ростовского начинается с эпизода Вражды и Циклопов. Они выступают как фигуры, замещающие Дьявола, и предвещают действия Ирода. После них выходили пастыри. В пятом явлении этот эпизод обобщают аллегорическая фигура Любопытство Звездочетское и Валаам. В пьесе «Венец Димитрию» действие основано на противопоставлении Димитрия Солунского и императора Максимиана. На сцене, кроме этих героев, присутствуют также Усердие Димитрия и Тщеславие Максимиана, сражающиеся между собой наподобие реальных героев, что создает второй символический план пьесы. Этот план приобретает такую самостоятельность, что действия аллегорических фигур значительно отходят от действий реальных и даже становятся им обратными. Во II действии по приказанию Максимиана Димитрия убивают, а Слава Димитрия, замещающая фигуру Усердия, пронзает копьем Тщеславие Максимиана. Алегорические фугуры разыгрывают сцену, вскрывавшую подлинный смысл борьбы Димитрия и Максимиана. Димитрий, крепкий в вере, своими мучениями посрамил язычника.

В «Действии об Есфири» аллегорические фигуры участвуют в малых частях драмы и повторяют главных героев пьесы, переводя смысл их отношений на уровень абстракций. В антипрологе участвуют Гордость и Смирение, Провидение, Чистота и Вера. Гордость восседает на троне и не видит Смирения у своих ног, она хочет подняться выше и падает. На трон возводится Смирение. Так в антипрологе проводится линия Астини и Эсфири. В девятой сцене IV действия представлены Зависть, Злоба, Провидение, Чистота, а также Величество. Эти фигуры разыгрывают на аллегорическом уровне линию Амана и Мардохея. Зависть предлагает разорвать белые одежды Чистоты и испачкать их. Злоба хочет поранить Чистоту мечом, Зависть — искусать. Но их останавливает Провиденция, которая уступает путь Величеству и велит поклониться Чистоте.

В целом аллегории свободно заменяли реальных героев и могли вести почти все действие целиком. Заданные реальными героями отношения они реализовали на сцене, даже подавляя собой этих героев. В пьесе «Стефанотокос» сражаются Верность и Злоба, Надежда и Зависть, а сам главный герой пассивно ждет исхода борьбы. Он даже не задавал отношений аллегорий. Они возникали

сами, в их сценическом пространстве, и затем уже проецировались на отношения реальных героев, т. е. противники и помощники Стефанотокоса выведены как аллегории. Он же — «натуральный» герой. Существует вообще два вида проекции, прямая, когда герои задавали отношения аллегорий, и обратная, когда аллегории решали конфликт драмы в своем условном мире, а затем опускали его на уровень реальных героев.

Фигуры, участвующие в антипрологах, прологах, начальных эпизодах, могли также предсказывать действие и служить созданию характеристик героев пьесы. Таковы функции аллегорий Веры, Надежды, Любви в первом явлении русской «Комедии о Ксенофонте и Марии». Сетование в этой же «Комедии» предсказывает ход событий, предвещает несчастья и злоключения главных героев. Аллегорические фигуры иногда вводились в пьесу для того, чтобы изобразить только отдельный сюжетный эпизод. Так, в пиарском диалоге о Болеславе 1723 г. пир и развлечения короля на сцене не показаны, их символизируют фигуры Роскоши и Праздности.

В популярности аллегорий, их относительно долгой жизни на школьной сцене огромную роль сыграло стремление воздействовать на зрение воспринимающего произведения искусства, тенденция к живописности всех его видов. Возникнув из общей тенденции искусства барокко к высокой степени абстрактности, вследствие развитого условного языка, они в то же время были показателем его наивного реализма, стремления к наглядности. Аллегории выносили наружу скрытые переживания души человека. Актер не всегда может заставить поверить зрителя в гнев и раскаяние героя одновременно. Не всегда он убедит в подлинности его психологического состояния. Аллегории же, только назвав и описав, сделают это, правда иначе, чем актер, не изобразив борьбу страстей, а вынеся их на обсуждение. Общество, следившее за политическими событиями, видело их на сцене не как исторические и псевдоисторические картины, не в преломлении их в судьбах героев, а непосредственно, наблюдая за борьбой России со Швецией, Польши с Россией, которые выступали в виде персонификаций. «... Этот прием, влияющий более на зрение, чем на душу» (т. е. имеющий значение чисто внешнее, а не внутреннее) — так писал об аллегориях Я. Понтан [10].

Несмотря на то что аллегории столь многочисленны и так часто встречаются, нельзя сказать, что теоретики искусства их одобряли. Часто они даже возражали против них. «Неразборчивого и частого выведения аллегорических фигур я не одобряю...» — писал Я. Масен. «Основам поэтики противно введение в фабулу как действующих аллегорических фигур, так и описание их действий»,— утверждал М. К. Сарбевский [11]. Против аллегорических фигур возражал и автор «Поэтики» 1669 г. Правда, все эти возражения и запреты следует воспринимать как ограничение прав аллегорий, но не изгнание их с театральных подмостков. Они могли появляться, по словам Понтана, в том случае, если не нарушалась «правда по отношению к сущности происходящего». Но драматурги не считались с предлагаемыми теоретиками ограничениями и выводили на сцену одну условную фигуру за другой.

Итак, аллегорические фигуры были призваны не воплощать, а заставить рассуждать зрителя. Их сценический вид не вызывал представлений, например, о власти, которые бы привели зрителя в эмоциональное состояние. Зритель просто видел эту власть на сцене как фигуру в белом одеянии с венцом на голове или со скипетром в руках, слушал ее речи и рассуждал о пользе и вреде власти вместе с ней. Он не содрогался от ее злодеяний, не восторгался ее благородными поступками. Он слушал и размышлял о них [12].

Наряду с аллегориями, призванными выражать некие постоянные значения, которые участвовали в сценическом действии вместе с конкретными героями, выступали и многие *аксессуары*, почти превращаясь в фигуры, равные актерам. Их включение в действия, совершавшиеся аллегорическими фигурами, придавало им определенные условные значения, превращало их в носителей «высшего смысла». Они выполняли, таким образом, сверхзадачу аллегорий, и в мире сценического пространства, среди декораций и бытовых аксессуаров занимали то же положение, что и аллегории в мире героев драмы. Так, в «Действии об Есфири» Вера и Надежда вручают Мардохею щит — символ поддержки, укрепления его постоянства. В диалоге о Маврикии Жестокость поит Фоку ядовитым зельем, которое вселяет в него решимость лишить Маврикия власти. Фортуна вручает гончару Агатоклу алый плащ, что означает принятие власти.

Очень часто эти аксессуары настолько развивали свои значения, что могли вставать в один ряд с аллегориями, как в «Декламации на Пасху» И. Волковича, где вместе с Триумфом, Милосердием божьим действует крест, гвозди и другие орудия страстей. Они могли становиться важными атрибутами действия аллегорических фигур. В «Рождественской драме» Димитрия Ростовского Век Златый связывает себя с Натурой людской, Брань мечом рассекает масличную ветвь Надежды, Ярость пронзает стрелой Кротость, Зависть крюком останавливает колесо Фортуны. В одной не сохранившейся драме, описанной В. И. Резановым, небесные Гении будят Совесть человека. Она сама боится протереть глаза, потому что вместо рук у нее оказываются змеи. Украинский «Диалог о страстях Христовых» содержит эпизод, в котором Сердце Божьей матери боится взять у Жестокости меч, направленный к нему острием.

Как и аллегории, символы были условными и конкретными одновременно, жили на сцене двойной жизнью, жизнью символа и жизнью театральной детали. Они были компонентом и сценического и символического действия. Древо жизни на сцене выглядело как имитация реального дерева с плодами. Оно было не только центром, вокруг которого происходило действие, но символизировало и древо жизни, и самого бога, плоды его означали причастие.

Столкновение принципов условного и конкретного отображения действительности происходило также при *сценической реализации метафор* — приеме, часто употребляемом в школьном театре. Драматург и постановщик, кроме сценического пространства, всегда имел в виду и пространство метафорическое, в котором происходило высшее действие, решались моральные проблемы, герои оценивались в категориях добра и зла. Иногда сценическая реализация метафор, свободное обращение с ними на сцене приводили к неожиданному комическому эффекту, так как перевод переносного значения в прямое бывал очень наивным. В декламации «Mensis Augustus iudex» 1722 г. все месяцы, за исключением Августа (месяц каникул), демонстрируют свои литературные способности: за леность Август заключается в карцер. Студенты пытаются его выпустить, но тщетно. Год приговаривает каникулярный месяц к постоянной жаре на 31 день. В пиарской пьесе «Небесная Артемида» на сцене

реализуется метафора уловления в сети грешников. Грех тащит сынов человеческих в дебри зла. Метафора охоты на человека, уловления его в сети греха разрастается в целое действие пьесы. В украинской пьесе «Алексей, человек божий» Юнона «на дорогу стелет ковр Алексею до сует мирских», Чистота же «тесный путь... с терния стелет Алексею, который до неба шествует».

Аллегории, символы, реализованные метафоры представляют собой неотъемлемый компонент художественной структуры школьного театра. В них сфокусировались многие черты его поэтики: антитетичность, тенденция к классификации, дихотомическое деление объектов художественного воспроизведения, тяготение к иерархическому построению. В них столкнулись тенденции к натуралистическому и условному воспроизведению действительности, одновременно представлены вещь и идея, в возможной сочетаемости которых, в их переходе одной в другое и состоит одна из основных особенностей барочной поэтики. Все нематериальное барокко стремилось сделать наглядным, всему вещественному и конкретному придать «высшее» значение.

Глава десятая

ЭМБЛЕМАТИЧЕСКИЙ ХАРАКТЕР ШКОЛЬНОГО ТЕАТРА

Поиски «высшего» значения, обобщенного смысла явления привели не только к распространению аллегорий на школьной сцене. Они определили эмблематический характер школьного театра, который он разделял, конечно, с другими видами искусства.

Писатель, художник того времени, драматург, вводя элементы окружающего мира в художественное произведение, описывая их, сам воспринимал и предлагал воспринимать их не только такими, какими он их подавал. Они не были с его точки зрения самоценны. Все они, так же как и вся действительность, источником которых она была, скрывали некое значение, содержали «тайный»

смысл. «...В сем целом мире два мира, один мир составляющие: мир видный и невидный, живой и мертвый, целый и сокрушаемый. Сей — риза, а тот — тело, сей — тень, а тот — древо, сей — вещество, а тот — ипостась» [1]. Благодаря этому значению, относящемуся к невидимому миру, любое явление действительности становилось в ткани художественного произведения знаком, значение которого определял сам художник [2]. Это значение не совпадало с собственным значением предмета или явления в реальной действительности. «Идол, фигур, образ есть то же и ничто же...» [3]. Таким образом расчленялось любое художественное произведение, любой его элемент.

На этой основе вырос такой популярный жанр барокко, как эмблема, в котором сочетались живописное изображение и слово. Первое было знаком, второе выражало значение. Например, на одной из эмблем 3б. Морштына был изображен человек, который, страдая, смотрел на часы. Надпись была отрывком из псалма 30.II, подпись — стихотворением на тему преходящести земной жизни. В эмблеме 47 был изображен плачущий человек, который смотрел на компас. Надпись была взята из книги Иова. В стихотворении развивалась тема страха перед смертью. В эмблемах изображались животные, явления природы, бытовые сценки. Обычно они имели постоянные значения. «...Солнце значило истину, кольцо или змий в кольцо свитый — вечность, якорь — утверждение или совет, голубь стыдливость... были и вымышленные образы, например сфинкс, сирена, феникс, семиглавый змий» [4]. Надписи и подписи часто выглядели как сентенции. В эмблеме явно сказалась тенденция символического отражения мира, равно как и тенденция его объяснения. В ней слились стремление к аллегоризации и дидактичности. Она классифицировала, упорядочивала мир и в то же время показывала его непредсказуемость и неожиданность. «Образ, заключающий в себе тайну... именовался эмблема...» [5]. Аллегория, загадка содержалась в надписи, объяснение же содержала подпись.

Однородны с эмблемой были изображения гербов, сопровождавшиеся стихами на герб. Изображались копья, вооруженные руки, мечи, подковы, стрелы, орлы и леопарды. В стихах объяснялось их значение. Обычно они означали мужество, воинственность и другие доблести. Между изображением герба и стихами наблюдалось то же соотношение, что и в эмблеме. Таково же соотношение

«Иероглиф» «Невозможное».

Preiss P. Panoráma Manýrismu. Praha, 1974

изображения и словесного текста в народной картине, лубке, копклюзии.

Соотношение знака и значения, аналогичное тому, как оно было представлено в эмблеме, видели во всем, потому наименование эмблемы получали многие явления действительности и искусства. Эмблематический характер свободно приобретали любые тексты. Не избежали такого толкования и религиозные сочинения и Библия, в которой находили множество символов и эмблем, именуемых знамениями, следами, печатями и т. д. Эмблематичности стихотворений добивались поэты, насыщая их сравнениями и примерами, заимствованными из эмблематики и придавая им структуру эмблемы. Так, «Грустное расставание» В. Потоцкого содержит образ пеликана, Иисус Христос называется святым дельфином. Стихотворение на смерть троих детей поэта носило название «Жалобы неутешного отца-пеликана». Поющий лебедь возникает в его стихотворении «Как умолкнут вороны, поют лебеди». Этот же образ использует Ст. Гроховский в стихотворении

«Тень королевичей Яна Казимира». Павлин и заяц с эмблематическим значением фигурируют в стихотворении В. Потоцкого «Австрийская надменность». Ящерица вспоминается в «Эпименидовом сне». У Я. А. Морштына есть эмблематическое стихотворение «К бабочке». Во многих барочных поэтических текстах мы можем вычленить живописное изображение, его интерпретацию и сентенцию (см. «Муха в янтаре» Я. А. Морштына). Часто эмблемы использовались в проповедях. В одном из «Слов» Феофана Прокоповича подробно описывалась и интерпретировалась эмблема, представленная на фронтисписе книги «Устав морской...». В сочинении Г. Сковороды «Разговор, или Алфавит...» специальный раздел посвящен описанию и толкованию эмблем («Несколько символов гадательных или таинственных образов, из языческого богословия»). Ему же принадлежит произведение эмблематического характера «Благодарный Еродий».

Эмблематичен был и театр барокко, в том числе театр школьный. В данном случае имеются в виду не многочисленные эмблематические образы в текстах драматических произведений, а соотношение того, что́ изображалось на сцене, с тем, что́ представление означало. Пьеса имела не только непосредственное значение. Действия, которые совершали актеры, слова, которые они произносили, означали не только то, что видел и слышал зритель, но и нечто большее, так как, кроме реального плана действия, существовал еще и метафорический. Непосредственное значение пьесы было только ступенью к познанию vero significatio. Ее фабула была иллюстрацией, примером некоторой общей идеи. Об этом свидетельствуют сами драматические тексты, их названия, малые части. В польском диалоге «Драма о Ковчеге» Пролог сообщает: «Мы покажем вам, любезные слушатели, фигуру...». Подобного рода наименования драматических произведений нередки. Такое отношение к драматическому произведению приводило к различным особенностям его структуры, которые мы попытаемся описать ниже и которые могут быть объединены в единую группу как проявления эмблематического характера драмы.

Драмы того времени очень часто состояли из отдельных эпизодов, слабо связанных между собой содержательно, но имеющих прочные связи в плане значения. Эти семантические связи не создавали хронологической или событийной логики следования эпизодов, они превра-

Символы и эмблемы.

Pelc J. Obraz — Słowo — Znak. Warszawa, 1973

щали их в иллюстрации. Эпизоды, не имеющие сюжетных связей, можно было легко поменять местами, разложить в ином порядке. Но они служили примерами одной идеи, которая могла быть выражена в драме или скрыта. Они раскрывали эту идею и углубляли ее, что обосновывало их положение в драматической структуре. Обратимся к пиарской пьесе «Небесная Артемида», ставившейся

Peristroma VII.

POst ſeceſſum Principis ſecretum consilii requiro; Nullum verò consilium ſatis ſecretum ſit, ſi adſit aut garrulitatis,

P aut

в Жешове [6]. Эта пьеса состояла из четырех актов. Общее значение ее задано в первом акте. Борьба добра и зла, добродетели и греха показывается в действии аллегорических фигур — Мира, руководящего Грехом, Несправедливости, одного из главных врагов человечества, и Неба, которое спешит на помощь Невинности, посылая к ней Добродетель. Невинность может попасть в дебри зла, куда ее пытается вовлечь Несправедливость (Грех). Действие I заканчивается хором, сетующим на греховность

человека: «Не так быстро паруса появляются у берега, как мысли человека направляются к греху». Действие II — ряд эпизодов — иллюстраций этой мысли. В первой сцене зритель видел злодеяние Авеля, во второй — Авессалома, покушавшегося на жизнь своего отца, в третьей выведен идолопоклонник Навуходоносор, в четвертой — Тит Манилий, приговоренный к смерти родным отцом. Все эти эпизоды, почерпнутые из Библии и античной истории, не связаны ни событийно, ни психологически, ни сценически. Они только показывают разновидности греха, к которым склонен человек и которых следует остерегаться. Таким образом, эпизоды второго действия иллюстрируют мысль, содержащуюся в первом действии и являются по отношению к нему изображениями, а оно, в свою очередь — объяснением, аналогичным подписи в эмблеме.

Такими же иллюстрациями являются эпизоды пятой сцены акта I польской пьесы «Grandis Aegrotus». Они представляют смерть выдающихся людей. Свободный набор отдельных эпизодов, связанных общей идеей, может составлять, как в данном случае, только часть драмы, но может образовывать и законченное драматическое произведение. Так построен моралите Т. Бачиньского «Leve opum pondus in bilance Alexandris» (1722—1723), состоящий из двух частей. Герой первой части — Александр Македонский, сетующий на суетность мира. Мысль о преходящести всего земного посетила его, когда он получил в дар от побежденных персов бриллиант. Франческо Борджиа, герой второй части, скорбящий у ног королевы Изабеллы, также приходит к мысли о суетности мира сего. Обе части связаны монологами на тему Vanitas. Обе развивают эту распространенную тему барокко, что и сделало их частями единого целого, одного драматического произведения. Аналогично строение русской школьной драмы «Страшное изображение второго пришествия» 1702 г., где в четвертом и восьмом явлениях разрабатывается мотив вещего сна Навуходоносора и пророка Даниила, в шестом и седьмом героями являются Гении польский и Королевство польское, а в остальных действуют другие аллегорические фигуры.

На словесном уровне такому типу композиции соответствует ряд примеров, иллюстрирующих идею. Например, Верность, жалуясь Надежде, перечисляет библейские эпизоды, служащие подтверждению ее тезиса («Стефа-

нотокос»). Она вспоминает служение Иакова, Давида, Саула, Авессалома.

Возможно иное строение драмы, когда она состоит из двух частей. Первая часть, *протасис*, играет в структуре пьесы ту же роль, что изображение в эмблеме, вторая часть, *аподосис*, выступает как объяснительная подпись. Обе части могут быть не связаны общей сюжетной линией. Их содержание берется из разных источников: например, содержание протасиса может быть извлечено из Ветхого завета, а аподосиса — из античной истории или содержание протасиса— из античной истории, а аподосиса — из современной. Примером такого построения является пьеса «Imago victoriae», в которой попеременно показывался то Ян III, то Готфрид Бульонский. Второй выступал символом, объяснял действия первого и соответственно возвеличивал его. Также была построена декламация «Funebris prae exedris Antoniis orator», где римский консул Марк Антоний был аналогией скончавшегося школьного профессора риторики. На протасис и аподосис делится пьеса «Theatrum Fortitudinis». В протасисе развивается сюжет войны Яна Корвина Гуниади с турками, в аподосисе — аллегорический сюжет победы К. Сапеги над турками. Аналогично строение русской «Оперы об Александре Македонском», где часть, главным героем которой является Александр, подчинена части, где на сцену выводится Петр I. В другой русской пьесе «Свобождение Ливонии и Ингерманляндии» в антипрологе и в распространенном названии сказано, что библейский сюжет (освобождение израильтян из плена египетского Моисеем) использован «прообразования токмо ради, ибо како тамо Моисей силою вышняго своего свободи ради Исраиля, сице зде того же силою Ревность российская свое отечество». В «Образе победоносия» в аналогичных отношениях находятся библейский сюжет о царе Иезекии и политический панегирик.

Аналогично соотношение героев живописных произведений и лиц, которым они адресованы. Например, св. Мартин, французский рыцарь из Тура, на картине выглядел как польский королевич Владислав IV, что было намеком на щедрость последнего. Болеслав Смелый мог приобретать черты сходства с Иваном Грозным и представать перед зрителем в одеждах московского царя. Св. Яцек напоминал Миколая Зебжидовского [7].

Эмблематичность польского и русского театров XVII — первой половины XVIII в. проявляется также в соотношении «малых» и «больших» ее частей: пролога, эпилога, хоров и действий, разделенных на сцены и явления. В «малых» частях делался вывод из того, что представлено в соответствующем действии комедии, трагедии, трагикомедии. В них содержался комментарий, оценивались поступки героев, часто конфликты сводились к борению добра и зла. Пролог делал выводы относительно пороков и добродетей, склонял или отвращал зрителей от главного действующего лица. Так, в прологе «Действия об Есфири» развивается тема непостоянства Фортуны и обманчивой Надежды. Вся пьеса рассматривается как пример «во образ помысла божия». На сцене могла быть представлена некоторая эмблема, объяснение которой давал Пролог. «В прологе можно выставить известные символические изображения добродетели или события, нарисованные либо резные, или надписи, эти символы одно или несколько лиц разъясняли»,— говорилось в одном из курсов поэтик. Так, в представлении пьесы «Божие уничижителей гордых уничижение» «гордые изобразуются: Самсон, Навуходоносор, столп изъявляющий силу свейского воинства». Все эти фигуры сопровождаются «гласом с небес»: Самсон — «возносяйся смирися», Навуходоносор — «горд есмь, ибо много могущый», столп — «стою непобедимый, крепок, неподвижим». Как сказано в предыдействии, все они «полагаются ради явственнейшего изображения хотящего быти в самом цействе дела». Основная тема польской драмы о Генсерике и Тризимунде была представлена в прологе зрительно: в виде дракона, обозначающего вражду. В русской пьесе «Стефанотокос» в антипрологе два отрока пускали мыльные пузыри, что символизировало ничтожность человеческого существования (homo bulla). Пролог развивал известный тезис: «Коварные человецы, сколь более... бесовским гордым ветром надменны возносятся, толь скоряе... исчезают». Отроки разбивали стеклянные сосуды, произнося: «тако советы нечестивых». В прологе же говорилось: «Пример сей предлежащему нынешнему действию, аки заглавие, или надписание, того ради положити умыслихом, да всяк может чувствами своими осязати сие».

Эмблематические изображения присутствовали в антипрологе другой русской драмы — в «Действии о князе

Петре Златые Ключи». В нем выступают «три гиерологические персоны»: Купидон, Венера и Зависть. Они разыгрывают живую картину, в которой Венера поражает Зависть и «распускает горячий пламень при ветре великом» и Зависть умирает под ногами Венеры. Так изображается смысл действия о Петре. Эмблематичен антипролог «Ужасной измены», в которой «всего действия вещь и событие иероглифически является». На сцене изображались Сластолюбие «з написания маловременно, еже наслаждает», Сластолюбец, над головой которого висел на волоске меч. Аналогичен характер антипролога «Ревности православия», который все действие «символически изобразует». В нем действуют три «благодати»: Фортуна, Мужество, Беллона. Эмблематический характер имеет антипролог «Акта о Калеандре и Неонилде». «На столе под балдахином лежат порфира, корона, два скипетра, рядом — Любовь с пылающим сердцем в руках» (очень распространенное изображение в иконологии XVII—XVIII вв.). И далее: «Смерть тушит пламя». Так эмблематически изображается смысл первого действия пьесы. Действие II драмы также имеет антипролог. В нем использованы те же декорации и аксессуары, но введены фигуры Совести и Предведения, Красоты и Прелести. Последние завязывают Совести глаза. Смерть и два Дьявола низвергают Совесть в ад — так символически представлено прелюбодеяние Калеандра. В антипрологе действия III участвуют Время, Мудрость, Богатство, Сила, Честь, Смерть, Бессмертие, которое мечом изгоняет Смерть и возводит на трон Любовь. Верность вручает ей масличную ветвь и «проблему на карте», т. е. таблицу с девизом «Любовь смерти не боится». Так раскрыто значение финала драмы. Антипрологи «Акта о Калеандре» образуют пьесу в пьесе, представляя борьбу, которую в драме ведут герои. Таким же был антипролог «Славы печалной», где появлялись юноша, пускающий мыльные пузыри (как в антипрологе «Стефанотокоса»), Флора с цветами, фигуры со свечой и колокольчиком, известными в эмблематике изображениями преходящести всего земного.

Эмблематический характер носили хоры, в которых говорилось о значении событий, показанных на сцене, или предсказывалось их развитие. В польском моралите «Одостратокл», например, четвертый хор ведут четыре добродетели, имеющие в руках иероглифы (эмблемы).

Одна из них появляется с птицей, что реализует в сценическом плане сравнение из ее монолога: «ходишь как неразумная птица, ждешь своей погибели». Другая выступает с бокалом, обращаясь к главному герою со словами: «Ты утопил свой разум в вине». Третья несет шкатулку с золотом и уверяет, что там находится сердце грешника, хотя истинное его жилище в аду. Четвертая добродетель имеет скипетр и корону, символизирующую гордость, в которой она обвиняет человека. Так, сочетая изображение и слово, хор гласит: не бейся, как птица, в тенетах греха, избегай пышных пиров, не люби богатств, не ищи возвышения в этой преходящей жизни. Он конкретизирует общую идею драмы, наглядно преподносит ее слушателям.

Аналогичные задачи выполняли эпилоги драм, часто являвшие образцы риторического искусства и даже иногда приближавшиеся к проповедям. В них обычно повторялся общий замысел представления. То есть соотношение между собственно пьесой и эпилогом было то же, что между изображением и надписью в эмблеме.

Эмблемы проникали и в собственно драму. Примером может служить «Свобождение Ливонии и Ингерманляндии», где изображалась на сцене борьба льва с орлом, т. е. шведского и русского гербов.

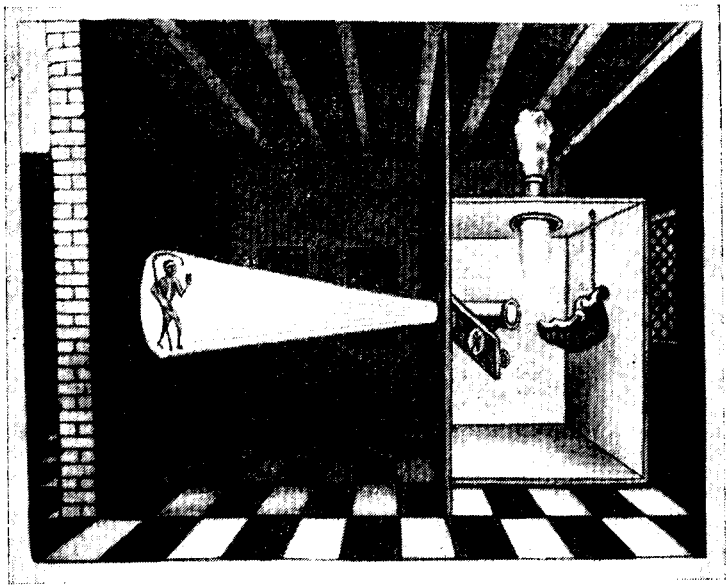
Одним из наиболее явных проявлений эмблематического характера школьного театра были некоторые самостоятельные жанры, картинные декламации. В них «разъяснялся смысл представленных рисованных картин или разгадываются загадки, разрешаются грифы и логогрифы» [8]. Аналогичный характер имел и показ гербов, и сопровождающие их стихотворные панегирические разъяснения, предваряющие многие школьные спектакли. Обычно это были гербы меценатов школ.

Еще одним проявлением эмблематического характера школьного театра были живые картины. Они существовали отдельно или входили в драму. Эти картины были немыми сценами, где слово изолировалось от действия, а затем вообще было утрачено, хотя живые картины могли комментироваться стихами, которые произносил актер, не входящий в группу, представлявшую живую картину. Появление живых картин было возможно потому, что сценическое действие дробилось на составные части. Так возникали паузы, во время которых действие останавливалось, замирало, т. е. живые картины, сбли-

жавшие театральное искусство с искусствами визуальными, в первую очередь с живописью.

Живые картины мы можем обнаружить в «Ужасной измене», где оба аллегорических антипролога состоят из немых сцен, которые объясняет хор. Первая сцена «содержит образ сластолюбия», вторая — «образ нищеты и терпения». В «Действии об Есфири» есть живая картина в третьей сцене действа III: «Аман проходит по театру, все ему кланяются, упадая до земли, кроме Мардохея. Позади Амана сидит Злоба с петлею в руках — орудие на Мардохея». Живые картины заканчивают пьесу, прославляющую мудрого правителя («Minerval regium»). В первой из этих картин Гений Грациана дарит Гению Авзония лиру. Во второй — три грации воздвигают пирамиду в честь Грациана и Авзония. Эти картины сопровождаются музыкой, в первой есть также танец. В третьей — фигура Времени пожирает хроники консулов и анналы императоров, но их спасают гении Авзония и Грациана. В четвертой — Минервиус прославляет Грациана. Его слова повторяет Эхо и пишет на мраморной пирамиде Вечность. Все картины связаны общей идеей пьесы. Живой картиной было, видимо, убиение Димитрия в пьесе «Венец Димитрию». В пьесе «Образ торжества российского» живая картина — шествие Геркулеса на колеснице. Юноши в это время поют песнь. Живой картиной была шестая сцена «Царства Натури людской», где «Вулкан в пекле уготавливает вериги, или же Неволя Натуру людскую... связует...». Близка по типу к живой картине вставка в первом видоке деяния I «Алексея, человека божьего», изображающая спящего Тимофея. Покоренные им провинции произносят краткие самопредставления, сам же он в действие не вступает; его показывает Алексею Счастье (Фортуна), чтобы убедить в необходимости идти широкой дорогой земного наслаждения. Немые картины входят в «Действо, на страсти Христовы списанное», где во II действии последовательно появляется Христос, молящийся в вертограде, Христос, страждущий у столпа, Христос, в терновом венце, несущий крест на Голгофу, распятый. Эти образы сопровождаются текстом, который произносят двенадцать юношей.

Такие эмблематические сцены пользовались огромной популярностью. Считалось, что они «удивительно развлекают зрителей и, занимая их, в то же время располагают к известным духовным движениям» [9].



Волшебный фонарь.

Окоń J. Dramat i teatr szkolny: Sceny jezuickie XVII wieku. Wrocław, 1970.

Использование живых картин приводило к усилению действия принципа симультанности на сцене. Так, в пьесе Симеона Полоцкого «О Навходоносоре царе» на заднем плане изображалось поклонение «образу золотому», а на переднем — беседы царя с вельможами. Явно этот принцип осуществлялся в тех случаях, если на сцене представлялось зрелище «двойное или тройное по составу». Так бывало в сложных декламациях, где использовались живые картины. «В одном месте сцены Мир воздвигает свои трофеи, в другом — Мудрость выставляет лавры и почетные награды для своих почитателей» [10].

Эмблематический характер барочного театра вызвал к жизни один из элементов театральной техники — чрезвычайно популярный в то время волшебный фонарь (laterna magica), сконструированный в 1643 г. А. Кирхером, показывавший действия через занавес (per umbras). Этот прием использован в польской религиозной драме

«Жестокое сражение...», в описанной В. И. Резановым «Драме о погребении Христа», где жертва Авраама была показана per umbras. Этим же путем были представлены сцены бичевания, возложения тернового венца, распятия. Эти теневые картины сопровождал диалог. Этот же прием использован в «Рождественской драме» Димитрия Ростовского. Теневые картины применялись в пьесе «Божие уничижителей гордых уничижение», где «чрез умбры ореол российский купно с помощью божией льва хрома со львяты ловит». Этот прием использовался и в 1732 г. в Петербурге, когда Анна Иоановна приказала дать представление «Действия об Иосифе». «Сквозь полотны» были показаны сны Иосифа и фараона [11]. С помощью волшебного фонаря показывались обычно тени убитых, очень часто появлявшиеся на сцене школьного театра, как в пьесе о Маврикии, в драме о св. Борисе и Глебе.

Волшебный фонарь мог стать осью для создания целого драматического произведения. Существовали так называемые теневые декламации, где «изображается что-либо посредством теней, тени же получаются при помощи тончайшей материи, сквозь которую предстоящие или двигаются по направлению к говорящему лицу, или что-нибудь изображают» [12]. На использовании этого приема держится эмблематическая декламация «Fluctuans in oceano mundi iuventus». Она делится на пять индукций, в которые включены теневые картины. Главные фигуры этой декламации — Любовь земная и Любовь небесная. Любовь земная показывает прелести мира сего: пиры, охоту, сады, животных (медведей, зайцев), дворцы, знаки царского достоинства вождей. После каждой такой картины хор поет песнь, а фигура Земной любви дает аллегорическое толкование изображаемому на сцене. Любовь божественная показывает другие картины: св. Алексия, скрывающегося под лестницей собственного дома, душу грешника в аду, морское путешествие, символизирующее скитания души человека в море греха, Танталовы муки, Дамокла. Все картины также получают объяснение. В другой декламации «Elegia inter beatos» (1717—1718) при помощи волшебного фонаря изображались различные святые, чьи действия комментировались одним из риторов. Еще один пример использования волшебного фонаря — декламация А. Рихтера «Novissima hominis grandis scena», (1717), где пять картин представляли свернутые сюжеты, популярные на сцене школьного театра: смерть

праведника и смерть грешника, страшный суд, ад и рай. Тексты, эпиграммы или эпифонемы произносили ангелы. Живой картиной был антипролог в русской школьной драме «Образ торжества российского», где представлены Атлант с державой света, Храбрость в образе вооруженного воина, Паллас. Волшебный фонарь в торуньском школьном театре служил созданию интермедиальных сценок, а также эпилога.

Существовал такой вариант картины, где слово терялось полностью, но актеры продолжали двигаться. Это танцевальные пантомимы, особенно популярные в театре пиаров. Иногда вся пьеса состояла из эмблематических эпизодов, как «Божие уничижителей гордых уничижение», где в первой части почти все явления— ожившие эмблемы.

Эмблематичность барочного театра сказалась и в соотношении ее словесного текста с изобразительным. Происходящее на сцене было как бы движущейся во времени и пространстве эмблемой. Монологи и диалоги героев звучали как девизы, как поясняющие развернутые стихотворные подписи под картинами. Герои, участвуя в конфликтных ситуациях, сражаясь, убивая, умирая, предавая своих королей, постоянно рассуждали о смысле жизни. Их действия были иллюстрацией рассуждений. Актеры изображали и одновременно объясняли изображаемое. Кроме того, они непрерывно комментировали действия друг друга, осуждали противников или восхваляли сторонников. Таким образом драматический герой был одновременно и действователем и резонером. Резонируя, он необязательно высказывал ту точку зрения, которую можно было бы предположить, основываясь на его сценическом поведении, а ту, которую должен был занять по отношению к представляемым на сцене событиям зритель. Поэтому барочная драма полна сентенций, риторических монологов, объясняющих значение фабулы, выносящих объективную оценку событиям и героям. В сентенциях могли разрабатываться основные или побочные темы пьесы, развиваться едва намеченные значения в высказываниях героев. Сентенции могли непосредственно следовать за сюжетными эпизодами, разъясняя их значение. Так, сентенции в диалоге «Мифобозет» развивают тему мудрого правителя, что не противоречит всему содержанию драмы. В «Диалоге о Ковчеге», основное содержание которого сводится к восхвалению святынь, сентенции

осуждают родителей, потакающих грехам юношества, что неожиданно врывается в общий ход рассуждений героев и нарушает его. В «Комидии притчи о блуднем сыне» сентенции заключают отдельные эпизоды, подводя им итог. Покидая Блудного, слуги говорят: «Господь и мешок — то приятель правы, людская приязнь токмо для забавы», «Кто сладко ест, пиет, въскоре обнищает, то нам священное писмо извещает. Кто отцу преслушник, не послужит богу».

Объяснения актеров были тем более необходимы, что часть событий пьесы часто происходила не в сценическом, а в театральном пространстве, т. е. за сценой. За сцену выносились битвы, часто и смерти — такие эпизоды, которые сложно было представить в любительском театре. Например, в драме о Рамировой победе за сценой происходит битва за замок Рамира и его противника Абдерраги. За сценой солдаты убивают Абдеррагу. Только из плача Дщери Сионской зритель узнает об избиении младенцев в «Действии на рождество Христово». Поэтому так часто в пьесах появляются Вестники, Послы, аллегорические фигуры, Меркурий, Молва, сообщающие о случившихся событиях. Их сообщения — это подписи к изображениям, правда не представленным на сцене.

Эмблемы часто возникали и в словесном тексте драм. Польский «Диалог о мире» заканчивался эмблематическими фразами, девизами: «Воин перекует меч на орало», «Копье станет серпом». Христос постоянно сравнивается с пеликаном в польской пасхальной драме «Стрелы смертных грехов». Эмблематический образ ехидны возникает в прологе украинской «Рождественской драмы» XVIII в.

Структура эмблемы может быть обнаружена и в названиях пьес. Первая часть названия обычно относится к событийному плану: «Блудный сын после голода, призванный отцом на пир», вторая — к идейному: «что значит святое причастие для грешника».

Эмблематика оказывала значительное влияние на костюмы героев, и аллегорических и реальных. Не только костюм, но и аксессуар на сцене школьного театра имел явную связь с эмблемой. Достаточно вспомнить отравленные плоды, фигурирующие в драмах Оршанского кодекса или кодекса Люра. В эмблематике отравленные плоды символизировали коварство.

Глава одиннадцатая

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ И ОПИСАНИЕ

Рассматривая аллегории и эмблемы в школьном театре, мы постоянно сталкиваемся с проблемой значения. Очевидно, что драматурги только с точки зрения значения оценивали описываемые ими явления, видели одну из основных своих задач в установлении значений. Обращаясь или к аллегорическим фигурам, или к художественным структурам эмблематического характера, мы можем сказать, что вновь установленные значения, так сказать вторичные, объединяются между собой, что они все значения одного плана. В них обязательно наличествует элемент морализации. Без него высший смысл невозможен. Эти значения обязательно вводят явление в некую общую систему, придают ему определенную функцию, заставляют это явление служить дидактическим целям. Эти значения всегда предполагают, что смысл явления, пока оно находится в изоляции, существует само по себе, не ясен, что оно требует объяснения, интерпретации. Потому все эти значения по сути дела представляют собой объяснения.

Объяснения, следовательно, должны сопровождать любой элемент художественной системы. Без них они не имеют никакой ценности. Объяснение служило своего рода разрешением на любой художественный материал, чем и объясняется его большой диапазон в драматургии. Объяснения не обязательно были постоянными. Один и тот же объект мог интерпретироваться по-разному, и даже довольно неожиданно. Их могло быть несколько. Они могли сосуществовать, могли свободно заменять друг друга, могли представлять собой последовательные ступени все совершенствующейся интерпретации. Отсюда проистекает и особенность интерпретации, которая состоит в том, что от нее требовалась своего рода безотносительность. Например, М. К. Сарбевский призывал к тому, чтобы сентенции, сопровождающие сюжет поэтического произведения, были нейтральными, понятными для всех, чтобы они могли легко приспосабливаться к любому жизненному материалу. Поэтому связь между интерпретируе-

мым объектом и самой интерпретацией всегда была свободной. Полного соответствия между ними не требовалось. От воли драматурга зависело, как он проинтерпретирует изображаемый им объект: «...сравнение же токмо в некоторых вещах с делом согласует». Но, конечно, предпочиталась интерпретация морализаторского характера. Вот как М. К. Сарбевский интерпретирует «Энеиду». Эта поэма, по его мнению, аллегорически изображает путь человека к совершенному знанию. Троя — это природные склонности человека, грехи его молодости. Отец Энея трактуется как тело человека, Фракия — это алчность. Дидона оказывается сущностью общественной жизни, политикой, Лавиния — полным совершенным пониманием всех вещей, а Лациум — короной мудрости.

Эту же поэму М. К. Сарбевский предлагал интерпретировать и астрономически, и теологически [1].

Интерпретация могла сопровождать все произведение в целом или отдельные его части. Каждый его элемент мог объясняться отдельно. Именно так сделано в предыдействии к пьесе «Божие уничижителей гордых уничижение». Часто произведение строилось таким образом, что каждая его последующая часть служила объяснению предыдущей. Так построен польский диалог «Мифобозет». Его первая часть — это основа пьесы, отношения царя Давида и бедного калеки Мифобозета, последнего отпрыска бывшего царского рода. Вторая часть диалога — это интерпретация сюжета. В диспуте между Сариасом и Бананиасом обсуждается приглашение Мифибозета на пир к царю, его возвышение. Затем группа, состоящая из Натана, Ахиора, Абиатра, толкует это событие как символ Христа, который принесет себя в жертву за грехи человечества. Давид — это Христос, Мифибозет — Человек. Пир Давида — это искупительная жертва. Еще более тонкую интерпретацию сюжета дает следующая группа — Теолог с учениками. Они закрепляют за Давидом роль префигурации Христа и объясняют почему Мифобозет символизирует человека вообще. Как человек он несовершенен, так как нищ, хром на обе ноги, с трудом передвигается. Все три интерпретации образуют цепочку. От непосредственного толкования событий, представленных на сцене, автор идет к символическому, которое также имеет две ступени. Сам текст диалога содержит несколько призывов к интерпретации. Мифобозет называет себя

знаком, примером для всякого человека. «Пусть будет вам примером хромой Мифобозет».

Подробная интерпретация сюжета содержится в «Комидии притчи о блуднем сыне» Симеона Полоцкого. В последнем монологе главного героя и эпилоге сюжет сначала интерпретируется в реальном плане. Блудный объясняет зрителям, за что он был наказан и прощен. Затем дается символическое толкование пьесы: «Буду во притчю аз всем человеком, найпаче младым во вся веки веком. Но и отец мой не вне притчи будет... Божия милость им вообразися» (ср. строки 7 главы 15 Евангелия от Луки). В двух планах, комическом и символическом, толкует «Комидию» и эпилог. Интерпретация могла быть не только рассказана, но и показана на сцене, как в одной из пьес театра Новодворских школ «Triumphus amoris». Ее фабула, основанная на истории афинского правителя Кодра, приобретает высший смысл в III акте, когда на сцене появляются олицетворяемые героями пьесы Божественная Любовь, Милосердие и другие аллегории.

Важное значение интерпретации, особенно морализаторского характера, доказывается еще и тем, что иногда сам объект описывался очень лаконично. Зрителю или читателю предлагались только отдельные его детали, но зато интерпретация давалась развернутая. Более того, она могла почти полностью подавлять интерпретируемый объект.

Кроме того, ее роль подтверждается еще и тем, что на школьной сцене могли свободно появляться на первый взгляд несовместимые со школьной поэтикой вещи, но, сопровождаемые интерпретацией, они полностью меняли свою природу и вписывались в художественное единство, каким являлась школьная драма.

Без интерпретации объект, даже показанный на сцене, не интересовал ни драматурга, ни зрителя. Так не существовали практически самостоятельно на школьной сцене сюжеты и мотивы Ветхого завета. Его герои олицетворяли Иисуса Христа, предсказывали его появление и толковали его деяния. Они выступали, следовательно, на правах аллегорий. Так, Авраамова жертва (сюжет, часто встречающийся на школьной сцене) интерпретировалась как жертва Христа, как его мученическая смерть за грехи человечества. Так же интерпретируется польская пьеса «О жертвоприношении Исаака». Сходное с ней значение имеет четвертое явление «Торжества Естества человече-

ского» или акт II польской «Драмы о погребении Христа», где жертвоприношение показывалось per umbras. Префигурацией Христа был также прекрасный Иосиф. Его история символизировала отношения Христа и человечества. Такую интерпретацию должны были иметь «Малая прохладная комедия об Иосифе» и пятое и шестое явления «Торжества Естества человеческого» («Продание Иосифово братией во землю чужу»), пятое — девятое явления украинской драмы «Действо, на страсти Христовы списанное». На такую интерпретацию указывало название драмы Лаврентия Горки и пояснения к ее хорам: «Иосиф Патриарха, своим проданием, узами и темницею и почтением царского престола Христа... прообразующий». «Иосиф, молящийся, прознаменова Христа»,— сказано в пояснении хору II действия. Аналогично объясняют действие драмы и последующие хоры. «Прообразовал» Христа и Моисей. В «Комедии об искуплении человека» «во образ Христа» выступает Давид, а Голиаф — «во образ диаволов». «Голиядова комедия», не дошедшая до нас, имела, видимо, то же значение.

Мотивы Ветхого завета могли не только интерпретироваться с евангельской точки зрения. Они могли и осовремениваться. Так, освобождение израильтян от фараона Моисеем интерпретировалось как освобождение Ливонии и Ингерманляндии: «Сие положено прообразования токмо ради: ибо яко тамо Моисей освободи Израиля, сице зде тою же силою Ревность российская свое отечество». «Божие уничижителей гордых уничижение» интерпретировалось как победы Петра I над Швецией. Царство израильское сравнивалось с Россией, гордый Голиаф — с воинством свейским. Саул интерпретировался как зависть вообще, Давид выступал как царское величество, Авессалом обозначал Мазепу, Ахитофель — советников Мазепы.

Не только Ветхий Завет, но вообще вся Библия требовала интерпретации, толкования. «Самая Библия есть Богом создана из священно-таинственных образов: небо, луна, солнце, звезды, вечер, утро, облако, дуга, рай, птицы, звери, человек и проч. Все сие суть образы высоты небесной премудрости...» [2]

Не существовали без интерпретации и светские мотивы и сюжеты, особенно исторические. Они всегда выступали как вспомогательные, с их помощью доносили до зрителя религиозную доктрину. Они становились ценны-

ми, только приобретая интерпретацию. Убедительным примером такого обращения со светским сюжетом служит пьеса из кодекса Г. Люра «Jezus Nazarenus...», которая принадлежит одновременно двум кругам пьес — агиографическому и кругу пьес о власти. В ее основе лежит история борьбы немецких принцев Конрадина и Фридриха с Карлом Анжуйским, очень популярная в немецкой литературе. Пьеса призывает сострадать несчастным юношам, и этот призыв звучит как обращение к религиозным чувствам зрителей. История Конрадина и Фридриха — это только одно из многочисленных реализаций евангельского сюжета. Пьеса служит утверждению идеи об искупительной жертве спасителя. Смерть принцев, погибших в результате политических интриг, из-за трусости пизанского князя, повторяет образ невинной смерти, олицетворяет смерть Христа. Чтобы уточнить связь, существующую между избранной фабулой и ее общей идеей, автор выявляет символическое значение драмы в ее названии: «Jezus Nazarenus, Rex Judaeorum et noster, dum hereditaria sibi vindicat regna, a perduellibus subditis olim iniquissime sublitus, nunc in Conradino...». Пролог драмы и хоры также символически интерпретируют драму. Они, как и эпилог, завершающий драму, содержат рассуждения о муках Христа. Некоторые сюжетные элементы пьесы также создают параллель с ее основным значением. Мучимый совестью Карл освобождает из тюрьмы разбойника, в чем можно усмотреть видоизменение мотива Варравы. Только с интерпретацией приобретал смысл сюжет драмы «Филоменус». Должный высосать яд из раны своего отца, английского короля Эдварда, Филоменус меняется одеждой с Фидасом, также стремящимся помочь королю, и приходит к отцу неузнанный. Он спасает его и погибает. Так выразилась идея принятия богом человеческого облика, когда он должен был пострадать за грехи мира. Аналогично интерпретируется пьеса об Уранополитанском королевиче, также представляющая собой метафору отношений бога и человека.

Одно из важнейших проявлений интерпретации в школьной драматургии — это появление на школьной сцене античных мотивов и их сочетание с христианскими. Их соположение, слияние — одна из важнейших черт поэтики барокко. Христианская и античная мифологии постоянно сталкивались, сливаясь в единое целое,

меняясь значениями. Ничто не мешало встретиться в одном произведении античным богам и Иисусу Христу, аллегориям христианских добродетелей и представителям языческого пантеона. Античные боги поклонялись младенцу Христу, как в «Rotuły» К. Мясковского. Мотив золотого руна сочетался с мотивом агнца, Христа, жертвы («Верши на воскресение Христово»). В одной пьесе сосуществовали св. Алексий, Венера, Плутон и Геракл. Одновременно выступали аллегорические фигуры Жадности, Паллады, Милосердия. Паллада и Милосердие возжигали жертвенный огонь во славу Иисуса. Прометей мог выступать в одной драме с Иисусом. Иоанн Креститель — с волшебницей Камидией. В киевской пьесе «Свобода от веков вожделенная» участвуют и Натура людская, и Гнев божий, и Милость божия вместе с Йовисом, Фурией, Церерой.

Соединение несоединимого, в результате чего рождалось новое, усложненное значение, было одной из основных художественных задач барокко, и в стяжении воедино античных и христианских мотивов, в христианском толковании античного наследия еще и еще раз решалась эта задача. «От языческого стола» можно было брать, но «освящать», как писал Г. Сковорода, рассуждая о взаимодействии христианского и мифологического начал. «Не очень плохо из языческого навоза собираешь золотое. Часто загребается в горничном соре монета царская»; «Кратко скажу: ныне египетская Иси и именем, и естеством есть то же, что павловский Иисус» («Разговор, называемый Алфавит...») [3].

С точки зрения некоторых теоретиков, существовали ограничения на использование античных мотивов. Например, «Руководство к познанию живописного и разного художества...» не допускало их в «христианских церковных сюжетах». Осуждал их и краковский епископ Шишковский. Упоминание «ложных богов» в нравственных сочинениях резко критиковал Т. Млодзяновский, проповедник и теолог. Но это не мешало античности оставаться неисчерпаемым источником для создания сюжетов, разработки тем, конструирования фигур и тропов.

В подавляющем большинстве случаев интерпретация давала античности право на существование в искусстве XVII — первой половины XVIII в. Достаточно было правильно их объяснить, как это сделал, например, Ст. Г. Любомирский. Он объявил Аполлоном спасителя,

Парнасом — крест, Геликоном — Хедрон. Его музами стали три Марии («Поэзия святого поста...»).

Знание античной культуры теоретики искусства и драматургии выносили из школ, где чтение и анализ таких авторов, как Аристотель, Цицерон, Вергилий, Цезарь, было обязательным. В школе читали и комментировали Горация, Марциала, Сенеку. Эти авторы издавались специально и с особыми пояснениями, вступлениями. По мнению школьных преподавателей, античные источники оставались непревзойденными в области этики, права, теории государства, а также теории литературы и эстетики. В своем распоряжении школы имели также и косвенные источники: своды мифологических сюжетов и их интерпретаций, различного рода энциклопедии, компендиумы, словари. Имеются в виду труды Фульгенция, Боккаччо, Комеса Наталиса, издавшего и прокомментировавшего труды по античной мифологии Понтана, Масена, Пексенфельдера, Сарбевского[4]. Практически школьные драматурги могли обращаться решительно ко всем античным источникам, прямо или опосредованно, за исключением тех, которые считались безнравственными и вредными для молодежи. Они имели в своем распоряжении и руководства к их интерпретации, как «Избранная библиотека» А. Поссевина, в которой объяснялось, как следует трактовать античных авторов, древнюю мифологию. Могли они обращаться к специальным тематическим подборкам типа «память», «труд», «добродетель» у латинских поэтов. Школьные поэтики и риторики обычной своей частью имели «словарь, в алфавитном порядке перечисляющий и объясняющий имена и предметы античной древности и мифологию»[5]. Большой популярностью пользовалось собрание «Иллюстрированный Парнас», выдержавшее в Польше с 1629 по 1731 г. 5 изданий, а также многочисленные собрания эмблем, где античные мотивы занимали важное место как в изображениях, так и в надписях к ним. Античная мифология входила в драматические произведения, являясь показателем литературной культуры автора, его эрудиции. Включение мифологических фигур в драматические произведение свидетельствовало о совершенстве профессиональной техники драматурга. Античная мифология была не только системой символов для обозначения религиозных понятий, но и одним из способов воспроизведения реального мира, его истории. Так, даже свое самоназва-

ние, распространенное в XIV—XVIII вв.,— сарматы — поляки производили от имени бога Марса.

В значительной мере распространенность античных мифов объясняется также более ранними традициями XVI в., когда произведения античных авторов служили образцами для подражания. И, конечно, в наибольшей степени их существование на школьной сцене обеспечивала интерпретация.

Интерпретация шла по нескольким направлениям. Она могла быть светской, исторической, благодаря представлениям о происхождении богов историко-культурной, так как античные боги имели функции культурных героев. Им отводилась роль изобретателей письменности, ремесел и т. д. Интерпретация античных мотивов могла, конечно, вестись в моральном, религиозном плане, и она была наиболее распространенной в драматургии XVII — первой половины XVIII в.[6]

Каждый античный герой или бог, ситуация, заимствованная из античного мифа, сентенция получали новую смысловую нагрузку, олицетворяли некоторые этические силы. «На свет истины из тьмы мифологии выходили этические нормы»,— заявлял автор «Символической поэтики» М. Пексенфельдер[7]. Мир превращался в аллегорию. Он не олицетворял, как это было в эпоху Возрождения, язычество древних времен, не был декором художественных произведений. Реконструкция модели античной культуры в целом или в деталях не входила в задачи барокко. Античность была поставлена на службу новым художественным и идеологическим задачам. Она представляла материал для интерпретации, широкое поле, на котором можно было проявить не только эрудицию, но и чудеса балансирования значениями символов и аллегорий. Миф воспринимался как сложная семантическая структура, один из слоев которой был скрыт и ждал своего выявления. С подлинной античностью он сохранял только внешние связи через сюжетные ситуации и героев. Античная мифология, таким образом, давала внешнюю художественную форму, и авторы XVII — первой половины XVIII в. должны были наполнить ее своим внутренним содержанием[8]. Правда, сохраняли свое значение и продолжали восприниматься как образец общественной этики преподносившиеся античной историей примеры Муция Сцеволы или Эпаминонда. Кстати, Муций Сцевола мог служить и отрицательным примером, например в «Сво-

бождении Ливонии и Ингерманляндии». Посол от Неправедного Хищения, как Муций, сжигает свою руку. Но в подавляющем большинстве случаев значение античных мотивов, присущее им изначально, на школьной сцене пропадало. Они получали философские, этические интерпретации. Протей мог означать материю, Юнона — память, Юпитер — огонь и мудрого правителя или жадность. Это происходило потому, что продолжали жить идущие от средних веков представления о том, что древние знали часть скрытой правды о едином боге, предчувствовали ее (ср. интерпретацию эклоги IV Вергилия) [9].

Школьный театр использовал мотивы Персея, Язона, Геркулеса, Дамокла, Бахуса. Он знал фигуры плачущего Гераклита и смеющегося Демократиа (ср. «Смешной Демокрит, или Смех христианского Демокрита с того света...» М. И. Кулиговского). На его сценах появлялись Зевс, Купидон, Цербер, Кастор и Поллукс. В польском репертуаре XVII в. античные сюжеты составляли примерно 10%.

На польской сцене разрабатывались как отдельные мотивы, почерпнутые из античной мифологии, так и целые сюжеты. В украинском и русском театре в основном были представлены мотивы. Они существовали изолированно в чуждом им сюжете, с соответственной интерпретацией, могли сплетаться между собой, создавая мозаику из осколков античных мифов. Например, в польском «Диалоге на Чистый четверг» встречаются Диоген, Демокрит и Гераклит, Алкивид, Сократ. Они собираются рассуждать о суетности мира. Часто античные мотивы находили прибежище в «малых частях» драмы. В диалоге «Смерть Цезаря», ставившемся во Львове, в интермедиях выступали Орфей, оплакивающий Эвридику, Данаиды, Прометей, Сизиф, Парис. В диалоге «О подлинной христианской философии» (Калиш, 1586 г.) пролог вел Орфей, могущий всех убедить, а эпилог — Тезей, познавший мир, прошедший через испытания лабиринта. В «Образе торжества российского» в антипрологе появлялись Атлант и Паллас. Иногда античные герои и боги могли только называться в речах героев, как в «Новой рыбалтовской комедии» или в интермедии «Утехи более радостные и полезные, нежели с Бахусом и Венерою».

Античные фигуры не только могли быть статичными, но и действовать как настоящие драматические герои.

В антипрологе «Действия о князе Петре Златые ключи» появлялись «три гиерологические фигуры» — Купидон, Зависть, Венера — и раскрывали смысл пьесы. Купидон был даже участником основного действия: он стрелял в Петра и Магилену во время их свидания (седьмое явление, часть II). Купидон появляется и в польской «Трагедии о Богаче и Лазаре», где он летает с удочкой, сидя на облаке над морем; он умоляет Нептуна, Юпитера, Эола и Фортуну помочь ему поймать души грешников.

Античные боги и герои, попав на барочную сцену, внутренне преображались, лишались данных им изначально характеристик. Они воспринимались как слова чужого языка, произнося которые можно было уточнить, усилить смысл только что сказанного на своем языке. Смысл их трансформации состоял именно в усилении значения изображаемого на сцене, в создании семантического повтора [10]. Они становились атрибутами единого бога, персонификациями моральных и философских категорий религии. Так, Ариадна могла выступать символом Божьей матери, Артемида — божественной любви, Фурии и Эвмениды означали адские муки грешников. Купидон мог стать параболой святого духа, Немезида обозначала божественную справедливость, Парки — провидение. Даже мачта, к которой был привязан Одиссей, чтобы не поддаться соблазну сирен, могла иметь свое значение, символизируя мученический крест. Многие античные мотивы становились символами муки и смерти Христа: подвиги Геркулеса, борьба Персея с Медузой. Хотя, кстати, последний мотив мог также означать торжество науки, как в польской пьесе «Gladius Persei», в роли подобного символа могли выступать и Меркурий, и Юпитер, победивший гигантов. Также интерпретировались и античные герои. Символом Христа могли быть афинские вожди Фокион и Милкивиад. Могла проводиться параллель между историей детства Кира и поклонением волхвов. Самоубийство Марка Курция сравнивалось со смертью Спасителя. Проводилась параллель и между Христом и Поллуксом, Христом и Тезеем, Христом и Сципионом Африканским. Христос мог быть представлен на сцене и в образе исторических героев, например спартанского царя Леонида. Г. Сковорода называл Христа еврейским Эпикуром. Сопоставляли его со «злотопременистым Титаном» («Верши на воскресение Христово»), назывался он и Амфионом, Язоном, проплывшим океан

своей крови и приставшим в порту счастья. Античные боги и герои сопоставлялись с христианскими святыми. Ганимед символизировал св. Станислава, Геркулес — св. Казимира, Сцевола — св. Ксаверия.

Обычно античный бог или герой служил символом на основе сходства действий. Если он страдал, жертвовал собой, этого было достаточно, чтобы уподобить его Христу. Аналогичность действий позволяла и более широко сталкивать различные культурные круги. Жертва Исаака сопоставлялась с принесением в жертву Ифигении, искушение Иосифа — с искушением Ипполита.

Такую же функцию выполняли на школьной сцене отдельные мотивы, например мотив: Геракл, выбирающий путь,— это каждый человек, стоящий на перекрестке жизненных дорог. Он появляется в драмах «Hercules in bivio», «Hercules», «Hercules cum Voluptate et Virtute inter locatorium», «Пути Геркулеса, или Диалог об одном юноше», «Славянский Геркулес». Этот мотив разрабатывался и в лирике (ср.: «Геркулес на распутье, один путь наслаждения, или чувств, другой — добродетели, или разума» Я. Гавиньского). Обычно Геракл на распутье встречает Роскошь и Добродетель и следует за Добродетелью. Добродетель — фигура, олицетворяющая все добродетели, а Роскошь — все грехи. Мотив Геркулеса мог сплетаться с другими античными мотивами, как у Ю. Юрковского в «Трагедии о польском Сцилюрусе», где связаны в единое целое мотивы Геркулеса, Париса и Диогена.

Во всех этих случаях элементы античного мифа служили на школьной сцене примером, «прикладом». Все они переводились в разряд моральной философии, должны были отвратить от порока и дать урок нравственности. Поэтому иногда пьесы с античными мотивами превращались в произведения театральной публицистики, как пьесы об Александре Македонском или троянской войне. Хитроумный Одиссей восхвалялся как образец мудрости, и потому его пример свидетельствовал о пользе наук и учения [11].

Мотивы греческой и римской мифологии не только выступали в функции особого языка театра. Они присоединялись к аллегорическим фигурам и превращались в аллегории аллегорий, служили их оболочкой, театральным костюмом. Так, Юнона, появившись на сцене, могла

быть Завистью или Памятью, Аполлон — поэзией или истиной, Афина — наукой. Фигуры античной мифологии, ставшие аллегориями, выступали наравне с Совестью, Россией, Добродетелью. Так, в «Декламации ко дню рождения Елизаветы Петровны» (1745 год) мы встречаем Марса, Палладу, Фаму. Фигуры Марса и Нептуна появляются в «Славе российской». Они могли олицетворять некоторую ситуацию, что избавляло драматурга от создания сценического эпизода. Марс или Вулкан, кующие оружие, означали войну, как и фигуры Циклопов, «ударяющих в млаты», в «Рождественской драме» Димитрия Ростовского. Бахус всегда означал пир, пьянство, как в польской рыбалтовской комедии «Масленица». Античные фигуры — аллегории вводились для связи действующих лиц, как Меркурий и Фама, выступающие в роли посланцев, вестников. Они, как и все аллегории, вступали в контакты с реальными героями. В польской пьесе «Зыгмунт I» Марс подбадривал короля.

Контакты реальных героев и аллегорий были достаточно сильны. Часто наравне с аллегориями выступали великие философы древности, Сократ, Диоген, Эпикур (см. «Трагедию о польском Сцилюрусе» Я. Юровского).

Античные мотивы могли интерпретироваться на школьной сцене и иначе. Любое событие, историческое, светское, могло быть дано через античную параллель. Очень часто они поэтому использовались в панегириках. Суд Париса соотносился, таким образом, с решением основателя ордена пиаров Каласанте открыть школы. В этой же пьесе его рождение предсказывает Аполлон («Piae scholae a Josepho Calasante fundatiae»). Язон, представленный как мудрый и деятельный человек, служил аналогией варминьского епископа М. Шишковского в пьесе «Путь славы». Путешествия Язона представляли его жизненный путь. Тот же Язон, добывающий Золотое Руно, мог быть аналогией гетмана М. Браницкого, вступившего в брак. Путь Энея в Италию символизировал путешествие в Рим провинциала ордена пиаров. В честь возвращения королевича Владислава из-под Хотина ставилась пьеса о возвращении Сципиона, в честь епископа, опекающего бедных,— пьеса о св. Николае. Петр I в «Образе торжества российского» — это российский Геркулес. В «Страшном изображении второго пришествия» он — Марс. В польских пьесах Геракл символизировал короля Августа II, победившего турок под Каменец-По-

дольском, орел, терзающий печень Прометея — это турецкий плен, а Прометей — подольские земли.

Панегирическим целям могла служить контаминация античных мотивов. Так в диалоге «Navis antiquissimus domus...» действует гений рода Опалиньских и Марс, просящие Дедала построить ладью. Ладья — герб рода Опалиньских. Сатурн рубит дерево топором Вулкана. Дедал сооружает из него ладью, а Язон, подгоняемый ветром Эола, счастливо правит.

Античные мотивы иногда не имели морализаторской тенденции, не подчинялись христианской мифологии, что случалось редко и более всего характерно для придворного театра. Там ставились мифологические оперы: «Дафнис, превращенная в лавр», «Нарцисс преображенный», балеты, как не сохранившийся балет «Орфей», предположительно ставившийся в Москве в 1673 г. В рыбалтовском театре также использовались античные сюжеты, например в «Андромеде, негритянской королеве», где, кроме Андромеды и Персея, выступали Сатиры, Бахус, Вулкан. В магнатском театре античные сюжеты служили темам зарождавшегося сентиментализма, прославляли верность влюбленных.

Так был обработан сюжет о похищении Елены в пьесе У. Радзивилловой.

Античные мотивы могли выступать и в своем первоначальном значении, символизируя язычество, как в «Действии на рождество Христово». Там Ветхий Век, аллегорическая фигура, хвалится своим многобожием: «Куды токмо посмотрю, зрю храмы премноги. В сим — Дея, в том — Венера, в иных инни боги». Он же призывает Аполлона и муз. Эпизод кончается смертью Аполлона, что должно было символизировать победу христианства. В «Венце Димитрию» сходное с Ветхим заветом значение имеет фигура Многобожия, вспоминающая Крона и Зевса.

Очень часто античные мотивы появлялись в драме XVII — первой половины XVIII в. на лексическом уровне, как в украинских «Вершах на воскресение Христово», где упоминаются Цербер и Пан, Амфион и Язон.

Итак, античный миф, включенный в школьную драматургию, присутствовал в искусстве явно, а не в виде литературных намеков, что было характерно для более позднего времени. Он был одним из способов художественного выражения, собранием общих истин, обращаясь к

которым можно было выявить и определить самое существенное в жизни человека.

Конечно, он воспринимался только через призму христианской философии. Античный мир, античная культура всегда оставались в подчинении, занимали место более низкое. Преимущества христианской культуры, христианского мифа были неоспоримы. М. К. Сарбевский сопоставил в трактате «О совершенной поэзии» библейские мотивы и античные, имеющие нечто общее, и доказал преимущества первых. Он сравнивал троянского коня и Ноев ковчег, Марса и Моисея, Афину и Божественную Мудрость, Меркурия и херувимов, смерть и ад в языческих представлениях и в Апокалипсисе и т. д.

Итак, античные мотивы выступали в школьном театре как отдельные сюжетные элементы, темы, входили в сплав морализаторских, христианских, дидактических элементов, которые подчинялись особым принципам отражения действительности, фокусировали в себе культурный и художественный опыт предшествующих эпох. Их положение на школьной сцене свидетельствует о непрерывности литературных и культурных традиций. Кроме того, они наряду с античными хрестоматиями и учебниками древних языков выполняли и познавательную функцию, знакомили учеников с античным миром, прививали представления о древности и значимости культурных традиций. Античные мотивы имели в школьном театре эстетическую функцию, оказались наиболее ярким проявлением тенденции к интерпретации, свойственной всей культуре барокко. Они были одним из многочисленных способов перевода одной системы художественных знаков в другую. С их помощью еще раз представлялись на школьной сцене основные категории христианства. Они служили метафорой и аллегорией, с помощью которых драматурги открывали окружающий их мир, интегрировали его, предполагая в нем разобщенность. Так они достигали усложненности и затрудненности формы, создавали многозначные произведения, отдавали дань всеобщей увлеченности в эпоху барокко переименованием объектов художественного воспроизведения.

Заключение

ШКОЛЬНЫЙ ТЕАТР И БАРОККО

Мы рассмотрели основные особенности поэтики школьного театра Польши, Украины и России и убедились в сходстве их художественной природы. Все выявленные нами особенности в различной мере свойственны всем трем театрам.

Все они выросли на одной культурной почве, взяв за образец школьные театры, разбросанные по Европе. Очевидно, что их программа и содержание отличались от содержания и программ западноевропейских театров. Достаточно сравнить темы, развивавшиеся на протестантских сценах и на русских. Все три театра стремились осовременить свои постоянные сюжеты, включить их в общественную жизнь. Это особенно заметно на примере первых русских пьес. Все три театра разрабатывают примерно один круг сюжетов. Одинаково в них секуляризуются библейские, евангельские мотивы, что приводит к более тесным контактам со зрителями. В этих трех странах школьный театр был «библией для бедных». Он развивал и светские темы, и сюжеты, обогащая и дополняя схему моралите. Все три театра предоставили свою сцену народному театру, донеся до нас в интермедиях струю театрального фольклора и, шире, народного искусства вообще, показали возможности использования приемов народного театра на «ученой» сцене. Все они являют смешение искусства и педагогики за счет сильно развитой дидактической функции. Как мы знаем, школьные театральные выступления могли посвящаться изобретению типографского станка или открытию памятников выдающихся государственных деятелей. Часто они разрабатывали темы науки, обсуждали педагогические проблемы, например: зачем в школах изучать Цицерона? Дидактичность этого театра проявилась и в том, что он был непосредственно связан с общественной жизнью, играл в

пей значительную роль и как часть школы, и как один из видов театральной культуры.

На примере всех трех театров очевидно, что они не были обособленными явлениями в развитии театральной культуры, а были связаны с литургическим, придворным театрами, с любительскими, магнатскими сценами. Они оказывали влияние и на другие области культуры. Реликты школьных драматических сочинений можно обнаружить в некоторых фольклорных жанрах, например в народных драмах, в интермедиях о Богаче и Лазаре, в драматических диалогах, в вертепе, в духовных стихах. Отзвуки его влияния слышны в публицистической украинской литературе (ср. «Разговор Великороссии с Малороссией», «Плач лаврских монахов», «Комедию униатов с православными» Саввы Стрелецкого).

Анализ польского, украинского и русского школьного театра показывает, что по своей природе он был театром барочным, что многие его пьесы являются наиболее последовательными выразителями барокко в славянской культуре. Вероятно, для украинского театра, сохранившего наиболее архаические жанры, почти не знавшего пьес светского характера, трудно найти чисто барочное произведение. Многие его черты неуловимы и на русской сцене, но те, которые есть, свидетельствуют о русском варианте барокко. Если до сих пор некоторые исследователи сомневались в существовании литературного барокко, то драматические тексты, реконструкция их театральной реализации говорят о проникновении или зарождении его в русской культуре XVII — первой половины XVIII в. в целом. Именно он совместил в себе два типа русского барокко, как определяет их А. М. Панченко,— слова и вещи [1]. Именно театр оказался основным проводником элементов западноевропейского барокко.

Исследуя барочные черты славянского театра, мы не прикладываем к нему некоторую готовую схему. Мы только выявляем основные принципы ее организации. Очевидно, они могут быть установлены и на другом материале, характеризовать другие виды искусств, где могут иначе действовать и сочетаться между собой. Действуя же в театре, они создают национальный вариант барокко в сценическом искусстве славянских стран.

Любой стиль, любое направление обязательно видоизменяется на новой почве, попадая в зависимость от новых общекультурных условий. При этом черты поэтики

театра объединяют его с искусством своего времени в целом. Можно выявить ряд соответствий его с прозой, поэзией. Так картина мира этого театра сходна с той, которую можно реконструировать, обратившись к барочной лирике, польской, украинской. Герой школьного театра во многом повторяет героя одного из характерных жанров барокко — романа, особенно в круге русских пьес авантюрно-романного типа. Строение сюжета школьной драмы имеет много общего со строением сюжета поэмы и прозаических произведений. Черты поэтики театра можно обнаружить и в изобразительном искусстве, что говорит об общности природы театра, живописи, архитектуры. Им всем свойственна аллегория, все они обращаются к эмблеме, оперируют условным языком символов [2]. Таким образом, этот театр органически входил в систему культуры своего времени, предельно выражал многие ее основные черты.

Его поэтика строится на принципе контраста, который обеспечивает стяжение противоположных черт воедино и рождение из них качественно нового художественного явления, что и создает главную особенность этого театра — напряженную антиномичность. Его противоположения — не застывшие фигуры, а преображающиеся, меняющиеся местами, движущиеся элементы. Они создают калейдоскоп, где каждое расположение элементов — это обязательно система, основанная на оппозициях, и всякий раз на новых. Один раз риторичность контрастирует с развлекательностью, другой раз — с примитивным натурализмом, который, в свою очередь, постоянно взаимодействует с тенденцией к аллегорическому изображению действительности. Все театры классифицируют явления действительности, ими отображаемые. Все объясняют, интерпретируют то, что показывается на сцене. Все они включены в такой общекультурный контекст, каким была риторика. Все испытывали действие принципа синтеза искусств, столь характерного для искусства барокко в целом. Взятые отдельно, эти черты, может быть, могли бы принадлежать другим художественным эпохам и направлениям, но, действующие вместе, сочетающиеся между собой, они создают именно барочный характер школьного театра. Очевидно, что выявленный нами ряд черт, относящих этот театр к художественной системе барокко, частично отличается, а частично совпадает с теми, которые имеют широкое распространение в литера-

туре об искусстве барокко. Так, известный искусствовед, историк архитектуры Н. Певзнер выделял такие барочные черты, как театрализация, морализация, следование «натуральной» этике. Другой исследователь, Дж. Р. Мартин, отмечал как типичные черты барокко натурализм, соотнесенный с аллегоричностью, интерес к психологии. Назывались темы, свойственные только барокко, такие, как Vanitas и др. Рассматривалось барокко и как художественная форма риторики. Основными его чертами польский литературовед Ю. Кшижановский считал мистицизм, фантастику, обращение к фольклору, тяготение к изображению ужасного, развитую символику. Как видим, часть черт, выявленных этими исследователями, обнаружилась и в ходе анализа поэтики школьного театра, часть же обнаружена не была или оказалась сводимой к более общим чертам. Но не это нам представлялось главной задачей работы.

Наиболее важным мы считали не столько назвать, определить отдельные черты барочной поэтики, сколько последовательно, не ограничиваясь рядом примеров, пусть даже убедительных, проследить их действие на всем материале, который нам предоставляет театр, показать их в работе. Как действует принцип контраста в разных областях театрального произведения, как устроены аллегории и чем они отличаются друг от друга, как драматург вводит объяснение происходящего на сцене — вот вопросы, которые мы стремились выяснить, полагая, что описание всех проявлений различных особенностей поэтики приведет к наиболее верной реконструкции картины театра Польши, Украины и России. Прочтение его текстов с современной точки зрения, даже с учетом особенностей барокко, еще ее не даст. Только попытка последовательно рассмотреть его признаки и анализ всех его текстов без наложения готовых схем могут привести к полному описанию этой важной области культуры XVII — первой половины XVIII в.

Наш анализ показал, что ко всем трем театрам возможно относиться как к единому художественному организму. Такой подход к театру совпадает с наблюдениями А. М. Панченко над русской, украино-белорусской поэзией, Л. И. Тананаевой над искусством портрета в Польше и на Украине. Как стихотворство на этих землях или живопись, этот театр сложился в результате переплетения абстрактной схемы, предложенной школой

для всей Европы, с местными культурными традициями, которые, в свою очередь, не локализовались четко в пределах каких-то отдельных районов; область их воздействия была достаточно широкой, о чем свидетельствуют интермедии школьного театра, появление белорусских или украинских сюжетов на польской сцене.

Школьный театр функционировал в очень сложных условиях. Будучи частью школьной программы, он не выходил за ее рамки, но в то же время был тем полем, на котором протекали основополагающие процессы культуры того времени. На его сцене, подчиняясь в целом требованиям эстетики барокко, сплавлялись воедино элементы народного и религиозного театра, романа, народного искусства.

Он ценен для нас как культурная институция, выполнявшая значительную общественную функцию. На протяжении двух столетий он в наибольшей степени, чем другие виды театральной культуры, знакомил общество этих стран с искусством сцены, воспитывал его в эстетическом плане. На его сценах многие славянские драматурги, будущие основатели национальных театров, В. Богуславский, Д. Боньча-Томашевский, Ф. Волков, прошли первую практику, обучались актерскому мастерству и искусству построения драматических произведений. В Польше, на Украине и в России он сыграл значительную роль еще и потому, что здесь относительно поздно появились профессиональные общедоступные театры, и потому во многом их художественные и общественные задачи выполняли эти любительские сцены, созданные силами учителей и учеников. Очевидно, что он не всегда мог удовлетворить запросы зрителей, не всегда мог предоставить публике образцы подлинного искусства. Очень часто он предлагал драмы в художественном отношении слабые, но, несмотря на это, он активно функционировал в области культуры, был, как писал Ю. Леваньский [3], элементом идеологической атмосферы.

Велика была его роль в дальнейшем развитии театральной культуры. Школьный театр не выпал из последовательного ряда тех художественных явлений, которые подготовили профессиональное театральное искусство, оказался важным звеном в развитии театральной культуры славянских стран. Его художественные достижения вошли в театральный опыт XVIII—XIX вв. Трагедии Сумарокова и Княжнина имеют много общего в своей

структуре со школьной трагедией. Перекликается со школьными интермедиями и комедиями польская комедия нравов. Романтики, поставившие выше всех драматургов предыдущих эпох Шекспира, несомненно ощутили бы свое родство с разделявшими его эстетические воззрения школьными драматургами, если бы только их наследие не было так старательно забыто просветителями, которые сами имели с ними непосредственные связи. Принципиально сходство театра символистов с барочной школьной драмой, так легко оперировавшей условным языком символов, многие из которых ожили на сцене последних десятилетий XIX и начала XX в. Напрашиваются аналогии школьного риторического театра с современной интеллектуальной драматургией. Очень многие достижения театральной техники XVII — первой половины XVIII в. можно обнаружить в творчестве деятелей театральной реформы XX в. Живут они, как и многие темы барочной драматургии, и на современной сцене. В Польше не только ставятся пьесы той эпохи или их контаминации (работы К. Деймека), но драматурги сознательно обращаются к художественным приемам театра барокко, строя на них свои пьесы. В современном театре можно наблюдать и бессознательное обращение к барокко, как в творчестве самодеятельных театральных коллективов латиноамериканских стран. Все это — свидетельства стойкости барочных театральных традиций в современной культуре, его огромной роли в становлении и развитии профессионального искусства сцены.

Видимо, самый театральный из всех театров, театр барокко надолго останется неисчерпаемым источником для драматургов и режиссеров, славянских, польских, русских, украинских, прежде всего — в своем школьном варианте.

ПРИМЕЧАНИЯ

ВВЕДЕНИЕ

Задачи исследования

[1] *Бахтин М. М.* Проблемы содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве.— В кн.: Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. М., 1975, с. 9.

[2] *Лихачев Д. С.* Поэтика древнерусской литературы. М., 1979; *Аверинцев С. С.* Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1977.

[3] *Okoń J.* Dramat i teatr szkolny: Sceny jezuickie XVII wieku. Wrocław, 1970.

[4] *Демин А. С.* Эволюция московской школьной драматургии.— В кн.: Ранняя русская драматургия. XVII — первая половина XVIII в.: (Пьесы школьных театров Москвы). М., 1974.

[5] *Резанов В. И.* Из истории русской драмы: Школьные действа XVII—XVIII вв. и театр иезуитов. М., 1910; *Он же.* К истории русской драмы: Экскурс в область театра иезуитов. Нежин, 1910; *Он же.* Школьные драмы польско-литовских иезуитских коллегий. Нежин, 1916.

[6] *Перетц В. Н.* К истории польского и русского народного театра. СПб., 1912.

[7] *Резанов В. И.* Из истории русской драмы: Школьные действа XVII—XVIII вв. и театр иезуитов, с. 342.

[8] *Розов В. А.* Традиционные типы русского театра XVII—XVIII вв. и юношеские повести Гоголя.— В кн.: Памяти Н. В. Гоголя. Киев, 1911, с. 9.

[9] *Белецкий А. И.* Старинный театр в России. М., 1923, с. 74.

Краткая история изучения школьного театра

[10] *Морозов П. О.* История русского театра до половины XVIII столетия. СПб., 1889; *Петров Н. И.* Очерки из истории украинской литературы XVII и XVIII веков: Киевская искусственная литература XVII—XVIII вв., преимущественно драматическая. Киев, 1911; *Стешенко І.* Історія української драми. Київ, 1908; *Возняк М.* Початки української комедіи. Львів, 1920; *Chomętowski W.* Dzieje teatru polskiego od najdawniejszych czasów do 1750 r. Warszawa, 1870; *Chmielowski P.* Nasza literatura dramatyczna: Szkice nakreślone. Petersburg, 1880; *Hahn W.* Literatura dramatyczna w Polsce XVI wieku. Lwów, 1906.

[11] См. сноски 5, 6, а также: *Windakiewicz W.* Teatr kolegiów jezuickich w dawnej Polsce. Kraków, 1922.

[12] *Lewański J.* Związki literackie polsko-ruskie w dziedzinie dramatu wieku XVII i XVIII.— In: Z polskich studiów sławistycznych: Pra

ce na IV Międzynarodowy Kongres Sławistów w Moskwie. Warszawa, 1958, s. 63—69; *Lewin P.* Intermedia białoruskie, ukraińskie, rosyjskie. Ważniejsze cechy i różnice.— In: Wrocławskie spotkania teatralne. Wrocław etc., 1967.

[13] *Тихонравов Н. С.* Русские драматические произведения 1672—1725 гг.: В 2-х т. СПб., 1874; *Резанов В. И.* Памятники русской драматической литературы. Школьные действа XVII—XVIII вв.: Приложение к исследованию «Из истории русской драмы». Нежин, 1907; *Перетц В. Н.* Памятники русской драмы эпохи Петра Великого. СПб., 1903; *Шляпкин И. А.* Старинные действа и комедии петровского времени.— Сб. ОРЯС, 1921, XCVII, № 1, с. 1—212; *Stender — Petersen A.* Tragoediae sacrae. Dorpat, 1931; *Brückner A.* Polnisch-russische Intermedien des XVII Jahrhunderts.— Archiv für slavische Philologie, 1891, Bd. 13; *Plenkiewicz R.* Dwa dialogi pułtuskie.— Pamiętnik Literacki, 1906, R. V; 1907, R. VI.

[14] *Lühr G.* 24 Jesuitendramen der lituaischen Ordensprovinz.— Altpreussische Monatschrift, 1901, Bd. 38.

[15] *Windakiewicz St.* Teatr kolegiów jezuickich w dawnej Polsce. Kraków, 1922.

[16] *Резанов В. И.* К вопросу о старинной драме: Теория «школьных» декламаций по рукописным поэтикам.— ИОРЯС, 1913, т. 18, кн. 1; *Он же.* К истории русской драмы: Поэтика М. К. Сарбевского по рукописям музея кн. Чарторыйского в Кракове. Нежин, 1911.

[17] *Адрианова-Перетц В. П.* Сцена и приемы постановки в русском школьном театре XVII—XVIII вв.— В кн.: Старинный спектакль в России. Л., 1928; *Ласточкин Н.* «Комидия притчи о блуднем сыне».— В кн.: Старинный спектакль в России. Л., 1928.

[18] Старинный театр в России XVII—XVIII вв. Пг., 1923; Старинный спектакль в России. Л., 1928.

[19] *Еремин И. П.* Московский театр XVII в.— В кн.: История русской литературы. М.; Л., 1949, т. 2, ч. 2, с. 368—373; *Он же.* «Декламации» Симеона Полоцкого.— ТОДРЛ, М.; Л., 1951, т. VIII; *Он же.* Симеон Полоцкий — поэт и драматург.— В кн.: Симеон Полоцкий. Избранные произведения. М.; Л., 1953, с. 223—260.

[20] *Poplatek J.* Studia z dziejów jezuickiego teatru szkolnego w Polsce. Wrocław, 1957.

[21] *Raszewski Z.* Dawne teatry Poznania.— Pamiętnik Teatralny, 1953, n. 1; *Он же.* Scena teatru staropolskiego.— Pamiętnik Literacki, 1953, n. 1, 2.

[22] *Grabowski T.* Ze studiów nad teatrem jezuickim we Francji i w Polsce w wiekach XVI—XVIII. Poznań, 1963.

[23] *Lewański J.* Studia nad dramatem polskiego Odrodzenia. Wrocław, 1956; Dramaty staropolskie: Antologia/Opr. J. Lewański. Warszawa, 1959—1963. T. 1—6: Średniowieczy dramat liturgiczny. Komedia mieszczańska i moralitety (t. 1); Polski dramat humanistyczny. Misteria (t. 2); Komedia sowizrzalska (t. 3); Dworska komedia sowizrzalska (t. 4); Scena dworska XVII wieku (t. 5); Dramaty religijne sceny masowej (t. 6).

[24] *Бадалич И. М., Кузьмина В. Д.* Памятники русской школьной драмы XVIII века. М., 1968.

[25] *Державина О. А.* К вопросу сравнительно-исторического изучения европейской и русской драматургии XVII в.: Традиции Средневековья и новые элементы в пьесах XVII в. об Иосифе.— В кн.: Славянские литературы: VI Международный съезд славистов.

М., 1968; *Она же.* Русский театр 70—90-х годов XVI века и начала XVIII в.— В кн.: Ранняя русская драматургия. XVII — первая половина XVIII в. М., 1972; *Она же.* Русско-европейские литературные связи в области драматургии на рубеже XVII—XVIII веков: История Есфири на школьной сцене западноевропейского и русского театра.— В кн.: Славянские литературы: VII Международный съезд славистов. М., 1973.

26 *Робинсон А. Н.* Борьба идей в русской литературе XVII века. М., 1974.

27 Ранняя русская драматургия. XVII — первая половина XVIII в.: В 5-ти т./Под ред. О. А. Державиной, К. Н. Ломунова, А. Н. Робинсона. Т. 1. Первые пьесы русского театра. М., 1972; Т. 2. Русская драматургия последней четверти XVII и начала XVIII в. М., 1972; Т. 3. Пьесы школьных театров Москвы. М., 1974; Т. 4. Пьесы любительских театров первой половины XVIII в. М., 1976.

28 *Демин А. С.* Русская литература второй половины XVII — начала XVIII века. М., 1976.

29 *Державина О. А.* Русский театр 70—90-х годов XVIII в. и начала XVIII в.— В кн.: Ранняя русская драматургия, с. 5—52.

30 *Елеонская А. С.* Творческие взаимосвязи школьного и придворного театров в России.— В кн.: Ранняя русская драматургия. XVII — первая половина XVIII в.: (Пьесы столичных и провинциальных театров первой половины XVIII в.). М., 1975, с. 7—46.

31 *Windakiewicz St.* Teatr kolegiów jezuickich w dawnej Polsce. Kraków, 1922, s. 4.

32 *Морозов П. О.* История русского театра до половины XVIII столетия, с. 52.

33 *Lewański J.* Teatry szkolne w czasach poprzedzających początek działalności Teatru Narodowego.— In: Teatr Narodowy w dobie Oświecenia. Wrocław, 1967.

34 *Лихачев Д. С.* Развитие русской литературы X—XVII вв. Л., 1973; *Морозов А. А.* Основные задачи изучения славянского барокко.— Советское славяноведение, 1971, № 4; *Он же.* Новые аспекты изучения славянского барокко.— Русская литература, 1973, № 3; *Он же.* Проблемы европейского барокко.— Русская литература, 1968, № 12; *Панченко А. М.* Русская стихотворная культура XVII в. Л., 1973; *Он же.* Два этапа русского барокко.— В кн.: Текстология и поэтика древнерусской литературы XI—XVII веков.— ТОДРЛ, XXXII, Л., 1977; *Демин А. С.* Русская литература второй половины XVII — начала XVIII вв. М., 1976; *Чернов И. А.* Из лекций по теоретическому литературоведению. Барокко: литература и литературоведение. Тарту, 1976; Славянское барокко: Историко-культурные проблемы эпохи. М., 1979; *Angyal E.* Świat słowiańskiego baroku. Warszawa, 1972; *Hernas Cz.* Barok. Warszawa, 1973; *Pelc J.* Obraz — Słowo — Znak. Wrocław, 1973; Wiek XVII — Kontrreformacja — Barok: Prace z historii kultury. Wrocław, 1970; *Sokołowska J.* Spory o barok: W poszukiwaniu modelu epoki. Warszawa, 1971.

35 *Лихачев Д. С.* Развитие русской литературы X—XVII вв., с. 165—214.

36 *Виппер Б. Р.* Искусство XVII века и проблема стиля барокко.— В кн.: Ренессанс. Барокко. Классицизм. М., 1976; *Лихачев Д. С.* Развитие русской литературы X—XVII веков; *Морозов А. А.* Проблемы барокко в русской литературе XVII — начала XVIII вв.— Русская литература, 1962, № 3.

Подробную характеристику взглядов этих ученых, а также исследователей из славянских и западноевропейских стран см. в ст. А. С. Мыльникова «Чешское барокко как историко-культурный феномен», в которой также вскрываются социальные корни чешского барокко (в кн.: Славянское барокко. М., 1979). См. также: *Рогов А. И.* Проблемы славянского барокко.— Там же; *Липатов А. В.* Литературный облик польского барокко и проблемы изучения древнерусской литературы.— Там же; *Панченко А. М.* Два этапа русского барокко.— ТОДРЛ, XXXII.

Глава первая

НЕСКОЛЬКО ЗАМЕЧАНИЙ О ПОЭТИКЕ БАРОККО

[1] *Панченко А. М.* Два этапа русского барокко, с. 100.
[2] *Sarbiewski M. K.* O poincie i dowcipie.— In: Wykłady poetyjki. Wrocław, 1954, s. 11, 12.
[3] Op. cit., s. 16.
[4] *Николай Спафарий.* Эстетические трактаты/Подг. О. А. Белобровой. Л., 1978, с. 87—124.
[5] *Pelc J.* Obraz — Słowo — Znak. Wrocław, 1973.
[6] *Феофан Прокопович.* О поэтическом искусстве.— Избранные произведения. М.; Л., 1961, с. 345.
[7] *Чернов И. А.* Из лекций по теоретическому литературоведению, с. 153.
[8] *Софронова Л. А.* Некоторые проблемы польского барокко.— Советское славяноведение, 1974, № 1; *Она же.* Об анализе литературных произведений эпохи барокко.— Советское славяноведение, 1975, № 3, с. 36—46.
[9] *Morsztyn Zb.* Muza domowa/Opr. J. Dürr-Durski. Warszawa, 1954. T. II.
[10] *Sarbiewski M. K.* Charaktery liryczne.— In: Wykłady poetyki, s. 183.
[11] Вот что писал, например, М. К. Сарбевский в своих «Лекциях по поэтике»: «Двузначность и образность этого способа (аспихологии.— *Л. С.*) дает много удовольствия читателю» (*Sarbiewski M. K.* Wykłady poetyki, s. 81).
[12] *Ауэрбах Э.* Арест Петра Вальвомера.— В кн.: Мимесис. М., 1976, с. 90.
[13] *Державина О. А.* Фацеции: Переводная новелла в русской литературе XVII в. М., 1962, с. 201.
[14] *Сковорода Г.* Диалог: Имя ему — потом змиин.— В кн.: Сочинения: В 2-х т. М., 1973, т. 1, с. 153.

Глава вторая

КРАТКАЯ ИСТОРИЯ И ХАРАКТЕРИСТИКА ШКОЛЬНОГО ТЕАТРА

[1] *Белецкий А. И.* Старинный театр в России, с. 55.
[2] *Łużny R.* Pisarze kręgu Akademii Kijowsko-Mohylańskiej a literatura polska. Z dziejów związków kulturalnych polsko-wschodnio-słowiańskich XVII—XVIII w. Kraków, 1966.
[3] Интересно отметить, что польский театр наряду с итальянским

был одним из первых, с которым столкнулись русские за границей. Во время посольств в Польшу (1653 и 1657 гг.) наши послы видели «комедию, по-русски потеху». См.: *Берков П. Н.* Из истории русской театральной терминологии.— ТОДРЛ, 1959, XI, с. 282.

[4] *Морозов П. О.* История русского театра до половины XVIII столетия, с. 107.

[5] *Державина О. А.* К вопросу сравнительно-исторического изучения европейской и русской драматургии XVII в.: Традиции Средневековья и новые элементы в пьесах XVII в. об Иосифе, с. 141—165.

[6] *Морозов П. О.* История русского театра, с. 108.

[7] *Сазонова Л. И.* Театральная программа XVII века «Алексей человек божий».— В кн.: Памятники культуры. Новые открытия: Ежегодник. 1978. М., 1979.

[8] Польская драма о Иефае, которую исследователи ставили даже выше «Отказа греческим послам» Я. Кохановского, построена иначе, чем русская. Она имеет распространенный пролог, в ней действуют герои, которых нет в русской пьесе,— жена Иефая и его друг.

[9] *Пекарский П.* Мистерии и старинный театр в России.– Современник, 1857, т. II, кн. 1/2, отд. 3, с. 49—98.

[10] *Резанов В. И.* Школьные драмы польско-литовских иезуитских коллегий.

[11] *Bieńkowski T.* Teatr i dramat szkół różnowierczych w Polsce.— In: Odrodzenie i Reformacja w Polsce. Warszawa, 1968, s. 63—64, s. 66—67.

[12] *Елеонская А. С.* Творческие взаимосвязи школьного и придворного театров в России, с. 18.

[13] *Демин А. С.* Эволюция московской школьной драматургии, с. 8.

[14] Цит. по кн.: *Богоявленский С. К.* Московский театр при царях Алексее и Петре. М., 1914, с. 69.

[15] *Петров Н. И.* Очерки из истории украинской литературы..., с. 151.

[16] *Ланг Ф.* Рассуждение о сценической игре. Цит. по: Всеволодский В. (Гернгросс). История театрального образования в России. М., 1913, т. 1, с. 43.

[17] *Bieńkowski T.* Teatr i dramat szkół różnowierczych w Polsce, s. 57.

[18] *Sarbiewski M. K.* O poezji doskonałej, czyli Wergiliusz i Homer. /Przeł. M. Plezia; Opr. S. Skimina. Wrocław, 1954, s. 100—101.

[19] *Česnakova-Michalcová M.* O dramacie Koménskiego.— Pamiętnik Teatralny, 1960, N 3/4, s. 507—508.

[20] *Феофан Прокопович.* Духовный регламент Петра Великого. Цит. по: Всеволодский В. (Гернгросс). История русского театра. Л.; М., 1929, Т. 1, с. 299.

[21] *Maciejewski J.* Sarmatyzm jako formacja kulturowa.— Teksty, 1974, N 4, s. 32.

[22] *Bieńkowski T.* Teatr szkół różnowierczych, s. 68.

[23] Банкет духовный.— Киевская старина, 1892, апрель, с. 59—70.

[24] *Pietrazsko St.* Doktryna literacka polskiego klasycyzmu. Wrocław, 1966, s. 121.

[25] *Петров Н. И.* Очерки из истории украинской литературы, с. 187—188.

[26] *Bieńkowski T.* Teatr i dramat szkół różnowierczych..., s. 70.

[27] *Резанов В. И.* Из истории русской драмы: Школьные действа XVII—XVIII вв. и театр иезуитов, с. 5—53; *Lewin P.* Wykłady poetyki na uczelniach rosyjskich XVIII w. (1722—1724) a tradycje polskie. Wrocław, 1972.

[28] *Марковский М.* Южнорусские интермедии из польской драмы «Komunija duchowna św. Borysa i Gleba».— Киевская старина, 1894, июль.
[29] *Морозов П. О.* История русского театра до половины XVIII столетия, с. 54.
[30] *Всеволодский В.* (*Гернгросс*). История театрального образования в России, с. 19 и след.
[31] Там же, с. 24.
[32] Там же, с. 33.
[33] Там же, с. 34—35.
[34] Там же, с. 40.
[35] Там же, с. 41.
[36] Там же, с. 47.
[37] Там же, с. 44.
[38] Там же, с. 49.
[39] *Okoń J.* Dramat i teatr szkolny, s. 121—122.
[40] *Демин А. С.* Эволюция московской школьной драматургии, с. 7—48.
[41] *Елеонская А. С.* Творческие взаимосвязи школьного и придворного театров в России, с. 45.
[42] *Белецкий А. И.* Старинный театр в России, с. 56.
[43] *Windakiewicz St.* Teatr kolegiów jezuickich w dawnej Polsce, s. 15.
[44] О необходимости такого подхода к школьному театру писал еще В. Н. Перетц. См.: *Перетц В. Н.* Об изучении старинного театра в России.— В кн.: Старинный театр в России, с. 9.

Глава третья

ТЕАТР И КУЛЬТУРА XVII — ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XVIII ВЕКА

[1] *Morsztyn Zb.* Epithalamium Jmci panu Janowi... Mierzeńskiemu.— In: Wirydarz Poetycki. Lwów, 1910, s. 465.
[2] *Sajkowski A.* Barok. Warszawa, 1972, s. 139.
[3] *Stanisławska A.* Transakcyja albo Opisanie całego zycia jednej sieroty przez żałosne treny od tejż samej pisane roku 1685. Kraków, 1935.
[4] *Chrościcki J. A.* «Castris ed astris».— Biuletyn Historii Sztuki, 1968, n. 3, s. 394.
[5] *Робинсон А. Н.* Первый русский театр как явление европейской культуры.— В кн.: Новые черты в русской литературе и искусстве XVII века. М., 1976, с. 9—10.
[6] Цит. по ст.: *Державина О. А., Демин А. С., Робинсон А. Н.* Появление театра и драматургии в России в XVII в.— В кн.: Ранняя русская драматургия. XVII — первая половина XVIII в.: (Первые пьесы русского театра), с. 49—50. См. также: *Робинсон А. Н.* Борьба идей в русской литературе XVII века, с. 110—111.
[7] *Соболевский А. И.* Переводная литература Московской Руси XIV—XVII вв.— Сборник ОРЯС, 1903, с. 56.
[8] Представления о мире — театре продолжали жить и позднее, на протяжении всего XVIII в. Их можно встретить в «Одах» А. Нарушевича и в «Почте духов» И. А. Крылова. Тема «мир — театр» развивалась повсеместно в славянском барокко, например у чеш-

ского писателя Т. Пешины, у словацкого поэта XVIII в. Г. Гавловича, в сочинениях украинского философа XVIII в. Г. Сковороды.

[9] *Ауэрбах Э.* Мадам дю Шатель.— В кн.: Мимесис, с. 254.

[10] *Morsztyn Zb.* Epithalamium Jmci panu Janowi Mierzeńskiemu, Wirydarz Poetycki, s. 465.

[11] *Белецкий А. И.* Старинный театр в России, с. 6.

[12] *Сковорода Г.* Начальная дверь к христианскому добронравию.— Сочинения: В 2-х т., т. 1, с. 116.

[13] *Михайлов А. В.* Характер и личность в немецкой литературе XVII века.— В кн.: Проблемы портрета: Материалы научной конференции (1972). М., 1974 с. 95—128.

[14] *Lewański J.* Polskie przekłady Jana Baptysty Marina. Wrocław, 1974, s. 77—78. Эта же поэма дает примеры театрального видения мира. В ней «мир стал театральной декорацией, утратил свою субъективную целостность, свою жизнь, стал собранием реквизитов. Из этих же реквизитов Марино строит огромный, потрясающих размеров театр»,— пишет исследователь (s. 127).

[15] *Okoń J.* «Dafnis», «Paskwalina»: Z problemów epiki romansowej Samuela Twardowskiego.— Ruch Literacki, 1975, N 5, s. 303—317.

[16] *Бахтин М. М.* Слово в романе.— В кн.: Вопросы литературы и эстетики: Исследования различных лет, с. 198.

[17] *Karpowicz M.* Jerzy Eleuter Siemiginowski malarz polskiego baroku. Wrocław, 1974, s. 157; см. также: *Karpowicz M.* Sztuka polska XVII wieku. Warszawa, 1975.

[18] *Фоменко В. М.* Григорій Левицький і українська гравюра. Київ, 1976, с. 110; о театральности живописи см.: *Лотман Ю. М.* Театральный язык и живопись: (К проблеме иконической риторики).— В кн.: Театральное пространство: Материалы конференции (1978). М., 1979, с. 238—252.

[19] *Пигарев К. В.* Русская литература и изобразительное искусство. М., 1966, с. 98.

[20] *Тананаева Л. И.* Сарматский портрет: Из истории польского портрета эпохи барокко. М., 1979, с. 157; *Chrzanowski J.* Ciało sarmackie.— Teksty, 1977, n. 1, s. 59—62.

[21] *Алпатов М. В.* Синтез искусств в эпоху барокко.— В кн.: Этюды по истории западноевропейского искусства. М., 1963, с. 160.

[22] *Лотман Ю. М.* Художественная природа русских народных картинок.— В кн.: Народная гравюра и фольклор в России XVII—XIX вв. М., 1976, с. 247—267; *Сакович А. Г.* Русский настенный лубочный театр XVIII—XIX вв.— В кн.: Театральное пространство: Материалы научной конференции (1978), с. 351—376.

[23] *Плужников В. И.* Организация фасада в архитектуре русского барокко.— В кн.: Русское искусство барокко: Материалы и исследования. М., 1977, с. 88—127; *Локтев В. И.* Театральность архитектуры и архитектура театра.— В кн.: Театральное пространство: Материалы научной конференции (1978), с. 177—201.

[24] *Chrościcki J.* Pompa funebris. Z dziejów kultury staropolskiej. Warszawa, 1974.

[25] *Всеволодский В.* (*Гернгросс*). История русского театра. Л.; М., 1929, т. 1, с. 372.

[26] В. П. Гребенюк в статье «Публичные зрелища петровского времени и их связь с театром» прямо указывает на то, что при устройстве триумфов и фейерверков использовались «комеди-

альные декорации» (в кн.: Новые черты в русской литературе и искусстве XII — начала XVIII в. М., 1976, с. 50).

[27] *Воронихина А. И.* Триумфальные ворота 1742 г. в Санкт-Петербурге.— В кн.: Русское искусство барокко, с. 159—172.

[28] *Ровинский Д. А.* Обозрение иконописаний в России до конца XVII в. Описание фейерверков и иллюминаций. 1674—1891 гг. СПб., 1903; *Алексеева М. А.* Театр фейерверков в России XVIII века.— В кн.: Театральное пространство: Материалы конференции (1978), с. 291—307.

[29] *Witczak T.* Teatr i dramat staropolski w Gdańsku: (Przegląd historyczno-materialny). Gdańsk, 1959. Фейерверки могли сопровождать и богослужения. См.: *Васильев В. Н.* Старинные фейерверки в России. XVII — первая четверть XVIII в. Л., 1960, с. 10.

[30] *Ровинский Д. А.* Описание фейерверков и иллюминаций, с. 207. Интересно заметить, что подробные данные об устройстве фейерверков содержались в «Уставе ратных, пушечных и других дел, касающихся до воинской науки», для их производства было открыто специальное ракетное заведение. См.: *Васильев В. Н.* Старинные фейерверки в России, с. 12—14.

[31] *Ровинский Д. А.* Описание фейерверков и иллюминаций, с. 225.

[32] *Феофан Прокопович.* Путешествие в Новгород его императорского величества. Цит. по ст.: Берков П. Н. Одно из первых применений эзоповского языка в России.— В кн.: Проблемы теории и истории литературы. М., 1971, с. 79.

[33] *Всеволодский В.* (*Гернгросс*). История русского театра, с. 130—178.

[34] *Chrościcki J.* Pompa funebris. Z dziejów kultury staropolskiej. Warszawa, 1974; Тананаева Л. И. Сарматский портрет, с. 198—222.

[35] *Пигарев К. В.* Русская литература и изобразительное искусство, с. 61.

[36] *Морозов А. А.* Эмблематика барокко в литературе и искусстве петровского времени.— В кн.: Проблемы литературного развития в России в первой трети XVIII в. Л., 1974, с. 201.

[37] *Всеволодский В.* (*Гернгросс*). История театрального образования в России. Т. 1, с. 397—400.

[38] *Okoń J.* Dramat i teatr szkolny, s. 87.

[39] Цит. по ст.: *Кусков В. В.* «Ревность православия».— В кн.: Ранняя русская драматургия. XVII — первая половина XVIII в. Т. 3. Пьесы школьных театров Москвы, с. 496.

[40] *Buba J.* Misterium pasyjne na Spiszu.— Pamiętnik Teatralny, 1976, n. 1/2, s. 64.

[41] *Okoń J.* Dramat i teatr szkolny, s. 104.

[42] *Poplatek J.* Studia z dziejów jezuickiego teatru szkolnego w Polsce, s. 45.

[43] Интересно отметить, что оживление традиций массовых зрелищных празднеств обычно происходит в напряженные исторические моменты. Например, оно было характерно для России первых послереволюционных лет. Известно, что Ю. Анненков оформил в 1920 г. уличное представление «Взятие Зимнего дворца», которое разыгрывалось на Дворцовой площади. См.: *Эткинд М.* О диапазоне пространственно-временных решений в искусстве оформления сцены.— В кн.: Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Л., 1974, с. 44—45.

[44] *Buba J.* Misterium pasyjne..., s. 64.

[45] *Angyal E.* Świat słowiańskiego baroku, s. 161.
[46] Цит. по кн.: *Всеволодский В.* (*Гернгросс*). История русского театра. Т. I, с. 374.
[47] Там же, с. 379.
[48] *Панченко А. М.* Русская стихотворная культура XVII в., с. 90; *Лихачев Д. С., Панченко А. М.* «Смеховой мир» древней Руси. М., 1976, с. 203.
[49] *Кочеткова Н. Д.* Ораторская проза Феофана Прокоповича и пути формирования литературы классицизма.— В кн.: Проблемы литературного развития России первой трети XVIII в., с. 75.
[50] *Bieńkowski T.* Antyk w literaturze... staropolskiej. W.; 1976, s. 179.
[51] *Kruczyński A.* «Franciscus», dramat jezuicki.— Pamiętnik Teatralny, 1976, n. 1/2, s. 49.
[52] *Бахтин М. М.* Слово в романе.— В кн.: Вопросы литературы и эстетики, с. 199.
[53] *Кузьмин А. И.* Военная тема в литературе петровского времени.— В кн.: Проблемы литературного развития в России первой трети XVIII в., с. 168—183.
[54] *Демин А. С.* Эволюция московской школьной драматургии.— В кн.: Ранняя русская драматургия. XVII — первая половина XVIII в. Т. 3. Пьесы школьных театров Москвы, с. 25.
[55] *Targosz K.* Teatr szkół Nowodworskich w Krakowie w XVII wieku.— Pamiętnik Teatralny, n. 1/2, s. 56.
[56] *Okoń J.* Dramat i teatr szkolny, s. 130.
[57] *Witczak J.* Teatr i dramat staropolski w Gdańsku, s. 101.
[58] *Лотман Ю. И.* Театр и театральность в культуре XIX в.— В кн.: Semiotyka i struktura tekstu. Wrocław, 1974, s. 333—355; *Чернов И. А.* Из лекций по теоретическому литературоведению. Барокко: литература и литературоведение, с. 141—142.

Глава четвертая

ТЕАТР КАК СИНТЕЗ ИСКУССТВ

[1] *Алпатов М. В.* Синтез искусств в эпоху барокко.— В кн.: Этюды по истории западноевропейского искусства. М., 1963, с. 157—161.
[2] *Нечаев В. В.* Нутровые палаты в русской живописи XVII века.— В кн.: Русское искусство XVII века. Л., 1929, с. 7—62.
[3] *Алпатов М. В.* Синтез искусств в эпоху барокко, с. 158.
[4] *Шмит Ф. И.* «Барокко» как историческая категория.— В кн.: Русское искусство XVII века, с. 22.
[5] *Karpowicz M.* Sztuka polska XVII wieku. Warszawa, 1975, s. 118.
[6] *Tapié V.-L.* Barok. Bratislava, 1971.
[7] *Sarbiewski M. K.* Charaktery liryczne.— In: Wykłady poetyki, s. 91.
[8] Цит. по: *Hernas Cz.* Zarys historii literatury barokowej.— In: Polska XVII wieku — Kontrreformacja — Barok. Warszawa, 1969, s. 294.
[9] *Sarbiewski M. K.* Charaktery liryczne, s. 69.
[10] *Sarbiewski M. K.* Wykłady poetyki, s. 477.
[11] Цит. по: *Резанов В. И.* Из истории русской драмы: Школьные действа XVII—XVIII вв. и театр иезуитов, с. 113.
[12] *Конисский Г.* «Praecepta de arte poetica». Цит. по кн.: Старинный спектакль в России, с. 205.
[13] *Ланг Ф.* Рассуждение о сценической игре, с. 45.

[14] Там же, с. 51.
[15] Интерес к архитектуре в театре был неслучаен. Она играла огромную роль в культурной жизни эпохи, и многие исследователи даже определяют ее как доминирующий тип искусства. См.: *Шмит Ф. И.* «Барокко» как историческая категория, с. 20—21.
[16] *Масен Я.* О сценическом действии. Цит. по: Адрианова-Перетц В. П. Сцена и приемы постановки в русском школьном театре XVII—XVIII вв.— В кн.: Старинный спектакль в России, с. 37.
[17] *Windakiewicz St.* Teatr kolegiów jezuickich w dawnej Polsce, s. 19—20.
[18] *Демин А. С.* Русская литература второй половины XVII — начала XVIII века, с. 44—45.
[19] *Резанов В. И.* Из истории русской драмы, с. 161.
[20] *Szweykowska A.* Twórczość Virgilio Puctitellego dla polskiej sceny (1635?—1648).— O dawnym dramacie i teatrze. Studia do syntezy. Wrocław, 1971, s. 84—144.
[21] *Bieńkowski T.* Gatunki dramatyczne w okresie staropolskim.— Ruch Literacki, 1970, n. 2.
[22] *Popłatek J.* Studia z dziejów jezuickiego teatru szkolnego w Polsce, s. 78.
[23] *Резанов В. И.* Школьные драмы польско-литовских иезуитских коллегий, с. 300.
[24] Цит. по ст.: *В. Г.* Картинки старины.— Киевская старина, 1887, апрель, с. 689.
[25] *Wbycicki K.* Teatr starożytny w Polsce. Warszawa, 1841, t. 1, s. 89—90.

Глава пятая

КАРТИНА МИРА В ШКОЛЬНОЙ ДРАМАТУРГИИ

[1] Действо о семи свободных науках.— В кн.: Ранняя русская драматургия, с. 132—134.
[2] *Ауэрбах Э.* Утомленный Принц.— В кн.: Ауэрбах Э. Мимесис, с. 336.
[3] *Демин А. С.* Эволюция московской школьной драматургии, с. 12.
[4] В. П. Адрианова-Перетц предполагала, что рай и небо различались и что рай был особым по сравнению с небом местом сцены, как и адская темница.
[5] «Путь человеческий... от колыбели до могилы — шаг»,— писал Дж. Марино. Цит. по кн.: Хрестоматия XVII в. М., 1941, с. 17.

Колыбель и могила были единственными декорациями одной из пьес Кальдерона. Ср. у В. Потоцкого: «Скажите, что за дорога такая легкая, такая проторенная, что с нее нельзя сбиться... не думая, я скажу тебе: к могиле, к могиле...» («Безошибочный путь»).
[6] Ср.: «...всех нас смерть равняет, всем от ней горе» (*Величковский Ів.* Твори. Київ, 1972, с. 148).
[7] Тема смерти развивалась не только в театре, но в литературе, живописи, архитектуре. См., например, фигуру Смерти в виде скелета с косой в надгробии Острогорских в Тарнове, барельеф «Искусство умирать» (Краковский национальный музей) и др. См.: *Karpowicz M.* Sztuka polska XVII wieku, s. 58, 80, 83.

[8] *Бахтин М. М.* Формы времени и хронотопа в романе, с. 271.
[9] Цит. по кн.: *Батюшков Ф.* Спор души с телом в памятниках средневековой литературы. СПб., 1891, с. 208. См. также: «Одна и притом подлейшая часть человека — смертное тело... душа живет в этом теле... зачем, если она не ест, не пьет, ей рубаха и контуш?» («Богатый или сам несправедлив, или наследник несправедливого», В. Потоцкий).
[10] Байки в українській літературі XVII—XVIII ст.: Пам'ятки давньої української літератури. Київ, 1963, с. 120—121.
[11] *Лотман Ю. М.* Проблема художественного пространства в прозе Гоголя.— Труды по русской и славянской филологии, Тарту, 1968, XI, с. 13.
[12] *Лихачев Д. С.* Поэтика древнерусской литературы. М., 1979, с. 335—351; *Он же.* Сюжетные повествования в памятниках, стоявших вне жанровых систем.— В кн.: Истоки русской беллетристики. Л., 1970, с. 195—204.
[13] *Лотман Ю. М.* Проблема художественного пространства в прозе Гоголя, с. 7—8.
[14] *Ауэрбах Э.* Роланда назначают вождем арьергарда войска франков.— В кн.: Мимесис, с. 126.
[15] *Бахтин М. М.* Слово в романе.— В кн.: Вопросы литературы и эстетики, с. 250.
[16] *Ауэрбах Э.* Адам и Ева.— В кн.: Мимесис, с. 168.
[17] *Гуревич А. Я.* Категории средневековой культуры. М., 1972, с. 26—34.
[18] *Бахтин М. М.* Формы времени и хронотоп в романе, с. 307.
[19] *Preiss P.* Panoráma Manýrysmu. Praha, 1975, s. 152—175.
[20] Многочисленные примеры таких перемен приведены А. С. Деминым в его книге «Русская литература второй половины XVII — начала XVIII века» (с. 162—163).
[21] Д. С. Лихачев, А. М. Панченко, А. С. Демин указывают на оптимистический характер темы изменчивости мира и человека в русской литературе XVII — первой половины XVIII в. См.: *Демин А. С.* Русская литература второй половины XVII — начала XVIII века, с. 181—186.

Глава шестая

ШКОЛЬНЫЙ ТЕАТР И РИТОРИКА

[1] *Lachmann R.* Retoryka a kontekst kulturowy.— Pamiętnik Literacki, 1977, n. 3, s. 257—272.
[2] *Бабкин Д. С.* Русская риторика начала XVII в.— ТОДРЛ, 1951, VIII, с. 326—353.
[3] *Арган Дж.* Цит. по ст.: Białostocki J. Barok. Styl. Epoka — Postawa.— Biuletyn Historii Sztuki, 1958, N 1, s. 33.
[4] *Sarbiewski M. K.* O poincie i dowcipie.— In: Wykłady poetyki, s. 5.
[5] *Idem.* Charaktery liryczne, s. 73, 118.
[6] *Ланг Ф.* Рассуждение о сценической игре, с. 136, 170.
[7] Из «Риторики» Макария». Цит. по кн.: *Вомперский В. П.* Стилистическое учение М. В. Ломоносова и теория трех стилей. М., 1970, с. 24; см. также: *Lachmann R.* The Makarij — Rhetorik.— Rhetorica slavica, из. I, Köln, 1980.
[8] *Sarbiewski M. K.* Charaktery liryczne, s. 98.

[9] *Hall Jameson K. M.* Ograniczenia gatunkowe a sytuacja retoryki.— Pamiętnik Literacki, 1977, n. 1, s. 212—219.
[10] *Резанов В. И.* К вопросу о старинной драме, с. 39.
[11] Там же, с. 33.
[12] Там же, с. 13.
[13] Там же, с. 4.
[14] *Lachmann R.* Lomonosovs inventio-Lehre unter textpragmatischen Aspekt.— Slavistische Forschungen, 1976, s. 221—239.
[15] *Opaliński K.* Satyra VII.— In: Satyry. Ksiega II. Warszawa, 1953.
[16] *Nadolski Br.* O stylach w jezuickich retorykach.— Pamiętnik Literacki, 1963, n. 3, s. 84.
[17] *Korolko M.* Rola retoryki w piśmiennictwie polskim wieku XVI.— Przegląd Humanistyczny, 1966, n. 5.
[18] *Weintraub W.* Teatr Seneki a «Odprawa posłów greckich».— In: Kultura i literatura dawnej Polski, Warszawa, 1968, s. 98.

Глава седьмая

СЮЖЕТ ШКОЛЬНОЙ ДРАМЫ. СТРУКТУРА СЮЖЕТА

[1] *Sarbiewski M. K.* O zaletach i wadach elegii, s. 365.
[2] *Сковорода Г.* Диалог: Имя ему — потоп змиин, с. 15.
[3] *Феофан Прокопович.* Сочинения. М.; Л., 1961, с. 433.
[4] *Sarbiewski M. K.* O figurach myśli.— In: Wykłady poetyki, s. 403.
[5] Это перемещение героев из сверхъестественного мира в мир людей прослеживал М. Праз, анализируя образ Сатаны в европейской литературе XVII—XIX вв. См.: *Praz M.* La carne, la morte e il diavolo. Milano, 1930.
[6] Судя по замечанию В. И. Резанова о «Поэтике» М. Довгалевского, существовал такой вариант пьесы об Ироде, где он кончал самоубийством.
[7] Пьеса Димитрия Ростовского имеет некоторые соответствия с «Пьесой о воцарении Кира». Подобного рода соотношения между пьесами различных видов в рыбалтовском театре выявляет В. В. Мочалова в ст.: Рыбалтовская комедия в истории польской драмы первой четверти XVII века.— Советское славяноведение, 1973, № 5.
[8] *Okoń J.* Dramat i teatr szkolny, s. 398—399.
[9] На сюжет об Ахаве была написана и одна польская пьеса, которая так и называлась «Ахав», ставилась в 1597 г. по-латыни.

Глава восьмая

ГЕРОЙ ШКОЛЬНОЙ ДРАМЫ

[1] Аналогично интерпретирует изображение человеческого характера в живописном портрете XVII—XVIII вв. Л. И. Тананаева. В нем выделялось обобщенное, надындивидуальное. Человек значил мало по сравнению с его гербом, который обязательно изображался на портрете, с аксессуарами, которыми он наделялся. «В сарматском портрете конкретный человек не столько изображается, сколько обозначается, он — лишь условный знак..., чело-

веческий образ не раскрывается сам по себе, «изнутри», зато особый вес и значение приобретают предметы». «Идентификация, как на средневековых портретах, осуществляется здесь через атрибут, позволяющий узнать о человеке сумму важных и интересных для тогдашнего зрителя сведений, более конкретизированных, чем могли сообщить сами модели» (цит. по кн.: *Тананаева Л. И.* Сарматский портрет, с. 142—144).

[2] *Бахтин М. М.* Формы времени и хронотопа в романе, с. 240.

[3] *Софронова Л. А.* Сравнительный анализ сюжета польской драмы XVII в. «Kommunija duchowna św. Borysa i Gleba» и группы древнерусских произведений о Борисе и Глебе. Автореф. ... канд. дис. М., 1969.

Глава девятая

ТЕНДЕНЦИИ К УСЛОВНОМУ И НАТУРАЛИСТИЧЕСКОМУ ИЗОБРАЖЕНИЮ. АЛЛЕГОРИИ

[1] *Białostocki J.* Borok. Styl — Epoka — Postawa.— Biuletyn Historii Sztuki, Warszawa, 1958, n. 1, s. 33.

[2] *Tomkiewicz Wł.* Kultura artystyczna XVII wieku. Warszawa, 1969, s. 256.

[3] *Алексеева М. А.* Жанр конклюзий в русском искусстве конца XVII— начала XVIII вв.— В кн.: Русское искусство барокко, с. 11.

[4] *Sofronowa Ł.* Intermedia polskiego dramatu z wieku XVII.— Pamiętnik Teatralny, 1971, N 1, s. 60—75.

[5] *Богатырев П. Г.* Народный театр чехов и словаков.— В кн.: Вопросы теории народного искусства. М., 1971, с. 154—162.

[6] *Ауэрбах Э.* Мимесис, с. 168.

[7] Прение живота и смерти известны в различных вариантах польской, русской, украинской литературам. См.: Повести о жизни и смерти/Иссл. и подг. Р. П. Дмитриевой. М.; Л., 1964.

[8] *Ланг Ф.* Рассуждение о сценической игре, с. 12.

[9] *Бабкин Д. С.* Русская риторика начала XVII в.— ТОДРЛ, 1951, VIII, с. 334.

[10] *Понтан Я.* Цит. по кн.: Резанов В. И. Из истории русской драмы, с. 268.

[11] *Sarbiewski M. K.* O poezji doskonałej, s. 35.

[12] *Жинкин Н.* Проблема эстетической формы.— В кн.: Художественная форма. М., 1927, с. 25.

Глава десятая

ЭМБЛЕМАТИЧЕСКИЙ ХАРАКТЕР ШКОЛЬНОГО ТЕАТРА

[1] *Сковорода Г.* Книжечка, называемая Silenus Alcibiadis, сиречь икона алкивиадская: Израильский змей.— В кн.: Сочинения. М., 1978, Т. 2, с. 16.

[2] *Błoński J.* Mikołaj Sęp Szarzyński a początek polskiego baroku. Kraków, 1967, s. 45.

[3] *Сковорода Г.* Книжечка, называемая..., с. 18.
[4] *Сковорода Г.* Кольцо: Дружеский разговор о душевном мире.– В кн.: Сочинения, т. 1, с. 373.
[5] Там же, с. 374.
[6] *Pigoń St.* Z dziejów pijarskiego teatry konwiktowego w Rzeszowie.— Archiwum Literackie, 1962, VI, s. 140—148.
[7] *Tomkiewicz Wł.* Polska sztuka kontrreformacyjna.— In: Wiek XVII: Kontrreformacja. Barok. Warszawa, 1969, s. 84—87.
[8] *Резанов В. И.* К вопросу о старинной драме, с. 34.
[9] *Ланг Ф.* Рассуждение о сценической игре, с. 179.
[10] *Резанов В. И.* К вопросу о старинной драме, с. 13.
[11] *Морозов П. О.* История русского театра, с. 343.
[12] *Резанов В. И.* К вопросу о старинной драме, с. 14.

Глава одиннадцатая

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ И ОПИСАНИЕ

[1] *Sarbiewski M. K.* O poezji doskonałej, czyli Wergiliusz i Homer/ Przeł. M. Plezia; Oprac. S. Skimina. Wrocław, 1954, s. 385—417.
[2] *Сковорода Г.* Кольцо, т. 1, с. 375.
[3] *Сковорода Г.* Разговор, называемый алфавит, или Букварь мира, т. 1, с. 426, 428.
[4] *Bieńkowski T.* Fabularne motywy antyczne w dramacie staropolskim i ich funkcja ideowa. Studium z dziejów kultury staropolskiej. Wrocław etc., 1967, s. 256—274.
[5] *Резанов В. И.* Из истории русской драмы: Школьные действа XVII—XVIII вв. и театр иезуитов, с. 166.
[6] *Sarnowska-Temeriusz E.* Świat mitów i świat znaczeń. Maciej Kazimierz Sarbiewski i problemy wiedzy o starożytności. Wrocław etc., 1969, s. 28—29.
[7] Цит. по кн.: *Bieńkowski T.* Fabularne motywy antyczne w dramacie staropolskim, s. 20.
[8] Ср. Terentius Christianus — имя, которым называли автора «библейских комедий» Корнелиуса Схоне. М. К. Сарбевский именовался христианским Горацием.
[9] Иногда интерпретации были просто причудливыми. Возможно было интерпретировать античные мифы в аспекте экономическом, астрономическом, грамматическом.
[10] Следует заметить, что в XVI—XVII вв. существовала тенденция синхронизировать библейскую и античную истории, определить связи между ее героями.
[11] Также воспринимались и библейские мотивы. В «Истории о старом и юном Товии» есть изречения из Экклезиаста, Эврипида, Платона. Они объединяются темой почитания родителей и содержат ключ к пониманию пьесы в целом.

Заключение

ШКОЛЬНЫЙ ТЕАТР И БАРОККО

[1] *Панченко А. М.* Два этапа русского барокко, с. 105.
[2] *Тананаева Л. И.* Сарматский портрет, с. 145—149.
[3] *Lewański J.* Teatry szkolne w czasach poprzedzających początek działalności Teatru Narodowego.— In: Teatr Norodawy w dobie Oświecenia. Wrocław etc., 1967, s. 164—172.

УКАЗАТЕЛЬ ПЬЕС РУССКОГО И УКРАИНСКОГО ТЕАТРА

Авелева смерть 38
Акт комедиальный о Калеандре, цесаревиче греческом, и о мужественной Неонилде, цесаревъне трапезонской 31, 33, 91, 105, 111, 120, 148, 157, 158, 199, 200, 202, 217
Акт о преславной палестинских стран царице 202
Акт о царе перском Кире и о царице скифской Тамаре 84, 106, 144, 147, 155, 178, 189, 198, 200
Акт, или Действие о князе Петре Златых Ключах и о прекрасной королевне Магилене Неополитанской 31, 105, 157, 158, 168—169, 182, 216—217, 233
Алексей человек божий 29, 84, 91, 93, 94, 96, 97, 103, 110, 118, 121, 150, 155, 157, 162, 166, 174, 175, 179, 181, 208, 219
Артаксерксово действо 135, 136, 145, 160, 186, 189, 190

Банкет духовный 38, 128
Беседы пастушеские (Симеон Полоцкий) 129
Богатырь и воин (Димитрий Ростовский) 185—186
Божие уничижителей гордых уничижение 86, 96, 125, 189, 200, 203, 216, 221, 222, 225, 227
Борьба церкви с диаволом 84

Венец Димитрию 107, 115, 150, 155, 164, 174, 189, 202, 204, 219, 236
Вирши на Воскресение Христово 93, 95, 96, 122, 127, 129, 191, 229, 233, 236
Вирши на Рождество Христово (Памва Берында) 127
Владимир (Феофан Прокопович) 29, 86, 136, 137, 138, 139, 154
Властолюбивый образ человеколюбия божия 91

История о Кире, царе перском и о царице Тамире Скифской 93

Дафнис, гонением любовного Аполлона в древо лявровое превращенная 30
Действие об Ахаве 97, 168, 194
Действие об Есфири 109, 117, 118, 153, 160, 201, 202, 204, 206, 216, 219
Действие на Рождество Христово 84, 90, 95, 109, 118, 121, 122, 200, 223, 236
Действие на страсти Христовы списанное 29, 93, 119, 140, 165, 171, 172, 179, 219, 227
Действо о десяти девах, о пяти мудрых и о пяти юродивых 84, 91, 93, 95, 98, 115, 123, 162, 194
Действо о князе Иефае Галаатском, како принес дщерь свою единородную на жертву богу 30, 82, 119, 144, 200
Действие о короле Гишпанском 77, 106
Действие о святей мученице Евдокии 116, 142, 154, 194, 198
Действо о семи свободных науках 84—85, 127
Действо о страдании святыя мученицы Параскевы 107, 142, 149, 150
Действо страшного суда 32

Декламация ко дню рождения Елизаветы Петровны 86, 112, 165, 235
Декламация на Пасху (И. Волкович) 207
Диалог о Гофреде, победившем сарацины 86, 112, 116, 130
Диалог о страстях Христовых («Dialogus de passione Christi») 30, 91, 140, 155, 194, 207
Драгыя Смеяныя 80

Жалобная комедия об Адаме и Еве 32, 187

Иосиф Патриарха (Лаврентий Горка) 29, 86, 93, 117, 120, 138, 156, 199, 227
История о царе Давиде и царе Соломоне 147, 188

Комедия об Индрике и Меленде 31, 106, 147, 148, 157, 158, 164, 188
Комедия об искуплении человека 95, 165, 227
Комедия о Есфире царице, в нейже показует о ненависти и о протчем 153, 160
Комедия о графе Фарсоне 29, 58, 105, 144, 145
Комедия о Ксенофонте и Марии 43, 82, 93, 102, 103, 114, 146, 154, 198, 205
Комедия о прекрасной Мелюзины 43
Комедия пророка Даниила 32
Комедия святой Екатерины 32, 149
Комидия притчи о блуднем сыне (Симеон Полоцкий) 30, 84, 103, 104, 157, 162, 163, 178, 180, 187, 223, 226
Комический монолог на встречу весны 39, 82, 185, 186

Малая прохладная комедия об Иосифе 32, 227
Милость Божия, Украину от неудобь носимых обид лядских чрез Богдана Зиновия Хмельницкого свободившая 5
Мудрость предвечная 91

Не любо — не смейся 38

О Сарпиде дуксе ассириском, о любви и верности 29, 108, 119, 121, 144, 148, 157, 188
Образ победоносия 55, 75, 160, 215
Образ торжества российского 75, 116, 197, 219, 222, 232, 235
О Навходносоре царе, о теле злате и о триех отроцех, в пещи не сожженных (Симеон Полоцкий) 32, 43, 84, 142,144, 220
Опера об Александре Македонском 77, 95, 96, 112, 119, 147, 155, 215

Пещное действо 32
Пьеса о воцарении Кира 116, 119, 144, 146, 147, 153, 180, 202
Принц Пикель Гяринг, или Жоделет 58

Ревность православия 28, 32, 49,84, 86, 116, 118, 125, 217
Рождественская драма (Дмитрий Ростовский) 29, 82, 90, 92, 95, 100, 115, 118, 119, 138, 139, 148, 151, 152, 153, 155, 161, 171, 187, 189, 194, 202—204, 207, 221, 235
Рождественская драма 92, 114, 116, 138—140, 166, 171, 180, 192, 223

Свобода от веков вожделенная 195, 229
Свобождение Ливонии и Ингерманландии 77, 82, 91, 96, 109, 118, 125, 153, 171, 173, 218, 227, 230, 231
Слава печалная 84, 92, 97, 110, 112, 136, 215, 217
Слава российская 77, 84, 109, 136, 235
Смоленская декламация 85, 93, 120, 127
Стефанотокос 38, 40, 58, 113, 114, 116, 125, 160, 166, 189, 204, 214—217
Стихи по вопросам и ответам сложения, от двоих учеников пред великою монархинею сказованния 51

Стихи приветствителныя 51
Страшное изображение второго пришествия 28, 32, 71, 76, 84, 96, 97, 99, 116, 122, 156, 162, 164, 165, 193, 194, 198, 201, 203, 214, 235
Сципио Африкан, вождь римский, и погубление Софонизбы, королевы нумидийской 67, 117, 157, 189

Темир-Аксаково действо 58
Торжество Естества человеческого 90, 95—97, 101, 110, 114, 115, 137, 164, 190, 199, 226, 227
Торжество мира православного 28, 49, 76, 77, 111, 116, 125, 153, 193, 194
Threni sepulcrales 84

Ужасная измена сластолюбивого жития 28, 30, 84, 86, 94, 98, 100, 104, 117—121, 131, 135, 136, 142, 154, 194, 203, 217, 219
Успенская драма (Димитрий Ростовский) 84, 91, 114, 115, 122, 138, 139, 154, 165, 173

Царство мира 28, 49, 86, 87, 94, 116, 153, 193
Царство Натури людской 28, 81, 90, 92, 95, 101, 112—115, 117, 121, 137, 219

Шутовская комедия 185, 186

УКАЗАТЕЛЬ ПЬЕС ПОЛЬСКОГО ТЕАТРА

Aequetatis et artis iudicium in decidendo filio, sub adventus ferias theatrali 150
Agnus Clementi 157
Akt miłości Bożego Syna przeciw grzesznikowi w królewicu Uranopolitańskim (Акт любви сына божьего в королевиче Уранополитанском) 111, 118, 157, 179
Ambitio luxu medio scelerum author in Selymo, Baiazetis filio — 144, 145, 146, 197, 200
Amor victor et victima in Dasio adolescente pro Christo caeso raepraesentatus 107, 149, 156, 181
Antithemius, seu Mors peccatoris 100, 140, 175
Apollo z muzami głoszący pochwałę nauk 129

Bacchi Hilaria Praemisli II fato confusa 197, 200, 203
Bacchus canguine et nece potus, sive Odoacer, Herulorum rex— 145, 146, 156
Belizarius 118
Boleslaus rex 76, 106, 175, 205

Carolus Magnus, de paganismo victor, hilaritati catholicae de luxu triumphatore exemplum 147
Castrum doloris 67
Clypeus contra telum 150
Clypeus principium, sive Sapientia in coronato Bactrianorum capite paginis a ferro protecta 108, 145, 146
Constantia coronata in iudicio regis Bungi gentilis 107, 145, 150
Convivium Tyrannidis 108, 144, 145, 146, 153, 156, 159, 161, 166
De Christi noctali et postoribus 129
De Pace (Диалог о мире) 27, 109, 193, 197, 202, 223
Dialog na Wielki Piątek 84, 92, 94, 115, 174, 190, 202
Dialog o Anteresie 130
Dialogus Admetus rex (Король Адмет) 135
Dialogus de Nativitate Domini 152
Dialogus Polonicus 194
Dies extrema iudicii Domini

Principi cui dam immerso vanitati prima salutis 82, 83
Dionysius, Syracusanus princeps (Дионисий, тиран сиракузский) 76, 145, 146, 153, 156, 158, 177
Drama de Arca (Драма о ковчеге) 71, 130, 173, 211, 222, 223
Dramma comicus Odostratocles (Одостратокл) 83, 104, 116, 141, 176, 217, 218
Drogi Herculesowe albo Dyjalog o jednym młodzieńcu 99
Dyktunna niebieska (Небесная Артемида) 161, 193, 194, 207, 208, 212
Dziewosłąb dworski 30, 84

Elegia inter beatos relati Joannis Franciscus Regis 221
Eutropius 118
Exilium sapientis, sapientia sublevatum, in Dionysio, Siciliae tyranno 86, 145, 146, 154,158 177

Fati sui obeliscus, stans post funera Isnaldus 145, 197, 202
Felicitas B audacis 189
Fluctuans in oceano mundi iuventus, iam divini amoris Favoniis protrusa 221
Fortuna Palladi foederata 111
Funebris prae exedris Antoniis orator 172, 215

Gemini fratres 107, 157, 175, 180, 181
Gladius Persei 192, 233
Grandis Aegrotus ab Omnipotente Medico sanatus 138, 161, 195, 214
Gratia homini placere renuens 174

Historia o starym i młodym Tobiaszu 96, 134, 160, 163—164, 174

Imago victoriae de Turcis relatae 49, 215
Imprecatio proprii oris decreto in cive quodam damnata 176
Incendium aureum igne extinctum 141, 149, 150, 158, 161, 176, 188, 192
Iudicia Dei in Symmaccho Boecio et Theodorico 108, 145, 146, 158, 159, 197, 200
Iudicium Dei horribile in proregem Indiae 140

Jefte 30, 118
Jesus Nazarenus, Rex Judaeorum et noster (Иисус из Назарета, царь иудейский) 106, 143, 146, 147, 149, 156, 158, 166, 175, 179, 180, 188, 228

Komedia o mięsopuście 84, 235
Kommunia duchowna śm. Borysa i Gleba (Духовное причастие св. Бориса и Глеба) 46, 103, 114, 135, 144—146, 152, 156, 158, 159, 166, 177, 221

Leve opum pondus in bilance Alexandris Macedonies expensum ad plantas Porgiae Gandiorum principis obiectum in scenam datum 214
Lucus Baccho festus in sacrum eremum 173

Mauritius 108, 125, 133, 154, 200, 207, 221
Mensarum Hilaria 146, 156
Mensis Augustus iudex dramma menstruum 207
Minerval regium, sive Gratianus Au ustus 58, 76, 83, 86, 108, 145, 167, 192, 203, 219
Mistyczna kommunija w żalu niewinnych Karola i Fryderyka 144—146, 158
Mistyczna wesela kommunija Genseryka i Tryzymunda 83, 144—146, 158, 191—192, 216
Mifibozet 119, 133, 136, 222, 225—226
Monstra wdzięczności Korony Polskiej 77

Nabożne ran Ukrzyżowanego Zbawiciela opłakiwanie 192
Navis antiquissimus domus... 236
Naufragium vitae et regni aquis a Patharito, Insubrum rege 98
Novissima hominis grandis scena 161, 221
Nowa komedia rubałtowska 232

O ofiarowaniu Izaaka 226

Pan Piwosza 119
Praeda Tartari, seu Didacus de Vellades exhibitio menstrua 85, 175, 176, 197, 205
Pijany Bigos odszedł od siebie 186

Regnum Phraatis innocuo sanguine paratum Orodis, regis Persarum 145, 146, 166
Renovatum deicidium in Japonia 129
Rozkosz i Lenistwo 179
Rozmowa Dusze z Ciałem, albo sen Młodzieńca jednego 100, 192

Sacra Regni Maiestatis Polonorum 129
Sapientia Coronata 145, 156, 158
Scutum Palladis ab errorem monstris orbem prodegens 146
Senium ambitionis in immaturo Ratislao Lesci filio in scenam datum 145, 198, 202
Sławna pomoc Ramirowego zwycięstwa (Славная помощь Рамировой победе) 106, 108, 131, 132, 136, 146, 147, 158—161, 164, 166, 167, 170, 171, 177, 180, 181, 223
Sofia 129
Spartana Moenia 107, 142, 143, 145, 146, 153
Syn marnotrawny po głodzie od ojca wezwany na bankiet 160
Syn marnotrawny wprzód rozpustujący, potem pokutujący 223
Śmiertelne grzechów postrzały Miłośćo Bożą krwią z siebie wytoczoną lesząca 160, 190, 192, 223
Świat naopak wywrocony (D. Nersesowicz) 120

Theatrum Fortitudinis 215
Thronus Amoris in corde Narcissi 94, 103, 143
Tragedya Epaminondy (S. Konarski) 41, 125
Tragedia o polskim Scyliurusie 234, 235
Tragedia o Bogaczu i Lazarzu 77, 140, 233
Tragedia Mauritius 125, 133, 144, 154, 160
Triumphus Amoris 226
Triumphus orbi christiani de confracta potentia Othomanica 77, 112
Triumphus Sapientis de Phalaride, Agrigentino tyranno 145

Uciechy lepsze i pożyteczniejsze aniżeli z Bachusem i Wenerą 232
Ultio ex anima eliminata Ludovici duodecimi Galliarum regis 145, 146
Ultrix pro religione Nemesis citra ullam paterni in natos amoris rationem in virtutis 145, 197
Utarczka krwawie wojującego Boga i Pana Zastępów za grzechy narodu ludzkiego (Жестокое сражение воинствующего бога) 82, 84, 97, 99, 111, 115, 187, 221

Viator. Dialogus de Ligno Vitae (Путник, или Диалог о древе жизни) 71, 91, 98, 102, 114, 115, 137, 168, 176, 180, 191
Victoria triplex 85
Victrices Apollinis labores publico vatum donati triumpho 164
Virtus Amoris 107

Wandalus 41
Wesołe po chmurachałońce 71, 160
Wieczerza wielka króla nad królmi 97, 111
Wizerunk śmierci przeswiętego Jana Chrzciciela (Образ смерти Иоанна Крестителя) 86, 93, 98, 155, 189
Wyspa szczęśliwości (J. Gawatowic) 122

Złoty pokoj Władysławowi Trzeciemu 49
Zygmunt I 76, 235
Żałosna tragedia de passione Christi 96, 100, 115, 122

Xerces 144, 146

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ 3

Глава первая

НЕСКОЛЬКО ЗАМЕЧАНИЙ О ПОЭТИКЕ БАРОККО 11

Глава вторая

КРАТКАЯ ИСТОРИЯ И ХАРАКТЕРИСТИКА ШКОЛЬНОГО ТЕАТРА 27

Глава третья

ТЕАТР И КУЛЬТУРА XVII – ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XVIII ВЕКА 55

Глава четвертая

ТЕАТР КАК СИНТЕЗ ИСКУССТВ 78

Глава пятая

КАРТИНА МИРА В ШКОЛЬНОЙ ДРАМАТУРГИИ 87

Глава шестая

ШКОЛЬНЫЙ ТЕАТР И РИТОРИКА 123

Глава седьмая

СЮЖЕТЫ ШКОЛЬНОЙ ДРАМЫ. СТРУКТУРА СЮЖЕТА 137

Глава восьмая

ГЕРОЙ ШКОЛЬНОЙ ДРАМЫ 169

Глава девятая

ТЕНДЕНЦИИ К УСЛОВНОМУ И НАТУРАЛИСТИЧЕСКОМУ ОТОБРАЖЕНИЮ. АЛЛЕГОРИИ 192

Глава десятая

ЭМБЛЕМАТИЧЕСКИЙ ХАРАКТЕР ШКОЛЬНОГО ТЕАТРА 208

Глава одиннадцатая

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ И ОПИСАНИЕ 224

Заключение

ШКОЛЬНЫЙ ТЕАТР И БАРОККО 238

ПРИМЕЧАНИЯ 244

УКАЗАТЕЛЬ ПЬЕС 258

Л. А. СОФРОНОВА

ПОЭТИКА СЛАВЯНСКОГО ТЕАТРА

XVII — первой половины XVIII в.

ПОЛЬША, УКРАИНА, РОССИЯ

Утверждено к печати
Институтом славяноведения и балканистики
Академии наук СССР

Редактор издательства Е. Г. Павловская
Художник Н. Н. Власик
Художественный редактор С. А. Литвак
Технические редакторы
М. Н. Фролова, Т. В. Полякова
Корректоры
Т. И. Борисова, Л. И. Левашова

ИБ № 22121

Сдано в набор 04.12.80
Подписано к печати 27.04.81
А-06755. Формат 84×108 1/32
Бумага типографская № 2
Гарнитура обыкновенная
Печать высокая
Усл. печ. л. 13,86. Усл. кр.-отт. 14,7. Уч.-изд. л. 15,2
Тираж 4500 экз. Тип. зак. 7
Цена 1 р. 80 к.
Издательство «Наука»
117864 ГСП-7, Москва, В-485, Профсоюзная ул., 90
2-я типография издательства «Наука»
121099, Москва, Г-99, Шубинский пер., 10