

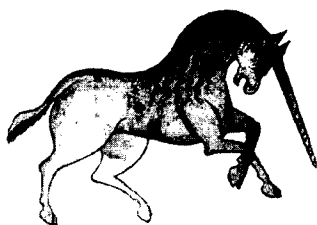
Л. А. СОФРОНОВА

РОССИЙСКИЙ ФЕАТРОН:

МОСКОВСКИЙ
ЛЮБИТЕЛЬСКИЙ
ТЕАТР XVIII В.



РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
ИНСТИТУТ СЛАВЯНОВЕДЕНИЯ



РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
ИНСТИТУТ СЛАВЯНОВЕДЕНИЯ

Л. А. СОФРОНОВА

РОССИЙСКИЙ
ФЕАТРОН:
МОСКОВСКИЙ
ЛЮБИТЕЛЬСКИЙ
ТЕАТР XVIII в.



МОСКВА «ИНДРИК» 2007

УДК 792.2
ББК 85.334
С 68

*Работа выполнена при поддержке РГНФ, грант № 03-04-0022а,
Программы фундаментальных исследований ОИФН РАН
«Русская культура в мировой истории»
(проект «Пограничные формы текста
и их роль в развитии культурной традиции»)*

Ответственный редактор
доктор искусствоведения Л. М. Старикова

Рецензенты
кандидат искусствоведения А. С. Корндорф,
доктор искусствоведения О. Ю. Тарасов

Софронова Л. А.

Российский феатрон: Московский любительский театр XVIII в. —
М.: «Индрик», 2007. — 448 с.

ISBN 978-5-85759-408-7

В книге исследуется русский любительский театр XVIII в., или театр «охотников», предназначавшийся для широких слоев московской публики. Он находился на границе народного и «ученого» искусства, литературы и театра; в его пьесах происходило стяжение низкого и высокого, смехового и серьезного; ему были свойственны развитые рамочные конструкции. Этот театр входил в круг художественного примитива. С присущей этому виду искусства свободой драматургии и постановщики по-новому реализовывали категории зрелищности и театральности, выстраивая художественное пространство, выводя на сцену актера, способного к перевоплощению, ранее сдерживаемому множеством культурных запретов. Театр «охотников» характеризуется модальностью, которую он разделял со всей культурой XVIII в.

© Текст, Софронова Л. А., 2007
© Институт славяноведения РАН, 2007
© Издательство «Индрик», 2007

ISBN 978-5-85759-408-7

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	8
Глава 1. ТЕАТР О ТЕАТРЕ («Охотничий» театр о себе)	20
Театральный лексикон	24
<i>Театр. — Сцена. — Занавес. — Декорации, реквизит, костюм. — Машинерия. — Рабочие сцены. — Актер. — Зритель. — Спектакль. — Подходы к жанровости</i>	
Театральный трактат.....	42
<i>Театр как искусство. — Театр и история. — Театр как зрелище. — Игра. — От риторики к формульности. — Автор — актер — зритель. — Театр и основные риторические задачи. — Модальность театра</i>	
Литературность театра	64
Глава 2. РАМЫ «ОХОТНИЦКОГО» ТЕАТРА	72
Внешняя рама: малые части пьесы (антипролог — пролог — эпилог)	81
Внутренняя рама: аргументы и ремарки	85
<i>Аргументы. — Ремарки</i>	
Встроенная рама: весть — предсказание — пересказ	97
<i>Весть и Вестник. — Предсказание. — Пересказ</i>	
Глава 3. ФОРМУЛЫ ТЕАТРАЛЬНОСТИ	116
Зрелищность и театральность	117
Обряд на сцене	124
<i>Похороны. — Свадьба. — Коронации</i>	
Паратеатральные формы	142
<i>Триумфальные врата, фейерверки, смотр войск. — Банкет. — Интермедийальные тирования</i>	
Публичная жизнь на сцене	162
<i>Прием послов. — Заседание сената и суд. — Получение ученого звания</i>	

{6}	Культурные реминисценции на сцене	167
	<i>Обряд жертвоприношения. — Турниры и поединки. —</i>	
	<i>Дуэль</i>	
	Глава 4. ПРОСТРАНСТВО И ВЕЩЬ	176
	Домысливаемое пространство	177
	<i>Пространство, ориентируемое по вертикали. —</i>	
	<i>Географическое пространство</i>	
	Театральное и сценическое пространство	185
	Локусы «охотничьего» театра	187
	Локусы закрытого пространства	
	<i>Дворец и палаты. — Сенат. — Квартира. — Темни-</i>	
	<i>ца. — Монастырь. — Театр</i>	
	Локусы открытого пространства	
	<i>Лес. — Пустыня. — Сад. — Море. — Поле сражений</i>	
	Интермедиальное пространство	215
	Вещь на сцене	215
	Глава 5. ЧЕЛОВЕК НА «ОХОТНИЦКОЙ» СЦЕНЕ	232
	Разряды персон	233
	<i>Система разрядов. — Нарушения системы разря-</i>	
	<i>дов. — Характеристики персон по разрядам. —</i>	
	<i>Аллегорические фигуры и античные боги. — Интер-</i>	
	<i>медиаальные персонажи</i>	
	Тело и чувства	
	<i>Человек чувствующий и разумный. — Концепция</i>	
	<i>судьбы театральных персон. — Человек телесный. —</i>	
	<i>Телесный код на уровне слова. — Эпизоды смерти. —</i>	
	<i>Эпизоды болезни. — Любовные эпизоды</i>	
	Глава 6. СЦЕНИЧЕСКОЕ СЛОВО	296
	Монолог/диалог	299
	Интонация, сила звука	303
	Музыкальные номера	309
	Игра со словом	313

Формулы общения	319	{7}
<i>Самопредставление/представление. — Этикетные формулы. — Путевые формулы. — Приказ — совет</i>		
Пароль	339	
Грамоты	343	
Молитва	346	
Глава 7. ИГРА	358	
Действие	359	
<i>Движение. — Позиции. — Жесты</i>		
Перевоплощение	371	
<i>Костюм театральной персоны. — Маска, грим, мимика. — Приемы идентификации. — Игра в игре</i>		
Заключение	420	
Литература	430	
Указатель драматических произведений	441	

ВВЕДЕНИЕ

В «тетратех» и «зборных книгах» XVIII в., принадлежавших людям разных сословий, в основном мещанам и купцам, собраны деловые записи, египетские и африканские новости, занимательные повести, а также пьесы. Если они записывались и переписывались наравне с прозаическими произведениями, значит интерес к ним был отнюдь не праздный. Театр, видимо, нуждался в письменной фиксации. Следовательно, он был не только развлечением, о котором забывали на завтра после представления. Он явно вошел в культурный обиход «мещан, мастеровых, купечества, даже у дворовых, не говоря уже о приказных служителях, в которых он жил с давних времен: многие из них учились в разных семинариях и Заиконоспасской Академии, где участвовали в „школьных“ спектаклях или являлись их зрителями» (Старикова 2000: 156).

В этой среде развился подлинный интерес к театру, приведший его любителей, или, как они сами себя называли, «охотников», на сцену и сделавший их актерами, драматургами и постановщиками. Бывшие семинаристы, господские «служители», невысокие военные чины, «копейцы», студенты, певчие начали давать представления, на которые многие из образованных слоев общества смотрели свысока, называли грубыми позорищами и нелепцами, что не мешало их популярности. Любительский городской театр состоялся. Он существовал в Москве, Петербурге, реже выступления любителей проходили в провинции. Театр этот находился в кругу других любительских театров, какими, по сути дела, были театр школьный, а также дворянский, театр при дворе (примером может служить и театр Шляхетного корпуса) (Старикова 1996: 32).

Мы сосредоточимся на московском любительском театре, который так именуется авторами и составителями издания «Ранняя русская драматургия (XVII — первая половина XVIII в.)». В. Д. Кузьмина, а затем и М. П. Одесский называют его демо-

кратическим, С. А. Щеглова — разночинно-демократическим. Вслед за историками театра XVIII в. этот театр именуют «труппами охотчих комедиантов» (В. Н. Всеволодский-Гернгросс). Л. М. Старикова определяет их как труппы городские, партикулярные, вольные, гражданские. Она пишет, что «современники <...> именовали участников подобных представлений „охотниками“, поэтому мы останавливаемся именно на этом названии их» (Старикова 2003: 42). Вслед за ней мы также называем московский театр любителей театром «охотников», или «охотничьим». Это наименование указывает на основной его признак — самодеятельность, а также на его позиции в культуре того времени — отсутствие статуса государственной институции.

Л. М. Старикова предложила периодизацию деятельности «охотников». Первый этап — 30–40-е гг. XVIII в. — характеризовался бессистемностью, эпизодичностью, случайностью. Любители устраивали представления, которые еще нельзя было назвать подлинно театральными в полном смысле слова. Это были «„игралища“ с ряжением <...>, но охотников до них становилось все больше, и, чтобы увидеть их, в Москву стекались жители не только окраин, но и близлежащих селений» (Старикова 2000: 210). Представления давались в помещениях, не оборудованных специально для театра. «Они не имели какого-то определенного места или театрального зала, а игрались то там, то здесь. С наступлением темноты подвешивали к чердачным окошкам бумажные фонари и при этом с помощью пары убогих охотничьих рожков извещали о том, что здесь в данный вечер состоится игрище (*igrisczy*) или комедия» (Я. Штелин. Цит. по: Старикова 1996: 586–587). В лучшем случае на некоторое время снимались «домы» или «палаты», в которых не всегда можно было ставить пьесы.

К концу 40-х гг. наступает зрелый этап деятельности «охотников». В 1749 г. о своем существовании заявили три труппы, в 1750-м — семь. Их число постоянно росло. Например, «„Комедии“ играл на святках 1749–1750 гг. в Москве некий Кондратий Байкулов, подавший о том прошение 11 декабря 1749 г.» (Федор Волков 1953: 68–69). Тогда же выступали труппы Василия Хилковского, Ивана Глушкова, Петра Андреева. Труппы эти были довольно немногочисленны, так, у В. Хилковского она состояла из двадцати человек. Все эти любительские объединения уже всерьез занимались театральным делом.

{10} «Охотники» снимали помещения, вероятно, пригодные для представлений. Кондратий Байкулов, например, снял в доме за Пречистенскими воротами четыре палаты. «„Третьей гильдии купец Михайла Никитин с товарищи“ наняли в декабре на месяц „дом бывший графа Степан Васильевича Апраксина“» (Старикова 2000: 221). Не обходилась аренда и без неприятностей. Так, студент «ведомства Святейшего синода Иван Фрязин да словесной академии студент Леонтий Соловьев» наняли «камедальной дом» у купцов Саврасова и Кисельникова, арендованный ими у «иноземца» П. Гильфердинга, в котором те устраивали спектакли, и якобы упоминавшиеся студенты унесли оттуда платья «на сорок рублей» (цит. по: Старикова 2003: 821). Ставились «охотничьи» пьесы в зданиях, нанимавшихся на более длительное время. Любители арендовали помещение Немецкой комедии, притом с декорациями, реквизитом, гардеробом, что, очевидно, упрощало подготовку спектаклей.

К середине века, судя по обнаруженным Л. М. Стариковой документам в архиве Московской полицмейстерской канцелярии, отношения «охотников» с городскими властями формально закрепляются. «Охотники» сообщают, где они сняли помещения для спектаклей, просят «с того найма взять пошлины по указу, и в игрании той комеди дать позволение, та кож и билет. И о незапрещении в команду послать приказ» (Там же: 814). Обязательно прилагаются реестры, «каковы будут играны акты». В реестрах этих встречаются известные нам пьесы — «О Кире царе Перском и о скифской царице Томире», «О Ипполите и Жулии» (Там же: 815). В ответ «появляются „Решения“ по челобитным руководителей трупп „охотников“, обращавшихся с просьбами о дозволении играть „Российские комедии“» (Там же: 43).

Власти города активно реагировали на деятельность «охотников». В «Решениях» и «Определениях» писалось, что в представлениях не должно содержаться ничего «богомерзкого»: «...в произвождении той комеди позволить, только с таким подтверждением, чтоб кроме того как по реестру, акты показаны другие, богомерзкие и противные игры, отнюдь не происходили» (Там же). Кроме того, отвечая на «челобитья», Полицмейстерская канцелярия обещала наводить порядок: «поставить при той комеди от второй команды караул. И о том в тою команду послать приказ» (Там же: 826). Известно, что

на представлениях присутствовали наблюдающие за порядком пикеты («пекеты»). {11}

Ранее считалось, что театр «охотников» обходился без афиш, что только официальные сообщения властям налаживали связь между театром и обществом. Благодаря архивным разысканиям Л.М.Стариковой стало известно о заказах афиш «охотниками» по образцу иностранных трупп, предупреждавших публику о предстоящих постановках, что свидетельствует о профессионализации любительского театра.

«Охотники» всерьез готовились к спектаклям и много репетировали. Они сами «компоновали» и ставили российские комедии, о чем говорилось со сцены: «А сие устроили на утешение ваше / Охотою своею собрание наше» (Ранняя русская драматургия 1976: 5, 81. *В дальнейшем указывается только том этого издания и страницы*). Следует заметить, что в этом традиционном обращении к зрителям сквозит тема любительства.

Несмотря на явную тенденцию «охотничьего» театра к институционализации, профессионалами «охотники» окончательно не стали, так как «в жизни» у актеров и постановщиков были другие профессии. Следовательно, они оставались любителями, но такими, которые уже овладели искусством сцены, привлекавшим не только «простую» публику. Сама государыня Елизавета Петровна благоволила к подобным представлениям и «изустным указом соизволила: по прошении здешних обывателей, которые похотят для увеселения честные компании и вечеринки с пристойною музыкою или для нынешнего предыдущего праздника русские комедии иметь, в том позволение им давать и воспрещения не чинить, токмо с таким подтверждением, чтоб при тех вечеринках никаких не порядков и противных указом поступок, и шуму, и драк не происходило» (Федор Волков 1953: 73–74).

Значимость трупп «охотников» была очевидна и для устроителей будущего профессионального театра, они намеревались, «прибрав охотников, показать <...> основания Театрального представления на природном нашем российском языке» (цит. по: Старикова 2000: 257). «Охотничий» театр существовал и после открытия профессиональной публичной сцены в Москве, чему примером служит театр на Девичьем поле. Семен Посников, купец второй гильдии (в 1765, 1771 гг.), Илья Скорняков, руководитель труппы «охотников» в 1750-х гг.,

{12} были «медиаторами» этого театра, не изменившего своей общественной функции и занимавшего промежуточную позицию между любительством и профессиональной сценой.

Кратко скажем о видах театра, составлявших контекст театра «охотников». В его репертуаре чувствуется влияние другого любительского театра — школьного. Некоторые «охотники», как уже было сказано, когда-то учились в духовных школах, были знакомы с панегирическими пьесами. Многие из них, хотя и не участвовали в спектаклях, могли бывать на таких представлениях, ибо разыгрывались они и на открытом воздухе. В формировании любительского театрального искусства оставили свой след иностранные труппы. Пьесы «охотников» имеют жанровое и стилевое сходство с теми, которые ставили на сцене «Немецкой комедии» И.-Х. Зигмунд и П.-И. Гильфердинг в 1740–1750-е гг. Для любителей «немецкий театр служил неким образом, подчас единственно свободно доступным источником «настоящих», т.е. профессиональных театральных впечатлений» (Старикова 2003: 39). «Охотники» были знакомы со сценариями итальянской труппы, которые переводились на русский язык (Перетц 1917). Есть в «охотничком» театре отзвуки театра придворного, например, они ощутимы в некоторых сюжетных мотивах. Заметим, что между двумя далеко отстоящими один от другого видами театров посредником выступали иностранные труппы.

Таким образом, «охотничий» театр явно вбирал опыт разных видов театра, между которыми существовали прозрачные границы, и они явно собирались в единую театральную систему (Одесский 2004: 11). А. С. Демин говорит о «неразличимости произведений театра школьного, придворного и демократического в России первой половины XVIII в. Речь идет о связях не столько организационных, сколько творческих, ибо сходны были сами представления о жизни и человеке, совпадало отношение к аллегорическим персонажам у школьных, придворных и демократических сочинителей пьес» (Демин 1998: 785). Это справедливое утверждение можно дополнить. При постановке так называемой «Комедии об Иосифе» при дворе Анны Иоанновны императрица просила Феофана Прокоповича прислать ей певчих, видимо, участвующих в школьных представлениях, «чтоб они к назначенному времени могли обучиться тому, что им петь надобно» (цит. по: Старикова 1996: 381). Послание Анны Иоанновны сохранилось в «Докладах и дру-

гих бумагах по управлению театрами». Подобная ситуация {13} подтверждает пограничную природу «охотничьего» театра.

Относительная неразличимость пьес разных видов театра отражается на составе рукописных сборников, где школьные драмы, например, соседствуют с любительскими. Поэтому нам представляется целесообразным привлекать для исследования пьесы, находящиеся на границах разных видов театра. То же можно сказать об интермедиях. Например, «Интерлюдии или междувброшенная забавная игралища» по традиции связывают со школьной пьесой «Стефанотокос» (Елеонская 1975: 673–675). Известно, что между собственно пьесой и интермедиями всегда существовали семантические параллели. Иногда драматурги предпочитали проводить их на основе действия, естественно, снижавшегося в интермедиях: если герой пьесы ударял мечом, то интермедийный персонаж — палкой. «Интерлюдии» же слишком далеки от текста «Стефанотокоса». Вдобавок некоторые из них, как вторая и третья, развиты настолько, что могут стать основой комедии или одной из ее сцен. Поэтому их можно рассматривать как самостоятельные драматические произведения интермедийного характера. Также до конца не решен вопрос с «Шутовской комедией», которую М. П. Одесский совершенно справедливо называет настоящим собранием неопределенностей (Одесский 2004: 134).

Школьный, придворный любительский, иностранный вольный, «охотничий» театры имели различное положение в культурном пространстве. Школьный пребывал в пограничье между светской и сакральной зонами культуры, используя язык светской культуры для передачи сакрального содержания. Чтобы развиваться далее, он должен был бы перестать балансировать между светским и сакральным, чего не произошло, и его пьесы сошли со сцены русской культуры, оставив, правда, свой заметный след. Выходя за пределы школы, этот театр вошел в светскую культуру, но при этом не разорвал связей с сакральным кругом культуры. На его сцене ставились пьесы, прославляющие государей, следовательно, театр вновь обращался к теме сакральной, какой тогда была тема власти. Придворный любительский театр, как и вольный иностранный, целиком развивались в светском круге культуры, хотя обращались и к сакральным сюжетам.

«Охотничий» театр не колебался между сакральной и светской зонами культурного пространства и решительно за-

{14} нял свое место среди светских искусств. Зрителю не предлагалось осмысливать представления в религиозном аспекте, вникать в значения образов Храбрости, Мудрости или деяний Александра Македонского, чтобы понять, как театр прославляет государя. Он уже не занимался переводом увиденного в ранг общих смыслов, а следил за тем, что происходило на сцене, и воспринимал все события непосредственно, напрямую, не приписывая им высших символических значений, не делая выводов относительно христианской картины мира и места человека в ней, на чем настаивали школьные драматурги, снабжая пьесы развернутыми интерпретациями.

Это не значит, что в «охотничком» театре полностью отсутствовали сакральные мотивы, но входили они в него на иных основаниях, нежели ранее. Они свидетельствовали о полноте жизни театрального героя, о возможности выбора его жизненного пути. Возникали отсылки к сакральному началу в интермедиях, где оно пародировалось — обыгрывался монашеский устав, на смеховой лад переименовывались библейские цитаты. Таким образом, театр «охотников» по-своему реагировал на важнейшую культурную оппозицию эпохи сакральное/светское, сделав выбор в пользу светского. Напомним, что обращение к сакральному на сцене строго запрещалось. Вот что говорилось при разрешении играть российские комедии В. Саврасову и А. Кисельникову в «камедианском доме» Петра Гильфердинга: «А притом обязать их подпискою, чтоб они богомерзких актов и во образех священнического и монашеского чина действия не имели» (цит. по: Старикова 2003: 820).

Подобные запреты касались не только светского «охотничьего» театра. В. Н. Всеволодский-Гернгросс отмечает, что «библейские пьесы, не так давно еще вышедшие, так сказать, из церкви, в недрах которой они были извращены (следует читать — возвращены. — Л. С.), стали считаться предосудительными <...>. Духовная консистория потребовала <...>, чтобы „камедиантам не разрешалось играть комедии, имеющие малейшее касательство к Св. Писанию и религиозным делам“». В этом направлении дошли до того, что запрещались пьесы, где встречалось имя Бога или относящиеся к религии выражения» (Всеволодский-Гернгросс 2003: 174).

«Охотничий» театр, как и вся культура того времени, был нацелен на синтез, он отнюдь не случайно и не только по незнанию сближал жанры и стили, одновременно выпускал на

сцену героев высокого и низкого происхождения, смешивал смех и слезы. Так он добивался занимательности, в чем состоит его самое знаменательное свойство. Этот театр сумел стать таким во многом потому, что он опирался на переводные романы, хорошо знакомые зрителям и ставшие основой театральных сюжетов. Также лубочные листы, изображавшие популярных романских героев и отдельные сюжетные ситуации, помогали зрителю «узнавать» содержание пьес «охотников». Узнавание поддерживало занимательность и облегчало зрительское восприятие театрального искусства.

«Охотники» привлекали зрителей тем, что изображали на сцене жизнь, пусть и далекую от них. Театр привел на сцену нового героя, теперь здесь действовал человек, а не его схема, от которой отделялись чувства, изображаемые аллегориями. Человек приобрел тело и душу, внешний облик и чувства и имел право ими распоряжаться. Он сместил со сцены Натуру Людскую, Естество Человеческое, ранее обобщавших и заменявших его. Человек не только участвовал в событиях, но и сам направлял их, что ранее делали силы небесные или адские. Он стал равным самому себе.

Теперь в прологах отнюдь не прямо говорилось, что зрители увидят внутренним взором на сцене не тех и не то, что на ней показывается. Уже не сообщалось, что аллегорические фигуры будут кого-то символически изображать, как это было ранее: «под образом благочестия, огражденнаго верою, надеждою и любовию, всероссийскаго нашего Езекию и победителя <...> на сем нашем игралном, паче же обученном театре художества юности <...> изъявихом» (3: 370). В «Образе победоносия» царь Петр выступает как всероссийский Езекия. Это не значит, что аллегии полностью исчезли со сцены. Они присутствуют, но уже в измененном виде, так как наделяются «человеческими» чертами, сохраняя свои условные имена и символические аксессуары. Более всего относительно человека «охотничий» театр интересовала идея идентификации. Потому его герои постоянно изменяются, перевоплощаются, стремятся определить себя, узнать, кто есть кто. Они подтверждают свой статус и проверяют статус других, равно как и скрывают его друг от друга; решительно не узнают своих друзей и врагов, возлюбленных и родителей.

Человек теперь уверенно овладевает пространством, в то время как ранее он имел доступ к нему только в моралите, где

{16} был фокусом, в котором сходились силовые линии картины мира. В мистериях «реальный» человек вообще не имел права появляться. Это происходило только в том случае, когда драматурги вводили в мистерии элементы моралите. Правда, в школьных интермедиях существовало пространство повседневности, но оно не способствовало становлению самостоятельного героя и не имело особых примет. В «охотничьих» пьесах человек обживал пространство и свободно перемещался в нем по своему усмотрению, а не по воле свыше. Он располагался местом действия и существовал в пространстве, не совпадающем по своим параметрам с картиной мира.

Опустившись с небес на землю или поднявшись на нее из ада, театр сосредоточился на «земном» пространстве и придал ему новые характеристики. Он значительно расширил его границы и начал детализировать это пространство, уводя зрителя из знакомого ему мира, перенося действие в далекие страны. Так были раздвинуты рамки реальности, расширилось пространство, уже не соприкасавшееся с миром метафизическим. Земля перестала быть зиянием между раем и адом, местом, где временно находился человек.

Вокруг человека теперь разворачивались события. Даже если герой был не в силах повернуть их или остановить, то все равно сохранял свою главенствующую позицию. Событийность придавала театру динамизм и лишала статичности. Теперь о событиях не только рассказывалось, они воочию представлялись на сцене, притягивая внимание зрителя так же, как читателя — событийный ряд романов и повестей. «Именно действие, а не герой, сюжет, а не характер привлекали русского читателя. В „народной книге“ он находил подвиги, экзотические путешествия, романтическую любовь» (Панченко 1980: 349). Точно так же и зритель реагировал на «охотничьи» пьесы.

Анализируя их, можно сделать вывод об особой модальности «охотничьего» театра. Он пронизан оптимизмом, радостью. Речи и поступки его героев свидетельствуют об этом, несмотря на то что на сцене звучали и трагические ноты, создавая противовес радостным интонациям. Знатные и совсем незаметные действующие лица иногда печалились, но всегда надеялись на лучшее и радовались всему тому, что с ними приключалось. Напомним, что М.М.Бахтин говорил о тоне литературного произведения, отмечая противопоставленность смеха и слез и их дериватов (Бахтин 1979: 345). Можно ска-

зять, что в «охотничком» театре смех и слезы уже были рядом, но еще не находились в равновесии.

«Охотники» играли свои пьесы в то время, когда становился «театр жизни». Уже «так называемая „петровская“ эпоха <...> поражала умы современников такими внезапными „сценами“, которые ближе всего напоминали какое-то феерическое театральное „действие“» (Державина, Демин, Робинсон 1976: 33). То же наблюдается в эпоху Анны Иоанновны, известной, кстати, своими устремлениями к разыгрыванию жизненных ситуаций (Старикова 1996: 621). В этой повсеместной театрализации жизни театр и паратеатральные формы заняли особое место, что так передает в «шутушном» письме «флорентинскому» герцогу придворный шут Анны Иоанновны, Пьетро Мира, который «счастливым образом сочетал в себе скрипа-ча, певца, буффона, ростовщика, трактирщика» (Там же: 26): «А чтоб весело жизнь свою преяровождать, вам надобно так поступать, как моя августейшая императрица, которая всегда веселится операми, комедиями, балами, интермедиями, приватною музыкою, фегерверками, катанием, преобразительными махинами и всеми теми приватными видами, каковы от их забав происходят» (Там же: 267–268). Эти увлечения императрицы разделяла вся эпоха.

«Отверзаетца театр», — сказано в ремарке «Акта комедияльного о Калеандре и Неонилде» (5: 222). Это высказывание можно прочесть не только как рекомендацию поднять занавес, но и как оптимистическое утверждение о началах подлинно светского искусства сцены. В XVIII в. театр, действительно, «отверзаетца», представляя во всей полноте основные черты своей природы.

Заканчивая это краткое Введение, скажем, что московский любительский театр уже давно стал объектом исследования (Тихонравов 1874; Морозов 1889; Забелин 1891; Перетц 1903; Бого-явленский 1914; Шляпкин 1921; Всеволодский-Гернгросс 1914; 1929; 2003). Интересующие нас пьесы преимущественно рассматривались в филологическом и историческом аспектах, например, в работах Г.П.Георгиевского (1905), С.А.Щегловой (1946; 1956; 1958) и многих других. Историко-филологическую традицию продолжили В.Д.Кузьмина (1955; 1958), О.А.Державина (1968; 1973), А.Н.Робинсон (1974), А.С.Демин (1976; 1998). Одновременно исследователи существенно дополнили эту традицию обращением к сценическому воплощению пьес,

{18} которые были ими изданы в пятом томе «Ранней русской драматургии» (1976) и частично в четвертом (1975).

Любительский театр наряду с другими видами театрального искусства XVIII в. — объект исследования М. П. Одесского (Одесский 1999; 2004). Он синтезирует в своих трудах филологический и историко-культурный подходы. Л. М. Старикова, издавшая три тома документальной хроники русского театра XVIII в. (Старикова 1996; 2003; 2005), вводит театр «охотников» в культурный контекст эпохи, исследуя его в основном с театроведческих позиций, как и в книге «Москва стародавняя. Герои жизни и сцены» (М., 2000).

Издание «Ранняя русская драматургия (XVII — первая половина XVIII в.)», труды Л. М. Стариковой и М. П. Одесского стали стимулом и источником для написания настоящей работы, в которой русский любительский театр рассматривается как историко-культурный феномен, одной из основных черт которого является пограничность, сказывающаяся как в отношении культурного контекста театра, так и его художественной формы, все еще становящейся — в ней различимы приметы барочной поэтики, реликты символично-аллегорического языка, фольклорные мотивы; этот театр опирается на переводную литературу и колеблется между искусством сцены и литературой; копирует по мере сил многие паратеатральные формы. Поэтому его возможно рассматривать в терминах художественного примитива, т. е. искусства, формирующегося в самые разные историко-культурные эпохи в городской среде на границах культуры народной и профессиональной. Театр «охотников» явно предпочитал опыт культуры профессиональной, так как адаптировал для сцены литературные произведения, а не фольклорные сюжеты, выстраивал художественное пространство, опираясь на современные ему театральные формы. Только в отношениях со зрителями сквозит иногда обращение к народной культуре. Для художественного примитива характерна тенденция бессознательно нарушать границы между высоким и низким, смешивать серьезное и комическое; он обладает той эстетической свободой, которую можно назвать бессознательной. Эти все черты свойственны и «охотничьему» театру, который налаживал отношения с публикой, еще не освоившей окончательно новый для нее художественный опыт.

В работе исследуется театр в различных аспектах — рассматриваются варианты художественного пространства, соз-

даваемого на сцене; выявляется характер игры, в которой вы- {19}
деляются такие составляющие, как действие и перевоплоще-
ние; прослеживается становление актера нового типа и способы
построения системы действующих лиц; подробно изучается
сценическое слово, а также особенности проявления категории
театральности. Тексты пьес цитируются по изданию «Ранняя
русская драматургия» с сохранением принятых авторами и со-
ставителями орфографией и особенностей графического вы-
деления отрывков текста.

Театр «охотников» по мере необходимости сравнивается
с театром школьным, также учитываются и другие виды теат-
рального искусства XVIII в., что позволяет конкретизировать
проявления оппозиции старое/новое, определяющей тип куль-
туры XVIII в. в целом. Есть в этой книге и обращения к запад-
ноевропейскому театру предшествующих эпох, между ними
и московским любительским театром возможно обнаружить
значимые параллели. В своем развитии он шел по намеченно-
му ими пути; естественно, драматурги и постановщики об
этом не подозревали.

ГЛАВА 1

ТЕАТР О ТЕАТРЕ («ОХОТНИЦКИЙ» ТЕАТР О СЕБЕ)

Театральный лексикон.....	24
<i>Театр</i>	25
<i>Сцена</i>	26
<i>Занавес</i>	27
<i>Декорации, реквизит, костюм</i>	29
<i>Машинерия</i>	32
<i>Рабочие сцены</i>	33
<i>Актер</i>	33
<i>Зритель</i>	36
<i>Спектакль</i>	38
<i>Подходы к жанровости</i>	38
Театральный трактат.....	42
<i>Театр как искусство</i>	42
<i>Театр и история</i>	44
<i>Театр как зрелище</i>	45
<i>Игра</i>	47
<i>От риторики к формульности</i>	48
<i>Автор — актер — зритель</i>	52
<i>Театр и основные риторические задачи</i>	55
<i>Модальность театра</i>	61
Литературность театра.....	64

В то время, когда существовал «охотничий» театр, не писалось деклараций и манифестов об искусстве сцены, театральная критика еще только зарождалась. В основном авторов интересовала история возникновения и становления театра как рода искусства, а также современный им театр придворный, например, итальянская опера. «Охотничий» театр не мог рассчитывать на внимание со стороны критики и сам спонтанно пытался выполнить ее функции, пусть в сжатой и косвенной форме. Стремление выразить отношение к искусству его собственными средствами проступает особенно явно, когда оно — как в нашем случае — не рефлексится обществом.

В некоторых монологах и диалогах, в обращениях к зрителям проступают косвенные указания на специфику искусства «охотников». Точно так же в малых частях драмы, прологах и эпилогах, названиях развиваются «театральные» темы. Театр, следовательно, заявляет о себе в текстах пьес, не прерывая действие. Слово театра о себе — это не отступление, во время которого зрителям объясняется, что такое театр и каковы его задачи, что характерно для классицистического театра. Высказывания театра о театре впаяны в драматический текст и неразрывно с ним связаны. Кроме того, часть «театральных» сообщений лишь записывалась, со сцены они не произносились. Имеются в виду ремарки, аргументы, замечания на полях.

Театр будто произносит постоянно прерывающийся монолог, касающийся театрального дела в самых разных аспектах. Его выступления можно сравнить с монологами-самопредставлениями, которыми изобилуют «охотничьи» пьесы. Как его герои перед тем, как приступить к действию, подробно повествуют о себе, прерывают развитие сюжета, вновь и вновь возвращаясь к тому, кто они такие и какие поступки совершили или намереваются совершить, так и театр занят самопредставлением, пусть не так открыто, как его персонажи.

Театр постоянно взирает на себя со стороны и сообщает о себе поистине бесценные сведения. Конечно, нам никогда не удастся увидеть спектаклей, на которые прорывался тогдашний зритель, устраивая драки у входа в театр. Но слово о театре, сказанное им самим, доносит до нас очертания его представлений. Слово это всегда конкретно и касается самых незначительных проявлений «жизни» персонажей на сцене. *«Топнуть должно»* (5: 392), — говорится, например, в ремарке пролога

{22} «Акта Ливерского». Из ряда подобных деталей складываются образы театра и актера.

Нет ни одного элемента спектакля, о котором бы не сообщалось со сцены или в ремарках и аргументах: фиксируется передвижение героев, предупреждается, о чем и как они будут говорить, прослеживается смена их настроений: «*Дамам радостно Армелина глаголет*» (5: 236), «*Арфелион, плача, глаголет*» (5: 241); описываются элементы художественного пространства — в слове воздвигаются дворцы, где стоят царские троны, темницы, в которых томятся несчастные узники; вырисовываются чудесные сады, где прогуливаются влюбленные и отчаянные храбрецы дерутся на дуэлях; темные леса, по которым бегают страшные разбойники. Этот призрачный мир, созданный искусством актеров и постановщиков, становится зримым благодаря сообщениям о том, кем и чем он населен, что также придает пространству особую плотность. В этих же сообщениях указывается и на изменения в судьбах героев.

Поднятие большого и малого занавеса, выходы персонажей на «средний» и «передний театр», трон и тюрьма, прыжки шута и рыдания царицы, взволнованные речи несчастной королевны и хвастливые выступления рыцарей-забияк, барабанный бой и любовные арии — все это отмечает театр, и ничто не ускользает от его пристального взгляда на самого себя. Не только характер игры, движения персонажей, их способность к перевоплощению, реакции на события фиксирует театр, как бы заранее предлагая будущим исследователям свои наблюдения. Из его выступлений выясняются повороты судеб героев. Прочитав только ремарки и аргументы, мы узнаем, что с брачного ложа они попадают на поле сражений, стремительно переселяются в разные страны. Перед нами предстают также неожиданные события, которые с ними приключаются. «И тако нечаянно случая сыскал» не один герой этого театра, их взлеты сменяются падениями (5: 55).

Так в ремарках, аргументах, прологах и эпилогах выстраивается сценарий, «пьеса без слов». Благодаря им мы можем представить, каким был этот театр, так как они раскрывают специфику искусства сцены. Они же, поднимая занавес времени, ведут исследователя по тому пути, который когда-то наметил сам театр.

В замечаниях театра о самом себе, кратких и развернутых, обнаруживаются ключевые слова, еще не претендующие на то, чтобы стать четкими и устойчивыми терминами — одно и

то же явление обычно имеет несколько взаимозаменяемых определений, значения которых легко расширяются или сужаются. «Охотники», видимо, считали эти замечания чрезвычайно важными — многие пьесы будто исчерчены ими. Так, на полях «Истории о царе Давиде и царе Соломоне» почти перед каждой ремаркой стоит предупреждение — *зри*. То же в «Акте о Калеандре и Неонилде»: «*Зри*: глас от идола» (5: 309, 312), «*Зри грамота*» (5: 227). С одной стороны, это призывы постановщика к исполнителю концентрировать внимание на действии и слове; с другой — знак отношения к слову о театре, произнесенному со сцены. Кроме того, из пьес можно почерпнуть и более общие сведения, так как в них содержатся не только конкретные указания на устройство театра и характер постановки, но и замечания о сущности искусства сцены, его художественных задачах. Таким образом, тексты пьес, оснащенные ремарками и аргументами, прологами и эпилогами, содержат сведения о театре как виде искусства.

Итак, конкретные указания актерам и постановщикам читаются не только как частные требования, сквозь них проступают реальные очертания театра, закрепленные в слове. Конечно, не всегда сразу удастся вычитать из ремарок или прологов сведения общего плана. Некоторые из них требуют реконструкции, тем не менее они существуют внутри театрального текста и позволяют составить представление о том, как в ту эпоху виделось искусство сцены.

Замечания частного, конкретного характера, рассеянные по текстам пьес, составляют театральный лексикон. В него прежде всего входит формирующаяся в ту пору театральная терминология — в самых разных по содержанию высказываниях встречаются слова, ключевые для нашей темы, которые в ближайшие десятилетия XVIII в. станут общепринятыми терминами. Часть из них не приживется и останется только в лексиконе театра «охотников». В нем встречается множество синонимов — одно и то же явление театральной культуры могло называться по-разному, что свидетельствует о неустойчивости терминологии. Их анализ разрешает, не выходя за пределы текстов пьес, представить устройство сцены, характер отношений театра со зрителями, позиции актера. Жанровая специфика «охотницкой» драматургии открывается в этом лексиконе, он с большой точностью доносит до нас реальные очертания искусства сцены.

{24} Из текстов пьес возможно извлечь сведения о природе театрального искусства, о чем пишут исследователи и других видов сценического искусства. Специалист по балетному театру замечает: «В них (в ремарках. — Л. С.) была как бы зафиксирована пластическая линия спектакля» (Годзина 1993: 10). Таким образом выделяется еще одна группа сведений о театре, на основе которых возможно выстроить краткий трактат — достаточно полно реконструировать спектакль, выделить категории зрелищности и театральности, сохраняющие неприкосновенными свои основные параметры, но видоизменяющиеся в разные эпохи, определить характер отношений театра с риторикой, описать его общественную функцию. Выходы на теоретический уровень исследования можно сделать, основываясь даже на самых скучных замечаниях. Например в ремарке, состоящей из одного слова *является*, не просто предупреждается о выходе героя. Как пронизательно заметил Л. Е. Пинский, таким способом «подчеркивается репрезентативный характер действия как „представления“, его откровенно театральная природа» (Пинский 1971: 55).

Трактат нацелен на образ театра в целом, а не на конкретные частности. Создавая этот образ, «охотники» оставили о нем множество косвенных свидетельств, к которым и приходится обращаться. Они не выносили на обсуждение некоторые важные моменты, считавшиеся очевидными, относились к ним как к данности, могли их даже не артикулировать, но в художественной практике явно учитывали. Со всей очевидностью эта ситуация проступает в несформулированных отношениях театра с риторикой.

Подчеркнем еще раз, что вторая группа сведений, извлеченных из текстов пьес, позволяющих приблизиться к реконструкции театра «охотников» и наметить очертания становящейся концепции театрального искусства того времени, абсолютно условно названа трактатом. Анализ заложенной в нем концепции разрешает утверждать, что театр не только предлагал увидеть иллюзорный мир, представляемый на сцене, но и раскрывал те способы и средства, которыми он создавался. Так театр непосредственно участвовал в становлении художественного мировидения эпохи.

Театральный лексикон. Лексикон — это эскиз, рассматривая который можно увидеть, как формировались очертания «охотничьего» театра. Он помогает представить, как складывались

и при этом колебались представления о конкретных составляющих искусства сцены, расслышать ту настойчивую интонацию, с которой театр заявлял о себе. Через лексикон возможно приблизиться к «охотничьей» сцене, в нем театр оживает: начинают свое беспрестанное кружение персоны, еще осторожно играющие с вещами, открываются и закрываются «завесы», меняются декорации, в которых играют актеры, за чьими действиями следят зрители в зале.

Лексикон — это не просто список слов, бывших в ходу у «охотников». Если бы это было так, то можно было бы привести его целиком, дать отдельным словам толкования и этим ограничиться, но наша задача состоит не только в этом. Слова с «театральным» значением необходимо связать в единое целое, показать, как они «работают» в контексте и выстраиваются в систему.

Театр у «охотников» назывался театром, а также *Teamp* «фиатром», «феатром», «феактром», «диатром». Уже в панегирических пьесах слышались обещания: «Всяк на сем днесь феатре свойственно покажет» (3: 287). «Охотники» старались найти определения, проясняющие природу театра, указывающие на то, что он есть искусство. Наиболее распространенным было определение *украшенный*: «но на сем украшенном театре», повторялось оно сравнительно часто (5: 466). «Украшенным» театр назывался не только из-за его зрелищного характера, так театр отстранялся от драматического искусства ораторского типа. Он уже не желал демонстрировать примеры владения словом, дополненным элементами сценографии. Он явно настаивал на том, что театр — искусство особое, что слово в нем окружено другими составляющими искусства сцены. Иногда, особенно в эпилогах, в которых по традиции благодарят зрителей и просят у них прощения за несовершенство представления, театр именовался *неисправленным*. Назывался он *сценическим*: «На сем сценическом феатре изображаем и во кратце объявляем» (4: 238), «яко и на сем нашем сценическом феатре предьявляюще действие сие» (5: 436). Это определение не привносило новых смысловых оттенков и только удваивало значения слова *театр*. Прилагалось к нему такое определение, как *игранный*: «на сем нашем днес игранном, паче же обученном, феатре» (4: 273). (Игралищем, кстати, названы олимпийские игры в «изъявлении» «Образа торжества российского».)

{26} Определение *игранный* конкретизирует природу театра, в основе которой лежит игра. На его зрелищный характер указывает такой синоним слова *театр*, как *позорище*: «На сем позорищи доказавше, како Господь уповающих на него не оставляет» (4: 458). Оно сохраняется, несмотря на свою архаичность, довольно долго и в других видах театра. Встречается оно, например, в объявлении о «Немецком позорищном деянии»: «на новопостроенном Немецком Феатре, или позорище <...> Немецкий Феатр (или позорищное место)» (цит. по: Старикова 2003: 674). Так, определения, обогащающие слово *театр*, и его синонимы раскрывают отдельные черты сценического действия. Из них следует, что его в первую очередь предлагалось воспринимать как искусство визуальное.

Слово *театр* в XVIII в. обозначало не только театр как род искусства, но и сцену как то обобщенное место, где рождается спектакль. Приведем знаменательное примечание А. Д. Кантемира к переводу книги Фонтенеля: «Феатр — слово греческое, значит то место, где комедианты, стоя, изображают действо свое — (полок) позорище» (цит. по: Старикова 1996: 505). А. Д. Кантемир еще раз возвращается к сцене-«феатру», объясняя, что это то «место, где изображатели представляют свои действия» (Там же). Сцена

В таком значении это слово в «охотничьих» пьесах встречается не раз: «Идите на фиатр сей, вскоре идите...» (3: 278), «Юпитер, взяв всех богов с собою, отходит и становитца сред театра» (5: 195), «Похаживая по театру, увидит нечаянно выгленувшую из-за ширм хорошую женщину» (5: 589), «вы гроб сей со страхом возьмите, / с феатра днесь в печали уже отнесите» (3: 310), «Аман по феатру проходит» (4: 255), «Жулия, вышед на диатр» (5: 476), «Цесарева на диатр восходит и глаголет» (5: 525). Иногда в ремарках и аргументах употребляется латинская форма слова *театр* — *театрум*: «Диавол побежит чрез театрум» (4: 203), «Полагаются под прикрытием на театруме несколько робят разного возраста» (5: 577). Слово *сцена* в современном значении встречается редко. Чаще появляется производное от него уже упоминавшееся определение *сценический*. О театре как сцене иногда говорится в общем: «Закрываетца театр» (5: 228).

Из ремарок и аргументов ясно, что сцена не была единым пространством, «феатр» делился на большой и малый, противопоставленные, но взаимосвязанные между собой. Это деле-

ние сцены всегда учитывается в ремарках. Приведем ряд примеров: «Является на большом диатре дукс Сарпид» (5: 82); «На малом диатре являютца Пилляд и Памфил» (5: 111), «Является на малом диатре Леонора» (5: 122), «Является Дукс, графской сын, на большом диатре» (5: 481), «Являетца на малом диатре Сарпид» (5: 124). На малом «диатре» «являются» многие другие персоны, отсюда они выходят на большой «диатр»: «*Жулия и Луиница входят в сад, и выходит Сенатор. Взав их, и поведет на диатр*» (5: 488). Иногда малый «феатр» именуется внутренним, как в «Шутовской комедии»: «*И посем затворяется внутренний феатр*» (3: 397).

Из ремарок можно почерпнуть сведения о «закулисной» жизни — в них говорится об «уборной палате», куда удаляются актеры, отыгравшие роли, отсюда же выходят актеры, вступающие в действие. «*По проговоре царской речи поклоняс отрокам царю итти в уборную полату и, взяв девицу, привести пред царя Ависану*», — так в ремарке в «Истории о царе Давиде и царе Соломоне» подробно описывается первое появление Ависаны перед Давидом (4: 109). Как видим, в ремарках учитывается «рабочее» пространство театра, в них говорится не о персонах, удаляющихся в свои покои, а об актерах, уходящих в «уборные» палаты.

В списке вещей, необходимых для постановки *Занавес* пьес, часто называются занавесы (завесы). В подобном списке, приложенном к «Действию о короле Гишпанском», упоминаются «2 завесы» (5: 81). Используя два занавеса, «охотничий» театр продолжает давние традиции. В испанских мистериальных пьесах, например, также использовался малый занавес: «Раскрываются занавески, за которыми стоят Рождественские ясли» (Силюнас 1995: 85). Подобные указания свидетельствуют о наличии «задней сцены». Два занавеса использовались при постановке «Комедии об Иосифе» при дворе Анны Иоанновны: «И не опуская тою завесу, другую поднять; то за тою завесою явится Иосиф, на кровати спящей» (цит. по: Старикова 1996: 378).

Одна завеса, или завес, делила сцену на две части и называлась малым завесом: «*Малый завес открыть*» (5: 479), «*Завес малой закрыть*» (5: 480), «*Малой завес открывається*» (5: 102). Большой *завес* закрывал от зрителей всю сцену, обычно он так не назывался, о нем можно было сказать просто: «*Открыть занавес*»; за малым занавесом всегда сохраняется развернутое название (5: 56).

{28}

В «Комедии о прекрасной Мелюзины, яже бысть во Франци» театра царевны Натальи Алексеевны малый занавес назван средним: «Среднюю завесу закрыт, выходит Салтан, 2 советника, 4 воины» (4: 180). О среднем занавесе говорится в ремарках «Комедии о Ксенофонте и Марии», несколько раз встречаются указания на то, закрыт или открыт этот средний занавес. Он противопоставлен переднему, а не большому занавесу: «Является Ксенофонт за средним занавесом спящ, пред преднии те же завес выходит Вера, Надежда и Любовь» (4: 190); «Является Ксенофонт за средним занавесом <...>. Пред преднии завес выходит Дьявол» (4: 195).

По ремаркам можно проследить движение занавесов, определить моменты, когда их нужно закрыть или открыть: «Малой завес закрыт, еда же шествует с вои князь Иефай по болшому диатру, мало занавес открывается и является дщерь его» (4: 99). Примечательно, что занавес мог закрываться во время действия. В тринадцатом явлении «Комедии о графе Фарсоне» после того, как начинается свидание героя с Кралевной, сказано: «*И абие завесу должно закрыть на малое время и паки открыть*» (4: 380).

С помощью малого занавеса выстраивались отдельные мизансцены, например, в ремарках «Акта о преславной палестинских стран царице» говорится: «*Кормицик поидет за шпалеры и оттуду бежит ведущи отрока. Как выдет на феатр, прибегает к ним лвица*» (5: 423). Отмечали ремарки паузы в действии: «Закрыть завесу и говорить тако» (4: 389). Таким же образом указывалось на выходы актеров: «*Малой завес закрывается и на болишой диатр выходит Гаир*» (5: 118). Из ремарок было ясно, как перед открытием занавеса актеры должны размещаться на сцене. В «Истории о царе Давиде и царе Соломоне» сказано: «*а пророку быт в готовности пред трона и как шпалер откроют, иттить Иоанну*» (4: 122).

В некоторых случаях занавес называется ширмами. Такое наименование встречается в «Интермедии о Гаере»: «*И поидет за ширмы*» (5: 726), «*Пошли за ширмы з Гаером*» (5: 727), «*Старуха вывела из-за ширмы Молотку, но толко не дворянку*» (5: 729). Именуется занавес шпалерами, или шпалером: «*пойдет за шпалеры*», «*Из-за шпалер Гаер вошед, глаголет*» (5: 737), «*Пойдет за шпалеры и приведет Купец в дом*» (5: 740). О шпалерах говорится в «Истории о царе Давиде и царе Соломоне»: «*Сидеть пред троном на стуле матери Соломо-*

нов *Вирсавии, и открыть шпалер*» (4: 114), «а как открыт будет шпалер, пророку и царице притти к Саламону» (4: 119). Также в «Акте Ливерском» употребляется это наименование: «Стоящим кораблеником четырем, един выходит из-за шпалер» (5: 421). В одном списке «Комедии о графе Фарсоне» ремарка гласит: «При камеди надлежит из пистолета выстрелить и закрыть шпалеры» (4: 403). В другом сказано просто — закрыть занавес.

Синонимичность слов *занавес, шпалеры, ширмы* очевидна. Встречается однажды для обозначения занавеса и такое слово, как *полю*: «*Ксенофонт и Мария отходят за полю и станут за предним занавесом*» (4: 218). В одном списке «Интермедии о Гарлитинской свадьбе» занавес именуется *ширинкой*: «И уходят [Гаер и Сваха] за ширинку» (5: 824).

Мы не можем сказать, как выглядели занавесы. Судить о них возможно только, прибегая к аналогиям. Известно, какими были занавесы в театре Натальи Алексеевны. В «Росписи комедии театра» говорится о цветных занавесах, указывается материал, из которого они сделаны: «камчатой зеленой <...> бейберековый красной <...> Тафтяной зеленой от кукальной комедии на дереве» (цит. по: Старикова 1992: 154). Сохранились описания более поздних занавесов Останкинского театра: «Из театру занавеса малиновая тафтяная на крашеннной малиновой подкладке одна штука в 11 полотнищ» (цит. по: Елизарова 1944: 101). Возможно, что постановщики «охотничьих» пьес старались не отставать от подобных образцов тем более, что им удавалось ставить свои пьесы в специально оборудованных театральных помещениях, в которых сохранялись занавесы, костюмы, реквизит.

Из лексикона можно почерпнуть сведения о декорациях, которые пока слабо вычленились из ряда вещей, присутствующих на сцене. Видимо, время четкого различения реквизита и декорации, между которыми и на самом деле существует тесная связь, еще не наступило, декорации еще не стали целой речью о состоянии мира. Именно так определяет их Г. Д. Гачев (Гачев 1968: 210). Но связь между декорациями и действующими лицами уже уверенно развивалась. Декорации определяли время и место действия, они же маркировали границы театрального пространства (Лотман 1998в: 595).

В примечаниях А. Д. Кантемира к его переводу книги Фонтенеля «Разговоры о множестве миров» декорации и, видимо,

*Декорации,
реквизит, костюм*

{30} реквизит именуется *украшениями*. Это «все то, что в опере и в комедиях служит для украшения феатра, чрез которое зрителям место представляется, каково повесть требует, то есть, иногда полем, иногда городом, морем и проч.» (цит. по: Старикова 1996: 506). Так же назывались декорации и в придворном театре. В программе представления оперы «Селевк» 1744 г. после перечисления действующих лиц следуют указания на перемены в «украшениях» (Старикова 2003: 71). Программа оперы «Митридат» последовательно перечисляет «украшения» всех действий и явлений.

У «охотников» декорации назывались «убором». В список «различного звания уборов», приложенный к «Действию о короле Гишпанском», входят и реквизит, и декорации: «Град на стене гишпанской с войском», откуда Король следил за битвой, «сад», который в другой пьесе, «Акте или действии о князе Петре Златых Ключах», находился за малым «завесом». В аргументе этого «Акта» сообщается также, что на сцене высится «новопостроенной» монастырь. «Театр представляет густую рощу», — говорится в аргументе первого явления «Акта Ливерского» (5: 394). «Театр представляет трон», — сказано в аргументе второго явления той же пьесы (5: 397).

Декорации «охотники» изготавливали сами или пользовались теми, которые оставались в снимаемых ими помещениях, пригодных для постановки. В придворном же театре был целый штат специально обученных театральных художников, которых учили и которым помогали выписываемые из-за границы мастера (Всеволодский-Гернгросс 2003: 246).

Декорации на «охотничьей» сцене «переменялись» не столь часто, как в придворном, но все же ремарки отмечают их смену. «*Море снять и поставить монастырь*», — гласит одна из них в «Комедии о Ксенофонте и Марии» (4: 203). Этот театр не имел возможностей потрясать зрителей стремительными метаморфозами, что делал театр придворный, где опера «Милосердие Тита» восхищала публику не только музыкой и пением, но и декорациями: «прежние дикие леса переменяются в лавровые, кедровые и пальмовые рощи, а запустелые поля в веселые и приятные сады» (цит. по: Старикова 2000: 194). В немецком театре П. Гильфердинга при постановке одной «украшенной» комедии театр представлял бесконечные перемены: зрителю являлись то каменная страна и море, то Нептуновы палаты и кузница Вулкана. Менялся также и реквизит:

на сцене «круглый пирог переменяется в большую свиную голову» (Всеволодский-Гернгросс 2003: 180). Подобная традиция сохранялась и позднее, на останкинской сцене «трижды менялись декорации, написанные специально для „Взятия Измаила“ известным декоратором Ф. Гильфердингом и крепостным художником Г. Мухиным, обученным прославленным П. Гонзаго. В сцене штурма крепости стены разрушались на глазах пораженных зрителей» (Лепская 2000: 214). {31}

«Охотники», конечно, старались подражать более богатым театрам, в которых, как свидетельствуют документы, существовали рамы «камидианские», еловые, обитые холстом, выкрашенные краской. Они ставились на колеса (потому и назывались «пяльцами на колесцах»), что позволяло им «быстро выдвигаться, задвигаться и вообще маневрировать» (Старикова 1996: 717). Объемных декораций на «охотничьей» сцене не было, но рисованные, подобные тем, которые использовались при постановке «Декламации ко дню рождения Елизаветы Петровны», видимо, были. Они означивали локусы, представляемые на сцене. В синопсисе вышеупомянутой «Декламации» говорится: «При сем картина открывается и является на престоле сидящая Россия <...>, выходит паки картина, на которой изображены весьма высокие под за морем горы и около их некоторые жизни» (4: 509). Такие же декорации были и в итальянском театре, выступавшем в Москве, как следует из росписи принятых на хранение «комедийных уборов». Здесь находились «крашенины писаной по холсту 46 штук», «двои ширмы холстинные писаные» и многое другое (цит. по: Старикова 1996: 246).

На «охотничьей» сцене присутствовал реквизит, необходимый при постановке, в ремарках указывалось, как вводить его в игру. В «Действии о короле Гишпанском» сказано: «*Подают Королю бокал*» (5: 57). Они учили обращаться с вещью, как в «Комедии о графе Фарсоне»: «Шбагу закрывать на караул и стать на колене и обратиться ефес шбаги кравевне, а самом держать по конец длину и подавать ей» (4: 391). Список вещей был точно рассчитан, напомним о приложении к «Действию о короле Гишпанском», где сообщалось, «сколько какого звания уборов быть надлежит». Перечислялись следующие: «Стол с убором питейным, Пакал, Барабан, Знамя, Грамота, Подушка <...>, Пистолеты, Ружья, Копья, Гроб, Кровать с убором» (5: 81). Этот список адресовался постановщикам.

{32} «Уборы» не постоянно находились на сцене, всегда отмечалось, когда их следует унести. Аргумент четвертого явления «Акта Ливерского» гласит: «А трон, покуль продолжается иметь кампания, зделается невинным (невидным. — Л. С.) и закрытым» (5: 403). Точно так же сообщалось, когда декорации и реквизит вновь должны оказаться на сцене, как в ремарке «Комедии о Ксенофонте и Марии»: «Средний завес закрыть и поставить стол» (4: 217). Так лексикон детализируется, хотя порой он выглядит предельно лаконично. Ремарки и аргументы обращают внимание на театральный костюм. Например, в «Истории о царе Давиде и царе Соломоне» о царице Вирсавии сказано, что, закончив молитву, она убирается в «женское платье». В некоторых ремарках или аргументах объясняется, как должна выглядеть персона: «Надлежит Атигрину быт з брадой черной» (5: 131).

Довольно мало в текстах пьес содержится сведений о машинерии. «Искусных и дорогих машин», или «курьезных», с помощью которых можно «естественно изобразить» «все приключения», как сказано в «Примечаниях на ведомости» за 1737 год № 44–46, в «охотничком» театре не было (Старикова 1996: 516). Зато на оперной сцене машинерия была чрезвычайно развита, не случайно машины отмечались как неотъемлемый элемент оперного искусства: «Опера есть музыкальное деяние в подобие комедии, в которой стихи поют, и при оной разныя танцы и преизрядные машины бывают» (Там же: 112). То же можно сказать о Немецкой комедии — на ее сцене, например, действовали машины-облака.

«Хитрые» машины, или махины, снасти, они же орудия составные, производили «внезапныя и чрезвычайныя перемены на феатре» и позднее (Там же: 506). В кусковском театре, например, «машинное отделение имело 17 „машинных баранов“, декорации поднимались и опускались не только всей системой этих воротов с валом, но и совместным действием противовесов» (Елизарова 1944: 40). В этом отделении имелись шумовые приспособления и многие другие необходимые для постановок предметы. Та эпоха вообще увлекалась машинами и автоматами. Например, французский «механист» Герр Дюмолин показывал «курьезные самодействующие машины». Среди них была одна, «сделанная канарейкою, которая так натурально поет, как живая». Были там и русский мужик, крутящий головой, и «движущийся китаец, который так хорошо

Машинерия

зделан, что невозможно вообразить, чтоб то была машина» (цит. по: Всеволодский-Гернгросс 2003: 190). «Мудрые, перспективные» машины показывали мироздание: Землю и Небо, «месяц с рождения своего до полна и последней четверти, а также и звезды» (цит. по: Старикова 1996: 441). {33}

Конечно, «охотничий» театр имел гораздо более скромное оснащение, но и на его сцене происходило «летание по веревках» и гремел гром. Сверху спускались аллегорические фигуры Марса и Славы к Малтийскому кавалеру в «Действии о короле Гишпанском». Гром гремел, когда в «Акте о Калеандре» Юпитер свыше обращался к персонам: «*Юпитер с неба глаголет <...> Бывает молния и гром*» (5: 147).

Из театрального лексикона можно извлечь сведения о рабочих сцены. В нем общается о том, кто должен выполнять различные указания постановщика. «*Человеку открыть завес малой*» — говорится в одной из ремарок в «Действии о короле Гишпанском» (5: 58). К рабочим сцены обращены следующие призывы в «Акте о Калеандре»: «*Закрыт завес. Звани*» (5: 172), «*Звани. Открыт завес*» (5: 190). Им приказывается: «*И завесу скоро закрыть*» (4: 410), «*Мало помешкав, трон закрыть*» (5: 80). Как предположила Л. М. Старикова, при постановке этой пьесы на сцене «появлялся мальчик, звонил в колокольчик и задвигал занавес» (Старикова 2000: 159). **Рабочие сцены**

О рабочих сцены можно извлечь сведения и из «Щета, коликое число в походе денег издержано» И. Аволио: «отдано Петру Медведеву на 12 человек, которые были у ширм во время оперы» (цит. по: Старикова 1996: 295). Так все участники представления входят в театральный лексикон.

Собственно об актере в театральном лексиконе не говорится, зато вводится понятие персоны — так именуется роль. Однажды слово *роль* употребляется в интермедии «Дама, Гаер, Муж»: «Пожалуй, я не спорю, / Поручаю в твою ролю», но здесь скорее всего имеется в виду не актерская, а «жизненная» роль Гаера (5: 653). **Актер**

Упоминания о персонах повторяются очень часто, не раз подчеркивается, что персоны эти живые. В прологах, аргументах, ремарках непременно говорится, что на театре действуют именно они: «*чрез историю в персонех предстоящих явити желаем*» (5: 466), «*Узрим сие воистинну и высочайшего достоинствах и персонях*» (5: 405), «*Како граф Фарсон сам персо-*

{34} ною высокой» (4: 357). Ранее даже театральное действие именовалось «персональным», как в прологе «Славы российской»: «в сей триумфальный праздник ея величества коронования вместо достодолжного приветствия потщажомся славу российскую действием персональным показати» (3: 259).

Имена персон входят в названия пьес, в которых ранее преобладали назидательные высказывания, а события явно превалировали над героем, теперь субъект оторвался от предиката (Кржижановский 1994: 16–17). О короле Гишпанском, графе Фарсоне, дуксе Сарпиде заявлено сразу в названии, также заранее разбивающем персон на пары: Калеандр и Неонилда, Индрик и Меленда, Иполит и Жулия.

Театр настаивает на том, что не реальных людей, а персон он выводит на сцену. В ремарках делаются намеки на то, что перед зрителем выступают не такие же люди, как они. Участники действия и сами говорят о себе и других как о персонах: «И Жулиину не будеш видеть персону» (5: 485); «Како воззрю на персону сына моего, суца здрава <...>. Како можешь зрети на сына моего благородна» (5: 537); «Дабы ея персону пред собою всегда иметь зрети» (5: 480); «Хотя и не видала онаго в персону, хотела ш достигнути греческаго трону» (5: 176); «Божия днес воля уже учинилас, твоя бо персона ныне мне явилас» (5: 369); «Лутче б мужу благородну оное держати, / Нежел женской персоне таким управлять» (4: 563). Однажды в «Комедии Олундина» замечается, что некто «Махометову персону ударил» (4: 175). Как видим, слово *персона* употребляется не только в ремарках. Персоной именуется также портрет (о портрете «персонального» этапа см.: Вдовин 2005: 25–66).

Чтобы усилить противопоставление роли и актера, подчеркивается, что человек на сцене лишь уподобляется некоторому персонажу. В «Действе о князе Иефае Галаатском» знаменательно сказано: «Являетца князь Иефай на престоле в подобии царя сидяща и воины» (4: 93). В подобии царя является «на болшом диатре» и дукс Сарпид в пьесе «О Сарпиде, дуксе ассириском; о любви и верности». Упоминание о подобии, видимо, должно еще раз подчеркнуть условность сценического образа. Различение персонажа и актера, его изображающего, пусть только намеченное, предполагает двойственность человека, действующего на сцене. Иногда различие между актером и ролью не отмечено никак.

Тенденция расподобить искусство и жизнь вызывает наименование роли образом, хотя, как кажется, так определяют только мифологические и исторические герои: «образ дрянного Геркулеса <...> на сем зрелищи представляем» (3: 430), «под образом премудрыя Тамиры довольно zde феатром изобразися» (4: 602). Так рядом со словом *персона* в театральном лексиконе встает слово *образ*, ставшее впоследствии наиболее употребительным.

Из театрального лексикона выясняется, что на сцену выходят не только ведущие исполнители, но «и прочие, которые будут без речей» (5: 412). Однажды названы «маленькие робята». Эти «робята» лишены слова и действия, они только присутствуют при коронации в «Истории о царе Давиде и царе Соломоне», т.е. играют толпу. Так выделяется группа вспомогательных персонажей, даже не наделенных словом, и, следовательно, обрисовывается вся система действующих лиц. Заметим, что в итальянской труппе, выступавшей при дворе Елизаветы, «немые роли играли ученики помещавшейся в Сухаревой башне Навигацкой школы» (Всеволодский-Гернгросс 2003: 22).

Реестры и списки, прилагавшиеся к пьесам и помещавшиеся в начале пьесы, как в «Комедии гишпанской о Ипалите и Жулии», или в конце, как в «Акте или действии о князе Петре Златых Ключах», указывают, сколько актеров участвует в действии, например: «Во антипрологе три персоны, в первом явлении 8 персон, во втором явлении 3 персоны» (4: 355). Эти указания драматург считал достаточными, так как, видимо, хотел предупредить, каким актерским составом следует играть эту пьесу. В «реэстрах», заключающих действия «Акта о Калеандре», указано число персон для каждого явления: «Итого 18 персон», «Итого 15 персон» (5: 221). В списках действующих лиц, или «исчислениях», не только указывалось число участников действия, но и перечислялись все персоны. «Исчисление персон в вышепоказанной комедии», сопровождающее «Комедию о Есфире царице, в нейже показывает о ненависти и о протчем», отмечает, что персона может выходить на сцену одна, как Есфирь или Аман.

Ремарки свидетельствуют о том, как актеры должны себя вести по окончании спектакля: «Поклонясь, вси отходят», что говорит о складывающемся театральном этикете и характере финальных мизансцен (4: 355). В последней сцене «Действия

{36} о короле Гишпанском» ремарка указывает на выход всех актеров перед прочтением эпилога: «*Выходят вси: Король с Королевною, Сенаторы, Министры и Воины. Как установятся, открыть завес*» (5: 80).

В состав театрального лексикона входят слова, обозначающие зрителей, которые называются так-же *смотрящими* — к ним за поддержкой обращаются персонажи «Шутовской комедии». В прологах и эпилогах «Акта о Калеандре» зрители именуются любезными спектаторами, публика в целом называется благородным собранием: «того вашего благородного всепокорно просим собрания» (5: 436). Кроме того, зритель выступает как *слышатель*, что заставляет вспомнить об истоках русского театра — ораторское слово играло в нем значительную роль. Подобное обращение к зрителям — это и знак доминирующего положения слова в спектакле. «Слышатели», — взывает актер, читающий пролог пьесы «Слава печальная» к зрителям, как и предлог, или предисловие, к «Комедии гишпанской о Ипалите и Жулии». Обратим внимание на то, что Г. Д. Гачев в своей работе «Содержательность художественных форм» афористически определяет зрителя как человека, «который сгущается в глаз, весь сводится в зрение» (Гачев 1968: 220). Исследователь полагает, что его нельзя назвать «слушателем, аплодирующим, дышащим, шелестящим (платьем, программой)» (Там же). Как видим, в некоторые эпохи это было возможно.

В малых частях драмы слова *слушатель* и *зритель* становятся синонимами, как в прологе «Действия об Есфири», где они стоят рядом: «Тем же, доброхотные слышателие и зрители» (4: 239). Следовательно, в «охотничком» театре зритель и слушатель еще не окончательно различаются. В малых частях пьесы зритель называется «благоразумным», «благоохотным», «благосклонным». Ему «пред очесы» предлагается представление, достойное его «лицезрения». Устроители театра активно налаживают отношения со зрителями, уверяют, что их спектакли украшаются только «зрением» сидящих в зале. Они всегда рассчитывают на любопытство зрителей, т. е. любознательность. О зрительской «куриозности» говорит Медератор, читая пролог к третьему действию «Акта о Калеандре»: «Куриозность ваша, благопочтенныя спектаторы, кторы сие да внимаает» (5: 307).

Зрители не сразу овладевали правилами поведения в зале, но тяга их к театру определилась быстро. Они ходили на пред-

ставления «охотничьего» театра с тем же рвением, с каким посещали кукольные представления, откуда их порой выводили под караулом. В прологах и эпилогах пьес их всегда просят о внимании и «тихости», из чего можно сделать вывод о тогдашнем поведении посетителей театра. Видимо, фраза Медератора в «Акте о Калеандре» — «токмо просим вышей особы, да во зрении вашем присудствует прилежание» — неслучайна (5: 308). О том, что поведение зрителей той эпохи не было идеальным, свидетельствуют «Определения», т. е. разрешения на постановку спектаклей, о которых уже говорилось во Введении. «Определения» постоянно предупреждали, чтобы во время представления не было шуму, драк и вообще никаких непристойностей.

Просили со сцены о «тихости» и достойную публику. Во время представления одной оперы Дж. Б. Локателли зрители «у некоторых откупленных уже лож ключи отбивали и входили в оные насильно» (цит. по: Всеволодский-Гернгросс 2003: 131–132). «Господские люди», заждавшиеся после спектакля разбушевавшихся зрителей, «кидали в окна щепками и мерзляками и перебили в двух окошках стекла, а поймать их за темнотою было невозможно» (Там же: 132). На зрителей так жаловался Петр Гильфердинг: они «насильством своим выбивают, для входу без платежа денег, двери и чинят как с театральными служителями, так и с солдатами превеликие драки. Тако ж отламывают у комедиального дому крыльца и лестницы и раскладывают огни» (цит. по: Старикова 2000: 213).

Актеры со зрителями были вежливы и почтительны: со сцены желали им спокойной ночи: «Изволте в дома своя идти опочивати» (4: 411); произносили благопожелания: «Живите в благополучии радости света, / Дарует вам Бог многая лета!» (5: 81). Правда, обращения к зрителям не всегда были такими любезными. Гаир в пьесе «О Сарпиде, дуксе ассириском» провожал зрителей такими словами: «изволте, полно посмотря, вон выходить, а уж время <...>. Что ж сидите, вон выходите» (5: 129).

Обычно зрителей обязательно просят о снисходительности к возможным ошибкам актеров. Самым замечательным образом, с заботой о сценическом слове, выражена эта просьба в эпилоге пьесы «О Сарпиде, дуксе ассириском»: «Разсудивый благо простит наше погрешение, / неграмматических слов произношение» (5: 129). Из эпилога «Комедии о графе Фарсо-

{38} не» мы узнаем о том, что ее представление состоялось не однажды: «А ежели кто паки желает сию историю смотрити, / Изволте, господа мои, завтра приходити: / Будем во вторые тую же историю объявляти» (4: 411). Так зрителей приглашали на следующий спектакль.

То обстоятельство, что в лексиконе зрителю уделено столь значительное внимание, чрезвычайно важно. Так выражается стремление театра завязать отношения с публикой, добиться ее реакции, привлечь ее к себе, что свидетельствует о том, что театр «охотников» был открыт для диалога с обществом — он еще не был театром «четвертой стены».

В театральном лексиконе формируется понятие спектакля, который мог называться «феатром», — так расширяются значения этого слова. Театр, следовательно, это не только собственно театр и сцена, но и представление. В начале «Действия об Есфири» словом *феатр* обозначено все, что будет представляться на сцене, а в эпилоге сказано: «Сей же феатр изложи премену прелестных и суетных фортуны» (4: 273); в предисловии к «Гистории о Кире царе перском» говорится, что «училищная юность феатром действие к рассмотрению благоохотнейших наших зрителей представить» решила (4: 581). *Спектакль*

В прологе к «Комедии о графе Фарсоне» представление называется действием: «На действии сем узрит вся явно» (4: 357). Такое наименование встречается не раз: «От нас, безразумных, в действии явленну» (4: 221), «Действия вам, благоохотни зрителие, изъявихом» (4: 273), «Како можем бес погрешения вещь произвести в действии» (5: 436). *Действие*, как и *театр*, получает определения. В эпилоге первого действия «Акта о Калеандре» представление называется «сценическим действием», это же наименование — «зценическое действие» — встречается в «Действии об Есфири».

Важная информация о театре содержится в названиях пьес. Конечно, следует иметь в виду то обстоятельство, что зачастую эти названия давались исследователями, но всегда на основе драматических текстов. Так, В. Н. Перетц назвал пьесу на библейский сюжет «История о царе Давиде и царе Соломоне» по третьему стиху «предлога», т. е. пролога (Сидорова 1975: 611). *Подходы к жанровости*

В названиях пьес бывают скрыты нечеткие жанровые определения, но чаще жанр не определяется вовсе, что естест-

венно, так как жанровая система нового типа тогда еще только формировалась. Зато пьесы уже не называются образом или изображением, как это было ранее, — примерами могут служить такие названия, как «Образ победоносия», «Страшное изображение второго пришествия». Слова *образ, изображение*, содержащиеся в них, указывают на символический характер представлений. {39}

Драматические произведения, которые следовало воспринимать как нравственный урок — обычно они имели в основе житейный сюжет, — именовались действиями. В этом видится скрытое указание на действенность представления. «„Драма“ прежде всего говорит о деятельности — из чего и состоит прежде всего жизнь человеческая. А действие есть как раз плетение чего-то нового из нитей судеб, из мировых начал, и концов» (Гачев 1968: 208). Это «плетение» велось в «Действе о страдании святых мученицы Праскевии», в «Действе о святой мученице Евдокии». Так же именовались мистерии и моралите.

«Охотницкий» театр продолжил эту традицию. Его пьесы — это действия или акты: «Действие о короле Гишпанском», «Действие об Есфири», «Акт Ливерский», «Акт или действие о князе Петре Златых Ключах и о прекрасной королеве Магилене Неополитанской». Заметим, что И.-Х.Зигмунд подписывал свои прошения как «учредитель Немецких позорищных деяний» (цит. по: Старикова 2003: 674).

Именовались пьесы комедиями: «Комедия гишпанская о Ипалите и Жулии», «Шутовская комедия». Слово *комедия* обозначает здесь не жанр, а театральное представление вообще. В жанровом значении слово *комедия* употребляется только в названии и прологе «Славы печальной», на что обратил внимание М.П.Одесский. Здесь также есть упоминание о трагедии: «ныне оная неблагополучная весть плачевною трагедиею изображена плачевно <...>. На сей трагедический феатр собравшись <...>, являюще плачевную ей, плачевную сию трагедию, не комедию о российской печали» (З: 284–285).

Такие наименования пьес, как *акт, действие*, направляют внимание зрителя на событийность представления. Они — повторим — безотносительны к жанру, о чем свидетельствует тот факт, что многие пьесы уже в названии имеют не одну отсылку к жанру, как «Акт или действие о князе Петре Златых Ключах». В ремарках эта пьеса названа «камедью». «Акт ко-

{40} медиальный о Калеандре» в эпилоге второго действия именуется «исторической комедией», хотя в ней нет признаков комического жанра или исторической достоверности. Эту пьесу не приближают к комедии интермедийные персонажи, а история в ней — вымышленная. На самом деле словосочетание «историческая комедия» обозначает иное. Оно намекает на занимательность представляемой пьесы, названной комедией. «История о царе Давиде и царе Соломоне» в кратком прологе («предлоге») одновременно названа комедией и историей: «И в сей день почтимся историю о царе Давиде и о сыне его Соломоне Премудром комедию начати» (4: 107). «Гистория о Кире царе перском и о царице Тамире скифской» в одном списке именуется трагедией, в другой редакции — «Актом».

Входят в театральный лексикон, конечно, наименования комических вставок, интермедий, которые по ошибке переписчика однажды названы «иктермедиями», «истермедиями» (4: 366). Порой драматурги повышают ранг своих произведений, как в случае с интермедией «Шапошник, Мужик, Мошенники» — она названа комедией. Довольно развитые комические пьесы, напротив, именуются интермедиями, как «Интермедия о Гарлитинской свадьбе». Заметим, что в других списках она превращается в «Сказание о гаере Герликине российском». Правда, тут же дано иное название — «Гаерова свадьба». Эта пьеса — яркий пример того, как из отдельных сценок интермедии перерастают в комедии, сначала только приближаясь к ним в своих развитых вариантах (Берков 1977: 9). О неустойчивости и разное в заглавиях интермедий пишут авторы комментариев к интермедиям из сборника А. А. Титова (Кузьмина, Гребенюк 1976: 815).

Наименование пьес «гисториями» и «сказаниями» есть знак колебания между искусством слова и сцены, о котором мы будем говорить в конце этой главы. Обратившись к другому виду театра, заметим, что пьеса об Александре Македонском была определена как опера («Опера об Александре Македонском»), в другом списке она именуется диалогом, ее интермедии называются игральщиками. Примечательно, что граф Фарсон («Комедия о графе Фарсоне»), собираясь в театр, дает пьесам обобщенное название — он называет их игрой.

Итак, нельзя сказать, что «охотничий» театр имел разработанную систему жанров, он только подходил к ней. В его пьесах смешивались различные жанровые приметы, потому что «жанровая форма не всегда равна себе, она колеблется:

жанры могут и не иметь четких очертаний, модели жанров не всегда устойчивы и могут распадаться» (Сазонова 2003: 170).

Заметим также, что авторы пьес обращали внимание на их строение. В прологах иногда говорится о том, сколько сцен будет в пьесе: «Мы убо, благоохотни зрителие, умыслихом ныне лицезрению вашему сицевое чюдо на сем нашем мало-разумном феатре седмьюнадесят сценами показать» (5: 406). В эпилоге другой пьесы сказано: «Чрез десяточисленные сцены продолжено / Действие наше» (4: 313). Отдельные сцены называются действиями, как в «Шутовской комедии», в «Акте о Калеандре» они именуются явлениями. Как и действие в целом, они могут определяться как *сень*. Может пьеса содержать только одну сень, как вышеупомянутая «Шутовская комедия». Учитывает театральный лексикон функцию малых частей драмы. О прологе, например, однажды говорится, что он «во кратце» объявляет.

Безотносительность «охотничьего» театра к жанру позволяет сравнить его с французским «неправильным театром», существовавшим в веке XVII. «До 1629–36 гг. во Франции на сцене господствовала так называемая „неправильная“ трагедия и трагикомедия, эстетика которых во многом совпадала с „подражательной“ (не в аристотелевском смысле), „натуралистической“ эстетикой средневековых мистерий» (Большаков 2003: 22). Эти пьесы, в которых не соблюдались правила, были полны запутанных авантур, неожиданных встреч, кораблекрушений и проч., в угоду массовому зрителю они не следовали законам жанра. В.П.Большаков, кстати, отмечает, что даже у Ж.Расина отсутствует жанровая определенность. На испанской сцене XVI в. также ставились «неправильные» пьесы: «в одном и том же спектакле <...> часто сочетались ярмарочные типажи и литургическая обрядность, религиозный экстаз и шутовство» (Силюнас 1995: 108). Следовательно, театр «охотников» «шел по правильному пути» — он, не наследуя европейским театральным образцам, повторял движение западноевропейского искусства сцены, естественно, со значительным опозданием.

Наряду с жанровой неопределенностью стоит отметить разнообразие жанров любительских театров. «Судя по документам, в репертуар театра на Девичьем поле входили: „разные комедии“, „комедии и интермедии“, „разные комедии с пристойною музыкою“ <...> и „публичные увеселительные

{42} комедии“, „камедианские увеселительные действующие представления и интермедии и курioзные шпрингмейстерские действия“» (Старикова 1987: 141). Кроме того, как полагает автор, на этой сцене могли ставиться пьесы Мольера и Детуша. «Существуют отдельные свидетельства, что в таких театрах играли и трагедии А. П. Сумарокова „Синав и Трувор“, „Хорев“ и „Гамлет“» (Там же).

Очевидно, что многое из того, что входит в театральный лексикон, составленный нами на основе драматических текстов, можно обнаружить в документах эпохи. Но наша задача не сводится к тому, чтобы собрать воедино зарождающуюся театральную терминологию и сравнить полученные данные с теми, которые содержатся в исторических документах. Мы в первую очередь хотели показать, как театр стремился к самовыражению, внешне мотивированному сиюминутными требованиями или желанием дать четкие указания актерам и постановщикам.

Театральный трактат.

Театр говорил о себе как об искусстве, искусстве, о чем свидетельствуют не только уже отмечавшиеся определения, ему приданные. В прологах и эпилогах осторожно замечалось, что на сцене творится искусство. «Нашего художества дело» предлагалось оценить в эпилоге «Действия об Есфири» (4: 274), как и в похвале, или эпилоге «Гистории о Кире царе перском»: «Тем убо всяк zde слышащи и видящи нашего скудоумия художество изображение» (4: 602). «Художество» ставилось выше рассказа о нем: «коль сладко слышать истории в древния времена содеющая, сладчайшее же того зрети изображением соделованное действие» (5: 307). Подобного рода заявления, правда, не мешали пересказывать пьесы в монологах персон и в малых частях драмы.

От имени актеров и постановщиков театр утверждал, что это они «сотворили» пьесу, вложив в нее свой труд. Она иногда называется «трудом», а также «делом», как в эпилоге «Пьесы о воцарении Кира»: «Потом же вас просим, мужие почтенны, / Да на труды, по силе нашей сочиненны, / Смотри не презрите, в чем недостатки сущи» (4: 313). «Да вси увидят с хвалою дело, / Еще то нами делается всецело <...>. А теперь дело прилежно смотрити», — говорится в прологе «Ко-

Театр как искусство

медии о графе Фарсоне» (4: 358–359). Театр, таким образом, настаивает на своей сделанности и косвенно указывает на то, что для создания пьесы требуется много усилий, отмечая расхожие представления о нем как о забаве, не стоящей особого труда.

Пьесу тогда не представляли, а изображали. Вместо глагола *представлять*, который занял в театральной терминологии свое место позднее, используется другой — *изображать*. В предисловии «Гистории о Кире царе перском» обещается *изобразить* на сцене историю: «изобразующе феатром сим историю» (4: 581), а также персону: «Храбрая подвиги прежде бывшия Тамиры, стершия главу злоненавидному крови человеческия Киру изображается» (4: 580). В «Пролеге» к третьему действию «Акта о Калеандре» говорится о сценическом изображении.

Объявляя театр искусством, «охотники» еще не помышляли о правдоподобию. В связи с этой категорией, никак не соотносящейся с установкой на реализм (Одесский 2004: 87), обратимся к статье Я. Штелина, помещенной в Приложениях к газете «Санкт-Петербургские ведомости» за 1738 г. Я. Штелин рассуждает о пользе истины, пересказывая и интерпретируя одну итальянскую оперу, в которой «Галия, Муза театров <...>, умилосердившись над бедною Правдою, принимает ея в свое защищение и обещает ей на театре дать место и пропитание, однакож с таким уговором, чтоб она там *притворялась приятным образом* (курсив мой. — Л.С.) и принимала бы на себя разные виды» (цит. по: Старикова 1996: 540).

Ключевое слово этого отрывка — *притворялась*. Высокий театр, как видим, требовал вымысла, того же желал и театр «охотничий». Заметим, что в прологе «Комедии о графе Фарсоне» сказано: «Даждь нам в действии смысл неопасен» (4: 357). В одном ее списке *смысл* заменен *вымыслом*, видимо, не случайно — «неопасный вымысел» будто уравнивает художественный обман с правдой. Если это действительно так, то тогда автор этих слов из пьесы о Фарсоне, по всей вероятности, разделяет идею своего времени о «материи позорищной игры», которая есть или «прямая история, или вымышленной случай, но которой, однако ж, ничего правде не подобного в себе не содержит» (цит. по: Старикова 1996: 517). Слова эпилога «Действия о короле Гишпанском» вторят этой концепции: «Хотя и неподлинная история бяша, / Точию пример сей бываше» (5: 81).

{44} Стремление театра к представлению «вымышленных слу-чаев» реализовалось в постоянных метаморфозах персон. Зри-тель на каждом представлении убеждался в том, что все пере-менчиво в этом мире, что человек также бесконечно меняется. Удивляясь бесконечным превращениям, зритель успокаивал-ся, когда видел, как персоны «по многих политиках» «в мир приходят и совокупаются <...>, случаются и короны вос-приемлют» (5: 390). Его восприятию не мешала дальность расстояний между ним самим и участниками действия, кото-рые проживали в заморских королевствах, где мучились и страдали, затем обретая радость.

Несмотря на то, что театр стремился *Театр и история* «притворяться приятным образом», в то же время он проявлял интерес к истории, о чем прямо заявлял в прологах и эпилогах. История, конечно, занимала драматургов более раннего времени, они воспринимали ее как параллель со-временности. В предисловии к «Темир-Аксакову действию», например, сообщалось, что из «научения прошлого» можно узнать о настоящем, потому забывать его нельзя — ведь так не поступа-ли ни «евреяне в древних летах», ни «гречане»: «от таких при-падков можем узнать благоумия» (2: 59). В «Божием уничтожите-лей гордых уничтожении» прямо говорилось, что история служит сравнению с нынешней победой и нынешним делом. В проло-ге, или «предидействии», заявлялось, что «до истории иное при-бавлено, иное убавлено, иное же в ней отменено» (3: 229).

Теперь история сблизилась с современностью на новых основаниях. Как пишет А. С. Демин, со второй половины XVII в. «масса фактов далекого прошлого далеких народов, фактов, ранее почти ни для чего не нужных, стала толковаться авто-рами как руководство к действию» (Демин 1998: 331). Драматургов «охотничьего» театра история интересовала сама по себе, ибо она была для них занимательна, а не только нраво-учительна. Отодвинутые во времени события, исторические случаи должны были затронуть воображение зрителя, которо-го подготавливали к представлению прологи, как в «Действии о короле Гишпанском»: «В древние лета о Гишпанском короле бывшем / И о баталиях с Турецким салтаном имевшем. / Ту-рецкий салтан назло поступить желал» (5: 55). В прологе «Пьесы о воцарении Кира» утверждается, что «история вре-мен в многообразных примерах состояща, достоверно засви-детелствует» (4: 293–294).

Стремясь к занимательности и привлекая исторический материал, театр выполнял еще одну задачу — способствовал сохранению памяти истории. В одном из прологов сказано, что память человеческая «слабка» и непостоянна, что человек забывает даже то, что случилось с ним недавно. Что же говорить о том, что было давно, ведь все предается забвению, поэтому исторические события следует «возобновлять»: «Возобновити ю сицевым образом умыслихом» (4: 294). Примечательно, что в предисловии к «Гистории о Кире царе перском» есть отсылка к историкам, повествующим о том, как царь Кир «зело распалися» и умыслил победить храбрую царицу Тамиру. Здесь же сказано, что «сия же воспоминающе восходит нам древле бывшая воспоминания <...>. В память юже, яко сообразну и подобну сего нашего победительного торжества <...>, умыслихом мы <...> действие <...> представити» (4: 581).

Театральный трактат вводит театр в ряд других визуальных искусств, ему пытались отыскать параллель в живописи. В эпилоге «Акта о преславной палестинских стран царице» говорится, что некие искуснейшие живописцы, как свидетельствуют красноречивый «тулий», т. е. Цицерон, и другие стихотворцы, рисуют порой так, что «невозможно б признати, чтоб то изображения было неживое, обаче ложно есть» (5: 436). Правда, не в связи с живописной и театральной иллюзией проводится здесь параллель между живописью и театром, но она все-таки уже намечена, хотя нужна она для того, чтобы завязать отношения театра со зрителем.

Автора эпилога занимает мысль о том, что строители представления могут ошибаться, как древние художники, достигшие совершенства, и за эти ошибки их следует прощать. Но все же театр и живопись уже недалеко находятся друг от друга. Их сближение можно наблюдать уже в предисловии к «Темир-Аксакову действу», где сказано, что комедия содержит «многие благие поучения» и в этом подобна написанию персоны после смерти, которые древние «очевяно поставили для поминания» (2: 59). Заметим, что в самом конце XVIII в. в России была опубликована работа Ш.-А. Куапеля «Сравнение красноречия с живописью» (Автухович 1986: 22). Скажем, что Э. Мюрре, француз, участвовавший в театральной жизни Варшавы в последней трети XVIII в., в своем трактате об актерской игре использовал это сравнение для того, чтобы утвердить творческое следование оригиналу (Murray 1991: 45).

{46} С нашей точки зрения, сближение театра и живописи важно потому, что оно осторожно вводит театр в ряд визуальных искусств — ведь попытка сопоставить театр и живопись в первую очередь основывается на их визуальности. В «охотничком» театре уже нет противопоставления видимого невидимому, определявшего строение мистериальных пьес, где видимый реальный мир не заслуживал внимания и потому в самом общем виде представлялся на сцене — невидимый же мир был зрелищным.

«Охотничкий» театр создает мир зримый, земной, в прологах обещает, что зрителям покажут «видение живое» и они увидят действие, «яко в зеркале». Призывы следить за действием, внимательно рассматривать, что происходит на сцене, раздавались постоянно: «болше сами узрите любопытнаго вашего в сем действии зрения и здраваго разсуждения» (5: 223). Слово *зрелище* и родственные с ним часто встречаются в пьесах, что не кажется случайным. Так исподволь формулируется и утверждается идея зрелищной природы театра, представляющаяся драматургам гораздо более важной, чем его дидактические задачи.

Однажды театр даже назван «зрелищным феатром». Напомним, что ранее он именовался зрелищем. Пролог «Образа торжества российского» гласит: «Во время всенароднаго России (или иначе всемирнаго) торжества образ древняго Геркулеса <...> на сем зрилищи представляем» (3: 430). Такое определение театра в дальнейшем влечет за собой множество сходных по значению слов, определяющих театр. Они, как мы уже говорили, часто встречаются в прологах и эпилогах.

Со сцены не только слышатся предложения зрителям взглянуть на зрелище, представляемое на сцене. Зрителями на некоторое время становятся и участники действия, им предоставляется возможность взирать на некоторые события со стороны. Так организуются эпизоды, полностью раскрывающие тему зрелищности уже в игровой, а не только в словесной форме. Например, некоторые персоны не участвуют в действии, зато наблюдают за тем, что происходит на сцене. «Тот час иди, а я буду в града смотреть / И действия вашего зреть», — говорит король Гишпанский перед битвой в «Действии о короле Гишпанском» (5: 64).

Персоны призывают не только услышать весть о победе, но и увидеть ее: «Се моя победа всем есть зрима» (5: 80). Это

слова Малтийского кавалера, ставшего новым королем Гишпанским. Зрелищами для многих персон, как, например, для Неонилды в «Акте о Калеандре», становятся турниры и дуэли: «Аз буду смотрети, поединка зрети» (5: 351). Тем более что из храбрых кавалеров, которые будут на турнирах «меж собою храбростно zde рапироватца», можно выбрать жениха, например, для прекрасной царевны Армелины, брат которой предлагает именно так отнестись к сражениям: «Мы ж с тобой будем на оных взирати, жениха подобного тебе избирати» (5: 226). Чудовищный змей, выползающий из моря и пожирающий жителей Трапезона, также требует внимательного рассматривания. Царь Атигрин говорит о нем в основном в терминах зрения: «аз же подщуся оно соглядати <...>. Изволте зрети змея прелютейша» (5: 140–141).

Ангел, обращаясь к Вере, Надежде, Любви в антипрологе «Комедии о Ксенофонте и Марии», приглашает их: «Идите возслед мне и зрите» (4: 192). Персоны требуют разглядывать символические аксессуары, как король Гишпанский: «Зрите гишпанскую корону сию?» (5: 72). Они готовы приглядываться друг к другу. «Вои, на зрение сего сестру пригласите», — так царь Арфелион приказывает привести свою сестру Армелину (5: 230). Выражая отрицательное отношение, персоны заявляют: «Не могу бо и не хочу его зрети» (5: 85). Когда в «Акте о Калеандре» Юпитер взирает с небес на землю, он называет все увиденное им зрелищем. Он сам организует это зрелище и предлагает посмотреть на него богам: «вси купно пойдемте смотрети, на Калеандра с Неонилдой будем мы гледети <...>. Будем все смотрети, / На них гледети» (5: 195). Античные боги здесь выступают в роли зрителей. Высказывание персонажа такого высокого ранга можно считать программным для театра XVIII в.

Таким образом, об основной категории театрального искусства — зрелищности — прямо говорится со сцены. Все пьесы насыщены эпизодами, являющимися зрелищами для некоторых персон, а не только для зрителей. Они внимательно наблюдают вещный мир и сами являются объектом рассматривания для других. «Охотничий» театр в полном смысле слова можно назвать «позорищным деянием».

В театральном трактате затрагивается проблема игры, но это понятие никак не формулируется. К игре *Игра* предъявляется требование *стройности*, поэтому в эпилогах,

{48} где по традиции применяется формула смиренного автора, может быть сказано, что исполнители играли *нестройно*. Заметим, что игра четко противопоставляется реальному поведению. Это противопоставление проводилось чисто риторически и служило усилению значимости игры. «Не игра бо зде днесь», а «страшно, плачевно и ужасно сие действие», — говорится уже в прологе «Славы печальной», который ведет аллегорическая фигура Печали (3: 286).

Театр стихийно выводил действие на первый план. Зрителей со сцены постоянно уверяли, что не словом, а действием он отличается от других видов искусств. «Мы бо ныне почтимся на действии показати», — говорится в прологе «Истории о царе Давиде и царе Соломоне» (4: 108). В театральном трактате не только декларировалась значимость действия, но и предлагалось следить за его конкретными проявлениями, что явно проступает в развернутых ремарках: «*Салтан приходит с воинством. Учияет баталию. Турка гишпанцов побивает*» (5: 65).

Перевоплощение и способы его достижения также непременно фиксировались в ремарках и аргументах: «*Притти королевне под мушкаротом и говорить*» (4: 379), «с убитого, сняв платье, на Калеандра, а Калеандрово на убитого надевает» (5: 287). Возможности исполнителей также раскрывались со сцены в малых частях драмы. Актерам не раз предлагалось разнообразить интонацию, с которой они должны произносить монологи, обогащать игру жестами. Выраженный в трактате интерес ко всякого рода метаморфозам, в которых, по сути дела, концентрировалась игра, превышал интерес к действию. За ним лишь велось наблюдение, перевоплощение же описывалось подробно.

Если сведения о зрелищной природе театра и игре, *От риторики к формульности* о конкретных очертаниях спектаклей лежат практически на поверхности, то отношения театра с риторикой просматриваются не столь явно. Драматурги не выносят их на обсуждение, но строение пьес, их семантика свидетельствуют о том, что они существовали. Вопрос о риторике и театре очень важен, ибо именно через их отношения возможно определить позиции театра в культурном пространстве, а также описать его природу.

«Охотничий» театр не принадлежал к высокому уровню культуры, суть которого определяла риторика, уже сдававшая

свои позиции. «Для русской литературы первой половины XVIII в. риторическая культура была прежде всего школой обобщенного мышления, предлагавшего метод упорядочивания эмпирики жизни взамен преобладавшего в древнерусской литературе мифопоэтического сознания» (Автухович 1986: 14). Театр не представлял «риторические искусства», что не означало принципиального разрыва с риторикой или осознанного ей противостояния. Вряд ли он был способен на такой вызов, так как деятели театра не были высокообразованными людьми прежнего образца, не обладали знаниями, которые их предшественники выносили из школы и демонстрировали на сцене, создавая уроки христианской нравственности в художественной форме. Ведь труппы «охотников» функционировали в ином культурном пространстве, имели другого адресата, их искусство строилось на границах разных видов и жанров, как и подobaет искусству примитива.

Все это не означает, что риторика окончательно утратила свои права, но воздействие ее на театр все-таки уже нельзя назвать прямым. Ее присутствие все еще ощущалось, но непреложности риторических правил уже не существовало. Создатели пьес и спектаклей даже могли и не знать, как они формулируются, но свои произведения они выстраивали четко, в том числе используя риторические приемы. Можно, например, обратиться к предисловию «Гистории о Кире царе перском», чтобы в этом убедиться. Оно представляет правильно построенную орацию на заданную тему с рядом примеров, антитез и сентенций общего характера. Наличие риторических приемов существенно, но все же не они «отвечают» за отношения риторики и «охотничьего» театра. Напомним, что А.В. Михайлов считал их самым мелким и поверхностным уровнем риторики (Михайлов 2000а: 66).

Поэтому обратим внимание на сценическое слово в ином аспекте — оно столь часто повторяется, что по сути дела превращается в законченную формулу. Такие формулы можно встретить и в школьных пьесах, как показал А. С. Демин. Он выделил формулы общественного звучания, утверждая, что политические идеи и представления находят выражение «в огромном количестве разнообразных повторений и синонимических фраз, что способствует ясности и рельефности смысла пьес почти в каждой строке» (Демин 1974: 39). Анализируя пьесы светского характера, исследователь отметил формулы любов-

{50} ного безумия, Е.Г.Ковалевская — формулы вежливости (Ковалевская 1976: 125–126). Слово этикета, приветствия, прощания — это формула, всегда одинаково указывающая на отношения персон или на их иерархическую удаленность друг от друга. Точно так же в совершенно одинаковых словах прощались с героем, отправляющимся в дальние странствия. Формульно и слово чести, т.е. пароль, которым обмениваются персоны, заключая любовный или дружеский союз.

Возможно, что особое положение слова на сцене, пока еще не окончательно утратившего приметы ораторского искусства, но уже сплавлявшегося с действием, также способствовало тенденции к формульности. Слово, несущее информацию о персоне и о тех событиях, которые с ней происходят, уже игралось. Главная задача исполнителей теперь состояла в том, чтобы нечто представить, изобразить, в том числе и словом, а не только вести рассказ со сцены. Поэтому слово нового типа также стремилось к стереотипизации, облегчавшей решение этой задачи.

Не только в слове, но и в композиции пьес присутствуют особые формулы, что уже было замечено исследователями. Вот что пишет, например, в комментариях к «Акту комедийальному о Калеандре и Неонилде» З. Т. Лихтман: «Радостные и торжественные события — коронации, свадьбы — <...> совершаются по раз навсегда установленному порядку. Канонический характер носят и батальные сцены» (Лихтман 1976: 780). Коронации, свадьбы, батальные сцены, а также похороны, прием послов и многие другие события, не раз происходящие на «охотничьей» сцене, всегда строятся сходно. Художественное пространство пьес также строилось не произвольно, а по определенным правилам, действовавшим и на других уровнях спектакля — тенденция к формульности сказывалась в оформлении сцены, в реквизите, театральном костюме.

Рассматривая различные формулы, можно прийти к выводу, что пьесы будто сложены из заранее подготовленных блоков, которые вдобавок перебрасываются из одной пьесы в другую. Эти блоки «отлиты» по одной схеме, или формуле. Они не появляются спорадически, не изолированы от целостного текста, не являются отдельными вставками. Практически пьесы состоят из этих блоков, которые, конечно, перемежаются отдельными вводными сценами. Хотя могут эти формулы-блоки выстраиваться в ряд и следовать одна за другой, что

говорит вовсе не о беспомощности авторов, а о том, что они следуют неким «своим» правилам, распространявшимся на все уровни театрального текста, что придавало им однообразие, но одновременно и правильность построения. Так намечался путь для дальнейшего развития театра «охотников».

Формульность способствовала созданию образцов для следующих пьес, которые легко составлялись из отдельных блоков разных уровней. Драматурги не задумывались о том, как выстроить сюжет, постановщики — как оформить спектакль. Все было известно заранее. Репертуар театра поэтому стремительно расширялся, театр «охотничьих» комедиантов упрочивал свое положение в культуре, его формульность не противоречила ее общей направленности. Тенденция к формульности проявлялась и в других видах искусств, пусть не столь интенсивно. Приведем отдельный пример. Л. М. Старикова, рассматривая «великий маскарад» 1731 г., пишет, что это была «непрестанная комедия» прежде всего для императрицы с придворным штатом, для министров своих и иностранных, для генералитета. В этой «комедии» все подчинялось точно предписанному и согласованному штатному расписанию: здесь каждый надевал или «переменил» платье «по приказанию свыше». Только в последней части этого маскарада «каждый по своему вымыслу убрал был» (цит. по: Старикова 1996: 179–180).

Итак, в формульности очевидны реминисценции риторики, еще не окончательно ушедшей со сцены культуры. Так осуществлялась идея нормы, пусть в упрощенном и ослабленном по сравнению с риторическими правилами виде, притом постоянно сталкивавшаяся с самыми различными проявлениями эстетической свободы. Формульность не только сдерживала автора, она позволяла актеру одинаково вести себя в сходных ситуациях в разных пьесах, сюжеты которых различались довольно мало. Она давала свободу в освоении новой художественной формы, что еще раз подтверждает вхождение этого театра в круг «третьего направления», как иногда называют художественный примитив, всегда колеблющегося между различными уровнями культуры, проявляющего свободу и следующего им самим установленным правилам.

Очевидно, что не только позиции в культуре, культурный контекст и «воспоминания» о риторике способствовали развитию тенденции к формульности в «охотничьем» театре. Он как бы наследовал древнерусской литературе, соблюдавшей

{52} особый этикет (Лихачев 1979: 95–122). Память о нем еще не исчезла у московских зрителей, читавших не только переводные романы. Следует иметь в виду и то, что горожане первого поколения, составлявшие основной контингент зрителей любительского театра, еще не забыли окончательно об устойчивых фольклорных стереотипах. Они составляли подоснову их нового культурного опыта: театральные формулы стремительно стереотипизировались, что облегчало восприятие искусства сцены. Напомним в связи с этим рассуждения М. П. Одесского о тождественности магических формул низовых текстов (гадания) с риторическим приемом исторической аналогии (Одесский 2004: 47–48).

Современному читателю может показаться, что пьесы «охотничьего» театра, с одной стороны, страшно запутаны, с другой — наивны и прямолинейны, что они полны самых разнообразных повторов, встречающихся решительно во всех пьесах. Повторяются отдельные эпизоды — различные персоны попадают в одни и те же ситуации. Схожи монологи, которые они произносят в разных пьесах, их реплики, да и сами эти персоны очень похожи. Трудно отличить одного Короля от другого, все Королевы почти одинаковы, Шут одной пьесы всегда может заменить Гаера в другой. Довольно редко входит в действие персонаж, ни на кого не похожий. Несмотря на эту «одинаковость», в театре все же формируется индивидуальный герой, а сюжет порой стремится вырваться за рамки установленной схемы. Происходит это среди такого количества повторов, что движение это видится не сразу, но оно существует, и поэтому «охотничьи» пьесы не превращаются в однообразные построения на заданную тему.

Не только формульность раскрывает опосредованные связи театра с риторикой, но и то, как его создатели формулируют для себя отношения членов триады: автор — текст — зритель, которая всегда находилась в поле зрения риториков. Учитывая это обстоятельство, можно сказать, что взаимодействие автора, текста и зрителя раскрывает не только особенности самосознания театра, но и его позиции в общем культурном контексте. Еще более значимо для театра соотношение: автор — актер — зритель.

Автор-драматург по сравнению с поэтом и прозаиком находится в особом положении. Во-первых, без помощи ре-

Автор — актер — зритель

жиссера-постановщика он не в состоянии донести пьесу до зрителя, так как постановщик раскрывает авторский замысел. Таким образом, автор драматического текста не един — и драматург, и постановщик участвуют в его создании. В «охотничьем» театре эти ипостаси, видимо, совпадали в одном лице. Вдобавок они еще не вычленились из актерской труппы. Во-вторых, этот коллективный автор анонимен, что характерно для искусства примитива. Аналогичная ситуация наблюдалась и в других видах искусств, например, в портретописии. «Речь «портретного» еле слышна среди велеречивых заказчиков, словоохотливых позирующих, косноязычных оценивающих, едва различима, да и то лишь к концу века среди текстов куда как более разговорчивых архитекторов, исторических живописцев, скульпторов, неизменно занимавших верхние ступени иерархической жанровой системы» (Вдовин 2005: 115).

Театр, говоря о себе, практически никогда не касается драматурга или постановщика, но все же в «Шутовской комедии» Пастор, совершая обряд венчания Шута, в один ряд с рассказчиками, лгунами, обманщиками ставит «всей комедии заботчиков» и «художественных веселителей», что чрезвычайно значимо. Слушая традиционные просьбы простить за многочисленные прегрешения, содержащиеся в эпилогах или в вводных фразах прологов, зритель ничего не узнает об авторе пьесы или о создателе спектакля. Речь в малых частях драмы всегда идет об актерам, которые как бы по умолчанию не только встают с автором и постановщиком в один ряд, но выступают на первый план. Не об авторе идет речь, например, в таком высказывании: «Сейчас хотим действие показать» (5: 55). Здесь Гаер, ведущий пролог «Действия о короле Гишпанском», говорит от имени участников представления, актеров. Упоминания об исполнителях слышатся со сцены не раз, так театр сосредоточивается на актере, что свидетельствует не о пренебрежении к драматургу и постановщику, а об особой их позиции в труппах «охотчих» комедиантов.

Итак, драматург пишет пьесу, спектакль создает постановщик усилиями актеров. В театре «охотников» такого четкого распределения ролей не было: в одном лице совпадали драматург и постановщик, которые и сами могли быть актерами. Представление рождалось на глазах у зрителя, его можно рассматривать «не как готовый результат, а как развертывание замысла в единую идейно-смысловую целостность в соответствии с ав-

{54} торскими интенциональными установками» (Автухович 1986: 8). Этим театральным текст отличается от текста литературного. Пройдя путь от автора и постановщика через актеров к зрителям, он выстраивается в присутствии последних.

Зритель, в отличие от автора-постановщика, фиксируется в театральном сознании эпохи. О нем, как мы уже отмечали, говорится в самых комплиментарных выражениях. Обилие лестных определений свидетельствует о том, что позиции зрителя относительно представления прекрасно осознавались и даже подчеркивались. Театр всегда ведет диалог со зрителем, «ни одно из искусств не связано так непосредственно с реакцией аудитории столь немедленно и активно, как театр» (Лотман 1998а: 607). Как пишет М.М.Бахтин, зритель занимает огромное место в театре. По некоторым концепциям, он вообще «теряет свое место *вне* и *против* изображаемого события жизни действующих лиц драмы, в каждый данный момент он в одном из них и изнутри его переживает его жизнь, его глазами видит сцену, его ушами слышит других действующих лиц, сопереживает с ним все его поступки» (Бахтин 1979: 66). Зрители «охотничьего» театра вряд ли столь энергично вживались в спектакль, но то, что они воспринимали его чрезвычайно непосредственно, не подлежит сомнению.

Из ремарок и малых частей драмы следует, что «охотники» ожидали вмешательства зрителей: им отдавали представление на суд, предлагали исправить его своим «благоприятным рассуждением». Актеры не раз обращались непосредственно к ним, а не только к участникам действия, в чем видится как бессознательное воспроизведение традиций народной культуры, так и сознательное художественное решение. Так проявляется истинная природа театра, в котором играют не только актеры — в игру вступают и зрители. Без их участия представление состояться не может.

Персонажи интермедий адресуют зрителям свои сомнения, для них делают специальные умозаключения. В «Шутовской комедии» Шут, как сказано в ремарке, обращается «к *смотрящим*»: «Я чаю, что французам либо их отец, либо советник их сказывает!» (3: 385). Участники действия пытаются включить зрителей в свои запутанные отношения. Так, в «Интермедии о Гарлитинской свадьбе» уже в первом своем монологе Гаер заявляет зрителям: «Прошу вас и требую совета» (5: 749). Он просит их о помощи: «Государи мои, скоро беги-

те / от тестя, меня, бедного, бороните» (5: 766). Жена не желает, чтобы зрители рассказали Гаеру, что она здесь говорила. Гаер возмущается поведением зрителей в этой ситуации: «Видное дело, что она вас одарила, / и не объявляет, что про меня говорила» (5: 764).

Жених в комедии «Свадьба однодворцовой дочери» будто беспомощно озирается: «Да где ж и сесть? все заняты мести» (5: 708). В интермедии «Старец, Баба, Цыган» Старец трогательно умоляет: «Помолитесь о мне, господа, / А мне ко спасению дорога уже худа» (5: 700). Порой персонажи сердятся или предупреждают об опасности, которая нависла не только над ними, но и над зрителями. Спрашивают, почему их не поздравляют с законным браком, предлагают целоваться со своей молодой супругой. Эти примеры важны не только как доказательство нарушения рампы, но и как свидетельство позиции зрителей относительно спектакля. Они пока не поддерживаются фигурой резонера (Автухович 1986: 48). Таким образом, тексты пьес содержат в себе образ зрителя, они включают «в себя образ „своей“ идеальной аудитории» (Лотман 1996б: 87).

Итак, автор и постановщик в театре «охотников» остаются в тени, так как их позиции еще не окончательно сформировались, они пока находятся за кулисами созданного ими театра и, можно сказать, того культурного пространства, в котором театр пребывал. Актер оказывается главным «производителем» спектакля. Все его создатели выказывают почтительное отношение к зрителю и всячески задабривают его и нахваливают. Он доминирует в триаде: автор — постановщик — зритель, в то время как актер выделяется среди трех зачастую сливающихся между собой ипостасей автора: драматург — постановщик — актер. Не сам актер или уровень его игры, а производимые им действия и разные театральные «штуки» были в первую очередь интересны зрителю. «Охотничий» театр — не элитарный, он отвечал запросам не эстетов и знатоков, а массовых зрителей, в которых был жизненно заинтересован. Так из отношений зрителей и устроителей театра можно извлечь социальную характеристику любительского искусства сцены.

Есть еще один важный аспект отношений театра с риторикой. Он не формулирует явно основные риторические задачи: *убеждать, трогать, развлекать*, хотя, может быть, сочинители «охотничьих» пьес имели их в

{56} виду, но в поисках художественных средств они предпочитали свободу. Можно также предположить, что «охотники», судя по всему, не особенно отчетливо представляли эти задачи, что, кстати, пошло на пользу их пьесам. Драматурги решали их по-своему и выполняли не особенно тщательно, в отличие от авторов школьных пьес, что обеспечивало им различные варианты решений. Кроме того, «охотники» по-другому относились к трем риторическим задачам. Они лишили их присущего им ранее равновесия, перестроили их последовательность и попытались синтезировать. Сразу скажем, что театр этот не желал быть ни потехой, ни нравоучительным уроком.

Первая задача *убеждение* явно отошла на задний план, хотя о ней часто говорилось в то время. Так, в статье «О пользе театральных действий и комедий к воздержанию страстей человеческих», автором которой был Ф.-Г. Штрубе де Пиермон, сказано: «А театральные и в комедиях употребляемые стихи все страсти человеческие натурально описывают, а притом неудовольство и безщастие как обыкновенные и необходимые им следствия по самой правде и общему искусству представляют; чего ради нам все происходящая из того примеры за полезное учение прилежать надобно. В театральных действиях то наибольшая и лучшая польза, что человек в их представлениях сам себя узнавает» (цит. по: Старикова 1996: 578). Театр «охотников» совершенно был не намерен кого-то в чем-то убеждать. Правда, иногда он все же воспитывает своих зрителей, но происходит это уже не столь явно и не так часто, как это было ранее. Теперь театр предлагает зрителю увидеть новый мир и нового героя, чья жизнь протекает в страстях и страданиях, в веселии и радости.

Конечно, театр мимоходом может напомнить о том, что нужно «поистинне» остерегаться малой искры раздора, из которой разгорается пламя войны, но в целом он нигде не ставит персон в пример зрителю, никогда не пытается объяснить ему, что все, что он видит на сцене, является доказательством того или иного тезиса. Если нравоучения и звучат со сцены, то быстро срастаются с театральной темой и выглядят как напоминание о том, что мы «от повседневного искусства и от священного писания поучаемся» (4: 293). Обширные сентенции о смысле жизни человеческой, о «пременчивой» фортуне, любви бессмертной и вечной дружбе, присутствующие в пьесах, конечно, дидактичны, но они не вынесены на уровень абстракции,

что всегда происходило в школьном театре. Такие сентенции не вырываются из словесной ткани пьесы и однородны с ней.

«Охотничий» театр не поучает, а представляет, изображает, и эту линию проводит последовательно. Он отказывается от назидательной интонации и крайне редко объясняет зрителю, что «преславныя вещи Бог наш сотворяет, / Иже, его любящих скорбию смиряет» (4: 220). Можно сказать, что этот театр в большей степени доверял зрителю, чем школьный, всегда видевший в своем зрителе ученика. Отказавшись воспитывать зрителя, «охотники» пока не приблизились к идеям Просвещения, в котором дидактика вновь оживилась. Ни одна из персон не восклицала нечто похожее на известное: «Вот злонаравия достойные плоды!» Пьесы «охотников» как бы находились на границе двух мощных дидактических течений — школьного и просветительского. Обращаясь к историческим хрестоматийным примерам, «охотники» не предлагали видеть в них нечто достойное подражания. Они даже выражали почти что пренебрежительное отношение к дидактике, как в эпилоге пьесы «О Сарпиде, дуксе ассириском», который можно было бы считать обычной данью прежней традиции, но в нем есть краткое и очень важное замечание, значение которого распространяется на весь «охотничий» театр: «Ныне же разсуждать о том оставляем» (5: 129).

Действительно, театр оставил рассуждения о нравоучительном значении пьес, тем самым сделав их самодостаточными. В эпилоге ко второму действию «Акта о Калеандре и Неонилде» Медератор как бы машет рукой на то, о чем сам только что рассказывал, и, вступая со зрителем в доверительные отношения, сообщает: «Что и глаголать, сами видевши, спектаторы почтеннешии» (5: 305). Следовательно, предполагалось, что зрелище может полноценно существовать без дидактических выводов, что оно не требует ни предварительных указаний на то, как его следует понимать, ни особых выводов по поводу представления.

Теперь смысл был погружен в действие, зрителю следовало извлекать его непосредственно из увиденных им событий и поступков, а не из сопровождающих их объяснений. Если о смысле действия и говорилось отдельно, то его не расширяли до космических пределов, как это происходило ранее. Этим «охотничий» театр отличался и от первых придворных пьес. В предисловии к «Темир-Аксакову действу» сказано, что ко-

{58} медия называется мастерством в первую очередь потому, что она «многие потешные и разумительные дела, паче действия приводит, чтоб всего злодейства отстать и ко всему благому приставать» (2: 60). Отношение к дидактике указывает на явную пограничность «охотничьего» театра, изменившего «учительности» и отказавшегося от назидательности.

Решительно ослабив дидактическое начало, главной своей задачей театр избрал *развлечение*, значительно преобразив его. Оно превратилось в *занимательность*, понимаемую довольно широко. К ней, по мнению А. С. Демина, стремились уже авторы ранних русских пьес. «Драматурги большое значение придавали занимательности, увлекательности своих произведений, „занеже комедия человека увеселити может и всю кручину человеческую в радость превратить“» (Демин 1998: 115). «Охотничий» театр также желал утешить и развлечь зрителя: «А сие устроили на утешение ваше» (5: 81), просил принять пьесу «в любовь благоприятну во утешение сердца в прохладу ума своего восприяти» (4: 602).

Драматурги добиваются занимательности, так как изображают на сцене жизнь. «Ведь и занимательным может быть только человеческая жизнь или, во всяком случае, нечто имеющее к ней прямое отношение. И это человеческое должно быть повернуто хоть сколько-нибудь существенной стороной, то есть должно иметь какую-то степень живой реальности» (Бахтин 1975а: 257–258). Эти слова относятся к греческому роману, но могут быть приложимы и к русскому искусству сцены XVIII в. Естественно, драматурги представляют эту жизнь под своим углом зрения. Они переносят действие в невиданные страны, избирают героями заморских королей и прекрасных царевен, храбрых рыцарей, черкесских королевичей, злых разбойников, разных чужеземцев, прибывших на российскую землю в поисках счастья и удачи. Заметим, что и в предшествующую эпоху собственно жизнь становится интересной на сцене, представления о ней вырисовываются уже в первых придворных пьесах русского театра (Демин 1998: 332).

Жизнь, преломленная по законам искусства, таким образом, становится самоценной и составляет основную художественную и этическую ценность на новом витке искусства сцены. Как утверждает А. В. Михайлов, в европейской культуре на рубеже XVIII–XIX вв. слово перестает быть единым средоточием знания. Только через него ранее подходили к жизни,

теперь его позиции изменились. Оно становится тонким инструментом познания жизни, непосредственность которой и значимость очевидны. «Теперь слово ведет к жизни и лишь вторично может обретать известную самооценку» (Михайлов 2000а: 66). Аналогичная тенденция только собиралась в русской культуре, где конкретность переставала быть рядом примеров и не соразмерялась с вечным и постоянным (Михайлов 2000б: 27).

Театр, стремясь быть занимательным, веселил зрителей. Смеховое начало присутствовало и в школьном театре, но занимало отведенное ему место в интермедиях и не нарушало границ своего пространства, всегда проотивостояло серьезному. Выполняя дидактическую функцию, школьный театр ее строго дозировал, разбавляя развлекательными сценками, решая таким путем задачу развлечения. Оно снижало и пародировало серьезное, но не вторгалось в его пределы. Теперь смеховое начало переплелось с серьезным, на сцену вместе с высокими персонами вышли Арлекин и Гаер, резко сблизив ранее противопоставленных два мира. Они врываются в собственно пьесы, утешая несчастных влюбленных и выполняя их поручения, как всегда, не особенно добросовестно. Гаер открывал пьесы прологом и завершал эпилогом. Как писал А. Ф. Малиновский, «главную забаву доставлял в то время Арлекин, выскакивая нечаянно на сцену, чтоб смешить зрителей не только в комедиях, но и при самых печальных развязках трагических» (цит. по: Старикова 1994: 54).

Появление комических персонажей обогатило пьесы смеховыми интонациями, и — что самое главное — смех и слезы теперь были рядом. Конечно, нельзя сказать, что смешение горестного и смешного стало повсеместным явлением. Смешное и серьезное еще не сомкнулись окончательно, но встречи их происходили все чаще и чаще. Смеховой мир в чистом виде, конечно, существовал в интермедиях, которые театр представлял зрителю, выдвигая на первый план задачу развлечения, уже в названиях которых значилось: «Интермедия самая курioзная, зрителем забавная, весьма преславная о Старце» (5: 697).

Как театр заявил о новой позиции смехового начала, можно продемонстрировать на одном знаменательном примере. В эпилоге пьесы «О Сарпиде, дуксе ассирийском» сказано: «Зависть издревле обыче люди убивати, / многи привлече смертию очи закрывати <...>. Сию историю, юже вам

{60} действием явихом, / конец смертию Зимфона быти возмнхом» (5: 128). Эти рассуждения на первый взгляд уводят театр назад, отсылают к прежним временам, но это не так. На самом деле они участвуют в перестраивании системы риторических задач и снижают значение дидактики. Эти назидательные слова имеют неожиданное продолжение, в котором они обыгрываются. После скучных (а этот театр не имел права быть таковым) дидактических поучений на сцену выходит Гаер и читает «антипролог гарликинский», называя себя хвастуном и «неправдивым сказателем». (Обычно антипролог предварял пьесу, но здесь он ее заканчивает, и противопоставлен он не прологу, который вводил зрителя в конкретное действие, а эпилогу.)

Чтобы снять впечатление от монотонного эпилога, драматург завершает «государственную» драму с трагическими эпизодами предательства, пленения и казни веселыми речами «сказателя», который тут же запутывает все, о чем говорилось в серьезном эпилоге: «Как сей говорил, а вы не разумеете. Он сказал, будто и так, ан не так. Знатно тому и не бывать» (5: 129). Затем Гаер объясняется в любви к публике, обещая всем дать калачиков и заодно выпрашивая чарочку. Этот монолог свидетельствует о том, что театр, действительно, разрушил привычный ряд: *убеждать* — *развлекать* — *трогать*. Он ослабил и редуцировал задачу убеждения; превратил развлечение в занимательность, не сделав ее при этом равной лишь смеховому началу.

Наделив амбициями и чувствами своих персонажей, театр стремительно окунул их в море невероятных событий и заставил зрителя сопереживать им. Так он выполнял задачу *трогать*, что обогащало эмоциональное начало пьесы, крайне редко имевшее трагическую окраску. Поэтому задача *трогать* сближалась с задачей *развлекать*. Зритель всегда знал, что после всех переживаний персоны придут к счастливой развязке. Следовательно, обе эти задачи — *трогать* и *развлекать* — подчинялись идее занимательности. Зритель видел на сцене человека страдающего и радующегося, побеждающего и терпящего поражения. Например, в эпилоге «Действия об Есфири» сказано, что главная героиня «по слезах непрестанно и стенании к Богу <...>, весь род свой во еже его обратити на милост царя испроси» (4: 274). В прологе «Действия о короле Гишпанском» Гаер говорит: «Гишпанский король веселяся, / И в та-

ко время никого не бояся / Пришедше турки его зле умирт-вили» (5: 55). {61}

Зритель испытывал воздействие эмоций персон и заражался ими, так укреплялась обратная связь между ним и театром. Театр предлагал публике не только размышлять об увиденном, но и переживать, требовал эмоционального восприятия. Вовсе не на рациональном восприятии настаивал «прологос» к школьной драме «Стефанотокос», в котором говорилось: «всяк может чувствами своими осязати сие» (4: 413). Хотя эта драма и не принадлежит «охотничьему» театру, идеи, развиваемые в ней, сходны с теми, которые ему присущи. Призыв эмоционально реагировать на представление этот театр повторял не раз. Он добивался того, чтобы зритель давал волю своим чувствам, оплакивал несчастья знатных персон, которые они «восприяли» за истинную правду, претерпев «многая и ужасная бедствия», смеялся над проделками шутов и арлекинов, которые само посещение театра считали весельем: «Жаль мне вас, а не как себя, / что вы утрудились / зде повеселились» (5: 129).

Театр призывал раскрыть сердце любви, внимая речам несчастных влюбленных, слушая выводы Медератора, который в эпилоге второго действия говорил, что «Калеандр любовь свою с Неонилдою содержаще и в чистоте заключали, за нечистоту ж Калеандр от Кризанты терпяше, Неонилда же оного избавляла от напасти» (5: 305). Зритель должен был внимать эпилогу последнего действия этой обширной пьесы, повествующему о бессмертном чувстве, которое вело по жизни многих персон, и напоминающему публике: «Сию любовь сами видесте» (5: 390). Испытать такое чувство желались и «спектатором». Так театр выражал новое самосознание эпохи, отводившей значительное место индивидуальному чувству.

Общим чувством, высящимся над *Модальность театра* всеми остальными, предполагалась радость, о чем кратко уже было сказано во Введении. Такая настроенность театрального искусства появилась не вдруг, уже «пьесы московского театра 1670-х годов отличаются оптимизмом и мягкостью взгляда на мир» (Демин 1998: 375). Их персонажи никогда не доходят до крайнего отчаяния и обязательно доживают до счастливого финала. «Охотники» продолжают традиции, заданные этими пьесами, которые «начинаются и кончаются монологами о благоденствии и радости <...>. Авторы изображают не столько благоденствие персонажей, пусть

{62} даже самых значительных, сколько устроена мир в целом, гармонию мира, нарушаемую назревающим конфликтом, но непременно вновь восстанавливаемому» (Державина, Демин, Робинсон 1972: 29). «Охотничий» театр как бы продолжил традиции умеренного русского барокко, отказавшегося от трагического мироощущения и смягчившего присущую ему в западноевропейском варианте антитетичность (Панченко 1980: 406). Этот театр решительно усилил оптимистическую линию драматического искусства и расширил ее. Она просматривается как в эпизодах, представляющих дела государственные, так и тех, в которых решается судьба человека — обычно очень счастливо.

Общение с искусством сцены должно было вызывать радость у зрителей, о чем прямо говорилось в эпилоге «Комедии о графе Фарсоне»: «Виват вам, господам, поздравляю / И в сей день радоваться желаю» (4: 411). В Похвале, или эпилоге «Гистории о Кире царе» есть слова обо «всех радовавших сие действие, на феатре предложенное» (4: 602). Радоваться зритель должен был всегда, например, когда герой, как царь Кир, погибал, наказанный судьбой за содеянное: «Но уже и некая радость и отрада сердцу ощущаетца: аще бо явно уби, но сам не спасеся, но и злое того и иных победивши, но сам бесчестно побежден» (4: 581). В «Акте о царе перском Кире» плененный скифской царицей Тамирой Кир перед смертью сам произносит заключительную похвалу, которая обычно поручалась другим персонажам (Пинский 1971: 195): «Уже лярв упал и жизнь потеряю, / Поведай, что я как герой умираю. / Моих побед лярв тем не затмится, / Знай, что герой смерти не страшится. / Когда судба привела меня к тебе под власть, / Не буду оплакивать мою злую часть» (4: 579). Многие реплики персон также можно прочесть как призыв к зрителям радоваться и веселиться. Хотя на сцене вершились казни, шли жестокие сражения, погибали герои, театр никогда не оплакивал их горько. Так он настраивал публику «на свою волну», стремился к тому, чтобы его характерная модальность распространилась на зрительское восприятие.

На сцене побеждало добро, а зло наказывалось, но происходило это в таком калейдоскопе событий, в таком круговороте веселого и печального, где мелькали различные персоны, весело торжествовавшие и никого не боявшиеся, что напряженность основного этического противопоставления

добра и зла как бы затмевалась. Радость и веселье театр с удовольствием изображал на сцене. В пьесах постоянно устраивались пиры и банкеты, звучала веселая музыка. Веселились решительно все, и храбрые кавалеры, и библейские цари. Театр восхвалял героев, сиявших, как солнце, которым все жизненные неудачи были нипочем. «Да будем в веселии тако повсечасно» (5: 292), — призывают они, как главный герой «Акта о Калеандре». Постоянно «ликовствуя» и торжествуя, персоны уверяют, что если им и придется «потужити», то «маленко». Бедные, но веселые интермедийные персонажи требуют играть и петь, как в «Интерлюдиях или междуброшенных забавных игралницах»: «Нутетко начните играть, / Повеселите меня, старичка, да и мать» (4: 481). На сцене радуются решительно все, и юные девицы, и гордые цари, и сам дьявол. Театр и аллегорий выпускал на сцену со словами: «Взвеселитца, удивитца то сказую, возвестую» (5: 339). Юпитер на собрании богов «веселитца с присутствующими» (5: 190). У всех поводов для радости всегда предостаточно. Предложим взятый наугад аргумент из «Акта о преславной палестинских стран царице»: «Поставлену столу среди театра. Царь приходит из церкви с царицею и дети с ними, и четыре Сенатора, и сядут вси, и будут веселитца» (5: 435). Вот ремарка из интермедии «Шляхта, Старуха, Молодка, Гаер»: «Прогоняют Гаера вон, А он не отдал им поклон. Побежал, кричит и хохочет, А сам с ношки на ношку скачет. И тако ушел» (5: 742).

«Охотничий» театр в этом плане резко отличен от театра школьного. Его сосредоточенность на этических вопросах, в глубине которых всегда таилось противопоставление жизни земной, греховной жизни вечной, не содействовала возникновению оптимистического звучания. В школьном театре зритель, по сути дела, не только слушал, но и смотрел проповедь, представляющую радости жизни только как греховные. Темы смирения и покаяния пронизывали школьные пьесы. Оптимистическое звучание присуще лишь пьесам-панегирикам, утверждавшим важность и значимость дел государственных. В плане своей модальности театр «охотников» сходен с театром придворным, которому также присуще оптимистическое звучание. Но «охотничий» театр не только оптимистичен, так как его пронизывает смеховое начало интермедий. Таким образом, его модальность формируется сразу в двух планах.

{64} Театр «охотников» разделял жизнеутверждающий оптимизм со своим временем, как и придворные постановки, и более ранние драматизованные панегирики: «Вождевленную радость в сей торжественный праздник, праздник глаголю всероссийский, всероссийская обдежала корона <...>. И како убо сия нечаянно полученная виктория всероссийскою не может нарещитися радостию» (3: 257). Общий настрой «охотницкого» театра соответствовал атмосфере эпохи, манифестировавшей себя в многочисленных празднествах, всегда имевших определенные программы — государственную, политическую, идеологическую. Их роль в культуре была столь велика, что некоторые исследователи усматривают в них истоки театра: «Представление жизни-искусства XVIII века разыгрывается по законам праздника (из стихии которого эмансипировался в эту эпоху и знакомый нам театр)» (Сиповская 2000: 23). Театр, действительно, сближался с празднеством, чтобы затем отдалиться от него. «К середине XVIII века, однако, драма и драматизированный праздник разошлись по разным секторам культурного пространства» (Одесский 1999: 160). «Охотницкий» театр, не ставя идеологических задач, со своими пьесами вливался во всеобщее торжество, как бы вспоминая о тесной связи театра с празднеством.

Итак, лексикон и трактат «охотницкого» театра дополняют друг друга и в разных аспектах раскрывают его природу. Благодаря тому, что театр сам говорил о себе, можно разглядеть характерные приметы эпохи, воссоздать становящуюся концепцию театрального искусства, представить устройство сцены, позиции актера и специфику его игры, не отрываясь от текстов пьес.

Рассмотрев, как театр перестроил систему риторических задач и значительно расширил границы занимательного, как он колебался между смешным и серьезным, остановимся еще на одной форме его пограничности.

Литературность театра. «Вдохновение» драматургов питали переводные романы и повести, которые они адаптировали, насыщая театральностью. Встреча театра и романа не представляется случайной. Как и театр, роман еще не вошел в высокое искусство, ему отказывали в четких жанровых признаках и видели в нем развлекательное чтение, примером чему может служить отношение автора романа к своему имени. Как пока-

зывает Т.В.Автухович на примере творчества второстепенного писателя XVIII в. А.Назарьева, свой роман «Несчастный Никанор» он оставил анонимным, в то время как оды всегда подписывал: «может быть, представление о несерьезности для отставного поручика занятия сочинительством романа, хотя и популярного, но не вполне легитимного жанра, побуждало его оды подписывать, а роман нет» (Автухович 2003: 4).

И роман, и театр еще не заняли позиций на высоком уровне культуры. Роман считался занимательным чтением для «простеца», театр в культурном сознании эпохи был как благородным развлечением, так и низменным, его аудитория расслаивалась: ее составляли простонародная публика, как в случае с «охотничьим» театром, и знать, посещавшая придворный театр. Только в эпоху классицизма театр займет должное место в культуре, позднее это случится с романом.

Проникновение его на сцену способствовало созданию одного из первых вариантов литературного театра, противопоставленного театральным формам, нацеленным лишь на зрелище, называемое долитературным. Таковы выступления кукольников, акробатов, или «баланцyrных мастеров», «комедиантских показателей», ставивших «небольшие пьески или сценки в духе комедии дель' арте» (Старикова 2003: 36). О характере их выступлений можно составить представление, опираясь, например, на сообщения в «Санкт-Петербургских ведомостях», в которых говорилось о приезжих голландских комедиантах: они «по веревкам, ходя, танцуют, на воздухе прыгают, на леснице, ни за что не держась, в скрипку играют, с лесницею ходя, пляшут, безмерно высоко скачут и другие удивительныя вещи делают» (цит. по: Старикова 1996: 434).

«Охотники» не прошли мимо подобных представлений и по-своему использовали их возможности прежде всего в интермедиях, на которые особое влияние оказал кукольный театр. Таким образом, с одной стороны, переводной роман, а с другой, долитературные формы театра способствовали развитию искусства «охотников». Очевидно, что роман сыграл более значительную роль в становлении любительского искусства сцены, связи с ним и определили колебательную позицию искусства «охотников» между театром и литературой, что еще раз свидетельствует о его пограничной природе.

Как пишут А.С.Демин, О.А.Державина, А.Н.Робинсон, «значительная часть пьес представляла собой „комедии“ или

{66} „акты“, составленные на основе переводных повестей (или в подражание им), в свою очередь восходящих к старой традиции западноевропейского романа (начиная от рыцарских романов)» (Державина, Демин, Робинсон 1976: 29). Их не просто переписывали для сцены, но театрализовали и превращали в произведения драматического искусства.

«Охотницкий» театр поэтому можно назвать театром литературным. Его литературность аналогична той, которая была свойственна раннему кинематографу, цель которого состояла в том, чтобы «рассказывать истории при помощи демонстрации движущихся картин» (цит. по: Лотман 1998б: 316). Связанность с литературой характерна и для западноевропейского театра более ранних эпох. Например, на испанской сцене XVI в. ставилась пьеса Ж. Висенте «Амадис Гальский»: «Персоны рыцарских романов изображались в архаической средневековой стилистике, напоминая фигуры в *entremes* или скульптуры, выносимые на помостах во время процессий» (Сильюнас 1995: 89). Сходно обстояло дело и в театре французском. Следовательно, такая характеристика театра «охотников», как литературность, сближает его с театром западноевропейским, что свидетельствует о том, что он развивался в верном направлении. Русский театр, как и другие театры, должен был пройти ступень литературности, чтобы занять свое место в культуре.

М. П. Одесский драматические произведения, основанные на литературе, называет «пьесами с не-драматическими источниками» (Одесский 1999: 88). Получают они и такое определение, как повествовательные драмы (История русской драматургии 1982: 48). То есть исследователи подчеркивают зависимость театра от литературы, которая не искажает его природу, так как литературность все-таки не подавляла театральность. Можно сказать, она даже поддерживала ее, ибо не лишала представления зрелищности, не мешала развитию игры, действию и перевоплощению. Это в дальнейшем слово поработит театр и создаст множество условных клише.

Обращение «охотников» к роману — важный шаг от театра долитературного к литературному. Ю. М. Лотман указывает на то, что перевод литературного произведения в театральное сам по себе есть творческий процесс. Это «уже акт творчества, взаимного напряжения разных родов искусств, создающий взрыв художественной энергии, поток новых смыслов» (Лотман 1998д:

606). Так включается в действие механизм культуры, который (67) В. М. Живов называет механизмом неадекватного перевода с одного языка культуры на другой, именно в силу своей неадекватности он приобретает творческий характер (Живов 1996: 62). Вероятно, переводные романы обладали некоей драматической энергией, что облегчило их переложение на язык сцены и превратило в популярные пьесы. Этому способствовало и то обстоятельство, что романы уже прочно вошли в круг чтения, и поэтому их сюжеты и герои, появившиеся на сцене, были узнаваемы. Требование узнаваемости свойственно искусству примитива, всегда обращающегося к апробированным образцам.

Авторы вводной статьи к пятому тому «Ранней русской драматургии», О. А. Державина, А. С. Демин, А. Н. Робинсон, обратили внимание на связи переводной литературы не только с театром, но и с лубком. Популярность переводных романов была столь велика, что их персонажи появлялись на лубочных «забавных листах». То, что романы, перелагаемые для сцены, вошли в отношения с лубком, знаменательно, — так сказывались потенциальные возможности сближения изобразительных форм с театральными. Они просматриваются в способе презентации персонажей, их статичности, в костюмах и организации художественного пространства. За счет общей основы, какой является переводной роман для лубка и театра «охотников», возникают связи и между ними. На лубочных картинках воспроизводится тип поведения театральных (литературных) персонажей, подписи под картинками тяготеют к сценическому слову, в них присутствуют диалоги, во многом перекликающиеся с интермедийными — «в атмосфере фольклорности аудитория играет с текстом и в текст» (Лотман 1998г: 482). Связь театра и лубка была, конечно, опосредованная. Она была возможна потому, что лубок — это своего рода настенный театр, «ярмарочно-балаганно-театральная сущность лубка многократно выявляется в оформлении рамки картинки, часто стилизованной под занавес или кулисы» (Там же: 483). Лубку, соответственно, присуще игровое начало, что также позволяет ему войти в контакт с театром. Лубок — это еще один вариант праздничной театральности, пронизывающей всю культуру XVIII в., но только в сниженном виде. Как и театр «охотников», лубок принадлежал к ряду явлений художественного примитива, что облегчало их взаимодействие. Напомним, что многие исследова-

{68} дователи считают лубок «средостеньем русского примитива» (Островский 1992: 23).

Первые инсценировки романых сюжетов были сделаны еще на театре царевны Натальи Алексеевны. Здесь наряду с агиографическими пьесами игрались «Комедия Петра Златых Ключей», «Комедия Олундина», «Комедия о прекрасной Мелюзины, яже бысть во Франции». Первые два сюжета вошли в репертуар «охотничьего» театра. Зрители следили за приключениями героев романа «Истории о храбром и славном рыцаре Петре Златых Ключей и о прекрасной кралевне Магилене», восходящей к французскому роману XV в. о Петре, графе Прованском и о прекрасной Магилене королевне неополитанской (Гудзий 1945: 375). «В 1693 г. среди „потешных“ книг царевича Алексея Петровича существовало переложение в „разговоры“ „Повести о Петре Златых Ключей“» (История русской драматургии 1982: 48). «В 1780 г. вышел в свет второй перевод повести на тот же сюжет (обработка, сделанная сотрудником Д. Дидро, Ж. Де Кастилоном) в университетской типографии у Н.И.Новикова» (Бадалич, Кузьмина 1968: 94). Роман баронессы Д'Онуа об Ипполите и Жулии, появившийся в 1690 г. во Франции, был известен в России во многих списках. Издан он был и в 1801 г., следовательно, был еще востребован — Ипполит и Жулия стали героями «охотничьего» театра.

На язык сцены была также переложена история об Индрикe и Меленде. Ее зритель уже знал, так как мог прочитать «Гисторию о великомочном рыцаре Гендрике, курфирстре Саксонском и о преизящной Меленде, дочери Людвика, курфирста Бранденбургскаго», переведенной с польского. Автор драмы заменил «курфирстов» датским, саксонским и шведским королями. Заметим, что сюжет этого романа перекликается с сюжетом одной из пьес испанского драматурга XVI в. Р. де Артьеды «Влюбленные». Правда, в ней отсутствует мотив мнимой смерти, главные ее персонажи умирают всерьез. Этот мотив заставляет вспомнить самого Шекспира.

Брат Лоренцо готовит снадобье для Джульетты, от которого «биенье пульса сразу прекратится, / Ни теплота, ни вздох не обличат, / Что ты жива, и розы на ланитах / и на устах подернет бледность пепла» (Шекспир 1958: 101). В «таком подобье странной смерти» (Там же) Джульетта должна пробыть сорок два часа. Если Джульетта сама желает такого страшного испытания во имя любви, то Меленду опаивают сонным зель-

ем. Ее кладут в зарешеченный гроб и показывают Индрику, который неистово оплакивает ее. Он уже и сам пережил мнимую смерть. Перед нами устойчивый мифопоэтический мотив, решенный сходно, но разрешенный различно. У Шекспира пьеса имеет трагический финал, в русской старинной пьесе герои возвращаются к жизни, из которой на самом деле и не исчезали. Говорить о том, что московские самодеятельные драматурги читали Шекспира, не приходится. Очевидно, этот мотив, общий для средних веков, Ренессанса и барокко, пришел на сцену из романа, послужившего ее источником. {69}

Воспользовались деятели театра переводом итальянского барочного романа о верном Калеандре пера Дж. Марини, в России его перевели с немецкого. Назывался он «Гистория о Калеандре, цесаревиче греческом и о Неонилде, цесаревне Трапезонской». «Акт о преславной палестинских стран царице» восходит к популярной в Западной Европе «Гистории о римском цезаре Оттоне и о цесаревне Алунде и детех их Леоне и Флоренсе». Во Франции в XVI в. уже существовал роман на этот сюжет. Н.К. Гудзий упоминает русскую «Повесть душеполезную и удивлению достойную о царице и о дву сынох ея и о львице» (Гудзий 1945: 377). Обратим внимание на то, что некоторые сюжетные мотивы «охотничьих» пьес имеют соответствия с теми, которые были популярны во французском театре до-корнелевской эпохи. В «Акте о преславной палестинских стран царице» развивается мотив воспитания ребенка львицей — на старинной французской сцене орлы и тигрицы также не раз похищали детей, которые чудесным образом оставались в живых (Большаков 2001: 71).

Сделав своими источниками прозаические произведения, переложив их для сцены, театр, вслед за литературой, знакомил зрителей с европейской культурной ситуацией, естественно, не современной, так как в основе драматических сюжетов находились средневековые рыцарские романы и повести. Тем не менее театр соучаствовал в общем культурном процессе с другими видами искусств, он явно стремился завладеть вниманием зрителей, уже воспринимавших переводную литературу как свою. Эта литература вошла в отечественный культурный фонд и не воспринималась как нечто чуждое. «Сколько бы ограничена она ни была и по своему содержанию, и по своему социальному адресату, она получает определенную автономию, и именно это представляет собой наиболее важную

{70} инновацию» (Живов 1996: 62). Эта инновация усилилась благодаря театру.

Священная книга также выступала источником драматических сюжетов, ее эпизоды обрабатывались гораздо более свободно, чем в школьном театре. Примерно в то время и кукольники ставили пьесы на библейские сюжеты. Одну такую пьесу немецкий кукольный театр, например, играл в Петербурге, называлась она «Храбрая и славная Юдифь» (Всеволодский-Гернгросс 2003: 187). Библейские пьесы на «охотничьей» сцене были пронизаны светскими мотивами.

В прологе «Действия об Есфири», например, выражалась надежда, что «спектатор» может «чюдному промыслу Божию удивиться и прелестной фортуне посмеяться» (4: 238). В этой небольшой фразе таится подлинный взрыв в культурном сознании эпохи. Зритель, как предполагается в прологе, не должен со смирением и почтительным вниманием следить за библейской историей, уже в который раз происходившей на сцене. Ему разрешается удивляться известным событиям, слышать, видеть и осмысливать заново то, что освящено великим источником. Также в прологе к «Пьесе о воцарении Кира» говорится об удивлении, которое она должна была вызвать у зрителя: «предложенная весьма полезная могущая всякаго во удивление привести повесть» (4: 294). Удивлению достойной называется в прологе история о Кире и Тамире. «Акт о преславной палестинских стран царице» именуется «чюдом». Упоминания об удивлении, конечно, не новы. Они указывают на связи «охотничьего» театра с традициями древнерусской культуры, где удивление считалось обязательным эффектом, на который, например, «рассчитывался церемониал, призванный поразить воображение присутствующих и представить монарха» (Робинсон 1974: 101).

Вновь вернемся к «Действию об Есфири», которое зритель должен был смотреть сквозь призму нового времени. Театр объясняет смысл представления в терминах этических категорий, таким образом соучаствуя в создании новой системы ценностей. Библейскими героями в этой пьесе полностью завладевает Фортуна, и ее неожиданные перемены радуют и веселят зрителя, но не дают ему урок. Религиозные смыслы этого сюжета теперь подчиняются идее изменчивости мира в ее светском преломлении. Этот пример подтверждает, что оппозиция сакральное/светское явно ослабила свое воздействие и

сакральное уже не доминировало над светским. Теперь мир предстал перед зрителем как «сцепление случайностей, превратностей фортуны, всякого рода неожиданностей, недоразумений; иначе говоря, объективная жизнь, стихийно „играя“, протекает как бы произвольно, как бы *свободно*, начиная со случайных встреч вплоть до случайно счастливых завязок» (Пинский 1971: 107).

Зависимость пьес «охотников» от литературных источников сказывается не только в выборе сюжетов или в характеристиках персонажей. Она очевидным образом определяет зрительские позиции — «смотрящие» оказываются готовыми к восприятию спектаклей. В большинстве случаев они не видят на сцене событий, о которых бы ничего не знали, не сталкиваются они и с незнакомыми героями — лубок, переводной роман уже освоены ими. Поэтому их эстетическое восприятие спектаклей «замешено» на узнавании точно так же, как это происходит в народной культуре. Новой для зрителей была театральная форма, а не литературное содержание, что очевидным образом усиливало занимательность пьес, которые они смотрели.

Завершая эту главу, скажем, что лексикон и трактат, дополненные заметкой о литературности «охотничьего» театра, — это своего рода пролог, без которого не начинается ни одна старинная пьеса. Не может без него открыться и книга о театре.

ГЛАВА 2

РАМЫ

«ОХОТНИЦКОГО» ТЕАТРА

Внешняя рама: малые части пьесы (антипролог — пролог — эпилог)	81
Внутренняя рама: аргументы и ремарки	85
<i>Аргументы</i>	86
<i>Ремарки</i>	92
Встроенная рама: вести — предсказание — пересказ	97
<i>Весть и вестник</i>	97
<i>Предсказание</i>	101
<i>Пересказ</i>	105

Старинные пьесы открывались прологом, ему зачастую предшествовал антипролог, заканчивались они эпилогом. Это малые части пьесы, составляющие раму, которая не только в изобразительном искусстве «находится на периферии нашего взора, на границе восприятия единого и неделимого мира» (Тарасов, рук.: 1). То же самое происходит в театре, где рама еще не спектакль, но уже не принадлежит целиком реальности. Она помогает ориентироваться в пространстве и одновременно структурирует его, являясь границей между «жизнью» и искусством: «Театральная пьеса отображает на своем языке определенные явления внешнего мира, и вместе с тем представляет собой замкнутый мир, соотносенный с предлежащей реальностью не в ее частях, а в универсальной целостности. Это театральный универсум, отображающий реальный универсум. Именно в этом смысл явственно ощутимой *границы* сценического мира. Он придает пьесе универсальность и не позволяет ставить вопроса о чем-либо, лежащем вне театральной площадки, как равному ему по реальности» (Лотман 1998а: 239).

Пролог с антипрологом вводят зрителя в спектакль, как бы предупреждая, что перед ним предстанет некая условная жизнь. Они не столько повествуют о том, что будет представлено на сцене, сколько подготавливают зрителей к драматическому действию; «как ясно наступающее действие наше вам изывит» (4: 294). Чтобы «войти» в пьесу, зритель должен как бы подняться по двум ступеням. Антипролог и пролог соотносятся с эпилогом, через него зритель «выходит» из представления. Эпилог переводит его в пространство реальное и одновременно заключает все представление.

В школьном театре такое строение рамы было обязательным. Ей уделялось большое внимание, так как поэтика барокко сделала раму необходимым элементом искусства любого вида. «Конструкция для эпохи барокко — это рамка и устроенные смысловывляющих процедур» (Михайлов 1994: 342). Обрамляя произведение, она придавала ему целостность и никогда не оставалась в стороне от его смыслов. Напротив, рама содержала в себе их квинтэссенцию, подытоживала их или, напротив, только намечала. Литературное произведение в ту эпоху ограничивала развитая рамочная конструкция — оно всегда начиналось предисловием и заканчивалось послесловием, связанными между собой. Рамы обрамляли иконы, даже превышая по значению их средник, как в иконе Донской Богома-

{74} тери (Чубинская 1997: 114). О.Ю.Тарасов пишет, что иконная рама была риторической конструкцией, в чем видит влияние барокко (Tarasov 2002: 305). Обратим внимание на то, что Ж.Женетт полагает, что всякое обрамление — это паратекст, в который входят не только предисловия и послесловия, но также посвящения и «полиграфическое оформление книги, имя автора <...>, интервью и беседы с автором» (Женетт 2004: 187).

Рама, выполненная по правилам барочной поэтики, кроме того, имеет сходные функции с подписью под изображением, являющейся неотъемлемой частью эмблемы. Примечательно, что в пьесе «Стефанотокос» пролог именуется не только заглавием, но и «надписанием». Значимость рамы проявлялась и в том, что она была поэтическим символом, способным собирать воедино как светские, так и сакральные смыслы. В «охотничком» театре рама, конечно, упростилась и не всегда выступала в полном виде. Это не означает, что этот театр вообще отказался от рамы. Напротив, он активно работал с ней и существенно дополнил уже известные рамочные конструкции.

Рама, образуемая антипрологом, прологом и эпилогом, обладающая достаточной самостоятельностью, — это открытая рама, семантически связанная с пьесой. В московском любительском театре она ослабила эту связь, но все же еще была способна объединяться с «изображением» — рама, как известно, никогда не бывает изолирована от «картины». Более того, между ними наблюдались взаимодействия — пролог и эпилог предполагали вмешательство зрителя, что еще раз свидетельствует об открытости рамы, которую мы называем внешней. Это определение указывает на ее позиции не только относительно пьесы, но и зрителя. Как мы уже говорили, она для него тот порог, который он должен перейти, чтобы приблизиться к спектаклю или выйти из него. Этим она отличается от других видов рам, которые «охотничкий» театр проводит внутри пьесы, подтверждая свою пограничность.

Один из видов рам театр выстраивает, прочерчивая границы между явлениями или сценами, т.е. он предваряет их аргументами, имеющими фиксированное положение и переводящими устное слово в письменное. Аргументы всегда были присущи школьным пьесам. М.П.Одесский обращает внимание на их отсутствие в драмах классицистов, которые от них избавились, хотя рецидивы поэтики школьной драмы в них еще были возможны. «„Аргумент“ удерживается в

классицистической трагедии постольку, поскольку он когерентен, художественно оправдан: предваряющее дублирование избыточно, экспозиция же функциональна, значит, приемлема» (Одесский 1999: 167). Следовательно, «охотничий» театр выступил посредником в передаче этой части рамы театру эпохи классицизма.

Задача аргументов состоит в том, чтобы разделить действие на отрезки, структурировать его. Они не просто заявляют о том, что произойдет далее, но определяют функции персон в сюжете, указывают на их отношения и расстановку сил. Аргументы сродни прологу, открывающему всю пьесу, и, следовательно, частично выполняют роль рамы, но неполной. Им не находится соответствия в подобии эпилога, но зато аргументы поддерживаются ремарками, которые штрихами намечают границы между выступлениями и отдельными действиями персон. Возникают ремарки, в отличие от аргументов, непоследовательно, располагаются перед выступлением персоны, разряжают его или только завершают. Их местоположение не предписано и произвольно.

Ремарки, как и аргументы, не зачитывались вслух, как это было в средневековом европейском театре, где дидаскалии обязательно произносились со сцены. Их можно считать первыми режиссерскими пометами. Ремарки контролируют сценическое действие, предвосхищая его или подытоживая. Они дают самые разнообразные рекомендации постановщикам и актерам, выступают в роли своеобразной партитуры, как остроумно заметил польский театровед З. Рашевский. Ремарки явно отражают содержание пьесы, т.е. выполняют функцию рамочной конструкции. Взятые вместе ремарки и аргументы образуют раму, которую можно считать внутренней.

Эта рама, в отличие от внешней, не достроена и разомкнута, она не имеет четко предписанных очертаний. Как и внешняя, она неразрывно связана с пьесой и структурирует ее, хотя не выносится на обозрение — эта рама предназначена для постановщиков и актеров. Внешняя рама имеет иного адресата — это зритель. При различии адресатов внутренняя рама, как и внешняя, — значимая составляющая пьесы, ибо она членит ее текст, маркирует отдельные его элементы и их внутренние связи.

Таким образом, одна рамочная конструкция предстает в виде полностью выстроенной рамы, окаймляющей пьесу. Ее реализация обычно доверяется не участникам действия, а ред-

{76} ко называемым по имени ораторам. Другая — разомкнутая, и существует она внутри пьесы. Эта рама не реализуется на сцене и остается на полях текста, никак не сдерживая и не замедляя движение сюжета, а также не препятствуя игре, так как находится она в ином по сравнению с пьесой пространстве. Эта рама располагается на его общих и частных границах, где явным образом дублирует действие и слово спектакля.

Если бы театр ограничился только этими вариантами рамочной конструкции, то просто продолжил бы существующую традицию, но он поступил иначе и выстроил еще одну разновидность рамы с помощью пересказов, которыми персонажи заняты не меньше, чем действием. Уже пролог и эпилог, аргументы и ремарки дублируют театральное действие, переводя его в вербальный код и по многу раз повторяя содержание пьесы. Подобные повторы в изобилии встречаются и внутри нее. Ни действие, ни перевоплощение, ни сценический диалог не обходятся без пересказов. Кажется, действие уже развернулось, актеры играют свободно, находятся на подступах к подлинному диалогу, и зритель в состоянии воспринять, что происходит на сцене. Но театр, будто не веря в свои силы, словом пересказа подтверждает то, что видит зритель. Такое слово — это не «слово действия», оно вторит событиям, происходящим на сцене, переводит их в повествование, как бы не доверяя сценическому «изображению». Зачем нужно прерывать его словом, не отвлекаясь от основных линий сюжета? Видимо, для того, чтобы в пределах пьесы еще раз осуществить принцип рамочной конструкции. Он, правда, действует иначе, чем при построении внешней или внутренней рамы. Есть для этого и другие причины — данной раме свойственна избыточность информации, необходимая для полного восприятия театрального спектакля зрителями, которые только недавно познакомились с новым для них видом искусства. Им была необходима поддержка действия словом, что еще раз подтверждает переходность, пограничность «охотничьего» театра в целом — он еще находился на пути от театра доли-тературного к литературному.

Рама этого типа прежде всего структурирует пространство сюжета, вновь и вновь переводя его на уровень повествовательного слова. Пересказы, образующие раму, по мнению Н. А. Фатеевой, выполняют функцию представления собственного текста, не находясь в «чужом контексте» (Фатеева 2000:

142). Эта рама, действительно, представляет текст и не выходит за пределы действия, она состоит из произвольно разбросанных частей, не всегда связанных между собой. Эти части-осколки разрывают пьесу, что позволяет участникам действия взглянуть на драматическое действие со стороны (или точнее — услышать рассказ о нем), ибо оно отражается в них. Пересказы, составляющие эту раму, не выпадают из ткани пьесы; актер, прерывающий действие, чтобы начать рассказ, соответственно, не выходит из роли. {77}

Эта рама, которую мы называем встроенной, проступает не столь явно, как внешняя и внутренняя, тем более, что ее разрозненные части рассыпаны по выступлениям персон. Так внутри драматического текста организуется пояс повествовательного слова, отнюдь не выступающий неким заградительным рядом, но сигнализирующий о театральном действии. В отличие от первых двух рам, рама встроенная не имеет фиксированного места и не записана за определенными действующими лицами, зато она направляет зрительское внимание в нужное русло по ходу пьесы. Повествование, в ней содержащееся, в первую очередь адресовано зрителям, а не участникам действия.

Наталкиваясь на эту раму, действие будто замирает, что не противоречит природе «охотничьего» театра. Создающиеся таким путем паузы воспринимаются зрителями как естественные, тем более что они реализуются только в акциональном ряде пьесы. Словесный ряд продолжает движение, вычерчивая запутанные линии, возвращаясь к началу и забегая в конец сюжета.

Рамочные конструкции «охотничьего» театра, в отличие от рам театра школьного, в основном не имеют функции комментирования. На школьной сцене рамы переводили действие в план абстракции, а затем расшифровывали его — они его интерпретировали, и интерпретация начиналась уже в названии, обычно двусложном — вторая его часть объясняла смысл первой. Прологи и эпилоги не просто пересказывали содержание пьес, но толковали их. Также многие монологи персонажей были полны развернутых комментариев относительно своих и чужих поступков, без которых не существовал ни один барочный текст. Лишенный их, он казался незавершенным. «Охотничий» театр, в отличие от школьного, крайне редко вкладывает в рамы интерпретацию, так как вообще не

{78} стремится к ней. Он строит свои рамы, будто дублируя пьесу в слове, что можно объяснить тем, что этот театр еще не был окончательно уверен в своих силах и постоянно искал поддержки со стороны литературы. Для этого авторы постоянно повторяли действие в слове или дополняли его словом. Принципы повтора и дополнительности были организующими принципами строения пьес. На их основе создаются и рамы, в первую очередь повествующие о действии и вступающие в динамические отношения с «изображением».

В пьесах, расчерченных рамами, линии которых проходят как на уровне устного слова, так и письменного, создается контраст между словом и действием, что является специфической чертой «охотничьего» театра. Этот контраст усиливает значение игры, которая пока еще противопоставлена слову. Таким образом, различные варианты рамы высвечивают природу театра. Кроме того, с их помощью создается двуплановость представления — рамы привносят в него определенную долю литературности, театр колеблется между ней и театральностью, проявляя свою пограничную природу. «Взаимоотношение театра и литературы — это диалектически сложный процесс, включающий и творческое взаимообогащение и своего рода конфликт, когда, например, на первый план выходит литературная основа спектакля» (Титова 1992: 8).

Очень часто литературность описывают как следствие неумелости драматургов, как выражение наивности театрального искусства того времени. Действительно, отправляясь от литературы, театр не мог с ней сразу расстаться, о чем мы говорили в I главе. Непосредственно на сцене демонстрировались связи театра и литературы, но отнюдь не повсеместно. Они в основном реализовались в рамочных конструкциях, выполнявших еще одну важную задачу. Благодаря им совершался обратный переход из одной художественной системы в другую — с языка театра на язык литературы, наглядно демонстрирующий принципы того переложения, которое было сделано до постановки пьесы, когда роман или повесть адаптировались для сцены. Сначала повествование переводилось в сценическое действие — затем сценическое действие перелагалось в слово. Так выглядели прямой и обратный переходы от повествования к театру и от театра к повествованию, что делало пьесу разноуровневой. Эти уровни не располагались параллельно, не надстраивались один над другим — повествование постоянно на-

рушало действие, при этом никогда его не уничтожая. Повествование не стояло на месте и развивалось, как и сценическое действие. Поэтому можно утверждать, что «охотничий» театр использовал особую семиотическую процедуру, чтобы разрядить театральное действие и создать его внутренний контраст с рамочными конструкциями.

Повествовательное слово рамы не только окружает действие, но и рассекает его, «облепляет» со всех сторон. Оно находится под постоянным наблюдением слова — рама таким образом охраняет действие. Одновременно она отражает его, то синхронно, то с опережением, то с опозданием. Переводов действия в слово столь много, что в рамочных конструкциях создается своеобразное мультиплицирование пьесы или отдельных ее эпизодов.

Так выглядит принцип отражения относительно рамы и «изображения». Это отражение прямое, не терпящее искажений, столь характерных для поэтики барокко, где все отражается во всем, но отнюдь не прямо и не последовательно. Неполнота отражения, заведомые изменения и смещение фокуса определяют сущность барочной рамы, требующей особой активности воспринимающего. «Охотничий» театр требовал только одного — чтобы рама последовательно отражала театральное действие.

Переходя к рассмотрению различных вариантов рамочных конструкций, заметим, что они отнюдь не выпадают из художественного контекста пьесы. Все они не лишены эмоционального начала и образности. Рамы не распадаются на краткие замечания, не сводятся к перечислению действующих лиц. Они испытывают влияние пьесы и поэтому проявляют тенденцию к театральности. Слово внешней и встроенной рамы произносится не только как ораторское, оно отнюдь не всегда отдается условным и никак не названным фигурам. Это слово — сценическое, оно оснащено жестами и движением, вызывает реакцию персон, которым адресовано, в результате чего вокруг этого слова организуются законченные эпизоды. Таковы не только внешняя и встроенная рамы. В. Силюнас и в ремарках усмотрел художественное начало, назвав их сложным и оригинальным орнаментальным рисунком, наложенным поверх текста. Исследователь указал на значительную эстетическую нагрузку ремарок, зачастую превышающую их рекомендательный характер (Силюнас 1995: 143).

{80} Рамочные конструкции не только обрамляют произведение искусства, но и являются его частью. «Рама, как и картина (и всякий художественный текст. — Л. С.), обладает еще собственным пространством и временем. Здесь мы находим отдельные знаки, фигуры, отношения и структуры» (Тарасов, рук.: 7). Приведем выбранный наугад пример из «Истории о царе Давиде и царе Соломоне», подтверждающий этот тезис: «*По окончании сия речи, и повалитца, а Саламону и Вирсавии и Адании плакат, а сенаторам и воинам пети песнь*» (4: 126). Заметим также, что в рамках, а не только в текстах собственно пьес, фокусируется модальность «охотничьего» театра.

В. Силюнас обнаруживает еще одну рамочную конструкцию, обрамляющую действие, происходящее на внутренней сцене, той, которая бывает скрыта за малым занавесом. «Композиции на внутренней сцене почти в буквальном смысле взяты в рамку. Герои маньеристской драмы любят и страдают, претерпевают невероятные приключения, возвращаются из могилы слово для того, чтобы войти в отменную картину, стать фигурами, подобными фигурам на полотне» (Силюнас 1995: 143).

Обратим внимание на рамочные конструкции, присутствующие в пьесах XVIII — начала XIX в. И. В. Данилевич полагает, что «монологи в начале и в конце драматического произведения позволяют зрителю переключиться: с мира реального на вымышленный мир драматического произведения (в начале) — и, соответственно, с мира вымышленного — на мир реальный (в конце). Тем самым создается „рамка“, отграничивающая драматическое произведение от реальности» (Данилевич 2001: 255). Таким образом выявляется еще один вариант рамы, изнутри обрамляющей драматический текст. В пьесах «охотничьего» театра он не реализуется, так как его функцию выполняет рама внешняя, состоящая из пролога и эпилога. В тех случаях, когда рама начинает распадаться, начальные и финальные монологи, действительно, берут на себя их функцию, но отнюдь не последовательно. Например, пьесу может открывать начальный монолог, но заключительный при этом отсутствует, бывает и наоборот. Видимо, данная рама имеет функцию замещения и разбивается уже тогда, когда внешняя рама полностью отпадает.

Тенденция к обрамлению, выявляющему принцип отражения, свойственна не только театру. Присутствует она и в романе того времени. В нем «каждое действие, каждый поступок многократно комментируется не только автором, но и ге-

роями» (Автухович 1986: 116). Так театр еще раз объединяется с литературой и входит в единое русло культуры. Рамы различного вида — это не просто дань условности или своеобразные ориентиры для зрителей. Они участвуют в организации пьесы и спектакля, всего того пространства, в котором находится театральный текст. {81}

Сделав необходимое вступление, перейдем к рассмотрению внешней рамы.

Внешняя рама: малые части пьесы (антипролог — пролог — эпилог). Чтобы показать специфику внешней открытой рамы «охотничьих» пьес, обратимся сначала к театру школьному, где эта рама была развита достаточно полно, располагалась как бы за пределами сценического действия, выполняла только ей присущие функции и не меняла своих позиций в пьесе. Рама эта разрасталась за счет синопсисов, называвшихся «кратким драмы изъяснением», «кратким видением декламации», «сокращением оперы». Находясь на черте, разделяющей искусство и «жизнь», сообщение, заключающееся в обрамлении пьесы, касалось пользы и смысла театрального представления и редко — конкретных событий, представляемых на сцене. Упоминания о них почти всегда утопали в построенных по риторическим правилам рассуждениях.

Такой тип малых частей драмы существовал и позже. Например, в эпилоге «Комедии о Ксенофонте и Марии» только косвенно упоминаются события, показанные на сцене. В эпилоге пьесы «О Сарпиде, дуксе ассирийском» говорится о «лже» и клевете, о «злоковарственных» деяниях, но нет ни слова о том, что происходило с персонами. В этом эпилоге в усеченном виде появляется библейская цитата: «Аще кто что другу чинит, сам ту ввалится (в ров. — Л. С.)», но не пересказывается ни один сюжетный мотив (5: 128). Зато высокопарные высказывания сменяются неожиданным антипрологом, который, никак не касаясь сюжета, лишь создает контраст с эпилогом.

Здесь эпилог построен аналогично двухступенчатому прологу. Возможно, что антипролог просто занял не подобающее ему место при переписке текста пьесы. В этом случае перед нами знак того, что внешняя рама уже строилась относительно свободно. Об этом свидетельствует и то, что антипролог, а не пролог мог открывать пьесы и даже отдельные действия. Так обстоит дело в «Акте или действии о князе Петре Златых Клю-

{82} чах», в «Комедии о Ксенофонте и Марии», где антипролог даже называется первым явлением, как и в «Акте Ливерском». Аналогичная ситуация наблюдается в «Пьесе о воцарении Кира», начинающейся прологом, за которым следует первое явление, по сути дела это антипролог. Эти примеры — знак если не начинающегося распада внешней рамы, то, по крайней мере, ее неустойчивости.

Некоторые пьесы вообще лишены этой рамы. Ее нет в «Комедии об Индрике и Меленде», хотя в одной из ее редакций есть эпилог, в котором излагается история Индрика и Меленды, которая «королевства не желала, / богатства и славы не восхотела. / Тако Индрик в любви не изменился, / яко же древле Париж Вены не отлучися» (5: 543). В пьесе «О Сарпиде, дуксе ассириском; о любви и верности» отсутствует пролог. В «Действе о князе Иефае Галаатском» имеется только эпилог, в нем кратко пересказываются события и основное внимание уделяется отношениям со зрителями. Иногда прологи только предполагаются, как в «Акте Ливерском», где после антипролога сказано: *«По окончании сего выходит один на театр и сказывает зрителям содержания будущего действия»* (5: 394). В других пьесах, как, например, в «Действии об Есфири», полностью соблюдаются правила построения внешней рамы. Здесь есть антипролог с аллегорическими фигурами и пролог, представляющий «перемены Фортуны непостоянные и суетную надежду человеческую» (4: 237). В нем, как и в эпилоге, довольно подробно пересказывается библейский сюжет — так возникают отражения не только пьесы в раме, но и рамы в раме.

В построении прологов и эпилогов не соблюдаются четко определенные правила. Они бывают довольно лаконичными, но могут расширяться и распространяться. В прологе «Истории о царе Давиде и царе Соломоне» последовательно излагается сюжет будущей пьесы (даже вводится прямая речь), объясняется соотношение персон, которых зритель увидит на сцене, сравниваются две коронации (одна из них — ложная, другая — истинная), рассказывается о справедливом наказании всех провинившихся. Этим прологом зритель полностью подготовлен к восприятию сложной пьесы на библейский сюжет. Предисловие «Гистории о Кире царе перском» — это предупреждение о том, что на сцене будут изображаться храбрые подвиги Тамиры; в нем есть ссылки на «гисториков», повествующих, как Кир, завладевший всей Азией, многими страстями «раз-

жигается и умышляет победить премудрую и прехрабрую скифскую царицу Тамиру, к ней же уже писма начертывает, посылы посылает, реку преходит, сына и воинство ея убивает» (4: 581). Царица же «отлагает <...> женское естество», «ополчается Марсовым оружием»: «се грядет, се воюет, се абие побеждает», да так, что от когда-то великого войска остается один Вестник (Там же). Зато на месте эпилога находится Песнь, где сказано только о падении Кира: «Тело мерско, бывше дерзкой, / Днесь на полу, лежит долу, / Ключют птицы, жрут лисиць» (4: 601). За Песнью следует Похвала, также явно замещающая эпилог. Подобного рода малые части драмы прямо отражают ее сюжет без всяких искажений.

Иногда принцип отражения, свойственный раме, усиливается, так как прологи открывают не только пьесу, но и отдельные действия, как пролог второго действия «Акта о Калеандре»: в нем речь идет о разрыве между Тигриной и Полиартесом, об их будущей любви, которой мешает некая «препона». Здесь же присутствует просьба, адресованная зрителям, рассуждать здраво и пожелание господам почтенным иметь любовь и дружбу «в человецех». Эпилог, заканчивающий пьесу, — это пересказ всех тех событий, которые только что видел зритель и о которых уже говорилось в прологе. Третье действие начинается прологом-пересказом того, что зрители видели «в действе вчерашнего дня», а также объяснением того, что будет происходить на сцене далее. В нем говорится о судьбах персон, одних из которых настигнет смерть, а другим достанется трон. Эпилог вновь повторяет пролог. Первое действие этой пьесы не имеет пролога, его функцию берет на себя антипролог, заключается оно эпилогом, в котором кратко говорится об уже разыгранном действии.

Так в этой развитой пьесе значительно усложняется рамочная конструкция, дополняясь частными прологами и эпилогами. Основная ее задача состоит в том, чтобы изложить сюжет и наметить его основные линии, что свидетельствует о стремлении драматурга к максимальному соответствию рамы и «изображения», как семантическому, так и формальному. В раме оно предсказывается, обобщается, а также отражается. Частные отражения находятся и внутри нее. Отнюдь не всегда рама столь последовательно отражает действие, например, в «Акте о преславной палестинских стран царице» пролог полон сравнений и примеров, которыми автор увлечен больше, чем

{84} событиями, которые будут представлены на сцене. Отрываясь от рассуждений на тему о том, что «в князях и боярах такожде не бес печали есть», этот пролог задает тему злого Царя, который по наущению матери изгоняет Царицу с двумя младенцами, здесь же сообщается об их злоключениях и счастливом спасении (5: 405). В прологе «Комедии гишпанской о Ипалите и Жулии» о сюжете даже не вспоминается. В прологе «Комедии о графе Фарсоне» сбивчиво говорится про историю главного героя, причем в обращении к зрителям: «Узрите над Фарсоном победу!» (4: 357); в заключительной части рамы о том, что происходило на сцене, не вспоминается.

Как видим, внешняя рама видоизменяется, хотя и не утрачивает связей с «изображением». На сцене прологи и эпилоги поручаются персонажам, не участвующим в действии, часто аллегорическим фигурам, в символической форме представляющим смысл спектакля, но не пересказывающим его содержание. В антипрологе «Акта или действия о князе Петре Златых Ключах» выступают три «гиерологические» персоны — Венера, Купидон и Зависть. В антипрологе «Акта о преславной палестинских стран царице» аллегорические фигуры рассуждают о своих символических атрибутах — цветке, корне, щите. В антипрологе «Действия об Есфири» они вообще молчат. Чаще, конечно, аллегии кратко декларируют некие тезисы и не остаются статичными фигурами, но они все реже появляются в прологах и эпилогах, которые отдавались уже никак не называемым лицам. О них кратко говорилось: «выдет». Иногда по старинной традиции они именовались Прологом, но пролог «Комедии о графе Фарсоне» читает некий Фософорус.

В «Акте о Калеандре» на сцену выходит Медератор («меддиатор», «медератор»). Это ведущий спектакля, он же член труппы «охочих» комедиантов, которому поручалось организовывать спектакль. При каждом его выходе отмечается, что говорит он стоя «среди театра»: «*Надлежит самому мидиратору читат посреди театра*» (5: 305). Такая позиция свидетельствует о важности выступлений этого персонажа, находящегося за пределами действия пьесы — ведь все значимые события в театре «охотников» происходят только в центре сцены. Медератор собирает воедино малые части драмы и становится живым воплощением, персонификацией внешней рамы. Отделенный от драматических персон, он занимает собственное

пространство, границы которого никогда не нарушает, так как не вторгается в действие. Выступления Медератора непосредственно сближают театральное и литературное слово. Эта фигура, не встречающаяся в других пьесах, соотносима, например, с выступлениями глашатая в средневековом театре. В немецком театре он назывался «*der Proclamator*» (Колязин 2002: 62). {85}

Прологи и эпилоги могут поручаться Шуту (Гаеру), непосредственно участвующему в пьесе. В «Действии о короле Гишпанском» пролог ведет Гаер. Он кланяется и важно предупреждает, что зритель сейчас увидит баталию Гишпанского короля с Турецким салтаном, которая закончится поражением Короля. Гаер рассказывает, как всех турок затем победит наследник короны. Никаких выводов по поводу изложенных событий он не делает и только просит не судить строго исполнителей за то, что «неисправно» будет показано на сцене. Данный пролог — точное изложение сюжета. Поручен Гаеру и эпилог, в котором он уже не затрагивает представленных на сцене событий, а лишь произносит благопожелания, просит извинения за «погрешения» и как бы забывает о своем амплуа. Предположительно, о нем свидетельствовал только костюм; этого было достаточно для того, чтобы маркировать границу между пьесой и внешней рамой. Гаер также произносит антипролог в пьесе «О Сарпиде, дуксе ассириском». Здесь он находится в смеховой стихии и, совершенно забыв о пьесе, ведет диалог с публикой.

Таким образом, внешняя рама, несмотря на колебания и некоторую нечеткость, очерчивает пространство пьесы, выступая в роли границы между ним и пространством реальным. Она имеет богатое семантическое наполнение, явно переключается с действием, что делает ее прямым его отражением. Она явно вторит «изображению» и не отходит от него, в ней нет никаких инноваций по сравнению с ним.

Внутренняя рама: аргументы и ремарки. Так как внутренняя рама состоит из ремарок и аргументов, мало различающихся между собой, отдельные отрезки этой рамы как бы повторяются, ибо ремарка вторит аргументу, а аргумент — ремарке, что провоцирует множественные повторы. Иногда ремарки и аргументы как бы меняются местами, например, аргументы могут выполнять функцию ремарок. В них, как и в ремарках, сообщается о появлении персон на сцене: «Являецца князь Иефай на престоле в подобии царя сидяща и воини» (4: 93),

{86} «В сем явлении князь Волхван и Петронима приходят в новопостроенной к Магилене монастырь» (4: 348). Примечательно, что в «Комедии об Индрике и Меленде» почти все аргументы начинаются словом *являетца*, обычно употребляющимся в ремарках: «Являетца Индрик с Мелендою седашы <...>. Являетца на престоле корона и скипетр» (5: 538–539). Близость аргумента к ремарке сказывается и в том, что порой он тяготеет к вводному слову прямой речи: «Является князь Иефай, к нему приходит посол его и глаголет» (4: 96). Если в аргументе сообщается о том, что «надлежит уготовить стол», кратко перечислены действующие лица, как в «Комедии о графе Фарсоне», то он тоже близок к ремарке (4: 363).

Со стороны ремарок также есть тенденция походить на аргументы. В «Акте о преславной палестинских стран царице» аргумент — это довольно краткое сообщение о том, что «пришедше лвица похищает единого младенца от рук ея уносит» (5: 416). Ремарка, сопровождающая этот эпизод, гораздо более подробна и конкретна. В ней рассказывается, как лвица прибегает и «ухватит» одного младенца, Царица же встает и затем, плача, падает ниц. То же наблюдается в «Акте Ливерском», где ремарки развернуты, а аргументы довольно сжаты, и поэтому их трудно отличить друг от друга. Только их позиции в тексте позволяют это сделать.

Близость ремарок и аргументов обеспечивается тем, что между ними устанавливаются отношения части и целого. В «Акте о Калеандре» ремарки как бы разбирают на части сообщение аргумента. Так, аргумент второго явления второго акта содержит сведения о том, как Арфелион принимает храбрых кавалеров, как они выступают на турнире, сражаясь за руку Армелины, как Армелина влюбляется в Алкобеля, а брат хочет отдать ее только за Аркалеретеса, против чего выступают «положительные» аллегии, а Мегера и Фурии ему угрожают. Ремарки, ни на шаг не отступая от аргумента и только детализируя поведение персон, последовательно повествуют, как Арфелион радуется приходу кавалеров, как он велит им биться за честь Армелины и обещает отдать ее в жены победителю. Эти повторы являются частными случаями прямого отражения пьесы в раме.

То, что аргументы предваряют действия или явления, подчеркивается особо: «В сем явлении *Аргументы* Король и Магилена и Министры первым министром Петра удостоили <...>. В сем явлении сидит Магилена на постеле.

И приходят к ней Дама да Мамка» (4: 330, 334). Реже они предвещают содержание малых частей драмы, например, антипрологов: «Совести похваляющейся, Предуведению противящейся, Красота и Прелесть оную ослепляют, Смерть з диаволы оную во ад ввергают» (5: 222). {87}

Обычно аргументы сопровождают явления всех пьес, но иногда они опускаются, и действие начинается как бы внезапно, что бывает редко. Так происходит в «Гистории о Кире царе перском», где не только нет первого аргумента, но и последующие выступают в функции ремарок. Данная ситуация выявляет неустойчивое положение внутренней рамы, которое, как уже говорилось, присуще и раме внешней. Зато функция границы, присущая аргументам, маркирована. Например, второе явление «Действа о десяти девах», близкого, по мнению Е. В. Колосовой, «к школьной пьесе нравоучительного характера» (Колосова 1975: 619), предваряет аргумент, в котором сказано: «От зде второе явление начинается, в котором надлежит явится Девам оным уснуть» (4: 147).

Функция аргументов сводится к тому, чтобы показать, какова последовательность сюжетных эпизодов. Примечательно, что один аргумент «Акта о преславной палестинских стран царице» начинается со слова *како*: «Како корабленицы узревши лвицу в пещере со отроком, и како приступиша метающе перво хлеб» (5: 421). Он явно сближается с возможным названием прозаического произведения, которое могло бы начинаться словами *повесть о том, как*. Так возникает еще одно различие рамы и «изображения», проводится граница между повествованием и сценическим представлением.

При условии, что пьеса последовательно снабжена аргументами, как, например, «Действие об Есфири», можно реконструировать ее сюжет, опираясь только на них. Первый аргумент рассказывает о сне Мардохея и его толковании. Второй — о заговоре Евнухов, «умысл» которых услышал Мардохей. Третий вводит Амана, который «ярится» и «завет поставляет, дабы отмстити Мардохею» (4: 244). В четвертом говорится о том, как царь Артаксеркс пир творит. В следующих аргументах продолжается последовательный пересказ. Некоторые из них очень обширны, как, например: «Царь Артаксеркс благодарит министров за совет, что они Астину отринуть, а инную избрать усоветовали, юже и объявляет им, что избрал прекрасную и доброкрасную Есфирь себе в царицу; объявляет же, что и ко-

{88} роною венчать хочет, того ради повелевает евнухом на пир к себе призвати Есфиру» (4: 249).

В «Акте о Калеандре» этот тип внутренней рамы столь развит, что ее можно считать встроенным в пьесу прозаическим произведением. Аргументы здесь чрезвычайно пространны и не только касаются общей линии сюжета, но и детально воспроизводят расстановку персон, их взаимодействие, эмоциональные состояния и намерения относительно друг друга. Они, кроме того, указывают на отношение аллегорий к происходящему.

Приведем один из аргументов, не самый длинный. «Калеандру, в лесе гуляюще, которому возвещается, что Полемондр и Руилло, щитоносец ево, об нем возвестили Арфелиону сущую правду; Калеандр же, ярящися на них, латы под сиением солнца с себя сметывает, а надевает латы под знаком Купиды и, ходя по лесу, видит на древе человека, к нему ж приступают воины и хотят ево з древа свергнуть. Ярост же их разжизает, чтоб его убить. Калеандр же оных до смерти побивает и о имени ево вопрошает, он же поведует себе быти Дуриллом, учеником лекарским, Калеандр же ево щитоносцем своим вместо Руиллы учиняет» (5: 244).

Таковы аргументы всех явлений этой пьесы, что по сути дела перелагает ее в прозаическое произведение, из которого она когда-то вышла. Эту операцию можно назвать обратным переводом, который мог бы и не зависеть от пьесы, тем более, что аргументы последовательно, никак не отклоняясь от сюжета, повествуют о том, что представляется на сцене. Они, как прологи и эпилоги, построены по принципу прямого отражения.

Также аргументы «Акта или действия о князе Петре Златых Ключах» представляют собой пересказ содержания каждого явления: прослеживаются действия князя Волхвана, рассказывается о турнире и победе Петра. Затем говорится о причинах отъезда Петра в чужие страны и о прощании его с родителями. Пересказ продолжается вплоть до финала пьесы, но отнюдь не плавно. В третьем явлении аргумент выглядит столь сжатым, что кажется обычной ремаркой. Некоторые другие аргументы вообще не касаются действия, а лишь его участников и расстановки сил на сцене, что создает некие заминки в повествовании, слагающемся из аргументов. Так внутренняя рама лишается способности полно отражать сценическое действие. Затем аргументы вновь распространяются, переводя драматические события в маленькую повесть, и опять сокращаются в

объеме. Тринадцатое явление вообще не сопровождается аргументом. {89}

Эти колебания свидетельствуют о том, что четких предписаний по составлению аргументов уже не существовало, зато в них можно обнаружить дополнительные по отношению к пьесе сведения. Например, в одном аргументе «Акта или действия о князе Петре Златых Ключах» рассказывается не только о том, что произойдет с персонами, но и как князь Петр одевается на турнир, какой получает титул. Некоторые из этих деталей, как, например, переодевание Петра, опущены в пьесе. Видимо, драматург полагал, что достаточно сообщить об этом в аргументе, что говорит о неразрывной связи аргумента с действием, которому он предшествует.

Если в пьесе о князе Петре аргументы различны по своему типу, то в «Комедии о графе Фарсоне» они, напротив, унифицированы и в очень краткой форме предлагают сведения о содержании представления, например: «Сидеть сенатором в сенате и мнения предлагать о убийстве Фарсона» (4: 400). Не только одинаковый объем унифицировал аргументы. В «Действии о короле Гишпанском» они все превращаются в стихотворные высказывания: «Гишпанский король о себе объявляет, / Славу и хвалу свою прославляет, / Но посол Турецкий в Гишпанию приходит / И для того отходит» (5: 55); «Посла на аудиенцию принимают, / Чего желает, того вопрошают. / Посол дани и воинства просит у короля / И для того приказывает на то пороля» (5: 57); «Король в сенате совет полагает, / Како ответ Послу дать вымышляет, / Сенаторы советуют дани и воинства не давати / И Посла без грамоты от себя отослати» (5: 60); «Сенатор посла отпускает, / Дани и воинства не обещает. / Тогда услыша посол скоро отъезжает / И брань люту нань возбуждает» (5: 63). В этих аргументах особенно явно проступает стремление перевести действие в письменное слово, в результате чего рождается законченное стихотворное переложение драмы. Так тенденция к различению рамы и «изображения» выстраивается на основе противопоставления прозы и стиха.

Примечательно, что рифмованные аргументы этой пьесы не одиночны. После них следуют или, наоборот, иногда им предшествуют еще одни, близкие по типу к ремаркам, так как содержат сведения только о том, какой следует поднять занавес, большой или малый, или кто из персон появляется на

{90} сцене. Эта неожиданная парность указывает на то, что функция собственно аргумента здесь сохраняется, он отделен от вспомогательных указаний, которые в других случаях в нем присутствуют. Аргументам «Действия о короле Гишпанском» поручена только передача содержания, такая ситуация наблюдается и в «Акте о Калеандре». Сначала дан один аргумент, иногда называемый синописом, в котором излагаются события, а затем второй, в котором обрисованы персоны и их размещение на сцене. В «Акте о преславной палестинских стран царице» эти два вида аргументов не разделяются.

В аргументы вклинивается слово персон, как в «Акте о царе перском Кире»: «Кир советует с Сенаторы нанести брань скифской царице Тамире, к ней же Посла посылает» (4: 563). Многие из них начинаются словами: «Тамире возвещают» (4: 573), «Тамира увещавает воинов» (4: 577). Соотнесенность аргумента со словом выявляет эпилог-самопредставление «Акта или действия о Петре Златых Ключах». Ему предпослан аргумент: «На конец Петр обещается всех содержать подданных своих в великой милости и царство править со всяким тщанием» (4: 355). В «Комедии о графе Фарсоне» почти в каждом аргументе обращается внимание на речи персон: «Пришедшу сыну просити отпущения во иностранное государство» (4: 359); «Фарсону надлежит говорить к хозяину, где б увидить королевну» (4: 364); «Притти Фарсону и спрашивать ево каморгеру, где был» (4: 381). Иногда только указывается, кто будет говорить: «Приити пажу и возвестить кралевне» (4: 372), «Быть Фарсону у хозяина и прити каморгеру и объявити» (4: 383). Приведенные примеры показывают неразработанность аргументов и почти полное смещение их в сторону ремарок. Им поручено следить за сценическим движением и словом, но не за основным содержанием пьесы, что лишает их способности к отражению.

Аргументами снабжаются не только серьезные пьесы. Есть они и в интермедиях, но встречаются не часто. Вдобавок они выполняют функцию пролога, а порой заменяют названия, как в третьей интермедии из «Интерлюдий или междувброшенных забавных игралищ»: «Выходит маркитант и продает пироги, вельми их похваляя» (4: 472). В другом списке этой интермедии аргумент продолжен. В нем рассказывается, как к Маркитанту приходит Ставленник, «которой купует пироги; а к нему приходят мошенники и, поевши подовых пирогов, у

ставленника укравши денги, уходят» (4: 472). Так аргумент становится по сути дела пересказом, что бывает не раз. Вот один пример из интермедии «Шляхта, Слуга, Старуха, Дворянка»: «Выходит Шляхта и хвалитца, к нему выходит Слуга и покупает ему есть гущи, а Шляхта, поевши, спать ложитца. И, выславшись, приводит Слуга к нему Сводню, которая обещает сыскать ему блядь и отходит затем» (5: 620). {91}

Другие аргументы более кратки. Так, в одном из них лишь говорится, как выходит некий молодец и «похаживает» по театру. Увидев «хорошую» женщину, он кланяется ей, а она, рассмеявшись, скрывается, а молодец все равно продолжает ходить. Можно сказать, что этот аргумент посвящен преддействию, потому что далее между персонажами завязываются отношения, о которых в аргументе ничего не сказано. Иногда о действии в интермедияльных аргументах вообще не говорится, а лишь называются его участники, как в 7-й интермедии из сборника П. Н. Тиханова: «Арлекинова жена, сидящая за столом, шьет, к ней приходит Панталон» (5: 581). Зато такие аргументы могут объяснять, как должны располагаться на сцене персонажи; так происходит в пятой интермедии из того же сборника: «Полагаются под прикрытием на театруме несколько робят разного возраста с тем, когда во образ орган как тянуть будет, чтобы в разные голоса голосили. Герликин же, потягачи начнет скакать, прыгать» (5: 577).

Как и в аргументах серьезных пьес, в интермедияльных присутствуют указания на речи персонажей, содержание которых, правда, не раскрывается. Их можно обнаружить в интермедии «Шапошник, Мужик, Мошенники»: «Шапошник, торгуя шапками, говорит» (5: 554); в «Шутовской комедии»: «Шут придет с скляницею, в которой мочь смотря имеет, и глаголет» (3: 395). Возможно, что сообщается только об условиях, в которых протекает беседа, примером чему могут служить аргументы «Интерлюдий или междувброшенных забавных играллиц»: «Выходит могильник с кобыльником, могильник копать отцу ямы, а кобыльник искать кобылы, да оба глухие» (4: 496). Иногда аргументы столь кратки, что вообще отвлечены от содержания интермедий: «Выходит дьячок со своими детьми» (4: 481). Могут они концентрироваться не на персонажах, а на пространстве, в котором те находятся, или на вещах, с которыми эти персонажи играют. Так, в аргументе интермедии «Гаер, Дама, Муж, Жид» сказано лишь, что посреди театра стоит «сун-

{92} дук болшей». В другом («Мужик-сапожник, Жид, Цыган»), что Мужик выходит «с сапогом и со всеми инструментами сапожными» (5: 657). Трудно считать аргументом сообщение о том, что посреди сцены стоит стол «покрытый», за которым сидят Дама с Любителем, а к этому столу подкрадывается Гаер и прячется под ним.

Таким образом, в интермедиях присутствуют только элементы внутренней рамы, притом слабо развитые. Можно сказать, что рама эта практически не состоится, тем более что она явно тяготеет к позиции рамы внешней, вдобавок принцип отражения в ней выдерживается крайне редко. Но, видимо, интермедии все же нуждаются в такой раме. В аргументе третьей интермедии из сборника А.А.Титова сказано, что Старуха приводит Дворянке жениха, о котором та давно мечтала, потом приходят «десяцкие» и берут незадачливую пару под караул. Интермедия эта завершается заключительным сообщением. Вновь рассказывается, как Старуха приводит Дворянина, а потом «Десяцкие придут и учинят крик, что свадьбу нашли и поведут под караул» (5: 629). Этот повторный аргумент выступает в функции эпилога — так завершается только намечающаяся внутренняя рама, больше похожая на внешнюю.

Ремарки, в отличие от аргументов, как уже говорилось, размещаются в текстах пьес достаточно произвольно. Есть пьесы, просто испещренные ими, есть и такие, в которых их количество сведено к минимуму, как, например, в «Комедии об Есфире царице». В «Пьесе о воцарении Кира» только дважды отмечается пение и один раз сказано: *«приходят»* (4: 302). Ремарки могут не совпадать с действием во времени, они то предвещают его, предупреждая о том, что произойдет на сцене далее: *«Приидет к Доктору весть, что Шутова жена родила сына. И просит шута, дабы к ней пришел»* (3: 412); то подводят ему итог: *«Петр с королевной тайно уезжают»* (4: 344), *«Кир убивает Тамирина сына с воины»* (4: 573). В «Действе о князе Иефае Галаатском» Воины уже получили приказ князя Иефая, сообщили о том, что направляются за Послами, а ремарка, следующая за этими переговорами, гласит: *«И изшедше послов приводят»* (4: 93).

В ремарках вводятся действующие лица, называется пространство, в котором развивается действие, характеризуется реквизит, что способствует выяснению порядка событий. В «Действе о князе Иефае Галаатском» персоны в своих пространных

Ремарки

речах постоянно отвлекаются от сути дела, происходящее с ними проясняется только с учетом ремарок. Князь Иефай, например, только говорит о том, что хочет написать грамоту и велит ее отдать царю Аммонскому. В ремарке его действия детализируются: «*Подписав и запечатав, отдает послу*» (4: 95). Так отмечается отдельный микроэпизод пьесы.

Ремарки расширяют и конкретизируют круг действий персон. Когда князь Петр в «Акте или действии о князе Петре Златых Ключах» уезжает из родительского дома, то, как гласит ремарка, «*целовав родителей и всех, отходит*» (4: 327). В тексте пьесы ничего не говорится о физических контактах персон, Петр лишь произносит прощальную речь. Другая ремарка этой пьесы сообщает, что Мамка Магилены уходит и возвращается с перстнем в руках — в слове эти ее действия обозначаются не сразу.

Особенно подробно в ремарках изображаются битвы. Понятно, что поставить их на сцене «бедного» театра, каким был театр «охотничий», было довольно трудно. Они, конечно, ставились, но выглядели чрезвычайно условно и преимущественно описывались, притом в ремарках: «*Зри бой. Калеандр бьетца с Туркоманом и Брандиром и Брандир с воиским убегают, а Туркоман, вместо Неонилды Калеандра поймав арканом за шею, уводит в Турчыю*» (5: 268). Обычно персоны рассказывают, как они готовятся к битвам, о своих победах и поражениях. Князь Иефай, например, перед битвой ведет ритуальный спор с царем Аммоном. После их препирательств сразу следует молитва Иефая, уже победившего врагов. Если бы между этими эпизодами не было ремарки, то битву можно было бы только домыслить. Но ремарка существует и раскрывает ход сражения: «*И бьются також и воины, и егда Иефая воеводу и вся его войска побьет, тогда благодарит Бога сице*» (4: 99). Полиартес в «Акте о Калеандре» побеждает Агролима, который только и успевает сказать: «Ах, от рук ваших горко умираю» (5: 170), в то время как ремарки свидетельствуют: «*Наступает на Агролима <...>. Бьютца, убивает Полиартес Агролима*» (Там же). О том, что князь Петр сражается с Беллерофонтом, также гласит ремарка: «*В том сражении Петр ранит Беллерофонта*» (4: 320). О действиях второстепенных персон вообще часто говорится лишь в ремарках: «*И как станут отдыхать, Генрик убивает Дворянина*» (4: 328). Во многих приведенных здесь примерах просвечивает принцип дополнительности.

{94} Таким образом, ремарки конкретизируют сценическое действие и дополняют его, достраивают ряд событий — так внутренняя рама выказывает значительную активность. Вдобавок ремарки, как и аргументы, включают в себя речи персон.

Возможно, что ремарки строятся на принципе повтора, так как прямо дублируют сценическое слово. В «Комедии о Ксенофонте и Марии» Иоанн, утопая в пучинах морских, рыдает: «Но се уже зрим свою погибель пред очима, убо корабль разбивается, и воды наполнен сый, погружается» (4: 202). Так повторяются слова Иоанна и указывается на счастливое спасение двух братьев: «*Корабль разобьется, они же возмутся за доски и будут плавати*» (4: 203). В «Акте о Калеандре» ремарку: «*Агролим и Алколес нападают на змия*» также поддерживает слово персон: «Се, на него, грозно наступаем <...> Ему же в смерти нимало спущаем» (5: 141). Такие соответствия между словом персон и ремарками встречаются не раз.

Ремарки подобного типа с наибольшей интенсивностью участвуют в создании разомкнутой внутренней рамы, построенной на принципе повтора. Этот принцип сохраняется и тогда, когда в ремарках предвещается содержание речей персонажей: «*Арфелион сенатором глаголет, разсуждая, яко сестра его Армелина приспе в замужестве, а жениха ей подобнаго не может избрат в своем государстве*» (5: 224). Ремарки такого плана сопровождают выступления всех персон в этом явлении. Из них мы узнаем, что Арфелион призывает Армелину, желая спросить ее совета, узнать, против чего выступает Предупреждение — оно «*Арфелиону вопреки глаголет*», что Армелина сначала удивляется, зачем ее позвали, а затем во всем полагается на своего брата, за что тот ее и хвалит (5: 227).

Иногда ремарки разбивают отдельные монологи, как бы вторя им. Так начинается своеобразное повествование, параллельное действию. Первая ремарка одного монолога Калеандра гласит: «*Встает со стула Калеандр и глаголет Тигрине, сказывая о себе, как она его всыновила и како увезен был от салтана Туркомана Сафара*» (5: 278). Кажется, все ясно, но вслед за этой ремаркой появляется еще одна. Она разрывает монолог следующим образом: «*сказывает, како избавился из рук его чрез оборону дщери ее Неонилды храброй*» (Там же). Этого драматургу кажется недостаточно. Далее ремарки следуют за текстом неотступно: «*просит, дабы паки его всыновление Тигрина восприяла, подходит к ней ближе*» (Там же). В них не

просто пересказывается содержание монологов, но и передаются мотивации поступков персона, тип их движения.

Особый интерес представляют ремарки вторящие действию. Они не отстают от него и не опережают, из них складывается подлинный пересказ, с максимальной полнотой отражающий сюжетный эпизод. В «Акте о Калеандре» они так точно передают содержание, что образуют прямой повествовательный план драматического действия, то есть повторяется ситуация, характерная для рамы внешней.

Например, в шестом явлении первого акта Алколес намеревается покончить с собой, но ему мешает Полиартес. Вот как об этом говорится в ремарках: *«Алколес, ходя с копием, и плачет, при нем Жалость <...>. Жалость глаголет Алколесу <...>, указывает ему на копие <...>. Берет копие <...>. Становитца на колени, копие против сердца держит <...>. Приходит Полиартес с присутствующими и Славой и Фартуной <...>. Взяв за руку Алколеса и, ухватив за копие, глаголет <...>, отнимает копие <...>. Алколес, плача, глаголет, Полиартес его подьмлет <...>. Встает Алколес <...>. Изломает копие»* (5: 157–159). Точно так же цепь ремарок образуется в эпизоде освобождения Тигрины из рук разбойников и во многих других, например, в эпизоде борьбы со змеем: *«спрашивает о имени его и где взял Тигрину»* (5: 166); *«Полиартес Тигрину у цесаря просит в невесту»* (5: 167); *«Агролим сказывает о себе Полиартесу, яко сильнее его, змия победил»* (5: 168). Таким образом, внутренняя рама, распадающаяся на части, собирается, но затем вновь может распасться, превращаясь в отдельные штрихи той границы, которой она является.

Итак, ремарки сопровождают действие и слово, будто переводя в письменный текст череду уже свершившихся событий или предвосхищая будущие. Они, как и аргументы, являются повествовательными формами, параллельными драматическому сюжету, он отражается в них, притом отнюдь не пассивно, так как многие из ремарок построены по принципу дополненности, хотя повтор также является для них существенным. В ремарках раскрывается тип устройства сцены и особенности реквизита. На их основе С. А. Щеглова, В. Д. Кузьмина реконструировали постановки таких пьес, как «Действие о короле Гишпанском», «Действие об Индрике и Меленде», «Акт или действие о князе Петре Златых Ключах» (Щеглова 1956; Кузьмина 1958: 115–118).

{96}

Ремарки сопровождают интермедии, но не столь часто. Например, в «Шутовской комедии» ремарка подробно рассказывает, о чем будет говорить Шут: *«Потом говорит о своем состоянии, что добро живом, и понеже охотно жену пояти хочет, того ради просит француза, чтоб быть сватом»* (3: 381). В других ремарках, например, в «Интерлюдиях или междувброшенных забавных игралищах» на первый план выходят события: *«Ложится спать, которому показывается колбаса: он зубами ловит и, не поймавшие, прохватывается»* (4: 468).

Как видим, интермедийные ремарки бывают достаточно подробны. Не раз в них сообщается о тех действиях, о которых не говорится со сцены. Из них, например, мы узнаем, что девятая сень первого действия «Шутовской комедии» завершается танцами, после чего все идет спать. О финале всей комедии сказано так: *«Все закричат от страха и избегут вон. И тем комедия оканчивается»* (3: 429). Но в интермедийных ремарках в основном фиксируется актерский жест и перемещение персонажей. Это происходит потому, что отнюдь не во всех интермедиях развита событийность, их авторы довольствуются физическими столкновениями персонажей и их обманами, совершающимися мгновенно и без всяких мотиваций.

Как эпилоги вторят прологам во внешней раме, так ремарки аргументам во внутренней. Практически обе эти рамы по содержанию сходны, только во внешней раме излагается смысл пьесы в обобщенном виде, конкретизируемый в ремарках и аргументах. Следовательно, различаясь местоположением, внешняя и внутренняя рамы по-разному связаны с драматическим сюжетом. Ремарки и аргументы то опережают его, то следуют за ним. Во внешней раме временные сбивы отсутствуют, она заключает действие в своеобразную оправу, отграничивая «изображение» от реальности.

Излагая в письменном виде события, происходящие на сцене, ремарки и аргументы превращаются в порой разорванное и краткое повествование, движущееся параллельно пьесе. Это повествование структурирует текст пьесы, намечает границы между его составляющими, в чем и состоит основная функция внутренней рамы. Также — повторим — благодаря ей создается двуплановость театрального текста и задается колебание между искусством сцены и литературой. Заметим, что и эта рама производит впечатление избыточности — ведь актеры ве-

дут действие на сцене, а ремарки и аргументы, как мы показали, повторяют его в слове. Так текст пьес будто раздваивается. Видимо, это не случайно и связано не только с тем, что актерам требовалась помощь в разучивании ролей. Театр «охотников» еще явно продолжал опираться на письменное слово. Нацеленный на широкую аудиторию, он использовал возможность дублировать сценическое действие не только в устном слове, так как этот театр никогда не страшился избыточности информации, что особенно проявилось в раме встроенной, состоящей из вестей, предсказаний и пересказов.

Встроенная рама: весть — предсказание — пересказ. Как уже говорилось, «охотничий» театр сознательно дублировал сценическое действие в слове пересказа, предсказания, различного рода сообщений, отвечая запросам публики. Избыточность слова не зависела от степени знакомства зрителей с сюжетами, представляемыми на сцене. Авторы вряд ли сомневались в том, что многие из них читали романы, которые они перелагали в пьесы, что благодаря лубочным листам зрители «узнавали» на сцене уже известных им персонажей. Драматурги поддерживали словом не план «содержания», а план «выражения», который еще с трудом воспринимался зрителями, так как театр, в котором слово и действие были уже связаны, был для них новым видом искусства. («...всякое новаторское художественное произведение является *suí generis* произведением на неизвестном аудитории языке, который еще должен быть реконструирован и усвоен адресатами» (Лотман 1996а: 18). Московские зрители только учились воспринимать язык театра, обучение их облегчалось тем, что «содержание» показываемого на сцене было им известно; к «выражению» они должны были еще привыкнуть и приспособиться, в чем им и помогали многочисленные переходы от сценического действия к слову. Поэтому разные варианты пересказа намечали еще одну границу внутри пьесы — они концентрировались в раме встроенной. Рассмотрим, как она была устроена.

Вестники, выступая связующим звеном между персонами, принимают на себя *Весть и Вестник* в спектакле еще одну функцию — они объединяют разъединенные во времени эпизоды, являясь воплощенной границей между ними. Над ними висит фигура Меркурия из пьесы о Калеандре, всегда готового выполнить поручения Юпитера.

{98} Меркурий — «бог истинно скорейшии <...>, в посольстве вернейшии» (5: 191), он всем готов сотворить «смешно и потешно» (5: 256). Другие Вестники обычно не называются по имени, они появляются, кратко сообщают некие сведения и исчезают. В их роли часто выступают Слуги или Рабы, как в «Комедии гишпанской о Ипалите и Жулии».

Вестники связывают линии сюжета, существующие раздельно, — одна из них, например, может вестись за сценой. В «Действии о короле Гишпанском» во дворце дважды сообщается об иностранных послых. Когда те отправляются в путь, Дежурный пересказывает их речи. Можно сказать, что он выступает по долгу службы, как и Капитан, сообщающий о поимке «некаих кавалеров» самому Королю в пьесе об Иполите и Жулии. Свою прямую обязанность выполняет Паж в «Комедии о графе Фарсоне». От Кралежны он получает задание передать устное сообщение Фарсону, что и делает. Затем докладывает Кралевне ответ Фарсона. Паж появляется у Золотарного мастера, передавая ему просьбу Фарсона, затем сообщает хозяину о посещении ювелира. Как видим, автор этой пьесы выносит на сцену всю последовательность движения сообщения. Так образуются цепочки, состоящие из сообщений, действие разряжающие, но для его развития не обязательные. Без них действие явно не пострадало бы, но они точно отмечают водоразделы сюжета. Благодаря этому встроенная рама еще более прочно вписывается в сюжет.

Порой вести приносят знатные персоны. Естественно, они появляются на сцене не только для того, чтобы нечто рассказать, но все же им не раз приходится говорить: «Цесарю славны, тебе возвещаем <...>. Печал вам несносну слезну провещаем» (5: 164). «Шах татарский», Брандир, прибывает ко двору Тигрины, чтобы возвестить о том, что привел к ней Неонилду, он же сообщает, что готов идти войной, если ему не отдадут ее в жены. Вельможа по имени Брон рассказывает царю Силодону о том, что царевич Ураний, ушедший «гуляти», «себе забавляти», скоро прибудет ко двору. Тот сразу и появляется. Также Сенаторы приносят царю различные вести. Они, а не Слуги или Вестники, в «Акте о преславной палестинских стран царице» рассказывают царю о «пришествии корабленников со отроком и лвицею» (5: 423). Повод для их выступления незначителен, оно не сопряжено с государственными делами. В «Пьесе о воцарении Кира» Сенаторы, окружающие царя Астиага, кратко

повествуют о чудесном отроке, «пастуховом сыне»: «Аще изволил еси ухо приклонити, / Дерзаю жаль сердечне вкратце объявити» (4: 308). {99}

Иногда выступления высоких персон бывают достаточно мотивированными. В «Комедии об Индрике и Меленде» Сенатор объявляет о смерти Короля «дацкого» Королю саксонскому и пересказывает неудачный ход битвы. Он же приводит к нему осиротевшую Меленду. Понятно, почему не Вестник, а брат жены царя, Полемондр, возвещает царю Полиартесу о кончине царице Диалды: «Умре ти супруга, / Остави тя, друга. / От родов ей сталос, / И столко досталос» (5: 217). Его сообщение содержит прощальные слова Диалды, рассказ о том, что сам Полемондр успел с ней проститься. Услышав все это, Полиартес, «*сидя на троне, обмертвевает*» (Там же). В «Комедии о Ксенофонте и Марии» в роли Вестника выступает Старец, рассказывающий о кончине Иоанна и Аркадия дважды — сначала Рабу, а потом родителям братьев.

Вестник обычно появляется у царского трона или в покоях властителя, в доме знатной персоны, но однажды он неизвестно откуда прибегает в лес, где тоскует несчастный Калеандр, и сообщает, «*яко Полемондр Арфелиону дался в протекцию, а Рошло, щитоносец его, о имени его Арфелиону возвестил*» (5: 245). Этот пример интересен тем, что Вестник приносит сообщение не о действии, а о речах персон, в которых излагается ход событий всей пьесы. Так в пьесе о Калеандре вырастает двойной пересказ.

В некоторых пьесах Вестники выступают не часто, в других, напротив, только через них общаются главные персоны, сами по себе чрезвычайно пассивные. Вестники беспрестанно курсируют по сцене в «Акте о Калеандре». Один из них рассказывает царю Атигрину, что «из моря выходит змии велии приходит», и заключает свое сообщение словами: «Пришел аз сказати, сие возвещати» (5: 132). Эта формула появляется в данной пьесе не раз. Вестник этот говорит стихами, что выделяет его речи среди других: «Цесарю преславный, / Государь наш главны, / Приидох вам явити, / Радость объявити» (5: 199). Зарифмовано и его сообщение царице Диалде. Здесь он не только сообщает о скором прибытии царя, в чем, собственно говоря, и состоит его первичная функция, но и указывает на младенцев, с которыми возлежит на постели Диалда. Так его рассказ о предстоящем событии обогащается жестом, также

{100} он вручает Диалде дары, что предвещает возможное развитие игрового эпизода. Когда этот Вестник появляется с печальными сообщениями, то переходит на прозу, рассказывая Тигрине, что муж ее умер, а сын утонул в море.

Иногда вокруг Вестников выстраиваются самостоятельные эпизоды. Вестники представляются, довольно пространно изъясняют цели своего прихода и не торопятся уступить место на сцене другим персонам. Их сообщения не повисают в воздухе, на них явно реагируют: цари и царицы радуются, гnevаются, проливают слезы, падают в обморок. Так встроенная рама становится неотделимой от пьесы. Иногда, правда, Вестник выходит только для того, чтобы сказать о чем-нибудь прибытии, но персоны уже и без его предварительных указаний вступают в действие.

Сообщения Вестников часто становятся небольшими пересказами, как в «Комедии об Индрике и Меленде». Вестник, почтительно обращаясь к Королю, не только говорит о наступлении вражеского войска, но и советует собрать все силы против неприятеля: «Повели убо войско собрати, / Да будет готово против неприятеля стати» (5: 505). Этот же Вестник рассказывает, что сын короля, Индрик, прибыл из дальних стран, что позволяет далее развиваться интриге. Если здесь эта фигура безотносительна к важным персонам, то в «Акте о царе перском Кире» Вестник объединяет противоборствующие стороны, сообщая царице Тамире о наступлении Кира. Несмотря на дурные вести, царица хвалит его: «Добре возвестил ми еси, верный мой советник, / Истинны и не лестный всем явился вестник» (4: 569). В следующий раз Вестник страшится произнести «истинные словеса», но Тамира его подбадривает, после чего он сообщает о гибели ее сына, та рыдает: «Что ми еси за вести? Откуда печали / Немилостивно сердце терзати начали?» (4: 574). В «Гистории о перском царе Кире» также выходит Вестник, и царица примерно теми же словами, что в «Акте», хвалит его. Совпадает в обоих пьесах второе его появление. (Вообще, хотя «Акт» и «Гистория» считаются разными пьесами, на самом деле они столь сходны, что, вероятно, являются разными редакциями одной и той же драмы.) В «Комедии о Ксенофонте и Марии» Раб приносит вести сыновьям о близкой кончине отца. Он не может сказать родителям, что их дети погибли, поэтому делает вид, что потерял «писание» к ним. Только потом выговаривает

страшные слова: «Увы мне, госпоже моя, обе светила ваю в {101} море угасосте» (4: 210).

Вестник необязательно адресует сообщение конкретной персоне. Мог он, как в «Пьесе о воцарении Кира», обращаться к «землям и странам окрестным», сообщая, что родился на земле великий царь, и предсказывая ему великую власть над миром. Здесь, видимо, весть о рождении царя Кира скрыто соотносена с благовествованием.

Выступления Вестников учитываются в аргументах, что свидетельствует об их значимости. Так, перед пятым явлением первого акта пьесы о Калеандре сказано: «Потом приходит весник и поведует о умертвии сына его Порендра (*яко на баталии убиен*)» (5: 172). В аргументе четырнадцатого явления этого же акта также сообщается о Вестнике, рассказывающем о том, что Алколес убит громом, а войско его от голода погибает. Вестники, таким образом, заняты пересказом сюжета, причем всегда тех его эпизодов, которые уже были показаны на сцене или произошли в театральном пространстве. Наряду с этим они сообщают некоторые данные о персонах, что можно считать свернутой формой пересказа. Таким образом, выступления Вестников строятся по принципу отражения. Они участвуют в формировании сюжета, проводя границы между его отдельными эпизодами и дублируя их содержание, что было необходимо публике.

Предсказание — это форма пересказа, опережающего события, оно построено так же, как *Предсказание* и сообщение Вестников, но относится к будущему. Слушая предсказания, персоны и, конечно, зрители увереннее ориентируются в сюжетном пространстве. Таким образом, носители предсказаний оказываются еще одним вариантом воплощенной границы и совпадают по своему статусу с Вестниками.

Выделенность предсказаний очевидна, они поручены не всем персонам, а только тем, кто обладает даром предвидения. Чаще всего предсказаниями занимаются аллегорические фигуры, как Предупреждение в «Акте о Калеандре». Оно обещает Тигрине, что та вскорости увидит Неонилду, что Туркоман разъярится, но все же погибнет, а Неонилда будет пытаться сжить со свету кавалера Скупидона (Калеандра). Когда все эти события происходят, Предупреждение *«всем глаголет, провеце-вая, яко им о том правду пророчествовала»*, а также предсказывает дальнейший ход событий (5: 280). Эта фигура постоян-

{102} но вмешивается в диалоги персон, объясняя им, как повернется сюжет: «С Неонилдой будут оныя блистати, Трапезонт со греки в мир соединяти» (5: 204). Предсказание это сделано по поводу крайне отдаленных во времени событий: сейчас только начинают войну родители пары героев, упоминающихся в предсказании. Знает Предуведение и о том, что происходит с персонами, удаленными от места действия на значительное расстояние. Эта фигура рассказывает, как храбро сражается Неонилда, говорит, что вести о ней «предъявятся» только тогда, когда «трапезоны з греки в мир соединятца» (5: 265). Таким образом, этой аллегории подвластно время и пространство.

Наряду с этим Предуведение выступает с теми же словами, что Вестники: «Приидох тя в печали тако посетити, новья авизии тебе возвестити» (5: 359). Оно и выходит с ними в паре, иногда только предупреждая об их появлении: «Се смотри, Тигрина, идет к тебе вестник, будет тебе онои драгой благовестник» (5: 368). Как обычный Вестник, Предуведение сообщает о появлении простых смертных и прибытии олимпийских богов: «Се грядет Венера, Венера прекрасна» (5: 375). Оно старательно пересказывает речи персон, естественно, те, которые они произнесут в отдаленном или ближайшем будущем, притом не только в «реальности», но и во сне. Ненадолго просыпаясь и вновь засыпая, Калеандр слушает предсказания Предуведения, рассказывающего, что во сне ему явится раб его и станет «доносить» вести о прекрасной Неонилде. Затем Предуведение сообщает о новом «сонном видении», тут же пересказывая будущие жалостные речи отца Калеандра. Эта фигура обещает, что перед ним предстанет сама Неонилда и будет с ним ликовать и торжествовать, после чего наступит счастливая пора их взаимной любви.

Предуведение так сближается с персонами, что иногда, жалея их, умалчивает о том, что их ждет: «Не хошу вещати, / Лутче помолчати. / Сам после увидиш, / Мене не забудиш» (5: 217). Очевидно, что перед нами устойчивый оборот, разнообразящий устойчивые формулы выступлений Вестников, встающих в один ряд с носителями знаний о будущем.

Предсказания обрастают дополнительными высказываниями, что сближает, например, Предуведение с персонами «реальными». Эта фигура не просто повествует о будущих событиях, но осуждает или хвалит персон за содеянное. Так, она пеняет Арфелиону «о увозе Армелины» и грозит последую-

щими бедствиями, смысл которых пока не раскрывает: «Будет тебе горко еще и не столко, будешь то взирати, меня поминати» (5: 241). Иначе эта фигура ведет себя с Калеандром. Она обещает ему скорейшее освобождение из темницы, победу над злым царем Прандой, называет имя его освободителя и уверяет, что теперь будет приносить только радостные «повести». Не обходит Предуведение вниманием и второстепенных персон, например, обещает, что Штелла в браке соединится с Эдомиром. {103}

Также Верность знает судьбу каждой из персон и во время бракосочетания Тигрины и Алколеса замечает, что Тигрина все-таки встретится с Полиартесом. Дано знать и Славе, что произойдет с героями. В «Действии о короле Гишпанском» она предсказывает победу Малтийскому кавалеру: «Нечаянно нападешь, — будешь викторию имети, / Возможешь главы их стерти» (5: 77). Не отстает от нее Марс, обещающий этому же кавалеру «храбрость и одоление», победы на турнирах. Таким образом, эти две аллегорические фигуры заранее пересказывают сюжет пьесы. В «Акте о царе перском Кире и о царице скифской Тамире» и «Гистории о Кире царе перском и о царице Тамире скифской» Фортуна предсказывает победу Тамиры, тем самым определяя движение сюжета. Ее поддерживают Надежда и Купида. То же делает Мужество в «Действии о князе Иефае Галаатском»: «Не бойся, князю Иефае, муж преизбранны, / будут от тебя вси враги твои поправны» (4: 98).

Олимпийские боги в «Акте о Калеандре» также заняты рассказами о будущем — они всегда знают судьбы живущих на земле. Только Юпитер услышал о том, что родилась Неонилда, он тут же предрекает, что скоро будет рожден Калеандр: «Храбрость их будет в силах преужасна. С Неонилдой иметь пребывати страсна» (5: 193). Сидя на Олимпе, Юпитер говорит об этом Натуре, объясняя ей, что он станет «учинять» Полиартесу сына, которого назовут Калеандром и который возьмет в супруги Неонилду. Делает он это дважды. Посылая на землю волшебника Аристора, Юпитер распространяет свой рассказ-предсказание и вновь повествует о судьбах Калеандра и Неонилды. Он повторяет свои предсказания этим двум персонам, утешает Тигрину, хотя и предвещает ей брак не с тем, кого она полюбила. Та потрясена: «Пророчества некия страшны провещают, бози бо безсмертни ужасно вешают» (5: 147). Так в предсказаниях Юпитера прочерчивается весь сюжет пьесы.

{104} В этой пьесе предсказания делает и волшебник Аристон: «А опосле в дружбе они обявятца, супружеством вечным тья съединятца» (5: 197). В это время Калеандр только что родился, а зритель из рассказа-предсказания уже знает, чем закончится пьеса. Поддерживают тему тайнознания Волхвы, которых призывает Атигрин, чтобы узнать о судьбе своих внуков. Они «смотрят на инструменты» и рассуждают о Неонилде, храброй деве, которая будет дана в супруги Калеандру, об Эдомире, ее брате, предсказывая ему «некую премену», прямо не говоря, что с ним произойдет. Получив дары и поблагодарив царя, Волхвы возвращаются домой. Как видим, эпизоды предсказания, так же как и эпизоды с Вестниками, набирают элементы сценического действия.

В «Комедии о Ксенофонте и Марии» предсказаниями занимается Прозорливец, утешающий братьев, потерпевших кораблекрушение, и сообщающий каждому из них о том, что другой жив: «будет же время, егда узриши брата очима твоима, услышана бо есть твоя молитва» (4: 206). То же он говорит их родителям, встретив их в Иерусалиме. На некоторые вопросы чудом спасшихся персон он отвечает: «Вем и аз, но молчах да сим познается» (4: 217). Эта фигура восходит к вестникам школьного театра, которым поручалось повествовать о событиях, недоступных зрению простого смертного.

Из предсказаний, как и из вестей, слагаются целые цепочки, как в «Акте о Калеандре». Свои предсказания Юпитер передает волхву Аристону, тот — Полиартесу, разворачивая предсказание в пространное высказывание. Полиартес собирает Сенаторов и пересказывает им вести о будущем, затем отправляется к своей жене Диалде и ей сообщает все то, что уже говорил Сенаторам, добавляя подробности о том, как он заснул в «осамблеи» и «пришел в сон ужасны», как слышал «глаголы жестоки» и с каким трудом его разбудил волхв Аристон. Зритель все это уже видел в предыдущем явлении. Царь пересказывает жене «некия коклюзии» про Калеандра и удивляется тому, что волхв умолчал о том, что его жена родит двоих сыновей, а не одного; объясняет, что у Тигрины родилась дочь, которая станет супругой их только что родившегося сына. Закончив пересказ предсказания, которое само по себе уже является пересказом слов Юпитера, Полиартес начинает рассказ о том, как к нему приходил Вестник и как он советовался с Сенаторами и что предуготовано в жизни Калеандру и Неонилде.

Аллегорическая фигура Предуведения однажды вроде бы завершает эту цепочку пересказов, указывая на трудности, которые предстоит пережить этой паре персон, но затем эта цепочка вновь и вновь «прорастает» в сюжете, что влечет за собой множество новых пересказов. Почти слово в слово всю эту историю повторяет Полиартес перед битвой. Калеандр, наконец, «возвещает»: «Ныне юпитерско слово нам собыся, и милость богов наших над нами явися» (5: 315). Но это только часть предсказания Юпитера. Персоны должны еще соединиться в браке, что и происходит в конце пьесы, естественно, под звуки речей Предуведения. Оно-то всегда знало, чем кончится эта чудесная история.

Предсказания придают пьесе о Калеандре эпический характер. Слушая их, персоны понимают, что все в мире происходит по воле богов. Как только они приходят в отчаяние и не знают, что делать дальше, боги, волхвы, аллегории сообщают им, что скоро будут получены хорошие вести, и рассказывают весь дальнейший ход событий. Таким образом, предсказания лишают сюжет напряженности (Пинский 1971: 537) и намечают его линии, никак не влияя на категорию времени, к которой практически все пьесы «охотников» безотносительны. Предсказания перелагают театральное действие в слово, и они уравниваются в правах.

Предсказания очень близки по функции к выступлениям Вестников, только они не совпадают с действием во времени, так как всегда делаются со значительным опережением. Предсказания не раз повторяются, так как произносятся не одной, а многими персонами. По сравнению с сообщениями Вестников предсказания более развернуты, порой они становятся центром цельного эпизода, переложеного в слово. И предсказания, и вести участвуют в формировании встроеной рамы, существенно дополняемой пересказами, которыми занимаются персоны, непосредственно занятые в действии и участвующие в сложении сюжета.

Драматурги вводят в монологи персон развернутые пересказы о событиях, представляющихся на сцене, — о них говорят не только вестники и предсказатели, но и многие значимые персоны. Как известно, пересказ был непременной частью классической драмы. Как говорил Буало: «Что видеть нам нельзя, пусть нам рассказ изложит». Б.Брехт использовал пересказ, чтобы ввести в театральный текст объ-

Пересказ

{106} етивные суждения, рассеивающие сценическую иллюзию. В литературе о театре пересказ определяется как способ монополизировать «речь для того, чтобы описать события, которым он (персонаж. — Л. С.) один был свидетелем и которые он излагает другим, внемяющим ему персонажам» (Пави 1991: 277). Это наиболее часто встречающиеся случаи пересказа, организующего драматургический материал. Кроме того, театр прежних веков прибегал к «риторическим напоминаниям» (Пинский 1971: 288). Они не всегда приветствовались в театральных трактатах. Вот как о них писал автор рассуждения «О позорищных играх, или комедиях и трагедиях»: «...не надлежит также на театре никогда таких случаев рассказывать, которые только к уведомлению зрителей служат, хотя всю завязку и развязку игры знать и весьма нужно, но всегда на театре при том таким людям быть надобно, которым оное обстоятельство еще не известно и которые то необходимо ведать должны, чтоб кто на театре свои намерения и тайны без причин открывал, оное также весьма не прилично есть» (цит. по: Старикова 1996: 524–525).

Конечно, можно предположить, что среди персон есть нуждающиеся в информации. Это те из них, кто впервые выходит на сцену — ее им и ставят пересказы, вновь и вновь излагающие ход событий, уже представленных на сцене (Лотман 1998в: 589–590). Так театральное представление переводится в повествование, и создается вариант встроеной рамы. Только делается это гораздо более энергично, чем с введением вестей и предсказаний.

Пересказы, соответственно, адресованы и зрителям, они необходимы им для подтверждения сценического действия. Перевод его в повествовательное слово зрители воспринимали как органическую часть театрального представления, состоявшего не только из жестов, движений, метаморфоз — слово было востребовано наравне с движением и перевоплощением, не отодвигавшими его на задний план. Избыточность слова никого не смущала; как мы уже говорили, с его помощью зрители справлялись с новым для них способом подачи художественного материала — на сцене он переводился в визуальный план. «Между текстом и читателем (аудиторией) неизбежно складываются два противоположных типа отношений: ситуация понимания и ситуация непонимания. Понимание достигается единством кодирующих систем автора и аудитории, в са-

мом элементарном случае — единством естественного языка и {107} культурной традиции» (Лотман 1996б: 117).

Каждая персона, кажется, рвется рассказать всем обо всем: «С охотою потщуся к князю поспешити / и сицевую радость ему возвестити» (4: 352); «Ну, господин кавалер Фарсон, мы твоя словеса / Возвестим ея величеству вся» (4: 361); «Возвестим Цесарю вся, еже zde было / И премудрое твое прославим в храбрости дело» (5: 538), «Нечего и мешкать, отходим вскоре, поведаем цесарю несносное горе» (5: 150). Так говорят Лакей, Сенаторы, Дамы. Все персоны жаждут сообщений, как, например, Царь, который будто забыл, что это он сам когда-то изгнал Царицу в пустыню: «Рцы ныне, любезная, как была в пустыне, / Како с чады спаслася, все повежд ми ныне» (5: 435). Пересказы строятся и на других основаниях. Участникам действия рассказывается о том, что они видят сами, как в «Действии о короле Гишпанском». Находясь на городской стене, король взирает на битву своего войска с турками. Зритель видит эту битву и заодно слышит эмоциональные восклицания короля, описывающего поражение испанского войска. Пересказываются и те события, в которых принимают участие слушатели. Несмотря на это, персоны охотно выслушивают все то, что им уже известно.

Зачастую пересказы как-то мотивируются. Например, в «Акте о Калеандре» Неонилда подробно пересказывает свой сон Волхвам, несмотря на то, что он уже был представлен на сцене. Повторяет она его для того, чтобы услышать толкования Волхвов. Мотивируются пересказы организацией сюжета. Если действие ведется за сценой и о нем повествуется, то пересказ необходим для придания сюжету связности и целостности. Так объединяются его линии, подтверждаются отношения персон между собой. Но могут пересказы обходиться и без мотиваций, например, в «Истории о царе Давиде и царе Соломоне» пророк Нафан подробно рассказывает Вирсавии о том, как Адания (Адония) «царство восприяше» (4: 114). Он мог бы ограничиться кратким сообщением, так как зритель уже видел сцену помазания Адании на царство. Рассказ этот повторяется, так как Вирсавия все то же рассказывает царю Давиду. В «Комедии о графе Фарсоне» сцена суда над преступными Сенаторами практически состоит из пересказов предыдущего явления. Они, видимо, необходимы для того, чтобы обосновать приговор тем, кто казнил Фарсона.

{108} Пересказы выстраивают самостоятельные линии, не оторванные от действия и даже параллельные ему, но в то же время его затормаживающие. Они создают избыточность «охотничьих» пьес, утяжеляют их, хотя при этом обрамляют сюжет и позволяют зрителям верифицировать театральное действие. Особенно явно это происходит в тех случаях, когда не один раз повествуется об одних и тех же событиях. Приведем развернутый пример, показывающий, как, будто твердя один и тот же урок, на сцену выходят разные персоны, кажется, только для того, чтобы снова и снова рассказывать об одном и том же.

Как только Вестник в «Акте о Калеандре» сообщает царю, что из моря Трапезонского выходит змей и поедает людей, царь тут же говорит об этом сначала Сенаторам: «Вредит змии прелюты мои днес народы, погубляет презелно трапезонский роды» (5: 135). Затем он обращается к храбрым рыцарям, которые уже прочитали грамоты о змее — ведь Атигрин велел их разослать повсюду. Невзирая на это, царь вновь повествует о том, что «в Трапезонте граде ужасно явися, от чего же ум мой в печал обратися» (5: 137). Участникам действия и зрителям опять приходится выслушивать царские речи о чудовище. Змей постепенно приобретает конкретные очертания, так как сообщение становится более подробным: «Из моря выходит змии, зело престрашны, от чего Трапезон стал весьма быти страшны. Людей бо премногих оны поедает, челюстми бо злобными горко истребляет». (Там же). Из следующих рассуждений мы узнаем, что змей этот трехглавый. Затем царь Атигрин повествует, что и как делает этот страшный змей, богу Аполлону. Тот приводит в пример свое сражение с Пифоном и обещает скорую победу царя над «прелютым» змеем. Эта высокая параллель повторяется в речах персон. После победы над змеем царь рассказывает о нем своей дочери Тигрине, правда, оговариваясь: «Как ты сама была, чаю, соизвесна, истинно глаголю отечески нелесна» (5: 144). Это не мешает ему начать свой привычный рассказ: «Змии бо был прелюты, народ поедал...» (Там же).

Такие подробные повторы были бы понятны, если бы театр не представлял этого змея и сражения с ним. Напротив, змей выходит на всеобщее обозрение и потрясает своим угрожающим видом храбрых рыцарей. Они же, как и царь Атигрин, принимаются подробно описывать, как он себя ведет: «Бросаетца, рветца на мя, ах ужасно» (5: 141). Персонам не-

пременно нужно рассказать и о том, как этот змей выглядит {109} после гибели: «Се валаетца, як стерво, на брегу у моря» (5: 142). О змее персоны не забывают и после успешного сражения с ним и время от времени опять рассказывают, как все случилось. Естественно, эти рассказы обрастают другими. Так как Алколес не справился со змеем и его победил Агролим, он не получил в жены прекрасную Тигрину. Скитаясь в лесу и оплакивая свою судьбу, он перемежает любовные жалобы рассказами о страшном змее, которого убил хан Агролим. Об этом он вспоминает, только завидев Полиартеса. Рыдая, он не забывает сказать, что могучий змей «поедал премногих трапезон толикий» (5: 159). Змей мелькает в жалобах Тигрины, которая вспоминает, как он «в <...> царстве страшен проявился», хотя случилось это довольно давно и не стало причиной ее исчезновения (5: 161). Таким образом, слово пересказа подтверждает давно прошедшее действие, укрепляет память о нем.

События пересказываются и в момент их свершения, т. е. действие и слово о нем могут существовать синхронно. Как только Армелину сосватали за нелюбимого ею жениха, она «нестерпимо рыдати весма принуждена» (5: 235) и «унывно» пересказывает свою историю дамам: «Брат мои прелюбезны, ах, zde окаянны, мучит мя, терзает, так непостоянны. Отдаст мя в супругу ковалеру мерску, Аркалеретесу злomu, истинно премерску» (Там же). Заметим, что зритель, как, соответственно, и дамы, только что наблюдал эту ситуацию. То же Армелина рассказывает своему избраннику Алкобелю, участнику предыдущей сцены: «Отдаст мя в неволю королю в супругу, Аркалеретесу, злomu врагу, а не другу» (5: 238). Так действие постоянно подпирается словом, что, с точки зрения драматургов, было совершенно необходимо.

В пересказах воспроизводятся не только отдельные эпизоды, но и сюжет в целом, притом почти без всяких изменений. Особенно часто это происходит в пьесах, не утративших связи с романом. Таков пересказ оруженосца Калеандра, Руилло. Этот персонаж, кажется, и нужен только для того, чтобы однажды выступить с «историей»: «*Руилло поведает Арфелиону о бране трапезонской з греки историю*» (5: 243). Оруженосец пространно подытоживает все свершившиеся события. Здесь есть все: и страшный змей, и сражение с ним рыцарей, и соперничество женихов, и прекрасная невеста, которую когда-то похитили разбойники и которую бросил возлюбленный,

{110} а она вышла замуж за другого и родила Неонилду, которая сама уже сражается, «храбро поступает, всякому противнику никогда не спускает» (5: 244). Идет рассказ о неверном возлюбленном и счастливом супружестве с другой и об их детях, Калеандре и Алкобеле, затем о войне, разразившейся между противопоставленными героями, и о будущем их счастливом бракосочетании. Это эпическое повествование столь длинно, что прерывается ремаркой: «*Поведует историю Руилло*» (5: 243).

Весь этот рассказ о прошлом нужен якобы только для того, чтобы открыть тайну о том, кто скрывается «под знаком бо солнца в латах» (5: 244). Представляется, что это очень слабая мотивация для такого подробного пересказа, в котором говорится и о том, что случится с героями впоследствии. Так в театральном сюжете вырастает воспоминание о романе, отнюдь не мешающее зрителям воспринимать искусство сцены.

Если в огромной пьесе о Калеандре и Неонилде пересказы, организуя встроенную раму, может быть, выполняют задачу риторического напоминания, хотя, конечно, к нему никак не сводится функция встроенной рамы, то в другой пьесе, гораздо более лаконичной и четко построенной, подобное исключается. Имеется в виду «Комедия об Индрике и Меленде». Здесь пересказы, прослеживающие сюжетные линии, как бы вторят только что представленным на сцене событиям и постоянно пересекаются между собой. Происходит это, когда Индрик и Меленда поочередно рассказывают свою историю Цесарева. Меленда — о дружбе своего отца и отца Индрика, о том, как они договорились поженить их, как Король «швецкой» убил ее отца, а ее отправили на воспитание к отцу Индрика. Они росли вместе и полюбили друг друга. Меленда поясняет, как и зачем уехал Индрик. Наконец, доходит до самого ужасного — до мнимой смерти возлюбленного. Таким образом, пересказ повторяет сюжет всей пьесы, дошедший до точки, в которой Меленда должна встретиться с Индриком, чудесным образом оставшимся в живых. Примечательно, что потом Цесарева слушает рассказ Индрика, более краткий, но также точно передающий повествование Меленды. Только заканчивается он мнимой смертью Меленды. Цесарева потрясена: «Удивляюся сему, не вем, како разсудити: / От обоих бо слышала про их смерти» (5: 530). Эти пересказы делаются в одной сцене.

Перекрестные пересказы продолжают. Индрик, встретив Меленду, сообщает ей о том, что с ним произошло: «Когда

аз приехал к своему королевству, / Тогда отец мой показа тебя {111} мертву» (5: 532). Драма переводится в роман и в рассказе Меленды: «Призвав мя к себе, увещевах / И во брак себе мя принуждах <...> И я не хотела более жити, / Отъехала в Рим в монашестве быти» (5: 531). На этом пересказы не кончаются. Историю Индрика и Меленды Цесарева рассказывает Цесарю, объясняя ему, что они «издетска в любви сопреженны / И доныне явились весьма неизменны, / И обое несведоме в монашестве были» (5: 533–534). Только здесь заканчиваются пересекающиеся между собой пересказы, зато появляются новые, аналогичные тем, которые уже были произнесены. Сначала злой Сенатор подробно рассказывает, как следует обмануть Меленду, показав ей мнимого Индрика во гробе: «И когда она смерть Индрикову увидит, / То же в твоей воли будет» (5: 514). Он же советует дать «Меленде пити зелия многа, / Которого испив, ляжет спать / И три дни не будет себя знать» (5: 519). Все это затем и происходит. Таким сложным образом предвещается действие двух будущих явлений. В предпоследнем явлении всю историю отношений Индрика и Меленды пересказывает другой Сенатор, не только воспроизводящий цельный сюжет, но и наконец раскрывающий, кто затеял козни против юных влюбленных. Так наряду с пересечением пересказов выявляется тенденция образовать из них довольно сложную встроенную раму.

Конечно, это происходит не всегда. Например, пересказы отсутствуют в «Действии о короле Гишпанском», в «Акте или действии о Петре Златых Ключах», но во многих других пьесах они развиты чрезвычайно и даже специально оговариваются в аргументах: «Он же поведует как о себе, так и о тех кавалерах истинну, и по многом разглаголствии бывает реч о войне трапезонской з греки» (5: 234), «приходят дамы, поведают, яко в лесе гуляющую Тигрину уведоша разбойники» (5: 163).

Встроенная рама имеет еще одну особенность. Персоны, нечто пересказывая, ссылаются на другие пересказы, но не на то, что видели сами. Так, Сенатор в «Комедии о графе Фарсоне», чтобы обвинить Фарсона, заявляет: «Сего числа от ея Величества гофместерша ко мне приезжала / И о сем все истинно сказала» (4: 401). Так слово поддерживает слово, не смотря на действие, и рама таким образом укрепляется. Повтор — основной принцип построения этого словесного ря-

{112} да, он распространяется иногда на целое явление. Только что царь Целюдор проводил своего сына Полиартеса на войну, а другого сына, Полиендра, короновал, и сразу рассказывает об этом во вступительном монологе следующего явления: «Имею и сынов весма предобрейших, Пориендра с Полиартесом в хребрости сильнейших <...>. Пориендра отпустих врагов побивати, нашу бо цесарию силну защищати. А Полиартеса отпустих от своего царства искать себе оному особа цесарства» (5: 173). Так создаются особые коммуникативные ситуации, основанные на категории пересказывания. Среди различных видов пересказа театр избирает его нейтральный вид (Цивьян 1990: 152).

Существовали в «охотничьих» пьесах и вводные повествования. В них не повторяются события, известные зрителю. Это рассказы мало значимых персон со слабо развитыми функциями, в них намечаются боковые линии сюжета, почти не разработанные драматургами, но включенные в пьесы, следующие за литературным источником. Таков рассказ оруженосца Калеандра о том, как он был учеником лекаря, как некая девица, «лукавая лисица», заманила его в лес «амуры творити», а сама наслала на него разбойников, загнавших его на дерево, с которого он боится слезть. Это вводное повествование отграничено от драматического сюжета и никак не поддерживает его. Аналогична позиция рассказа Дядьки Ливерия в «Акте Ливерском». Он повествует о том, как попал к разбойникам, как «творил» с ними разбой, как от этого греха его спасла буря, «штурм сильной». Эта индивидуальная предыстория второстепенного персонажа также не связана с сюжетом.

Пересказы бывают весьма эмоциональными, но не сбивчивыми и вовсе не бессвязными. Не обрывки воспоминаний о прошлом, а вполне правильно построенные рассказы предлагаются зрителям, превращающимся в слушателей. Их столь много, что в результате встроенная рама разрастается так, что порой подавляет собой «изображение», тем более, что пересказы постоянно повторяются. Участники действия или сами рассказывают об одних и тех же событиях, притом не один раз, или передают свое повествование следующим действующим лицам. Так пересказ движется по цепочке, то сужаясь до одного эпизода, то расширяясь до цельного сюжета.

Довольно редко в пересказах сквозит личное отношение рассказчика к событию. Рассказчик почти никогда не дает

оценок случившемуся, как и поведению персон, — он выступает в роли эпического сказителя. Не случайно М.П.Одесский называет пересказы эпическими проекциями (Одесский 1999: 100). Зачастую пересказы бывают эмоционально окрашены, что отвечает эмоциональному восприятию зрителей, превращающихся на время в слушателей. Никто из персон не подвергает сомнению рассказанное и услышанное, никто не готов проверить сказанное. Все они лишь обсуждают его и всегда с готовностью повторяют услышанное. Так на основе пересказа образуются законченные повествовательные эпизоды-вставки. {113}

Конечно, с современной точки зрения, слово на какое-то время разрушает иллюзию представления, но оно и удостоверяется им. В старинном театре значимость слова, произносимого со сцены, не подвергалась сомнению. Оно было важно как таковое, как замещающее действие, а также как сопровождающее его. Поэтому авторы пьес не обращали внимания на удвоение (точнее — умножение) художественной информации, делающее пьесу, опять же с современной точки зрения, тяжеловесной и многословной. Избыточность слова позволяла им уверенно выстроить рамочную конструкцию внутри пьесы, без которой она, как они полагали, не могла существовать. Необходима она была и зрителям.

Итак, рамы свидетельствуют о пограничности драматических текстов, проявляющейся в них по-разному. Внешняя рама отделяет от пьесы зрительный зал, одновременно предлагая приблизиться к ней зрителям. Ремарки и аргументы поддерживают сюжет, но одновременно разбивают его на части, выделяют наиболее значимые выступления персон — внутренняя рама структурирует пьесу для исполнителей. Если внешняя рама лишь задает очертания сюжета, то внутренняя явно тяготеет к его анализу — она намечает линии действия и расстановку сил. Так как она довольно тщательно выписана, можно предположить, что рама эта имеет предупредительную функцию и подготавливает исполнителей к воплощению пьесы на сцене. Встроенная рамочная конструкция, в отличие от внутренней и внешней, вторгается в пьесу с целью создания ее внутренних границ — она фиксирует движение сюжета, последовательность значимых событий. Ее функция, впрочем, как и первых двух, состоит в укреплении целостности теат-

{114} рального текста. Встроенная рама возвращается к нему снова и снова, чтобы подтвердить его единство, а также равную значимость слова и действия. Эта рама в первую очередь предназначена зрителям. «...актуализация текста всегда связана с подчеркиванием „на слух“ его структуры (при этом безразлично, идет ли речь о действительном чтении вслух или о внутренней речи)» (Лотман 1996б: 96–97).

В рамках разных видов раскрываются отношения сцены и зрительного зала, актера и зрителя. Трудно предположить, что сеть пересказов, образующих рамы, способствовала представлению происходящего на сцене с разных точек зрения — ведь по сути дела все пересказы одинаковы. Мнения персон о том, что случается с ними, равно как и с другими, всегда совпадают. Скорее всего в раме встречаются иные точки зрения — автора и зрителя. О. Ю. Тарасов во всякой раме усматривает «„встречу“ взгляда художника и зрителя, в результате которой рождается образ» (Тарасов, рук.: 2–3).

Рамочные конструкции, поддерживая единство пьес, организуют их пространство. Рассматривая риторику и смысл рамы в изобразительном искусстве, О. Ю. Тарасов подчеркивает, что все виды рам имеют подобную функцию: «История рамы является историей освоения пространства» (Там же: 7). Точно так же обстоит дело и в театре.

Все виды рам, прологи и эпилоги, ремарки и аргументы, пересказы, вести и предсказания объединяются, образуя единый план, в котором по многу раз высвечивается драматический сюжет. Все рамочные конструкции построены по принципу отражения, лежащему в основе барочной поэтики. Как видим, он проявляется и тогда, когда правила этой поэтики уже почти не выполняются, но в малых частях драмы, в повествовательных ее вставках, в ремарках и аргументах, принцип этот еще продолжает действовать. Отражая содержание пьесы, рамочные конструкции вторят друг другу и самим себе. Не только принцип повтора, но и принцип дополнительности организует их, а они уточняют и конкретизируют действие, но никогда не переводят его в план абстракции.

Повествовательное слово вводится в пьесы не потому, что драматурги с трудом налаживали общение театральных персон. Персоны уже свободно переговаривались, перебрасывались краткими репликами, вступали в диалоги, перебранивались, используя низовую лексику, рассказывали о своей любви, но

краткие или пространные пересказы прерывали их активное {115} общение. Они как бы высились над уже разработанным сценическим словом, продолжая давно существующую традицию. Вводя в театральный текст повествовательное слово, драматурги следовали требованиям эстетики художественного примитива — разные виды искусства всегда сталкиваются в этом «третьем направлении».

ГЛАВА 3

ФОРМУЛЫ ТЕАТРАЛЬНОСТИ

Зрелищность и театральность	117
Обряд на сцене.....	124
<i>Похороны</i>	127
<i>Свадьба</i>	133
<i>Коронации</i>	139
Паратеатральные формы.....	142
<i>Триумфальные врата, фейерверки, смотр войск</i>	142
<i>Банкет</i>	153
<i>Интермедийальные пированья</i>	159
Публичная жизнь на сцене	162
<i>Прием послов</i>	162
<i>Заседание сената и суд</i>	164
<i>Получение ученого звания</i>	167
Культурные реминисценции на сцене	167
<i>Обряд жертвоприношения</i>	168
<i>Турниры и поединки</i>	169
<i>Дуэль</i>	173

Как уже было сказано в предыдущей главе, действие на «охотничьей» сцене время от времени будто застывает, это не означает того, что возможности театрального языка перестают использоваться. Напротив — именно в этих паузах он и активизируется. Поэтому можно сделать вывод о том, что линия театральности прочерчена в «охотничьих» пьесах неровно, она то становится ярко зримой, то вовсе исчезает. Так пьесы разбиваются на отдельные отрезки с четко отмеченными границами.

Театр своеобразно проявляет свою природу, будто изолируя эпизоды, явно насыщенные театральностью, от тех, в которых она гасится. Эти различные по своей природе эпизоды чередуются или следуют один за другим. Кроме того, они повторяются как в одной пьесе, так и в разных почти без изменений. В них персоны называются по-разному, но совершают одни и те же действия, сходно ведут себя в сходных ситуациях. Эти эпизоды, обычно строго отграниченные от других, являются своеобразными формулами театральности. Именно в них с максимальной полнотой раскрывается сущность искусства сцены «охотников».

Зрелищность и театральность. Очевидно, что не только театральность характеризует этот театр, ему, конечно, присуща и зрелищность, являющаяся ступенью, предшествующей театральности, необязательно в нее преображающаяся, так как она самостоятельный феномен в культуре. Зрелищность лишена динамики, не предполагает действия, не обязательно поддерживается словом. Зрелищным может быть не только спектакль, но и любой объект, предназначенный для рассматривания, как «привезенная великая птица» страус или «остиндийской слон в полном своем наряде», которыми любовались при дворе Анны Иоанновны (цит. по: Старикова 1996: 626). Тогда экзотические явления природы и культуры подлежали рассматриванию, публике предлагались «для смотра» «преудивительные» вещи — это были восковые фигуры царственных и сановных особ французского двора «в совершенной величине их роста, в платье и во всем уборе, в котором они при дворе ходили» (Там же: 456). В 50-е гг. в Петербурге «на Миллионной улице у мосту старого Зимнего дворца» можно было посмотреть «ежедневно и каждый час снова восковые персоны в натуральной величине и в изрядном платье, всякие восковые ж

{118} фрукты и кушанье» (цит. по: Всеволодский-Гернгросс 2003: 187). Царица Елизавета любила «увеселительные» бои «между несколькими слонами», превратились в зрелище и «обыкновенные публичные демонстрации на анатомическом театре» (цит. по: Старикова 1996: 629).

Точно так же празднества притягивали взор, они по определению были зрелищны. В них предлагалось не только участвовать, их следовало рассматривать. «То, что зрению отводилась лидирующая роль в построении празднеств XVIII столетия, не вызывает никаких сомнений, так как именно зрение больше других чувств участвует во всех проявлениях и формах праздничной культуры» (Фагурел 2003: 12–13). Добавим — и вообще в культурной жизни того времени. Уже в переходную эпоху русской культуры «среди пяти чувств чувство зрения выделяется особо, ставится на первое место и восхваляется со ссылкой на авторитет Аристотеля» (Черная 1999: 97).

Зрелищность, присущая театру, естественно, особая. Это его неотъемлемая черта, без которой он не состоится. Этим театр отличается от одних искусств, например искусства слова, музыки, и сближается с другими, изобразительными. В ту эпоху по этому признаку театр сравнивали с книгой — конечно, в его пользу. Ведь театральные представления «силу и действие» страстей и заблуждений «гораздо живее, нежели самая книга всем смотрящим перед очи полагают» (цит. по: Старикова 1996: 577).

Зрелищность проявляется в театре во всем. Он требует пристально вглядываться в то место, где происходит действие, в персон, которые время от времени организуют мизансцены, близкие живым, или немым картинам, распространенным в театре XVIII-XIX вв. (Юнисов 2000: 38). Эти картины представляют собой значимые паузы в действии. Таких «игрушек немых» много в итальянских комедиях и интермедиях, ставившихся при дворе Анны Иоанновны. Вот типичный пример: «Между тем Панталон выходит тишком, и стал по среде их; из того происходит игрушка немая» (цит. по: Перетц 1917: 336). Создавались живые картины иным способом. В «Комедии об Иосифе» «скроз полотна» представлялись сны Иосифа: «Снопы братни и отцов и мачихин ево снопу кланялись» (цит. по: Старикова 1996: 374). На Западе во время церковных праздников ставились такие картины на популярные библейские сюжеты (Юнисов 2000: 38).

В XVIII в. вообще увлекались этими зрелищными вставками, о них писали, как в статье, помещенной в «Примечания на ведомости» за 1739 год. Автор выражает сожаление по поводу того, что от такого удивительного художества «на новом театре весьма малые следы остались» (цит. по: Старикова 1996: 582). Одним из таких «удивительных художеств» позже стали «спектакли» П. Гонзаго, заключающиеся в смене декораций под музыку. О связи музыки и визуальных объектов Ю. М. Лотман пишет следующее: «Музыка выполняла там ту же роль, какую речь раешника в демонстрации картинок райка, — превращало зрелище в повествование, а живописный текст декорации или гравюры в некоторое подвижное действие» (Лотман 1998г: 484–485). Тонкое наблюдение исследователя можно распространить и на театр живых актеров, который в ту эпоху, если и пытался достичь синтеза, то все же различные виды искусств, в нем всегда присутствующие, пока еще лишь поддерживали одно другое — в первую очередь это касается отношений слова и сценического действия.

Живые картины не обязательно вписывались в спектакль, они могли его лишь сопровождать, быть отдельными сценами. Так было и позднее, как в чешском Временном театре XIX в. Эти картины приобретали жанровую самостоятельность, ставились после спектакля и даже не были с ним тематически связаны (Ритчик 1992: 25). Были они способны отделяться от представления и существовать за пределами театра, часто они основывались на популярных живописных и скульптурных произведениях. В немецкой культуре рубежа XVIII–XIX вв. живые картины были в моде. «Уже более утяжеленный, требующий подготовки и потому менее непосредственный вид коллективного развлечения, — этот вид забавы создает тогда своих мастеров-профессионалов, но в основном это занятие следующего культурного периода — бидермайера с его неторопливостью и с его влюбленностью в вещьность мира» (Михайлов 2000в: 95).

«Охотничий» театр также выставял живые картины. Они, как и в «Комедии об Иосифе», изображали сны персон. В антипрологе «Комедии о Ксенофонте и Марии» участвуют аллегорические фигуры, Вера, Надежда, Любовь, демонстрирующие зажженное сердце, «акгиру», крест. Они последовательно произносят речи, прерываемые Ангелом, возвещающим о праведном Ксенофонте, наследующем Иову многобязнен-

{120} ному. За их выступлениями наблюдает не только зритель. Они происходят при открытом большом занавесе, в то время как Ксенофонт скрыт за малым и тихо спит на своем одре. Спящий Ксенофонт здесь — пассивный наблюдатель, ибо он зрит происходящее внутренними «очима». Так антипролог превращается в живую картину, наполняясь зрелищностью. Такой же живой картиной можно считать восьмое явление «Действия о короле Гишпанском». Здесь Кавалер спит, во время его сна выходят Марс со Славою, предсказывающие ему будущее. Реплика гласит: *«Отходят оба. Ковалер пробудится и встанет»* (5: 69). Зрелищность «охотничьих» пьес не застывала на месте, она сливалась с театральностью или преображалась в нее, так как приобретала динамизм, действие на сцене развивалось, а слово включалось в арсенал художественных средств.

В отличие от зрелищности, театральность всегда насыщена динамизмом. Эта категория, видимо, с трудом поддается определению, хотя может быть описана в каждом частном случае. Не случайно ее называют самым зыбким и неопределенным из всех театральных понятий (Колязин 2002: 199), «таинственной субстанцией театра», «неуловимой и редкой гостьей» (Ритчик 1992: 24). Ю. И. Ритчик считает театральность «выражением, воплощением того специфического, что и составляет сущность театрального искусства, т. е. материализует те качественные художественные проявления духа, которые возможны лишь в театральном искусстве» (Там же: 23). Н. М. Куренная видит в театральности двухуровневую «систему». Она пишет, что инстинкт театральности (по Н. Н. Евреинову) подпитывает осознанное стремление к театральности. Это второй уровень театральности, та «самая категория <...>, которая неотъемлема от общего развития культуры» (Куренная 1993: 19). Театральность, как и зрелищность, шире театра и пребывает во всем пространстве культуры. Разлита она и в жизни, что бывает не всегда. Например, тенденция к театральности ярко выразилась в первой половине XX в. «Одной из таких тенденций, в частности, весьма ярко выраженной в эпоху Евреинова и Виткевича, явилось тяготение к театральности в широком понимании, при котором ее отношение к собственно театру можно уподобить отношению, например, комического (как категории) — к комедии, или трагического — к трагедии» (Мочалова 1992: 31).

Театральность различных эпох бывает разной, но всегда {121} соответствует представлениям «о достаточной полноте и широте „набора“, „репертуара“ сценических средств» (Колязин 2002: 199). Эти средства, по справедливому мнению автора, не совпадают с драматическими. Ю.М.Лотман полагал, что театральность — это язык искусства сцены, и видел к ней два подхода. «С тех пор, как существует театр, борются две концепции театральности: зритель должен забыть, что он в театре, — зритель должен постоянно чувствовать, что он в театре» (Лотман 1998д: 605). На самом деле, с точки зрения исследователя, эти две концепции могут совмещаться и вновь расходиться.

Анализируя категории зрелищности и театральности, следует иметь в виду, что отнюдь не всегда театр стремится использовать свой собственный язык, так как связь театральности с театром не определяет его полностью, а она не является производной от театра (Куренная 1992: 5). В.В.Мочалова полагает, что театральность в театре может сгущаться — так рождается тотальный театр (Мочалова 1993: 44). Ю.М.Лотман так сравнивал различные виды театра с поэзией и прозой. «Театр, ориентированный на „театральность“, обнаруживает ряд типологических параллелей с поэзией (не случайно эпохи расцвета того и другого вписываются, как правило, в общий культурный контекст), а ориентация сцены на „антитеатральность“ обнаруживает типологическое сходство с прозой» (Лотман 1998е: 599).

Возможно, что театр уходит в литературу или стремится к архитектурным или живописным решениям. «Охотничий» театр зависел от литературы, но в то же время находил собственно театральные решения, предпочитая кумулировать театральность в особых формулах. По своей функции они в какой-то степени сходны с живыми картинами, ибо также на время останавливают сюжет. Когда на сцене разыгрываются такие формулы, действие будто затормаживается, но зато усиливается театральное начало спектакля. Так действию сообщается статичность, на что обратил внимание В.Волькенштейн в своем труде «Драматургия» (М., 1923). Он заметил, что в кульминационные моменты действие иногда замедляется, отдельные сцены оказываются перегруженными длиннотами, что в никакой мере не снимает их напряженности. «Затягивание сцены ради эффектного, чисто-красочного момента»

{122} контрастирует с бурным ритмическим движением всей пьесы (Волькенштейн 1923: 63–64). Так строил свои произведения Шекспир.

Если живые картины кумулируют в себе зрелищность, то анализируемые нами формулы — театральность. Театр концентрирует в них стремление к полному выражению своей сущности, они являются «сгустками» театральности, еще не «захватившей» всю пьесу. Ю. М. Лотман указывал на прерывность театрального действия, на разделенность его потока на сегменты, «всякий из которых в каждый отдельный момент тяготеет к композиционной организованности внутри любого синхронного среза действия: вместо непрерывного потока внехудожественной реальности мы имеем как бы серию отдельных, имманентно организованных картин с мгновенными переходами от одного живописного решения к другому» (Лотман 1998з: 614). «Охотницкий» театр разбросал эту серию по разным явлениям и действиям, ее элементы не обязательно следуют один за другим.

В формулах театральности, вставлявшихся, вдвигавшихся в пьесу, творился театр как таковой, высвобождалась игра. Этих формул-эпизодов сравнительно немного. На сцене упорно показывали свадьбы, похороны, коронации, смотры войск, сражения, приемы послов. Как бы затвердив урок, театр повторял их, не стремясь расширить их список. Так статичность и дискретность благодаря формулам театральности взаимодействовали в спектакле, и с их помощью театр утверждал свою природу. Они позволяли придать представлению особую интенсивность, раскрыть возможности игры и выстроить эпизоды, отвечающие ее требованиям. Постановщики пользовались формулами театральности как своеобразными лекалами, отчего создается впечатление, что театр пока не доверяет своему языку. Он повторяет отдельные сюжетные ходы внутри пьесы, включает их в другие как готовые клише. Происходит это столь часто, что порой кажется, что на сцене играется одна и та же пьеса.

Видимо, повтор определяет некий единый механизм, запущенный отнюдь не только потому, что театр еще беспомощен в выборе средств выражения. Так он вырабатывает единый язык, в какой-то мере наследуя языку фольклора, в котором повтор всегда играет решающую роль. Использование устойчивых стереотипов естественно для городской среды, в кото-

рой «охотничий» театр зародился и функционировал. Всякий раз повторяясь, он оттачивал мастерство и одновременно проявлял некоторую осторожность. Эта его особенность явно относит его к кругу художественного примитива, всегда эксплуатирующего штампы и клише. { 123 }

Театр не изобретал свои формулы. Чтобы утвердить себя как искусство зрелищного типа, искусство действия, он не раз обращался к формам, уже устоявшимся в культуре и несшим в себе заряд театральности. Это формы обряда, унифицированные с давних времен. Театр выносил их на сцену, как бы останавливая течение сценического действия, но тем не менее усиливая театральность представления. Примечательно, что В. Волькенштейн моментами выпадения из драматической борьбы считал те, «которые можно назвать „обрядовыми“ — всякий церемониал» (Волькенштейн 1923: 46). Появились на русской сцене и формы официального этикета, т.е. церемониальные. Разряжалось действие многочисленными паратеатральными формами.

Их зритель наблюдал и в жизни. Вот как, например, заботились о нем устроители торжественной процессии во время коронации Елизаветы Петровны: «ежели похотят для смотрения той процессии, от оных мест желающим сделать места, то б оныя по надлежащему построены были, в таких свободных местах, как назначит архитектор Бланк. И чтоб оныя сделаны были з довольною прочностью, дабы во время того смотрения от многолюдства вреда воспоследовать не могло» (цит. по: Старикова 2005: 413). Любовались городские жители иллюминациями, фейерверками, войсковыми смотрами.

Выглядели формулы театральности и как своего рода культурные реминисценции. К ним относятся рыцарские турниры, описанием которых изобиловали переводные романы того времени и собственно русские, например, «Александрия» (Николаев 1994: 86). Суд, таящий в себе заряд театральности, вершился на сцене. Старался театр показать, как происходят заседания сената, своей формализованностью тяготеющие к этикетным действиям.

«Охотники» не копировали все эти отлаженные формы полностью, а видоизменяли их, представляли в усеченном виде, выбирая из них то, что относительно легко поддавалось переводу на язык искусства сцены. Создав таким путем формулы театральности, они развивали их, сокращая или допол-

{124} няя. Тем не менее формулы эти всегда легко узнаются. Как и театр XVIII в., не страшась повторов, мы представим их во всех подробностях для того, чтобы читатель пережил, пусть в приближенном виде, ощущение «пестроты», торжественности и праздничности «охотничьего» театра.

Обряд на сцене. Обряд, как известно, задает театру движение, является его истоком, определяет его тип и тогда, когда театр удаляется от него и будто забывает о нем, что на самом деле происходит только на внешнем уровне. Очевидно, что театр всегда осознает внутреннюю связанность с обрядом, даже если скрывает ее под новейшими способами художественного освоения действительности. Кроме того, в различные историко-культурные эпохи он манифестирует эту связанность по-разному. Школьный театр, ощущающий шаткость своих позиций, искал в обряде поддержки, доказывая, что он существует не зря, что он не потеха и не забава, а серьезное искусство, связанное с религиозным ритуалом. Его образцы он осторожно «переписывал», что не только возрождало истоки театра, но и давало ему право на жизнь в культуре, что впоследствии помешало его дальнейшему развитию (Софронова 1996: 180–189). Современный рефлектирующий театр, пытающийся на глазах у зрителей разложить представление на составляющие и выделить его субстанциональное ядро, реконструирует свои истоки и делает их смысловым и сюжетным центром представления, в зависимость от него попадают основные значения пьесы. Погружаясь в обряд, театр может отказываться от современного театрального языка почти полностью или подчинять его обретенным символическим смыслам, как это происходит в театре Е. Гротовского или Ан. Васильева.

Театр «охотников» не пытался передать глубинные смыслы обряда, что делал театр школьный, если к нему прикасался. Театр царевны Натальи Алексеевны, который, как убедительно доказала Л. М. Старикова, был органическим продолжением театра Кунста и являлся не домашним, а по сути придворным, заменившим пока отсутствующий государственный публичный театр (Старикова 1992: 148–149), также воспроизводил на сцене некоторые обряды. На его сцене показывали крещение. В «Комедии св. Екатерины» Старец уговаривает Екатерину принять святое крещение и произносит следующее: «Крещаю ты во имя отца и сина и святаго духа, аминь. Се прияла еси

святое крещение, иди убо в дом свой и сотвори паки молитву {125} ко пресвятей Богородици» (4: 159). В «Комедии Хрисанфа и Дарии» присутствует аналогичная сцена. Хрисанфа крестит Карфопор с теми же словами: «Крещаю тя во имя отца и сына и святого духа. Аминь. Се приял еси святое крещение господне», обещая ему мученический крест (4: 161).

«Охотницкий» театр, обращаясь к обряду, переводил его на язык сцены, придавая представлению зрелищность и одновременно лишая внутренних сакральных смыслов. Можно сказать, что для создания формул театральности театр воспользовался только «оболочкой» обряда, да и то не всегда последовательно, так как сливал ее с привычными и уже устоявшимися светскими формами. Через обряд театр налаживал связи с жизнью, так как, представляя на сцене известные, давно сложившиеся формы, он направлял зрительское восприятие в нужное русло. Именно в то время обряд переживал истинную театрализацию. С. И. Николаев в работе «Рыцарь на похоронах Федора Головина» приводит документ, свидетельствующий о передаче «воинской» одежды с латами и «наручами» из театра Артемия Фиршта для чина погребения боярина Федора Головина (Николаев 1994: 83). Эти похороны, на которых красовался рыцарь в театральном облачении, стали подлинной *rompae funebri*. Церемония была явно театрализована, а театральность уже стала столь характерной чертой всех проявлений культуры, что появление в похоронной церемонии театрального реквизита и костюмов воспринималось совершенно естественно.

Представлять церковные обряды или выводить на сцену священника «охотники» не могли и не хотели. Только в интермедиях выходил поп, жалующийся на бедный приход, на то, что люди теперь редко умирают, от чего сокращаются доходы, а также ругал латинщиков: «Везде проклята ересь латынь размножилас; / которая прежде сего нам, светом, не мнилас» («Интерлюдium или игральище второе» к «Опере об Александре Македонском», 4, 543). В серьезных пьесах вместо православного священника появлялся Пастор. Он не вписывался в сакральное пространство, а напротив — перемещался в светское, как в «Комедии гишпанской о Ипалите и Жулии», где он исповедует юных героев. Таинство исповеди дано штрихами. Пастор сначала принимает исповедь Иполита, затем слушает признания Жулии и, наконец, произносит «радостно» слово,

{126} открывая тайну рождения влюбленных. Он говорит о великой силе любви больше, чем призывает персон к покаянию. Эпизод исповеди — это двигатель сюжета, с его помощью развивается действие.

Присутствуют на сцене элементы народного обряда, но не славянского. В «Акте о Калеандре», восходящем к итальянскому барочному роману, есть эпизод, отсылающий к послеродовой обрядности народов Италии (Фаис 1997: 250–301). На сцене изображается, как Диалда радуется «на постели мяхкой с оными (детьми. — Л.С.) лежаща» (5: 201). Ее окружают придворные Дамы, поздравляющие ее: «Видим, как оныя чада процветают, лица же оных, как сонце, сияют» (Там же). Она принимает также поздравления от Вестника, передающего богатые дары от мужа. «*Дамы присуждают дары положит в благословение от отца чядам*» (5: 202). Диалда покрывает детей золотой порфирой. Затем появляется супруг, поздравляет Диалду, желая ей здоровья, и интересуется, какие имена дали детям: «Вижду чад своих, имена ж не знаю, хотя бо и слышал, не взразумеваю» (Там же). Царь вновь произносит их имена и благословляет, величая бессмертных богов.

На восьмой или пятнадцатый день после появления на свет ребенка устраивался специальный праздник. Женщина еще не вставала с постели, к ней приходили подруги и родственницы. Царица принимает поздравления, совсем недавно разрешившись от бремени, лежа на постели, «весело ликуя». Ее окружают только дамы. Зачастую мужчин вообще не приглашали на это торжество, хотя они и могли принимать в нем участие. На сцене мужчины появляются — это Вестник и супруг Диалды. Отец должен был готовить новорожденному колыбель и дарить подарки, знаменующие благопожелание. Дамы и Вестник называют дары царя, которые он дарит не сам, а передает через Вестника с отцовским благословением. Обычно это были образки, крестики, сережки, кольцо, маленькая коралловая бусинка и другие символы благополучия и жизни и апотропейные средства (Фаис 1997: 257). В пьесе о Калеандре дары символичны и восходят к дарам Волхвов, принесших младенцу Иисусу золото, ладан и смирну (Мф 2. 11): «Тебе, Калеандре, злато се дарую. (*Калеандру кладет злато, Алкобелю ароматы и смирну.*) <...> Алкобелю же сия благовонны ароматы смирны тыя не зловонны» (Там же). Золото и смирна названы, ладан именуется ароматами.

Кроме того, от отца дети получают златую порфиру, ко- {127}
торой покрывает их Диалда. Эта порфира может вести свое происхождение от покрывала, передававшегося из поколения в поколение в итальянских семьях. Им накрывали младенца, когда несли крестить в церковь (Фаис 1997: 288). Обычай покрывать детей специальной тканью не только в момент обряда крещения существовал и у многих балканских народов. Отец также давал детям имена. В «Акте о Калеандре» дети уже названы матерью, но окончательно их имена подтверждает отец: «Калеандра со Алкабелем оных нарицаю» (5: 203).

Так выглядит обращение к обрядовости, связанной с рождением. В других пьесах присутствуют лишь ее обрывки. В «Комедии об Индрике и Меленде» Король нарицает еще не виденного им младенца и устраивает по случаю его рождения пир. В «Шутовской комедии» также появляется на свет дитя. Шут узнает об этом и бежит смотреть новорожденного, подымает его на руки. Дитя это необыкновенное. Завидев отца, оно смеется и «дает ответ» отцу на все вопросы, называет себя и свою будущую профессию, несказанно напугав этим Шута. Между отцом и сыном начинается перебранка. Доктор, присутствующий здесь же, несмотря на то что Шут считает, что все «не по естеству чинитца», уверяет, что все в порядке и готов сразу произвести чудесного ребенка в доктора (3: 413). В интермедии «Девица, Гаер, Поляк, Поляк другой, его Жена» нет никаких элементов обрядовости, но все же ее тема затронута: «Роди мне малинкова парапка, / А я схожу тот час по попка» (5: 615).

Таким образом, обряды, которые показывал театр, не были ни церковными, ни народными. Скорее их можно назвать театрално-литературными, но в них угадывались очертания обрядов реальных. Даже эти одиночные проявления обрядовости не могли не вызывать эмоционального отклика зрителей. Ведь в каждой пьесе кто-то женился или умирал, театр разыгрывал похороны и свадьбы, а не просто констатировал изменение статуса персоны или ее исчезновение со сцены жизни. Отношение к этим событиям, печальным и радостным, соответственно регламентированное обрядом, представлялось на театре. Появившись на сцене, обряд не только усиливал проявления природы театра, но и эффективно воздействовал на публику.

Похоронный обряд впервые был показан на *Похороны*
сцене школьного театра. Похороны Петра I были изображены «плачевно на феатре публичном в московском

{128} Гошпитале чрез хирургической науки учеников, 1725 году декабря в 26 день» (3: 284). Представление это называлось «Слава печальная Российскому народу смерти Петра Великаго <...> весть внесшая». Оно могло бы остаться обычной школьной пьесой с риторически правильными монологами различных аллегорических фигур. Они сменяли бы один другой, на чем бы дело и кончилось. Но автор, вероятно Ф.Журовский, обогатил эту пьесу резким сближением с погребальным обрядом. Естественно, представлен он был аллегорически. Зато аллегии здесь выступают в роли «реальных» персон — они оплакивают смерть Петра, а Слава Печална, у которой уже нет сил ни говорить, ни кричать — «бедной жилы все порвались» (3: 295), — на хартии пишет сообщение о смерти императора и с плачем падает на землю. Таким образом, один из элементов похоронного обряда — оплакивание — представлен на сцене, пусть в измененном по правилам риторики виде.

Аллегии не впусую произносят свои речи. Все они направлены к центру, смысловому ядру представления, ко гробу, в котором покоится тело Петра. Гроб — центр не только художественного пространства, но и действия, если таковым можно считать чередующиеся ламентации. Он выставлен на сцене, в чем видится чрезвычайно смелое решение — так в аллегорическом ключе происходит перенос на сцену реальных событий. Недаром Печаль не решается назвать будущее представление игрой, а другие аллегии ведут себя так, будто бы перед ними реальный гроб Петра. Они говорят о нем, кланяются ему, выносят к месту последнего упокоения императора. Уже в первых явлениях в речах аллегорий появляются упоминания о гробе, символизирующем утрату: «Днесь Персия бедна / зрю Петра росискаго, зрю во гробе бледна» (3: 296). Фигура Вечности также концентрирует внимание на гробе и призывает: «утро присудствуйте, / гробу Петра россиска с плачем усердствуйте» (3: 301). В аргументе к пятому явлению прямо сказано: «Является гроб с надписанием» (3: 302). Россия оплакивает того, кто лежит во гробе, «слезно» беседует с теми, кто стоит рядом. Мужество зрит Петра «в темном быти гробе уже заключенна» (3: 306). «Старии и млыдыи выходят и последнее отдают гробу поклонение» (3: 307). Затем Вечность призывает всех принять гроб Петра «благоговенно». Аллегорические фигуры делают это со словами: «Драгий гроб нося в печалны оны час, / Петр Алексеевич, прости, государю, / россиски ца-

рю» (3: 313). Вечность радуется тому, что зрит теперь Петра {129} «в благих покоях». На особое положение гроба на сцене обратили внимание А. С. Демин (Демин 1974: 42) и М. П. Одесский (Одесский 2004: 202).

Погребальный обряд, представленный на школьной сцене, пусть в аллегорической форме, намечает пути, по которым он будет развиваться, превращаясь в формулу театральности, принимая новые художественные очертания, вовлекая в действие многочисленных персон, оплакивающих и хоронящих тех, кто погибает от рук врагов или умирает своей смертью. Их похороны показываются со всем тщанием. Обрядовость таких эпизодов не подлежит сомнению. Неслучайно в ремарках, отмечающих смерть и похороны персон, прямо указывается, как в «Действии о короле Гишпанском», что сейчас *«пойдет церемония»* (5: 67), а чудом спасшийся Калеандр просит похоронить его «честна, по цесарску уставу, истинно нелестно» (5: 297). Как говорится в ремарке, он *«просит Кризанту, глаголя ей, яко он от истопления того умирает, чтоб по смерти его погребла по царски»* (Там же). Слова *устав, церемония* напрямую отсылают эту формулу театральности к обряду.

Хотя похоронный обряд не воспроизводится на сцене целиком, все же есть пьесы, в которых он представлен довольно полно. В ремарке «Действия о короле Гишпанском» сказано: *«будет пение, музыка и палба и похоронят в землю»* (5: 67). Видимо, пелись погребальные песнопения, а музыка была печальной. Последние слова этой ремарки указывают на то, что на сцене совершалась заключительная часть обряда — предание земле. Дочь Короля и окружающие ее Сенаторы «с плачем погребают тело честно, / Провождаяше до гроба его нелестно» (5: 66). Иногда эта часть обряда сжималась, или о ней только говорилось. В «Акте Ливерском» тело Белянды лежит на земле, а Дядька, обращаясь к ее сыну, говорит: «Скрепитесь, ваше высочество, как наивозможно, / А теперь погребению предать его ж должно» (5: 397).

Само погребение на сцене не показывалось. Сказано только, что *«потом возмут тело с наипечальным видом и лишь понесут, то и закрыть должно»* (Там же). Кстати, в аргументе к этому явлению говорится, что тело уносят «для погребения в полаты» (5: 394). Постановщик, видимо, полагал неуместным представление этой части погребальной церемонии на сцене, как и в «Комедии об Индрике и Меленде», где Король, наслушавшись рыданий Индрика, произносит злове-

{130} щие слова: «Возмите Меленду и понесите / И в землю оную скрыйте <...>. И оную землю замечите», то есть он желает оставить место погребения неизвестным (5: 522). В «Истории о царе Давиде и царе Соломоне» по поводу погребения кратко сообщается: «и потом взять и понестъ» (4: 126).

Драматурги, конечно, стремились детализировать траурную церемонию. Они заботились о том, чтобы из отдельных мизансцен сложилось целое, расписывали в ремарках и выступлениях персон последовательность ритуальных действий. Вернемся к словам Короля из «Комедии об Индрике и Меленде», чтобы подтвердить сказанное: «Взем тело, в полаты да несетца, / Во гроб положивши, скоро нами погребетца» (5: 518). Драматурги старались выделить роли неутешных возлюбленных и злобных врагов, торжествующих над телом героя, зачастую указывали, с какой силой следует выражать чувства в связи с печальным событием и какой по этому случаю приличествует костюм. Но прежде всего они оснащали сцену необходимым реквизитом. Главной вещью на сцене в этих эпизодах был, как и в «Славе печальной», гроб; хотя иногда он оставался вне поля зрения — тогда к нему совершалось шествие или только говорилось о том, что сейчас тело отнесут и положат во гроб.

В «Комедии об Индрике и Меленде» о «гробе стоящем» говорят практически все персоны как о главном знаке смерти. Они не просто желают кого-то умертвить, а непременно описывают, как их противники будут лежать в гробах. Тело мнимого Индрика остается лежать на земле, но его также собираются положить в гроб. Сенатор советует Королю положить спящую Меленду в гроб с решеткой: «Тогда во гроб да положиши / И решеткою утвердить повелиши» (5: 519). Король соглашается, и в его речах мелькает образ последнего пристанища: «Ты же, мой друже, гроб уготови <...>. Слышите, вои! Уготованы гроб семо принесите» (5: 519–520). Ремарка подтверждает содеянное: «Гроб и решетку приносят и кладут Меленду во гроб» (Там же).

Итак, несчастная Меленда лежит в зарешеченном гробу, а оставшиеся в живых персоны не упускают случая сообщить о том, что гроб этот у них перед глазами. Когда у Индрика умирает отец, он встречается со Старцем, указывающим на гроб: «Сей, виждь, гроб его стоит, / Тело же его в нем лежит» (5: 541). Сам он, оплакивая отца, восклицает: «Мертва тя во гробе вижу» (5: 542).

Гроб не просто возвышается на сцене в «Акте о Калеандре». Его специально выносят по приказанию Алколеса, пре-

бующего, чтобы гроб этот был «украшенный». «С честью же {131} великаю к покою несите», — просит слуг безутешный сын (5: 211). Репарка вторит его словам: «*Приносят гроб и с честью с театра относят, положи тело*» (Там же). Все остальные персоны в этой пьесе, умирающие в большом количестве, не удостоиваются такой чести. Царя Целюдора забирает Смерть, вместо гроба для него сразу «*ад отворяется*» (5: 182).

Церемония похорон распространяется. Алколес, тот самый, который велел отнести гроб с телом своего отца, просит поставить над его могилой «надгробок с рифмы», т. е. с эпитафией. Установление памятника с эпитафией не показано, но все-таки заключительный эпизод всей церемонии введен в речи персон. Примечательно, что об эпитафии идет речь и в одном монологе Фарсона в «Комедии о графе Фарсоне». Обращаясь к Кралевне и обещая умереть, если она его не простит, он говорит: «Ты на гроб мой вели вписать, что я с твоей твердости, / Вечным сном пошел я спать в совершенной верности» (4: 395). Таким образом, в театре означает увлечение эпохи этим малым жанром, а похоронный обряд завершается установлением памятника на могиле покойного, чего, правда, зритель не видит, об этом только говорят.

Примечательно, что в «Комедии о графе Фарсоне» есть лаконичное изображение поминок. Фарсон, радуясь очередной победе, наполняет бокалы, но сначала говорит: «Будем по сей чаще выпивати, / Родителя моего поминати» (4: 383). Печаль, как это всегда бывает в «охотничком» театре, тут же сменяет радость, и Фарсон желает злую печаль «проводжати».

Представление похорон обязательно включает в себя оплакивание, иногда их замещающее и выступающее частью целого. Так происходит уже в театре Натальи Алексеевны. В пьесе о святой мученице Евдокии гроб на сцену не выносился. Перед царем лишь «полагали» мертвое тело его сына, и тот на протяжении двух явлений «жалосно» над ним рыдал. Плачут также персоны «охотничьего» театра: рыдает Меленда над мнимым Индриком; у гроба Меленды льет слезы настоящий Индрик: «Ах, как могу зрети мертву дражайшу / Невесту мою» (5: 521). Плачет он, узрев отца во гробе: «Того ли ради изволил мя призывати, / Дабы мне жалосно по тебе рыдати <...>. Токмо по тебе, отче мой жалосно рыдаю. / Как могу мертва тя зрети?» (5: 542). Затем утирает слезы и уходит к Меленде, где уже вместе с ней будет оплакивать отца. Скорбит о кончине Гишпанского короля Королевна с Сена-

{132} торами, она не только рыдает, но и производит ритуальные жесты. «Власы своя терзаше», она произносит слова плача: «Ах отец мой, ах радость моя! / Вопиет днесь дщи твоя» (5: 66).

Без конца оплакивают друг друга персоны «Акта о Калеандре». Рыдает Целюдор, узнав о смерти своего сына, Полиендра, которого он намеревался женить; ему вторит несостоявшаяся невеста, Диалда; оплакивает Атигрин Алколес; все четырнадцатое явление плачет Тигрина, проливая слезы по усопшему; безутешно рыдает Полиартес, узнав о смерти Диалды; горе с ним разделяют и другие персоны. Плачет Неонилда по Калеандру, который на самом деле не умер: «Ах, лютость смерти, почто погубила *(стоя над телом, глаголет, думая, что истинно Калеандр есть убит)* много днес друга за что сокрушила!» (5: 290). В «Акте о царе перском Кире» на протяжении всего седьмого явления царица Тамира оплакивает сына, павшего от руки Кира, и ее утешают аллегории. В «Акте Ливерском» юный Ливерий рыдает над телом матери. Как гласит ремарка, произносятся слова этого печального монолога, *«заплакать должно»* (5: 396). Он же указывает на бездыханное тело матери, обещая отомстить за ее смерть. Так слово дополняется сценическим жестом. Когда Фарсон узнает о смерти отца, то произносит длинный монолог, жалуясь на свою судьбу: «Ах, предрагий мой родитель / И здравия моего хранитель, / Почто мя в чуждей стране оставил / И сея злыя печали доставил!» (4: 368). Он готов разделить горькую участь отца, прося его принять в свою обитель, но затем находит другое решение: «Верный мой гофместер, ныне тебе возвещаю <...>. Изыщи мне квартиру недорогою, / Рублев по пяти или по десяти совсем таковую!» (4: 368–369).

Некоторые элементы религиозного обряда вплетаются в бесконечные рыдания персон. Умирая, царь Атигрин просит отдать ему последнее целование. Король велит петь над Мелендой «надгробныя песни пристойны, / Которые к погребению достойны» (5: 522). Ее тело несут с пением: «„Святый Боже“ по-латыне запоют: „Санкте деус, санкте вартес, санкте имарталиус“» (Там же). Ремарка замечает, что возможно исполнить это песнопение и по-русски. В «Истории о царе Давиде и царе Соломоне» Давид умирает со словами: «Предста моя гортань, и язык преспеваает. / Целуй в уста моя». Затем сенаторы и воины поют: «Зрящи мя безгласна» (4: 126).

Если серьезные драмы изображают похоронный обряд, то интермедии лишь намечают его в слове, сочетая с мотивом

мнимой смерти. В «Шутовской комедии» Шут притворяется {133} смертельно больным, и Доктор произносит окончательный приговор: «Над мертвым невозможно ничего иного делать, кроме того, что его по обыкновению погребсти» (3: 429). Но совершить обряд не удастся, Шут оказывается живым. В интермедии «Могильник и Кобыляк» смерть реальна, но обряд здесь отсутствует. К нему только готовится Могильник, который «выходит <...> копат могилы» (5: 558). Он оплакивает отца, и в его плаче явственно слышатся фольклорные мотивы: «Пошто ты меня оставил, миленкой? / Закатилсо ты, солнышко мойо красно, / Покинул ты меня, беднаго, напрасно» (Там же). Напряженность этого эпизода снимается с появлением Кобыляка — между ним и Могильником происходит разговор двух глухих, типичный для народной смеховой культуры.

Такова в общих чертах театральная церемония похорон, в которой можно разглядеть устойчивые стереотипы проводов покойника, а также нововведения XVIII в., какими можно считать «палбу», музыку, памятник с эпитафией. Ключевые моменты этой церемонии — оплакивание и вынесение на сцену гроба.

Так как радость постоянно сменяет на сцене печаль, что создает «премену», идее которой подчинялся весь «охотничкий» театр, он еще чаще, чем похороны, изображал свадьбу. Почти все персоны стремятся вступить в брак, то умирая от любви, то стараясь заполучить выгодную невесту, а с ней власть и богатство. О чем-нибудь возможном браке говорят постоянно, как бы предупреждая дальнейшее действие. Замечания типа «Алкабель <...> Армелину подштитца в невесту он взяти» — рассеяны по всем пьесам (5: 204). Особенно много их в «Акте о Калеандре». Драматурги, как и в случае с похоронами, не переносят на сцену полный вариант обряда. Особую сложность для них представляет венчание, о котором только говорится, притом даже в тех случаях, когда герои пьес не христиане и поклоняются языческим богам. Но сказать о венчании было необходимо, чтобы закрепить в сознании зрителей идею завершенности союза персон, любящих друг друга. Показать же невозможно, так как элементы церковного обряда не должны были изображаться на сцене. О венчании часто говорится в будущем времени, обещается, что «напоследках оныя в дружбу съединятца, брачеством венчанным во браки вчинятца» (Там же). Заявляется, что «пора бо с Тигриной онаго венчати» (5: 164).

{134} Самого же венчания на сцене нет, как в «Комедии гишпанской об Ипалите и Жулии», в которой Сенатор собирается венчаться с Жулией: «Радуйся, любезная Жулия, идем костелу, / буду ты в любви твоей имети целу» (5: 495). Обратим внимание на наименование церкви, отсылающее к неправославной зоне культуры. Кстати, и в католической Испании этот обряд представлялся на сцене старинного театра косвенно. В пьесе Сервантеса «Алжирские застенки» обряд подменяют факельное шествие, музыка и песни. Невесту под покрывалом несут в паланкине. Затем следует пир (Силюнас 1995: 129).

Иногда слово *венчание* заменяется словом *брак*: «Утрее подщусь вам сей брак сотворити» (5: 145), «хотел было брак з банкетом чинити» (5: 165). В «Комедии об Индрике и Меленде» Цесарева, принимающая участие в судьбе влюбленных, говорит: «Брак восприять вам желаю. / И, когда вы соединитесь, / Идем в Цесарию, со мною явитис» (5: 532). Самого «соединения» на сцене не происходит. Перед нами своего рода преддействие, обещание эпизода, на который наложен культурный запрет. Гораздо чаще происходят обручения, которые мыслятся заключением союза. В «Комедии об Индрике и Меленде» героев в «малолетствии» обручают родители, обмениваясь по этому поводу письмами. Как говорит Посол: «Когда же возрастут, чтоб соединить / И ваши короны им вручить» (5: 504). В «Акте о Калеандре» царь Атигрин обручает свою дочь с Полиартесом и сразу называет его зятем. Таких примеров множество.

Драматурги для изображения свадьбы избрали три момента: обмен кольцами, поздравления молодых, свадебный пир. Обмен кольцами символизирует обручение или само бракосочетание, о чем свидетельствует такое высказывание: «Се убо перстнем с тобой обручаюсь, браком же венечным тебе сочетаюсь» (5: 377). Этот обмен кольцами мог происходить тайно, как в «Акте или действии о князе Петре Златых Ключах».

Более развит эпизод поздравлений молодых. В «Акте или действии о князе Петре Златых Ключах и о прекрасной королевне Магилене Неополитанской» «князь Петр сочетается браком с королевной Магиленой» (4: 353). Бракосочетание выглядит как череда поздравлений от разных королей и послов, как в эпизоде бракосочетания Полиартеса с Диалдой в «Акте о Калеандре», где поздравления приносят не только «реальные» персоны, но и аллегории. Когда Атигрин выдает замуж Тигрину за царевича Алколеса, он поздравляет их пер-

вым, желая долголетия и многочадия. Другой царь Арфелион {135} стремительно сокращает церемонию бракосочетания и после битвы храбрых рыцарей, выбирая храбрейшего, говорит следующее: «Зятем ты любезным ныне нарицаю, и вся моя печали от себе отвергаю; сестро моя любезна, королевна прекрасна, зри своего супруга, ковалера ясна» (5: 231). Пространные поздравления здесь отсутствуют. Иногда молодых поздравляет Купидон, который велит всем лобызаться: «*Велит им Купидо целоватца. Целуются они друг з другом <...> Купидо уста ко устам их прилагает*» (5: 378).

«Акт о Калеандре» полон свадеб: женятся сын царя Целюдора Полиартес и венгерская красавица Диалда. Целюдор прерывает веселые канты словами: «Ну, полно уже воспевати, пора же нам ныне себя забавляти» (5: 180), велит нести вино и пиво, сам пьет и другим подносит. Все церемонно благодарят царя и кланяются. Когда Калеандр женит Партулиана и Харизу, «*между тем приносят напитки и пьют, и пивши, ходят по театру, все веселятца, потом играет веселая музыка*» (5: 292). Когда женится Эдомир, вновь подносят напитки и первой пьет мать невесты, потом «*по два покала вси равно выпьют, поздравляя*» (5: 356). Под конец пьесы соединяются давно обрученные персоны, Тигрина и Полиартес. «Тигрина ж тому рада бывает и ко браку банкет готовити повелевает» (5: 362). На эту свадьбу прибывают боги с Олимпа, завершая любовную тему пьесы, разворачивающуюся в различных сплетенных между собой сюжетных линиях. «Послана есмь ныне от Юпитера бога сотвори Полиартесу веселия многа: сочетат его с Тигриною, весьма преблагою, Калеандра с Неонилдою, истинно драгою; Эдомира со Штеллой, Алкабеля с Армелиной в браки сочетат буду нынешней годиной» (5: 376), — сообщает Венера. Тут же появляется Бахус со словами: «Изволте гостинец мой испивати, аз же вам буду всяко поздравляти» (5: 380). Царь угощает Бахуса, все сладко «подпивают», по полному стакану вина наливают. Поются «концертъ», и все «купно» веселятся. Так в «Акт о Калеандре» вплетаются мотивы маскарадного веселья.

Драматурги иногда обращают внимание на события, предшествующие браку. Возникает эпизод сватовства, гораздо менее разработанный, чем выше описанные. Царь Полиартес хочет женить своего сына Калеандра на Неонилде, чему противится ее мать. К Неонилде сватается египетский царевич Ураний: «Буде же изволиш, аз буду в супруга, буду охранять тя, любезнаго друга», но быстро ее забывает, увидев Штеллу, дочь царя греческого

{136} Полиартеса (5: 337). В «Комедии гишпанской о Ипалите и Жулии» к героине сватается Сенатор: «Прошу вашей любви сие сотворити: / Жулию в жену изволь мне дати» (5: 486). Получив отказ, он сердится и, забывая о своем намерении, в гневе кричит: «Напрасно славою так возвышаеш, / Ибо дщери твои бляди, сего ты не знаеш» (5: 487).

Влюбленные и сами решаются на брак. В «Акте о Калеандре» как только Полиартес увидел Тигрину, то сразу назвал своей невестой. Тигрина также готова выйти за него замуж, но просит его сразиться с претендентом на ее руку, татарским ханом Агролимом: «Буде его убиеш, буду вам супруга» (5: 162). Также Калеандр и Неонилда, полюбив друг друга с первого взгляда, сразу обещают верность до гроба. «Хощу бо в невестах тебе аз днес быти, в чистоте до брака с тобою аз жити», — заявляет Неонилда, и ей вторит Калеандр (5: 260).

Возникают в пьесах представления о воле родителей и правах молодых. Царь Атигрин готов отдать свою дочь против ее воли, приказывая назавтра «привести» ее к браку. Но отеческая любовь не позволяет ему это сделать, и он спрашивает Тигрину, за кого она хочет выйти. Та сама выбирает жениха, с чем царь и соглашается. Фельтмаршал в «Комедии гишпанской о Ипалите и Жулии» также хочет знать, кого любит Жулия: «Изрядно сие сотворю, / Токмо Жулии объявлю, / Хощет или не хощет, потом буду знати, / Как бы то и разсудати» (5: 491). Не всегда персоны столь самостоятельны. Царь Целюдор желает своего сына Полиендра женить на девице Диалде: «Буду брак чесныи оны сотворяти, Палиендра сына с оная венчати» (5: 173). Диалда рада выполнить его волю: «Аз готова сыну вашему невестою быти, себя же в супругу ему учинити» (5: 174). Как только где-то в дальних странах погибает Полиендр, она соглашается выйти за Полиартеса, который не идет против воли отца и женится на ней.

Так обручаются, женятся, пируют персоны в серьезных пьесах. Несколько по-другому обстоит дело в интермедиях. Здесь свадебный обряд выглядит более детальным, но показан он в сниженном виде. В него вплетены успешно пародируемые обрывки народного свадебного обряда. В «Шутовской комедии» свадебный обряд представлен довольно полно. Здесь есть сватовство, благословение родителей, церковный обряд, пир.

Шут сам выбирает себе в сваты Француза и просит стать «архитектом, или строителем» его счастья. Француз начинает «промышлять», как устроить брак, называя сватовство делом

христианским, и просит согласия и благословения у Панталона, {137} отца предполагаемой невесты, а тот спрашивает согласия у дочери. Шут начинает готовиться к свадьбе, мечтая устроить пышный банкет, но невеста желает более скромной церемонии: «Нам не надобно многие церемонии и протори чинят» (3: 392). Перед свадьбой Шут желает пойти с невестой в баню, но та отказывается: «Поди ты в свою, а я в свою мыльню пойду» (3: 399).

Затем происходит бракосочетание. Пастор собирается беспрекословно исправлять свой чин, действуя в лучших традициях народной смеховой культуры. Он женит Шута во имя всех «шутливых, дурачливых и щакотливых» людей, вспоминая слова апостола Павла и переиначивая их на свой шутовской лад. Вместо «лутче есть жениться, нежели разжизатися» Пастор заявляет: «Лутче есть жениться, нежели за блятками ходити» (3: 400). Он сочетает Шута браком, спрашивая его согласия, на что тот торопливо заявляет: «Отвещаю на вышеупомянутый твой вопрос: хощу» (Там же). Также на брак согласна невеста. Теперь Пастор вводит их в мир веселых и пьяных, сочетает во имя мужественных обжор и пьяниц, кабаков и винных погребов, пирожников и пирожных купцов. В речи Пастора мелькают «дозорщики» и «пособщики», девицы, всегда готовые со всеми целоваться и обниматься, и многие изрядные люди. Пастор желает молодым жить, «как те, пьяные и голые, на кабаках весело живут» (Там же). На том и заканчивается гаерское венчание, за которым следует пир.

В других интермедиях свадебный обряд представлен в отрывочной форме, хотя есть интермедия, в которой участвуют жених, невеста, сваха, отец невесты. Это «Интермедия о Гарликинской свадьбе». Гаер очень хочет жениться, «з женою, своею лапушкою, повеселиться» (5: 749). Для этого он ищет хорошую сваху: «Только бы приставила к месту, / высватала бы хорошую невесту» (5: 750). Сваха приходит, чему Гаер несказанно радуется, хочет угостить ее копченым льдом и преподнести чудесные подарки: «а я за твое сватанье куплю треух, / Не зделаю в том никакой обман, / сошью и цыновочной сарафан» (5: 752). Да и сама Сваха, невзирая на постоянный набор абсурдных предметов, которые ей хотят преподнести, напоминает, что подарки необходимы: «Ты бы меня благодарил / за то хотя бы малым, чем подарил» (Там же). Подарки Свахе обещаются всегда: «Мы тебя не забудем, / А за сватанье платить будем» (5: 710). Жених прихо-

{138} дит в дом к невесте, где предлагают угощение, замещающее свадебный пир. Гаерская свадьба, как явствует из ремарок, происходит на сцене, но как, этого сказать невозможно. В ремарке сказано, что «*Гаер поцелует и возмет за руку, будут венчаться, и будет музыка*» (5: 761). Видимо, это венчание мало чем отличалось от того, которое показывалось в «Шутовской комедии».

В интермедии под названием «Свадьба однодворцовой дочери», сохранившейся в отдельных ролях, на сцену выходит поп Аверя из Корочарова в паре с Цыганом, явно замещающим Свата. Это он читает роспись о приданом, перечисляя кичку и сороку строченые, «переденку бисером шиту», «косьнку з дерева липа» (5: 706). Невеста слишком велика ростом, лыса и белобрыса. Наряду с Цыганом действует Сваха, которая и приводит Жениха, который торопится и просит Попа: «*Батюшко, изволь нас венчать, / Да вели ее мне поцеловать*» (5: 709). Невеста от него не отстаёт, она уже давно хочет выйти замуж. Это про нее говорят: «*А уж не увидишь ее, как придет ночь, / Понеже она по ночам-те рышет, / А все Женихов ищет*» (5: 710). Так в смеховом варианте снижается свадебный обряд, явно перекликающийся с лубочными картинками и народной сатирической литературой (История русской драматургии 1982: 53).



Рис. 2. «Роспись приданому», лубок середины XVIII в.

Итак, похоронный и свадебный обряды превратились на {139} «охотничьей» сцене в формулы театральности. Похоронный обряд актуализует тему смерти, о которой персоны говорят помногу и не раз. Он приносит на сцену «вещественное доказательство» смерти — гроб, вбирающий в себя самые разнообразные ассоциации. Общая настроенность этой формулы контрастирует с модальностью театра, проникнутого оптимизмом и радостью — ими полны эпизоды свадеб, в которых благополучно завершается тема любви, ко всеобщему удовольствию соединяются влюбленные, и все пируют. Противопоставленные по своей модальности похоронный и свадебный обряды вызывают эмоциональные переживания зрителей.

Обряд коронации также превратился на сцене *Коронация* в формулу театральности. Выстроить ее было не сложно, так как церемония поставления на царство была зрелищной, а поведение каждого ее участника регламентировано. Уже «Чин поставления на царство» Алексея Михайловича, как и последующих государей, представлял собой своего рода действие (Елеонская 1990: 203). В дальнейшем оно все больше театризовалось. Коронация Анны Иоанновны происходила с «величайшей помпой»: «Все это великолепное торжество было организовано, продумано до мельчайших подробностей и разыгрывалось как публичное театризованное действие, за которым все присутствующие наблюдали согласно своему сословному положению» (Старикова 2000: 136). Коронация вбирала в себя и собственно театр. При праздновании коронации Елизаветы Петровны 2 мая 1751 г. состоялось представление, «учрежденное чрез г. де-Сериньи и украшенное многим иждивением, великим сиянием и богатым великолепием, как того требовала превосходная великость Ее Императорского Величества <...>. Давали трагедию Вольтера „Меропу“, за которую следовал сочиненный чрез г. Ланде в честь Ея Императорского Величества большой балет, и за балетом следовала небольшая одноактная „Скоровыдуманная для деревни комедия в стихах“» (Всеволодский-Гернгросс 2003: 147–148).

Если придворный театр отмечал коронацию аллегорическим торжественным спектаклем, то «охотничий» представлял ее на сцене, притом в самом условном виде. Организовывали коронацию очень тщательно и всегда одинаково — на трон «всходил» будущий царь или король, ему передавали «регалии» и просили хранить уставы, после чего следовали поздравления и пир. Только в «Истории о царе Давиде и царе Соломоне» эпи-

{140} зод коронации расширяется за счет введения элементов сакрального: «Тогда по пришествии к Аданию и благословляет, иелем на него возливати» (4: 113). После того как Адания неправедным путем пытался взойти на царство, происходит коронация Соломона, для чего требовался «рог святого елеля». На сцене происходило помазание: «Да будет радость на душу твою / Еже помазую тя рукою моею» (4: 120). В остальных пьесах этого центрального эпизода обряда коронации нет.

Есфирь («Действие об Есфири») венчает на царство Артаксеркс, а «вси перстии министры поздравляют» (4: 250). В «Действии о короле Гишпанском» Королева коронует Малтийского кавалера со словами: «Вижу твою храбрость и силу многу, / Тотчас возложу корону драгу, / Сим венцом короную тя ныне». Она производит все названные действия: «*корону на главу его надевает <...>. Дает скипетр*» (5: 74). После этого «новый король банкет учреждает, Королеву и сенаторов посаждает. При том же музыка» (5: 75). Все пьют и прославляют государя, затем уходят гулять в сад. Сажают на трон совсем юных героев и женщин. В «Акте о Калеандре» главный герой коронует бывшую возлюбленную Шпиналбу и своего внебрачного сына Шпинадора. Он велит как можно скорее принести регалии: «Вои, днес скоро короны несите <...>, скипетры, порфиры предо мной кладите» (5: 388). Начинаются поздравления, и Слава в трубу трубит.

Чтобы представить передачу власти, драматурги сближают две формулы театральности — похороны и возведение на трон. В «Акте о Калеандре» царь Целюдор, не чувствуя еще приближающуюся кончину, злится на сыновей, которые, как ему кажется, уже подбираются к трону: «Еще это не уйдет, что ты говориш, печал, скорбь презелну жестоку твориш, будто мя избываеш» (5: 152). Гениюш объясняет царю, что смерть бывает скоропостижной и никто не живет аредовы веки, потому следует выбрать наследника. Целюдор одумывается и велит принести регалии, которыми наделяет одного из сыновей. Все поздравляют юного царя, очень скоро погибающего в сражении. Потом точно так же коронуют его брата, опять приносят регалии, царь «*порфиру на него вздевает, скипетр и державу вручает и на трон посаждает*» (5: 179). Другой царь, Атигрин, коронует свою дочь Тигрину и зятя Алколеса, уходя на тот свет: «Уже зело от скорби аз изнемогаю, по себе наследников вас уж оставляю» (5: 209). Умирая, он завещает хранить «регламенты» Трапезонской державы.

Если здесь формулы театральности контрастируют по своему общему настрою, то сближение свадьбы и коронации усиливает всеобщую радость персон. В «Акте о Калеандре» главный герой одновременно возводит на трон и сочетает браком Партулиана и Харизу, велит принести перстни «драгие» для обручения, короны, скипетры, порфиры для коронации. Призывает «творити веселие <...> днес строго» (5: 291). Коронация происходит по заведенному порядку: «Порфиры златыя на вас надеваю (*порфиру вздеваю и надеваю короны и вруча скипет им, глаголет*), короны драгия на главы вздеваю; скипетром владети вам повелеваю» (5: 292). Все поют и «*между тем приносят напитки и пьют, и пивши, ходят по театру, все веселятца, потом играет веселая музыка*» (Там же). То же самое происходит, когда Полиартес ставит на царство всех главных персон, которые вдобавок женятся между собой. Он посылает «4 короны, 4 скипетра, 4 порфиры <...>, дабы тем детей <...> короновати» (5: 368). Аллегорическая фигура Предупреждение возвещает «коронации» и велит короновать Тигрину, Калеандра, Алкобеля, Урания, что и происходит. Сенаторы в который раз несут регалии, бьют барабаны, начинается пир.

Аллегории не только возвещают о коронации, но и сами участвуют в этой церемонии. Когда Безсмертие прогоняет Смерть в антипрологе третьего действия «Акта о Калеандре», оно «посаждает» на трон бессмертную Любовь. В антипрологе «Действия об Есфири» на высоком троне располагается фигура Гордости. В антипрологе «Акта Ливерского» коронуется Фортуна: ее поведут «*и посадят на троне, а сами, ставши по сторонам, говорят: „Торжествуй на троне, скипетр управляя“*» (5: 393). Эта сцена предвещает коронацию Ливерия, сожалеющего о том, что у его народа нет скипетродержавца. Сенаторы подсказывают ему, что он должен принять корону и воссесть на трон: «Взойдите на трон и восторжествуйте, / Продолжая жизнь, всегда ликовствуйте». Теперь «вся Англия гремит: „Парфиру подайте, / Дражайши карону теперя налагайте“» (5: 398).

Коронаций столь много, что, кажется, этого счастливого мгновения дожидаются все персоны. Этот эпизод всегда подробно представлен и редко остается неразвернутым. Только в «Комедии о графе Фарсоне» Кралевна «лаконично» передает своему малолетнему сыну державу, а «Французский» король его коронует. Реплика гласит: «*Тогда надлежит короновать и петь кант*» (4: 410). Этот эпизод затмевает самоубийство Кралевны, которое она совершает сразу после коронации, — так создается контраст настроений на сцене.

{142} Такая формула театральности, как коронация, ведет основную тему «охотничьего» театра, тему радости и веселья, приобретающую в данном контексте торжественный «государственный» характер. Этот эпизод состоит из наделения входящей на трон персоны регалиями власти, пира с музыкой и пением.

Паратеатральные формы.

Среди паратеатральных действий в XVIII в. особо выделялись торжественные встречи государей, празднование побед, годовщин коронаций. По этим случаям специально возводились триумфальные врата, украшенные статуями, картинами, символами, эмблемами, сентенциями.

*Триумфальные врата,
фейерверки, смотр войск*

Триумфальные врата (арки, ворота) — это один из самых распространенных вариантов окказиональной архитектуры. В честь побед Петра I «великий был в Москве триумф и устроены были трой врата триумфальные со многи украшения» (цит. по: Старикова 2000: 110). По случаю коронации Анны Иоанновны, как бы вторя «государственным» триумфальным вратам, некоторые иностранные посланники расщедрились на сооружение триумфальных ворот и арок, «при которых во время шествия Ея Величества играли на трубах, а сами те министры, стоя перед своими квартиры, Ея Величеству поклон и поздравления чинили» (Там же: 136). Вступление в Москву и коронация Елизаветы Петровны также ознаменовались построением ворот: «Оные ворота построены Коринтическим орденом и имеют один главный проезд да два сторонние портала с галериями, которые вверху шестнатцатью, а внизу осмью статуями и следующими картинами и эмблемами украшень» (цит. по: Старикова 2005: 311).

Триумфальные врата явно имели театрализованный характер, их оформление напоминало спектакль: на вратах стояли статуи мифологических персонажей и аллегорий, появлявшихся и на театре; из общего фонда черпались эмблемы, украшавшие и врата, и сцену. «Картины, изображаемые на Триумфальных воротах, имели также яркий декоративный вид, а часто просто декорационный (иногда для ворот просто использовались декорационные театральные полотна)» (Там же: 17). Тесная связь окказиональной архитектуры и театра устроителям триумфальных врат представлялась естественной и необходимой. Судя по припискам к «Ревности православия», видимо, адре-

№ 1 Чертежъ Триумфальныхъ воротъ, что на Тверской улицѣ, вблизи Бороу.

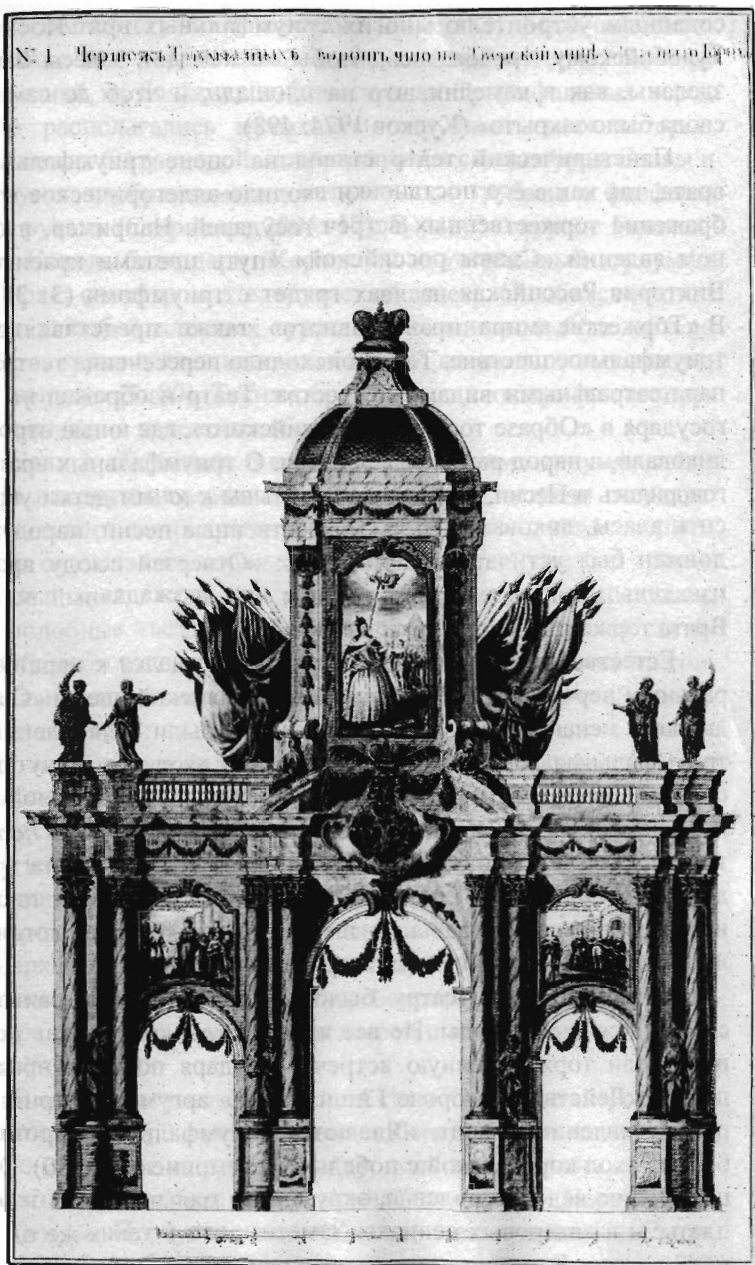


Рис. 3. Триумфальные врата в Москве, 1742 г.

{144} сованным устроителю многих триумфальных врат Иосифу Туробойскому, требовалось, чтобы «в комедии завесы были зделаны, как в комедии, что на площади, и чтоб до самого свода было закрыто» (Кусков 1974: 498).

Панегирический театр ставил на сцене триумфальные врата, так как в его постановки входило аллегорическое изображение торжественных встреч государей. Например, в одном явлении «Славы российской» «путь цветами красится, Виктория Российская на львах грядет с триумфом» (3: 281). В «Торжестве мира православного» также представлялось триумфальное шествие. Так происходило пересечение театра с паратеатральными видами искусства. Театр изображал въезд государя в «Образе торжества российского», где юные отроки ликовали, а народ разбрасывал ветви. О триумфальных вратах говорилось в Песни, содержащей призывы к юным детям украсить власы, ликовать и петь торжественные песни, народ же должен был устилать ветвями путь: «Отверзай всюду врата изваянныи, / прииде вскоре гость к нам возжаданный <...>. Врата торжества, будите готовы» (3: 439).

Естественно, и придворный театр обращался к паратеатральным церемониям. В постановке итальянской оперы «Сила любви и ненависти» «в проспекте видны были великолепныя триумфальныя ворота, которыя подавали вход к помянутому судному месту» (цит. по: Старикова 1996: 574). В одной из пьес немецких комедиантов «театр представляет место перед триумфальной аркой» (цит. по: Старикова 2005: 33). Эта традиция продолжалась и позже, в шереметевских театрах также изображались триумфальные шествия, для которых готовились специальные эскизы (Елизарова 1944: 148).

«Охотницкому» театру было не под силу выстраивать столь сложные эпизоды. Но все же однажды «охотники» воспроизвели торжественную встречу государя по всем правилам. В «Действии о короле Гишпанском» аргумент к тринадцатому явлению гласит: «Являются триумфальные ворота и бывает вход королевской с победы с церемониею» (5: 80). Эту церемонию ведет Королевна, окруженная мальчишками в белом платье и в «лавровых венцах». Заметим, что в таких же одеяниях царицу Елизавету встречали ученики Славяно-греко-латинской Академии. «Одетые в белые одежды, с зелеными венками поверх белых париков, с лавровыми ветвями в руках, юноши напоминали каких-то сказочных весенних существ

среди зимней стужи» (Старикова 2000: 181). Мальчики поют {145} «похваление» победителю. Также «во время торжественных церемоний на балканах и балюстрадах Триумфальных ворот часто располагались музыканты, «трубный глас» которых служил как бы звуковой иллюстрацией к скульптурам Славы и Гениусов, изображаемых, как правило, с трубами и фанфарами в руках» (Старикова 2005: 17). В пьесе о короле Гишпанском Король благодарит Королеву за устроенный «триумф» и одаряет скипетром, т. е. вручает ей власть. Он объясняет, что ведет за собой пленных турок, побежденных в бою: «Се со мною и турки в плен ведохом бяху / И великия от них разорения прияху» (5: 80). Таким образом, сцена «триумфа» воспроизводит давно известные образцы.

Если в «Действии о короле Гишпанском» триумфальные врата находятся на сцене, играется эпизод встречи государя, победившего своих врагов, то в «Акте о Калеандре» на первом плане оказывается торжественный въезд, но уже без триумфальных врат. Перед тем как рассмотреть эту сцену, скажем, что подобные въезды часто показывались на старинной сцене. В «Образе торжества российского» Россия появляется на триумфальной колеснице, как и в «Ревности православия» (Бадалич, Кузьмина 1968: 44). Напомним, что колесница имела множество символических значений в культуре того времени. Одна из проповедей Стефана Яворского называлась «Колесницей четырехколесной, многоочитой» (Там же: 45).

Не только триумфы, но и маскарад требовал особых средств передвижения — императрица и придворные, например, ездили по городу в специально изготовленных больших санях, они «зело изрядно зделаны и украшены были» (Там же: 188). К «некоторому маскарату» 1739 г. требовалось сделать «двадцать четыре линейных саней в виде зверей и птиц» (цит. по: Старикова 1996: 646).

В заключительном явлении «Акта о Калеандре» на колеснице, запряженной львами, прибывает Венера. Увенчанная «ляврами», она держит на руках Купиду, колесницу богини сопровождают античные боги и аллегорические фигуры. Идут Вулкан с молотом, Предупедение, произносящее проповедь, Слава, трубящая в трубу, «Радость цветами путь уготовляет» (5: 375). Встречающие Венеру персоны встают — она садится на трон. В течение всего эпизода колесница остается на сцене, потому что богиня, «сходя с трона, садитца паки на колесницу» (5: 382).

{146} Заметим, что колесница присутствует в пьесе «Попранная... Справедливость», поставленной в Немецкой комедии И.-Х. Зигмунда. В продолжение всего явления она также остается неподвижной. Аллегорические фигуры, Беллона и Марс, стоят «по обе стороны триумфальной колесницы. Вдали появляются Зависть и Недоброжелательство» (цит. по: Старикова 2003: 682). Показывали эти колесницы и на придворной сцене. В опере «Селевк» «Вологез едет на торжественной колеснице, которую везут пленники. Пред ним идет его победоносное войско, а за ним взятые в плен Сириане» (Там же: 74). Не всегда средство передвижения было столь репрезентативным. Бахус в том же явлении «Акта о Калеандре» приезжает на бочке, он и сидит на ней «среди театра». Прощаясь со всеми персонами, сообщает: «Отъезд свой на небо вам днес предьявляю, и бочку вина полную вам пить оставляю» (5: 383).

Отзвуками триумфальных въездов и встреч можно считать один эпизод седьмого явления первого действия «Акта о Калеандре». В аргументе сказано, что после того, как царь вручает Полиартесу Тигрину, «бывает пение и триумф» (5: 163). «Триумф» этот изображается как пир, во время которого поются канты, прославляющие молодых. Также в аргументе к тринадцатому явлению этой пьесы сказано, что, как только Калеандр обручил и посадил на царство Партулиана и Харизу, «бывает пение и триумф» (5: 287). В «Акте или действии о князе Петре Златых Ключах» придворные князя Волхвана также желают наслаждаться «триумфами» по поводу побед его сына. Никаких «изваянных врат», торжественных колесниц на сцене не предполагалось. «Охотники» довольствовались лишь «приветственным» пением и «питием», что происходило не раз — в аргументе или ремарке сообщалось, что состоится «триумф», но на сцене показывали пир или банкет. Пусть «триумф» не разворачивался в цельный эпизод, но само намерение персон «триумфовать» заслуживает внимания. Подобные эпизоды перекликаются с эпизодами паратеатральных церемоний.

«Фейерверки и иллюминации были наиболее емкой формой синтеза искусств в XVIII в.: помимо пиротехники они включали в себя портретную и театральную живопись, скульптуру, архитектуру, литературу, музыку. Но весь этот синтез существовал лишь краткое время, измерявшееся про-

должительностью самого фейерверка» (Малиновский 1990: {147} 239). Это «мимолетное» представление было предельно зрелищным и тяготело к представлению театральному. Например, вот что пишет В. П. Гребенюк по поводу фейерверка, устроенного по случаю взятия Нотебурга: «Наличие <...> множества сложных декораций (транспарантов, щитов, статуй) определило большие изобразительные возможности представления» (Гребенюк 1976а: 138). Он же обращает внимание на сменяемость декораций в фейерверках, подобную «переменам украшений» в театре. Фейерверки, эти «огненные упражнения», все более театрализовались, наиболее интенсивно при Елизавете Петровне.

Фейерверки, как и триумфальные врата, устраивались по поводу годовщин коронаций, бракосочетаний царских особ,



Рис. 4. Фейерверк и иллюминация в Москве в коронацию Елизаветы Петровны на Яузе, 1742 г.

{148} военных побед. Уже царь Петр «распорядился <...>, чтобы ежегодно при его Дворе устраивались три или четыре полных фейерверка из белых огней, а именно, в важнейшие праздники, как-то: в новогоднюю ночь, в день его рождения, именин, коронации и специально в отменно радостные и памятные празднества по случаю особо больших событий» (Штелин 1990: 243–244). «Торжество замирения с Шведскою короною» сопровождалось фейерверком, он «пополуночи <...> зажжен был <...>, а по сожжении фейерверка имела потеха, которая окончалась во 2-ом часу в половине» (цит. по: Старикова 2003: 76). Фейерверки были очень популярны, о них специально писалось в прессе того времени, где также сообщалось о фейерверках заграничных. Например, в «Санкт-петербургских ведомостях» за 1779 г. отмечалась «великая машина разных фейерверков», зажженная на венецианском карнавале.

Фейерверки состояли из нескольких планов, сжигавшихся последовательно. Существовал средний план и два плана фейерверка, «по сторонам поставленных, которые в перспективном расположении так между собою соединены, что они вместе великолепной амфитеатр составляют» (цит. по: Старикова 2005: 417). Эти театры огней аллегорическим образом манифестировали ведущие идеи эпохи и подчинялись правилам риторики, по которым писались развернутые «изъяснения» фейерверков. Они изображали храмы, сады, «театру подобное место», триумфальные врата, фонтаны. В них Гениусы появлялись верхом на дельфинах, «которые, играя, побеждают в отдаленных пещерах <...> морских чудовищ, яко завистных тюленей, безстыдных моржей, противных и ненавистных морских волков, прелесных сцилл и харибдов» (Там же: 441–444).

Фейерверки не были самостоятельными паратеатральными представлениями, они сочетались с триумфальными вратами, заключали балы и маскарады: «По полудни был бал, при чем тако ж де и машкарадом увеселялись. В 10 часу в вечеру имеет изрядный фейерверк зажжен быть» (цит. по: Старикова 1996: 179). Также вслед за фейерверками могли следовать иллюминации, пользовавшиеся большим успехом. При Анне Иоанновне искусство иллюминаций достигло совершенства, граф Миних для больших иллюминаций ввел представления с окрашенными фонарями, что особенно при-

влекало многочисленных зрителей (Штелин 1990: 245). Как {149} и другие паратеатральные формы, иллюминации сопровождали значительные государственные события: «На другой день тезоименитства Ея Императорского Величества была комедия и зажжена была иллюминация: иллюминирован весь сад» (цит. по: Старикова 2003: 64). Иллюминации в аллегорическом виде представляли идеи монаршей власти, величия России, как иллюминация в Кремлевском дворце дома при Золотой решетке: «Главная картина оной иллюминации представляет Славу Российской империи, в виде гениуса, летящего и в правой руке Императорскую корону, а в левой скипетр и пальмовую ветвь держащего» (цит. по: Старикова 2005: 421).

Иллюминации выглядели как сад в полном цветении, как садовая аллея, «из соединенных перспективным порядком и зелеными ветвями украшенных сводов» состоящая (Там же: 389); как амфитеатры, лабиринты, храмы. Изображали они «отверстое небо», в них участвовали аллегорические фигуры: Всенародное Благополучие «в подобие жены благолепные», Век Златы также «в образ жены благолепныя», Благодать Божия, «из облак» подающая России лилию и возлагающая ей на главу «венеч от цветков различных» (Там же: 410). Как видим, оформление иллюминаций сходно с оформлением фейерверков, но фейерверк — это движущаяся «огненная картина», а иллюминация — статичная.

Иллюминации и фейерверки, как явствует из приведенных выше цитат, сочетались с театральными представлениями панегирического характера. «Страшное изображение второго пришествия», «по-видимому, наряду с фейерверком, входило в состав столичных празднеств по поводу Эрестферской победы» (Бадалич, Кузьмина 1968: 482). Фейерверк и спектакль не только составляли единый ансамбль, фейерверки проникали на сцену. Например, в «Торжестве мира православного» аллегорические фигуры «вжигали» две кометы (другие примеры см.: Гребенюк 1974б: 140). В итальянской комедии «Смералдина кикимора», ставившейся при дворе Анны Иоанновны в 1733 г., фейерверк, как следует из сценария, представлялся на театре. Здесь стол, к которому устремляются все участники действия, «преображается в фейерверк; от того все испужавшихся побежали» (цит. по: Перетц 1917: 36).

{150} Чем более совершенствовался театр в техническом отношении, тем чаще на сцене можно было увидеть фейерверки. Я. Штелин пишет, что в петербургской опере «несколько раз вместо эпилогов устраивали в театре довольно большие фейерверки с вертящимися огненными колесами, фантонами и каскадами к восторгу зрителей, но не без боязни, что сцена сгорит» (цит. по: Старикова 1996: 596). Правда, для большей безопасности сцену покрывали войлоком. «Немецкие мастера марионеточные игроки со своими большими фигурами на своем малом театре с меняющимися механизмами» изображали полную осаду «всемирно известной древней Трои» и ее бомбардировку «с помощью искусного фейерверка» (цит. по: Старикова 2003: 748).

В «охотничком» театре о фейерверках лишь упоминалось. Царь Атигрин в «Акте о Калеандре» только обещает устроить фейерверк: «Фейерверки многия подшусь сотворити, пиры превеликия з балы учинити» (5: 184). Как видим, и на сцене предполагалось связать фейерверк с празднеством. «Фейерверк был квинтэссенцией любого праздника», к которому тяготел и «охотничкий» театр (Сиповская 2000: 20). Упоминание фейерверка вводит «охотничкий» театр в пространство культуры XVIII в., где по любому торжественному случаю город освещался огнями, сжигались только что выстроенные декорации, но на любительской сцене фейерверк так и не появился.

Его не показывали по вполне понятным соображениям безопасности, о которой всегда пеклись устроители фейерверков и иллюминаций. «Надлежит наикрепчайшее иметь смотрение, дабы от чего, Боже сохрани, не учинилось пожарного случая: и для лутчей в том предосторожности в удобных местах иметь с водою тчаны и работных людей с потребными инструментами доволное число», — гласил приказ князя Никиты Трубецкого от 23 апреля 1742 г.

Если триумфальные врата показаны лишь однажды, фейерверк только упоминается, то смотр войск, пусть в неполном виде, проводится на сцене часто и не только потому, что его нетрудно было изобразить. Парады и смотры войск захватили воображение общества. «Уже при Алексее Михайловиче войсковые смотры стали проводиться систематически, не только в исключительных случаях, как это было ранее» (Демин 1998: 324). Далее эта тенденция утвердилась.

«В качестве примера можно вспомнить торжественный вход {151} русских войск в Москву после победы под Полтавой 21 декабря 1709 г. или же морской парад на Неве с пленными шведскими кораблями после победы при Гренгаме» (Сиповская 2000: 21). Анна Иоанновна испытывала страсть к «военным экзерцициям». Например, Санкт-Петербургская газета сообщала, что императрица повелела своим полкам, стоящим в Измайлове, «экзерцировать», что «неизреченную радость и радостное восклицание возбудило» (цит. по: Старикова 1996: 608). Устраивались для императрицы военные экзерциции «с палбою», а также увеселительные баталии. Эта традиция перейдет в век XIX. Парад, ориентированный на зрелищность, будет и далее привлекать внимание общества. Он в какой-то мере уже воспринимался как искусство балета, но в то же время «становился эстетизированной моделью идеала не только военной, но и общегосударственной организации» (Лотман 1998и: 631).

Смотры войск, парады переносились на сцену в итальянском театре, как следует из «Щета, коликое число в росходе денег издержано <...> на всякие мелочные покупки» И. Авوليو, он должен был заплатить десяти солдатам, которые «делали артикул» (цит. по: Старикова 1996: 272). Эту линию театрального искусства продолжили «охотники».

Смотр войск совершался на сцене в соответствии с четкими правилами. Военные чины и простые солдаты, чеканя шаг, маршировали и отдавали честь. В «Действии о короле Гишпанском» в честь Посла выставляется почетный караул, перед ним разворачивается передняя шеренга, ставшая во фронт. Дежурный командует: «Во фронт! Передняя шеренга, ступай направо кругом! <...> На караул! На плечо! И мушкет с поля!» (5: 58, 59). Он приказывает играть на музыке «вход», барабанщику бить в барабан и замечает, что честь будет отдавать сам: «Знамя же ему не преклоняйте, / И чести им не отдавайте» (5: 59). В этой же пьесе представлен развод караула: «Воинство во фронт становитесь / И ширенгами расширяйтесь!» (5: 79). Одна из заключительных ремарок гласит: «*Пойдут строем. Музыка играет*» (5: 80). В «Комедии о графе Фарсоне» главный герой отдает роте приказ следить за тем, когда выйдет из своих апартаментов Кралевна, и велит отдать ей честь: «*Итти кралевне, тогда драбантом закричать: „К ружью“*» (4: 391). В «Акте о Калеандре» царь при-

{152} казывает «воям»: «Честь вы, вои, отдайте, как они придут. (Приходят послы с ковалеры, вои честь отдают)» (5: 229). Воины в этой пьесе также маршируют. Примечательно, что о воинском артикуле идет речь в отрывке «Рождественской драмы астраханской семинарии». Здесь Афицер упрекает Воина за измену: «Разве ты не помнишь того, / Что присягу принял за кого» (4: 144). Тот оправдывается незнанием артикула, и Афицер смягчается: «За незнанием артикула ету вину тебе прощаю, / А впредь от таких поступков опасатся пове- леваю» (4: 144).

Итак, среди паратеатральных форм явно выделяется смотр войск, вероятно, потому, что его было нетрудно пред- ставить на сцене. Фейерверки, как видим, театр не «возжи- гал», так как для этого не было достаточных технических средств. Также возведение на сцене триумфальных врат было делом трудным и требовало больших затрат, которые театр не мог себе позволить. Поэтому фейерверк лишь упоминает- ся, а триумфальные врата воздвигают только в одной пьесе; солдаты же маршируют и встают во фронт не раз. В какой-то степени в предпочтении «военных» эпизодов должны были сказаться вкусы общества того времени. Таким образом, ни фейерверк, ни триумф не стали повторяющимися театраль- ными формулами, хотя были к этому готовы. Смотр войск, перенесенный на сцену, напротив, оказался одной из формул театральности, поддерживаемой показом битв и сражений. Они всегда представлялись на старинной сцене, не только русской, присутствовали они в испанском театре XVI–XVII вв. Когда показывают битвы, тогда «подмостки заполняют сол- даты, за сценой слышны команды и возгласы сражающихся» (Сильюнас 1995: 114).

Внимание «охотников» сосредоточивалось на моменте сбора в поход. Фелтмаршал в «Действии о короле Гишпан- ском» заверяет: «Тотчас воинство семо приведу, / Полками и дивизиями установлю». Его команду пародирует Гаер кри- ками: «Вынимай палаши, сряду и кроши!». Фелтмаршал дает еще одну команду: «Слушай! вынимай палаши, руби!» (5: 65). Главный герой «Акта Ливерского» так призывает к всту- плению в битву: «Скорей поспешайте в действиях военных / И предъготовляйте своих подчиненных!» (5: 402). На сцену выходят войска, готовые к бою, «Театр представляет Ливе- рия с фелтмаршалом и сенаторами, также с войском, уже

вооруженным к баталии» (5: 403). В «Акте о Калеандре» {153} «*выходит войско греческое, становитца на правой стороне*» (5: 313); «*Явлетца Олоферн со Ахиором и со множеством вой оруженных*» в пьесе «*О премудрей Иудифе*» (5: 439). Войска возвращаются с победой, чему радуются правители, например князь Петр Златых Ключей: «*Веселие же прияв, всех вас распушаю <...>. Утружденны от войны, теперь отдыхайте, / не бояся ничего, покой принимайте*» (4: 355). Естественно, войска могут терпеть поражение, как в «Комедии об Индрике и Меленде»: «*Потом Дацкой король и войско ево побиты*» (5: 506).

Сражения всегда одинаково показываются на сцене. Баталии «учиняются» скорые: «*Починают баталию. Индрик же воинство швецкое побивает и по баталии, севие на престол, глаголет*» (5: 535). В бой персоны вступают, только сойдя с трона: «*Востав с престола, биютца*» (5: 506). Следовательно, битвы и сражения ненадолго останавливали движение сюжета. Время, им отведенное, было кратким. Другие театры того времени также увлекались батальными сценами. В опере «Сила любви и ненависти» король брал штурмом город, и на театре показывались стены осажденного города, где стояло великое множество вооруженных людей. Затем представлялась битва, даже «пущено было несколько слонов с деревянными башнями» (цит. по: Старикова 1996: 572).

К паратеатральным формам примыкает банкет, **Банкет** уже упоминавшийся в связи со свадьбами и коронациями. Заслуживает он специального рассмотрения как эпизод, повторяющийся вне связи с упомянутыми театральными формулами и сам превращающийся в устойчивую формулу.

Пир или банкет был неотъемлемой частью праздников, устраиваемых по самым разным поводам. «*Действительно, праздник немислим без застолья. И в этом до сего дня проявляется вроде бы совсем уже нивелировавшаяся связь между общей трапезой и жертвоприношением. Как известно, в мифологическом сознании физиологический процесс поглощения пищи соотносился с целым комплексом представлений о вечном возобновлении, о жизни через смерть, и, наконец, о воскресении*» (Сиповская 2003: 59). Очевидно, что в то время сакрализация повседневности уступила место прагматике, но прагматическое отношение к пище эстетизирова-

{154} лось, трапезы, кроме того, имели публичный характер. «Парадный обед, или, как говорили тогда, «трактование», было кульминацией любого торжества XVIII — первой половины XIX столетия, а его «учреждение» почиталось одним из высочайших искусств» (Там же). Кроме того, банкет проводился по правилам, как и более ранние пиры и дворцовые обеды, представлявшие собой «театрализованный „образец“ церемониала <...>. „Чин“ обеда имел символическое значение» (Державина, Демин, Робинсон 1972: 54). А. С. Демин обратил внимание на то, что частые картины пиров и трапез в пьесах связаны с придворным укладом, явно имевшим черты зрелищности (Демин 1998: 484).

Театрализация банкета несомненна. Она особенно сказывалась, когда банкет смыкался с маскарадом. Тогда гости, не снимая масок, садились «за фигурным столом попарно кушать вечернее кушанье» (цит. по: Старикова 2003: 88). Кроме того, банкет воспроизводил элементы окказиональной архитектуры в течение всего XVIII в. А. Д. Кантемир в Париже «учинил богатой стол», который, благодаря его убранству, стал подлинным артефактом. Он привлекал не только гастрономической роскошью — «В круг всего ставлены на стол наилучшие кушанья в великом изобилии, а по том всякия конфеты и садовые плоды», — но и своей «архитектурностью». «По средине главного четверугольного стола зделан был из сахара преизрядной сад», в котором стоял храм Минервы. Богиню окружали аллегорические фигуры, «на корнишах и ступенях показывались Гениусы, держащие в руках кузовки со всякими фруктами и дорогими камнями» (цит. по: Старикова 2005: 426). Очевидно, что «конструировали» этот стол французские мастера гастрономии, но и русские банкеты, устраиваемые во дворцах, не уступали им.

Так, однажды «приготовлен был стол на 200 персон в виде императорской короны <...>. При сем же случае в средине сей большой залы был изрядной фонтан наподобие трона с каскадами поставленными в разных местах статуями, из которого во время стола бежала вода из 34 трубок разными фигурами и сверх прохладения производила приятный шум» (Там же: 527). Фонтан ставился не только в зале, но и на банкетном столе: «В средине онаго стола был фонтан, из котораго вода игранием происходила все время кушанья» (цит. по: Старикова 2003: 88). Украшался банкетный стол «маленьки-

ми» фейерверками. Их «в виде красиво украшенного десерта {155} иногда ставили на <...> стол за ужином и в заключение сжигали к восхищению его (Петра III. — Л. С.), но не без неудобства от дыма и серных паров» (Штелин 1990: 261).

В другой раз на фигурном столе «конфеты <...> представляли великолепную коронационную залу преизрядной архитектуры». Здесь же находилась «исправная» модель Императорской Академии наук и «Кунст камеры с обсерваторией» (цит. по: Старикова 2005: 529). Не всегда банкетные столы сближались с окказиональной архитектурой и воспроизводили известные строения, тем не менее они обязательно имели эстетическое оформление, к чему устроители празднеств стремились и позднее. Граф Шереметев в честь Станислава Понятовского устроил роскошный праздник, после которого «последовал ужин, сервированный более чем на сто человек, столы были убраны серебряными блюдами и самыми дорогими тарелками из фарфора, вся середина стола была украшена и сверкала хрусталем...» (цит. по: Елизарова 1944: 175).

«Охотницкий» театр показывал, как устраивают банкеты короли и цари, естественно, лишь намечая их контуры. Драматурги зачастую отмечали приглашение гостей, в ремарках говорилось, что рассаживают их по чинам, как в пьесе о Калеандре: *«Брандиру благодарит и повелевает ему сесть, он же осторон ее на правой руке садитца <...>, вопрошает о имени кавалера Скупидона и повелевает ему садитца, он же по левую руку против Брандира садитца»* (5: 277). Так на сцене продолжают давние традиции дворцовых обедов. Театр пытался различать женское и мужское поведение во время банкета. Как следует из ремарок, присутствующие на банкете дамы, в отличие от кавалеров, выпивали не два, а один бокал. Почти все банкеты «охотницкого» театра сопровождались веселой музыкой.

Заметим, что театр, хотя и не показывал на сцене ассамблею и бал, все же упоминал их, т.е. старые и новые формы праздника совмещались. Ассамблеи были школой манер петровского времени, они устраивались не только для развлечения (Кирсанова 2002: 27). Как гласит царский указ, на ассамблеях занимались делами, гости могли «о всякой нужде переговорить, также слышать, что где делается, притом же и забава» (Там же). Развлекаясь, на ассамблеях танцевали под духовую музыку, играли в шашки. Позднее ас-

{156} самблеи дополнились учеными диспутами. Их сменили балы, уже не имевшие торжественного характера и приобретшие легкость и изящество. «Мужчины стали галантными кавалерами, освоив танцы, приятные манеры, а также искусство вести светскую беседу, составить букет, используя язык цветов, и расшифровать послание, данное с помощью веера или мушки» (Там же: 49–50). О балах и ассамблеях только ведут речи персоны в «Акте о Калеандре»: «В осамблеи аз бых, пришел в сон ужасны» (5: 203). Бал намеревается дать один царь в честь обручения дочери, но все заканчивается банкетом.

Банкеты — неременная часть эпизодов свадьбы и коронации. Пир, или банкет — это центральный и самый зрелищный эпизод свадьбы, непременно представляемый на сцене. Как только молодые решают сочетаться браком, царь, хоть он и говорит, что ему от этого тошно, готов пировать: «Вы же, предстоящая, питье несите, всем председящим тыя подносите» (5: 170). Пение, музыка, «питие» — основные признаки свадебного банкета. Примерно так же проходят банкеты по случаю коронации. В «Действии о короле Гишпанском» новый Король, взожда на престол, банкет «учреждает», на котором все вкушают «брашна и пития» и «прохлаждаются», после чего король жалуется на усталость. В «Истории о царе Давиде и царе Соломоне» Соломон устраивает пир по случаю коронации: *«Тако по окончании того Саламону зделать пир, и сидеть всем сенатором и воинам»* (4: 121). Поводом для банкета бывала военная победа: «Ныне славою аз сияю, / Яко противного себе не знаю <...>, сего аз желаю, / Разных питей наливать повелеваю» (5: 486), «Ин веселитесь, радосно ликуйте, / О победе стяжавше, вои, днесь торжествуйте» (5: 506).

Когда отмечался день тезоименитства государя, то устраивались театральные представления, звучала музыка. Отмечались и именины государей. Известно, что однажды празднество именин Анны Иоанновны было перенесено, так как именины приходились на постный день. По случаю этого праздника капельмейстер Ритори сочинил серенаду. Театр отражал подобные торжественные празднества. Есфирь в «Действии об Есфири» приглашает Артаксеркса отпраздновать «день тезоимеництва», Кралевна в «Комедии о графе Фарсоне» желает отметить день своего «тезоименитства» и в связи с этим повышает в чине Фарсона.

Во многих пьесах банкеты даются на новомодный манер. {157} Гишпанский Король («Действие о короле Гишпанском») приглашает веселиться по случаю его дня рождения: «Знайте вы, что ныне какое ликовство / День моего рождения да будет торжество, / Того ради мы должны повеселитца / И на разных музыках прокладитца. / Напиток скоро несите, / Кто чего желает, тому то поднесите» (5: 57). Королевский день рождения отмечают с большой помпой, в его честь не только играет музыка, но и «палят». Напомним, что «палбой» оглашались и похороны. В «Комедии о графе Фарсоне» главный герой приглашает Сенаторов отпраздновать его день рождения: «Ныне паки прошу вас / Сей день посетить нас: / Понеже сего числа изволила мя мати родити, / Того ради принужден его с радостию почтити» (4: 363). Готовят стол, и Фарсон просит всех «купно» веселиться. Празднество это длится целое явление, в конце которого Сенаторы благодарят Фарсона, встают и уходят.

Устраивались банкеты по поводу рождения детей. В «Комедии об Индрике и Меленде» с появлением на свет дочери Меленды Сенаторы поздравляют Короля «дацкого», а он всех призывает торжествовать и ликовать: «Слышите, вои: пития драгаго принесите / И всех зде при мне насладите» (5: 500). Король пьет и повелевает пить другим. Аналогично построенная сцена поздравления Короля саксонского с рождением сына Индрика.

Князь Волхван в пьесе о Петре Златых Ключах желает устроить праздник в честь возвращения сына: «Ныне же прошу в дом мой с нами возвратитесь / и там, купно веселясь, всех благ насладитесь» (4: 353). Точно так же в «Акте о Калеандре» царица Тигрина, которая, наконец, обретает свою дочь Неонилду, заявляет: «Ныне же довлеет нам зде веселитца <...>, банкетом славным нам зде прокладитца <...>. Вы, сенатори, пития несите, и гостям председящим тыя поднесите» (5: 278). Неонилда согласна с тем, что пора «ликовати, с матерью любезной зде торжествовати. Банкеты велии будет сотворяти, разными потехи себя забавляти» (5: 277).

Банкетами отмечались встречи властителей со знатными персонами и кавалерами. В «Акте или действии о князе Петре Златых Ключах» «князь Волхван королевства французскаго учиняет банкет про своих приятелей, на котором бывают искусные коволеры, и князь Петр» (4: 316). Он приглашает их

{158} пировать: «Днесь аз всех вас моей прозбой утруждаю, / повеселится со мною усердно желаю» (4: 317). Король Неополитанский в этой же пьесе хочет угостить «приятелей», он «к лакеям говорит: «Придворныя лакеи, Министров почтите, / наполнивше пакалы, оным подносите» (4: 331). Король поздравляет всю любезную компанию, и все пьют и веселятся. Царь Артаксеркс в «Действии об Есфири» пирует с князьями «мидскими» и министрами «перскими».

«Банкетуют» не только властители, но и менее знатные персоны, как граф Фарсон, отмечавший свой день рождения. Поводом для банкета служит небывалая удача — Фарсону удалось потанцевать с Кралевной, насладиться ее «амурными» словами, теперь он с удовольствием угощает домашних и велит накрывать на стол: «Скоро в казенную полату поидите, / Множество разных напитков принесите. / Буду для полученного веселитца / И з домашними прокладитца» (4: 367). Отмечает он празднеством развитие своих отношений с Кралевной: «Слава во вышних Богу! / Паки себе получил радость многу. / Радуйся, моя полата, веселием богата» (4: 383). Прошло немного времени, и Фарсон опять сидит в окружении Сенаторов и пирует, они же потом замышляют против Фарсона коварную интригу и «учиняют» банкет в королевском доме, на котором «муж рьян» ссорится с ним. Так банкет становится местом действия, хотя в других случаях этого не происходит.

Конечно, эпизод банкета мог сокращаться до сцены, в которой гостей просто обносят «пакалами». Они же, приняв королевское угощение, произносят благодарственные речи. Иногда короли довольствуются скромным обедом, как король Гишпанский, который, заканчивая заседание Сенаторов, радостно соглашается с одним из них, что пора идти обедать: «Дванадцать часов било, / Лутче поидем кушать, так и будет мило <...>. Подлинно так, благо сие рассудил, / Что де кушать нам присудил» (5: 62). Представлялись на сцене и дружеские беседы за столом, в пьесе «О Сарпиде, дуксе ассириском» «на малом диатре являютца Пилляд и Памфил, за столом сидящи, на столе же была бы скляница и рюмки стоящи» (5: 111). Их застолье только напоминает о широких пирах других персон. Скромное угощение предлагает Фарсону коварная Гофмейстерша: «Пришедшу Фарсону сесть за стол и вытить чарку вотки» (4: 376).

Предаются веселью не только на земле — боги, усев- {159}
 шись на Олимпе, устраивают пиры в «Акте о Калеандре». Юпитер восседает во главе стола, а Бахус возвещает: «Аз хочу им ныне подносить чарки, будут оныя им в рот летати, как галки» (5: 256). Он угощает богов, те с радостью пьют, а Юпитер просит: «Нутко, брат Бахус, поднеси по чарке, всем моим товарищем, хот по полной склянке» (5: 257).

Банкетов и пиров, устраиваемых по самым разным поводам, набирается так много, что взятые вместе эти формулы театральности можно считать метафорическим проведением темы праздника, который был ядром оптимистической культуры XVIII в. Без конца собирая персон на банкеты, отводя значительную часть действия всеобщему веселью, театр будто давал пиры в свою честь. «И вы днес преславно все банкетуйте» (5: 278), — как бы призывал он и зрителей, и персон.

Никаких намеков на богатый стол в пьесах нет. Вы- *Интермедиаальные пирования*
 сокие персоны никогда не едят, оставляя это приятное занятие интермедиаальным персонажам, всегда готовым пировать, что удастся им редко. Еда занимает их настолько, что все свое существование они воспринимают через ее образы. Мир отношений, в том числе любовных, они пропускают через них. Давнее свидание Гаер в интермедии «Шляхта, Старуха, Молодка, Гаер» вспоминает следующим образом: в ту пору хозяйка «избу топила, / И варила кисель. / Да тут же окорок ветчины висел. / Зделала про меня селянку, / А я тебя целовал, белянку» (5: 731). Другие персонажи также охотно рассказывают, что когда-то ели жареную утку, хотя поесть и выпить им удастся редко: «Ох, очень смачно будет моему брюху, / паче ароматного духу!» (5: 98). Следовательно, о пированиях в интермедиях говорится в прошедшем времени или в сослагательном наклонении.

В основном интермедиаальные персонажи торопливо утлеяют голод, они и во сне тянутся за колбасой и никак не могут ее поймать. Голодные господа заказывают не менее голодным слугам несметное количество самых разных яств, заранее зная, что даже не увидят их никогда, а не то что попробуют. «Только сходи теперь в лавки, / Купи мне рыбы не мало, / Чтоб за то ни было дано. / Яко то: щук, линей, карасей, / Притом белозерских снетков и ершей. / Из того свари мне две уши и похлепку, / Потрохи, селянку и одну колотку. /

{160} Еще же несколько жаркаго, / К тому же хоть немного тельнаго / Да пирожек другой с кулебякой», — заходится изголодавшийся Шляхтич во 2-й интермедии из сборника П. Н. Тиханова (5: 568). «Глазами-та всячину бы ел, да душа не принимает», — грустит другой Шляхта в интермедии «Шляхта, Слуга, Старуха, дворянка-вдова» (5: 621).

Иногда мечты готовы превратиться в реальность, Арлекин в 7-й интермедии из сборника П. Н. Тиханова с волнением готовится к празднику: «А мы и не начинали, / Ниже пива затирали, / Неточию чтоб чево другога / Или закуски и харчевова» (5: 587). Но только в мечтах остается «довольное число напитков виноградных, / Закусок и конфеток убранных. / Хорошая буза сварена ис просы <...>. Поставитца и прошлогодняя белая брага <...>. Гущенных конфеток целое блюдо», как в «Повести о сером и добром коте» (5: 552).

Реальность выглядит более сурово, Шляхта во второй интермедии из сборника П. Н. Тиханова только желает поесть рыбы, зная, что ничего не получит, кроме «оржаной кашки». Слуга все-таки приносит голодному хозяину горшок с рыбой и, конечно, разбивает его, и тогда *«рыба же и вода означит-ся на полу»* (5: 569). Злоключения всегда голодного интермедийного персонажа подытоживаются следующим образом: «Хотя я у многих сего дня в гостях был, / Только никто меня еще не накормил» (5: 564). Героям интермедий так хочется есть, что они даже не боятся Лекаря и охотно соглашаются вырвать зуб, если рядом положат «поросю печеное». Также всегда голоден итальянский Арлекин, который, не зная, чем набить брюхо, питается мухами (Перетц 1917: 2).

Хотя интермедийные персонажи готовы съесть все на свете, чаще всего они ведут речь о хлебе и вине. Гаир в пьесе «О Сарпиде, дуксе ассириском» появляется с мешком, в котором завязан хлеб. Немного подравшись с Зимфоном, они *«салятся оба и поевши мало»*, мирно беседуют, но недолго (5: 97). Другие хотят только выпить, как Гаер в 11-й интермедии из сборника П. Н. Тиханова: «Поставте мне вина на полтину / Пойдем-ка на кабака, я вас не покину» (5: 613). Они приглашают друг друга на чарку горелки, способной разрешить все их споры, поют настоящие гимны вину. «Вино да пиво, то-то некое диво!» — восклицает Гаир в «Действии о короле Гишпанском» (5: 98). «Ах, вино дражайшее и пиво любезно! <...> Полетел бы я теперь на кабака к вам прямо <...>».

И в праздник, и в будни пьян был бы без прасыпу <...>. Пил бы пиво кислое да вино, как воду», — говорит Подьячий в уже упоминавшейся 11-й интермедии из сборника П. Н. Тиханова (5: 610). Другие персонажи обстоятельно рассказывают, как на них действуют крепкие напитки. Гаир, например, боится, что не проспится с похмелья, Подьячий, описывая свой режим принятия алкогольных напитков, уверяет, что «после питья лутчей сон в ту пору» (5: 609). Служа в приказе, он посещает кабак «на час» по четыре раза. Ему трудно обегать все кабаки после обеда: «А мне с вином растатся, как растатца з братом» (Там же). Правда, выпить интермедияльным персонажам удается редко, у них вечно отнимают последние капли, поэтому они и стараются все выпить «наперед».

Пожалуй, только в «Интермедии о Гарлитинской свадьбе» представлен если не пир, то богатое угощение. Гаер пьет и веселится с Купцом, к дочери которого он пришел свататься. Также в интермедии «Шляхта, Старуха, Молодка, Гаер» Шляхта угощается у Молодки. Они «сядут за стол и станут пить» (5: 730). В интермедии «Старец, Баба, Цыган» все герои пьют, поют и пляшут. Особых церемоний здесь никто не соблюдает, едят по-простому, не соблюдая этикета. «Кушай попросту, по нашему и без блюда!», — так Гаир угощает Зимфона в пьесе о Сарпиде (5: 97).

Настоящим пиром выглядит поедание пирогов у Маркитанта в 3-й интермедии «Интерлюдий или междувброшенных забавных игралищ». Он так их расхваливает: «То здесь пироги горячи <...>. Вот у меня с лучком, с перцом, / С свежим говяжьим сердцом; / Масло чрез край льется, / И подлить еще довольно найдется, / Теперь только испечены, / Куда как воложно начинены! / То пироги здобны, то скляны: / Покушайте, господа дворяны!» (4: 472). Завидев горячие пироги, посетители выхватывают их друг у друга с криками: «Посмотри побольши горячих тых не знайдется?» (4: 474). Обратим внимание на то, что Маркитант произносит устойчивую формулу зазывалы, вошедшую в выступления балаганных «дедов». П. Г. Богатырев приводит следующий пример «барского обеда»: «На второе пирог / Из лягушачьих ног, / С луком, перцем / Да с собачьим сердцем» (Богатырев 1971: 466). То же меню присутствует в интермедии «Шляхта, Слуги». Здесь обещаются «легушка, ребчик з пухом з духом, / Да яички з духом, сиречь болтун, / Курочка вороная, / Да кокушечка дворная, / Сиречь воробей» (5: 687).

{162} Таким образом, пирования в интермедиях, в основном не состоявшиеся, снижают банкеты высоких персон. Они приносят на сцену смех и веселье и, конечно, усиливают театральность представлений.

Публичная жизнь на сцене. «Охотничий» театр не только коронует, женит и хоронит персон, он занят делами государственными. Конечно, они не являются главным объектом изображения на сцене, а создают фон, на котором развивается действие. Не лишена публичности и частная жизнь персон, им порой приходится являться в суд или сенат, где решаются их дела.

При дворе происходят важные события, например приемы послов. В жизни они регламентировались столь тщательно, что проявляли черты театральности, которую пытались усилить на сцене «охотники». Приемы послов драматурги показывали, сохраняя основную канву событий, фиксируемых в данной церемонии. Например, когда властители собираются начать войну, они предварительно сообщают о своих намерениях противной стороне, для чего посылают послов.

В «Акте о царе перском Кире» Кир отправляет Послов к скифской царице Тамире: «Ускори ко оной посолство отправит, / Дабы умела себя на войну представить» (4: 565). Также Послы из «чуждых» стран появляются при дворе. Об их приезде сообщается заранее, как в «Действии о короле Гишпанском»: «Королевское величество, вам доношу: / Посол Турецкий приехал, о сем приказу прошу» (5: 57). Посол произносит торжественную речь, для него устраивают «уиденцию». В «Комедии об Индрике и Меленде» вручают дары и провожают добрыми напутствиями Посла, приходящего ко двору «дацкого» Короля. Царь Арфелион в «Акте о Калеандре» готов поздравлять Послов, велит Сенаторам отдавать им честь, в необходимости чего те сомневаются. Тогда царь приказывает Воинам отдавать честь Послам, а Сенаторам — приветствовать их. Послы, отправляясь в обратный путь, также отдают честь.

Таким образом, эта формула строится, следуя официальному этикету, как его представляли себе «охотники». Они обогащали ее реакцией Послов на повеление царских особ, не оставлявших их без внимания. Не всегда прием проходил

гладко, иногда Послов прогоняли с позором. «И вы извольте {163} уехать в землю свою / И объявить об сем салтану своему», — говорит Сенатор в «Действии о короле Гишпанском» (5: 63). Возвратившись из Франции, о таком же приеме рассказывает Посол в «Акте Ливерском»: «Я крайне несчастлив называтца должен, / Што мои праминад совсем уничтожен. / Будучи во Франции, скол я не трудился, / Но успеха нет, Фулберт не склонился» (5: 401). Прогоняют Посла от «безбожного царя» в «Акте о преславной палестинских стран царице». В «Акте о Калеандре» к царю Атигрину приходят «гречестии» послы, приносящие грамоты и дары. Царь гневается на них и прогоняет: «Возмите, безделники, домой побегайте <...>. *(По шеи их гонят з грамотой. Отходят послы с бецестием, прогонимы по шии)* <...>. По шеи оных безделных толкайте, бесчестно из наших полат проталкайте» (5: 187). Когда Послов высылают «з бесчестием», то им предлагают возвратиться «на наемных подводах». Если прием проходил гладко, Послам вручали дары. Если нет, то подарки, конечно, не полагались.

Церемония приема и проводов послов может сжиматься, Послы, например, появляются без предупреждения. В «Акте о Калеандре» царь Атигрин почти неожиданно посылает Послов в разные царства: «Вы, послы любезныя, скоро днес идите и вам повеленное верно сотворити» (5: 134). Так же поступает другой царь, Арфелион. Едва закончив речь, обращенную к сестре, он раздает приказания Послам разъехаться в разные страны. Послы из Трапезонта, появившись безо всяких предупреждений и приветствий, резко прерывают речи других персон. Они приходят ниоткуда и затем молниеносно исчезают. Об их прибытии никто не докладывает, к их приему никто специально не готовится. Послы пришли лишь для того, чтобы внушить «несносную печаль» царской чете.

Появление Послов на сцене не только соединяет персон, но и создает паузы в действии, как и все другие формулы театральности. В этих эпизодах соответствующим способом показана публичная жизнь, которая интересовала не только высокие слои общества. «Церемониальные въезды и торжественные встречи иностранных посольств представляли международную политику страны. Еще в допетровское время торжественные шествия иноземных послов собирали множество народа, волновали умы обывателей» (Фагурел 2003: 20).

{164} «Охотницкий» театр демонстрировал и другие формы общественной жизни — заседание сената и суд, срастающиеся между собой. Эти формулы театральности четко вписаны в развитие действия. Наиболее значительные события, резкие изменения судьбы главных персон, их взлеты и падения предопределяются в сенате, где принимаются государственные решения. Сцены в сенате порой так разрастаются, что почти что подменяют собой пьесу.

В «Гистории о Кире царе перском и царице Тамире скифской» центральный эпизод битвы Кира с сыном Тамиры окружен бесконечными советами. Кир сначала советуется с Сенаторами, затем с Воинами, после Тамира держит совет с аналогичными персонами. Совет этот повторяется после смерти ее сына. То же самое наблюдается в «Акте о царе перском Кире и о царице скифской Тамире». В первом явлении Кир советуется с Сенаторами, во втором — Тамира; в третьем явлении Кир призывает Воинов и просит их советов, как вести битву; в четвертом совещание переносится во дворец Тамиры; в пятом явлении ее Сын держит совет с Воинами точно так же, как это делал Кир; в седьмом явлении «печалующейся» Тамире советы дают аллегории, Фортуна, Надежда, Купида, а не только Сенаторы.

Если эти две сходные по сюжету пьесы состоят практически из советов, то «Комедия о графе Фарсоне» только включает заседания сената. Здесь рассматривается «доношение» Фарсона, который просится на службу в армию, здесь же составляется заговор против него. Добившись своего, Сенаторы вершат над ним суд, который не переносится в специально отведенное место. Он происходит в сенате, так как именно там рассматривались дела высших должностных лиц. Как полагает С.В. Калачева, изображение суда в этой пьесе построено по юридическим нормам 20–30-х гг. XVIII в. (Калачева 1975: 667). Один из Сенаторов ведет суд, предлагая каждому из присутствующих сообщить свою «резолюцию». Сенаторы выступают за смертную казнь «по воинскому артикулу». Тогда именно «Воинский устав» был уголовным и процессуальным кодексом (Там же). Сенаторы желают отрубить Фарсону голову или изгнать из страны «без решпекту», но первый Сенатор, подводя итог всему сказанному, хочет Фарсона расстрелять, и с ним все соглашаются. Фарсону да-

ют последнее слово, в котором он обвиняет Сенаторов в не- {165}
 правом суде и смиряется со своей судьбой. Священник, есте-
 ственно, не появляется, но первый Сенатор разрешает Фар-
 сону помолиться. Солдаты заряжают три ружья и приводят
 приговор в исполнение. Суд скорый и, ясно, неправый.

Затем Кралевна, узнав о смерти возлюбленного, наказы-
 вает Сенаторов. Они не только погубили Фарсона, но и на-
 рушили правила суда. Сенаторы могли лишь предлагать свое
 мнение, но принимать решение должны были в присутствии
 Кралевны. Она хочет судить по справедливости, для чего
 просит прибыть на суд французских Сенаторов, «которые б
 могли правдою судити / И моих сенаторов винность объяви-
 ти» (4: 405). Иностранные Сенаторы приезжают и открывают
 заседание. Начинается допрос — обвиняемые не признают
 своей вины и утверждают, что чужеземец Фарсон их «госу-
 дарству немалой офрунт показал» (4: 407). Иностранные Се-
 наторы просят принести дело, прочитав его, они приступают
 к обвинению, указывая на то, что все действия обвиняемые
 произвели самовольно, что судили они неправо, «яко в мут-
 ной воде рыбу ловили» (Там же). Тогда злые Сенаторы всю
 вину сваливают на Гофмейстершу, что вызывает гнев обви-
 нителя: «Како вы, господа, не по правам изволили творити, /
 Но по бабьим прозбам такого славнаго ковалера безвинно
 умертвили» (4: 408). Теперь судят Гофмейстершу. Приговор
 всем выносится суровый: «Единаго повесить, а другаго каз-
 нить. / А третьяго розстрелять. / А сию злую на пустом ост-
 рову окопать» (Там же). Он приводится в исполнение.

В пьесе «О Сарпиде, дуксе ассириском» также есть сце-
 на суда, но в более сокращенной форме. Дукс Сарпид своим
 решением освобождает Пилляда из-под стражи, а коварного
 Зимфона приговаривает к смерти. Он вершит суд единолич-
 но, не обращаясь за помощью к Сенаторам. В «Акте о пре-
 славной палестинских стран царице» Сенаторы помогают
 Царю решить судьбу Царицы, обвиненной в прелюбодеянии.
 Царь требует «казнь на преступника» скоро «предъявить», и
 Сенаторы с опаской «предъявляют», ссылаясь на царскую
 волю. Они просят о помиловании, но Царь неумолим. «Аз тя
 предам смерти и с младенцы сими», — в гневе кричит он (5:
 414). Советники напоминают, что суд в руке Божией, Царь
 смягчается и отправляет Царицу в изгнание. В «Комедии об
 Индрике и Меленде» Индрик также вершит суд. Желая узнать,

{166} кто был виной его бед, он собирает Сенаторов. Один из них указывает на злого советника: «Вся сия и множая сотворил сей лукавы, / О чем явно его вина из чего зритца» (5: 540). Индрик тут же приговаривает его к смертной казни, приказывает привести Спекулятора и требует: «Сему злому советнику главу отрубити подщися, / Да не безделен в деле своем явися!» (5: 541).

В «Акте о Калеандре» царица Кризанта обвиняет Калеандра в насилии, над ней совершенным, и советуется с Сенаторами, как его наказать. Сенаторы уверены, что Калеандр заслуживает смертной казни. Другие правители принимают единоличные решения. Царь Пранда обвиняет Калеандра в том, что он соблазнил его дочь, и сажает в темницу. Царь Силодон также подозревает Калеандра в «омуре» с царицей, но дело разрешается поединком чести, все прощают друг друга и обнимаются. Показана в этой пьесе «консилия», где за столом «присутствует» великое множество персон, решающих, кто же победит Калеандра. Царица Тигрина, что подчеркнуто в ремарке, сидит в судейском месте, выслушивает советчиков и велит всем подписаться для верности, «чтоб никому Калеандру из нас не поддатца» (5: 320).

По другим правилам происходит суд в интермедиях. Изображается он в шестой интермедии из сборника П. Н. Тиханова, где «Херликин, пришед к судье, подает даношение» (5: 578). В шестой интермедии из «Интерлюдий или междуброшенных забавных играллищ» намереваются судиться Расколщик и Жид, чтобы выяснить вопрос о том, чья вера лучше и древнее. Расколщик приносит стул, на котором должен сидеть судья, и с нетерпением ожидает решения. Судит их Цыган, которому Расколщик не выражает никакого доверия. Жид предлагает ему деньги, но Цыгану все мало. Так суд и не состоится.

Заседания сената и суд воплощают на сцене, пусть в слабой форме, функционирование государственного аппарата. Эти эпизоды придают пьесам относительную достоверность и осовременивают их. В интермедийных сценах суда очевидны традиции народной смеховой культуры. Так как суд требует соблюдения некоторых правил, его изображение на сцене варьируется умеренно. Сенаторы становятся судьями или обвинителями, их решения выполняются на сцене.

Суд — это подлинно зрелищная форма, ибо он требует публичности. Разыгрываемый на сцене, он удваивает зрели-

ше (Волькенштейн 1923: 43). Заседания сената — это более свободная форма, чем суд. Устраиваются они по самым разным поводам. К сенаторам прислушиваются властители, иногда учитывая их мнение. И суд, и заседание сената переходят из пьесы в пьесу. Суд всегда содержит в себе кульминационные моменты сюжета. Заседание сената — это проходной эпизод, который, как и суд, разрешает организовывать сценическое действие по заданным формулам. {167}

Следует также упомянуть только раз встречающуюся не- *Получение ученого звания* развитую формулу театральности, какой является получение ученого звания. Она присутствует лишь в «Шутовской комедии». А. С. Демин и А. Г. Мирзоян полагают, что «церемония приема Шутовича в доктора <...> пародирует порядки западноевропейских „докторских академий“, а не московского или петербургского госпиталей» (Демин, Мирзоян 1974: 528). Можно предположить, что этот эпизод восходит к сценкам из комедии дель арте, перенесенным в Вольный немецкий театр. Так или иначе, получение ученого звания на сцене происходило следующим образом: «Приидет вся академия, и садятся всяк на своем месте. И говорит академии ректор» ученую речь достойному товариществу (3: 417). Он представляет им кандидата в доктора медицины, затем выступают оппоненты. На их вопросы будущий доктор отвечает с честью. Секретарь произносит краткую речь, подтверждая, что Шутович достоин быть доктором, и призывает его произнести торжественную клятву по законам академии. *«Посем Секретарь приемлет епанчу и одевает молодого доктора»*, вручает ему перстень и книгу (3: 419). Епанча — «знамя» свободных мудростей, перстень — символ совершенной мудрости. Книга, которую получил Шутович, написана Галенусом, Гиппократесом, Парацелсусом, их обычай должен теперь «употреблять» Шутович, который говорит свою заключительную речь в лучших традициях науки комического врачевания.

Культурные реминисценции на сцене. Среди формул театральности существуют и такие, которые можно отнести к культурным реминисценциям. Это жертвоприношение и турнир. Очевидно, что они заимствованы из романов, послуживших литературными источниками для «охотничьих» пьес.

{168} Красочный обряд жертвоприношения присутствовал на *Обряд жертвоприношения* школьной сцене, напомним в первую очередь трагедокомедию Феофана Прокоповича «Владимир». Здесь жертвоприношение стало основой комедийных эпизодов с ненасытными жрецами, что усилило противопоставление язычества христианству в смеховом ключе (Софронова, 1988). В пьесах, сохранившихся в «Списках ролей царевны Натальи Алексеевны», также есть эпизод жертвоприношения, заканчивается он сражением истинной христианки с язычником. В «Действе о страдании святыя мученицы Праскевии» Жрец преклоняет колени перед «превеликим Дием», но его сокрушает мужественная Праскева — взяв идола за ногу, она бросает его оземь. В «Комедии Евдокии мученици» Советник предлагает царю «древних богов почитать и жертвами их умоляти» (4: 162). Оппозиция язычество / христианство отсутствует в пьесах «охотников», основное внимание они сосредотачивали на том, чтобы сделать максимально зрелищным акт жертвоприношения, присутствующий только в пьесе о Калеандре.

Жертвоприношение совершается в храме, посвященном античному божеству, в нем участвуют жрецы и боги, внимающие просьбам людей и громогласно им отвечающие. Боги выглядят как «идолы», которых, судя по «реэстрам» персон, изображали актеры. Обряд жертвоприношения повторяется, так как жертвы приносятся двум разным богам, притом разными персонами. Имя Аполлона в «реэстрах» стоит в одном ряду с царем Атигрином, Сенаторами и Жрецами; имя Юпитера — с Калеандром, Неонилдой, Марсом и Чистотой.

Царь Атигрин и жрецы стоят перед идолом на коленях: «За то тебе жертву сию приношаем, милости прошаем» (5: 139). Что или кто приносится в жертву, остается неизвестным. Жрецы поют во славу Аполлона, а также кадят, просят бога ответить, что тот и делает. Когда Аполлон говорит, все падают на землю и вновь приносят жертву, кадят и поют. После того, как татарский хан Агролим побеждает страшного змея, царь Атигрин вновь велит совершить жертвоприношение: «А вы, жрецы, жертву богу окончайте, благодарная песни ему возсылайте» (5: 142). Ремарка гласит: «*Приносят жертву. Кадят идолу*» (Там же). Атигрин и Сенаторы бла-

годарят Аполлона, Агролим целует руку идолу. На этом сце- {169}
на жертвоприношения заканчивается.

Жертвы Юпитеру приносятся в его храме перед алтарем: *«Являеца алтар в храме идолском, в сим стоит идол Юпитеров»* (5: 308). И здесь коленопреклоненные жрецы поют, кадят и кланяются идолу. Жертву приносит сам Калеандр, желающий знать, чем закончится его выступление против «трапезонов». Как и Аполлон, Юпитер предсказывает, как развернутся события. Он вещает вопрошающим его людям: *«Идите вы скоро, то дело творити, аз бо на вас буду издали смотрити (Велит отходит ему, а сам желяет издали на них смотрети)»* (5: 310). Не только Калеандр, но и Неонилда желяет знать, как закончится сражение. Она с окружающими ее аллегорическими фигурами и оруженосцем также приходит к идолу: *«Жертву ти с молбою слезно приношаю, победити греков усердно прошаю»* (5: 311). Жрецы кадят и поют, а Юпитер обращается к жаждущим узнать будущее.

В «Акте о преславной палестинских стран царице» о возможном жертвоприношении только говорится. Сенатор предлагает принести жертву Богу в связи с рождением царевичей, но Царь возмущен: *«Что глаголеши жертву Богу приносити / Или не веси, что царь не обык творити, / Иже христианскою верою просвещенны»* (5: 407). Так только в этой пьесе намечается оппозиция язычество / христианство.

Оживает в театре XVIII в. идея ветхозаветной жертвы. В «Действе о князе Иефае» князь приносит в жертву свою дочь, и она призывает его дерзать: *«...изволь обещание твое твердо содержати <...>. Да не будеши по мне бед себе имети»* (4: 105). Иефай просит ее «приступити» к алтарю, со словами: *«Господи Боже, яже обещал аз, приими в своя руки <...>, Господи, приими от мене жертву сию: едиnorodную и любезную дочь мою»* — он совершает обещанное Господу (4: 105–106).

Формулы жертвоприношения очень зрелищны и даже театральны. В них действует большое число персон, собирающихся в храме перед алтарем, рядом с которым возвышается идол. Между богами и людьми ведется диалог, определяющий дальнейшее развитие событий.

Хотя обряд жертвоприношения нельзя назвать статичным, гораздо более динамичными были эпизоды турниров и поединков. Как из

Турниры и поединки

{170} вестно, турниры и другие «благороднейшие упражнения» не допускались в русском обществе еще в XVII в. Но времена изменились, и если западноевропейская средневековая традиция и не возрождалась целиком, так как была плохо известна, то ее осколки в виде каруселей присутствовали в русской культуре, на рубеже столетий проявлявшей живой интерес к рыцарству (Николаев 1994: 85).

Карусели — это игровые подоби́я рыцарских конных турниров. Существовали еще и механические карусели, вращающиеся устройства с деревянными лошадьми и колесницами, предназначенные для увеселения публики (Захарова 2000: 41). В России рыцарские карусели вошли в обиход при Елизавете Петровне, они устраивались в Шляхетном кадетском корпусе, где кадетов в манеже обучали «караселной езде» (цит. по: Старикова 2003: 785). Документы, обнаруженные Л. М. Стариковой, свидетельствуют о значительном интересе к механическим каруселям. Так, в Протоколах Канцелярии от строевых (1744 г.) сообщалось о необходимости реконструировать карусель, машину с деревянными лошадьми и «качелью» со львом. Особенно распространились рыцарские карусели при Екатерине Великой.

Театральные деятели не могли не знать о рыцарских каруселях, которые по сути дела были своего рода паратеатральным действием, доступным массовому зрителю. Незнакомый с рыцарскими ристаниями, он мог вообразить, как выглядели эти зрелищные сцены. Конечно, театр по-своему показывал их на сцене, притом весьма часто. Зрителям, видимо, нравились сцены сражений благородных рыцарей, так как они определенно перекликались с всеобщей страстью к поединкам, а «поведение кавалеров весьма напоминало замашки кулачных бойцов. Эта старинная народная забава оказалась очень живучей и до сих пор, особенно по праздникам, и прежде всего на Пасху, „кулашные“ бились до окровавленных лиц, изодранных одежд, а иногда даже и до смерти» (Старикова 2000: 167).

О том, что турниры состоятся, в пьесах обязательно объявляется. Призыв правителя: «Викторию славу извольте творити, подщитес днес храбрость свою объявити» — открывает турнир в «Акте о Калеандре», который желают зреть и дамы: «Аз же а том буду весма веселитца, как они подщатся жестоко сразитца» (5: 230–231). В «Действии о короле Гишпан-

ском» Королевна никак не дожидется начала турнира: «Назначенный день к битве прииде, / А из ковалеров к нам никто не иде» (5: 70). Чтобы сразиться, кавалеры «в Гишпанию приезжают / И между собой поединки сочиняют» (Там же). Все они мечтают биться «французским манером» с превеликим удовольствием, сражаются «за честь ковалерскую, за славу Империи» и, конечно, за прекрасную королевну (4: 340). [171]

Турниры, а также поединки устраиваются по велению короля, в честь его прекрасной дочери, как в «Акте или действии о князе Петре Златых Ключах»: «Кто хочет с вас лучшую славу заслужити / и первым ковалером в моем царстве быти, / Тот бы храбрость показал в сильных поединках / и искусство на шпажных всеострейших клинках» (4: 327). В «Акте о Калеандре» Король «арменский» устраивает турнир «за честь Армелины кралевны», своей сестры, и сам сражается с Аркалеретесом. Поединки должны определить лучшего из кавалеров: «Кто же от вас виктор славнейши явится? / Сей первым ковалером назовется Франции / изо всей европейской великой дистанции» (4: 319). Им восхищаются прекрасные королевны: «Какую храбрость сей и смелость имеет / и на дуеле бится искусно умеет» (4: 329).

После турнира следуют поздравления с викторией, кавалеров награждают гербами, «ковалериями», дарами: «Прими ковалерию и презентуй ону» (4: 341), «Прошу вас любезно принят дары наши» (5: 232). Дары эти «истинно изрядны и весьма драгия». Прекрасная Магилена, увидев, как бьется Петр, «испытывая» храбрость и великую силу, просит наградить его как следует. Король и Министры решают, что он должен стать «ковалером Златых Ключей».

Сцены сражений обрастают подробностями. Перед их началом участники «убираются» в кавалерское платье, затем отправляются к месту, «учрежденному к бою», где кланяются и представляются правителю. Они хвалятся своим искусством, как Андрей Скрын в пьесе о Петре Златых Ключах: «Я в подсолнечном свете славны победитель, / противником всем моим изрядны платитель. / Пред моими ногами кто умереть желает, / пускай тот против меня смело выступает» (4: 340). Во время боя кавалеры подбадривают друг друга оскорбительными речами, задираются, как участники турнира в «Действии о короле Гишпанском» «Кто хочет биться, скоро иди. / А буде не смеет лутче на пече сиди <...>. Заскакал,

{172} как павлин на троне!» (5: 72). Обзывают противников «мерскими шпионами», «маленькими малчиками», канальями и другими не менее приятными словами. «Вкуси, вкуси, сей клинок за лучши конфекты / перестанешь похвалиться в будущия леты», — кричит «Ковалер италиянский» князю Петру (4: 328).

В «Акте о Калеандре» персоны вызывают друг друга на поединки самостоятельно, не по велению или приглашению царя: «Приидох аз сына твоего днес зрети <...> и со оным всяко брань злую имети» (5: 339), «*Вскочит и зовет царя на поединок*» (5: 169). Агролим яростно глаголет: «Выть за то на поединок, извол со мной битца, подщися же в ярости жестоко сразитца» (Там же). Калеандр сражается часто, о чем свидетельствуют ремарки: «*Бьютца, Калеандр убивает его*» (5: 290). Такая участь ожидает всех его противников. Поединков в этой пьесе великое множество, часто они удваиваются. Когда Неонилду и Армелину желают взять в жены шах татарский Брандир и Аркалеретес, с ними бьются Калеандр и Алкобель, гордо заявляя: «Изволь со мной ныне в том смело сражатца <...>, на преострых шпагах zde рапироватца <...>. Будет Армелина на тебе плевати, как ты поражен будеш подо мной лежати» (5: 366, 367). Конечно, противники валяются с единого маху. Иногда царь может отменить поединок, поэтому не состоится бой Урания и Ферaborса: «Стой, не коли, аз ти воспрещаю!» (5: 332). Только в пьесе о графе Фарсоне лишь оскорблениями ограничиваются Фарсон и Капитан.

Этикетно оформленные физические столкновения были чрезвычайно зрелищны, насыщены действием, сопровождались словом, вторившим смелым выпадам храбрых кавалеров. Поэтому турниров и различных сражений на сцене было так много, они явно усиливали театральность «охотничьих» пьес. Заметим, что и в интермедиях появлялись храбрые вояки. В «Шутовской комедии» упоминается один из них со значимым именем Фантурнир.

Персоны не только выступают на турнирах и в сражениях. Они сражаются с разбойниками, которые хотят захватить добычу «с куражом изрядным» и порой терпят поражение, как в «Акте Ливерском»: «*Ливерши обороняется против их шпагою, но один, выхватя ее, бросит, а ево, взяв под руки, уводят за ширмы*» (5: 395).

Дуэль, представляемую на сцене, персоны называют изрядным делом и часто смешивают с турнирными поединками. Граф Фридерик в пьесе о Петре и Магилене призывает кавалеров «на дуели биться» (4: 319). На самом деле это рыцарский поединок, только называемый дуэлью. Магилена также именуется турнир дуэлью; Петр, восхваляя себя, напоминает: «Ради вас, дражайшая, на дуелях бился» (4: 343). Турниры, по-видимому, так называются, потому что кавалеры дерутся парами.

Только в «Комедии о графе Фарсоне» показана настоящая дуэль, подстроенная Сенаторами из-за неожиданного возвышения Фарсона. Графский сын, которого подговорили Сенаторы, начинает поносные речи: «Ба, што, брат, ты за нахал? / Не чють, откуда ты сюды прискакал!» (4: 398). Он вызывает Фарсона на поединок: «Ты отведай моего плеча / И остраго меча» (4: 399). Тот сначала хочет кончить ссору миром, но обидчик не соглашается, Фарсону приходится вынуть шпагу и заколоть грубияна. Подоспевшие Сенаторы тут же сообщают, что Фарсон сделал «непотребное» убийство в «кравлевском» доме, отбирают у него оружие и обещают обо всем доложить Кравлевне. Фарсон оправдывается, говоря, что Графский сын вызвал его на поединок, и он, как «ковалер», не мог ему уступить, но все напрасно. Эта подстроенная дуэль происходит по правилам. Есть вызов, попытка примирения, сама дуэль, правда, в ней не участвуют секунданты.

На другой поединок Фарсона вызывают письмом: «Велено мне выходить на воинское ристание / И на шпажное блистание» (4: 373). От кого пришел вызов явиться пополудни в девятом часу, остается неизвестным. На самом деле это уловка Кравлевны, заманивающей его на любовное свидание. Не развившимся окончательно до статуса дуэли является один эпизод «Комедии гишпанской о Ипалите и Жулии». Когда Жулия и Лушница гуляют в саду, к ним приближается Сенатор: «*Взяв их, и поведет на театр*» (5: 488). Иполит, усмотрев в его поведении оскорбление возлюбленной, с криком бросается на Сенатора: «Кто моей любезной дерзает касаться?», вынимает шпагу и «*пробьет ему плечо и станет над ним ругатца*» (5: 488, 489). Солдаты тут же берут Иполита под стражу, связывают ему руки и ведут к Королю.

Если турниры, на которых сражались храбрые кавалеры, были массовыми сценами, в которых участвовали не только

{174} благородные рыцари, но и наблюдающие за ними короли, королевны и дамы, то дуэли происходили без свидетелей. Эти эпизоды не разрастались, но в них была та же напряженность действия, что и в турнирах.

Итак, формулы театральности были довольно разнообразны, хотя часто повторялись без особых изменений. Так выстраивались основные и связующие эпизоды. Прием послов, который мог бы опускаться, так как он мало значим для развития сюжета, и похороны царя, без которых нельзя было обойтись, разрабатывались с одинаковой тщательностью. Эти эпизоды придавали пьесам зрелищность и разрешали актерам вступать в игру. Именно зрелищность, в которой таится театральность, привлекала драматургов в паратеатральных формах. Они вставляли их в пьесы, тем самым усиливая природу театрального искусства. «Охотницкий» театр предпочитал выверенные ходы. Переноса на сцену обряды, церемонии, постановщики заранее знали, как организовать эпизоды, выстроенные на их основе. Им было известно, как расставить актеров во время похорон или свадьбы, какими аксессуарами наделить их во время коронавания, как провести войсковой смотр. Соответственно, характер актерской игры также был предопределен этими формулами.

Если формулы театральности варьировались, обростали подробностями, или, напротив, сокращались, они все равно оставались узнаваемыми, так как никогда не утрачивали своего ядра. Наибольшая свобода проявлялась в организации турниров и поединков, в их постановке, как мы уже говорили, помогали рыцарские романы.

Формулы театральности не просто были впаяны в театральный текст, они его организовывали, расставляли акценты в движении сюжета. Кроме того, эти формулы зачастую следовали одна за другой, а порой даже совмещались. Поэтому некоторые явления отдельных пьес выглядели как набор таких формул. Почти каждая пьеса вмещает в себя свадьбы, похороны, суд, турнир, которые не стоят особняком. Вслед за похоронами тут же следуют свадьба, коронация, пир или банкет, сопровождают эти эпизоды паратеатральные церемонии, прием послов всегда недалеко отстоит от военных сражений. С одной стороны, формульность, явно свидетельствующая о переходности и пограничности «охот-

ницкого» театра, сдерживает драматургов и постановщиков; {175} с другой — именно в формулах рождается их мастерство.

В них высвечивается природа театра, раскрывается сущность сценического действия, пусть и в предписанной форме. Эти формулы выражали модальность, присущую театру. Только похороны несли в себе трагическое начало, но со смертью одной из персон другие приходили в движение, начинали активные действия, «отмщали» за убитых, побеждали всех врагов и радостно усаживались на трон. Лишь Фарсон стал жертвой несправедливого суда и погиб, Кралевна отомстила за него, сама уйдя из жизни. «Комедия о графе Фарсоне» — единственный пример движения сюжета к трагическому финалу, в остальных случаях всегда торжествует справедливость. Все пьесы насыщены оптимистическим звучанием, присутствующим почти во всех формулах театральности. Таковы свадьбы, банкеты, встреча государя, т. е. триумф, турниры.

ГЛАВА 4

ПРОСТРАНСТВО И ВЕЩЬ

Домысливаемое пространство.....	179
<i>Пространство, ориентируемое по вертикали</i>	179
<i>Географическое пространство</i>	180
Театральное и сценическое пространство	185
Локусы «охотничьего» театра.....	187
Локусы закрытого пространства	190
<i>Дворец и палаты</i>	190
<i>Сенат</i>	192
<i>Квартира</i>	193
<i>Темница</i>	194
<i>Монастырь</i>	197
<i>Театр</i>	200
Локусы открытого пространства	204
<i>Лес</i>	204
<i>Пустыня</i>	206
<i>Сад</i>	207
<i>Море</i>	210
<i>Поле сражений</i>	213
Интермедиальное пространство	215
Вещь на сцене	215

Действие «охотничьих» пьес разворачивалось в пространстве, бывшем важной составляющей спектакля. Если бы оно не было разработано, то актеры просто читали бы роли на разные голоса, как школьные декламации или диалоги, но «охотники» тщательно разрабатывали различные варианты пространства. Не раз в ту эпоху говорилось о том, что «театр так учредить и украсить надлежит, чтоб он великое сходство с тем местом имел, на котором говорящая лица представляются» (цит. по: Старикова 1996: 517). «Охотничий» театр старательно «украшал» свое пространство, которое «задает тип и меру театральной условности» (Лотман 1998в: 587). Его очертания создавались с помощью рисованных кулис, выполняющих функцию декораций, и реквизита.

Если пространство мистерии и моралите было принципиально пустым и не наполнялось вещами, а его деление на ярусы — небо, землю, ад — было самым значимым его признаком, то пространство «охотничьего» театра сузилось до одного яруса — земли, где действовал человек, окруженный самыми различными предметами. Так в организации художественного пространства выразилась светскость театра «охотников». Он уже не воспроизводил модель христианского космоса, как это происходит, например, в «Действе о десяти девах, о пяти мудрых и о пяти юродивых»: Девы сначала пребывают на земле, затем мудрые восходят на небеса, а юродивые, которых Христос отгоняет от небесных врат, попадают в ад. Такой тип пространства воспроизводил и немецкий кукольный театр, гастролировавший в России. Зрителей приглашали на представление, «где показаны будут виды неба, ада и красного рая с различными зверями и приятным пением птиц» (цит. по: Старикова 1996: 440).

«Охотничий» театр решительно удалился от пространства метафизического, так как воспроизводил то, которое условно можно назвать реальным. Оно, конечно, не было таковым, ибо каждый театр всегда создает свой пространственный мир, он и сам есть «мироздание, модель мира, космос, как он представляется человечеству, народу» (Гачев 1968: 212).

«Охотники» предпочитали такие варианты пространства, как географическое и бытовое. Они не стремились представлять срединный ярус мира в целом, теперь действие совершалось в конкретных измерениях, пусть еще не проработанных основательно. Персоны уверенно разместились в пространст-

{178} ве, уже не имевшем символических примет. Они больше не расхаживали в абстрактных «местах», как, например, это делают аллегорические фигуры пьесы «Стефанотокос», которые неизвестно где жалуются, рыдают, грозят друг другу оружием. Только престол, на который аллегии возводят Стефанотокоса, разряжает условность организации пространства в этой пьесе.

Новый подход к пространству заключался в его детализации. Теперь сцена и пространство, в котором творился спектакль, не совпадали, пространство уже не равнялось ей, так как театр тяготел к разнообразию пространственных вариантов, при этом не стремясь к целостности. Действие никогда не совершалось в некоем обширном и обобщенном месте, так как пространство распадалось на ряд локусов — взятые вместе они подчинялись идее целого. Локусы как бы отдельными штрихами намечали эту потенциальную целостность, приближая пространство к типу точечного (Михайлов 1974: 174). Эти частные подпространства были конкретизированы и никогда не пересекались, но сменяли друг друга, не сливаясь и не переходя один в другой. Идея пространства здесь, как сказал бы В.Н. Топоров, выразилась в концепции места, которая и определяла организацию сцены.

В этом отношении «охотничий» театр имеет аналогии с народной культурой. «Пространство в мифологической системе — это прежде всего сфера размещения предметов, тел, культурных и природных объектов, элементов ландшафта. Это значит, что в текстах традиционной культуры пространство не может быть описано иначе, чем как ряд некоторых объектных экспонентов <...>, пространство в мифологической картине мира дискретно и разнокачественно, а — стало быть — каждый фрагмент локативно-предметного континуума имеет определенные границы» (Виноградова 2004: 18).

О намерении вписать событийный ряд в место действия свидетельствуют ремарки и аргументы, в которых, как, например, в «Комедии гишпанской о Ипалите и Жулии», оно бывает четко определено. Иногда очертания пространства остаются расплывчатыми, оно бывает даже не названо, так как основное внимание уделяется перемещению персон. В указаниях на эти перемещения тем не менее создаются представления о пространстве, маркируются границы между отдельными локусами. Кроме того, монологи и диалоги персон содержат значительную информацию о пространстве и его вариантах.

Одни из них создаются всеми художественными средствами, находящимися в распоряжении театра, они нацелены если не на достоверность, то на зримость. Другие очерчиваются в слове и лишь изредка поддерживаются иными театральными составляющими — их предлагается домысливать зрителю. Пространственные характеристики «охотничьих» пьес не приводят к удвоению реальности, так как постановщики не стремятся к полному воспроизведению всех примет пространства. {179}

Домысливаемое пространство.

В «охотничьем» театре выделяется вариант пространства, ориентированного по вертика-

Пространство, ориентированное по вертикали

ли. Он возникает, когда действие переносится с земли на небо, что является не мистериальной реминисценцией, а данью античности. Театр различает то пространство, в котором находятся люди, и то, в котором пребывают античные боги. В «Акте о Калеандре и Неонилде» боги выходят на сцену; локус, в котором они выступают, не перенесен на иной ярус. Боги действуют там же, где только что находились «реальные» персоны, на время изгоняя их со сцены. Зритель должен был вообразить, что стол, за которым пируют Юпитер, Меркурий и другие античные божеества, стоит в ином пространстве, не там, где только что действовали простые смертные, пусть и имеющие высокий статус.

Эпизоды собрания богов мало чем отличаются от тех, в которых появляются Король или Царь, окруженные Сенаторами. Юпитер так же, как и земные властители, сидит на троне, а другие «аллински боги» размещаются рядом на «стульях», подобно Сенаторам. Как и они, боги пируют и веселятся. Они могут спускаться на землю, например, прибывая на бракосочетания, но как это происходит, на сцене не показывается. То есть вертикаль здесь лишь предполагается. Видимо, сходно представлял небо театр Вольной Немецкой комедии. Одна ремарка гласит: «Весь театр превращается в зал богов, где Юпитер появляется в облаках на орле вместе с другими богами» (цит. по: Старикова 2005: 111).

Вертикаль более активно намечается в тех эпизодах, в которых вспоминаются мистериальные очертания сцены. Так, в той же самой пьесе о Калеандре ад «отверзается», откуда выбегают дьяволы и Смерть, называющая ад «местом благим». Сам ад остается за пределами сцены. Ремарки указывают, что

{180} черти высказывают «изади», что в ад персонажи уходят, но не спускаются. Также ремарки подтверждают, что ад — это место закрытое, значит, вход в него как-то отмечался. Таким образом, пространство в этой пьесе расширяется, но происходит это лишь в нескольких явлениях.

В «Действии о короле Гишпанском» пространство вытягивается по вертикали в эпизоде сна героя, что усиливает его иллюзорный, воображаемый характер: «Малтийский кавалер лег опочивать. Свыше ж Меркурий сон являет» (5: 69). Как видим, и в этой пьесе действуют античные боги. Только теперь они приходят «свыше», что фиксирует ремарка: «*Кавалер лежит, а на облаках звенит*» (Там же). Он видит во сне Марса и Славу; в ремарках сказано, что эти фигуры спускаются к нему «снизу», а затем поднимаются. В предпоследнем явлении этой пьесы «Слава со облак в трубу играет» (5: 77). Часто говорится, что аллегории приходят и «отходят». В этом эпизоде вертикаль выражена отчетливо, но выполняет она лишь декоративную функцию — барочные «полеты» еще долго присутствовали на сцене. Пространство, ориентированное по вертикали, выстраивалось не только в слове, но и с помощью театральных машин.

В «охотничком» театре существует еще один вариант пространства, которое должен был домысливать зритель. Это пространство географическое, реализуемое лишь в слове. Никаких попыток воссоздать его не предпринималось. Со сцены говорится о мире в целом. В «Акте о Калеандре» главный герой кричит, что убегает «от севера и юга к западу с востока» (5: 281). В этой же пьесе царь Атигрин хвалится, что в своей «команде» имеет всю Азию и Африку. За Калеандра вступаются Африка с Америкой, Азия с Европой. Ранее они выступали как аллегорические фигуры. «...в составе драмы рождественского цикла <...> четыре части света приветствуют рождение Христа, <...> в пьесе о воцарении Кира спектакль завершался выходом Азии, Европы, Африки и Америки, приветствующих сидящего на троне Кира» (Бадалич, Кузьмина 1968: 46). В школьной пьесе «Стефанотокос» «Азия и Европа, Африка и Америка поздравляют Стефанотокоса» (4: 454). «Тот негативный оттенок, вкладываемый в значение стран света (Запад — ад, Восток — рай) исчезает, уступая место научной фиксации и описанию реального географического пространства» (Черная 1999: 100).

Гораздо чаще, чем части света, в пьесах упоминаются {181} страны и города, среди которых Неаполю и Парижу отдается предпочтение. Действие пьес обычно происходит в Италии, Португалии, Испании, где живут прекрасные королевны и правят воинственные короли. М.П.Алексеев отмечал, что Испания была излюбленным местом действия русских повестей и романов, переделанных затем в пьесы (Алексеев 1964: 46). Франция — родина графа Фарсона («Комедия о графе Фарсоне»), в Англии пребывают персоны «Акта Ливерского», в Дании и Саксонии происходит действие «Комедии об Индрике и Меленде». Герои «Акта о Калеандре» размещаются в Греции и Трапезоне, в «Малтию» отъезжают «честны ковалеры» по велению князя Петра в «Акте или действии о князе Петре Златых Ключах». Оттуда родом Малтийский кавалер, главная персона «Действия о короле Гишпанском». В пьесе о Калеандре упоминается Турция, не забыта Армения, откуда держит путь Калеандр. Действие двух пьес о царе Кире происходит сначала в Перском царстве и во владениях скифов, потом — на берегу реки Араксис, где сражаются войска Кира и Тамиры. Отмечены и другие реки и моря: идет Фригиским морем Калеандр, в котором чуть не тонет, сидит он в башне над Нилом, в волны которого бросается от отчаяния.

Никаких стран и городов, морей и рек зритель не видит, представить географическое пространство для «охотников» значит его назвать. Слагается оно из многочисленных этнонимов и топонимов, которыми изобилуют речи персон, ремарки и аргументы. Отмечается географическое пространство в названиях пьес. Зритель должен был поверить, что события происходят в Англии, Гишпании либо в какой-нибудь другой стране. Никаких примет, подтверждающих это, никаких штрихов, хотя бы напоминающих об особенностях ландшафта или архитектуры этих стран и городов, на сцене не было. О них не свидетельствовало ни убранство сцены, ни костюмы персон, хотя в других театрах, более ранних, например в испанском XVI в., костюмы отмечали изменения пространства. Там «смена места действия должна ощущаться зрителями прежде всего благодаря чередованию резко контрастирующих европейских и восточных нарядов» (Силюнас 1995: 127).

Можно было бы предположить, что средств для воспроизведения географического пространства еще не было найдено. Театр только осваивал новый художественный язык, у него

{182} в арсенале не было способов изображения всех тех мест, в которых действовали персоны, поэтому они и не приобрели конкретных очертаний или хотя бы указаний на них. Но это, скорее всего, не так. На самом деле данная ситуация объясняется тем, что драматурги активно работали с частью, но не с целым. Они осваивали отдельные локусы и означивали их на сцене, не соотнося с пространством географическим, которое оставляли за пределами «видимости». В каком обширном пространстве находятся локусы, было для них не столь важно, но называлось оно постоянно. Так обозначалось обобщенное место действия, всегда принимавшееся во внимание; об этом свидетельствует, например, аргумент «Действия о короле Гишпанском»: «посол Турецкий в Гишпанию приходит» (5: 57). Создавая ряд обобщенных мест, театр как бы набрасывает географическую карту на конкретное «место», в котором происходит действие.

Эта карта расчерчивается бесконечными путешествиями персон. Они находятся в движении и перемещаются от одного пункта к другому, ничем не отличающихся друг от друга, но зритель постоянно слышит все новые и новые географические названия. Страны и города мелькают, так как перемещаются персоны с невероятной быстротой — только что Калеандр сидел в темнице «неополитанской» и вот уже гуляет по Трапезону. Пересекая реки и моря, переезжая из страны в страну, он, как и другие персоны, сообщает не только о месте своего пребывания, но и о географических пунктах, откуда он прибыл или которые миновал на своем пути. Все перемещения, можно сказать, не производят на персон никакого впечатления. Они еще только осваивают пространство, но их путешествия не сопрягаются с «процессом формирования просвещенной личности, реализации ее внутренних устремлений» (Марисина 2004: 167). Путешествие пока — это не «инструмент познания мира и самого себя», а лишь способ структурирования пространства, необходимый театру (Там же).

Персоны движутся «туда» и непременно «обратно». Пожалуй, только «отрицательные» персоны навсегда уходят в те пределы, где их настигает расплата за злодеяния. Иногда пути персон расходятся, например, в пьесе о Петре Златых Ключах «*Старица пошла путем, Магилена — другим*» (4: 348). Путь каждой персоны почти всегда имеет маркированное начало — это родительский дом, который они покидают, «вступая в

тракт». Отмечается также конечная точка пути. Во втором явлении «Комедии о графе Фарсоне» герой оказывается в Португалии, Сенатор сообщает, что он прибыл из «французкия земли», и Кралевна разрешает ему остаться, так как во всех государствах всегда есть иностранные кавалеры. {183}

Персоны будто не в состоянии остановиться, они путешествуют и «за кадром». Калеандр, наконец, женившись на прекрасной Неонилде, завершив долгую войну и восстановив мир и порядок, вновь отправляется в путь, когда пьеса практически закончилась: «С трубным маршем поход мой являю, вас же зде купно с миром оставляю (*Калеандр отходит.*)» (5: 390). Иногда персоны все же останавливаются, паузы в их движении чрезвычайно важны, так как они отмечают ключевые точки сюжета. Остановившись, влюбленные теряют друг друга из виду, их захватывают в плен разбойники. Все путешествия довольно однообразны. Они включают множество повторов, так как с персонами обычно происходят одни и те же события, только в разных странах (Бахтин 1976б: 250). Эти повторы еще раз указывают на соотнесенность театра с художественным примитивом, активно использующим приемы народного искусства.

Итак, географические представления, заданные в слове, не влияют на пространственные образы, зато они передают образ человека в движении и расширяют то пространство, в котором он находится. Называние географических локусов также уточняет его образ.

Не только серьезные пьесы, но и интермедии обозначают географическое пространство, в них также мелькают названия далеких стран и городов. Цыган называет Королевец (Крулевец — Кенигсберг), где когда-то побывал, вспоминает про Египет, откуда родом все цыгане. Поляк и Мельник в «Шутовской комедии» беседуют о битве под Каменец-Подольским; Шляхта что-то помнит о Хотине; Грек, как бы намечая реальный путь прибытия греков в Россию, вспоминает про Молдаву, где пил турецкий кофе, ел изюм, винные ягоды и «шорносливку» (5-я интермедия из «Интерлюдий или междуброшенных забавных игрищ»). Далеко от него Стамбул, где он бы спасся от всяких напастей. Теперь Грек мечтает попасть в «Нижин», где снова будет пить «волоске вино». Подобного рода путешествия совершают или только намереваются совершить и интермедийные персонажи школьного те-

{184} атра. Невероятный маршрут намечает Жид в первой интермедии из «Декламации ко дню рождения Елизаветы Петровны». Он намеревается собрать «войско богатое»: «Пойду чрез Ригу, с Риги — до Азова, / а оттуда — в Дербень, с Дербени — до Лвова. / И так прямо идущи, дойду до Цариграда <...>. А я с Полши, с Неаполя, из Риги, из Рима / собрав жидов, до Иерусалима / Поиду» (4: 529). Это типичный путь героя народной смеховой культуры, о нем говорят и персонажи польской со-визгальской литературы (Мочалова 1982: 112).

На интермедийной сцене появляются персонажи из тех же самых стран, что и высокие персоны, как, например, Гишпанец и Француз в «Шутовской комедии», беседующие о войне с турками. Самый замечательный пример сцепления признаков географического пространства с именем и характеристикой персонажа — выступление Херликина, мечтающего попасть за богато накрытый стол и хорошо угоститься, в четвертой интермедии из сборника П. Н. Тиханова. Этот персонаж представляется следующим образом: «Или ты меня не знаешь, / Что я природной галанец, / А ежели не вериш, вот у меня и померанец» (*Вынимает и показывает*)» (5: 574). Херликин не только называется голландцем, но и демонстрирует участникам действия и зрителям апельсин. Так возникает цветовой символ голландской королевской фамилии.

В интермедиях есть упоминания о реальном географическом пространстве, которое только и было знакомо зрителям. В одиннадцатой интермедии из того же сборника Подьячий, например, уверяет, что знает все ухватки, «не провернетца у вас ни с Москвы, ни с Вятки» (5: 610). Москва не только называется, но и конкретизируется во многих выступлениях. Шляхта повествует, как к Москве-реке пристало судно, как он там воду пивал; Шут в «Шутовской комедии» вспоминает про Язу; Гаер думает, что Молодица приплелась из Шпитальной слободы; Гольий упоминает Алексеевскую башню на валу, откуда свалился; Мужик — Аничковы ворота, куда его загнали кошками (особый тип плеток); Гаер — Гавриковские пруды. В комментариях к интермедиям о Гаере В. П. Гребенюк пишет, что «судя по упоминанию Гавриковых прудов и акающему говору, сцена была сложена в Москве» (Гребенюк 1976б: 822). Детализация пространства, введение в текст упоминаний реальных топонимов свойственны и итальянскому театру при дворе Анны Иоанновны. В итальянской комедии «Смералдина

кикимора» главная героиня утверждает, что родилась в Москве, а отец ее, доктор медицины, был поставлен в санкт-петербургский мясной ряд и «не уступал в своем искусстве главному столяру голландскому» (цит. по: Перетц 1917: 38). {185}

Обратим внимание на то, что конкретизация пространства продолжалась в городской культуре XIX в. «Петербургские балаганные и карусельные „деды“ нередко называли петербургские улицы и места: *Невский проспект*; пошел на *Сенную*; *Обухов мост*; за *Нарвскую заставу*; в *Апраксин* продать снеди; под *Воскресенским мостом*» (Богатырев 1971: 466). Не только Москва, но и другие русские города и местности назывались в интермедиях. Раскольник рассказывает о Брынских лесах, Керженце и Поморье, а также о Польше, откуда всех не отправших от старой веры «немилостивно» сгоняют; Могильник в интермедии «Могильник, кобыльник» припоминает, как его покойный отец «по частенку ходил на Волге» (4: 499); Старик сообщает Цыгану, что пришел из Тулы. Так конкретными и хорошо известными зрителям наименованиями городов и улиц театр привлекал публику, заставляя ее узнавать место воображаемого действия.

Итак, два варианта пространства — ориентированные по вертикали и по горизонтали (мистериальное и географическое) — существуют только на вербальном уровне, что не препятствует их активному участию в сложении спектакля. Они никак не конкретизируются и не воплощаются на сцене, хотя зритель наблюдает то московские сценки, то гишпанские турниры.

Театральное и сценическое пространство. Обратимся теперь к видам пространства, разрабатываемым театром с помощью чисто сценических средств. «Охотники» активно обживали сцену и четко различали сценическое пространство и театральное. (П. Пави называет их драматическим и сценическим, или театральным (Пави 1991: 260).) Они были принципиально разведены и одновременно взаимосвязаны.

То пространство, в котором происходят события на глазах у зрителей, является сценическим, это пространство действия. Пространство, которое зрителю предлагается вообразить, располагается за пределами сцены. Это театральное пространство; его так же, как и пространство географическое, следовало домысливать. В отличие от сценического, театральное про-

{186} странство описывается гораздо более подробно. Зритель видел, что персоны удаляются со сцены, знал, куда они уходят и почему. Он терпеливо ожидал, когда наконец ему расскажут о том, что и как происходило вне поля его зрения. Это могли быть события как чрезвычайно значимые, в которых участвовали главные персоны, так и не имеющие принципиального значения для развития сюжета. Четких предписаний относительно того, что следует показывать на сцене, а что выносить за нее, не существовало. Так, за сценой происходят битвы и сражения, но отнюдь не всегда. Театр и на глазах у зрителей выстраивает войска и направляет их навстречу друг другу. За сценой происходят казни, хотя некоторых персон казнят прямо на сцене. Видимо, не особая жестокость подобных эпизодов или сложность их постановки, а стремление иначе организовать пространство определяет намерения постановщиков перевести их в театральное пространство, что становится очевидным при рассмотрении эпизодов нейтральных, «бытовых» — письма или грамоты иногда пишутся за сценой. В «Комедии о графе Фарсоне» главный герой посылает своего Каморгера к Купцу — их встреча показывается, но когда Купец предлагает Каморгеру отправиться в казенную палату, тот просто уходит со сцены и, появляясь в следующем явлении, рассказывает, как ему удалось выполнить приказание. Также в театральном пространстве находится эпизод, в котором Фарсон просит Кралевну заступиться за него, зритель узнает о ее намерениях из речей Сенаторов.

Можно предположить, что соотношение театрального и сценического пространств подчинялось принципу единства действия, правда, еще не осознанному; «охотники» еще не могли его верно сформулировать. Зато сочетая театральное и сценическое пространства, они научились расширять границы пространства. Мир, ими создаваемый, как бы не вмещается в сцену и поэтому не ограничивается ею. Происходит это не только тогда, когда постановщики не справляются со своими задачами, они целенаправленно уводят действие за кулисы, придавая ему таким образом объемность и завершенность. Заметим, что граница между сценическим и театральным пространствами обязательно маркируется в речах персон.

И то, и другое пространство бывает закрытым и открытым, на «охотничьей» сцене действие чаще происходит в закрытом пространстве, хотя и открытое также разработано де-

тально. Эти виды пространства чередуются, что создает эффект моментальности действия. Например, все персоны только что сидели за столом и тут же «по отшествии же стола» начинают турнир, как в «Акте или действии о князе Петре Златых Ключах» (4: 316). {187}

Локусы «охотничьего» театра. Открытое и закрытое пространства распадаются на ряд «мест» — в одних случаях они не визуализируются, в других — приобретают зримые очертания. Выбор этих «мест», или локусов, не произволен. Существовал их неявно предписанный ряд, из которого драматурги могли выбирать, но выходить за него не имели права. «Авторских» локусов не существовало. Театр не стремился к разнообразию, произвольность выбора «места» была ему чужда, и он довольствовался составленным им самим списком, умело сочетая различные локусы и создавая их противопоставленные пары. Разнообразия их вариантов не требовалось. Театр не просто экономил усилия, перенося созданные им локусы из одной пьесы в другую. Он таким образом утверждал разработанный им тип художественного пространства и восполнял его однообразие, «ставя» один и тот же дворец в городах Италии или Португалии, перенося персон с поля сражений на берега рек и морей. Так локусы открытого и закрытого пространства вступали во взаимодействие с пространством географическим. Их ряд позволяет конкретизировать пространство, но не дополнять или варьировать его. Следует обратить внимание на то, что такая довольно сложная организация пространства позволяет провести параллель между театром «охотников» и придворным театром, где «дворец фессалийского царя легко превращался в другом спектакле, например, во дворец карфагенской царицы, а храм с жертвенником одного божества — в храм другого; не говоря уже о безграничных возможностях трансформации всевозможных „садов“» (Корндорф, дисс.: 28).

Основная задача драматургов и постановщиков театра «охотников» состояла в том, чтобы свести пространство к одной его части, приобретающей самостоятельное значение. Сцена становилась равной этой части, хотя она могла вмещать в себя два разных локуса благодаря делению на большую и малую сцены. Случалось это не часто, «охотничий» театр предпочитал выстраивать последовательность локусов, но не

{188} совмещать их — он четко соблюдал границы каждого из локусов, поэтому художественное пространство пьес выглядело как некая цепочка, вереница «мест», сменявших друг друга по мере развития действия. Этим театр, например, отличался от лубочных картинок, для которых характерно совмещение различных временных моментов (Лотман 1998г: 485). То есть лубок еще тяготел к симультанности, от которой «охотники» уже отказались.

Переход от одного локуса к другому происходил при чередовании явлений или картин, притом моментально. Случалось это не так часто, как, например, в спектаклях Вольной Немецкой комедии. В одной из них — «Непостоянство одного неверного любовника» — особые изменения (превращения) сцены происходят девять раз. «Охотничий» театр, видимо, не располагал для подобных превращений необходимыми техническими средствами. Локусы, сменяя друг друга, будто теснились на сцене, их не разделяло воображаемое расстояние. Так театр выполнял требования своего времени: «Оной театр, как часто помянутыя лица на другом месте находиться будут, перемещать и по тому месту располагать должно» (цит. по: Старикова 1996: 517).

Театр еще не освоил окончательно всех возможностей художественного пространства и не переработал свой, еще относительно малый опыт (Эткинд 1974: 210), но зато создал набор локусов, которые можно считать особыми формулами художественного пространства. Они не были детально прописаны и характеризовались чаще всего одним или двумя признаками. Дополнительных свойств, способных обогатить место действия, характеристик, не связанных напрямую с персоной или с событием, у локусов не было. Средства их сценического изображения были минимальными, и эту недостачу всегда восполняло слово, в чем видятся черты художественного примитива. Персоны обязательно рассказывали, где они находятся, что видят перед собой и куда перемещаются. Называя пространство, они действовали в нем, как бы полностью не доверяя визуальному ряду и стремясь перевести его на вербальный уровень. Они упоминали «места» действия, отправляясь на войну или шествуя в сад, жалуясь на судьбу или страдая в разлуке, как несчастный Калеандр: «Буду аз в сем лесе до смерти ходити, в горесной печали вовеки так слыти» (5: 281). Видимо, это происходило потому, что пространство

требовало своеобразной верификации, которая и происходила {189} в слове. Персоны еще не были окончательно погружены в пространство и постоянно пытались взглянуть на него со стороны, назвать и описать. Кроме того, в этом нуждался зритель.

Локусы закрытого пространства — это дворец, к которому примыкают апартаменты, расположенные внутри него, не так часто встречающийся сенат и темница, которые обычно сменяют друг друга за малый отрезок времени. Если сенат никак не противопоставлен дворцу, то дворец и темница образуют устойчивую антитетическую пару, известную и школьному театру. Она вырисовывается и на придворной оперной сцене, где «театр из ужасной темницы переменяется в богатую Королевскую залу» (цит. по: Старикова 1996: 574). Кроме того, на «охотничьей» сцене есть квартиры, замещающие и снижающие такой локус, как дворец. Их появление свидетельствует о том, что театр стремился представить на сцене приватное пространство, хотя, конечно, и оно оставалось условным. В интермедиях основным локусом закрытого пространства выступают скромные жилища или харчевни.

Все названные выше локусы относятся к светским, как и такой локус, как театр, появляющийся лишь однажды, в результате чего выстраивается сценический вариант текста в тексте. Сакрально отмеченный локус — это монастырь (церковь), находящийся на особом положении. Локусы открытого пространства — это лес, пустыня, сад, море, поле сражений. Все названные выше локусы соотносятся как со сценическим, так и с театральным пространством. Дворец обычно сохраняется за сценическим пространством, темница может переноситься в пространство театральное, как иногда сад и лес.

Аналогичные ряды локусов существовали и в других видах театра. На придворной сцене, например, показывались лес и море, действие происходило во дворцах, весьма богато убранных. В постановке оперы «Селевк» представлялось «пространное» поле, это обычное место сражений для «охотничьего» театра. Оно виднеется сквозь шатер царя Вологеза, а за ним «в ордере баталия стоящая Парфянская армия» (цит. по: Старикова 2003: 71). Действие пьесы о Сципионе африканском, исполнявшейся «комедиальной» труппой Кунста и Фюрста, происходило в темнице, на поле боя, во дворце (Русский музыкальный театр 1941: 7–12). Зритель «Милосердия Титова», представленного при дворе Елизаветы, заметил, что

{190} «сие представление украшено декорациею лесов, площадей, облаков и проч.» (цит. по: Всеволодский-Гернгросс 2003: 25). Видимо, про каждый вид театра того времени можно сказать: «Таким способом показывается театр иногда княжескими палатами, иногда некоторою особливою камерою, иногда площадью, иногда пустынею, иногда темницею и пр.» (цит. по: Старикова 1996: 517). Подобная организация пространства была свойственна и более поздним театрам. Как пишет Н. А. Елизарова, значительная часть постановок обходилась тогда «стандартными декорациями традиционных экстерьеров (площади, леса) и интерьеров (комната, галлерея, тюрьма)» (Елизарова 1944: 190).

Хотя формулами места нельзя было распоряжаться по своему усмотрению и театр никогда не помещал персон в неожиданных «местах», он тем не менее постоянно работал с пространством — четко определял функции разработанных им локусов, ставил их в зависимость от статуса и эмоционального состояния персон. Например, Король почти нигде не появлялся, кроме дворца; если он его покидал, то просто уходил со сцены. Персоны попадали в некие локусы лишь в зависимости от того, что с ними случалось и как они реагировали на происходящее. Таким образом, не только статус персон, но и их переживания и чувства определяли локусы, в свою очередь влиявшие на их характеристики. Например, в печали персоны гуляли по лесам, радуясь, проводили время в садах. Конечно, можно предположить и обратный вид связи, считать, что пространство вызывало персон к действию и требовало от них особого поведения и эмоций. Так или иначе пространство всегда тесно связано с персонами.

Теперь последовательно рассмотрим все виды локусов.

Локусы закрытого пространства

Дворец — это пространство, в котором действие относительно статично, где *Дворец и палаты* персоны расставлены по своим местам, подобно фигурам на шахматной доске. Во дворце размещаются короли и цари, они там «учиняют» банкеты и «полагают советы». Действие, в котором принимают участие высокие персоны, происходит в «кравлевском доме». В «Истории о царе Давиде и царе Соломоне» говорится не о дворце, а о «доме Давыдовом».

Ни в ремарках, ни в речах персон нет конкретных упоминаний о том, как выглядит дворец, о его убранстве ничего не

говорится. Есть только указания на трон и на «королевский {191} убор весь на столе у трону», как в «Действии о короле Гишпанском» (5: 70). Заметим, что интерьер дворца и в придворном театре был достаточно условным, представлялся лаконично и в самом общем виде (Корндорф, дисс., 117). Конечно, вряд ли дворец «охотничьей» сцены имел «распространяющуюся галерею» со столбами и сенями, показанную «через преизрядную архитектуру», ярусы и лестницы, «украшенные предорогими статуями и вазами» (цит. по: Старикова 1996: 575). Иногда в аргументах и ремарках дворец вообще не упоминается. Если сказано, что царь Атигрин сидит на троне, значит, действие происходит во дворце. В «Акте или действии о Петре Златых Ключах» не названы ни дворец, ни трон, но очевидно, что те явления, в которых Король награждает Петра, называя его своим первым министром, происходят во дворце, как и финальная сцена бракосочетания героев.

Таким образом, дворец свидетельствует в основном о статусе персоны и пространственными средствами передает тему власти. Решается она обычно в двух вариантах. Во дворце Король или Царь проявляют себя как властители, гордящиеся мощью и славой, здесь же они узнают о том, что утратили свои владения в результате захвата их земель. Дворец — это локус, где протекает вся их жизнь: во дворце властители рождаются, как дети Тигрины, здесь находят себе невест, как Алкобель, здесь умирают, как царь Атигрин. Эти ключевые моменты жизни человека, облеченного властью, соотнесены только со дворцом. Властитель оттуда выходит в прилегающие ко дворцу «места», например, отправляется гулять в сад или удаляется в свои покои. Естественно, уходит он и на войну, но редко.

В некоторых пьесах действие оживает благодаря тому, что дворец — это не единое пространство, на сцене показывается не только тронный зал. В нем выделяются палаты, или «царские каморы», куда уходит, например, Царь в «Акте о преславной палестинских стран царице». Князь Петр Златых Ключей («Акт или действие о князе Петре Златых Ключах») намеревается удалиться туда после бракосочетания: «Аз же отсель отиду во свои покои, / да розыдутся днесь и преславны вои!» (4: 355). В другом явлении он просит уйти в «каморы» Магилену, и та соглашается: «Знаю, что уже время в каморы вступати» (4: 339). Правда, в этих случаях палаты и «каморы» перенесены в театральное пространство, но в других пред-

{192} ставляются на сцене. Обычно это спальни знатных девиц, становящиеся особым локусом, естественно, подчиненным дворцу. Там оплакивает свою участь Магилена, влюбленная в князя Петра, туда он к ней и приходит, умоляя бежать с ним. В «Акте о Калеандре» в «особую» палату уводит Шпиналбу Калеандр, на время забывший о Неонилде. Эту палату зритель не видит, о ней только говорится. В подобные палаты, кстати, отправляются влюбленные герои итальянских комедий и ин-термедий (Перетц 1917: 22).

Палаты и «каморы», зачастую невидимые, означают паузы в действии. Но — что более важно — они знаменуют рождение «частного» пространства, в котором разворачиваются события, связанные с эмоциональным миром персон; в них происходят их решающие встречи.

Наряду с дворцом, кумулирующим идею власти, *Сенат* на сцене представляется сенат. Этот локус можно считать вторичным по отношению к дворцу: там также вершатся судьбы персон, встречаются представители власти. «Сидеть Сенатором в сенате» (4: 390) приходится почти всегда, но порой они находятся во дворце рядом с Царем или Королем. В сенат приходят и сами властители, как Кралевна в «Комедии о графе Фарсоне», появляющаяся в сопровождении двух кавалеров и двух лакеев. Здесь она «восседает» на «своем уготованном месте», не обозначенном как трон. Видимо, финальная сцена этой пьесы происходит во дворце, так как туда прибывает «Французский» Король, чтобы короновать сына Кралевны, прижитого от Фарсона. В этой пьесе сенат изображается гораздо чаще, чем дворец, и явно замещает его, почти полностью вбирая в себя тему власти.

Так, свой приезд в Португалию Фарсон объявляет в сенате, здесь Кралевна разрешает ему остаться, здесь развиваются его отношения с Сенаторами, заканчивающиеся для него трагически — в сенате его лишают жизни. В «Действии о короле Гишпанском» Король отправляется в сенат, чтобы решить с Сенаторами, какой ответ дать иностранному послу. Хотя сенат и назван местом действия, заключительная ремарка гласит: «Трон закроют» (5: 62). Такая же ситуация наблюдается в эпизоде встречи с Послами. Король на ней не присутствует, но в последней ремарке вновь говорится, что трон следует закрыть. Следовательно, и здесь в сенате находилось специальное место для короля, что говорит о том, что сенат и дворец в этой

пьесе практически не различались. Правда, подобная ремарка {193} автоматически завершает и другие явления этой пьесы. Только когда собираются на совет Сенаторы, чтобы выбрать нового короля, о троне не упоминается. Эти примеры позволяют предположить, что в театре происходило колебание между двумя локусами — дворцом и сенатом.

Так становился новый для театра локус, пока еще слабо отличающийся от традиционного места действия — дворца. То, что сенат выступает особым местом действия, хотя и вторящим дворцу, подтверждает расширение возможностей театра. Он уже был готов показывать на сцене не только королей и царей, но выводить их приближенных, с которыми активно вступают в контакт главные персоны. Для них театр изыскивал особое «место».

Многие персоны, если они не Короли и не Сенаторы, живут на «квартирах», что знаменует *Квартира* обращение театра к частной жизни своих героев. Иногда, правда, об их жилищах только упоминается. Например, князь Петр Златые Ключи сообщает, что возвращается на квартиру после турнира, на квартиры в «Акте о Калеандре» отсылает царь Арфелион прибывших ко двору храбрых кавалеров: «днес же отпускаю вас во квартиры ваши» (5: 232). Туда отправляется «ночевать» один из них. Также не во дворце живут герои пьесы «О Сарпиде, дуксе ассириском», Пилляд, Орест и Памфил. Встретившись там, они направляются в свои дома. Находясь в своих жилищах, персоны ведут себя достаточно свободно, проявляют себя более энергично, чем во дворце или в сенате. Конечно, и здесь они соблюдают этикет, но заняты они уже не государственными, а частными делами.

Квартира, на которой живет граф Фарсон («Комедия о графе Фарсоне»), становится «местом», где развивается сразу несколько эпизодов. Здесь он принимает Сенаторов и прочих Министров, беседует с Хозяином и веселится с друзьями; сюда приходят королевские слуги, появляется и сама Кралевна. Такой локус, как квартира, привлекает большое число вспомогательных действующих лиц: Фарсону прислуживают лакеи, пажи приносят пакеты с дурными или добрыми вестями, билеты на представления. Этот локус определяет развитие действия, благодаря ему возникают побочные линии сюжета. Когда умирает отец Фарсона, ему уже нечем платить за такие дорогие апартаменты, но щедрый Хозяин обещает не брать с него денег.

{194} Так локус обеспечивает появление новых эпизодов и множества сцен, происходящих в «приватном» пространстве.

Если знатные персоны пребывают в своих апартаментах, то простой народ — в никак не маркированных жилищах, как Золотарной мастер в пьесе о Фарсоне или персонажи интермедий. Правда, теперь они легко пробираются и во дворец, как, например, Гаир в пьесе «О Сарпиде, дуксе ассириском».

Персоны не только восседают на тронах, живут на квартирах, но и томятся в темницах, что происходит во многих пьесах и придворного театра. В одной из них «театр представляет темницу, в которую посажен Оронт» (цит. по: Старикова 2003: 96), в другой сидит несчастный Фарнак. В темнице томился Иосиф на сцене придворного любительского театра («Комедия об Иосифе»). Этот локус воспроизводился и в более поздних видах театра. Так, на шереметевской сцене в Кускове, где был представлен трагический балет «Инесса де Кастро», в одном эпизоде декорации изображали темницу «с закоптелыми пыльными сводами, маленькими оконцами в железных решетках с затворами» (Елизарова 1944: 165).

В «охотничком» театре в такой темнице чаще других оказывался главный герой «Акта о Калеандре». Его ведут туда Сенаторы Кризанты, а он, плача, вещает: «Ничему невинен, за что так не знаю, отчего напрасно так я пропадаю» (5: 255). Темница представлена на сцене — в ней спит несчастный Калеандр, которого сторожит караул, а потом освобождает Неонилда. Затем он снова «горко во темнице» исчезает и *«сумневаетца, за что посажден в темницу, вины свое не зная»* (5: 287). На этот раз его спасает Акаматес. Хочет посадить его в темницу царь Силодон, поверив, что Калеандр лишил чести царицу — царю наговорили, что Калеандр с ней «соделал скверность». Силодон приходит в ярость и велит заковать несчастного «в железа», опутать ему жестокими путами ноги. И опять Калеандр жалуется и плачет, не понимая, в чем дело. К счастью, его вновь спасает Неонилда, и на этот раз до темницы дело не доходит, но Силодон вновь затевает интригу и все-таки лишает Калеандра свободы, заключает его в башню, высящуюся над Нилом. Силодон велит отдать под арест и Царицу.

В темницу попадают и многие другие персоны этой пьесы. Даже придворных дам отводят туда, когда царь желает отсечь им головы за то, что они не защитили прекрасную Тигри-

ну от разбойников. Царь Пранда отправляет туда же свою дочь {195} Харизу, согрешившую до брака, и ее возлюбленного Партулиана — их затем освобождает Калеандр. Не менее сложная судьба и у других персон: в «Комедии гишпанской о Ипалите и Жулии» Капитан, например, сообщает, что «сей ночи неких ковалеров в объезде взяли» (5: 489). Осужденных, как графа Фарсона, отводят «во учрежденный интернат» и держат там под крепким караулом (4: 399). Его лишают свободы, он сидит в темнице, но на сцену она не вынесена, так как остается в театральном пространстве. Чтобы обозначить печальную судьбу этого героя, его просто отводят за шпалеры, а затем рассказывают о месте заключения. Оттуда его выводят по приказу Сенаторов, чтобы расстрелять. Затем драбанты препровождают туда же злых Сенаторов и учиняют над ними экзекуции. Их пребывание в темнице на сцене не обозначено.

В пьесе «О Сарпиде, дуксе ассириском» коварный Зимфон наговаривает на Ореста и его ведут под арест. Зимфон требует, чтобы Ореста связали, «обременили» его тело. Утешать его отправляется друг Пилляд: «На малом диатре являетца Орест, в темнице сидяц, и воины, стоящия у темницы» (5: 115). Пилляд вместо Ореста остается в темнице, откуда его освобождают с тем, чтобы заточить в ней Зимфона. Таким образом, в этой пьесе темница находится за малым занавесом, что подтверждается как уже приведенной выше ремаркой, так и следующей, в которой сказано, что малый занавес по окончании эпизода в темнице следует закрыть, после чего на «большой диатр» выходит Гаир.

Темница, кстати, — излюбленное место действия многих итальянских комедий и интермедий. Часто в нее попадает Арлекин, где, подобно персонам «охотничьего» театра, сидит и жалуется на свою судьбу (Перетц 1917: 80). Как видим, этот локус определяет однообразные, часто повторяющиеся эпизоды.

Темница на «охотничьей» сцене никак не конкретизирована театральными средствами, хотя вполне возможно, что она выглядела так же, как в «Комедии об Иосифе», которую ставили при дворе Анны Иоанновны: «темницу зделать на три человека с решеткою и вычернить черною; ширины 3, а вышины 4 аршина» (цит. по: Старикова 1996: 374). Персоны «Акта о Калеандре» описывают темницу как мрачную и темную, как гроб, гробницу: «Что ты за пленник сидишь zde в темнице, яко мертвыи, горко в глубокой гробнице?» (5: 259);

{196} «Яко бо живыи днес во гроб положенны» (5: 287); «Темница премрачная мне днес гроб бывает (*указует на темницу, плача, глаголет*), мрак бо мя той темны очи закрывает» (5: 288). Темница, явно замещающая образ смерти, называется пропастью глубокой. Иногда отмечается ее местоположение в целостном художественном пространстве, о ней говорят как о находящейся вне града, в дальнем граде или в вертограде. Называется она ямой, что знаменует низшую точку семантической вертикали пьесы. Может она выглядеть как башня, в которую Силодон сажает Калеандра.

Эпизоды в темнице строились особенно подробно в том случае, когда туда попадала невинно обвиненная персона. Перед тем как она там оказывалась, драматург воссоздавал предшествующие события. Также на сцене обязательно показывалось, как освобождают несчастную персону и как ее противник несет заслуженное наказание. Таким образом, этому локусу приписывалась тема судьбы. Бесконечные ее перемены, движение от счастья к несчастью передавались на сцене противопоставлением дворца и темницы, других путей для их изображения не было. Чтобы обозначить очередной поворот в жизни героя или разыграть мотив мнимой смерти, драматурги спешили поместить его в темницу и делали это не раз. Таким образом, значения темницы расширялись, приобретая символическое звучание. Этот локус давал возможность развиваться игре, в то время как дворец сообщал действию статичность. Правда, темница непременно останавливала движение персон — они сидели в неволе.

Рассмотрев дворец и его отдельные «каморы», сенат, квартиру, замещающую дворец, а также темницу, можно сказать, что художественное пространство «охотничьего» театра имело достаточно сложную организацию. На сцене не создавалось незначимых, безотносительных к семантической структуре пьес локусов, все они несли только за ними закрепленные значения и находились в определенных отношениях друг с другом. Дворец символизировал власть. Его отдельные «каморы», записанные за членами царских и королевских семей, высвобождали персону из сферы общественных отношений и переводили в план отношений личных, служили местом любовных свиданий и переживаний, передаваемых в пространственных монологах. Сенат собирал важных персон, занятых государственными делами, здесь же затевались интриги и происходили

ссоры, заканчивающиеся побоями или дуэлями. Следовательно, этот локус предполагал большую свободу, чем дворец. Квартира, предназначенная для персон знатного, но не царского рода, снижала образ дворца, а также сената. Темница была противопоставлена всем этим локусам как низкое высокому, выступала знаком социального отторжения персоны и нависшей над ней смертельной опасности. Почти всегда заданная вертикаль дворец (сенат, квартира) / темница — затем переворачивалась, и персона вновь оказывалась на свободе, что еще раз подтверждает оптимистический настрой «охотничьего» театра. {197}

Представленный тип соотношений локусов закрытого пространства свидетельствует о возможностях его варьирования, естественно, в заданных пределах, а также о закреплённости каждого из локусов за персоной, обладающей определенным статусом или развитой эмоциональной характеристикой. Так пространство сближалось с человеком, что происходило, как мы уже говорили, и при характеристике пути театральной персоны, расчерчивающего географическое пространство, не представляемое на сцене.

Театр дополняет список локусов закрытого пространства, подводя персону к сакрально отмеченной точке, к монастырю или часовне. Скорее всего они изображались рисованными кулисами, из-за которых выходили персоны или, напротив, приближались к ним. Отметим, что и в пьесах театра Натальи Алексеевны «является монастырь Евдокеин» (4: 188). В введении в ряд локусов монастыря (часовни) видится важнейшая характеристика художественного пространства — оно членится на сакральное и светское, хотя зона сакрального отмечена только одним локусом, занимающим особое положение — локус этот находится на сцене, но внутрь его мало кто проникает. *Монастырь*

Чаще всего монастырь или часовня остаются в театральном пространстве — персоны обычно останавливаются у ворот храма, иногда входят в них и исчезают внутри, но действие редко пересекает границу сакрального и светского. Персона замирает перед сакрально отмеченной точкой пространства, и действие останавливается; точнее, оно движется далее, но именно на границе сакрального и светского. Следовательно, монастырь (часовня) существовал в сценическом оформлении спектакля, но реальным локусом становился необязательно —

{198} действие разворачивалось около него. Очевидно, что постановщиков сдерживало отношение к сакральному, преступить границу которого театральные персоны решались не всегда.

В «Комедии о Ксенофонте и Марии» на сцене представлялся монастырь, перед которым Иоанн возносил благодарение Господу за чудесное спасение. Встретившийся ему монах объяснял, что находится он в Малмефетане и что здесь есть монастырь, в котором монахи «житие свое» провождают «во трудех и пощении». Затем *«Монах отходит в монастырь. Иоанн же пред монастырем упадает на землю»* (4: 204). Появлялся Игумен и отводил Иоанна в монастырь со словами: «Иди, чадо, во обител нашу и да пребываеши, спасая твою душу» (4: 205). Брат Иоанна, Аркадий, также попадает в монастырь, но в другой. Его вводит туда некий Прозорливец, объясняя, что отправляется он в лавру святого Харитона. В этой пьесе четко прослеживается приближение к сакральному локусу и остановка перед ним, также здесь намечен путь в монастырь родителей героев. Прозорливец рассказывает им о женском и мужском монастырях, расположенных на Иордане. Они далеко отстоят друг от друга, и там Ксенофонт и Мария смогут «проводить житие свое».

Судя по аргументу, в котором сказано: «В сем явлении князь Волхван и Петроним приходят в новопостроенной к Магилене монастырь», действие одного явления «Акта или действия о Петре Златых Ключах» происходит около монастыря, который становится предметом беседы путников с Магиленой. Монастырь восхищает их: «Ах, избранное место, честная обитель! / Кто есть толь мудры оныя строитель?» (4: 348). Магилена в образе Старицы объясняет, что этот «дом апостолов» возвела она сама. Имея крепкую веру к Петру и Павлу (вспомним, что имя ее возлюбленного — Петр), она во сне увидела «меру» монастыря. Так в этой пьесе локус получает свою предысторию.

Затем граница, разделяющая светскую и сакральную зоны пространства, все-таки нарушается. Монастырь становится местом пребывания влюбленных, не знающих о судьбе друг друга. Петр направляется в монастырь в поисках лекаря, которым становится Магилена. О пребывании Петра в монастыре лишь говорится: «Петр, их сын здравствует в клешторе» (4: 352). Ремарка *«Когда князь приде в монастырь»* гласит, что отец Петра, князь Волхван, лишь подходит к монастырю (Там

же). Из слов Волхвана и Петра ясно, что Петр стоит около монастыря: «Ты ли пред нами, Петре, стоишь очевидны? <...> {199} Ах, отче любезнейши! Днес стою пред вами» (4: 353). В «Комедии об Индрике и Меленде» на сцене «надлежит быть часовни» (5: 526). Около нее происходит действие, здесь Раб входит в часовню, а Индрик из нее выходит, внутрь действие не переносится. Зато заключительное явление этой пьесы происходит в монастыре, правда, в другом — здесь Индрик зрит гроб отца.

В «Истории о царе Давиде и царе Соломоне» наряду с дворцом, где происходит основное действие, на сцене находится церковь, перед ней иерей Седок встречает царя Соломона и царицу Вирсавию. Пророк Нафан говорит следующие слова: «Господень рабе, посвящаюся с тобою. / Во святем сем храме, ей, ниже прощением, / Правым святым священением» (4: 119). Следовательно, действие переносится в храм. Другой персонаж этой пьесы также приходит в церковь: «*По проговоре сих речей прититъ Иваню со многими воины в церковь и глаголати*» (4: 133).

В «Акте о преславной палестинских стран царице» один эпизод происходит в храме: «Стоящу царю в церкви со многим народом и молящися Богу» (5: 409). Как и сюжет библейский, сюжет о преславной царице требует такого локуса. Он восходит к религиозно-дидактической повести о римском кесаре Оттоне и цесаревне Олунде (в краткой редакции — «Повесть зело полезна <...> коя царица моляся пресвятой Богородице, милость получи»), известной на Руси (Итигина 1976: 788).

Монастырь (часовня, церковь) организует сакральную зону художественного пространства, знаменует высшую точку духовного пути персон. Здесь они спасаются от греха уныния и отчаяния, но не остаются навсегда, так как монастырь не становится их окончательным пристанищем. В монастыре они только переживают жизненные бури, после чего вновь начинают путь к счастью и восстанавливают прежний статус. Этот локус, к которому в основном персоны лишь приближаются, оказывается той точкой, от которой действие движется далее.

Параллелью ему можно считать языческие храмы, воздвигнутые в честь Юпитера и Аполлона в «Акте комедиальном о Калеандре и Неонилде». Этот локус конкретизирован — на сцене стоят «истуканы», высятся алтари. Так «охотничкий»

{200} театр переключается с театром придворным, охотно представлявшим храмы с жертвенниками, продолжающими привлекать постановщиков и позднее — на останкинской сцене, например, представлялся языческий храм со статуей богини и алтарем (Елизарова 1944: 136). В отличие от языческих храмов, монастырь или часовня не имеют конкретных примет. Только в пьесе об Индрике и Меленде над воротами часовни располагается изображение безутешного Индрика, рыдающего над гробом Меленды.

Если такие локусы, как дворец, сенат, квартира, темница, были закреплены за определенными персонами и принадлежали им на протяжении всего действия, то монастырь давался не всем и не всегда включался в художественное пространство. Его главное значение состояло в том, что он был знаком членения художественного пространства на светскую и сакральную зоны, но основное внимание устроителей театра сосредоточивалось на светской зоне, в которой выделяется и такой локус, как театр.

Театр отличается от предыдущих локусов тем, что не относится к ряду постоянных мест пребывания персон и не записан за ними на относительно длительное время. Он только в одной пьесе, в «Комедии о графе Фарсоне», на время преобразует художественное пространство, что позволяет участникам действия разыграть классический эпизод — театр в театре, ставший важнейшим событием в истории русской сцены. Отражая себя на сцене, театр как бы рисует свой портрет, обогащая его рядом частных деталей, что становится замечательным новшеством в русской культуре (Софронова 1999: 140–141). В результате «выступления» театра на сцене художественное пространство резко членится, и потому основное пространство пьесы может восприниматься зрителями как реальное (Лотман 1998e: 432). Рядом с той иллюзией, которую на их глазах творит театр, возникает еще одна — театр в театре. Представление театра на сцене — это, по определению В. Волькенштейна, — «двойное зрелище».

Театр — художественное пространство двух явлений пьесы о графе Фарсоне, притом подлежащее обсуждению. Персоны охотно говорят о театре, предполагая, что люди ходят на театральные представления, чтобы «тамо в забавах всю печаль провождати» (4: 369). Очевидно, что в пьесе воспроизводится условный, обобщенный образ театра, который сложно отнести

к какому-либо виду театрального искусства XVIII в. Театр, о котором они беседуют, посещают члены королевской фамилии — сама Кралевна «изволит часто в комеди пребывати» (4: 365). На представления этого театра необходимо покупать билеты. Фарсон, желая встретиться с Кралевной в театре, посылает Хозяина предупредить Комедмастера, чтобы тот оставил ему место, и называет цену, за которую хотел бы посмотреть представление: «За сто или за пятьдесят червонных / И прибрал бы к нам игор весма склонных» (Там же). Упоминание о плате за вход позволило драматургу выстроить дополнительный эпизод, предшествующий собственно «театральному» эпизоду — Комедмастер место «предоставляет», и Фарсон отправляется в театр смотреть комедию. Такие вводные эпизоды способствуют развитию интриги, из них выстраиваются побочные линии сюжета. Кратко напомним о том, как в реальной жизни того времени зрители с трудом привыкали к такому новшеству, как плата за вход в театр. Они возмущались и устраивали скандалы, доходившие до драк: «вначале один, неизвестной чей, боярской человек поссорился с караульным сержантом в том, что одного человека не пустили в комедию без денег. А после, тот человек привел с собою боярских же людей и стали приступать к часовым и все говорили, чтоб им отбить ящик з деньгами». Затем эти «озорники» стали колотить комедиантов и попросту ломать двери (цит. по: Старикова 2003: 702). Зрители вели себя и более скромно, но старались занять чужие места, что также приводило к большим неприятностям. Эта «жизненная» ситуация воспроизводится в следующем «театральном» эпизоде «Комедии о графе Фарсоне».

Перед тем как к нему перейти, скажем, что в театре играют на «музыках», представляют «интермеди», танцуют. Сама Кралевна приглашает на танец Фарсона, тот отдает ей «коплемент» и, «взяв за руку», танцует. Когда Фарсон приходит в театр второй раз, он не принимает участия в танцах, начинающих после окончания представления. «Тогда тонцовать королевне своими сенаторами» (4: 370), — гласит ремарка из одного списка «Комедии». То, что танцы сопряжены с театральным представлением и происходят в одном помещении, не должно удивлять. В то время балы и маскарады часто устраивались в театральных помещениях. Как видим, драматург ввел в свою пьесу реалии того времени. К сожалению, он не воспользовался возможностью, которую пре-

{202} доставляли тогдашние театральные обычаи — не вывел на сцену маскированных зрителей. Многие знатные персоны тогда приезжали на представления в масках, как, например, на премьеру оперы «Титово милосердие». Как следует из сообщения в «Санкт-Петербургских ведомостях», «публичное представление оной оперы отправляться будет в следующую субботу, причем все зрители в масках находиться, а потом чрез всю ночь маскарад при дворе иметь будут» (цит. по: Старикова 2003: 53). На опере «Селевк», даваемой «на второй день торжества высочайшей коронации» Елизаветы Петровны, присутствовало более двух тысяч «маскированных зрителей» (Там же: 66).

В театральном эпизоде «Комедии о графе Фарсоне» чрезвычайно ценным представляется указание на интермедии. Они явно не прерывали действия серьезной пьесы, потому что тогда одни интермедии могли образовывать спектакль, а также заканчивать его. В придворном театре Елизаветы Петровны для постановки интермедий даже выделялись особые дни: «по указу 1745 г. они давались по понедельникам, по указу 1753 г. — по средам; тот же день недели был закреплен за ними указом 4 мая 1755 г.» (Всеволодский-Гернгросс 2003: 66).

Фарсон, как уже было сказано, посещает театр второй раз, и этот локус позволяет показать униженное состояние героя. Фарсон так обеднел, что уже не может сидеть рядом с сенаторами и садится с «купецкими детьми», которым в XVIII в. отводились далеко не первые места. При определении мест в «болшем оперном доме» царица Елизавета, как явствует из «Журнала церемониальных дел» за апрель 1745 г., изволила отвести верхний ярус знатым купцам и «протчим» (Старикова 2001: 105). Зрители разных чинов и званий тогда сидели на специально отведенных им местах, «особливых» лавках. Если они проявляли самостоятельность в выборе мест, это осуждалось, и о таких проступках специально сообщалось в «Журналах церемониальных дел» (Там же: 103). Следовательно, второй «театральный» эпизод «Комедии о графе Фарсоне» построен по правилам того времени, в котором существовал театр «охотников».

Посадив Фарсона с «купецкими детьми», постановщик наглядно показал его удаленность от Кралевины и Сенаторов. Естественно, что на театральной сцене эта удаленность выра-

жалась иначе, чем в жизни. — членения театра по вертикали {203} на «охотничьей» сцене не предполагалось. Фарсон покорно принимает свое новое положение, хотя и тяготится им. Он не претендует на лучшее место в театре, но когда его оскорбляют на банкете, то требует: «Господин мой, прошу отступить, / И сим местом меня почтити» (4: 398). Кралевна интересуется, почему Фарсон сидит не на своем привычном месте и не веселится вместе со всеми. Узнав, как изменилось его состояние, она готова принять его на службу.

Изображался театр и на придворной сцене при Елизавете Петровне. В оперу, исполнявшуюся итальянской труппой, «Евдоксия венчанная, или Феодосий Второй», входили балеты. «Второй из них — позорище, данное народу при случае торжеств императорского брака, взятие Златаго руна представляющее» (цит. по: Всеволодский-Гернгросс 2003: 45). Примечательно, что среди итальянских комедий и интермедий есть одна, посвященная театру. Она называется «Подряточник оперы. В острова Канариские» и обозначена как «интермедия на музыке». Ее действие происходит в доме знаменитой певицы и не переносится на сцену воображаемого театра. Зато речь в ней идет о насущных театральных проблемах. В ней действуют славная «музыкантка», готовая уехать на далекие острова и петь там арии и «рецитативы», и «подряточник»; они — «люди театральные».

Итак, среди локусов закрытого пространства выделяется дворец, эта верхняя точка иерархически построенной системы «мест», в которых пребывают персоны. За ним следуют сенат, а также «каморы» и «квартиры», в которых персоны ведут частную жизнь. Театр, попавший на сцену только однажды, не является следующей ступенью «лестницы» локусов. Он располагается как бы поодаль и зависит от дворца, так как только высокие персоны появляются на спектаклях. Театру поручена тема развлечения, он демонстрирует один из способов проведения свободного времени, но в то же время прочерчивает тему падения персоны с высокой ступени социальной лестницы. Низшей точкой вертикали в этой иерархии выступает темница. Монастырь (часовня), присутствующий только в четырех пьесах, свидетельствует о делении художественного пространства на сакральное и светское и стоит неизмеримо выше всех остальных локусов, что и объясняет невозможность попасть в него любым персонам.

{204} **Локусы открытого пространства**

Закрытому пространству противостоит открытое; это в первую очередь пространство природное. Поэтому можно утверждать, что театр выстраивал художественное пространство с опорой на оппозицию натура/культура. В природном пространстве персоны вели себя более свободно, чем в закрытом. Именно здесь сгушалось действие, происходили встречи и расставания персон. Очевидно, что природное пространство создавалось с помощью рисованных кулис.

Наиболее часто на сцене показывали лес, который был одним из часто встречающихся локусов старинной европейской сцены. Например, в испанском театре XVI в. лес изображался довольно подробно, что явствует из ремарки одной пьесы Кристобала Вирузса: «Театр представляет собой густо поросшую лесом гору с пещерой» (Сильюнас 1995: 115). Это место действия есть и в итальянском театре, выступавшем при дворе Анны Иоанновны (Перетц 1917: 34), в операх придворного театра. В прологе к одной из них, «Милосердие Титово», сказано: «Театр является в темноте чуть светлой и представляет запустелую страну, дикой лес...» (цит. по: Старикова 2003: 55).

В «охотничком» театре лес также «дикой», это место опасное. Недаром он называется темнейшим и дремучим — там таятся «разбойники тирански», производящие страшный шум, пугающий всех вокруг. Полиартес в «Акте о Калеандре» неслучайно спрашивает: «Что за шум в лесе учинился?» (5: 160). Разбойники «невежливо» выбегают навстречу персонам, как, например, Тигрине и похищают ее. Они же нападают на царицу Беляндру и ее сына в «Акте Ливерском». Происходит это подле густой рощи, замещающей лес, где и в итальянских интермедиях похищают прекрасных девиц. В лесу блуждают страшные драбанты, рычат свирепые звери, тигры и львы жестокие, ползают «змии».

Лес всегда таит в себе возможности перемены судеб персон, главных и второстепенных. Здесь неожиданно встречаются влюбленные, давно разлученные судьбой. В лесу прячется будущий оруженосец Калеандра Дурилло, забравшийся на дерево от злых врагов, которых Калеандр прогоняет и велит Дуриллу спуститься вниз, что тот делает не сразу. В лесу всегда кто-то спасает кого-то, там происходят невероятные приключения, круто меняющие течение жизни персон. Устав от тягот пути, почивают в лесу князь Петр и прекрасная Магилена. Он не кажется им страшным; она называет лес «дубравой», он —

«рощей преизрядной и собой зеленой»: «Воздух благоприятен {205} видитца мне быти, / извольте, дражайшая, мало опочити» (4: 345). Все хорошо только на первый взгляд. Герои здесь разлучаются, и, оставшись одна, Магилена взирает на лес как на пустыню. Очевидно, что с введением слова *пустыня* происходит новое семантическое наполнение такого локуса, как лес. Это слово не несет сакральных значений и только подчеркивает опасность «места». Старица, встретившись с Магиленой, тоже говорит о лесе как о пустынном месте. Магилена не открывает ей своей тайны, не говорит о побеге из родительского дома с возлюбленным, но сообщает, что «з девицами <...> в сем лесу гуляла» (4: 347).

Кроме того, лес — это то пространство, в котором с особенной силой раскрывается эмоциональное состояние персон, непременно печальное. Всякий раз, когда жизнь «пременяется», они бродят по лесу. Так, Калеандр, плача, говорит: «В лесе гуляю, / Себя забавляю <...>. В слезах пребываю» (5: 244). Не раз расхаживая по лесу, он жалуется на свою судьбу и старается забраться в чашу: «Пойду еще дале в сии леса ныне» (5: 300). Тут же лежит и охает Партулиан, умирающий от любви. Алколес, мечтающий о Тигрине, тоже прячется от всех напастей в лесу: «В лесе сем густейшем с печали шатаюсь, яко овца погибшая, семо аз таскаюсь» (5: 158). Там же гуляет Тигрина, оплакивая свою участь. В лесу персоны пытаются покончить с собой, что иногда им удается. В лесах и пустынях желает жить Кризанта. Осознав, что она совершила, засадив в темницу невинного Калеандра, она бродит «в лесах по берегу моря и сетует» (5: 293). В «Комедии об Индрике и Меленде» в леса собирается уйти несчастная Меленда, потеряв Индрика. Индрик, узнав о смерти Меленды, решает отправиться туда же: «Пойду, пойду в леса по тебе рыдати» (5: 516). Лес привлекает внимание графа Фарсона — он намеревается уйти туда, получив известие о смерти отца. Не только главные персоны оплакивают свою участь, блуждая по лесам. Тот самый Дурилло, которого Калеандр снимает с дерева, также рыдает: «Плаках неутешно, ожидах напасти (*плача, глаголет*)» (5: 247). В лесу, или «густой роще», оказывается королева Беляндра с сыном («Акт Ливерский»). В «Пьесе о воцарении Кира» «в пустые леса» Гарпаг просит Пастыря отнести отрока Кира. Тот обещает отвести несчастного отрока «в леса» и отдать на съедение свирепым зверям, но потом берет его на воспитание.

Изображение леса на сцене не есть открытие «охотничко-го» театра. Уже в панегирических пьесах, в «Царстве мира» и

{206} «Торжестве мира православного», из леса выходили Сатиры лесные и «по своему обычаю» плясали. Здесь лес только декорировал сцену, на «охотничьей» сцене он стал особым пространством, где персоны переживают «премены» своей жизни, эмоциональные состояния, граничащие с отчаянием. Кроме того, в лесу действие развивается с большей интенсивностью, чем в различных локусах пространства закрытого типа.

Когда пустыня возникает как самостоятельный локус, что бывает сравнительно редко, она несет скрытые значения той пустыни, в которую удаляется отшельник, покинувший грешный мир. Очевидно, что этот локус восходит к житийным локусам, а от них — к евангельским, хотя отсылки к ним не выносятся в текстах светских пьес на поверхность. Под пустыней подразумевается не определенный ландшафт, а всякое «пустое», т. е. безлюдное место, «отодвинутое» от мира и необязательно опасное. Видимо, в «Комедии о Ксенофонте и Марии» Монах не случайно так называет место встречи с Иоанном: «Зане вижду тя на пустое место сия пришедша, чесо бо требуеши обрести во пустыни?» (4: 203). В этом пустом месте располагается монастырь, тут живут монахи «во трудех и пощении». Таким образом, пустыней становится всякое удаленное от мира изолированное место, но чаще всего она выглядит как лес, притом достаточно условный. Уже упоминалось о том, что персоны представляют лес как пустыню и именно так его называют, что придает значению этого локуса оттенок сакральности. Приметы леса быстро снимаются, как, например, в пьесе «Акт о преславной палестинских стран царице».

Здесь Царь требует отослать невинную Царицу с детьми в «далние дубровы». Она бродит с ними в пустыне, рыдая и сетуя. Когда встречает Женщину, то жалуется ей, что «здесь по всяк день смерть пред очесами, / Печаль, скорбь, зной и беда пребывает с нами» (5: 419). Эти слова могут быть отнесены к пустыне, но в дальнейшем пустыня превращается в лес, но довольно странный. В нем Царица не слышит пения птиц, даже не может вспомнить «скотов на земли живущих». Очевидно вторжение в ее жалобы сакральной лексики и устойчивых топосов, с помощью которых создавался образ такого сакрализованного места, как пустыня. Они будто разрушают представления о первоначальном месте ссылки — в лесу не могут не петь птицы, звери здесь живут всегда, а вот зной тут совершенно необязателен.

Зачастую лес и пустыня окончательно смешиваются, например, «в леса сей пустыни» желает устремиться Кризанта в «Акте о Калеандре». Таким образом, пустыня, тяготеющая к сакрально отмеченному пространству, прописана слабо. Могут ее замещать горы, как в «Действе о князе Иефае Галаатском»: «Ныне иду на горы, сестры моя, с вами <...>. Гора сия и удолю плачевная могу аз назвати <...>. На сих горах уже з девицы рыдат непрестаю» (4: 102–103). Заметим, что пустыня показывалась и на придворной сцене: «Театр представляет приятную пустыню» (цит. по: Старикова 2003: 106). {207}

Не раз на сцене показывали сад, вертоград, который однажды назван лесом. Появление сада на русской сцене отнюдь не случайно, так воспроизводилось всеобщее увлечение новой для того времени культурной средой, которая сама стремительно театрализовалась, становясь сценой, определяющей тип поведения посетителей или обитателей сада. Сад выстраивал свое пространство по правилам сценического искусства, превращая, например, парковые постройки в декорации (Свирида 2000: 14). Позднее он и сам становился театром. Так, «воздушный» театр в Кусково очерчивали зеленые насаждения, «написанный на холсте живописный занавес создавал глубокую перспективу, отделяя амфитеатр от сцены <...>, кулисы образовывались деревьями и кустарниками в виде боскетов, но были и «подставные декорации и кулисы» (Елизарова 1944: 37). Сад

Таким образом, сад на сцене можно считать изображением природы, удваивающим театральный код. На сцене показывали не только собственно театр, но и театр окультуренной природы. «На протяжении <...> столетия на сцене театра, наряду с архитектурными урбанистическими фантазиями, следующими барочной традиции, все чаще появлялись картины природы, воспроизведенной в виде пейзажного парка» (Свирида 1989: 19). Это веяние коснулось и русской сцены.

Театр представлял сад не только в светских пьесах, но и в пьесах на библейские сюжеты, как в «Комедии о Есфире царице, в нейже показывает о ненависти и о прочем». Здесь Есфир сначала гуляет с девицами в лугах, затем веселится, взирая на воды чистого источника: «Дивно лекарство слышать шум водный, / обоняти воздух цветов благовонный» (4: 275). Образ естественной природы, где отмечены луг и источник, сменяется садом, полным «дивных вещей». Есфир устраивает пир в

{208} саду с надеждой на то, что царю Артаксерксу это место «явится <...> приятно: место есть веселое, цветы украшают / и леса шумящая мало прохлаждают. / Фантаны различны могут быть приятны / и вся украшения зде суть благодатны» (4: 284). В этом кратком описании подчеркивается приятность и веселость сада, его украшенность. Особо следует отметить фонтан, эту важную примету культуры XVIII в. В ту эпоху он стал символом «времени как непрерывно сменяющихся мгновений» (Сиповская 2000: 26). Конечно, в описании сада фонтан лишь назван, он не принимает никаких символических значений. Не только Есфир, но и Садовник приглашает Царя полюбоваться садом, «посмотрети вещей», которые он сам сотворил. Царь очень доволен. Так в этом эпизоде акцентируется искусственность природного пространства, видимо, как-то изображенного.

Другие персоны, находясь в саду, в отличие от Есфири, не обращают внимания на его красоты, здесь не происходит особых действий. Персоны просто гуляют и наслаждаются покоем, как Король Гишпанский после банкета, как граф Фарсон, ожидающий решающего свидания с Кралевной. Мы не видим его в саду, Фарсон только сообщает, что он идет «в сад гуляти». Следовательно, сад вынесен в театральное пространство. Также Царь, встретившись с Царицей, когда-то им изгнанной («Акт о преславной палестинских стран царице»), все вспоминает про свои печали, и тогда Сенатор догадывается, что нужно сделать: «Не лутше ли погулять в царски вертограды, / Надеюсь, не будет ли лутчей нам отрады» (5: 436). Царь всем подносит бокалы и собирается в сад: «Мы же поидем в вертоград наш повеселится, / Не можем ли уж тамо лутше насладится» (Там же). Сада на сцене нет, персоны туда только направляются, но их слова о саде-вертограде прекрасно передают отношение к месту покоя и увеселения. Видимо, когда-то гуляла в садах и несчастная Леонора, героиня пьесы «О Сарпиде, дуксе ассириском». Она слегла от всех несчастий, которые ее постигли, и теперь сад не приносит ей радости: «Хотя пойду в сады, / не имею отрады» (5: 122).

Таким образом, сад противопоставлен лесу не только как культурное пространство естественному. Эмоционально эти локусы окрашены по-разному: в лесах персоны предаются печали и унынию, в садах их настроение всегда меняется к лучшему (только не Леоноры). Очевидно, что в «охотничком» театре намечается мотив прогулки, который будет развиваться

позднее и станет важной составляющей многих прозаических этюдов. Войдет сад и в искусство стремительно театрализованного портрета. «Добавление в групповые портреты различных аллегорических изображений, декоративного архитектурного антуража, мизансценное расположение фигур делало их трудно отличимыми от воспроизведения собственно театральных сцен» (Свирида 2000: 16). {209}

Пристрастие к садам «охотничий» театр разделял как с другими видами театра, так и с различными искусствами. Сад наделялся нравственным смыслом, но не утрачивал значений, непосредственно придававшихся ему театральными персонами. Человек, пребывающий в саду, должен был «рассуждать о удивительном зрелище природы, услаждать взор свой приятностью цветов и дерев, с различием их красоты, происхождений и прочего» (цит. по: Денисова 2001: 131). В саду персоны не только гуляют, здесь они встречаются с возлюбленными, ведут жизнь чувствительного человека. Сад становится еще одним вариантом личного, частного пространства, но открытого. Покажем, как оно складывается в «Комедии гишпанской о Ипалите и Жулии». Ремарки прямо указывают, что на сцене должен быть сад. Вначале о нем только говорится, он не вынесен на сцену и скрыт за малым занавесом. Жулия в этом саду назначает свидание Иполиту, передает через Дукса, что он должен «мало ночи в сад приходити» (5: 481). Иполит рвется в сад «Жулию зрети», они встречаются и удаляются в глубь сада: «Аз же з Жулиею иду внутрь сего сада» (5: 483). Дукс, влюбленный в Лушницу, зовет и ее уединиться в саду: «Идем в сад: хощу вам тайну явити» (5: 484). Встретившись в саду, пары разъединяются.

В другом явлении этой пьесы сад также находится на малом театре, который уже «завесом <...> уготовлен» (5: 488). На большой сцене происходит заседание важных персон. На малой Жулия уговаривает свою подругу идти в сад, чтобы встретиться с возлюбленными: «там о любви их насладимся / И купно с ними повеселимся <...>. Идем, любезная, уже на дворе вечеряет, / И народ весь умолкает» (Там же). Влюбленные расстаются, но и в далекой «Италии» Иполит вспоминает, как они «в саду с ей (Жулией. — Л. С.) гуляли, / Любым афектом друг друга лобызали» (5: 493). В «Акте или действии о князе Петре Златых Ключах» главный герой пробирается в королевский сад, чтобы встретиться с прекрасной Магиленой: «Светлое ли солнце перед нами сияет, / или королевской сад красно про-

{210} цветает» (4: 337). В комедии о Иполите и Жулии сад становится прибежищем для главного героя. В вертограде он хочет укрыться от своего жестокого отца: «Буду тайно во граде пребывати, / У моего друга в вертограде обитати» (5: 480). Сад бывает и опасным пространством — там Иполит вызывает на дуэль Сенатора.

«Охотничий» театр, изображая на сцене сад, как бы вторил иностранным труппам. В итальянских интермедиях и комедиях, известных по сценариям, опубликованным В.Н.Перетцем, сад, как и лес, изображался на сцене, притом достаточно условно: «Театр показывает камору и сад Одоардов с несколькими сосудами на цветки» (цит. по: Перетц 1917: 79). Этот локус не нес особой семантической нагрузки и был лишь одним из мест, в котором совершались метаморфозы. На оперной итальянской сцене подробно показывался сад, в котором происходили празднества: «Потом во II явлении театр переменяется в приятной сад, где искусными представлениями показаны были веселья аллеи, цветники и преизрядные фонтаны» (цит. по: Старикова 1996: 572). Искусно представлялись не только цветники и фонтаны, но и парковые статуи. В опере, представленной силами французских комедиантов, изображался сад, о котором так было сказано в «Перечне дела»: «Театр представляет некоторое место из садов Ея Императорского Величества, убранное для веселого празднования» (цит. по: Старикова 2003: 97). Здесь на сцену как бы переносился сад реальный, чего, конечно, не мог позволить себе «охотничий» театр. Его сады были только обозначены, но они явно выделялись среди ряда локусов. Здесь, находясь на лоне уже окультуренной природы, человек вел приватную жизнь: «Сад <...> отсылает нас к макрокосму природы и одновременно является своего рода „малым кругом“ действия, позволяющим проникнуть в микрокосм личности» (Силюнас 1995: 89).

Море часто представлялось на сцене, но «морские» эпизоды могли переноситься за сцену — там обычно происходили морские бури и кораблекрушения. Раб в «Комедии гишпанской о Ипалите и Жулии» только доносит о том, что «многоветренною бурею корабль о камень розбиша / И тако оной (адмирал. — Л. С.) утопоша» (5: 470). Сама морская буря на сцене не показана. Также в «Акте Ливерском» Дядька повествует, как он шел морем со своей командой и был разбит «карсарами» и сам сделался их «невольным» соучастником. От смерти его спасла буря: «Бунтующей ветр толь на нас сердился, / Что наш корабль в Англии очутился» (5: 396). В остальных случаях море было

«реальным» локусом, что свидетельствовало об искусности постановщиков. Море было сопряжено с темой опасности, подстерегающей человека в жизни. В этом отношении оно было созвучно лесу, но представлялось еще более опасным, чем лес, так как уверенно приближалось к пространству смерти. Видимо, представление об опасности морских путешествий сопрягалось со значением устойчивой метафоры — пучины моря житейского. {211}

Море становится местом действия в «Комедии о Ксенофонте и Марии», где видятся «за средним завесом море и корабль с сынами Ксенофоновыми» (4: 201). Здесь дьявол нагоняет бурю, и корабль тонет. Так реализуется тема опасности морского путешествия и усиливается известный мотив моря житейского. Благочестивых братьев, Аркадия и Иоанна, спасает Ангел. Они, когда разбился их корабль, «возмутся за доски и будут плавати» (4: 203). Дьявол радуется своему успеху, но напрасно — братья остаются в живых. Примечательно, что и в более ранних пьесах возникали морские пейзажи. И это было не обычное море, а то, на берегах которого трудились будущие апостолы. В «Царстве мира» Симон и Андрей на морском берегу шьют свои сети. Услышав призыв Любви Небесной, они следуют за ней, все оставляя.

Море пугало персон своей неожиданностью. Из моря, например, в пьесе о Калеандре выходил страшный змий и всех пожирал: «Выходит зми из моря и бросаецца на всех» (5: 141). В море персоны могли погибнуть, как юный Эдомир, которого Мамка уводит на берег моря погулять, «от печали горькой себя забавлять». Его мать, Тигрина, страшится этой прогулки, предчувствуя непоправимое: «Подите, гуляйте, толко береженко, и так во мне сердце есть ныне нудненко» (5: 212). И не напрасно. Эдомир, как все считают, тонет в море, но не на глазах у зрителей. Об этом трагическом случае, происходящем за сценой, сообщает Вестник. Конечно, этот герой остается в живых.

Морские волны необязательно поглощали персон — они спасались сами, им помогали другие; вмешивались в их судьбу античные божества. Все виды спасения показывались на сцене, иногда довольно подробно. Кризанта, находясь на берегу моря, видит Калеандра по морю на доске «плоуща»: «Что се за стень по морю ся кажет? (Кризанта видит стень по морю.) Приступлю ближае, что оно покажет. (Калеандр плавет по морю на доске и утопает)» (5: 295). Она в ужасе, ибо не знает, как спасти того, кого любит так, что готова покончить с собой. Тут в действие входит Нептун, но сначала хочет

{212} утопить Калеандра: «Все бо нечаянно в море утпают, от моего гнева горце пропадают» (Там же). Затем избавляет его от смерти по приказанию Юпитера, яростно «плеща» по морю руками и «волнуя» его. Взяв Калеандра за руку, он выводит утопающего на мель морскую, где, прижавшись к доске, тот лежит и плачет: «морския бо волны меня утопили, знатно бы конечно совсем погубили» (5: 296). В таком состоянии Калеандра и находит Кризанта, снимает с доски и утешает.

Калеандр еще раз оказывается во власти Нептуна, когда бросается с башни в Нил, но Нептун сразу обещает спасти героя от такой напасти. Калеандр потом сетует: «Выплывах из Нила, истомлен волнами и весь обмоченны, залиен водами: лежах в тростнике аз целья сутки (*указует в море на тростник*)» (5: 346). Эта ремарка примечательна тем, что детализирует изображение на сцене морского берега. После этого случая Калеандр собирается просто гулять «по берегу Нила реки».

Следует заметить, что в «охотничьих» пьесах не раз фигурирует берег моря, отмеченный как граница между двумя локусами, лесом и морем. В аргументах и ремарках иногда одновременно указываются оба эти варианта открытого пространства. Кризанта ходит по берегу моря и одновременно указывает на лес, называя его густейшим. Так в слове сближаются сходные по значению локусы. Берег моря не раз называется лесом: «в лесе з дамами по берегу моря гуляющей» (5: 145).

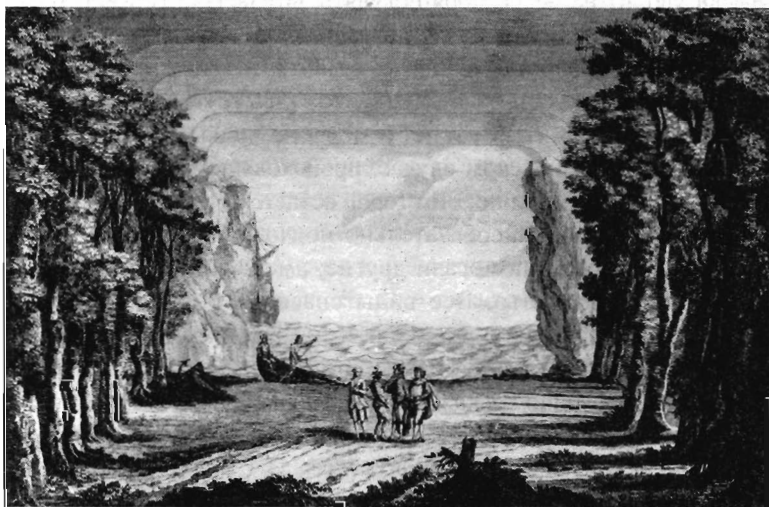


Рис. 5. Сцена из оперного спектакля середины XVIII в.

Как и лес, море — это то место, где с наибольшей силой передаются эмоциональные состояния персон — всегда негативного плана. Образы моря и леса одинаково вызывают тревогу и страх: на морском берегу персоны умирают от любви, пронзают себя «пугиналами». В «Акте о Калеандре» Тигрина бросается на берег моря, чтобы оплакать свою судьбу. Она готова покончить с собой, как и ее возлюбленный Алколес, который ходит по берегу моря и плачет. Он тоскует как раз по Тигрине. На берегу моря решается судьба несчастной палестинских стран Царицы. Появляются «корабленицы» и увозят с собой ее сына, которого когда-то похитила львица. Не все персоны переживают такие неприятности на берегу морском. Ничего не случается здесь с царем Силодоном в «Акте о Калеандре» — он просто гуляет с Сенаторами. На берегу моря, кроме того, расположен храм Аполлона.

Обратим внимание на то, что в итальянских комедиях при дворе Анны Иоанновны также показывался берег моря, с которого можно было наблюдать за судном под парусом, за кораблекрушением и страданиями несчастных девиц, оказавшихся в воде. Наблюдатели не остаются безучастными, они «раздеваются, и бросаются в море, чтоб помочь своим невестам» (цит. по: Перетц 1917: 345), а потом идут «сушиться».

Открытое пространство — это и место сражений, турниров и дуэлей знатных персон. Оно представлялось и в других театрах, на оперной сцене, например, зритель мог видеть поле, на котором сражались две армии. В «Акте или действии о князе Петре Златых Ключах» на поле происходит турнир — кавалеры призывают друг друга к поединку, и Петр всех «побивает». Как выглядит это поле, специально не говорится. Только в «Комедии о графе Фарсоне» Гофмейстерша замечает, что расположено оно за стенами города: «Или не веси устав града сего? / По оддани бо дневных часов градския врата запирают, / Во град и за город никого не пускают» (4: 375). Сражается не только князь Петр, но и «Калеандр в поле выходит с Леандром» в «Акте о Калеандре» (5: 322). Баталия «трапезон со греки» происходит на поле сражений, как и поединок Калеандра и Неонилды. В том же локусе Гишпанский король сражается с турками. Сюда приходит новый Король с войском, наступает на турок и «побивает всех» («Действие о короле Гишпанском»).

Иногда дворец и поле сражения сближаются, что еще раз показывает способность локусов к совмещению, которая пока

{214} реализуется слабо и бывает лишь намечена. Например, в пьесе о Калеандре королю достаточно встать с трона, призвать кавалеров к турниру, который тут же и происходит. Калеандр откликается на просьбы царицы Тигрины отогнать «злостных» Туркомана и Брандира и наступает на них, будто и не перемещаясь в пространстве. Только выйдя из темницы, он сразу убивает царя Пранду и его сына. Знаменательно, что в «Действии о короле Гишпанском» в эпизоде сражения на сцене остается трон: *«Трон открыт стоит»*, что позволяет постановщику создать особую точку зрения на происходящее (5: 64). Король и его приближенные взирают на события, разворачивающиеся почти что рядом с ними. Они из дворца наблюдают за сражением с турками: «Ба! Что издали за воинство гуляет? / И яко пламенем от них пылает!» (Там же). Репарка также указывает, что *«град на стене Гишпански со огнем»* стоит. Заметим, что перенесение действия на городские стены происходило и в пьесах самого Сервантеса (Силюнас 1995: 128). Очевидно, что пожар, пылающее пламя были частью рисованной декорации, но могли они изображаться и «при помощи горячей пакли, которая привязывалась к шестам, при этом весь секрет заключался в том, чтобы рабочие смогли спрятаться за кулисами, а из-за горящего здания ничего не было бы видно, кроме пламени от пакли» (Елизарова 1944: 83).

Видимо, стена, о которой говорится в репарке, организует поле сражений: Фелтмаршал обходит войска у стены, Король стоит на стене; Турки выводят из города его и Фелтмаршала и, конечно, расстреливают. Стена входит в список «какого звания уборов быть надлежит»: «Град на стене гишпанской с войском» (5: 81). Чаще эти два вида пространства, дворец и поле сражений, разводятся. В «Акте Ливерском» точно сказано, что «покуль продолжается иметь кампания» (5: 403), т.е. пока идет битва, трон остается закрытым; следовательно, он находится за малым занавесом. На сцене Ливерий с военачальниками командует войском, «в стороне ж представляются лагери французския, в которме должно англинскому войску следовать» (Там же). Однажды открытое пространство требуется Царю не для сражений, а для того, чтобы вершить суд над Царицей при всем народе, который и располагается вокруг него молча, «без речей» («Акт о преславной палестинских стран царице»).

Интермедиальное пространство. В интермедиях не высятся {215} дворцы или монастыри, их персонажи не бродят по лесам и не тонут в бурных водах. Их место в харчевне или на рынке, где их поджидают опасности совсем другого рода, чем высоких персон. Не раз пространство, в котором они находятся, никак не очерчено. Где Черт встречается с простоватыми Мужиками или Цыган с Литвином, неясно, да это и не важно, ибо внимание зрителя должны привлекать лишь хитрые проделки интермедиальных персонажей, их плутовство и обманы.

Пространство в интермедиях, подобно географическому, чаще называется, чем представляется. В третьей интермедии из «Интерлюдий или междуброшенных забавных игрищ» обманывают Ставленника. Из слов Мошенников, объясняющих, что на рынке они страшно замерзли и пришли погреться, можно предположить, что находятся они в каком-то закрытом помещении, скорее всего в харчевне. Маркитант их торопит: «Ведь мне недосуг с тобою забавляться, / Надобно еще в другое, и в третье место поспешаться» (4: 476). Ставленник не называет город или село, откуда он пришел, а только церковь, в которой служит: «Куда даль какая! Иван Предтеча / Есть церковь» (4: 475). Когда он интересуется, где можно найти Маркитанта, ему отвечают: «Нашу братью ищи там около приказа» (4: 481). Мужика, который так неудачно купил шапку, мы также видим на рынке, в торговых рядах («Шапошник, Мужик, Мошенники»). Все интермедиальные персонажи страстно хотят зайти в кабак или на кружало: «Полетел бы я теперь на кабак к вам прямо»; или там уже находятся: «Боюсь, как на кабак старуха и та уйдет» (5: 610, 625).

Так интермедии создают пространство домысливаемое, но понятное и известное зрителю, ибо это город, где есть место приказу, рынку, дальней церкви, подворью, куда, например, «помаленьку» собирается Ставленник. Действие интермедий происходит и в жилищах, а однажды даже в здании Академии, где Шутовскому сыну присуждают звание доктора. Переносится действие в открытое пространство, как в «Шутовской комедии» — поближе к ветряной мельнице. Шут просит Мельника: «Гома, гома, Мелник! Поди вон из мельницы!», но зря (3: 396). Мельник вешает его на крыло мельницы, и Шут летает и кричит, что все внутренности у него выходят горлом.

Вещь на сцене. Пространство «охотничьего» театра не было пустым, в нем присутствовал реквизит, не особенно разнооб-

{216} разный. Ряд вещей, его составляющих, был невелик и расширился только в интермедиях. Он был формализован, как и список локусов, о чем свидетельствует список вещей, которые должны выноситься на сцену, приложенный к списку персон («Действие о короле Гишпанском»). Очевидно, что вещам как части реквизита придавалось особое значение, они были сходны «по своему осмыслению и зримому выявлению» (Михайлов 2000г: 54), ибо пространство все-таки еще не было готово к тому, чтобы свыкнуться с ними, хотя вещи уже не просто демонстрировались зрителю с тем, чтобы он прочитал их скрытое значение, как это было ранее. В школьном театре вещь в основном сопровождала персонажей, служила их символической характеристикой. С ней они приходили на сцену и уходили, в то время как сама сцена тяготела к пустоте.

Вещи на «охотничьей» сцене во многом определяли локусы, которые зачастую описывались через вещь, имевшую закрепленные за ней функции. Значимым было ее положение на сцене. Эксплуатировались вещи довольно активно, чему не препятствовало их однообразие, вызывавшее одни и те же манипуляции, производившиеся с ними. Персоны играли с вещами, вокруг них выстраивались самостоятельные эпизоды. В интермедиях вещи вообще набирали силу, принося с собой приметы реальной повседневной жизни. Следовательно, вещь не только характеризовала пространство, она «приписывалась» персонам и дополняла их внешний вид, обозначала статус и даже указывала на их эмоциональное состояние. Не всякую вещь может взять в руки знатная персона, не каждый из участников действия бывает вооружен копьем и шпагой — вещи четко распределялись между ними. Так создавались дополнительные характеристики персон, и вещи принимали участие в их детализации; произвольность в этом плане не допускалась.

Персоны сами привлекали к вещам внимание, обязательно их называя. Когда на сцену, например, выносились письменные принадлежности, то кто-нибудь непременно замечал, что перед ним перо, чернила, бумага, как Доктор в интермедии «Гаер, Доктор-француз, Молодица»: «Подожди здесь, я принесу чернилицу да перо» (5: 715). Вероятно, вещи занимали зрителей не меньше, чем персоны. Некоторые виды театров вообще концентрировались на вещах, что явствует из сообщения о представлениях Немецкого театра Петра Гильфердинга в Москве: «Показыван быть имеет большой стол <...>, помянутый стол оставлен

будет многими здешними и заморскими фруктами и кушаньем, {217} так искусно сделанными, как бы натуральные были» (цит. по: Старикова 2000: 213). «Охотничий» театр не мог себе позволить таких живописных и натуральных картин, не выставлял он зеркала во французских рамах, «шендалы» и многое другое, что, например, составляло «уборы» итальянского театра, выступавшего в Москве. Вещи на «охотничьей» сцене были довольно скромные, но все же они насыщали пространство и указывали на отношения между персонами, переходя из пьесы в пьесу. Обратимся теперь к вещам, структурировавшим отдельные локусы художественного пространства.

«Трон открыт стоит» — так словами ремарки можно сказать об основной вещи на «охотничьей» сцене. Трон высился над всеми другими предметами, организуя центр художественного пространства. Видимо, он находился на возвышении, к нему вели ступени. Об этом свидетельствуют ремарки «Акта о Калеандре» и «Акта Ливерского»: *«Полиартес восходит на трон»*, *«всходит Ливерии к трону и, будучи на последней ступени»* (5: 183, 399). Поэтому не раз трон называется высоким не только в переносном значении. Трон обычно не пустует, на нем восседает царствующая персона, редко с него сходящая. Так, в «Истории о царе Давиде и царе Соломоне» почти в каждой ремарке отмечается, что царь восседает на троне. *«Сидеть царю на престоле»* приходится практически постоянно (4: 108). Как только царственная персона удаляется, трон «закрыт стоит». Пустой трон также мог выставляться, как в «Комедии об Индрике и Меленде».

Примечательно, что трон мог быть не один. В конце «Акта о Калеандре» Полиартес велит поставить целых четыре трона, потому что на разные царства будут короноваться четыре пары: «Каранации будут на многия царства, крали объявлятца во все государства» (5: 370). Трон не обязательно оставался неподвижным. В этой же пьесе царь, передавая власть своему сыну, велит принести трон, на который его и «посаждают». Вокруг трона разворачивалась и противоположная ситуация, когда, сидя на троне, персона лишалась короны и даже жизни.

Следовательно, трон четко организует пространство, но нельзя сказать, что вокруг него развивается игра. Он участвует в спектакле на иных началах — создает его символический план. Трон не просто является главной точкой пространства, но вбирает в себя тему власти, присущую такому локусу, как дворец. Правда, все

{218} же иногда действие вокруг него намечается, как, например, в «Комедии об Индрике и Меленде» — Король «швецкой» велит Королю «дацкому» сойти с трона, чтобы тот ему покорился; Король «дацкой» отказывается и сходит с трона только затем, чтобы начать битву с противником. Битва эта заканчивается стремительно, и теперь Король «швецкой» восседает на «дацком» троне. Смена властителя происходит в течение одного эпизода.

Когда статус персоны снижается, ей положено сидеть на «удобном своем месте». Это «удобное место» — стулья или кресла, на которых располагаются высокие, но не коронованные персоны. Из аргумента «Комедии гишпанской о Ипалите и Жулии» мы, например, узнаем, что Дукс восседает «на стулах» (5: 481). Здесь стул замещает трон, но почти всегда стул и трон четко различаются, как в «Истории о царе Давиде и царе Соломоне»: *«то царю с трона встат и сесть пред троном на стуле»* (4: 110). В другом явлении этой пьесы царь сидит на троне, а на стуле перед ним — его мать Вирсавия. Из аргумента ко второму явлению «Акта Ливерского» ясно, что рядом с троном стоят «богато убранные креслы», а также стулья, предназначенные для Сенаторов и Министров (5: 397).

Через этот ряд вещей — трон, кресло, стулья — передаются как различия статуса персон, так и его изменения. В «Акте Ливерском» главный герой, еще не коронованный, сидит на креслах, Сенаторы — на стульях. Став королем, Ливерий перемещается на трон. Таким образом, театральный реквизит распределялся между персонами различного звания и предназначался отнюдь не каждой из них. Воины, слуги, отроки их не заслуживали, они всегда стояли, как, например, в «Истории о царе Давиде и царе Соломоне». Таким образом, вещи явно определяют различные позиции персон на сцене, а также их статус.

В интермедиях действующие лица располагаются на стульях. Как сказано в интермедии «Дама, Гаер, Муж»: «Сидит Дама на стуле печальная» (5: 652). В шестой интермедии из собрания «Интерлюдии или междувброшенная забавная игральница» есть такое замечание: *«Жид отходит, а расколцик стула ищет и, нашедши, на середине становит»* (4: 494). Сидят подобные персонажи и на лавках, и просто на земле.

Стул или кресла так же, как и трон, находятся в центре сцены. Размещение этого ряда вещей свидетельствует о том, что с их помощью не только «расставляются» участники действия, но и, как уже было сказано, отмечается центр пространства, проти-

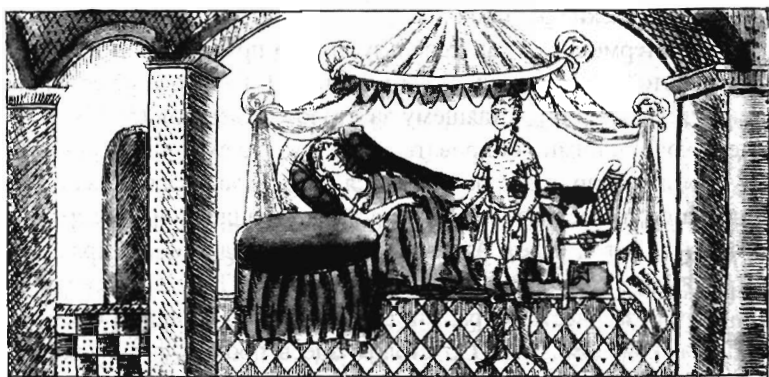
вопоставленный неразвитой периферии. Вдали от центра ничего {219} не происходит, реквизит там не требуется; поэтому периферия остается не заполненной вещами. Точно так же в пространстве организовано сценическое движение, о котором пойдет речь в главе 7-й.

Не только трон, но и стол был центром на «охотничьей» сцене. Он давно уже стал обязательной частью реквизита. Так, в «Докладах и других бумагах по управлению театрами» указывалось, что для постановки «Комедии об Иосифе» для Фараона нужен «стол круглой с кушаньем» (цит. по: Старикова 1996: 378). Для Иосифа требовался и стол «долгий», также с кушаньем. Стол позволял сгруппировать и объединить действующих лиц, хотя иногда за столом восседала лишь одна какая-нибудь персона. Ремарки обязательно фиксировали наличие стола на сцене. Часто стол стоял рядом с тронном: «Надлежит стоять столу под балдахинем среди театра»; «Совесть с Предупреждением сидят на стулах, посреде стоящу столу»; «Поставлену столу среди театра» (5: 130, 222, 435). Он требовался прежде всего в сценах пира или банкета. В одной ремарке «Комедии о графе Фарсоне» говорится, что стол готовится к приему Сенаторов. Усаживаются персоны за стол и по другим причинам — Фелтмаршал в «Комедии гишпанской о Ипалите и Жулии» за столом пишет письма; в «Действии о короле Гишпанском» стол с подушкой нужен для того, чтобы положить на него грамоту от турецкого султана; в аллегорическом прологе «Акта о Калеандре» на столе размещаются королевские регалии.

В интермедиях стол используется по прямому назначению. В четвертой интермедии из собрания П. Н. Тиханова «Херликин приходит к старику, сидящему за столом с женою» (5: 574). Он очень хочет с ними попить, надеется, что ему поднесут «красаулю», но Старик его остерегается и не желает сажать за стол. Иногда стол выступает только частью домашнего интерьера. За столом сидит и шьет Арлекинова жена, под столом прячется хитрый Гаер, откуда и обращается к публике. Таким образом, вокруг стола затевается игра, что особенно явно видно на примере «Шутовской комедии». Со столом здесь происходит нечто необыкновенное, потому что его заколдовала злая соседка, не приглашенная на свадебный пир. «Между тем начнет тот стол сам собою подвигатися» (3: 403), гости и хозяйева напрасно пытаются его удержать. Решено убрать его подальше и начать «поболше пить», разгорается веселье, все танцуют.

{220} Реже, чем трон, стул и стол, на сцене помещается ложе, на котором возлежат персоны. Из документов известно, что для постановки уже упомянутой «Комедии об Иосифе» нужно было «кровать Иосифу сделать камчатную» (цит. по: Старикова 1996: 374). «Кровать» требовалась и Пентефриевой жене. Ложе, как стол и трон, занимало центральную часть пространства. В аргументе одиннадцатого явления «Истории о царе Давиде и царе Соломоне» сказано, что ложе стоит рядом с тронном: *«Царю Давиду подлежит лежать на постеле перед троном <...> и, лежа на постеле, говорить сице»* (4: 125). Конечно, не во всех пьесах ложе и трон находятся рядом, такое размещение реквизита необходимо лишь в эпизодах с умирающими царями и королями.

Царь Атигрин умирает лежа на «постеле», рядом с ним стоит Смерть. Трон в этом явлении не указан. Он не требуется и в тех пьесах, где персоны не облечены властью. На одре лежит «болящ» Ксенофонт в «Комедии о Ксенофонте и Марии»; в пьесе «О Сарпиде, дуксе ассириском» «является на малом диатре Леонора, на одре лежащая» (5: 122); в «Комедии об Индрике и Меленде» героиня, убитая горем, также «лежащая являетца на постеле» (5: 523); влюбленная Магилена сидит на постели. Требовал аналогичного реквизита и мотив мнимой смерти, в «Шутовской комедии» Шут лежит на постели, притворяясь умирающим.



иванъ царевичъ сколько болею дядвог твою неколю и
ду а искать моихъ родныхъ сестрицъ луну и звезду и
тѣ мне изъ сыскать смиз неколю до врю иванъ царевичъ
молвила ея вѣла молвила вору илюкъ съ спать утро

Рис. 6. Русский лубок XVIII в.

Не обязательно только смерть или болезнь требовали ло- {221}
 жа. Напомним, что лежит «на постеле мяхкой» Диалда с ново-
 рожденными детьми в «Акте о Калеандре». Порой персоны
 просто спали на ложах или видели вещие сны. На «кровати с
 убором» лежит и видит сон кавалер Малтийский («Действие
 о короле Гишпанском»). В «Акте о Калеандре» перед главным
 героем, лежащим на постели, предстают видения, он слышит
 предсказания, точно так же, как и его возлюбленная Неонилда.
 Царь Полиартес «заспался долго на мягкой постеле» (5: 197).
 Эта «постеля» остается на сцене на протяжении всего явления:
 к ней приближаются Волшебник, Сенаторы, Вестник и вы-
 слушивают речи царя.

Выставлялось ложе в любовных эпизодах. Почивает на нем
 упоенный напитками Калеандр, в то время как к нему подкра-
 дывается охваченная страстью Кризанта. Фарсон остается но-
 чевать в неизвестном ему жилище. Ему указывают: «На сей
 кровати изволь опочивати» (4: 378). Возможно, что и в «Акте
 о преславной палестинских стран царице» на сцене выставля-
 лось ложе. Нельзя было обойтись без него в пьесе «О премуд-
 рей Иудифе, как Олоферну главу отсече Иудив» — Олоферн
 понуждает Юдифь взойти на ложе свое.

В интермедиях ложе, т.е. постель, кровать, используется бо-
 лее активно. Например, в четвертой интермедии из сборника
 П.Н.Тиханова Хозяйка «стелет постелю и кладет старика
 спать», чтобы остаться наедине с Херликином (5: 576). Девицы
 в ожидании жениха сидят на кроватях. Интермедийные пер-
 сонажи ложатся спать, испытывая страшный голод, как Шляхта
 в интермедии «Шляхта, Слуга, Старуха, Дворянка-вдова», ре-
 шающий лечь в постель, чтобы не думать о еде. Он приказывает
 Слуге: «Малой! Постели постелю / Помягче <...>. Смотри ш, ка-
 наля, подушку-та топчешь. / За что, bestия, послано не густо?». Слуга
 озадачен: «Да кой рожон послать? и войлока нету, / Разве
 подкинуть вон рогошку ету» (5: 623–624). Шляхта укладывается
 и успокаивается. От голода ложится спать Цыган во второй ин-
 термедии из «Интерлюдий или междувброшенных забавных иг-
 ралищ»: «Спробую другого еще щастия: засну, голод чи не пере-
 спится, / Албо что доброе во сне приснится?» (4: 468). Ложе, или
 постель, таким образом, провоцирует игру в большей степени,
 чем стол. Заметим, что в итальянских комедиях не раз «показы-
 вают камеру, с постелею» (Перетц 1917: 339). Здесь происхо-
 дят различные «игрушки, приличествующие театру».

{222} Гроб довольно часто выносился на сцену, о чем уже говорилось в предыдущей главе в связи с обрядовыми реминисценциями на сцене. Ремарки и аргументы вновь и вновь сообщали нечто подобное следующему: «Король Гишпанской мертв лежащ во гробе» (5: 66). Гроб упоминался в списке вещей, необходимых для постановки «Действия о короле Гишпанском», рисовался на картине, украшающей часовню в «Комедии об Индрике и Меленде». О гробе персоны вспоминали, оплакивая свою судьбу. К нему приковывалось внимание многих персон, даже когда они добивались повышения в чине или внимания высоких особ, они упоминали гроб. Список вещей на «охотничьей» сцене дополняют средства передвижения, их совсем немного — это колесница Венеры, бочка Бахуса.

Трон, кресла, стулья, стол, ложе, гроб, колесница — это крупные вещи, организующие художественное пространство. Они, как кажется, еще не связаны между собой, не являют некое единство, о «синтаксисе вещей» (А. В. Михайлов) еще не идет речи. Занимают они только центральную часть сцены, ее периферия остается не прописанной. Функциональность крупных вещей не подлежит сомнению, так как они способствуют развитию игры, определяют принципы размещения персон. Главные из персон всегда располагаются в центре сцены, что создает специфику «охотничьего» театра, для которого авансцена не была значимой, в отличие от других видов театра. Например, в более позднем останкинском театре «вся драматическая архитектоника основывалась, развивалась и держалась не общим ансамблем, а отдельными героями, все же остальные действующие лица составляли лишь фон, на котором разворачивалось действие героев. Естественно, что героям театр отводил авансцену, на которой развивается основная ситуация пьесы, а остальные действующие лица получают место собственно сцены, а иногда и арьерсцены» (Елизарова 1944: 66).

Способны активизировать действие малые вещи, аксессуары, находящиеся в четком соответствии с крупным реквизитом. Благодаря им действие оживает, а персоны резко сближаются. Малые вещи уже не входят в разряд символических атрибутов, с которыми выступали аллегории в школьном театре. Они, правда, появляются с ними и на «охотничьей» сцене, но их атрибуты уже требуют дополнительных разъяснений. В пьесе «О премудрей Иудифе», например, объясняется,

что «являетца аггел, имеющей в руке мечь и ветвь, являющи {223} победу и мир» (5: 447).

Малых вещей на сцене не так много, их список не разрастается. Хотя царь Артаксеркс в «Комедии о Есфире царице» и хвалится, что «златом же и вещьми» его царство сияет, «вещи» эти не называются (4: 286). Среди вещей на сцене нет так называемых практикаблей. Это «всевозможные пни, кусты, небольшие деревья, лодки и пр., которые через трапы в нужные моменты подавались на сцену» (Елизарова 1944: 75). «Охотники» предпочитали другой ряд малых вещей, они не оснащали ими сцену.

Имея в виду соответствия малых вещей с крупным реквизитом, скажем, что трону сопутствуют королевские регалии, корона, держава, скипетр, относящиеся к элементам костюма властителя. Реже они характеризуют отведенное ему пространство. Так как регалии не являются постоянной деталью костюма и часто передаются от одной персоны к другой, их целесообразно рассмотреть в списке малых вещей. Они отличаются от других тем, что имеют символическое значение и используются прежде всего в сценах коронации. В ремарках отмечается, в каком порядке их следует подносить. В «Истории о царе Давиде и царе Соломоне» Адании, возомнившему себя самодержцем Иудеи, сначала воздевают на плечи порфиру, затем берут корону и возлагают ему на голову. Скипетр отдельно кладется на блюдо и подносится будущему правителю. Примечательно, что ремарка определяет участие действующих лиц в этой процедуре. Четверо Сенаторов подают порфиру, двое — корону, воины «налагают» ее на голову Адании. Скипетр берет один из четырех Сенаторов.

Иногда регалии остаются неподвижными и просто лежат на троне, но в этот момент им поручается особая функция — они принимают на себя тему власти. В аргументе первого антипролога «Акта о Калеандре» на столе «надлежит быт запону ил сигну красному сверху каго зделанная падушка золотая или цветная» (5: 130). На ней разложены инсигнии власти. В антипрологе второго действия «Акта о Калеандре» на столе перед Совестью и Предуведением лежат корона, порфира и два скипетра. Знаменуют регалии отсутствующего властителя. В «Комедии об Индрике и Меленде» «швецкой» Сенатор стоит с воинами перед «дацким» престолом, на котором покоятся знаки царского достоинства, корона и скипетр. Аналогичная си-

{224} туация происходит на родине Индрика. Его отец уехал в Рим, и престол его пустует: корона, скипетр и «диадима» лежат поодаль. То же в «Истории о царе Давиде и царе Соломоне»: *«скипетру, короне и парфире лежат на стороне»* (4: 111). Их охраняют воины, держа кортики наголо. В «Акте Ливерском» театр представляет трон, на котором лежат «королевские клейноты». Это означает, что трон пока не занят. Вокруг регалий разворачивается активное действие. Когда Калеандр, угрожая Туркоману смертью, велит ему отдать корону, тот предпочитает умереть. К регалиям непременно выражается почтение, о них часто говорят те персоны, кто желает власти или обещает ее другим с королевной в придачу.

Среди малых вещей, находящихся на столе, следует отметить «питейные уборы», «пакаль», из которых пьют цари и их приближенные на банкетах и пирах. Интермедийные персонажи довольствуются «фляшками», стаканами, кружками, «полденжными» чарками. Старец («Старец, Баба, Цыган»), желающий спастись «около стаканов и бабьих сарафанов», вспоминает житье в монастыре, где стонали чарки и бутылки, в пиве тонули стаканы, ковши, енды. На звон колоколов откликались в шкафах рюмки и бокалы: «Так в церкви-та одне миряне поют, / А наша братья, монахи, вино да пиво пьют» (5: 698). У интермедийных персонажей всегда *«бутылка, стакан в руках»*, как у Герликина из третьей интермедии сборника П. Н. Тиханова (5: 655). Он выходит с бутылкой на сцену, но ее хитростью отнимают два Школяра. Поняв наконец, что происходит, Герликин «возноет»: «Ух, и фляшка уж пуста, / Так что видно и до дна!» (5: 573). Тарелки и ножички мелькают в монологах персонажей 3-ей интермедии «Интерлюдий или междуброшенных забавных игралци»: «Вот те тарелка и ножичек: рушай! / Разсмакуй только хорошенько, / А то будеш подбедать частенько» (4: 473). Их выносят на сцену в «Шутовской комедии», Шут роняет тарелки и ложки, вытирает и кладет на стол, накрытый скатертью.

Короли и сенаторы, королевны и кавалеры осыпают друг друга «честными камнями» и другими дарами. Они без устали раздают презенты «пристойны», дары «великие», посылают их в связи с рождением детей, в честь побед на турнирах, по случаю бракосочетания, выполняя правила придворного этикета. Дарами сопровождаются грамоты чужеземных властителей, они даются за заслуги. В пьесе «О Сарпиде, дуксе

ассириском» Сарпид награждает коварного Зимфона со словами: «прими за сие от меня подарок сей малейшии» (5: 100). Когда «малейшим» подарком Памфил хочет наградить Гаира, тот отказывается: «Нет, нет, не хочю подарка, / лутчи стакан пива да вина чарка» (5: 113). Подарками подкупают воинов, сторожащих несчастных персон в темницах, часто это бывают деньги. Ксенофонт в «Комедии о Ксенофонте и Марии» говорит Старцу: «Прими, друже мой, сребра от руку мою на потребу ти» (4: 214). Подарки не всегда радуют персон, иногда они вызывают у них негодование, и они попирают их ногами. В интермедиях дары превращаются в подарочки. В 7-й интермедии из сборника П.Н.Тиханова *«Панталон, положив на стол дары, говорит: Вот вам сударыня, то, / Мною обещанное что»* (5: 586).

«Персни предрагия, златыя с алмазы, камени драгия» постоянно мелькают в пьесах, о них говорится не раз. Ими обмениваются, их возвращают в случае измены, как в «Акте о Калеандре»: «а свой у посланников перстень принимаю» (5: 187). Персоны эмоционально воспринимают разные дары, и особенно перстни. В «Комедии об Индрике и Меленде» героиня целует перстень, оставленный ей Индриком, вокруг перстня самого Индрика развивается интрига. Чтобы заставить Меленду поверить в смерть возлюбленного, его перстень подделывают и надевают на палец человека, убитого вместо него. В «Акте или комедии о князе Петре Златых Ключах» главный герой тайно передает перстень Магилене, она не просто принимает его, но осыпает поцелуями со словами: «Когда б ты сам был при мне, так бы миловала, / как сей твой дражайши перстень целовала» (4: 336). Этот залог верности становится причиной расставания влюбленных — «узол» с перстнями украл ворон, и *«ухватя оной, улетел»* (4: 346).

Чрезвычайно подробно прослеживается движение этой малой вещи в «Комедии о графе Фарсоне». Перстень не только объединяет пару героев, благодаря ему включаются в действие второстепенные персонажи. Фарсон получает перстень от Кралевны. Это «подарок малой», но дорогой, который она велит показать «купецкому человеку». Фарсон посылает к нему своего Каморгера, Купец, только завидев перстень, предлагает деньги на счет или на вес, Каморгер решает брать на вес. Так перстень, подаренный Кралевной, открывает герою путь к богатству, становится «пропуском» в мир знатных персон.

{226} Фарсон отдаривается, но с тайным умыслом. Он прикидывает, сколько может стоить такой подарок, и отправляет Каморгера к Золотарному мастеру. Мастер предлагает уже готовый перстень, украшенный золотой короной. Его и подносит Фарсон Кралевне «не для его хитраго строения, / Но для сердечнаго любления» (4: 388). Перстень становится причиной ссоры влюбленных: Кралевна отдает перстень и отсылает возлюбленного из дворца. Не всегда перстень просто отдавали. Его, как и другие дары, с гневом бросали оземь, например, с такими словами: «Перстень ево мерски от ся отвержаю» (5: 187).

Таким образом, перстень — это вещь, с которой постоянно играют персоны. Он «находится в обращении» в интермедиях, например, в такой, как «Шляхта, Старуха, Молодка, Гаер». Гаер дает перстень Молодке: «На, вот заклад — перстень мой, / Что я — слуга твой» (5: 733). Шляхта ей же вручает «колцо златое», чтобы она имела его «в любви», а не только стирала и мыла полы. В интермедии «Муж, Дама, Любитель, Гаер» Дама преподносит золотое кольцо Любителю и обещает его одарить впредь даже перстнем с алмазом, лишь бы он ее не оставил.

В список вещей входит оружие, необходимое для представления турниров, дуэлей, сражений. В руках персон блистают обнаженные мечи, которыми они тщатся пронзить сердце врага, но иногда только замахиваются, как оскорбленная Неонилда в «Акте о Калеандре». На турнирах персоны обычно вооружены шпагами, в «Действии о короле Гишпанском» они обещают друг другу показать «шпажной конец тупой» (5: 73). Сенаторы стоят вокруг царя, имея в руках шпаги, шпага может стать орудием самоубийства. Со шпагой разгуливает граф Фарсон, обещающий заколоться. Алколес в пьесе о Калеандре бродит по берегу моря с копьем, которым хочет себя пронзить.

Не всегда только шпаги, мечи и копья находятся в распоряжении персон. Собираясь на войну, сын преславной палестинских стран Царицы получает палицу, которой он должен обороняться от врагов. В «Истории о царе Давиде и царе Соломоне» упоминаются кортики: «и быть при том дву воинам наголо кортики» (4: 111). Это типичный анахронизм — ими изобилуют пьесы «охотничьего» театра. Иногда об оружии говорится в общем, оно может не показываться на сцене, а только называться как свидетельство мощи державы. Король саксонский в «Комедии об Индрике и Меленде» заявляет: «Моя армапура крепко процветает / Артилерия ж крепкая про-

тивных устрашает» (5: 501). Упоминается оружие в монологах, прославляющих персон. О князе Петре его отец говорит, что у него «много ковалерского всяка аппарата» (4: 325). Отметим, что в списке вещей или уборов в «Действии о короле Гишпанском» упоминаются «Пистолеты, Ружья, Копья» (5: 81). {227}

Иногда подле персон на всякий случай находятся палки, которыми размахивают обычно в интермедиях, хотя Любитель однажды шпагой пытается заколоть Шута. Ученый Доктор в интермедии «Лекарь-иноземец, Гаер, Цырюльник» *«вынимает шпагу, хочет заколоть Гаера с маху»* (5: 747). Поляк в «Шутовской комедии» выходит с саблей и хвалится, что отсекал ей головы турецкие и татарские. Он так привык к ней, что «почасту с лучшими своими друзьями ссору начинал и им нарочитые знаки ею давал» (3: 392). Поляк требует, чтобы Слуга принес саблю в ножнах, чтобы никому вреда не учинить. Встретив Мельника, велит саблю убрать; это необходимо, потому что Мельник предлагает Поляку отведать дубины.

Наряду с часто встречающимися регалиями власти, дарами, перстнями, оружием есть вещи одиночные. Например, сажая персон в тюрьму, их заковывают в «железа», связывают им руки. Значит, в этих эпизодах требовались цепи и веревки. На цепь сажают львицу в «Акте о преславной палестинских стран царице». Царица в изгнании встречает Женщину, идущую «почерпнути воды» (5: 419). Следовательно, в руках у нее должен быть сосуд. В этой же пьесе кормщицы бросают львице хлеб и платье. Волхвы в «Акте о Калейндре» появляются с «инструментами». В сцене суда над Фарсоном, как подчеркивается в ремарке, на стол кладется дело. Аллегорические фигуры носят не только присущие им символические атрибуты. Смерть, снабженная косой, «дарует» саван Кризанте. Разнообразие малых вещей резко увеличивается в интермедиях.

Их персонажи постоянно стремятся окружить себя вещами, в отличие от высоких персон. Им не только требуется лестница, чтобы поцеловать невесту, или кадушка, чтобы упрятать туда незадачливого любовника, как в 7-й интермедии из сборника П. Н. Тиханова: *«Отходит и выкачивает кадушку и, ставя возле ширм, говорит»* (5: 586). Приносят они на сцену дрова, мешки и кули, в которые засовывают слишком любопытных. Дерутся эти персонажи кочергами, жгутами и ухватами. В «Интермедии о Гаере» *«Старуха пошла и вынесла кочергу и стала Гаера бить»*, *«Дочь принесла ухват и стала Гаера*

{228} *бить*» (5: 723, 726). Гаер обычно не остается в долгу. В интермедии «Шляхта, Арап, Жид, Гаер» *«выдет Гаер з жгутом и станет Жида бить»* (5: 647).

Медицинская тема — одна из основных в смеховой культуре, поэтому лекарства и даже «скляница мочи» раскладывались на интермедийной сцене. Решительно всем Лекарь в «Шутовской комедии» предлагает поставить клистирную трубку, обещая поправить здоровье. Вокруг этого медицинского инструмента строятся целые сценки. Больной убегает, спасаясь от такой помощи — за ним гонится Шут с «клиштиром» в руках, в то время как Доктор произносит речь о пользе лечения, к которому денно и нощно прибегает вся Франция. «Клиштирная» трубка служит отмщению за поруганную честь, ее пытается поставить отцу невесты обманутый Шут. Тем же средством он угрожает неверной жене, Доктор же обещает ему «хорошей клиштер», чтобы выбить из его головы мысли «любовныя». «Клестеры» хитроумный Арлекин дает вместо шпаги некоему Одоарду и его людям в итальянской комедии «Рождение арлекиново» (Перетц 1917: 73).

Иногда лекарства просто перечислялись в списках, построенных по правилам поэтики абсурда. Там числились два золотника медвежьего рыка, утиное кричанье, гусиное гоготанье по четверти золотника. Как заметил П. Г. Богатырев, «в рукописи „Лечебник на иноземцев“ мерами веса измеряется звук» (Богатырев 1971: 458). В этом «Лечебнике» ведется речь о целебных свойствах медвежьего рыка, а также «курочья высоко-го гласу». Аналогии интермедий, главным персонажем которых является лекарь, с «Лечебником» — явные.

Всегда фигурируют в интермедиях деньги, всем персонажам страшно хочется «деньженят», только в карманах у них и полушки не гремят. Полные карманы им грезятся только во сне. Деньги становятся поводом для хитрых обманов и ловких проделок. «Да взял ли ты денежок хоть сколько нибудь с собою?» — лукаво спрашивают Мошенники у Ставленника, а тот простодушно отвечает, что взял на дорогу «небольшое число» (4: 475). Мошенники пристально разглядывают его сапоги: «На сапожки те его разгляделся, / Да и глаза те все продал!» (4: 474–475). Они сразу догадываются, где бедный дьячок, пришедший в город искать повышения, может спрятать свое богатство — за голенищем. Мошенники начинают драку, за что просят прощенья и низко кланяются, чтобы «подпасть» Став-

леннику под самые ноги. Деньги исчезают, и напрасно Ставленник {229} пододвигает к себе поближе лукошко с пирогами — платить ему теперь нечем.

О деньгах в интермедиях часто ведут речь. Все, старательно отсчитывая нужные суммы, вытягивают друг у друга последние копейки. Подкупают слуг и служанок, предлагая «рублей 50 да червонных 25!» (5: 591). Отчаянно торгуются, стараясь не продешевить, как Арликин и Монсеров в 8-й интермедии сборника П.Н.Тиханова: «Прибавь семдесят. — Ах, шалиш, полно десе-ти. — Нет, не возму не бес пети. — Добре, дам дватцать пять» (Там же). Мужик ругается с Шапошником из-за шапки: «Веть я за еио дал копеиок двачеть пять!» (5: 557). Арликин за свой товар набавляет цену. Персонажи делят деньги между собой, как Барышник и Цыган, насыпают их в мешки, пересчитывают, и в это время неожиданно доставшийся им капитал отбирают разбойники.

Интермедийные персонажи занимаются торговлей, что требует появления все новых вещей на сцене, хотя иногда о них только говорят, как в интермедии «Мужик-разносчик, Грек, Ашара, Цыган». Мужик рассказывает, как он торговал в овощном ряду известкой и глиной, в кружевном — лыком да мочалой, в суконном — войлоком и циновками. И все его за это колотили: «Шляхта — париком / Халуй — каблуком, / Посацкой — кулаком, / Завоцкой — шевяком, / Мастеровой — дудою» (5: 661). В другой интермедии на сцену выставялся сундук, полный разных товаров, конечно, потом в этом сундуке оказывались покупатели. Торговцы предлагали купить люльку, чубук, мыло, продавался также невероятный порошок, «чортово толаконцо, дьяволско пулцо» (Там же). Цыган был готов продать даже Гаера, который, по его словам, красив, как девочка, и в солдатах может служить.

Некоторые персонажи выходят на сцену с ремесленными инструментами, как Мужик, умеющий «кропачь сапожища», становящиеся предметом его ссоры с заказчиком. На сцене играют в азартные игры — карты, кости, «зернуху». Ярыга рассказывает, до чего доводит игра: «Не одну рогожу с лаптями износил, / На хазишках много западал, / А временем без волони под каретным мостом сыпал, / А все то делает гарь картишки» (5: 711). Теперь он собирается обмануть в карты «грешника-матроса» или «Грека раскоса». Расстилает на земле плащ и поджидает партнеров; появляется Грек и хвалится, что играет в кости, шашки, карты и знает, как дать мата, но, ко-

{230} нечно, проигрывает кафтан, шапку и деньги. Двое Голых упоенно играют в кости: «То-та диковинка, што давно в кости не кидал. / Ну, брат, зачем стала? / Аль у нас костей мало?» (5: 696). Напомним, что зрители «Комидии притчи о блуднем сыне» «видели, как герои „сядут играти“, одни — в „зерни“, „прочии — в карты, в тавлеи“, как будут „добро проигривати“» (Демин 1998: 106–107). Появлялись на сцене и предметы домашнего обихода, например, подушка с коклюшками «*и няльцы в чем золотом шьют*» (5: 636).

Итак, художественное пространство «охотничьего» театра выстраивается скупыми средствами, особенно то, в котором выступают античные боги и аллегорические фигуры. Оно иногда только называется и фиксируется в слове, зачастую не создается на сцене, как и пространство географическое, являющееся пространством домысливаемым. Это не значит, что «охотничий» театр с трудом формировал пространство. Он тщательно членил его на театральное и сценическое, чтобы достичь полноты иллюзорного мира, им создаваемого, учитывал его открытость и закрытость, создавал особые пространственные формулы, какими являются локусы, определенные раз и навсегда. Локусы эти отнюдь не безотносительны к персонам, так как свидетельствуют о поворотах их судьбы и о смене настроений. В каждом из локусов персоны ведут себя соответственно и всегда выявляют свою зависимость от них.

Локусы открытого пространства разрешают им относительно большую свободу. Локусы закрытого, напротив, сковывают их в прямом и в переносном смысле. Дворец, сенат, квартира, театр требуют выполнения правил этикета. Попав в темницу, персоны томятся в цепях. Локусы открытого пространства предполагают больший динамизм действия, здесь персоны проявляют храбрость и силу, любовь и отчаяние, подвергаются самым невероятным опасностям. В закрытом пространстве они менее активны. В любом случае персоны всегда подчиняются пространству: во дворце они не ждут смерти, подстерегающей их в лесу и на море. Хотя иногда персона может лишиться жизни и в пространстве власти, но это почти всегда смерть естественная. В саду персоны встречают свою любовь, но здесь же они могут драться на дуэли.

Локусы не изменяют закрепленных за ними значений, хотя некоторые из них проявляют способность к расширению.

Так, в монастыре могут встретиться влюбленные, как Петр и {231} Магилена, в театре становится очевидным униженное положение персоны, например, графа Фарсона. Порой локусы так близко подходят друг к другу, что действие разворачивается на их границе, например на берегу моря.

Кроме того, в списке локусов вычленяются те, в которых персоны ведут жизнь частного человека — «каморы» во дворце, «квартиры», сад. Пусть они еще четко не прописаны, но их появление чрезвычайно значимо. Процесс выделения «приватных» локусов имеет соответствия в портретном искусстве. «Индивидуальность, то есть „Я“, пытающееся (и не безуспешно) ладить с социумом, но уже выделившее собственную область, независимую территорию, священное пограничье, *свой мир* (усадебный дом, кабинет, „собственный садик“, право на причуду и пр.)» (Вдовин 2005: 39–40).

«Охотники» стремились заселить пространство вещами, его структурирующими и оживляющими, придающими занимательность действию. Все вещи явно требуют рассматривания. Они распадаются на два класса — малых и больших, четко соотносящихся между собой: «питейные уборы» расставляются на столе, регалии власти раскладываются на троне. Лишних вещей на сцене нет, и они все находятся («в работе»), им отведено особое место. Только в центре сцены ставятся стол, трон и ложе, оснащенные малыми вещами. Следовательно, вещи поручено противопоставление центра и периферии того пространства, в котором действуют персоны. По сравнению с высокой драмой в интермедиях вещи более разнообразны. Они способствуют развитию интриги, активно вступают в игру, но и в серьезных драмах персоны играют с вещами, через них заявляют о себе.

Игра почти всегда связана с вещью, которая, по словам Г. Д. Гачева, максимально условна и невесома. Как в игре есть идея действия, так в реквизите — идея вещи. «Полая вещь есть не пустота, а идея вещи, — так же как „комната вообще“, „дворец вообще“ суть очищенные образы пространства. Так же и игра, как очищенная от предметов деятельность, являет нам творческую энергию человечества в чистом виде» (Гачев 1968: 236).

ГЛАВА 5

ЧЕЛОВЕК НА «ОХОТНИЦКОЙ» СЦЕНЕ

Разряды персон	233
<i>Система разрядов</i>	234
<i>Нарушения системы разрядов</i>	241
<i>Характеристики персон по разрядам</i>	246
<i>Аллегорические фигуры и античные боги</i>	250
<i>Интермедийальные персонажи</i>	253
Тело и чувства	259
<i>Человек чувствующий и разумный</i>	259
<i>Концепция судьбы театральных персон</i>	271
<i>Человек телесный</i>	276
<i>Телесный код на уровне слова</i>	277
<i>Эпизоды смерти</i>	281
<i>Эпизоды болезни</i>	286
<i>Любовные эпизоды</i>	289

Разряды персон. Актеры «охотничьего» театра участвовали в процессе «вочеловечивания» культуры (Г.В.Вдовин). Человек на сцене уже не был схематическим и обобщенным, как, например, в школьном театре. Актер представлял не всех в Каждом, а персону, пока лишенную индивидуальности, но все же в ее характеристике проступали конкретные черты. Персона театра «охотников», таким образом, занимала промежуточную позицию между обобщенным образом человека и индивидуальным. Такую позицию человек имел не только на театральной сцене, но и в других видах искусства, где его обобщенность не была столь универсальной, как в эпоху барокко. Теперь человек принадлежал не всему человечеству, представлявшемуся как Естество Человеческое, Натура Людская, он входил в ряд себе подобных, ничем от них не отличаясь. Он ощущал себя представителем Мы, хотя уже пытался оторваться от него, что ему иногда удавалось, и эти колебания явственно проступают в пьесах «охотников» и не только. Колебание между Я и Мы определяет всю русскую культуру XVIII в. В искусстве портрета «.....персона“, соединенная общей кровеносной системой с „мы“, с родовым, с нормой, с социумом, с общепринятым и общезначимым, не есть еще личность» (Вдовин 2005: 27).

Рассмотрим, как Я осторожно обособлялось от Мы и какими способами было с ним связано на «охотничьей» сцене. Предварительно обратим внимание на то, что имя персоны представлялось несущественным и часто опускалось. В «Акте о преславной палестинских стран царице» имя главной героини встречается лишь в распространенном названии пьесы, в прологе и аргументе ко второму явлению. В «Действии о короле Гишпанском» имя Малтийского кавалера упоминается только в сцене турнира — зовут его Сентелер. Королевна в этой пьесе по имени названа дважды. Без имен обходятся второстепенные персоны, исчезающие в потоке событий быстрее, чем главные. Зачастую имя заменяется указанием на этническую принадлежность персоны и ее статус. В поединке с Петром Златые Ключи участвует «италианец», на свадьбу Петра и Магилены приходят безымянный Король неополитанский, никак не названные Короли французский и гишпанский, Посол турецкий. В «Комедии гишпанской о Ипалите и Жулии» друг Иполита — «из Ыталии Сын Камендацкой». Как видим, собственному имени персоны «охотники» предпочитали указание

{234} на положение ее в обществе — на сцене появлялись «чужие», т. е. жители дальних стран, и только этим и были интересны, в действии принимали участие герои, маркированные как носители чинов и званий. Оставив пока в стороне «иностранцев», скажем, что именно статус определял характеристики персон «охотничьего» театра и был главенствующим признаком каждой из них. Признак этот не был индивидуальным и объединял персон в особые ряды — разряды. Так Мы утрачивало свою целостность, переставало быть единым.

Каждая из персон выступала носителем значений, приписывавшихся разряду в целом. Драматурги не детализировали их характеристики, но наделяли чертами, общими для всего разряда. Именно принадлежность к разряду определяла сценическое поведение персон, выражение намерений или чувств. О театральных персонах можно сказать то же, что о человеке первых десятилетий XVIII в.: «„Персона“ крепко стоит в ряду, не выдаваясь за линию равнения, по которой предстоит выстроиться остальным» (Там же). В этом четко предписанном положении видится тенденция к формульности, проявляющаяся на сцене решительно во всем. То, что персона в первую очередь является «выразителем» идеи разряда, — не новость в искусстве сцены. Герои многих видов театра не имеют индивидуальных характеров. Уже античная маска — «не индивидуальный характер, а некий персонаж, говорящий от имени страстей Диониса (per sona)» (Волькенштейн 1923: 118).

Выстраивание разрядов на сцене явно соотносится с устойчивым представлением о чине, предписывающем социальную позицию человека и правила его поведения (Черная 1993: 348–349). Примечательно, что «Действие о короле Гишпанском» сопровождается списком, но не действующих лиц, а чинов. Вот как он озаглавлен: «Список каких чинов быть надлежит». Обратим внимание на то, что и в первой пьесе русского театра «Артаксерсово действо» есть «роспись, которым отроком в коих чинех быть в комедии» (1: 101). Следовательно, драматурги на деле руководствовались реальной иерархической классификацией. Для них было очевидно, что на сцене должны присутствовать представители всех разрядов, иначе пьеса не состоится.

Позиции персон на «охотничьей» сцене четко фиксировались, выстраивалась их система, главным свойством которой была иерархичность. Все они зависели от вышестоящих, и зависимость эта

Система разрядов

не нарушалась, выражаясь в словесном этикете, жестах и позах. Она определяла правила взаимодействия персон. Это не значит, что они всегда действовали «по ранжиру». {235}

Верхняя точка системы — царь, король (князь или дукс). Она маркируется всегда, и вокруг нее происходит основное действие. В некоторых пьесах появляется не один король, в них могут действовать двое властителей, порой их бывает несколько. Все они сходятся на вершине иерархической лестницы, где противостоят друг другу. Например, против Королей, «дацкого» и саксонского, в «Комедии об Индрике и Меленде» выступает Король «швецкой». Такая расстановка сил есть в «Акте о Калеандре», и повторяется она не раз. Могут Короли сменять друг друга, как в «Действии о короле Гишпанском», где сначала действует «старый» Король, а затем «новый». Эта смена происходит в результате неудачной битвы «старого» Короля.

В некоторых пьесах властители остаются в тени, как Цесар Римский в «Комедии об Индрике и Меленде», что не мешает им сохранять свое иерархическое положение. Следовательно, цари и короли, не изменяя свой статус, обеспечивающий им место «наверху», зачастую не вмешиваются в действие, а лишь направляют его, как князь Волхван и король «Неополитанский» в «Акте или действии о князе Петре Златых Ключах». Они родители главной пары героев, других функций в сюжете у них нет. В подобных случаях персоны лишь означивают высшую точку иерархической системы, без которой она не приводится в движение. Эта точка бывает отмечена даже в тех случаях, когда властители остаются пассивными.

Параллельно царям и королям расположены царицы и королевы, появляются они, правда, не всегда. Цари зачастую выступают без супругов, как Атигрин или Целюдор в «Акте о Калеандре». Полиартес, овдовевший ранее, в финале этой пьесы женится. Если царицы, королевы сопровождают своих супругов, они просто сидят на тронах, как Астерания, супруга Силодона царя Гегипедского в «Акте о Калеандре». Патронима, супруга князя Волхвана, мать Петра Златые Ключи, присутствует лишь в сценах прощания и встречи с сыном. Царицы, хотя и разделяют с мужьями высшую точку иерархической системы, не всегда претендуют на положение главных персон. Цесарева в «Комедии об Индрике и Меленде» — второстепенная персона с функцией помощника. Однако царицы могут восседать на троне, как Тигрина в «Акте о Калеандре», при-

{236} нимать государственные решения, устраивать «консилии», то есть действовать наравне с царем. Независима и Кризанта, «герцугиня неополитанская». Не раз царицы, подобно царям, лишаются своего статуса. В «Акте о преславной палестинских стран царице» Царь изгоняет Царицу; в «Акте Ливерском» Беляндра — обездоленная вдова. Таким образом, знатные женские персоны, хотя и не часто, способны выступать вне пары и выполнять функции властителя, а также утрачивать их.

Сразу за царями и царицами располагаются их сыновья, это разряд королевичей, в который входят Индрик, сын короля саксонского, сыновья многочисленных царей из «Акта о Калеандре», уходящие сражаться, занимающие трон или погибающие. К сыновьям властителей примыкают храбрые кавалеры, прославляющие воинское звание. Они вместе с царскими сыновьями образуют единый разряд. Короли (цари) посылают их на баталии, где кавалеры «смело поступают»; уходят они на войну и по собственному желанию.

Присутствуют на сцене царские (королевские) дочери, как дочери короля Гишпанского, дукса Сарпида или Туркомана. Участвуют в действии сестры царей. В «Акте о Калеандре» это Армелина, сестра Арфелиона, Шпиналба, сестра Туркомана. Царевны и королевны в редких случаях возглавляют иерархическую лестницу. Такова лишь Кралевна в «Комедии о графе Фарсоне», правящая в Португалии, она издает указы, судит виновных, повышает подданных по службе. В «Акте о Калеандре» Шпиналба восходит на трон. В «Действии о короле Гишпанском» Сенаторы не решаются возвести на трон дочь убитого Короля: «Королеву посадить на троне достойно, / Токмо ко обороне будет весьма непристойно» (5: 68). В остальном дочери властителей — это невесты храбрых кавалеров и царских сыновей. Наряду с ними в этот разряд входят сыновья и дочери персон высокого звания («Комедия гишпанская о Ипалите и Жулии», «Комедия о графе Фарсоне»).

За членами высоких фамилий следуют Сенаторы, во всем подчиняющиеся высшим разрядам и имеющие функцию советников, хотя порой они вступают в заговоры против властителей. Сенаторы неизменны в своем статусе и лишаются его в случае измены и гибели. В пьесе «О Сарпиде, дуксе ассирийском» группа приближенных детализирована: один из них «воем начальник», другой — «в гражданских судах избранник», третий участвует в «советах». Им противостоит ковар-

ный Зимфон. Именно приближенные, а не дукс Сарпид — {237} главные действующие лица этой пьесы, они ему подчиняются, но и противодействуют. В пьесе о Иполите и Жулии выступают Адмирал, отец Жулии, и Фелтмаршал, «отец Иполитов». Выходят на сцену и другие военные чины, например Капитан.

В пьесе о Сарпиде появляются «честнейшая дама» Астарба, «нареченная мама» дочери дукса, и наперсница Леоноры Элвира. Астарба выступает на стороне Зимфона, Элвира поддерживает Леонору. В «Акте о Калеандре» Тигрине сопутствуют Дамы, окружают они и других царевен, выполняя функцию советников. Подобно Сенаторам, Дамы выслушивают главных героинь, помогают им принимать решения. «Женские персоны» высокого разряда выступают не только с Даминами, но и с Сенаторами. Между всеми этими персонами разных разрядов снуют воины, слуги, рабы, вестники. Они легко заменяемы и выполняют функцию посредников.

Система действующих лиц определяется не только отношениями подчиненности, внутри нее они связаны семейными узами. По мысли драматургов, зритель никогда не должен терять из виду родственные связи персон, поэтому о них говорится довольно часто. В «Акте о Калеандре» в прологе ко второму действию не только называются титулы персон, но и указываются их родственные отношения: «что же рещи и об отце его, яко оный желаше пояти себе в супругу мать Неонилды, Тигрину <...>. Полиартес от отца своего Целюдора принужден пояти себе в жену Диалду, Атигрин же, отец Тигринин <...> брань произвождаше» (5: 223). Цари — это не только правители, но отцы и мужья. Они дают наставления сыновьям, жизненный путь которых находится под их неустанным наблюдением. У многих персон есть братья и сестры, матери и дяди. Если кто-то в семье погибает, на его место встает другой, чтобы занять пустующее место в иерархической системе — иначе равновесие в системе персон нарушится. Так, Тигрина, потеряв сына Эдомира, усыновляет Калеандра; когда погибает Полемондр, на его невесте женится его брат Полиартес.

Необязательно система родства бывает столь развита; например, в «Действии о короле Гишпанском» выступают только Король и его дочь, но указания на родителей главных персон есть всегда, они не существуют без роду без племени. Некоторые из них остаются сиротами, как Меленда в «Комедии об Индрике и Меленде», но ее отец все же успевает выйти на

{238} сцену и принять участие в действии. Берет ее на воспитание отец Индрика. Иногда интерес к родственным связям ослабевает, но никогда окончательно не утрачивается. В «Комедии о графе Фарсоне» эти связи активизируются лишь в начале пьесы, когда отец разрешает Фарсону уехать в дальние страны. О них вспоминается, когда Фарсон получает известие о смерти отца. Здесь персона почти независима от своего рода. В пьесе о Сарпиде главные персоны связаны родственными узами, они — братья. Отец их не упоминается. Иногда они именуются названными братьями, себя они называют друзьями.

Так прочерчивается еще одна вертикаль, «родственная», дополняющая вертикаль иерархическую и практически совмещающаяся с ней. Персоны вступают в отношения, ориентируясь не только по вертикали, но и по горизонтали. Они реагируют на окружение, прежде всего — своего разряда. Иногда вертикаль бывает лишь намечена, но она всегда обязательна, особенно для высоких персон. Их судьбу определяют действия родителей, что особенно явно в многоступенчатом «Акте о Калеандре». Здесь выступает не одно поколение — сначала действуют родители, потом дети. Правда, и родители долго не сходят со сцены. Второстепенные персоны бывают лишены этой вертикали, у них нет предыстории рода.

Чтобы ввести персон в действие, поместить в строго выстроенную иерархическую систему, которая определяет как родство, так и отношения властителей с подданными, драматурги иногда включают мотив дороги, этот устойчивый мотив многих романов, послуживших основой пьес. На сцене — что абсолютно целесообразно — дорогу подменяли «остановки» в пути, когда персоны либо встречались с новыми участниками действия, как Магилена со Старицей, Калеандр с Дурилло, либо расставались, как Магилена и Петр.

Система персон, расчлененная на особые разряды, фиксировалась в списках действующих лиц. Мы уже приводили некоторые из них, чтобы показать, что разряд по сути дела равнялся «чину». Теперь обратимся к другим «исчислениям персон», чтобы выявить, как в них отражалась система действующих лиц, центр которой совпадает с ее вершиной и при этом почти всегда остается неподвижным. В «Исчислении персон», сопровождающем «Комедию об Индрике и Меленде», просматривается четкое следование иерархии разрядов. Отнюдь не Индрик и Меленда названы в начале этого «исчисления»,

хотя именно они ведут действие и их имена вынесены в за- {239}
главие пьесы. Список открывают Короли, «дацкой», саксон-
ский, «швецкой», Цесарь римский с Цесаревой. Они высту-
пают лишь в предыстории и в развязке сюжета, тем не менее
поставлены в начало списка как персоны, обладающие наи-
более высоким статусом. Примечательно, что в «исчислении»
сразу задаются их отношения с второстепенными персонами:
«1) Король дацкой 1, при нем Сенаторов 2. 2) Король саксон-
ский 1, при нем Сенаторов 2, Маршалка 1, воинов 2. 3) Ко-
роль швецкой 1, при нем Фелтьмаршалка с войском» (5: 542–
543). Только затем названы главные герои — Индрик и Ме-
ленда. После них следует аллегорическая фигура Сетования
и посредники между главными персонами: «Маршалы и Раб
и Вестники те же» (5: 543). Так «исчисление» отражает ие-
рархию персон, а не их позиции в сюжете.

В списке, приложенном к «Действию о короле Гишпан-
ском», первыми названы Король и Королевна. Затем следует
список участников действия, последовательно появляющихся
на сцене, — Дежурный, Перевотчик, Салтан, Турки, Визирь,
Гаер, ведущий Пролог. Только после них указывается централь-
ная фигура Кавалера Малтийского, «нового» Короля, вокруг
которого организуется действие второй части пьесы, и тороп-
ливо перечисляются побежденные им бароны и шахи, аллего-
рические фигуры. В конце списка названы певчие, музыканты,
солдаты и барабанщик. Значит, в этом случае учитываются
выходы персон, последовательность их вступления в дейст-
вие, а не только положение в системе.

Несколько иначе располагаются персоны в «резстрах» ко
всем трем действиям «Акта комедиального о Калеандре». Они
разбиты на «пучки», которые составляют главные персоны и
окружающие их аллегии, Сенаторы и другие помощники.
Значит, здесь разряды персон лишь принимаются во внима-
ние; правда, учитываются частные отношения между разрядами.
В некоторых случаях наблюдается тенденция противопоста-
вить антагонистов. Так, в «резстре персонам 2 действия» сказа-
но, что в восьмом явлении выступает Тигрина с Сенаторами
и аллегориями. Затем упоминается Калеандр и его окруже-
ние, которым противопоставлен Туркоман Сафар и его вой-
ско. В «резстрах», следовательно, важны не только иерархи-
ческая система персон и последовательность их выходов, но и
положение в сюжетном пространстве.

{240} Итак, определяющей характеристикой каждой персоны является ее позиция в системе, это ее доминантный признак. Персоны демонстрируют приписанность к определенному разряду, те признаки, которые отличают их от персон других разрядов, зато они почти неотличимы друг от друга в своем разряде. Если бы равновесие иерархической системы сохранялось, то для развития сюжета требовалось бы огромное количество действующих лиц, ибо каждое из них выполняло бы только ему заданную функцию. Соответственно, все персоны должны были бы появляться и исчезать со сцены, никак не изменяясь, что не позволило бы драматургу выстроить интригу, но отклонения от этих правил существовали. Они и определяли суть драматического конфликта «охотничьих» пьес.

Иерархическая система не достраивалась и не ослаблялась. Но, несмотря на то, что ее разряды были строго очерчены и ограничены, переходы из одного разряда в другой все-таки были возможны. Совершались они с большими трудностями. Стремление персоны выйти из своего разряда, препятствия, стоящие на ее пути, двигали действие. Обретая движение, персона начинала действовать самостоятельно, она была способна «совершать то, что другим запрещено, и пересекать структурные границы культурного пространства. Каждое такое пересечение есть поступок, а цепь поступков образует сюжет» (Лотман 1996в: 206).

Можно предположить, что некоторые персоны таким образом пытались индивидуализироваться, ибо поступок, который они совершали, выглядел как выход из своего разряда и стремление перейти в другой. Так вели себя персоны в разных пьесах, стараясь изменить свой статус. Они стремились переместиться на более высокую ступень и добивались этого. Заметим, что Л.А. Черная считает «перемещение вниз и вверх по социальной лестнице» одним из важнейших признаков человека нового типа (Черная 1999: 173). Можно утверждать, что театр не случайно сделал это перемещение ведущим мотивом. Говоря об этом, мы вовсе не стремимся провести прямую параллель между театром и жизнью, но все же следует заметить, что в переходную эпоху появился «человек „открытый“ не только в смысле открытого миру поведения, но и в смысле неопределенной неустойчивой ценностной ориентации, в которой нет однозначных доминант и приоритетов». Этот человек обрел

подвижность «не в смысле физической динамичности, а в смысле легкости и скорости усвоения нового, изменения старого и перемещения вниз и вверх по социальной лестнице» (Там же). В этом перемещении и заключалась тенденция выделенности персоны — Я из Мы. При этом каждая из них была готова «вновь безропотно стать одним из элементов „мы“» (Вдовин 2005: 31). Г. В. Вдовин, исходя из специфики раннего русского портрета, видит в этом «парсунность» эпохи: «Не русский портрет этого времени „парсунен“ — „парсунно“ современное русское общество, культура российская „парсунна“, „парсунен“ герой эпохи, его мировоззрение, образ жизни, сознание, ментальность, бытовая маска» (Там же).

Сделав это небольшое отступление, вновь вернемся к театральным персонам, чтобы сказать следующее. Войдя в более высокий разряд, персоны застывали, соблюдая заданный порядок. Соответственно, иерархическая система, пережив нарушение, вновь приобретала равновесие, возвращалась в исходное состояние, но с новым набором персон в определенных разрядах. Отнюдь не всякая персона была способна подняться к вершине иерархической системы. Для царевичей этот переход был предписан. Они наследовали трон, как, например, Полиартес в «Акте о Калеандре» и многие другие персоны этого разряда. Если царь выбирал своим наследником одного из сыновей, другой не роптал и не силился занять его место. Путь наверх совершали также кавалеры, находящиеся с царевичами в одном разряде. В отличие от них, кавалеры прилагали для этого огромные усилия. Чтобы подняться к высшей точке, они отправлялись в путешествия, уходили на войну, участвовали в турнирах. Обычно они сами принимали решение выйти из более низкого разряда, чтобы добиться славы и успеха. Правда, в «Действии о короле Гишпанском» Малтийский кавалер следует предсказаниям Марса и Славы, обещающих ему трон и победу. Только после этого он отправляется путь на поиски счастья и удачи. Движению царевичей и кавалеров в редких случаях вторят королевны, как Неонилда или Шпиналба в «Акте о Калеандре». Следовательно, и «женские персоны» на время нарушают неизменность и устойчивость иерархической системы. Герой поднимается по социальной лестнице, недавно приехав в чужую страну и поступив на службу, как в «Комедии о графе Фарсоне». Подняться Фарсон сумел, правда, став не королем, а возлюбленным Кралев-

{242} ны, но пришлось ему и «упадать». Стремительно выбивающийся из разряда приближенных, граф погибает. Некоторые другие менее значимые персоны также не добиваются удачи. Например, погибают многие кавалеры, претенденты на руку принцессы в «Действии о короле Гишпанском».

Намерение выйти из своего разряда присуще только высоким персонам, таким, как кавалеры или царевицы. Последующие разряды остаются неподвижными, они не имеют права выйти из своего ряда. Следовательно, иерархическая система начинает «раскачиваться» сверху. Самая высшая ее точка также переживает изменения — на место одного властителя встает другой, не только по праву наследования. Следующий за разрядом королевичей и кавалеров разряд сенаторов также порой приходит в некоторое движение. Правда, их попытки «вознестись» заканчиваются неудачей, как в пьесе «О Сарпиде, дуксе ассириском». Здесь Зимфон мечтает о браке с Леонорой, как, впрочем, и Памфил. Они прямо не заявляют о своем намерении взойти на трон, но, очевидно, это подразумевается. После смерти Сарпида тот из них, кто женится на Леоноре, может стать дуксом. Зимфон старается нарушить равновесие системы, пробраться наверх любой ценой: «Прииму орудия разных родов во свете, / безвременный знискатель буду в зиме или лите» (5: 86). Его вовремя разоблачают, как, впрочем, и Памфила. Противопоставленный им Орест должен сочетаться браком с Леонорой. Эта пьеса не имеет означенного «счастливого» конца, она завершается разоблачением недостойных приближенных.

Можно указать на одно исключение, в результате которого Сенатор не поднимается наверх, а опускается вниз, хотя о том, что его понизили в чине, прямо не говорится. В «Акте Ливерском» Сенатор становится Послом по приказанию властителя: «Ты теперь послом чрезвычайным сталси, / Для того во Францию скоро отправляйся» (5: 400). Далее он так и именуется. Это пример того, что приближенные по приказанию могли совершать переходы из своего разряда на более низкую ступень. Послы входят в тот разряд, который образуют медиаторы любого рода, они могут иметь достаточно высокий статус, но также набираются из рабов и слуг. Поэтому Сенатору, ставшему Послом, радоваться нечему.

Таким образом, иерархическая система оказывается недостаточно устойчивой. Ее прежде всего ослабляют персоны

второго разряда, царевици и кавалеры, особенно последние. {243} Ослабление ее происходит еще в одном случае — когда происходит перемещение персон в сакральное пространство, правда, затем они возвращаются в исходную позицию. Так поступает пара влюбленных, Индрик и Меленда («Комедия об Индрике и Меленде»), а также покинутая Магилена («Акт или действие о князе Петре Златых Ключах»). Кроме того, персона может быть навсегда изгнана из своего разряда, что также изменяет если не вид системы, то набор персон одного разряда. Это происходит при битвах враждующих королей, заканчивающихся гибелью одного из них. Погибают персоны из разряда сенаторов, когда оказываются предателями, как в пьесе «О Сарпиде, дуксе ассирийском; о любви и верности», в «Комедии о графе Фарсоне». Здесь нарушение иерархических разрядов карается уничтожением персоны, что еще раз подчеркивает невозможность подняться наверх. О низшем разряде и говорить нечего, из него выйти практически невозможно. Только в «Комедии о Ксенофонте и Марии» «прежний раб Ксенофонов» становится монахом, но это выход в пределы сакрального, и он никак не влияет на целостность системы персон.

Не только строение иерархической системы и попытки ее нарушения определяют взаимоотношения персон, а следовательно, и развитие сюжета. В пьесах активно развивается любовная линия, усиливающая направленность персон по вертикали. Путь наверх, приводящий к утверждению более высокого социального статуса, подкрепляется чувством, ведущим к браку, несмотря на препятствия, мешающие счастью влюбленных. Так обретают радость Петр и Магилена; Малтийский кавалер женится на дочери короля Гишпанского и сам становится королем; в «Акте о Калеандре» коронуются и женятся все главные персоны. Однажды Сенатор в пьесе об Иполите и Жулии желает вступить в брак с главной героиней, правда, не с королевной, а с дочерью Адмирала, что ему не удастся. Заметим, что мотив восхождения наверх через брак всегда популярен в театре. Например, во французских пьесах до-корнелевской эпохи герои «торжествуют над всеми врагами и сплошь и рядом женятся на принцессах и царских дочках» (Большаков 2001: 71).

Перемещение из одного разряда в другой, непременно поддерживаемое стремлением к браку, определяет магистральный сюжет пьес (Пинский 1971: 102). Он дополняется проти-

{244} востоянием враждующих королей, которое может доминировать, как в «Действии о короле Гишпанском» или в первых явлениях «Комедии об Индрике и Меленде». Сражаются между собой и цари в «Акте о Калеандре». В этих пьесах взаимодействуют персоны одних и тех же разрядов, но представляют они враждебные стороны. В принципе для «охотничьего» театра не характерно такое резкое противодействие, пьес о враждующих королях относительно мало.

По своему строению эти пьесы сходны. Конечно, основные линии сюжета не механически переносятся из пьесы в пьесу. Они то расширяются, то сворачиваются, расщепляясь на отдельные ситуации. Есть очень сложно построенные пьесы, как «Акт комедиальный о Калеандре и Неонилде», в который как бы вложено несколько пьес со сходными сюжетами: представлены восхождение наверх, любовные перипетии, заканчивающиеся браком, сражения. Есть пьесы гораздо более простые по строению.

Персоны различаются между собой не только позициями и участием в сюжете, но и степенью активности, зависящей от разряда, к которому они принадлежат. Это не значит, что чем выше разряд, тем они активнее. Главные персоны, короли и цари, ведут себя пассивно, оставаясь в предписанных им дворцах и палатах, иногда им отводится не самая значительная функция в сюжете. Например, в «Комедии гишпанской о Ипалите и Жулии» Король появляется лишь в трех явлениях и почти не участвует в действии. Цари и короли вообще в основном сидят на тронах и рассуждают о том, какие следует принять решения, в чем видится традиционное построение системы персонажей, свойственное и школьному театру (Софронова 1981: 176). Например, дукс Сарпид только слушает приближенных и редко принимает решения. Он не покидает отведенного ему пространства, как и многие другие правители.

Высокопоставленные персоны все же проявляют активность, притом не только в речах и действиях — они способны к перемещениям и вовсе не ждут, когда Сенаторы скажут, что им делать дальше, а сами принимают решения и отправляются в путь — на войну уходят Кир, Тамира («Акт о царе перском Кире», «Гистория о Кире царе перском»), царь Пранда, Туркоман Сафар («Акт о Калеандре»).

Королевы, как и их отцы, в основном не покидают предписанных им локусов, хотя и убегают с возлюбленными, уxo-

дят в монастырь. Иногда в этом им помогают приближенные, {245} например, Меленда просит отвезти ее в монастырь одного из Сенаторов. То есть королевны ведут себя довольно активно, вдобавок они никогда не выглядят как пассивный объект желаний героя. Вместе с возлюбленным они движутся к счастливому финалу, являя собой устойчивую пару персон, восходящую на трон, хотя такого финала нет в «Комедии о графе Фарсоне». Здесь Кралевна действует самостоятельно, постоянно находится в движении и меняет место пребывания. Среди женских персон наибольшую активность проявляет Неонилда («Акт о Калеандре»). Сначала она хочет навестить отца; узнав, что он сражен громом, выражает желание защищать государство: «Вместо отца, Алколеса, буду воевать, всех же супостатов своих убивать» (5: 215).

Сыновья королей и храбрые кавалеры всегда действуют очень энергично, они постоянно перемещаются, вступают в различные отношения с другими персонами. Персоны этого разряда в наибольшей мере проявляют самостоятельность, они сами решают, как действовать в сложившихся обстоятельствах. Королевичи и кавалеры добиваются того, чего желают, несмотря на препятствия, которые им приходится преодолевать. Таким образом, отличительная черта персон этого разряда — нарастающая активность, достигающая кульминации в любовных сценах и поединках. Этим королевичи и кавалеры выделяются среди других разрядов; в основном благодаря им движется действие. Как пишет В. Волькенштейн, «драму формирует, прежде всего, единое, цельное стремление главного действующего лица, стремление, направленное либо к материальной цели (к власти, обогащению и т. п.), либо к цели идеальной (напр., к осуществлению каких-либо отвлеченных принципов)» (Волькенштейн 1923: 15).

Персоны, входящие в третий разряд, сенаторы и приближенные, могли бы действовать по приказам главных, но этого не происходит. В основном они ограничиваются советами и похвалами. Сенаторы, например, почти всегда стоят у трона и произносят речи, беспрестанно восхваляют властителей и дают советы. Те прислушиваются к ним и спрашивают, как наказать провинившихся, как вести войну и как «потоптать врага ногами». Но такими сенаторы бывают не всегда. В «Комедии об Индрике и Меленде» они затевают интригу против Индрика, чтобы угодить Королю, за что и расплачиваются; в

{246} «Комедии о графе Фарсоне», где Сенаторов также ожидает наказание, они успевают расправиться с главным героем; в «Комедии Гишпанской о Ипалите и Жулии» Фелтмаршал ведет основную интригу, выступая противником любящей пары. Все это свидетельствует о том, что персоны этого разряда все-таки проявляют активность и влияют на судьбы главных персон, хотя и не вырываются за пределы своего разряда.

Даже второстепенные и вспомогательные действующие лица порой стараются проявить себя. «Щитоносец» Руилло перебегает от Калеандра и становится первым министром Арфелиона. Его заменяет Дурилло, ученик «лекарский» «у дохтура Франду», теперь ему вручают щит и копье. Это один из немногих примеров того, как персонаж такого низкого ранга меняет разряд. Возможно, что, не меняя разряда, персонаж приобретает активность, как Мамка Магилены в «Акте или действии о князе Петре Златых Ключах». Она не только выполняет ее поручения и верно служит, но дает Магилене советы, утешает ее, устраивает свидание с возлюбленным. В остальном персонажи низших разрядов находятся в движении и как бы сцепляют всю иерархическую систему, передают намерения главных, подталкивая их друг к другу. Обычно они выступают в ситуациях-связках и мало чем отличаются один от другого. Эта одинаковость более всего свойственна персонажам, объединенным в войско, подчиненное властителям и их сыновьям и включенное в активное действие. Войско никогда не детализируется, часто его изображают всего четыре воина от каждого лагеря, как явствует из «резстров» пьесы о Калеандре: «2 войска по 4 воина <...> 4 воина <...> при них войска 8 с. (солдат. — Л. С.)» (5: 305, 391).

Драматурги характеризуют разряды в целом, притом не прямо, а косвенно. Персоны говорят друг о друге, а также о самих себе. Из их высказываний собираются обобщенные портреты, сводимые к портрету разряда в целом. Очертания главных персон, царей и королей, неотчетливы. Несмотря на их значимость, описываются они скупно. Обычно эти персоны сами говорят о себе, поддерживают их также приближенные, по своим характеристикам сходные с кавалерами. Царицы как представители разряда почти не выписаны, также царевны в основном не имеют развитых характеристик. Гораздо больше известно о сыновьях властителей и кавалерах.

*Характеристики
персон по разрядам*

Они обучены этикету, воспитанны и образованны. В детстве [247] они ходили в школу, как Индрик, а также и Меленда. Индрик, Иполит и многие другие персоны уезжают учиться разным наукам в другие страны. Кстати, и Послы «научены премудрости и на разных языков» («Действо о князе Иефае Галаатском») (4: 93). Кавалеры «добронравны», они знают правила хорошего тона («дворовые» правила) так же, как и придворные. Политес, манеры столь значимы, что за них награждают, как князь Петр Златые Ключи — своих придворных. Специально отмечаются «ковалерские» поступки, «ковалерская» верность. Персоны по новой моде делают комплименты и кланяются. Царь Арфелион, например, «венерует» свою сестру «честным комплементом». Все кавалеры, придерживающиеся этикета, сокрушаются, если кто-то его нарушает. Тема «политичности» переносится даже в нижний ярус мира: дьяволы в «Акте о Калеандре» волокут Совесть в преисподнюю, называя ее дамой.

Правила этикета, официальные и нормирующие частную жизнь, обнаруживают определенную степень театральности, нацеленной на «индивида и камерные масштабы индивидуальной жизни» (Свирида 2000: 10). Поэтому они столь интенсивно переносятся на сцену. Очевидно, что, выполняя их, персоны не выходят из своего образа и не становятся другими. Зато действия, совершаемые по правилам этикета, они противопоставляют действиям ненормированным, «натуральным»: «Здесь не политики спрашивают, но дела» (5: 72).

Кавалер обязан знать военные науки, эту важную часть «ковалерских дел». Его окружают воины, среди которых «наборщики», солдаты, «гранадеры», «силны командиры», «мушктеры». В «Комедии о графе Фарсоне» главный герой делает военную карьеру, Крелевна приглашает его вступить «в салдаты в полк драбантский», его же жалуют в генералы. Всегда готов к бою Калеандр, он сражается со всеми подряд и всех побеждает.

«Сенаторы и кавалеры храбры зело / И поступают на баталиях смело», — заявляет Король в «Действии о короле Гишпанском» (5: 56). «Мужественная твоя фамилия и природа», — говорит король Фелтмаршалу в «Комедии гишпанской о Ипалите и Жулии» (5: 467). Эти слова можно отнести ко всем кавалерам, выступающим на турнирах и сражениях, где все «дивятся» их великой храбрости, а королевны влюбляются в них потому, что они храбрейшие, «в мужествах прехрабрые». Ведь они идут «на всех наступати, ковалерским сердцем левски zde

{248} рыкати» (5: 232). Представляя этих персон, обязательно отмечают их храбрость: «Оный ковалер, во храбрости славны» (5: 319). Эта черта столь значима, что и короли также заявляют о своей храбрости. Сенаторы, выбирая нового короля, хотя воспитать его в силе и мужестве, Марс и Слава наделяют этими качествами Малтийского кавалера.

Честь — отличительная черта кавалера: «Правда, всяки по делом чести есть достоин» (4: 282). Персоны этого разряда обычно так и называются — «честныя кавалеры». Говорится о чести самых высоких персон. Короли и цари именуются честнейшими,



Рис. 7. Герои русских повестей, романов и комедий первой половины XVIII в.

за их честь насмерть готовы стоять приближенные: «Лучше {249} смерть прием, светлы царю, мы, твоя люди, / А безсмертна на век честь твоя царска пребуди» (5: 438). Заметим, что в «Комедии о Есфире» выступает аллегория Чести. Это понятие зачастую граничит с «политичностью». Честных кавалеров следует встречать достойно, «воздавать им честь», относиться к ним нужно вежливо, соблюдая политес: «ковалеров честно с ними призовите» (5: 227). При этом многое зависит от самих кавалеров: «Честь бо ковалером наде отдавати, ежель будут к нам семи они прибегаги. А то не честь будет, что нам их боятца, в том они нам будут везде посмехатца» (5: 228). Тема кавалерской чести — это тема не только пьес «охотников» и романов, откуда они черпали сюжеты, но и европейского театра более раннего времени, о чем пишет В. Силюнас, анализируя комедии Лопе де Вега, в которых честь, этот внешний нормативный принцип, отождествляется с репутацией (Силюнас 1995: 206).

Иными характеристиками наделяются придворные, для них главное — чин и служба. Понятие чина, имеющее множество значений, о которых мы уже упоминали, в XVII — первой половине XVIII в. было тесно связано с этикетом, церемониальностью и нерархичностью, тогда как ранее, во второй половине XVI в., имело социальный аспект. Связанность этикета с чином привела к тому, что «чиновный статус из иерархической бюрократической лестницы становился <...> вторым „я“, даже больше, чем „я“, — он заменял личность», что происходило и на «охотницкой» сцене (Черная 1993: 349).

Чин в пьесах считается столь значимым, что его желают даже сестре царя — на самом деле речь идет о выборе жениха. Ко всем придворным могут быть обращены такие слова: «Прими высокий чин сей, твое бо достоинство» (5: 439); короли и цари просят придворных «всеусердно» служить, «во всякой верности быть»: «Служите с верностию, аз вижу и слышу, / а за услугу вашу честию возвышу» (4: 280), на что всегда получают ответ: «Готовы служити, тебе угодити» (5: 183). Получив чин, персоны «показуют» верную службу, но некоторые добиваются чина «протекцией». Самые коварные из них так стремятся получить чин, что забывают о чести: «Его ни честь, ни слава, ни великия дары / убедити никогда не могут от конечной свары» (5: 108). Таков Зимфон, мечтающий о чине так страстно, что готов отнять его у другого: «Опровержен будет Пилляд, и аз в сего чин сотворюся» (5: 86). Конечно, ему нужен «чин на-

{250} чалствия», но, как ему кажется, «происхождению» наверх «чинят спону» другие приближенные. В «Истории о царе Давиде и царе Соломоне» Соломон подобного персонажа называет «победителем чести», т. е. бесчестным.

Таким образом, основные черты персон разряда кавалеров — храбрость, честь, «политичность». С придворными связываются понятия чина и службы. Они, как и кавалеры, выполняют правила этикета. Черты, присущие кавалерам, наиболее четко выписанные, могут распространяться и на властителей. В «Славе печальной» вслед за аллегориями выходят Кавалеры, оплакивающие Петра. Самого императора они называют кавалером: «Петре, ах, Петре, сам бо кавалер преславлен» (3: 309). В связи с этим напомним, что уже со времен Петра Великого в русской культуре сформировался образ «политичного кавалера». «Под политичным кавалером подразумевался „окультуренный“ человек, внешне и внутренне обработанный по западноевропейским стандартам цивилизованного гражданина, с одной стороны, и некоего сказочного рыцаря, с другой» (Черная 1999: 190). Это наблюдение чрезвычайно интересно, оно подтверждается тем, что и в «охотничком» театре также происходило становление нового типа человека, но в опоре на средневековые идеалы, приносимые на сцену романами, перелававшимися в пьесы.

За пределами разрядов персон находятся аллегии, или «гиерологические» персоны, как они называются в «Акте о князе Петре Златых Ключах». Достались они «охотничьему» театру в наследство от школьного. Нельзя сказать, что эта группа неоднородна, что среди аллегорий есть превышающие других по рангу. Они все равны и по традиции означают некоторые категории внутренней жизни человека, как, например, Совесть, отдельные личностные черты (Мужество), свидетельствуют о заслугах перед государем (Слава). Некоторые аллегорические фигуры изображают высшие силы, но они уже лишены сакральных смыслов, как, например, фигура Предупедения в «Акте о Калеандре».

Аллегорические фигуры и античные боги

Аллегии присутствуют во внешней раме пьес, в антипрологах и прологах, участвуют они и в пьесах, как бы не желая оставаться в собственном пространстве. По определению они находятся вне иерархической системы персон, но могут входить в разряд сенаторов за счет своей основной функции — наставление. Так происходит в «Акте о Калеандре». Аллегии здесь не

противопоставлены «реальным» персонам, они даже «очеловечиваются»: Предупедение именуется «другиней», Совесть — «дружиней». Как и кавалеры, аллегии ведут себя сообразно политесу, но отнюдь не всегда. Иногда кажется, что они уже забыли, как приличествует вести себя таким фигурам, как они. Аллегии толкаются, спорят, состязаются между собой. Участвуют они во всех знаменательных событиях в жизни персон. Как только падает Агролим, высказывает Предупедение, напоминая о своих пророчествах: «Ха, ха, ха, насыщая горко уже умерщвлены, над тобою пророчества мои исполнены» (5: 170). Способны они и на более решительные действия. Разсуждение вырывает из рук Тигрины «пуйнал» и «о зем метает», восклицая: «Стой, не колись, напрасно не губис!» (5: 146). Сопутствуют они и мало значимым персонажам, например Воинам. К ним приставлена дико хохочущая Ярость, которая «резво убегает», как только Калеандр «побил» их всех.

Аллегорические фигуры не соблюдают символического противостояния «реальным» персонам, свойственного школьному театру, и связаны между собой гораздо теснее, чем ранее. Они им будто приписаны, как Слава и Фортуна Калеандру и Алкобелю. Также Полиартес неразлучен с аллегориями. Это не значит, что персоны не способны сделать выбор между ними. Кризанта, например, предпочитает Купиду Чистоте. Назвав Чистоту «безделной», она желает жить при Купиде. Аллегии и сами перемещаются от одной персоны к другой, «отбегают» от них. Совесть исчезает, как только умирает Целлудор, Гениюш уходит других «прелщати».

Невзирая на невидимую границу между ними, аллегии и «реальные» персоны активно взаимодействуют. Они общаются на равных, участвуют в общих беседах. Как и Сенаторы, аллегии дают советы. Иногда они советуют дурное, как Жалость Алколесу. Аллегии вмешиваются в государственные дела, как Гениюш, подозревающий Сенаторов и Полиартеса в измене и пекущийся о будущем страны. Он же велит Полиандру найти невесту Диалду. Чистота и Совесть «воспрещают» Кризанте прелюбодействовать, не разрешают даже вести речи о Калеандре, «творить любовь» ей предлагается только с Чистотой. Они заступаются за «своих» персон, как Купид, обещающий отомстить Пранде. Предупедение выбирает женихов Армелине, эта же фигура не велит царю посылать послов. При этом аллегии позволяют себе дерзить и грубить «реальным» персонам, что

{252} окончательно разрушает границу между ними. Могут аллегории не отвечать на вопросы «реальных» персонажей: «Не хочу вещати, / Лутче помолчати», часто «вопреки глаголят» (5: 217). Они выговаривают царям и королевичам, смеются над ними, как Совесть над Кризантой: «То-то хорошо, веть я говорила, что ты так, пакосная, стыд сей сотворила» (5: 253). Аллегории хвалят персон, к которым приставлены, но также обещают сделать им «пакость вредну». Верность и Предупеждение ругают Полиартеса за то, что тот променял Тигрину на Диалду, а тот сердится: «Отиди бестии и без вас мне скушно, от вашего жалованья и так мне уж душно. По шее оных отсюду гоните, из царских чертогов скоро прогонити» (5: 183). Как видим, «реальные» персоны обращаются с аллегориями как с нерадивыми слугами, т. е. отвечают им тем же. Царь Целюдор так ругает Совесть: «Отыди прочь, прошу; долго ль мя терзати <...>. Черьт ли твои слушает глупы разговоры, яже ты болтаеши сия забабоны. Лаеш, как собака, на меня напрасна» (5: 176–177). Персоны пытаются взять власть над аллегориями, но те не сдаются. Например, Кризанта отгоняет от себя Совесть, та ее не слушает и «проч не отходит».

Иногда аллегориям доверяются функции нечистой силы. Наряду со Смертью и дьяволами выступают Мегера с Фуриями и Плутон, обещающий Целюдору настоящий банкет с пивом, вином, предрагими конфетами: «извол веселитца, толко б тебе было у нас не взбеситца» (5: 182). Смерть, выскакивающая из ада, отдает Целюдора Плутону, называя его «драгим презентом». Она же ввергает в ад Совесть со словами: «Взяла бо команда тебе ныне наша» (5: 223).

Таким образом, аллегории все еще живут на сцене «охотничьего» театра, не оставаясь в пределах внешней рамы, откуда их вымещают Шут или Медератор, они вступают в активные отношения с «реальными» персонами, сближаются с ними по многим характеристикам и становятся полноправными участниками событий, не только предвещая их и комментируя, но и помогая или, напротив, нанося персонам вред. Это означает, что аллегории перерождаются перед тем, как навсегда покинуть сцену. Процесс этот начался уже в школьном театре. А.С.Демин указывает на то, что в школьных пьесах «земная, человеческая сущность даже самых абстрактных аллегорий уже совершенно не скрывается» (Демин 1974: 36).

Выступают в «охотничьем» театре и античные боги, появляясь только в «Акте о Калеандре» и в «Действии о короле

Гишпанском». В отличие от аллегорий, они почти не контактируют с «реальными» персонами. Правда, Венера появляется на бракосочетании четырех пар, а Купида тщится устроить счастье всех влюбленных. Некоторые из них, как Юпитер, подобно силам небесным, остаются невидимыми. Громовержец «с неба» беседует с людьми и с другими богами, в сцене «утопления» Калеандра он «свыше» приказывает Нептуну «не гублять» его. Между античными богами нет развитых иерархических отношений, над всеми высится Юпитер, а они равны между собой. Боги задают направленность действия, вмешиваются в него с помощью предсказаний, внимательно следят за тем, что происходит на земле. В отличие от аллегорий, постоянно нарушающих границу, отделяющую их от «реальных» персон, эта группа как бы надстроена над остальными. {253}

Иначе, чем знатные персонажи, выглядят интермедийные персонажи, которые не делятся на разряды, но зато имеют конкретные характеристики, только им присущий внешний вид. Они уже не повторяют одни и те же действия, как это было в школьных интермедиях, а запутываются в невероятных коллизиях и, конечно, отнюдь не всегда выходят из них с честью. При этом некоторые из них все же вспоминают про чин: «Ека, батюшка, притчина, / Будто не знаю, которого я чину» (5: 686). Чаше интермедийные персонажи говорят о чинах

Интермедийные персонажи



Рис. 8. Венера, Меркурий

{254} («цын», ранг), существующих в жизни. Цыган в интермедии «Цыган, Чорт, Раскольник» так обращается к зрителям: «Гай, гай, панове зацные, мощные, каждо по своему / Цыну, штату, рангу, характеру» (5: 616). Примечательно, что в «Шутовской комедии» возникает диалог о кавалере и придворном, т. е. о двух разрядах персон, наиболее активно действующих на «охотничьей» сцене. Гишпанец объявляет себя «волным ковалером», он уверен в том, что только «война есть всех справедливых ковалеров стихия» (3: 380). Француз рассказывает Гишпанцу, как при дворе живут прекрасно «по желанию сердца своего», едят, пьют, ложатся спать и встают, когда хотят, и близко находятся от высокого «началства» (3: 380). Он восхищается этим, но Гишпанец называет «дворовое житие» праздным: «Где есть вящее порабощение, яко при дворех? Где есть вящее грехов чинитца, яко при дворех?» (Там же). При этом он и сам тоже кавалер, который «во всем свете благо искусился и благо держался» (3: 381). Так противопоставляются кавалер-рыцарь и кавалер-придворный. Интермедийных персонажей занимают вопросы этикета, «политичность» выносятся на обсуждение. Они различают других персонажей по степени их «политичности» и решительно осуждают тех, кто не выполняет правил этикета, за что некоторым из них приходится расплачиваться. Совсем туго пришлось Гаеру — однажды его выгоняют за то, что он не отдал поклон.

Персонажи интермедий дифференцируются по роду деятельности. Среди них выделяется небольшая группа представителей разных профессий: торговцы продают на рынке шапки или пироги; мастеровые тачают сапоги («Мужик-сапожник, Жид, Цыган»); разносчики предлагают товар («Мужик-разносчик, Грек, Ашара, Цыган»). Самый значимый персонаж в этой группе — Доктор. По словам его приятелей и пациентов, он замечателен тем, что живет богато, «особливо тамо, где люди умрети не хотят» (3: 372). Доктор никому не помогает без денег и подарков, все знает о болезнях, хотя многие его пациенты уже лежат в могиле. В способностях его часто сомневаются, как в интермедии «Гаер, Доктор-француз, Молодица»: «Вы никак не лечить приезжаете к нам, / Толко научитца ворожить здесь вам» (5: 716). В сценках с Доктором «слышатся отголоски пародийных рецептов и шуточных „лечебников“» (История русской драматургии 1982: 54). Он не всегда проявляет терпение с пациентами, одного даже пытается заколоть шпагой, но иногда и

ему достается. Гаер («Гаер, Доктор-француз, Молодица»), например, *«прогоняет его дубиной»* (5: 716). Бывает лекарем Цыган («Цыган-лекарь, Старик, Старуха, Гаер», «Цыган-лекарь, Большой Старик»), хотя чаще он выступает в роли пациента. {255}

Доктор — обязательно иноземец, немец или француз, прибывающий в Москву, например, из Амстердама в интермедии «Лекарь-иноземец, Гаер, Цырюльник». Он уже побывал в Англии, где учился славной докторской науке. Иностранцы появляются в интермедиях не раз. Это Гишпанец, Француз, Поляк, которого называют паном («Пан, Шляхта-москаль, Гаер»). Он бряцает оружием, хвалится бывшими победами. Как и положено, выходит с саблей: «Ай, кабы, скурва его мать, меня обманул, / Мало бы моей сабли сей не минул» (5: 648). Но коня уже у него нет, он пал в боях, и Поляк даже не успел сделать из него чучело на память. Он очень недоволен «москаликами», которые только и делают, что дурят поляков («Деввица, Гаер, Поляк, Поляк другой, его Жена»). Грек — часто встречающийся персонаж интермедий. Он называет Цыгана добрым египтянином. «Добрый египтянин» рассказывает о своих путешествиях, торгует лошадьми и все время пытается кого-нибудь обмануть. Часто это бывает Жид, которого обманывает также Шляхта («Шляхта, Жид, Гаер»), он же продает ему Арапа. Так на сцене появляется персонаж басни Эзопа («Шляхта, Арап, Жид, Гаер»).

Заметим, что интермедии, главными действующими лицами которых бывают иностранцы, приносят с собой приметы нового быта, о которых часто говорится через код еды. Голодный Шляхта («Шляхта, Слуги») просит Слугу купить хоть какой-нибудь пищи, но тот уверяет, что денег хватит только на мерзлую лягушку. Еда эта не «скоцка, настоящая еда господска» (5: 690). В этих словах сквозит намек на французскую кухню, уже известную в России. Подобных примеров в интермедиях достаточно много. Они касаются самых разных сфер жизни. Хотя, конечно, в них проступают «свойственные русской действительности реалии, названия чинов, предметы быта, иногда — имена» (Державина, Демин, Робинсон 1976: 30).

Значительную группу интермедийальных персонажей составляют обманщики. Всегда кого-то обманывают Мошенники, чаще от них страдает доверчивый Мужик, никогда ранее не бывавший в городе, как в интермедии «Шапошник, Мужик, Мошенники»: «Эдакая ты борода пустая! / Впрям не попусту

{256} деревенской наш брат назван зевака: / Вот ты обманул и унес шапку, как собака» (5: 558). Среди обманщиков особо отличается Арлекин (Гарликин, Херликин, Шут, Гаер). Он обманывает всех, но и сам не раз становится объектом насмешек и ловких проделок. Таким он выступает и в маскарадах, где «увеселяет присутствующих людей непрерывными гарлекинскими действиями» (цит. по: Старикова 1996: 122). Веселостью Арлекина были пронизаны представления кукольников; в немецких интермедиях он «представляет смешного любовника, развлекательного собутыльника и, наконец, сомнительного певца» (цит. по: Старикова 2005: 29).

Арлекин — это «дурацкая» персона со своими «издевочными» речами, вокруг которой началась циклизация диалогов и сцен (Кузьмина 1958: 88). Наименование ампула превращается в личное имя — Арлекин (Гаер, Шут), которое иногда преобразуется в фамилию — Шутовский. Сына Шутовского именуют Шутовичем («Шутовская комедия»). Очевидно, что этот персонаж восходит к комедии дель арте, где он был не только носителем карнавального смеха и веселых импровизаций. Наличествовали в его образе и трагические черты, ибо его прототипом был дьявол-шут или комический бес из средневековой мистерии (Скорнякова, дисс., 277). Они проступают и на русской сцене, хотя в основном Шут веселится и занят бесконечными проделками. Но в пьесе «О Сарпиде, дуксе ассирийском» Гаер выходит на сцену после казни: на «большом» театре является Зимфон «висящ», Гаер подходит к нему и *«мало помешкав, ворошит»*, приговаривая, что висельника исключают вороны (5: 126). В этой же сцене Гаер выступает в эпизодах с главной героиней и ее наперсницей. Заметим, что в немецких пьесах «Попранная <...> Справедливость...», «Желанная и счастливая Любовь», опубликованных Л.М.Стариковой (Старикова 2005: 29–127), Арлекин также участвует в сценах с главными героинями.

Очевидно, что в «собрании» этого персонажа на русской сцене участвовали его немецкие варианты. «Трусоватый пройдоха Гансвюрст, или Пикельгеринг, вторгаясь в серьезную драму, образует „низкий“ фон для героических поступков „высоких“ персонажей; оттеняет смехом патетику, привнося элемент циркачества, фарса, исполняя песни; он также способен замыкать отгороженность сцены от зала, прямо адресуясь *ad spectatores*» (Одесский 2004: 114).

Шут (Арлекин) — не только обманщик, он выступает в {257} разных ипостасях. Например, в «Шутовской комедии» он Толмач, помогающий Доктору вести переговоры с больными. Он знает много языков и даже может выучиться медицине, но никак не может забыть «дела шутовные», так как всегда «отбегает от смутнова», «станет смеятца и пойдет за шпалеры», как в интермедии «Шляхта, Старуха, Молодка, Гаер» (5: 737). Шут — это и слуга Шляхты, у которого нет даже лаптей, как в первой интермедии из сборника П. Н. Тиханова. Он устраивает любовные дела Монсерова в восьмой интермедии из того же сборника, расстраивает свидание Жены с Любителем в интермедии «Муж-купец, Жена, Старуха, Любитель, Гаер». Его называют непотребным и «безделным» мужиком, Француз в «Шутовской комедии» так характеризует Шута: «Я сюда прислан от того, не очюнь славнаго, однако честнорожденнаго, не зело ученаго, однако нарочито гетоваго, инако презрливаго, скорослужевольнаго и шутливаго господина Шута» (3: 388). Не раз намекают на его глупость: «Что хвастаеш как умной, / Не как с ума сошел безумной?» (5: 722). Шут сам говорит о себе: «Люди живут умно, / А я всегда безумно» (5: 737). Так в этом персонаже сходятся основные характеристики носителя комического начала.

Отдельная группа интермедийальных персонажей — Раскольники, Попы, Монахи. В 11-й интермедии из сборника П. Н. Тиханова Поп тоскует по былым временам, когда народ помирал часто: «Вот уже блись месяца как в моем приходе / Ни один человек не умер в народе. / Ни молебнов не поют, панихид не служат» (5: 608). Монах вспоминает веселое житье в монастыре, и в его словах отчетливо слышатся отзвуки «Службы кабаку». Раскольник жалуется на гонения и гневается, когда при нем не то что курят, но говорят о табаке «дымовом». Выходят на сцену приказные, подьячий, горюющий о том, что от канцелярии слишком далеко до подвалов, «отчего в нас происходит и попойка в мале» (5: 609). В некоторых интермедиях участвуют маргинальные персонажи, Голь («Грек, Голь, Раскольник, Цыган, Жид, Баба»), Ярыга, «с каторжного двора славной филяр Фуфлыга» (5: 712), изъясняющийся на воровском жаргоне, Голой («Голой, Раскольник, Цыган»).

Выступают на интермедийальной сцене кавалеры, ухаживающие за девицами, вдовами, замужними женщинами, кото-

{258} рые лукавят с ними и обманывают. В интермедии восьмой из сборника П. Н. Тиханова кавалер носит имя Монсеров, другой именуется Панталоном. Он изысканно объясняется в любви жене Арлекина и просит: «Возвесели меня в смущенных мыслях моих / И зделай участником мя в веселиях твоих!» (5: 582). Конечно, Арлекин наказывает его за такие притязания — сажает в кадушку. Персонаж с тем же именем есть в интермедии седьмой из сборника П. Н. Тиханова и в «Шутовской комедии». В девятой интермедии того же сборника на сцену выходит Кавалер, которого одолевают любовные муки. Он «посещает» Хозяйку, пока ее муж отправился по делам. В десятой интермедии Хозяйка просит позвать господина Лелика (Леликона), галантно изъясняющегося ей в своих чувствах. В интермедии «Муж-купец, Жена, Старуха, Любитель, Гаер» из сборника А. А. Титова кавалер называется Любителем. Хотя на первом плане в этих интермедиях находится комическая интрига, тем не менее знаменательно, что в них действуют персонажи, перекликающиеся по своим характеристикам с политесными кавалерами серьезных пьес.

Женские персонажи интермедий заманивают кавалеров, обманывают мужей или только мечтают выйти замуж, усердно торгуются; выходят на сцену свахи и сводни. В интермедии «Шляхта, Слуга, Старуха, Дворянка-вдова» из сборника А. А. Титова Старуха обещает женить Шляхту: «Я о том развожу манифесты: / Есть у меня на примете вдова дорогая, / Собою пригожа, да и годит не нагая» (5: 626). Такая же Старуха сводит Жену с Любителем в интермедии «Муж-купец, Жена, Старуха, Любитель, Гаер». Она *«пойдет приведет Любителя»* (5: 633), устраивает она встречу Шляхты с Молодкой («Шляхта, Старуха, Молодка, Гаер»).

Следуя школьной традиции, драматурги выпускают на сцену Черта («Цыган, Чорт, Раскольник»), уже не наказывающего за грехи, а мирно беседующего с Цыганом и рассказывающего небылицы, выводящего из леса Раскольника, которого называет своим братом. Черт необходим лишь для обличения Раскольника. Заканчивается эта интермедия традиционно: *«Цыган Раскольника сажает на Чорта, а Чорт сам сядет на Раскольника, а Цыган их прогоняет»* (5: 620).

Как видим, интермедии чаще, чем собственно пьесы, приводят на сцену самых разных персонажей, правда, оставляя за ними довольно однообразные функции. Прежде всего

именно персонажи интермедий производят «шутки телами» {259} (Г. Д. Гачев).

Тело и чувства.

Персоны не только соблюдали иерархию, они были способны выражать чувства, правда, лишь намеченные, а часто только названные. Нельзя сказать, что актеры «охотничьего» театра передавали глубокую «эмоциональную вибрацию» (В. Волькенштейн), они действовали по определенной схеме, не выходя за ее пределы, и всегда по определенным поводам, в их реакциях не было неожиданности и тонких оттенков. Развитые психологические характеристики отсутствовали, что соответствует общей культурной ситуации того времени. Наблюдения над театральными персонами можно подтвердить результатами исследования Г. В. Вдовина, который определяет время существования раннего портрета, совпадающего со временем, отведенным культурой на становление театра «охотников», как время становления предличности, в которой происходит усложнение образа персоны, еще не наделенной личностными характеристиками (Вдовин 2005: 35–36). В раннем портрете, как и в театре, уже прослеживается пусть слабая, но все же динамика «чувствований» персон. Правда, иногда на эмоциональный план роли в пьесах и спектаклях вообще не обращается внимания.

Человек чувствующий и разумный

Персоны, расставленные по рядам, оказываются способны выражать любовь, ненависть, ярость, страх, печаль, радость, сомнение, удивление, обиду. Таков «каталог чувств» «охотничьего» театра. Вспомним в связи с ним теорию аффектов (Холопова 2000: 121–122). О чувствах этих не только говорится — они играют, право на них имеют лишь высокие персоны. Вельможи и сенаторы почти лишены эмоциональных характеристик, то же самое можно сказать о вспомогательных персонажах. Злость, ярость могут себе позволить цари, храбрые кавалеры, царевичи, также они способны сомневаться и бояться. Царицы и королевны ведут себя более спокойно, но и они выражают страх и даже желание сражаться, все они способны испытывать чувство любви. Кроме того, персоны отчаиваются, скорбят, а также радуются и веселятся. Можно было бы предположить, что радость и печаль закреплены за женскими персонами, но это не так. Грозные властители также горюют, проливают слезы и веселятся. Не отстают от них храбрые кавалеры.

{260} Таковы основные «чувства», представляемые на сцене «охотничьего» театра, и варианты их распределения между персонажами. Как видим, список чувств пронизан тенденцией к формульности, как и все другие элементы спектакля и пьесы. На первый взгляд кажется, что предписанность чувств создает их однообразие, но это не так. Чувства, которые испытывают персоны, относительно неустойчивы и вдобавок контрастируют между собой. Так, в «Акте о Калеандре» Кризанта переходит от любви к ненависти; чтобы отомстить за отказ Калеандра, Неонилда то сражается с Калеандром, то клянется в вечной любви. Подобных переходов в пьесах довольно много, что лишает эмоциональный рисунок роли однотонности.

Итак, персоны гnevаются и «ярятся»: «Ах, что глаголеши, о проклятое семя! / Не могут уже протчее устне мои вещати» (5: 104). Не раз «Царь исходит от тира гневен» (4: 269), в его сердце поселяется «прелютая злоба». Также испытывают гнев храбрые кавалеры, но не всегда персоны бывают столь яростны. Их одолевает страх, как Июдиф в пьесе «О премудрей Июдифе»: «Како не бояться мне? Ужас обимае!» (5: 447). «Ужас мя обдержит, егда узрел тако <...> ныне ж найпаче весма испужался» (5: 141), — открыто заявляет царь Атигрин, увидев страшного змея. Персоны страшатся смерти, как Иоав в «Истории о царе Давиде и царе Соломоне»: «Смерть уже днесь предо мною. / Ах, увы, боюся, / И сего света, горе мне, лишуся!» (4: 133). Ужас нападает на Мардохея в «Действии об Есфири», Отрок ужасается внешнему облику царя Давида в «Истории о царе Давиде и царе Соломоне»: «Ужасает нас страшны твой вид» (4: 109). В этой же пьесе страшится пророк Нафан: «Великая боязнь в сердце нашем бяше» (4: 114). Царь Астиаг в «Пьесе о воцарении Кира» испытывает безотчетный ужас: «Что сеи мне бысть? Се нечто меня устрашает <...> Чесо ради престрашен есмь, отнюд сам не знаю» (4: 298). Некоторые персоны пытаются преодолеть страх и не бояться «свирепости» других. Иногда они смущаются. Смущение — это еще одна разновидность страха: «О кое содержит мя смущение, кая печал постиже мою старость» (4: 300), «Многое смущение отвсюду мя смущает, / и жестокия язвы печаль в сердце умножают» (5: 115), «Изрядно слышу, токмо сумневаюсь понеже умом своим весма помрачаюсь» (5: 133). Так выступают многие персоны, они не раз говорят нечто подобное этому: «Не могу творити, что весма опасаясь, / хотя и з желанием

обаче сумневаюсь» (4: 278). Персоны также обижаются, на- {261}
 пример за то, что другие заставляют их печалиться: «Всеу
 слово продолжаеш / и меня сим в печаль превелику ввожда-
 еш» (5: 90). Способны они удивляться. Царь Атигрин «удивля-
 етца реченому» (5: 209), Кризанта — красоте Калеандра, тот
 удивляется, увидев на руках Шпиналбы юного Шпинадора,
 своего сына. Пилляд в пьесе о Сарпиде удивляется Зимфону,
 царь Астиаг в «Пьесе о воцарении Кира» испытывает это чув-
 ство, увидев странный сон: «Что се за удивление? / Я мню
 приведение паче сие быти» (4: 297). Таким образом, удивле-
 ние сопровождает радость, страх, печаль.

Особенно часто персоны радуются. Они всех призывают ве-
 селиться и видят радость решительно во всем, даже сны их тол-
 куются «в радость». Представляясь, персоны заявляют: «Себя ти
 являю, радость предьявляю» (5: 177). Им всегда рады. Король,
 только завидев Индрика, сообщает: «Велия радость в моем сердце
 возбудися» (5: 515). Короли вообще радуются прибытию сыно-
 вей, храбрых кавалеров, а также послов. Веселятся они, услышав
 о том, что у них появились на свет дети. Приближенные радуют-
 ся возможности предстать перед властителем и дать ему совет.
 Счастьем оборачивается встреча с государем: «Щастлив человек,
 то ежели ему имети, / Аще сподобитца лице твое зрети» (4: 124).
 Оставляя в родном краю неутешных жен, персоны советуют им
 веселиться: «Прости, моя любезная, zde веселис» (5: 539). У них
 всегда есть поводы для радости: «но оное веселие не толь есть
 приятно, / якоже се днешняя радость» (4: 286).

Тема радости имеет «государственное» значение. Вот как
 Сенатор в «Действии о короле Гишпанском» хвалит властите-
 ля: «Да цветет век радостно живущи / Во всяких изобилиях
 сущи, паче же да будет везде мир и благополучие / И да не бу-
 дет нам никде злополучие» (5: 57). Решительно все испытывают
 радость по поводу коронации: «Что так радостно весьма весели-
 те / Кою бо радость пред собою вы зрите?» (4: 122). С истинным
 «веселием» сенаторы и кавалеры готовы жертвовать жизнью во
 имя государя. Победа — это всегда радость: «всему естеству
 человеческому веселыми и торжественными победительную
 свободу подаде ликовствовати гласы» (4: 580). В предисловии
 к «Гистории о Кире царе перском» предвкушается радостное
 торжество общей победы, к которой стремятся гордые цари и
 храбрые кавалеры. Королевна по случаю победы приглашает к
 радостным торжествам всю Гишпанию («Действие о короле

{262} Гишпанском»), а новый король просит: «Веселися и ты, королева моя любима!» (5: 80). Также власть доставляет персонам радость. «Неизреченные утехи мне водруженны / и великии весели к радости возбужденны; / не вем от радости, что чинить пространно» (4: 93), — так начинается первый монолог князя Иефая Галаатского. «Взыграйте днесь царствия моего палаты, веселитесь престолы, троны и царствия диадиммы, радуитесь со мною веселием!» (4: 311), — заявляет царь Кир. Казнь врага также принимается «с увеселением», но всякую радость превосходит «радость вселенная».

Радости всегда противопоставлена печаль. Это противопоставление было известно и раннему русскому театру, но его персонажи испытывали контрастные чувства по воле судьбы и из-за изменяющихся обстоятельств. «Представление о неустойчивости счастья, о быстрой переменчивости жизни, о значении небольшого толчка, чтобы перевернуть все в судьбе отдельных людей и народов, — вот «минорная» сторона взглядов московского двора 1670-х гг., которая отразилась во всех дошедших до нас пьесах того времени» (Державина, Демин, Робинсон 1972: 39). На «охотничьей» сцене персоны всегда эмоционально воспринимали окружающий их мир, а не только реагировали на удары судьбы. Печаль посещает их в самые разные моменты жизни, они печалются в изгнании, сидя в темнице, расставаясь с возлюбленными, теряя детей: «В великой я печали всегда обреталась, / что с тобой, дражайши мой, давно не видалась» (4: 342); «Царица Тамира печалуется о убийстве сына своего» (4: 594). Охватывает их печаль на пороге смерти: «Какое то, что видящийся в болезни жестоких, / То все ныне не вижу во слезах глубоких» (4: 108); горюют они, когда кто-то из их близких «почти умирает» или когда их царство в опасности: «Ах, печал нечаянная мене окружает, мое сердце бедное велми сокрушает» (5: 133). Некоторые персоны вообще почти не знают радости, как палестинская царица («Акт о преславной палестинских стран царице»). Ей остается только смиряться и надеяться на милость Божию. В «Акте Ливерском» главный герой печалится на протяжении длительного времени о судьбах королевства: «А хотя те злости уже миновались, / Но печальны мысли са мной не растались. / Вдовствует престол тому болше года» (5: 397).

Переноса несчастья, персоны, конечно, тяжело их переживают: «Печал и несчастья меня окружают, горесно сердце

мое сокрушают» (5: 145). Несмотря на это, они призывают друг друга: «Что ж прежде времени и плакати слезно, хотя и не ведаю истинно (ти) болезно <...>, печал свою зелную пощись отлагать» (5: 166); «Пуская не печалются все наши люди» (5: 67); «Сколько вам свое сердце печалью не изнуряти, / А уже родителя своего не поднати <...>. Возверзи печаль на господа Бога, / Той ти подаст радости многа» (4: 369). Иногда чувства персон столь сильны, что они падают в обморок. Тигрина «обмертвеет, держат ее дамы, и опаматовавшиис, глаголет: „ах, печал“» (5: 214); «Палиартес, сидя на троне, обмертвеет, и опаматовавшиис, глаголет» (5: 217). Здесь театр перекликается с литературой. «Невероятное количество обмороков в повестях так называемого „петровского времени“ отмечено уже давно. Почти нет такой героини, которая бы не „безумна явися и на землю паде, мраком поразися“» (Державина, Демин, Робинсон 1976: 18).

Персоны подробно описывают свою печаль, давая ей разные определения и находя синонимы — скука злая, несносная тягость, недуг тяжчайший, бедная кручина. Называют печаль нестерпимой, нечаянной: «Нечаянная нам печаль прииде, / Что король и государь наш в блаженство отыде» (5: 67). Также печаль — «презельная», лютая, она — «язва смертоносная». Печалиться — это значит болеть сердцем. В «Комедии об Индрике и Меленде» выступает уже не раз упоминавшаяся аллегорическая фигура Сетования, обобщающая все печали.

Печалься, персоны всегда стремятся к радости, называемой обновленной или низвержением печали: «Обновленна радость, уж не будет жалость» (5: 293). Аллегории, как Предуведение, знают, что «истинно воскоре все то объявитца, печал бо в радость твоя пременитца» (5: 136). Персоны предпринимают самые разные средства, чтобы отогнать печаль, например, идут гулять, «печаль преодолевая». Все перипетии заканчиваются всеобщим веселием, на что намекают названия пьес. В странном названии «Акта о преславной палестинских стран царице» сказано, что главная героиня «многая и ужасная восприя бедствия <...> паки от печали свободися» (5: 404). Театральные персоны всегда уверены, что радость сменит печаль, что обычно и происходит. Напомним, что на старинной французской сцене, как и на русской, «утонувшие благополучно оказываются на спасительном берегу, смертельно раненые стремительно выздоравливают» (Большаков 2001: 70). Радость и пе-

{264} чаль постоянно сменяют друг друга: «Любезную мою радость / изнурила тяжка жалость» (5: 122); «Сладкой моей радости мя ныне лишила? / Всю мою радость сим прекратила / И в горесть вечную меня превратила!» (5: 516); «Се возыграся сердце мое в сие время, / Совлече скорби моей тяжкое днесь бремя» (4: 296).

Никакая персона не может испытывать радость, в которой просвечивает печаль, в печали никогда не возникают отзвуки радости. Эти два чувства разведены, но не существуют одно без другого. Неразрывная связь между ними постоянно утверждается: «Нине о кол велия радость нам явися, / Печаль в веселия наше обратися» (5: 406); «Вот моя то радость в печал пременилась, зла скорбь нечаянна во сердце вселилась» (5: 133). Обычно переходы от радости к печали и обратно совершаются очень быстро — только что персона сокрушалась, так как лишилась «благих утех», и тут же радуется. Так, Полиарте в «Акте о Калеандре» оплакивает смерть супруги и тут же веселится при виде своих детей, князь Петр в «Акте или действии о князе Петре Златых Ключах» просит родителей отпустить его из дома. Если они позволят ему уехать, то всю печаль его в радость обратят. Иногда подобные переходы из одного состояния в другое длятся дольше.

Чувства печали и радости сближаются, сменяя друг друга: «Всякая радость потом многу печаль родит; / А терние сеянно пшеницы не плодит» (5: 456). Необязательно радости и печали сваливаются на персону неожиданно, хотя на это не раз указывают определения, им придаваемые. Иногда такие контрастные переходы предсказываются, аллегории порой даже спорят, как и когда это произойдет. Не раз говорится, что это Господь превращает печаль в радость, что все перемены возможны лишь благодаря его милости. Знаменательные слова о радости произносит в «Действии о короле Гишпанском» салтан Мурах: «Кто выиграет, тот веселись» (5: 72). То есть кто победит, тот и будет радоваться. Следовательно, персона сама может добиться радости. Переход к печали также зависит от нее самой: «Еже сееш слезами; радость да пожинаеши» (5: 448). В печаль могут ввергнуть враги и недоброжелатели, Зимфон в пьесе «О Сарпиде, дуксе ассириском» всегда тщится «опечалить» своих друзей. Канты так подводят итог всем этим неожиданным переменам: «Всегда в печали та пребывала, скорб же презелну не забывала. Днес же ей радость сия явися, печал бо в радост ей пременися» (5: 356).

Радость не вечна, как и печаль. Персоны с трудом расстаются с ней, никак не желают разлучаться с «веселием». Порой им, правда, приходится лишь вспоминать счастливые минуты, как Пилляду («О Сарпиде, дуксе ассириском»), который говорит о времени, когда дух его был спокоен, а он тем веселился и «бес печали всегда на одре <...> ложился» (5: 92). Зато печаль персоны легко забывают: «тепер то аз в радости семо пребываю, все же днес печали свои забываю» (5: 353). Помнить о печали не нужно, иначе она вновь вернется, но не все способны стереть из памяти дурное. Индрик не может забыть, что с ним приключилось: «Тяжко, о Цесарева! Воспомяти / И прежняя своя печали словами сказати» (5: 529). В «Акте о преславной палестинских стран царице» главная героиня помнит о свалившихся на нее несчастьях и потому отказывается от чаши вина, которую ей, радуясь встрече, преподносит царь: «Не могу воистинну ничего вкусити, / Ибо прежней печали не могу забыти» (5: 436). Тем не менее призывы долго не печалиться звучат в пьесах не раз: «Сколько уже ни крушиться, / Да на едином основании положится» (5: 68); «Что уже творити нам печали, / Когда нам от враг наших беды накачали» (Там же).

И печаль, и радость персоны принимают достойно: «Аще когда радость, тогда не возношуся, / и в находящих печалех никогда же колеблюся» (5: 92). Не страшатся они, когда многие горести поселяются в их сердцах. Конечно, они нехотя принимают печаль и мечтают ее «в радость превратити». Не раз персоны надеются, что печаль сменится «сладостью», в этом их уверяют аллегории. Предупреждение так утешает Калеандра: «Отселе надлежит ти в веселии быти, толко еще маленько будет потужити» (5: 302). При этом персонам всегда известно, что вскоре опять настанет «кручина». Обновления радости они ожидают постоянно, требуют веселья и предвкушают его, желают, чтобы все разделили с ними счастливые минуты. «И радостныя утехи всюду объявите», — восклицают они (5: 515).

Как мы уже не раз говорили, «охотничий» театр пронизан радостью и оптимизмом. Эта его черта могла бы контрастировать с противоположной, т. е. с печалью. Ведь и ее испытывают персоны, но радость всегда побеждает печаль. В противостоянии этих тем и рождается модальность «охотничьих» пьес, следовательно, тема радости не просто задана. Она развивается, «конкурируя» с темой печали, которая никогда не доминирует. Обе эти темы всегда поддерживают тему любви, любовь —

{266} это то чувство, которое испытывают главные герои «охотничьих» пьес.

В аллегорической форме любовь по традиции изображают Венера и Купида, восклицающий: «Все видятся предо мной странны и поносны. / Когда я любовию в сердце ударяю, / так глубоко оно вскоре уязвляю» (4: 315). Купида, уверенный в том, что сердце человеческое от природы знает любовь, вооружен стрелами «болезнейшими», ими он пронзает сердца многих персон, а они сокрушаются, испытывая «сердечный афekt». Венера, выходящая с «пламенем любви» в руках, обещает распусть «горящий пламень при ветре великом, рассыплется оной огонь во свете толиком». Она имеет столь великую «амурную силу», что никто не может ей противиться, «разве отвратив лице потщится бежати» (4: 316). Маленький трактат о любви представляет предлог, или предисловие, к «Комедии гишпанской о Иполите и Жулии», главный герой которой «всех любовию своею превосходит» (5: 466). В этом «предлоге» говорится, что как разные цветы и плоды рождают разные деревья, так и разные люди любят по-разному, что замечательная история любви Иполита представляется на театре.

Линия любви бывает ломаной и причудливой, как в «Акте о Калеандре». Она может расширяться, как в пьесе о Сарпиде, здесь Леонору любят Орест, Зимфон, Памфил, соперничающие друг с другом. В других пьесах любовная линия не расщепляется и не отклоняется от заданного направления, персонажи влюбляются с первого взгляда и навсегда.

Их любовь именуется вечной, и это чувство не подлежит никаким «пременам». Об этом так говорит аллегория Любви, называемая бессмертной: «В чьем либо сердце когда водворяюс, от оных же всяко никак удаляюс» (5: 307). Персоны очень редко испытывают сомнения в своем чувстве и беззаветно верят возлюбленным, хотя и вопрошают: «После б от тебя не учинилас какова обманства? — А я от тебя, чаю, не было б лукавства?» (5: 163). Ради любви «склонившиеся» сердцем к любезному другу королевны готовы покинуть отчий дом. Вдобавок они, как прекрасная Магилена, первыми делают попытки встретиться с возлюбленным. Всегда хранят верность: «Внутри моего сердца будет Магилена, / прекрасна королевна лицом убелена» (4: 338). Только Калеандр однажды нарушает данный им обет чистоты. Для всех влюбленных впереди награда — счастливый брак. Бракосочетания, показываемые на сцене, всегда выглядят триумфами любви.

Любовь — это тайна, ее нужно хранить в секрете. Свою {267} любовь Петр и Магилена так и именуют: «Вижу, что ты явился мне верен в секрете» (4: 344), «С тою я имел любовь в таком секрете <...>, в том любовном секрете был я другу верен» (4: 352). Любовь — это пламя, «изнуряющее» персон. Она возбуждает «огнь неугасимый», «запалает» сердца. Пролог «Комедии о графе Фарсоне» предупреждает, что главный герой «распалился о любви прекрасной» (4: 357). Интермедийный персонаж, Монсеров (8-я интермедия из сборника П. Н. Тиханова) называет любовь «вещью возжигательной». Любовь — это служба, которую с честью несет влюбленный. «Услужую вам и



Рис. 9. Прекрасная королева Магилена

{268} долженствую служить всегда / измены же во мне не обретеса никогда» (5: 103), — так объясняется в любви Леоноре коварный Зимфон, готовый добиться ее расположения обманом. Орест же, действительно, верно ей служит. Любовь приносит не только радость, но и великие печали, бывает она болезнью сердца.

«Любовь смерти не боитца» (5: 307), — гласит Проблема, написанная на карте, которую Верность вручает Любви. Так завершается пролог третьего действия «Акта о Калеандре». Некоторые персоны готовы умереть от любви, как Меленда: «Уби мя и положи во гробе, / А не остави мя, бедную, жити в горе!» (5: 510); Магилена: «Не желаю жити, / лучше живот смертию бедной окончити» (4: 347); Леонора: «Не зря бо Ореста, не могу более жити, / лепче смертным платом лице закрыти» (5: 105). «Амурная» любовь может закончиться «амурной» смертью: «От сего и смерть может солучитца, как купидинск пламень в тебе возгоритца» (5: 235).

Существует в пьесах и более архаическая концепция любви. В «Истории о царе Давиде и царе Соломоне» Давид так напутствует своего сына: «В женских красотах ниже прелщайся, / Яко скорпина яда, весма ты стрегайся, / Ибо в красотах их враг прелщает, / Внутри же блудницы диавол пребывает» (4: 126).

Персоны не только влюбляются по гроб жизни. Они навечно связаны узами дружбы. Темы дружбы и любви поддерживают одна другую. В прологе ко второму действию «Акта о Калеандре» говорится о любви и дружбе. Персоны, рассуждая о дружбе, используют ту же лексику, что в любовных монологах; для них существует «дружеское любление». О нем говорит Адмирал, обращаясь к Фелтмаршалу в «Комедии гишпанской о Ипалите и Жулии»: «Аще хочещи верным дружеским люблением мне обяжаться» (5: 469). Дукс в этой же пьесе готов «сотворити» братское «любление» Иполиту. О «любви приятельской» персоны ведут речи во многих пьесах. Они всегда помнят о дружбе и готовы «любви сердечной заемным аффектом / презентовать <...> респектом» (4: 317). Персоны верны дружбе и всегда «являют» верность: «Чаю, что известны мя быти си верна / и во всяких притчинах не слаба, но смела» (5: 91), — заявляет Пилляд Оресту и Памфилу в пьесе о Сарпиде. Дружба столь ценна, что, погибая, персоны просят оставшихся в живых помнить о том, как они «дружески» проводили время. Дружба называется неразрывной, искренней, «нелестной»: «Пилляд же и Памфил, яко же известныи, / в дружбе

со Арестом пребывают нелестными» (5: 88). Другом «нелестным» {269} Короля саксонского представляется Король «дацкой» в «Комедии об Индрике и Меленде». Друзья именуются сладчайшими, «вселюбезными», любезными. Друг — это брат.

Конечно, как и в любви, в дружбе возможно предательство. Хотя дружба полагается неизменной и верной, друзья бывают притворными, во что никак не могут поверить герои пьесы «О Сарпиде, дуксе ассириском». Они не могут даже вообразить, как можно предать друга. «Я всегда, яко брат ти единорожденный, / везде неизменен был и во всем неврежденный» (5: 121), — заявляет Орест предавшему его Памфилу. Зимфон, на чью сторону перешел Памфил, лишь делает вид, что готов дружить со всеми. Он идет против законов дружбы, чтобы добиться власти и руки Леоноры. Пилляд же являет собой образец истинно верного друга. В «Комедии о графе Фарсоне» есть развернутая сентенция о дружбе истинной и ложной, которую произносит Кралевна: «Друг верный подобен противу злата мерити, / А лстивым и лукавым другом не подобает верити. / Друг лестен, аки нож помазан медом, / Приводит бо всегда к душевным вредом» (4: 389). Конечно, на самом деле Кралевна под другом подразумевает возлюбленного, так еще раз дружба сопрягается с любовью.

Персоны не только руководствуются чувствами, разум также движет ими. Они, испытывая страсть, клянясь в вечной любви, предаваясь печали или безмерной радости, не забывают о разуме, хотя чувства бывают сильнее его. Их сила такова, что может лишить персону разума: «Кое благополучие так мя услаждает, / так что будто разума моего лишает» (4: 337), «Ум мой смутися, / Купида мне приключися» (4: 380). Купида в антипрологе «Акта или действия о князе Петре Златых Ключах» говорит, что от любви «вся мысль пременится» (4: 315).

В тяжелые минуты персоны не надеются ни на разум, ни на чувства. Они только замечают, что все их чувства умерли, а здраво мыслить они не в состоянии. Вот что говорит царица Тамира, узнавшая о смерти сына от руки Кира: «Утре лутче разсужду во уме моем здоровом, / Ныне ти сердце — плачевное жало / И ум мой печално изрывать начало!» (4: 574). Мудрый разум царицы теперь оснащен унынием. Персоны утрачивают способность мыслить в минуты опасности, например, страшась смерти. Когда в «Акте о Калеандре» Целюдор обещает убить Совесть, та возражает: «Не боюся смерти твоей аз нимало, разве тебе толко ума уже стало <...>, али ты не знаеш, что ум

{270} свой глупы весма помрачаеш» (5: 155). Часто разум персон «помрачается» по мало значительным поводам. У нового Короля Гишпанского, например, от вчерашнего «банкету».

Персоны, как и аллегорические фигуры, часто рассуждают о силе разума, как Гениуш в «Акте о Калеандре»: «Хто разум имеет, тому всегда благо, что ж он ни вздумает, бывает все драго. А без ума худо человеку жити, хотя и нехотя да будет тужити» (5: 151). В «Акте Ливерском» Ливерий без лишних слов призывает свою мать довериться рассудку. На театре военных действий также нужно доверять только разуму: «Прилежание дает разум во случай военный <...>. Мое прилежание, а ваш разум да будет» (5: 438). На заседаниях сената следует проявлять разум: «О таком совете разум мне являет» (4: 114). Поэтому Сенаторы, постоянно дающие советы, называются украшенными разумом, мудрыми, всегда говорится о разуме правителей. Царь Артаксеркс в «Комедии о Есфире царице» велит Мардохею управлять людьми «по своему разуму».

Таким образом, чувства могут подчиняться разуму, но иногда персоны все же сомневаются в его силе: «Токмо разсудити бы сие подобает, / никогда не знаемо, что ум наш желает» (4: 582). Тем не менее со сцены произносились похвалы мудрости, как в эпилоге «Гистории о Кире царе перском»: «Что ж имать честнейши быти мудрости? Что славнейши? Что избраннейши житию человеческому? Воистину ничтоже». Ведь не так храбрость воинская, как мудрость побеждает в битвах. Нужна она везде: «всюду потреба есть, аще во управлении царств, градов, ничтоже нужнейше есть сея» (4: 602). Так театр рефлексировал по поводу познающего разума (Черная 1999: 91–92).

Опираясь на разум, персоны различают ложь и истину. Они восхваляют истину и готовы умереть за нее. «Иду смело за правду, не жалею о себе», — восклицает Ахиор в пьесе «О премудрей Июдифе» (5: 442). Правда, всегда побеждающая ложь, именуется нелицемерной. Персоны, порицая ложь, называют ее злой лестью «пребезмерной», клеветой, прелестью, коварством, неправдой, фальшью. Ложь, проклятую и несносную, осуждает аллегорическая фигура Сетования в «Комедии об Индрике и Меленде». Разлита ложь во всем мире: «О, неистовая неправда весь свет окружает, / вся концы, вся языцы благи и злы ни во что обращает, / наполненна лести, вражды, непостоянства, / и везде в людех творит многа разнства» (5: 102). Такими словами начинает свой монолог Леонора в «Действии о короле Гишпанском». Царица Та-

мира так оскорбляет Кира, собираясь ему отомстить: «Не воин {271} храбр, но паче обманщик бе лживы» (4: 599). Ложь всегда бывает наказана: «Служит же лжа и клевета но на мало время, / восгоре бо ссецает оных смертно бремя», — говорится в эпилоге «Действия о короле Гишпанском» (5: 128). Даже в «Комическом монологе на встречу весны» сказано: «Кто бо в обмане всегда пребывает, / Тот с душою и с телом пропадает» (5: 549). Об этом слишком поздно вспоминает Адания в «Истории о царе Давиде и царе Соломоне»: «Ах, увы, немилосердные и злыя мои стези ныне / Привели мя до смертныя стени» (4: 131).

Так противопоставление истины и лжи поддерживает противопоставление радоческую направленность «охотницкого» театра. Понятие истины и печали, подтверждая оптимистичности неразрывно связано с разумом, только разумный человек способен отличить ее от лжи.

Среди персон выделяется человек лживый, злобный бес, проклятый злонравный лстец, у него «необузданныя челюсти» и рот «отверстый», он виляет, как лисица. Таков Зимфон из пьесы «О Сарпиде, дуксе ассириском». Дукса, милостей которого он добивается, Зимфон предупреждает о том, что не он, а другие приближенные лживы, их же он уверяет в своей искренности. Те не верят ему и превозносят правду, которая сотрет все «лести». Таким же злонамеренным лжецом выступает Аман в «Комедии о Есфире царице». В «Акте о преславной палестинских стран царице» Царь так напрасно укоряет оклеветанную Царицу: «Правду сущу премени на лжу пребезмерну» (5: 410). Тема лжи и обмана активно развивается в пьесе «О премудрей Июдифе». Евнух Вагаф обвиняет женщин в лживости: «От одежд изходит моль часто, а от жены лукавство <...>. Таким в сердцах искра смертная скрыта бывает, / Кто лвиную ярость в овчию кротось скрывает» (5: 457). Персоны зачастую пытаются выяснить, истинны или ложны некоторые сообщения; подчеркивают, что сами они говорят истинно, «от искреннего сердца»; порой сомневаются в словах и поступках других. В «Пьесе о воцарении Кира» один Вельможа заявляет: «Неправду провещати, о царю, стыжуся, / Истинну же, яко есть, изрещи боюся» (4: 299).

Человек на сцене не менялся, но зависел от часто меняющихся обстоятельств, складывавшихся различно, он мог «поймать случай» или потерять все, даже жизнь. Такова была его судьба, о которой со сцены прямо не говорится. Это понятие

*Концепция судьбы
театральных персон*

{272} распадается на ряд концептов — «премена», случай, фортуна, счастье.

Понятие «премены» ближе всего к понятию судьбы: «Что бо в мире сем есть утверждено? / Или что вечно в нем сооружено? / Вся сия скорби! / Яко сень приходит, / Суету родит» (4: 298); «Коль во свете бывають премены, / Многия приключаютца притчины» (5: 527). «Премена» порой конкретизируется и тогда означает неожиданные повороты судьбы, например, прекрасной Магилене и князю Петру «на пути зделалас премена», и они расстались (4: 352). «Премена» способна персонифицироваться, как в «Акте о Калеандре», где эта аллегорическая фигура печалится и даже злорадствует по поводу перемен, ожидающих человека: «Ха, ха, ха ха! Пременицца, зло явитицца!» (5: 280). Но прежде всего эта фигура ведет тему судьбы, поэтому обращение к ней целесообразно в связи с образом человека, тем более что Премена как аллегория в основном произносит сентенции, в которых раскрывается суть вечных превращений, отнимающих у человека радость, славу и даже жизнь. Поэтому и смерть именуется «печальной изменой».

Фигура Премены свидетельствует о непостоянстве, столь нежелательном для многих персон, ей же противостоит Предупедение, рассуждающее о «пременах» и противопоставляющее их радости. Эта фигура постоянно предупреждает, что скоро придет печаль немалая: «все то пременицца, инако явитицца» (5: 172). Предупедение и Премена ведут тему превратностей судьбы, но по-разному. Предупедение настаивает на том, что все в руке Божией, вселяет надежду на будущее, не омраченное невзгодами. Премена уверяет, что мир непостоянен и несет в себе опасность, поэтому персоны страшатся «измены нечаянной, измены неблагополучной <...> злополучной» (4: 300).

Теме «премены» подчиняется случай, это «воплощение действенной силы времени, привносящего сиюминутные житейские обстоятельства, переворачивающие судьбы людей и государств» (Сиповская 2000: 23). В нем, по словам цитируемого здесь автора, соединяются житейский поток и неуловимое и всесильное время. Случай есть повод, причина и следствие. Будучи основной проекцией судьбы, он не раз меняет «линии жизни» персон. Они и сами его ищут, надеясь на удачу, как Зимфон в пьесе «О Сарпиде, дуксе ассириском»: «Колькиия прежде искал случаи без меры» (5: 119). Случай бывает нечаянным или неблагополучным. В прологе «Действия о ко-

роле Гишпанском» сообщается, что Салтан Турецкий нечаянно «сыскал» случай, чтобы победить короля Гишпанского, но сам оказался побежденным. Кстати, аллегорическая фигура Славы велит ему напасть на турок «нечаянно». {273}

«Нечаянность» во всем проявляет Фортуна, которая обобщает тему судьбы и неожиданных перемен в жизни человека. «Знатно, что фартуне своей имеет некое прменение» (4: 370), — говорит Кралевна в пьесе о Фарсоне. Фортуна, как и Премена, провоцирует случай. «О Фартуна коловратная! Что так учинила? / Случай нещасливый нам сотворила!» (5: 492), — жалуется главный герой в пьесе о Иполите и Жулии. Она «внезапу высокое унижает, / А низкое возвышает» (5: 508). Противопоставление высокого и низкого не доминирует в образе Фортуны, главное в ней — неожиданность. Ожидая ее милостей, персоны мечтают о многих «веселиях» и счастье; получив желаемое, радостно ее воспевают; надеясь на Фортуна, они ее вопрошают, зачем она свое «коло обратила». Так, Пилляд в пьесе «О Сарпиде, дуксе ассириском» жалуется, что Фортуна его «водворила, / и колом своим оных <...> обратила» (5: 92). Орест печалится, что Фортуна ведет его к неминуемой смерти, которой он счастливо затем избегает. Памфил полагается только на Фортуна: «О, фартуна, ты ради мене како превратила, / Яко Ореста от Леоноры бедне отлучила» (5: 120).

Фортуна, выступая в аллегорическом образе, «сотрудничает» с храбрыми кавалерами, уверяя их, что только при ней они всегда будут радостны, что им достанутся все победы. Она сопровождает их в военных походах и следит за ходом сражений. Как только битва заканчивается, Фортуна всех призывает «триумфовать». Она обещает, что все добьются счастья в любви. Не раз эта фигура заявляет, что всем готова верно служить и никогда не покидать, что бывает не всегда. В «Акте о царе перском Кире» Фортуна предупреждает главного героя о том, что, хотя всегда ему раньше помогала, теперь «раздружится» с ним из-за того, что он напал на царицу Тамиру. Фортуна переходит к царице, тем самым показывая, что ей не все равно, кого осчастливливать. Примечательно, что в школьном театре Фортуна в основном знаменовала успехи в военных победах и участвовала в прославлении государя (Бадалич, Кузьмина 1968: 52).

Отнюдь не все персоны верят Фортуне, так как ее колесо останавливается и на отметке *несчастье*. Поэтому к ней так

{274} обращается царица Тигрина в «Акте о Калеандре»: «Ах, Фартуна, злая, что ты содеваеш, печал же несносно на мя возлагаеш!» (5: 213). Ей вторит прекрасная Магилена: «Ах несчастная Фортуна, что так учинила, / с любезнейшим другом нас Петром разлучила!» (4: 347). Жалуется на нее Орест: «О прелютая фартуна, что ныне содеваеш, / мя уже конечно Леоноры лишаеш!» (5: 107). Таким образом, Фортуна сопутствует персонам в несчастьях чаще, чем в счастье. Бывает она виновницей смерти персон, каждая из них может «фортуны купно з животом погуби» (4: 238). Ее именуют «обращенной», «несчастной», обвиняют в непостоянстве и лжи, но бывает она и златой.

Тема Фортуны была столь популярна, что возникала в пьесах на библейские сюжеты, где велась иначе, чем в светских, — она почти утрачивала свой оптимистический настрой. Правда, в пьесе «О премудрей Июдифе» Ахиор упоминает Фортуны, выражая надежду на победу над Олоферном: «Чаю, пременится всем фуртона в сладость» (5: 442). Особенно подробно разрабатывается мотив обманчивой фортуны в «Действии об Есфири». Здесь Фортуна благоволит Аману, обещает несметные богатства и честь, доказывает ему, что «обогащить» и «нищить» — это ее «производство». Может она помочь получить высокий сан, причем все равно кому: «Аз всем подаю злато, деревни и селы, / Не взираю, кто каков, знаменит ли дель, / Не надлежит на лица взираи Фортуне, / Понеже есть слепа, но дает всем туне» (4: 253). Также Фортуна предлагает персонам честь и «мудрости изрядство», предупреждая, что одному она дает, а у другого отнимает. Ей не важно, «благородна кто какова класа, / К вышнему достоинству возвожду свинопаса» (4: 254). Несмотря на подобные декларации, помогает она только главному злодею, Аману, но, правда, недолго. Зря он поверил «пременам прелестной фортуны» — она оставляет его.

Понятию фортуны противостоит противоположное — Провиденция, также способное аллегоризироваться. Провиденция упрекает фортуны в непостоянстве «трактаментов», против нее выступает Промысел Божий, по воле Божией все изменяющий в жизни человека. Поэтому тот, кто не будет прислушиваться к нему, станет подобен «скоту безсловесному». Среди ряда аллегорических фигур, окружающих Фортуны, находится и такая, как Презрение Промысла. Она отличается от Фортуны тем, что наделена сакральным значением, Фортуны же всегда находится в круге значений светских.

Редко в «охотничьих» пьесах говорится о том, что персоны счастливы в любви, так как семантически счастье связано со случаем. По «щастию», например, можно спастись от смерти. Само счастье называется «поползновенным», т. е. в нем явственны значения «премены». Персоны также различают понятие пользы, часто смыкающееся со счастьем и не столь развитое, как остальные. {275}

Итак, чувства принадлежат персонам и неотъемлемы от них. Это не те универсальные психологические особенности, которые были отделены от человека в школьном театре. Они размещались на особой сценической площадке, демонстрируя духовный мир Каждого. Теперь чувства уходят вовнутрь и одновременно «овнешняются», персоны их манифестируют. Они сами выражают свои переживания, влюбляясь и страдая, испытывая страх и гнев, печаль и радость. Особенно подробно разработана последняя пара, которую современные психологи считают наиболее важной (см. об этом: Холопова 2000: 118). Заметим, что автор трактата «Искусство театра», Ф. Риккобони, ведущей парой чувств на сцене полагал любовь и гнев. С его точки зрения, это те чувства, которые захватывают человека помимо воли и сознания, «и только они могут называться чувствами» (Риккобони 2005: 243). Сострадание рождает любовь, ненависть и презрение — это дети страха. Радость, грусть и страх Ф. Риккобони объявляет впечатлениями.

Очевидно, что чувства персон пока не собираются окончательно во внутренний мир. «Это состояние „Я“, открывшего „внутреннее чувство“, но не открывшего еще „внутреннего мира“ как некой целостности „внутренних чувств“» (Вдовин 2005: 36). Чувства, пусть еще очень осторожно, противопоставлялись разуму. Персоны не раз взывали к нему, говорили о разуме и мудрости как о неотъемлемом свойстве человека. Очевидно, что в литературе того времени тема разума была разработана более основательно (Державина, Демин, Робинсон 1976: 22–24). Тем не менее и на сцене появлялся не только человек чувствующий, но и разумный. Так он приобрел достаточную полноту очертаний.

Кроме того, драматурги «охотничьего» театра стремились представить на сцене судьбу человека или скорее заявить о ней в монологах персон. Понятие судьбы распалось на ряд концептов — «премена», случай, фортуна, счастье, которые могли превращаться в аллегории. Персоны, подчиняясь темам

{276} судьбы и непостоянства мира, уже сами управляли событиями, «изображавшимися» на сцене. Следовательно, тема судьбы не только артикулировалась, но и приобретала внешнее выражение, чему способствовала телесность театральных персон.

Создавая образ человека чувствующего и разумного, театр придавал ему телесные черты. Человек вышел на «охотничью» сцену, лишенный той условности, которая была присуща ему в школьном театре, — там он был лишен движения, тяготел к статуарности. О его телесности вспоминали только, когда он расставался с жизнью и его, изнемогающего под тяжестью грехов, одолевали смертные болезни и тоска. Кроме того, исполнитель был скован культурными запретами, поэтому актер на школьной сцене не столько играл, используя свои физические возможности, сколько с помощью символично-аллегорического языка создавал наглядные риторические конструкции. В основном телесность подменяли символический костюм и аксессуары, передававшие информацию о персонаже. Исполнитель не позволял лишних телодвижений и жестов, почти никогда не упоминал о телесности. Конечно, в интермедиях телесность пробивала себе дорогу, что пока мало влияло на собственно драмы.

В XVIII в. концепция актерской телесности лишь становилась, тем не менее на «охотничьей» сцене появился человек плотский, в чем кроются важные изменения во всей культуре XVIII в., а не только в театре: «...персонализированное „Я“ может быть фиксировано в портретописи только через энтелихию, только через „форму тела“» (Вдовин 1999: 34). «Форму тела» «охотничий» театр, не сдерживаемый прежними запретами, представлял воочию. Он расширил список телесных тем, реализовал их в акциональном плане, который уже не так усиленно, как ранее, дублировал слово и вдобавок утратил свою иллюстративность (Пави 1991: 377). Тело актера (персоны) выступило на первый план и приобрело конкретные очертания, в чем не раз предлагалось убедиться не только интермедийным персонажам. На тело теперь охотно взирали и участники действия, и зрители, о нем пространно говорилось. Следовательно, телесность осознавалась как значимое свойство персоны, что способствовало созданию нового статуса актера на сцене. Как сказал режиссер XX в., «актер — это человек, работающий своим телом и делающий это публично» (Гротовский 2003: 68).

Оппозиция тело/душа практически не работала в театре «охотников». Актеры не заботились о том, чтобы добиться гармонии телесного и духовного, говоря словами Г. Д. Гачева, «согласования тела с душой и души с телом». Хотя со сцены иногда слышались речи о душе и теле, но скорее всего по традиции. «Велия беспокойство дам моему духу и всему телу», — восклицает Зимфон в пьесе о Сарпиде (5: 86). «Пропадай мой дух и весь корпус тела, / Ежели не получу сего дела», — жалуется кавалер Малтийский в «Действии о короле Гишпанском» (5: 69). Этот «корпус» постоянно занимал персон. Зрители «Акта о Калеандре» слышали слова Алколеса о том, что «состав» его телесный оцепеневаает, жалобы Полиартеса на то, что он «утружден премного в тучном своем теле» (5: 197). Таким образом, персоны беспокоились о «своем теле», рассуждали о нем в пространных монологах. Если ранее они вели разговоры все больше о душе, то теперь обнаружили, что их тело также может стать объектом размышлений. Внешний облик человека стал интересен не только в решающие моменты жизни, персоны не упускают случая сказать о том, кто как выглядит. В пьесе «О Сарпиде, дуксе ассириском» Астарба, побывав в «каморе» у благородного Сарпида, замечает, что «бе бо зело нечто злобен и очи имать мрачныи» (5: 87). Элвира скорбит о Леоноре, «зря на смертном одре помраченно лице» (5: 109).

В своих речах персоны пытаются создать портрет другого, пусть краткий и условный. В нем преобладает перечисление частностей, с трудом организующих целое. Внимание персон привлекают лишь детали, которые тут же переводятся в общий план. Опора на взгляд со стороны другого при создании словесного портрета имеет давнюю традицию, она продолжается и в «охотничком» театре, где задача создания развернутого словесного портрета не ставится. Здесь делаются косвенные описания, может быть, потому, что зрители и так видели, как выглядят те или иные персоны. Эти косвенные описания довольно кратки и условны. Библейский Олоферн в пьесе «О премудрей Июдифе» передает впечатление от красоты Юдифи следующим образом: «И лице твое язвит сердце мое красотою» (5: 455). Рыгандрус в пьесе о Петре и Магилене восхищается Магиленой, которая «красотой весь свет удивляет / и персоною своею многих уязвляет» (4: 323). Персоны редко отваживаются выразить непосредственную реакцию. Наконец узнав Индрика, Меленда восклицает: «Вижду,

Телесный код {277}
на уровне слова

{278} хотя и светлость лица твоего зарасла власами, / Однакож прежнюю любовь признаваю с вами» (5: 530). Чаще внешность персоны передается через сравнения. В пьесе о Калеандре Неонилда потрясена красотой Армелины: «Не видах прекрасной таковой девицы, удивляюсь много сицевой зеницы. Нет ей краснейши нигде не видала, такой прясной нимало слыжала» (5: 351). Калеандр, любуясь Шпиналбой, сравнивает ее с Венерой: «Ах, вижду не Венеру zde, но Шпиналбу прекрасну» (5: 383), удивляется тому, что богиня сошла с небес.

Иногда указания на внешний вид персон бывают очень краткими и сводятся к определениям. Царица, например, именуется «лицезарной», о красоте гишпанской Королевы в «Действии о короле Гишпанском» свидетельствуют слова храбрых рыцарей: «За красоту королевны хошу умрети <...>. За красоту твою аз здесь бился» (5: 73, 74). Развернутые описания внешности этой Королевы отсутствуют, также о Леоноре в пьесе о Сарпиде кратко сказано, что она прекрасна, в красоте «преизрядна». Остальные девицы лаконично называются «благополезными» или «прекраснейшими». Пожалуй, в этом отношении больше повезло Диалде, героине пьесы о Калеандре, к которой обращены такие слова: «Вижду, дражайшая, як солнце сияеш, красотой же ныне, как крин процветаеш» (5: 174). От подобной условности описания персоны порой стараются избавиться.

Граф Фарсон так оплакивает свою разлуку с Кралевой: «Лице бело твое тело, превосходит вся, что есть» (4: 394). Прекрасная герцогиня Кризанта, плененная Калеандром, похвалит красоту его «и увеселяетца, зря на его персону» (5: 250). Ее восхищение не сводится к словам о том, как он процветает «прекрасными видами». Она, склонившись над спящим Калеандром, «указует рукой на лице Калеандрово» (5: 252). Далее развивается эпизод, вторящий эпизоду Амура и Психеи. Монолог Кризанты — это единственное описание мужской красоты на «охотничьей» сцене. Персоны в основном обращают внимание на внешность главных персон, но также замечают, как выглядят второстепенные персонажи, но говорят о них чрезвычайно лаконично. Несчастливая Царица («Акт о преславной палестинских стран царице»), встретив Мужа Старого в пустыне, спрашивает: «Человек ли еси ты, о мужу избранны, / Или ангел с высоты, от Бога посланны» (5: 420). Эта реплика свидетельствует о благообразии старца.

Если красота довольно мало интересует персон, то без- {279}
образие они описывают с большим тщанием, не скупясь на
детали. В «Акте о Калеандре» выступает «мерзкий татарин»
Агролим, который «страшнее диявола взором превосходит, на
лютаго зверя лицом он походит», он «злообразен», «сатанин-
ский образ на себе имущ» (5: 146). Персоны не стесняются в
выражениях, говоря о нем: «Что се за чючела и дурная рожа?
Вот какая харя! Экая пригожа» (5: 144). Так прекрасная Тиг-
рина издевается над своим женихом и решительно отказыва-
ется за него выходить: «А то сыскал жениха, демону подобна,
всякому страшилищу истинно удобна» (5: 146). Также аллего-
рии, приобретшие конкретный внешний вид, рассуждают об
облике других в весьма нелестных выражениях. Гениюш, на-
пример, называет Совесь «пакосной машкарой».

Возрастные характеристики также интересуют персон,
например, сыновья царя Целюдора в «Акте о Калеандре» так
говорят о его старости: «Ты уже при старости древней пребы-
ваеш, сединами украшен смерти ожидаеш» (5: 152). О пре-
клонном возрасте царя Атигринна рассуждают Сенаторы, уте-
шая его: «Хот весма престарелы твои уже леты, толко нет на
вас смертной никакой приметы» (5: 207). В пьесе о Петре Зла-
тых Ключах Рыцарь Ланцылонт обещает обращаться с героем
как с маленьким мальчиком, намекая на его юность, но тот не
сдается: «Сей малчик поступит с тобою жестоко, / сим мечем
сердце твое прободет глубоко» (4: 341). Аллегорические фи-
гуры не раз говорят о своей молодости, как Купида в «Акте о
Калеандре», выводящий этим из терпения Зависть, называю-
щую его мальчишкой, который забавляется «во младенстве».
Эта характеристика постоянно сопровождает Купиду. Кале-
андр, только увидев его перед собой, спрашивает: «Что это
стоит при мне за малчишко?» (5: 258). Также царь Пранда
удивляется: «Что ты за малчишка ко мне приступаеш, такими
пакосными речами досаждаеш» (5: 285).

Интермедийные персонажи также постоянно говорят о
внешнем виде, как своем, так и других персонажей: «Стару
веру держу, ношу браду тако» (4: 530). Они не раз возвраща-
ются к теме «корпуса», как и высокие персоны. «Я тебя при-
шла полечить / И весь корпус твой увеселить», — заявляет
Молодица Гаеру (5: 716). «Я дивлюся и сумневаецца корпус
мой весь», — стонет Дама в интермедии «Муж, Дама, Люби-
тель, Гаер» (5: 679). С видимым удовольствием интермеди-

{280} альные персонажи усиливают негативные характеристики, как свои, так и чужие. Их герой по определению безобразен, и его безобразию всегда осмеивается. Сваха, готовая сосватать Гаера невесту, в ужасе от его внешности: «Осмотри прежде на свою рожаю, / и сам признаешь: очюнь непригожую» (5: 752). Она боится, что невеста его испугается. Гаер и сам недоволен своей внешностью: рожа больно страшная, особенно нос, да и уши не как у людей, и глаза как у рака. Правда, сначала он не сомневается в своей красоте и только потом задумывается о реальном положении вещей, которое подтверждают персонажи «Интермедии о Гаере»: «Ах ты, чучела дурная, / И рожа твоя как свиная! <...> Тебе ли, уроду, плясать в хараводе, / Разве говно таскать из заходов» (5: 722). В пьесе о Сарпиде Гаир, напротив, скромно замечает: «Кажется не уродок» (5: 119). Также Цыган в первой интермедии из «Интерлюдий или междуброшенных забавных игрилиц» хвалится: «Якая то моя хорошая урода!» (4: 464).

Внешность интермедийных персонажей постоянно обыгрывается, уродов меняют местами с красавцами. Так, Цыган представляет Гаера как красивого молодца, Сваха в «Интермедии о Гарлитинской свадьбе» также уверяет, что он высокого роста и хорош собой, но кто же ей поверит. «За какова урода меня вручила?» (5: 762) — спрашивает ее Жена, уверяя, что «и на лице его страшно зреть. / Зрения его и взглянуть боюся» (5: 763). Мошенники в третьей интермедии из «Интерлюдий или междуброшенных забавных игрилиц» не раз указывают Ставленнику на то, что он плешив: «Э робята! То плешь, посмотрите ка, / Куды кака пропасть, как право велика! <...> Тьфу, кутья толоконна, плешь!» (4: 476). Не нравится им его брюхо: «Да что и он, как просвирия, развалил брюхо коровье?» (Там же). Подьячий из четвертой интермедии «Интерлюдий», приехавший забирать в семинарию сыновей Дьячка, притворно восхищается: «Куды, право, выглажены: как добрые поросята» (4: 482). Интермедийные персонажи принципиально смешивают старость с молодостью. Купцу, покупающему Гаера, например, кажется, что он уже старик. Старость всегда осмеивается, Шут называет старого Панталона «табашной бородой».

В интермедиях явственно проступает тенденция называть то, что вслух называть не принято. Монах из интермедии «Старец, Баба, Цыган», завидев бабу черноброву, просит: «Ну-ка, Келейница, по чарке поднеси, / Да жопой та потреси» (5: 700). Не раз персонажи отмечают физиологические особенности своего

организма. Гаер, повествуя о страшных приключениях, кото- {281}
 рые ему пришлось пережить, уверяет, что волосы у него вста-
 ли, как щетина. Описания телесности ведется и в более спо-
 койных тонах. Арлекин говорит о потенциальном любовнике
 одной дамы как о «хорошинком, пригожинком, милинком,
 чистинком, опрятнинком». В третьей интермедии из сборника
 А.А.Титова Старуха предлагает Дворянке-вдове свести зна-
 комство с замечательным господином. Та задает вопросы, ка-
 сающиеся его внешности, но не положения в обществе: «А как
 он собою? / Стар или молод, бреетца или ходит з бородою?»
 (5: 628). Старуха отвечает в лучших традициях смеховой куль-
 туры: «Личиком кругленок, как ворона ясна, / На голове кудри,
 борода безвласна, / Гласки самого свинцового цвету, / Носок
 долгонек, да такой, что в свете нету» (5: 628–629). Основное
 внимание она концентрирует на «нижнем» носе: «Таков но-
 сок, что всякому будет жило» (Там же).

Итак, в рассуждениях о внешнем виде персон выражается
 восхищение или неудовольствие, они получают пусть услов-
 ные, но все же явные внешние характеристики. Хотя их словес-
 ные портреты очень важны, они явно уступают тем, которые
 создаются сценическим действием. В нем активизируется телес-
 ное начало, прежде всего в эпизодах смерти, болезни, а также в
 тех, где персоны выражают любовные чувства. Именно здесь
 возникает «диалог тел», говоря словами Г.Д.Гачева.

Образ смерти витает над «охотницкой» *Эпизоды смерти*
 сценой, но не преодолевает всеобщую ра-
 дость персон. Как только смерть приближается, то они выражают
 по отношению к ней свои мысли и чувства. Персоны хотят уби-
 вать друг друга, угрожают, настаивая на том, чтобы тело против-
 ника было истерзано: «Или б ево так воткнул, что черевы на се-
 делной луке повисли!» (3: 392); надеясь, что ненавистный сопер-
 ник погибнет, даже если выйдет из темницы: «Имею бо другов
 довольно, тех подвигну к делу, / дабы во свете не процветать его
 телу» (5: 115). Они стремятся «противных телеса <...> раздроб-
 ляти» (5: 82), желают разорвать «уды их на премногия части» (5:
 101), готовы утопить свой меч в крови врагов. Страшный Агро-
 лим в «Акте о Калеандре» и многие другие персоны хотят рас-
 сечь своих противников «на штуки». Даже придворные дамы,
 как Астарба в пьесе о Сарпиде, обещают отомстить врагам. Гаер
 так конкретизирует их намерения: «Свяжу ноги и руки, / выко-
 лупаю язык и оки, / щоки и боки обламаю» (5: 97). Прекрасная

{282} Неонилда в результате очередной неразберихи требует убить Калеандра и принести ей его главу. Главы никто не приносит, но речь о ней ведут постоянно. Не раз встречаются напоминания о том, что царь может лишиться жизни любого. В «Акте о преславной палестинских стран царице» он «почтится <...> лукавую главу стерти» (5: 408).

Выражая агрессию, персоны часто вспоминают про смерть, и многие ее страшатся, но Ахиор в пьесе «О премудрей Июдифе» знает, что есть жизнь вечная: «Не страши смертью, яже живота лишает <...>, бояться смерти мне есть отнюд не треба; / Мое лишение жизни доведет мя неба» (5: 440). Отнюдь не все размышляют о том, что «яко же цвет селный от солнца увядает, / тако смерть косою живот пресекает» (4: 105), как сказано в «Действе о князе Иефае». Религиозная концепция смерти слабо развита в «охотничком» театре. Довольно редко говорится, что перед Богом следует проливать слезы, что в руках его судьба человеческая, что «человек умерщвляет, а Бог оживляет», — эти слова произносит Глас в «Пьесе о воцарении Кира» (4: 301). Не часто персоны напоминают друг другу о часе смертном, но все же тема смерти развивается и даже концентрируется в аллегорической фигуре Смерти.

В «Акте о Калеандре» она приходит к персонам со словами: «Полно веселитца, пора в гроб лажитца. С трона вас свергаю, тебя умерщвляю» (5: 181). Смерть беседует с умирающими, в свой последний час персоны слышат ее угрожающие речи. Смерть им всем напоминает, что пришло уже время: «Се касой смертельной жизнь твою скончаю, ни на мал час жити вас не оставляю <...> Ныне совершен, мною умерщвлен» (5: 210). Она властна над людьми и аллегориями: «*косой посекает Время, Мудрость, Богатство, Силу и Честь и садитца на трон <...>*. Вся сия компания смертью окончитца» (5: 307). В школьной пьесе «Слава печальная» Предуведение задает загадку другим аллегорическим фигурам: «Выцвел цвет в поли, быть еще нет воли, / Бежит к нему коса, сама весьма боса; / Тотчас его скосило, сердце всем уныло. / Цвет бо когда упал, / страх всем напал» (3: 290). Ответ предельно прост — это Смерть.

Метафорически Смерть описывается как свадьба: «Во младих бо летех смертью венчаюсь» (5: 145). Она всех побеждает и всех уравнивает, не боится «царей, ниже ковалеров, равно тащит салдат, купно афицеров». Приходит она внезапно: «Ни по лесу смерть ходит, по людям гуляет, ни дней, ниже месяцев, ни лет не

исчисляет» (5: 207). В связи со смертью возникает представление {283} о времени, над которым человек не властен. «Прости мя, мое веселящее время, / ибо аз принимаю на ся тяжчайшее бремя» (5: 114), — говорит Пилляд в пьесе о Сарпиде. Смерть всегда горькая, ибо все победы «скончает», бывает она и избавительницей. Такой ее видит Ахиор в пьесе «О премудрей Июдифе»: «верному и смерт лучши есть живота злаго» (5: 440). Некоторые персоны сами призывают смерть, как Ливерий в «Акте Ливерском»: «Приди, смерть, скоряе, кончи жизнь нещастну» (5: 396). Идея о том, что лучше принять смерть, нежели жить недостойно, возникает в пьесах не раз.

На сцене персоны расстаются с жизнью, и смерти их бывают самые разные. В «Акте о Калеандре» Атигрин умирает на руках у Тигрины; Эдомир тонет еще в младенчестве (якобы); Целюдор уходит из жизни в своей постели, окруженный Сенаторами и родственниками; Алколес сражен громом; Диалда умирает родами. Персоны постоянно «сочиняют» баталии и убивают друг друга самыми различными способами, иногда недостойными. «*И как станут отдыхать, Генрик убивает Дворянина*» в пьесе о князе Петре Златых Ключах (4: 328). Однотипные ремарки в «Действии о короле Гишпанском» следуют одна за другой: «*Бьются. Евгенус убивает Мураха*», «*Бьются. Евгенус убивает Пашу*», «*Убивает Евгениуса*»; «*Ковалер убивает Барона и поидет к Королевне*» (5: 73–74). Туркоман отсекает главу мнимому Калеандру, «*на копие вонзает и уносит*» (5: 323). Оставшиеся в живых персоны уходят с ристалища, чтобы вновь начать сражения.

Также на глазах у зрителей вершатся казни. «Не веси ли, что инных мы не убиваем, / Но спекулятором тех на смерть представляем», — говорит Гарпаг Пастырю в «Пьесе о воцарении Кира» (4: 305). В «Комедии об Индрике и Меленде» ложному Индрику отрубают голову, а тело повергают на землю. Индрик велит отрубить голову Сенатору, задумавшему разлучить его с Мелендой: «*Тогда Сенатор становитца на колени и Спекулятор главу его отсекает и отходит*» (5: 541). Фарсону тоже хотят отрубить голову, но потом Сенаторы избирают другой вид казни — его расстреливают у всех на глазах. Злую Гофмейстершу закапывают в землю, так же казнят и Сенаторов. В «Истории о царе Давиде и царе Соломоне» строится отдельный эпизод казни Адании, покусившегося на царский престол. В пьесе «О премудрей Июдифе» голову вра-

{284} га еврейского народа Олоферна несет на мече Юдиф. Лишается головы царь Кир. Царь в «Акте о преславной палестинских стран царице» придумывает своей супруге страшную казнь, он желает предать ее огню: «Принесите убо дрова и здесь возложите, / Огонь презелны на месте горящи возжите» (5: 412).

Иногда персон лишают жизни за сценой, например, в пьесе «О Сарпиде, дуксе ассириском» в театральном пространстве вешают Зимфона. О кончине родителей главных персон часто только сообщается. «Вторая же печаль учинися: / Наша госпожа умертвися», — рассказывает Раб Адмиралу в «Комедии гишпанской о Ипалите и Жулии» (5: 469). Затем приходит и черед самого Адмирала: «Ах, как несчастье скоро приходит на человеки, / Ибо истребляет в конечные веки. / Как сему Адмиралу случися причина, / В жизни бо своей терпел великие печали, / Ныне же и сам горце умертвися» (5: 470).

Мертвые тела неоднократно раскладывают на сцене, беспрестанно на них указывая. «Вот ево и тело, уже умерщвлено, лежаще в темнице тое поверженно», — говорит один из Воинов в «Акте о Калеандре» (5: 289). В этой же пьесе лежит мнимо убитый Ураний, «*Плутон Туркоманиво тело прима-ет*» (5: 387). Перед неутешным сыном распростерто тело царицы Белянды в «Акте Ливерском». Иполит «*вынев шпагу, и заколет Раба, и отвлечет за полы*» в пьесе об Иполите и Жулии (5: 480). Такие же жестокие картины видели зрители испанского театра XVI в. Например, при постановке пьесы К. Вируэса «Жестокая Кассандра» «за открывающимися в глубине сцены дверьми видны были трупы Принца, Принцессы, Фабио и Фульхенсии» (Силюнас 1995: 114).

Живые не страшатся мертвых тел. Усопшего Атигрину окружают безутешные Сенаторы; Меленда желает облобызать руки мнимо умершего Индрика, страдает, что не видит «очей его зрак»: «Несь здесь твоя главы, ни же зрак персоны! <...> Вижду мертво тело и несть языка, / К тому не узрю любезнаго лика» (5: 516–517). Индик же, увидев Меленду, спящую во гробе, говорит, что земная персть снедает красоту его возлюбленной. Примерно в тех же выражениях Меленда, уже будучи в монашеском чине, оплакивает Индрика. Гаир, осмеивающий повешенного Зимфона, описывает его тело после смерти: «Взошел высоко, / а где ж твое око? / Ау, уж нет и рожи, / Или обшит в кожи?» (5: 126). Ритуальному осмеиванию подвергается павший от руки Полиартеса Агролим, над ним «*насмеха-*

етца Предуведение» (5: 170). Смерть хохочет над умершей {285} Кризантой. Аллегии вообще не обходят смерть своим вниманием. Совесть угрожает Целюдору в таких выражениях: «Смерть бо его горкая во гробе положит (*указует на Целюдора*), толко кроме савона савсем изубожит» (5: 177).

В некоторых пьесах персоны или намереваются, или действительно совершают самоубийство. Как считает М.П.Одесский, тема самоубийства не отражала умонастроения зрителей, а судя по всему, их эпатировала (Одесский 2004: 175). Но театральные персоны не раз покушались на свою жизнь, как бы продолжая уже известную традицию старинного «театра жестокости». Они желают смерти, если жизнь невозможна. В «Акте о Калеандре» Тигрина готова покончить с собой: «пронжу на мечи свое тело бело, на копии острья брошуся аз смело. Лутче смерть, нежели живот мне позорны уж быт тому так, хотя и заторны» (5: 146). Она уже достает «из кормана пуйнал», но фигура Разсуждения спасает ее от неминуемой смерти. Также Алколес «пронзатися хошет <...> копием» (5: 157). Он становится на колени и готовится «закалать» себя, но тут приходит Полиартес и спасает его. Таким же чудесным образом решается судьба Партулиана, который, утратив возлюбленную Харизу, плачет и зовет смерть: «Смерте любезна, нимало не медли, вскоре мою душу от мене отъемли» (5: 282). В «Акте или действии о князе Петре Златых Ключах» главный герой пытается заколоться шпагой, но Магилена отнимает у него орудие смерти. Даже аллегорическая фигура Сетование готова покончить с собой.

Кризанте в «Акте о Калеандре» удается уйти из жизни, в чем ей помогают аллегорические фигуры: Совесть вручает ей «пуйнал», а Смерть — «савон», Калеандр становится свидетелем ее самоубийства. В «Акте Ливерском» королева Беляндра, увидев разбойников, также сводит счеты с жизнью. По окончании «слезного» монолога она «ударит себя шпагою и упадет» (5: 395). Кончает жизнь самоубийством Кралевна в «Комедии о графе Фарсоне»: «А я более не могу на свете жити / И чем себя веселити, / А кем веселилась! / И того лишилась (*Тогда вынуть шпагу и заколотца*)» (4: 410). В «Комедии о Есфире царице» Аман готов покончить с собой: «Иду сам летче во леса, да там умертвюся / или для осрамления в реках утоплюся. / Блесни молния с неба, разбий перун тело, / пожри земля скверного и все мое дело» (4: 288). Так и должен был бы закончить свою жизнь закоренелый злодей, которого казнят.

{286} Конечно, подобные эпизоды можно рассматривать как проявления жестокости, присущей старинному искусству сцены. Она эксплуатировалась и в барочном западноевропейском театре. «Закон барокко — дробность композиции, множество сюжетных линий, масса персонажей, обилие всевозможных ужасов, убийств, преступлений — красочный, движущийся, неподдающийся регламентации хаос» (Большаков 2001: 69). Он еще действовал на русской сцене XVIII в., так создавался очередной аффект, воздействующий на зрителя, которого театр поражал кровавыми сценами. Этот способ привлечения публики до сих пор присутствует в коммерческом искусстве, является доминантным в некоторых кинематографических жанрах. Оставив в стороне современную линию визуального искусства, заметим, что главной составляющей жестоких сцен «охотничьего» театра является тело. Оно, а не орудия убийства или пыток, в первую очередь становится объектом изображения. Обезображенное, изувеченное, мертвое тело присутствует в условном театральном мире и в сценическом слове.

Рыцарские сражения, заканчивающиеся смертью, снижаются в смеховом мире. Интермедийные персонажи не столь жестоки, они обходятся драками. Бьют и прогоняют Херликина, а он кричит, что все было хорошо, и просит не бить его «в рыло». Он и сам горазд вступать в драку, колотит Судью и Секретаря. «Вчинает» драку Старик с женой, бьет Хозяйку Господин, колотят Попа Старец и Подьячий, Дама бьет Гаера «по роже», Мошенники костыляют Ставленника в шею, «в плешь заезжая грешною рукою». И вообще в конце почти каждой интермедии, как в интермедии «Грек, Голь, Раскольник, Цыган, Жид, Баба», *«все будут драцца и уйдут за ширмы»* (5: 657). Иногда интермедийные персонажи все же ожесточаются. Бьет и топчет ногами Гаера Купец. Неверная Жена призывает Любителя растоптать Гаера, сам Гаер усердно колотит Старуху, предварительно ее связав. Иногда и высокие персоны, как граф Фарсон, обещают наказать обидчика «прутом», т. е. шпагой, отнюдь не в высокопарных выражениях: «Сим моим прутом росчибу твое рыло, / Разсеку твои губы, / Что не соберешь, где лежат твои зубы!» (4: 377).

Еще одним важным проявлением телесности на сцене является болезнь, о чем писал М. П. Одесский (Одесский 1995: 134). Персоны, страдая в темницах, мучатся от жестоких язв, о чем и сообщают. Мно-

Эпизоды болезни

гим из них тяжелые раны наносятся в сражениях и поединках. {287} Как говорит Гофмейстерша в «Комедии о графе Фарсоне»: «Господин мой, да что вам в поединках добра / Кроме телесного вреда?» (4: 375). То Неонилду ранят в колено, а потом в бок, и сделал это Калеандр, который еще хочет «приколоть» ее шпагой. То Калеандр вопит: «Ах, руку перешибло и главу прошибло!» (5: 333). В «Акте или действии о князе Петре Златых Ключах» главный герой приходит в монастырь к Магилене, ища приюта, и она обещает врачевать его тяжкие раны. Калеандр просит, чтобы оруженосец Дурилло излечил его, что тот делает немедленно. С ранеными не всегда обращались столь милосердно. Победители повергали их на землю, вставляли на грудь, что должно было символизировать превосходство, затем все же велели вставать: «Ну-те, братцы, пора вам вставати, разве тово хотите, чтоб смерти предати» (5: 232).

Страдают персоны, собираясь отправиться на тот свет. Царь Атигрин пребывает в унынии. Он лежит на смертной постеле и видит «струпы гнойны на всем <...> теле <...>. Болезнью тяжкую весьма обложены, все мои уды уже раздробленны. Весь ум мой помрачен, трепещут составы, напиток знат приходит смертные отравы» (5: 207). Библейский царь Давид в «Истории о царе Давиде и царе Соломоне» также мучается: «Видите, мя кая болезнь уязвляет, / Ибо от труда егда дух во мне бывает» (4: 108).

Совсем не обязательно болезнь предвещает смерть, в интермедиях она поддерживает тему бедности и голода и решается в традициях народной смеховой культуры, где противопоставление телесного верха и низа имеет решающее значение. У Гаира из пьесы «О Сарпиде, дуксе ассириском» «от хлопотни афендрона и во лбу стучало» (5: 113). Все болезни интермедийных персонажей концентрируется именно там. У того же Гаира сделалось «ненастье великое во афендроне, / а по-вашему в жопе, а по-нашему в гузне, / а по-русски в седалищи, / а по-словенски на металищи» (5: 105). Здесь, как и во многих других случаях, телесный код снижается до мотива фекалий. Желудочная болезнь описывается как страшный холод, мороз, ворчащий в брюхе. В доказательство своего ужасного состояния Гаер в интермедии «Гаер больной, Поляк, Старик» после приема лекарств, ему прописанных, появляется «з болишим брюхом, охает» (5: 682). Так болезнь незатейливо представлялась на сцене. Гаер подробно перечисляет все недуги, которыми страдает, на время отвлекаясь от болезненного состояния желудка: здесь и «меленкония», и «лихоратка», и

{288} «превеликий жар», и понос, и кашель. От всех этих болезней он ужасно исхудал, «слово в слово хут, как слон, стал» («Гаер, Доктор-француз, Молодица») (5: 714). Также герои интермедий страшно кашляют, как Гаер, Панталон и тот Мужик в «Шутовской комедии», которого иностранный Доктор лечит от кашля клистиром, от одного вида которого тошнит Шута. У всех этих несчастных так сильно болит голова, что они идут к Доктору, призывают «доброего лекаря, свиного обтекаря», как в интермедии «Цыган-лекарь, Больной старик». Просят они помощи у Цыгана, что заканчивается весьма плачевно. Страдают интермедийные персонажи от побоев. «И так брюхо от кулаков опухло / и в глазах кажется рухло», — жалуется Гаир в пьесе о Сарпиде (5: 128).

Мучит их также похмелье, как того же Гаира: «Ох, ох, ох, ох, ох, много уж я примечал, / что всегда мне с похмелья печаль. / Шумит, гремит, звенит, дренит. / Голова на мне бутто иная, / кожа и рожка кажется свиная <...> Да и глаза не те никак, все видится круги да дуги, / а в костях великия недуги» (5: 102). В аналогичном состоянии находится Посацкой, выпивший пять ведер пива и наевшийся соленых сазанов: «Слышу я, что во мне жар горит как во аде, / Не можно ль ти лду сыскать хоть мало в посаде?» (4: 550). Его Слуга уже хочет привести священника, но появляется Литвин, которому Посацкой рассказывает, как поднимается прямо в небо. Часто у интермедийных персонажей болезнь бывает притворной, как у Хозяйки из 10-й интермедии сборника П. Н. Тиханова. Она делает вид, что больна, так как боится, что Муж заметит спрятанного у нее под юбками любовника: «живот и поясицу сечот, / Притом я вся не могу и живот вон приот!» (5: 607). Потом уверяет, что ей пришла пора родить. Не ребенок, а незадачливый любовник выходит на свет из-под ее юбок, отползает с места действия и спешно убегает.

Болезнь бывает связана с высоким чувством, но только у персон, испытывающих муки любви. Как только Леонора в пьесе о Сарпиде видит, что ее возлюбленного Ореста уводят в тюрьму, она восклицает, обращаясь к придворной даме: «Ах, не могу терпеть, сие зрящи, / доведши, положи мя на одре, не медлящи! / Ах последнего моего издыхания» (5: 109). Леонора лежит на одре до тех пор, пока вновь не встречается с возлюбленным. Героиня пьесы о князе Петре, прекрасная Магилена, «не очень здорово опочивала», ее снедает непонятная болезнь, которую Мамка называет несносной: «Отчего в моих силах так я ослабела / и тяжко весьма ныне заболела, / В трепетании сердца раздробила кости

<...>. Трепещутся жилы, корпус каменеет, / и во гроб вселится, {289} думаю, приспеет» (4: 335). Мамка в затруднении и готова позвать доктора, дать Магилене лекарства — в другом списке пьесы она подносит безутешной Магилене напитки, но та отказывается и просит привести милого ее сердцу князя Петра. Получив отказ, она падает на постель за смертью. Конечно, ее болезнь — это любовные страдания, но они так энергично переведены в телесный код, что об эмоциях в ее монологе почти не идет речи.

Отвергнутый Кралевной Фарсон, обращаясь к ней, взывает: «Из очей моих спознаешь, всю болезнь душевную. <...> Ты, сама душа увидишь, как я буду мертв лежать» (4: 394). Из этих слов ясно, что и его физическое состояние таково, что смерть просто неминуема. Алколес в «Акте о Калеандре» жалуется, что печаль болезненно терзает его утробу и члены, Атигрин — что его сердце от печали «хворо». Узнав о побеге невесты с другим, Аркалеретес объявляет, что меч пронзил его сердце, оклеветанная Царица в «Акте о преславной палестинских стран царице» жалуется, что ощущает в сердце «глубочайшу язву». Подобные обороты косвенно свидетельствуют о телесности человека, который и возвышенные страдания переводит в телесный код.

Интермедийные персонажи также мучаются от любви. На Гаера из интермедии «Гаер, Доктор-француз, Молодица» любовь насылает «меленконию», мутит «ум-разум в галаве» (5: 713). Он просит Молодицу помочь ему врачеванием, так как Доктор ничем не может ему помочь: «Пожалуй, от болезни меня палечи / И какой-нибудь подай мне помочи» (5: 717). Очевидно, что и лекарь, и лучшее лекарство — это Молодица.

Выступая в любовных эпизодах, персонажи не только говорят о любви. Они уже *Любовные эпизоды* приступают к действиям, должным продемонстрировать охватившие их чувства. Происходит это не только в интермедиях, персонажи которых всегда ведут себя более свободно, чем герои серьезных драм. Конечно, это пока подступы к реализации возможностей актера в этом плане, но и они уже значимы.

Персоны «охотничьих» пьес, повинувшись чувству любви, не обходятся только словами, они позволяют скромные знаки внимания друг к другу. Леонора и Орест в пьесе о Сарпиде любезно друг друга приветствуют и «натурально между собою действуют» (5: 89); Орест «*Пришед и целует Леонору*» (5: 107); в пьесе о Иполите и Жулии Дукс берет за руку Лушницу

{290} и уводит в сад. Многие персоны целуются при встрече, как Индрик и Меленда, Цесарь и Цесарева. В «Акте о Калеандре» Штелла «слезно» целует Урания, Шпиналба целует и обнимает Калеандра, Тигрина — Полиартеса. «*Армелина, ухватя его* (Алкобеля. — Л. С.) *и обнем, поцеловав*» (5: 239), Алкобель берет ее за руку и тоже целует. Так они «*целуютца*», «*а Купида их обнимает*», а затем уводит со сцены (5: 238).

Другие персоны идут дальше и затворяются в отдельные «каморы», как Калеандр со Шпиналбой. Он, забыв, что обещал блюсти чистоту, соблазняет ее и просит, чтобы она «с ним плоцки пребыла»: «Мы уединенны с тобою зде будем, на сем поединке со мной днес пребудем. Утоли во мне огонь, тобою возженны; аз к тебе любовию весма сопряженны» (5: 270–271). Только после этого он объявляет ей свое имя. Шпиналба, «весма распаленна» пламенем «купидинским», желает, чтобы Калеандр с ней «амур сотворял», на что тот радостно соглашается: «Уже разженны не могу терпети, хошу бо с тобою амур возымети» (5: 272). Они направляются в «комару», несмотря на увещевания аллегорической фигуры Чистоты. Зато Купида очень доволен, он смеясь уходит со сцены. Египетский царевич Ураний, прибыв к трапезонскому царю Полиартесу, сразу влюбляется в его дочь Штеллу и даже перед тем, как дать ей пароль, сообщает, что его плоть ныне «огнем раскаленна».

Граф Фарсон с Кралевною также уединяются. Она не прямо приглашает его на свидание, а подсылает Пажа, который передает ему требование выйти на «шпажное блистание». Фарсон готовится к поединку, что заставляет вспомнить слова Калеандра о поединке как о любовном свидании — это устойчивый метафорический оборот для обозначения любовных встреч. Фарсон отправляется на поле сражений и доверчиво ждет противника, но Гофмейстерша приглашает его войти в особые покои, куда приходит Кралевна и призывает: «Ляжем на сию кровать / И будем вместе спать» (4: 379). Фарсон боится, что им будет тесно вдвоем, но Кралевна его успокаивает: «будет обоим место», тот доволен: «Ты меня будеш грети, / А я тебе буду радети» (4: 380). После свидания Каморгер спрашивает Фарсона, у кого он «ночь ночевал», и он рассказывает про свою «амурию велику». Остаться наедине с прекрасной Магиленой мечтает князь Петр: «Счастлив бы я человек мог назватца в свете, / чтоб всегда разговаривать в вашем кабинете» (4: 334). Но красавица велит ему отправляться на свою

квартиру. Он пытается овладеть Магиленой, «открывает ее {291} белые груди», когда они одни остаются в лесу.

Телесных радостей не чуждаются библейские персонажи. В пьесе «О премудрой Иудифе» внуч Вагаф объясняет Олоферну их суть следующим образом: «Ничто в мире тако всем весело бывает, / Яко тело свое кто плотски услуждает <...>. Телеси своему улучшить исправу / Светлою женоу, котора яви ти славу» (5: 456). Олоферн немедленно приказывает привести эту светлую жену, т.е. Иудиф, на свое ложе. Царь Давид в «Истории о царе Давиде и царе Соломоне», завидев Ависану, берет ее за руку и просит выпустить «тверды мраз» из его сердца. Для этого она должна взойти «на мяхчайшей ложе» и во всем ему угодить. Царь обещает, что девство Ависаны будет сохранено всецело. Иногда о плотской любви говорится в резко отрицательных тонах, как в пьесе «О Сарпиде, дуксе ассириском»: «Веси бо, яко з девицами страшно есть спати, / многия отого успеха пропасти. / Сей одр, аще кто к нему прилепится, / той всячески умом омрачится. / Тая мяхкость сокрушат и вся кости, / и одежда нанесет ти презлешия злости. / Беги, Зимфоне, от сего яда готова» (5: 89). Некоторые персоны проявляют страшную ревность и верят злым наветам. Мать Царя в «Акте о преславной палестинских стран царице» уверяет, что Царица «днесь с прелободеем в ложи почивает» (5: 409). На самом деле это клевета.

Интермедийные персонажи не ограничиваются поцелуями и нежными признаниями, как Шут в «Шутовской комедии»: «Ныне мне ни в чем нет недостатка, кроме любезной моей женушки, с которою бы мне спать» (3: 372). Не отстает от него Гаир из пьесы о Сарпиде: «Во мне многа есть притчины, / хотя б доступить и до девчины, / А что бабушка или молодушка, / то моя душка» (5: 119). Веселые женки имеют сходные намерения. Оставшись одни, они посылают за любезным другом, желая с ним сердечно обняться. Жена в интермедии «Муж-купец, Жена, Старуха, Любитель, Гаер», встретившись с Любителем, целует его со словами: «Вижу твою любезную персону, / Как зрю такую у себя особу, / Хотя еще и недавно вас знаю, / Приступи ко мне, радость, да тебя обლობызаю» (5: 634). Они садятся пить вино да пиво, танцуют. После недолгих танцев Любители приглашают их опочивать. Монах в интермедии «Старец, Баба, Цыган», завидев бабу, вообще отказывается плясать и сразу предлагает лечь.



Рис. 10. Персонажи русских сатирических повестей и комедий первой половины XVIII в.

Все интермедийные персонажи, только увидев приятную и любезную молодницу, обнимаются с ней и немедленно «ложатся». Гаер всегда готов «завалитца» с вдовой либо с молодой и, как только представляется возможность, залезает под одеяло. Так он ведет себя в интермедии «Шляхта, Старуха, Молодка, Гаер»: «Я вот как с тобою полежу, / То уже ни о чем не вздохну» (5: 733). Шут всегда принимает очень быстрые решения и громко заявляет подружке: «Я хочу с тобою спать ити» (3: 401). Не отстаёт от него Панталон, который, только познакомившись, зовет прелестную Дорикин пойти с ним в «полату». Намечаются в интермедиях любовные треугольники, участником которых становится Гаер: *«Лягут спать. Она не спит, а он спит. Гаер будит мужа»* (5: 735). Будущая его невеста в «Шутовской комедии» рассказывает, что, оставшись с ней наедине, он гладит ее по щекам, целует руки, хотя она его и отталкивает, щупает пульс, заботясь о ее здоровье. Отец, услышав об этом, укоряет скороспелую невесту: «Я чаю ты тоже разумееш, где пулс у него!» (3: 389).

Часто подобные свидания нарушаются непредвиденным вторжением Мужа или других персонажей, и тогда начинаются оправдания. Попавшись на любовном свидании, Молодка, отговаривается, заявляя, что она не гуляла с Монахом, а просто «пришла в чюжую клеть / Молебнов петь» (5: 704). Не всегда любовные утехы приносят радость. Дворянка-вдова вспоминает про первую брачную ночь и последующую счастливую семейную жизнь, когда муж ее щекотал по бокам поленом и бил по голове обухом. Интермедийные кавалеры, как, например, в 9-й интермедии из сборника П.Н.Тиханова, тонко рассуждают о любви: «Повер же и мне, сколь я люблю тебя. / Свидетельствуюсь тебе тем, / Как дух мой объемлен чем» (5: 600). Вспоминают, как проводили время с дамами, «при том и любовью наслаждаясь» (5: 605).

Любовные эпизоды разрастаются за счет введения некоторых мотивов, связанных с браком. В основном они собираются вокруг образа невесты. Со сцены говорится, как следует содержать девицу до брака. В «Акте о Калеандре» царь Атигрин рассказывает, что у него есть дочь Тигрина неслыханной красоты: «Хранитца опасно, никто может зрети, на ея же красоту истинно смотрети. До честнаго брака будет сохраненна, в прекрасных палатах та уединенна» (5: 131). *«Арфелион сенатором глаголет, что сестра его Армелина приспе в замужестве, а жениха ей по-*

{294} *добнаго не может избрат в своем государстве»* (5: 224). Он, как и царь Атигрин, строго «соблюдал» честь девицы, о чем она сама сообщает: «Хранил мя доселе, як око зеницы» (5: 226).

В связи с темой любви на сцене рассуждают о девственности. Достойные героини, как Тигрина, берегут свою честь. Она боится, что разбойники хотят разрушить ее бедное «девство», и просит: «Токмо, прошу, девство мое сохраните, или уж пожалуйста, скорее умертвити» (5: 149). Разбойники надеются «тешиться с нею в забавах», но напрасно. Тема девства звучит не раз; например, Кризанта обвиняет Калеандра в том, что он желал осквернить ее девство.

Интермедийные героини гораздо легче расстаются со своей честью. Юная Девица в интермедии «Девица, Гаер, Поляк, Поляк другой, его Жена» оказалась «чревата» неизвестно от кого: «Все мое девство только строптиво: / Привела себя к стыду великому / И подвергнулась к поношению толикому» (5: 614). Гаер выдает ее замуж за доверчивого Поляка, и сразу после свадьбы она обещает родить: «Видишь ты какой, в 3 дни зделал дитя, / Подшился для меня» (5: 615). Поляк в восторге и бахвалится перед друзьями. Шут сомневается в честности невесты и подозревает, что лучшую и «лакомейшую вещь» от нее уже кто-то получил («Шутовская комедия»). Он волнуется, не спал ли кто с его невестой и не беременна ли она. «Ты можеш в склянице познать, беременна ли жена, или нет», — говорит он Доктору (3: 373). Пугается, что жена родит двойню или тройню сразу после свадьбы. Затем получает известие о том, что у него родился сын, и любит лежащим в колыбели чудесным младенцем.

Девицы и жены беременеют в «Акте о Калеандре», Шпиналба, например, от Калеандра. Как только она с ним «сотворила амуры», то уже «чревата» и просится замуж, но тот не берет. Она одна растит сына Шпинадора и приходит к Калеандру в момент его бракосочетания с Неонилдой. Рассказывая о себе, она напоминает, что это он разрушил ее девство. Полиартес, будучи на войне, размышляет о том, что «Диалда она ныне от мене чревата, родит бо воскорее та мне отрочата» (5: 216). Злой царь Пранда думает, что его дочь, прекрасная Хариза, понесла от Калеандра. Беременность подруг, жен и дочерей приносит много горя мужским персонам, они не раз сомневаются в своем отцовстве. Коварная мать Царя в «Акте о преславной палестинских стран царице» уверяет, что его дети рождены от другого: «Не мни, что те младенцы родныя суть ча-

ды» (5: 409). Напомним, что героини серьезных драм появляются {295} на сцене сразу после родов и возлежат на подушках с младенцами, вспоминая о родовых муках. «Хотя от рождения и скорбь возымею. Но токмо от радости в забвении имею» (5: 201), — говорит Диалда в «Акте о Калеандре». Не зная еще о рождении внуков, умирающий царь Атигрин жалуется, что его дочь Тигрина «давно есть чревата, уже шестой месяц от мя невидата» (5: 207).

Итак, актер на «охотницкой» сцене обрел зримую телесность, он играл теперь телом, а не только голосом. Ранее, как говорит П. Пави, тело было лишь промежуточной инстанцией, опорой сценического творчества, которое находилось «в иной плоскости — в тексте или в представляемом вымысле» (Пави 1991: 377). Теперь оно стало основным посредником между представлением и зрителями. Г. Д. Гачев так сказал об этом: «Телесность актера перестает относиться к окружающей материи мира эгоцентрически: стягивая, осваивая, рвя от нее куски — и потом выделяя, выбрасывая. Она уже не особь, а просто и чисто жизненная сила мировой телесности, которая может сгуститься в дерево, и птицу, и в юношу, и женщину — во что угодно» (Гачев 1968: 252).

ГЛАВА 6

СЦЕНИЧЕСКОЕ СЛОВО

Монолог/диалог.....	299
Интонация, сила звука	303
Музыкальные номера.....	309
Игра со словом	313
Формулы общения	319
<i>Самопредставление/представление</i>	321
<i>Этикетные формулы</i>	327
<i>Путевые формулы</i>	332
<i>Приказ — совет</i>	336
Пароль	339
Грамоты	343
Молитва	346

Театральные представления не были «игрушками немymi», слово занимало в них значительное место, что мы уже показали во второй главе, посвященной рамочным конструкциям. Не только в этих конструкциях слово выходило на первый план. Взаимодействуя с визуальным рядом спектакля, оно доминировало над ним. В ту эпоху слово не раз ставилось выше действия: «Что до языка говорящих персон касается, то, без сомнения, оной есть наиспособнейшей, которой зрители наилучше разумеют, по тому что для их увеселения такие позорищныя игры представляются» (цит. по: Старикова 1996: 517). Как видим, слову явно отдается преимущество перед сценическим действием. Знаменательно утверждение о том, что «зрители» его «наилучше разумеют». Благодаря особым отношениям слова и действия театр «охотников» подтверждал свое вхождение в круг художественного примитива — в примитивистском произведении изображение всегда подкрепляется словом.

Очевидно, что слово, попав на сцену, преобразуется. А.А.Потебня указывал на то, что всякое слово подобно игре, забаве (Потебня 1989: 156). В спектакле оно в полной мере раскрывает свою игровую природу, так как становится предметом представления (Гачев 1968: 264). Слово на сцене выступает в отличном от жизни контексте, так как оно говорится от имени персонажа, а не актера, принявшего на себя роль. Актер переживает слово, осмысливает и присваивает себе. Он произносит его, предлагая свою интерпретацию, — так слово насыщается театральностью. Слово в драматическом театре — «первотолчок сложного художественного процесса, в итоге которого должен состояться перевод на „собственно сценический язык“, создание (или пересоздание) роли на языке сценического действия» (Калмановский 1984: 56). Сценическое слово неразрывно с действием и перевоплощением, оно отлично от слова в тексте, так как находится в тесном контакте с визуальным рядом спектакля, непосредственно с ним связано и само нацелено на зрелищность. Вступает слово во взаимодействие с музыкой, сценическим движением и другими составляющими спектакля, что коренным образом меняет его природу. «Воплощение его связано с тем, что однозначное становится многозначным, благодаря внесению „случайных“ по отношению к словесному тексту моментов. Значения словесного текста не отменяются, но перестают быть единст-

{298} венными. Спектакль — *сыгранный* словесный текст пьесы» (Лотман 1998ж: 391).

Эстетическая и коммуникативная функции слова неразделимы. Оно сцепляет звенья сюжета, налаживает отношения действующих лиц между собой, расставляет их по местам, означает их зависимость друг от друга, а также от адресата представления. «Исключительная специфика театра состоит в том, что он представляет свой объект, человеческую коммуникацию, *посредством человеческой коммуникации*: в таком случае в театре человеческая коммуникация (коммуникация персонажей) представлена самой человеческой коммуникацией, путем коммуникации актеров» (Пави 1991: 156). Эта коммуникация происходит прежде всего на уровне высказываний. Хотя персоны, как бы устав от бесед, часто намереваются действовать. «Эх, то-то не люблю сего много говорить, надобно то делом всяко предъявити» (5: 315), — однажды говорит главный герой пьесы о Калеандре. «Словом должно начати, делом трбно кончати» (5: 438), — утверждает один из Сенаторов в пьесе «О премудрей Июдифе». Примерно те же слова произносит Сенатор в «Действии о короле Гишпанском»: «Много разговоров нечево плодить, / Время отсель выходить» (5: 62). Слово и само было действенным. По мысли В.Волькенштейна, всякое слово, произнесенное со сцены, есть слово-действие (Волькенштейн 1923: 76). Очевидно, не только слово участвовало в коммуникативном акте. Оно «лишь один из многих материалов, которые вовлекает в свой хоровод игра <...> Слово звучит на сцене, на фоне декораций, в устах ряженных людей, выражающих свои состояния телодвижениями, мимикой лица. Смысл действий и без слов бывает понятен <...>, слово — попутно, вспомогательно, в нем не оседает смысл представления всей своей тяжестью» (Гачев 1968: 254).

В слове персоны не только выражают намерения или эмоциональные состояния. Они следуют этикету, описывая совершаемые ими действия, что на «охотничьей» сцене делается столь часто, что создается впечатление избыточности слова, которое на самом деле постоянно подтверждает происходящее на сцене, в чем нуждаются зрители, еще недостаточно овладевшие языком театра. Поэтому участники действия многословны, тем более что одни и те же высказывания повторяются не однажды. Так на уровне слова действует тенденция к формульности, приводящая к однообразию и одно-

временно определяющая особенности коммуникации как персон, так и актеров со зрителями. Зато погружение слова в театральную стихию придает ему разные обличья. Оно меняется в зависимости от того, как произносится, в каких сценических ситуациях выступает. Например, различны слово монологическое и слово диалогическое. {299}

Монолог/диалог. Персоны произносили монологи, вступали в диалоги, обменивались репликами. Можно утверждать, что слово «охотничьего» театра — это слово смешанного типа. Несмотря на обилие монологов, на сцене довольно интенсивно развивался диалог, уже отличающийся от диалога риторического, который выглядел как обмен краткими монологами. Оба типа слова отличались размеренностью, в них, как и в движении персон или в организации пространства, не было хаотичности или непредсказуемости. Всякое слово произносилось последовательно. Персоны никогда не говорили одновременно, не перебивали друг друга, не вмешивались в речи других, ожидали приглашения вступить в беседу. Каждое из выступлений должно было быть завершенным. Его границы обычно отмечались в ремарках. *«Тогда как цар проговорит речи, то сенатором из мест встат, а отроку говорить сию речь»* (4: 109), — гласит ремарка в «Истории о царе Давиде и царе Соломоне».

За счет диалога «речевой поток» на сцене усиливался. Монологи же как бы останавливали его, тем более что они тяготели к слову ораторскому в большей степени, чем диалоги (Елеонская 1990: 214). Этот тип слова доминировал на школьной сцене, где его не только произносили, о нем также рассуждали. О «витиском стихословии деле», которое, как сказано в эпилоге пьесы «Образ победоносия», зритель не только слышал, но и видел, о «трудах риторического витийства» не раз сообщалось в прологах и эпилогах (3: 370, 431). Это слово, не окончательно принадлежащее говорящему, имеющее единственную интерпретацию, не обязательно подразумевающее конкретного адресата среди действующих лиц, нацелено в первую очередь на зрителей. Говорится оно не кому-то, а перед кем-то, не требует комментариев и возражений и всегда утверждает истину.

В «охотничьем» театре такое слово присутствует в малых частях драмы. Таковы, например, прологи к «Пьесе о воцаре-

{300} нии Кира», к «Акту о преславной палестинских стран царице». В последнем есть множество «примеров» того, как человек, «проводящий в мире сем на каком-то ни есть состоянии и жизнь приключшуюся, иногда беду претерпевает» (5: 405). Произносится монологическое слово в прологе, повествующем о том, что купцы, князья, бояре «свое все имение погубляют» и неутошно плачут. Так слово пролога отдалека от событийного плана. Внутри пьесы ораторское начало несколько ослабевает, но явственно проступает в выступлениях аллегорических фигур, а также в самопредставлениях персон. Тяготеет к ораторскому слову и слово прочитанное — на сцене обычно читаются различного рода послания. На специфику такого слова своеобразно указывают ремарки «Истории о царе Давиде и царе Соломоне». Оно часто именуется речами: «*А царю реци сию речь*» (4: 108). Заметим, что и в интермедиях, как в «Шутовской комедии», выступление Пастора называется речью.

Если общая направленность ораторского слова все-таки еще сохраняется, то правила его построения практически не соблюдаются. Не так часто можно встретить развернутые инвocations, убедительные примеры, восклицания, вопросы, правильно построенные заключения. Если они и присутствуют, то как отзвуки ораторских упражнений, мало влияющих на общую характеристику сценического слова.

Несмотря на статичность и некую отвлеченность от действия, слово монолога тем не менее является «сценарием» некоторого события. Оно, по словам М.М.Бахтина, вплетено в невысказанный контекст жизни. Но в целом ораторское слово, которое «оперирует готовым репертуаром смыслов и есть своего рода внешняя форма, по которой идет мысль, чувство, способ восприятия писателя, будь он „анонимен“, индивидуален или даже индивидуалистичен», не доминировало на «охотничьей» сцене (Аверинцев, Андреев, Гаспаров 1994: 24).

Ораторское слово сдерживало динамичность диспутов, в которых намечались подступы к диалогу. Слово диспута — это еще не диалогическое слово. В нем происходит сражение идей, обычно не переводящееся в акциональный план, чего требует слово диалогическое. В XVIII в. диспуты устраивались на самые различные темы, светские и религиозные, и часто бывали публичными. Они «функционировали и как самостоятельное зрелище, и в качестве особого пункта масштабных государственных празднеств» (Одесский 1999: 157).

Например, на ассамблее, устроенной по случаю «высокого торжества дню рождения Ея Императорского Величества», профессор Гмелин должен был произнести речь «о пользе, а отвечать ему — профессор Эйлер» (цит. по: Старикова 1996: 610). Тезисы подобных диспутов специально печатались, в них можно усмотреть аналогию театральных программ. {301}

На сцене воспроизводятся диспуты, зачастую перерастающие в спор, как в интермедийной по характеру «Шутовской комедии». Гишпанец и Француз спорят о языке, о Гишпании и Франции, о воинском звании и придворной жизни, каждый оставаясь при своем. В «Акте о преславной палестинских стран царице» совет Сенаторов в чем-то схож с диспутом. Они выступают последовательно и не перебивают друг друга. Устроен он по незначительному поводу. Царь спрашивает у них, как поступить: просить у купцов чудесную «лвицу» или дань. Сенаторы недоумевают: «По воли царской буди, мы того не знаем, / Что угодно избери, согласно вещаем» (5: 425). В «Акте о Калеандре» есть лишь подступы к диспуту. Например, один из Сенаторов советует Атигрину отдать дочь замуж за Алколеса, второй напоминает, что она уже невеста другого. Один Сенатор советует королю начать войну, другой — собрать храбрейших кавалеров, чтобы выбрать сестре короля самого лучшего жениха.

Слово диалогическое уже входило в свои права, о чем свидетельствует пародирование слова ораторского. Особенно интенсивно это происходило в интермедиях и пьесах, построенных на их основе, как в «Шутовской комедии», которая начинается монологом Шута о тяготах непосильного труда, о холостой жизни. Его жалобы, пересыпанные ругательствами, прерывает Доктор. Кстати, и в серьезных пьесах диалогическое слово нарушали реплики, в результате чего оно утрачивало статичность. В пьесе «О Сарпиде, дуксе ассириском» Пилляд, Орест и Памфил так возмущаются речами Зимфона, правда, предварительно выслушав его: «Ах, он, дурак, разрушил наше мнения» (5: 95). Они также требуют, чтобы тот замолчал, и не желают с ним беседовать: «Како ти, Пилляде и брате мой сладчайшии / продолжаеш с ним глагол должайшии?» (Там же). Персоны зачастую отказываются слушать речи других. Так происходит в этой же пьесе: «Не хошу и никогда могу сего слышати, / ежели кто начнет мя в чесом поношати» (5: 101). Некоторые монологи заканчиваются обращением к дру-

{302} гим персонажам, реакции которых ожидают. Непререкаемое и не требующее обсуждения или эмоционального переживания ораторское слово не сопровождается подобными обращениями. Следовательно, оно уже не было столь изолировано, как ранее, и было готово приобрести динамичность. Если бы оно осталось неподвижным, сценическое слово не смогло бы сформироваться.

Слово диалога обязательно вызывает ответные реакции, так выстраивается словесный ряд пьесы, мощно поддерживаемый внесловесными составляющими спектакля. Оно находится «на границе своего и чужого слова» (Бахтин 1975б: 97), влечет за собой игру, на его основе разыгрываются цельные эпизоды; в диалогах персоны непременно выражают личное отношение к происходящему. Они не безотносительны к другим и к тому, о чем ведут речь. Иногда, правда, диалог все еще выглядит как обмен краткими монологами. «Цепи диалогических реплик, осуществляющих действие, как бы обрамлялись пространственными высказываниями монологического характера, — подобно тому, как высказывания героев эпических произведений плотно окружаются повествовательным монологом» (Хализев 1981: 526). Но все же диалог уже ведется свободно, как, например, в «Шутовской комедии»: «Что ты думаешь, что молчишь, для чего не говоришь? — Господине, ты вдруг о многом вопрошаешь. Я не ведаю, на которое мне прежде и отвечать» (3: 373). Редко бывает, когда персона, сказав свою реплику, уходит, освобождая место для другого.

В диалоге налаживаются контакты участников действия, что подтверждается их постоянными призывами к разговору. «Прошу ты со мною садитися, / и пагаварим, о чем угодитца» (4: 112); «Ныне прошу, сиди со мною, / Да побеседуем с тобою» (4: 128), — уговаривают друг друга персоны в «Истории о царе Давиде и царе Соломоне». Они подбадривают друг друга: «Глаголи, сладчайшии мой, что, да слышу» (5: 99). Возможность вести беседу представляется им заветной мечтой. Магилена так говорит князю Петру: «Я ж всегда разговоры желаю имети, / и учтивство вашу в тонкость рассмотрети» (4: 333). Ей вторит интермедийный персонаж Леликон, готовый упражняться с дамой в приятных разговорах. Персоны все время желают услышать другого в пьесе о Сарпиде: «Прошу ты, повежд ми» (5: 107), «Повеждь о моем Оресте, друге прелюбезном» (5: 106). Они сокрушаются, оставаясь неуслы-

шанными: «Чаю, что не слышит сердце твое <...>, не могу ти {303} гласа подати <...>, никто ми может поведати» (5: 103). Призывают повторить сказанное: «Возвратимся на первыя глаголы наша» (5: 95). Просят не медлить и вещать, подтверждают значимость услышанного: «Что рекох ти ныне / да пребудет» (5: 101). Ожидают реакции другого, которая тут же фиксируется: «Поистинне, твоя суть словеса неложна» (4: 295).

Правда, собеседники еще сконцентрированы в основном друг на друге, будто страшась утратить позиции в сценическом пространстве. Понуждая к словесным контактам, начиная беседы, оценивая сказанное, они будто нащупывают подлинно театральную форму слова. Чтобы ее передать, актер должен приложить усилия, произнести слово так, чтобы оно не выглядело как безотносительное заявление.

Интонация, сила звука. Этому служит интонация, активно участвующая в создании игрового начала. «Интонация всегда лежит на границе словесного и не-словесного, сказанного и не-сказанного. В интонации слово непосредственно соприкасается с жизнью. И прежде всего именно в интонации говорящий соприкасается со слушателями» (Волошинов 1995: 16). Вот что пишет по поводу интонации уже цитированный нами автор XVIII в. Ф.Риккони: «В некоей сцене необходимо сказать „здравствуйте“. Это простейшее слово и все это понимают. Но мало понять, что дело идет об обыкновенной вежливости в отношении тех, кто пришел или к кому вы обратились. Существует тысяча способов произнести слово „здравствуйте“ сообразно характеру и ситуации» (Риккони 2005: 241).

Интонация различается как лингвистическая, содержательная, эмоциональная. Лингвистическая интонация, с которой персоны произносили свои речи, перебрасывались репликами, остается нам неизвестной. Зато ремарки и речи персон содержат указания на то, как с помощью интонации передавалось эмоциональное начало. Также содержательная интонация отчетливо проступает в них. Очевидно, что Дщерь в «Действии о князе Иефае Галаатском» «с чувством» должна была произносить такие слова: «От сердца или языком что рещи не знаю, / токмо рыдаю и слезы испущаю» (4: 103). Их нельзя было сказать весело, радостно. Слова Меленды в пьесе об Индрикe и Меленде дышат гневом: «Вотще твои ласкателства /

{304} И потешныя слова, вотще смеятелства» (5: 517). Слово приказа всегда отличается от монолога повествовательного характера или диалога.

Кроме того, по-разному произносят слова персоны разных разрядов. Обладающие высоким статусом говорят не так, как подчиненные. Царь произносит монологи торжественно, размеренно и важно: «*Туркоман глаголет, возвышая себя сена-тором*» (5: 385). Он и приказы отдает, не забывая о своем величии. Шут говорит торопливо, сбиваясь и путаясь. Юные де-вы произносят свои монологи иначе, чем храбрые кавалеры. Таким образом, можно указать на некоторые черты, из которых впоследствии «соберется» языковой портрет каждого разряда, но пока еще не отдельной персоны.

Персонам разных разрядов свойственны сходные интонации. Почти все они могут радоваться и печалиться, страшиться и негодовать. Но все же их интонации должны были как-то различаться. Ф.Риккобони пишет, что влюбленный здорова-ется с возлюбленной нежно, отец с сыном — ласково, юный щеголь — высокомерно (Риккобони 2005: 241). То же должно было происходить и на сцене «охотничьего» театра, и не только при произнесении приветствий. Итак, интонация персон не была индивидуальной, детально разработанной и разнообразной, в ней явно не было полутонов. Но все же интонационный рисунок роли существовал, и строился он на контрастах, проявлявшихся в отдельных выступлениях.

Персоны радовались всему и часто пребывали в веселии: «Ныне же тя вижду, о сем веселюся» (5: 264), «В веселии ныне семо пребываю, в забавах премногих весела бываю» (5: 249), «Тепер мы веселия весма исполнены» (5: 278). Эпизодов, в которых доминирует радостная интонация, чрезвычайно много. Заметим, что, радуясь, персоны не смеются. Смех всегда несет в себе издевку. «Ха, ха, ха, ха», — смеется Калеандр над Шпиналбой, что подтверждает ремарка, повторенная дважды: «*смеетца*» (5: 270). Смеется над влюбленными Купида и бежит к Венере, которая, выслушав его, смеясь уходит. Язвительно смеется Зимфон в пьесе о Сарпиде. Он, «*встав, смеет-ся и глаголет*: „А когда так, изволите ж сидети“» (5: 93). Гаер смеется над всеми и над самим собой: «Ха, ха, ха, / го, го, го, / га, га, га» (5: 128). Всегда зловеще хохочет такая аллегориче-ская фигура, как Зависть. Насмеваются над персонами и дру-гие аллегории — Смерть, Дьяволы, Совесть.

Так как персонам часто приходится печалиться, они — {305} как подчеркивается в ремарках — говорят «унывно», «плача», «жалосно», «печально», «слезно». Иногда указывается причина, по которой именно так актер должен произносить свои речи. Когда в «Акте о Калеандре» Атигрин лежит «на постеле», ожидая смерти, он «от болезни тяжкой унывно глаголет» (5: 207). Произносят персоны свои «слезные» речи так выразительно, что все вокруг заливаются слезами: «Играет музыка арию, вси плачут» (5: 210). Они и сами говорят и плачут. Указания на плач в ремарках делаются постоянно. Следовательно, горе и печаль актеры наглядно изображали не только интонацией. Они обогащали ее явным изъявлением своего плачевного состояния. Вот что, например, говорит Армелина: «Плачу несносно о своем днесь горе, что ж мне днес чинити! Теки же слез море» (5: 233). В «Комедии об Индрике и Меленде» главная героиня уверяет, что готова наполнить слезами «великия блаты»: «Плача не вем, како отстати / Егда Индрика не увижду, буду слезы испущати» (5: 518), «И слезы непрестанно текут из очей моих по мне, / Воздыхание немолчное исходит из персей моих» (5: 523).

Даже цари и короли неутешны в своем горе. В «Акте о Калеандре» царь Атигрин «весь облиян слезами, глаголат немочно. Плачет» (5: 137). Со слезами он беседует с Аполлоном. Рыдает Полиартес, и Сенатор «унимает цесаря от слез», тот «нимало утешаетца» (5: 218). Иногда в хор жалоб вступают аллегии. Купида жалеет всех влюбленных, поэтому не раз рыдает: «Плачу несносно, что се учиненно, и сердце палающе тако погашенно» (5: 298). Даже Вестник в этой пьесе говорит «скроз слез». В «Комедии о Ксенофонте и Марии» плачет Раб, рассказывая родителям о злключениях их сыновей. Выражая скорбь и печаль, персоны не раз вздыхают, как в «Пьесе о воцарении Кира»: «Почто тако, о княже, прискорбно рыдаеш? / Кня ради притчины сердцем воздыхаеш?» (4: 304). Интермедийные герои также порой пускают слезу, но тут же утешаются. Так на основе интонации, поддерживаемой жестами и мимикой, выстраиваются отдельные сценические ситуации.

Персоны говорят «яросно», «ярян», «с сердца», сердито, как, например, Неонилда или разбойники в «Акте о Калеандре». Даже аллегии порой позволяют себе подобное. Интонация разнообразится за счет того, что персоны не раз выражают удивление, а также страх: «Тигрина, ужасая, з жало-

{306} *стию поведует»* (5: 267). Царь Полиартес «в великой ужас приходит» (5: 201), получив грамоту. Кризанта молчит, но зато дрожит «от ужаса». Так интонация заменяется сценическим жестом. Иногда персоны даже боятся говорить: «Сего ж моего мнения объявить Астарбе страшуся» (5: 86), «Трепещу, ужа-саюс, не вем совет дати» (5: 411). В их речах возникает угрожающая интонация. Угроза звучит в выступлениях кавалеров, готовящихся к бою, присутствует в речах коварного Зимфона («О Сарпиде, дуксе ассириском»), в его обращениях к другим приближенным, всегда страшась гнева царя, видя его «гнев палящий, лице измененно» (4: 289). Часто персоны бранятся и ссорятся. В «Акте о Калеандре» Акаматес уничтожает Калеандра словом, царь Целюдор «бронит» Совесть. Обиженные не остаются в долгу. Когда Элвира сердится на Зимфона в пьесе о Сарпиде, тот возмущается: «что гневаешися неразумно / и, яко на раба своего, лаеши безумно?» (5: 90). Не отстают от персон аллегории, Верность, например, «поношает» Кризанту.

Нельзя сказать, что интонации актеров были однообразными. Они могли в одном кратком высказывании или странном монологе использовать контрастные интонации, например, те, с помощью которых передается радость и печаль. Их могли дополнить интонации «яростные», что значительно обогащало интонационный рисунок сценического слова. Обратим внимание на то, как ремарки следили за резкими переходами интонационного ряда, как в «Акте о Калеандре»: «*Неонилда глаголет Полиартесу, угрожая ему победою и насмехаетца ему с учтивою оговоркою*» (5: 314). Здесь совмещаются угроза, насмешка, мнимая учтивость. Кроме того, на протяжении одного выступления интонация, с которой говорили персоны, менялась, они разнообразили ее, быстро переходя от одного эмоционального состояния к другому. Подобное интонационное движение можно проследить в ремарках, сопровождающих монолог Агролима. Он сначала говорит «яро», затем «унывно» и снова «яро», после чего вновь впадает в уныние. Появившись в следующем эпизоде, он произносит свои речи «яросно» не только с храбрыми кавалерами, но и с самим царем, которому даже угрожает. Только что Калеандр говорил «яросно», и вот он уже «*плача глаголет*». Обычно чередовались только «унывная» и «яркая» интонации. Передавала интонация переход от радости к печали или наоборот. В «Акте Ливерском» царица Беляндра

начинает свой монолог с печалью, но затем *«говорит несколько повеселее»* (5: 394). { 307 }

Важно отметить, что персоны соблюдают паузы, которых всегда требует театральное слово. «Чем внезапнее будет реакция, тем большей паузы она требует перед вашим ответом. Ведь когда мы неожиданно удивляемся, нас внезапно переполняет сонм мыслей, но мы не в состоянии во всех них одинаково быстро разобраться. Несколько мгновений мы в замешательстве, не зная, на чем остановиться. Наконец, нами овладевает какая-то одна идея, а все прочие моментально испаряются, и мы со всей силой души выражаем охватившее нас чувство. Вот она — блистательная пауза, в такие моменты она абсолютно необходима» (Риккобони 2005: 255).

Вероятно, подобных блистательных пауз на «охотничьей» сцене было немного, но все же персоны порой замолкают. «Днесь же в горести сердца моего умолчаю» (5: 92), — замечает Пилляд в пьесе о Сарпиде. Царица Тамира в «Акте о царе перском Кире», потеряв сына, также «не может глаголати». Молчат персоны, боясь, что их подслушают: «Для того между нами и сталось быть немо» (5: 93). Встречаются паузы, выделяющие частные ситуации: *«И будут тить, помолча»* (4: 219). В «Действии о короле Гишпанском» Дежурный перед тем, как отдать команду солдатам, *«мало помешкав, глаголет»* (5: 58). Аналогичной ремаркой отмечен монолог Зимфона в пьесе «О Сарпиде, дуксе ассириском». Прерываются паузами пространные выступления персон. Так, в «Акте о преславной палестинских стран царице» в монологе главной героини есть две паузы — она от волнения прерывает свою речь. Ремарки гласят: *«Потом, мало молчав, глаголет»*, *«Потом, мало постояв, паки плача глаголет»* (5: 417, 418).

Чтобы усилить интонационный рисунок роли, персоны охают, ахают, кашляют, что разнообразит их выступления. Охают и ахают они, когда умирают, терпят поражения, печалются. Так, прерывается оханьем монолог Есфири («Комедия о Есфире царице»): «Коль мя великая печаль окружает! / Сердце от уныния ох горко стенает» (4: 277). Другие персоны этой «Комедии» причитают: «Ах, беда, ах беда, мне смерть приключися!», «Ох, почто вы тако сотворили» (4: 279, 404). Интермедийные персонажи ограничиваются воплями: «Ой-ой-ой-ой-ой» (5: 97). Так кричит Гаир в пьесе о Сарпиде, который в ахи и охи переводит многое из того, что мог бы сказать словами:

[308] «Ах, ах, ах, ох, ох, ох, / их, их, их, ух, ух, ух, / эх, эх, эх!» (5: 118). Кашель обычно воспроизводят актеры, играющие пациентов в интермедиях. Есть указания на особенности произнесения некоторых реплик. Персоны порой вступают в беседу или начинают монолог, только проснувшись. Тогда ремарка замечает, что слова произносятся «скроз сна», т. е. невнятно.

Итак, эмоциональная интонация была довольно развита, строилась она на контрастах. Набор интонационных возможностей был невелик, но они увеличивались за счет содержательной интонации. Персоны повествуют, нечто пересказывая или сообщая, задают вопросы: «*Вопрошает Сенаторов*» (5: 205). Указывают ремарки на изъяснительную интонацию: «*Палемандр, разсуждая ему, глаголет*» (5: 218). Звучит в речах персон приказ: «*велит Юпитер Славе гласить*» (5: 190). Немало в них восклицаний: «Аз ти поздравляю. Виват восклицаю!» (5: 200). «В речи на сцене обилие обращений, восклицаний, вопросов — риторических, названий, определений. Всем этим вычленяются идеи, слова из хаоса, и им, как в первый день творения вещам мира и людским понятиям, даются имена» (Гачев 1968: 267).

Таким образом, с помощью интонации актеры в слове создавали рисунок роли. Они собирали воедино все интонации, добавляя к ним, по словам Ф. Риккобони, выразительность своих собственных чувств.

Различалась на сцене сила звука, с которой персоны говорили свои речи. Так создавались «динамические оттенки» сценического слова, о которых говорилось в ремарках довольно редко, но это не значит, что они не были развиты. В «Акте Ливерском» Посол говорит с Ливерием «*измененным голосом*»; в «Акте о палестинских стран царице» Мать царя «*необычным гласом вопиет*» (5: 409); царь Пранда в пьесе о Калеандре повышает голос на Купиду; кричит на дам царь Атигрин; несчастная палестинских стран Царица, увидев, что ее сына похитила львица, «*нищ падает на землю и кричит*» (5: 417). Она же так громко взывает к Богу, что Князь вопрошает: «Что сие вопль ваш услышах крепко вопиющих?» (5: 432). Громким голосом Фелтмаршал призывает к бою, его примеру следуют Драбанты в пьесе о Фарсоне: «*тогда драбантом закричать: „К ружью“*» (4: 391). Посол в «Акте Ливерском», повествуя о своем визите во Францию, рассказывает, что некий Фулберт «воскричал ужасно: / „Смерть!“» Вместо Декляры — твердил громоглас-

но» (5: 401). Обычно кричит Дьявол, в «Действе о князе Иефае {309} Галаатском» он *«пробежавши воскричит глаголя»* (4: 99). Громогласно произносит свои речи Юпитер в «Акте о Калеандре» — глас его «не обычны, с неба бо гремящи, вопиющи, зычны» (5: 147). Персонажи бывают недовольны тем, что другие кричат, и призывают их к порядку, как Мельник Шута в «Шутовской комедии»: «Тихо, тихо, господине Шутовский!» (3: 397). В пьесе «О Сарпиде, дуксе ассириском» Гаир нарочно говорит тихо, обращаясь к публике. Различная сила звука обыгрывалась, представлялась на сцене. В «Акте о Калеандре» *«Кризанта шепчет дамам на ухо, чтоб сенаторов привели»* (5: 253). Крайне редко отмечается темп речи, но однажды сказано: *«Говорит непрытко»* (5: 422).

Музыкальные номера. Наряду с интонацией и особенностями произнесения сценического слова целесообразно рассмотреть музыкальные номера «охотничьих» пьес, имея в виду, что «природа музыки — не звуковая, а интонационная» (Холопова 2000: 57). Очевидно, что интонация этих музыкальных вставок должна обладать характеристиками, соответствующими интонации словесной.

«Охотничий» театр продолжает давние традиции, уже И. Кунст в одной из своих «просительных» статей утверждал: «Яко тело без души, тако комедия без музыки состояти не может» (цит. по: Старикова 2000: 110). Относительно школьного театра и музыки А. С. Демин замечает, что между ними существуют тесные связи, он усматривает соответствия между развитием основных тем произведений — драматических и музыкальных (Демин 1974: 16). Исследователь пишет, что «наибольшей выразительностью в драмах обладали как раз тексты, которые пелись хорами» (Там же: 17). В «охотничьих» пьесах уже нет «ангельских хоров» и псалмов царя Давида с его «красным спеванием» («Псалтырь царя и пророка Давида рифмами приложенная» Симеона Полоцкого с музыкой Василия Титова, 1680 г.).

Теперь в музыкальной культуре на первый план выступили канты. «С начала XVIII века и псалмы, и вирши, и панегирические „виваты“, и лирические песни объединялись под названием „канты“. Их тематика была разнообразной, варьировала заздравные и застольные, пародийные и пасторальные мотивы. На протяжении всего столетия кант оставался основ-

{310} ным бытовым музыкально-поэтическим жанром» (Гилярова, Кажарская 1998: 5). Пелись канты и на «охотничьей» сцене, они входили в ряд песен театральных. М.И. Попов в предисловии к сборнику «Российская Эрата» (М., 1792) среди различных видов песен, любовных, комических, называет песни театральные, «содержание которых может быть как любовным, так и сатирическим в зависимости от характера „драмы“, частью которой они являются» (Макарова 2001: 60).

«Театральные песни» на «охотничьей» сцене — это прежде всего песни любовные. Персоны расппевают арии и канты, дополняющие и поддерживающие слово монологов, которые также разряжаются инструментальной музыкой. Звучала на «охотничьей» сцене и хоровая музыка.

Персоны переходят к пению в кульминационные моменты сюжета или наибольшего эмоционального напряжения. В «Комедии о графе Фарсоне» главный герой оплакивает разлуку с Кралевной в арии, ноты которой есть в рукописи «Комедии». Возможно, что гневная речь Кралевны также пелась. Любовные жалобы Леоноры в пьесе «О Сарпиде, дуксе ассириском» перелагаются в арию, по поводу которой в ремарке сказано: «*пение фон Гишпании на 1-е колено*» (5: 122). В этом монологе-арии упоминается музыка, слушая которую Леонора не может утешиться: «Ни глас коей музыки, / Ни пения ми лики / могут мя утолити» (Там же). Монологи Меленды в «Комедии об Индрике и Меленде» близки к подобным ариям.

Не только любовная тоска, но и обращение к Богу перелается в пение. В «Действии об Есфире» Есфирь «с пением плачевным» возносит молитву вместе с девицами. «По отшествии царей» Магилена в «Акте или действии о князе Петре Златых Ключах» поет кант, который на самом деле является молитвой, положенной на музыку. Персоны поют, когда приносят жертвы богам, как в «Акте о Калеандре». Благодарственные песнопения, исполняемые двумя хорами, заменяют эпилог «Комедии о Есфире царице». Иногда музыкальные номера вводятся только в эпилоги, как в «Действии о короле Гишпанском», где «6 мальчиков <...> поют похваление» (5: 80).

Пели не только сами персоны, на сцену выходили небольшие хоры, исполнявшие канты, в которых обобщался смысл действия и музыкальными средствами передавалось эмоциональное состояние главных героев. В «Действии об Есфире» после того, как Есфирь венчают на царство, поется

радостный кант: «Стецтыся, музы, / Проч печалны медузы» {311} (4: 252). Подобные канты встречаются во многих пьесах. Например, в «Комедии о графе Фарсоне» поется кант в честь коронования сына Кралевны, пьеса «О воцарении Кира» содержит «пение», восхваляющее царя Гарпага. Заслуги персон не раз воспеваются на сцене: поется кант в честь царя Волхвана в «Акте или действии о князе Петре Златых Ключах»: «*Поют кант и по канте выходит князь Петр*» (4: 318). В «Комедии об Индрике и Меленде» предлагается петь славу королю и ублажать его «песнями духовными»; поются веселые канты в честь победы Калеандра в «Акте о Калеандре». В этой пьесе также поют или декламируют под музыку аллегорические фигуры, как Слава, которая, восхваляя царя Целюдора, трубит «чрес вирш». Выступает она и после одного монолога Тигрины. В «Действии о короле Гишпанском» эта фигура только трубит.

Кантами сопровождаются бракосочетания и обручения персон. Кант на глас «взыграем» поется в честь обручения Тигрины и Алколеса в «Акте о Калеандре». Затем происходит их бракосочетание и тогда «*поют канты на глас*»: «То то люблю» (5: 189). На глас «Славная победа» поздравляют Диалду и Полиартеса, а затем Армелину и Алкобея. Веселые канты звучат в момент заключения браков четырех пар в заключительном явлении пьесы. Бахус здесь даже танцует, а царь Полиартес просит: «Ты же, музыка, взвесели любезно (*играет музыка весело*), зыграй днес куранты весма преполезно» (5: 381). Пелись и канты печальные. В «Акте о царе перском Кире» «плачевные» песни поют царице Тамире.

Указания на характер музыки с точки зрения ее эмоциональной наполненности, а также того, какие эмоции она способна вызвать, встречаются очень часто; при этом они достаточно однообразны, как и интонации словесного ряда, передающие настроения персоны. Музыка бывает или «унывной», или веселой, естественно, в зависимости от того, радость или печаль переживает в данный момент персона: «*Музыка весело играет*» (5: 278), «*Музыка играет унывно*» (5: 299). В кантах также даются предсказания. Спящему Калеандру на глас «Что так долго» поют повторяющийся кант — Калеандр ложится спать, чтобы услышать следующее предсказание. Также «спящей Неонилде бывает пение» (5: 342). Так музыкальные номера органически включаются в действие.

{312} Не раз персоны под инструментальную музыку жалуются на свою судьбу. «Унывный» монолог Калеандра в «Акте о Калеандре» двенадцать раз прерывается «печальными» ариями, его диалоги с Партулианом и Купидой также сопровождаются музыкальными вставками. Когда Калеандр, оставшись один, печалится, через каждые два вирша играет «унывная» музыка. Аналогично построены монологи Кризанты и Алколеса — на протяжении монолога Алколеса пять раз играет ария, монолог Тигрины семь раз прерывается вставными ариями, разбивающими его на небольшие отрывки. Таким образом, на «охотничьей» сцене арии чаще игрались, чем пелись.

Не только арии, канты, но и марши звучали на сцене, обычно в военных эпизодах. Сопровождали они сборы на войну, как в «Акте о Калеандре», когда главный герой «отходит» сражаться, «*музыка играет марш*» (5: 389). В «Действии о короле Гишпанском» под музыку маршируют солдаты: «*Тут же барабан, знамя и музыка играет*», также «*турецкое войско выходит с музыкой и знаменами*» (5: 58, 78). Звучала на сцене танцевальная музыка, например, в театре, куда приходит граф Фарсон. В аргументе сказано: «надлежит играть на музыках <...> и танцевать» (4: 366). Персоны желают слушать музыку, призывают певцов и музыкантов во время пиров и банкетов. В «Исчислении персон» «Действия о короле Гишпанском» шесть певчих и барабанщик названы наряду с драматическими ролями. К этому барабанщику обращается Дежурный по ходу действия пьесы, так музыкант на время становится актером.

Музыкальных номеров довольно много в интермедиях. В интермедии «Шляхта, Старуха, Молодка, Гаер» Гаер «сидит за столом шляхта и поет песню» (5: 727). Старуха страшно недовольна: «Что печалишися и поеши унывно, / Уш и мне стало противно» (5: 728). В интермедии «Старец, Баба, Цыган», как только из-за ширм раздается музыка, Старец со словами «Матушка моя, музыка!» пускается в пляс. Он и будучи в монастыре не забывал о песнях: «А бывало стану правило читать, / А она станет мне подмогать: / Я пою нароспев, а она поет: „Ох, на горе дуб, дуб!“» (5: 698). Шут в «Шутовской комедии» поет любовную песню, ожидая согласия отца невесты на брак. Звучит веселая музыка на его свадьбе, где все танцуют. Интермедийные персонажи напевают за работой, как Мужик, тачающий сапоги. Герликин поет в 3-й интермедии из сборни-

ка П.Н.Тиханова. Школяры, сражающиеся с ним за бутылку, {313} хвалятся своими познаниями в искусстве пения: «Сие то первое наше искусство — / Петь по партесу изустно <...>. Вот здесь с нами и ноты» (5: 571). Знают они, как нужно петь «разными тоны», Герликину предлагают петь или басом, или «дышкантом». С песнями пускаются в пляс персонажи одиннадцатой интермедии из этого же сборника. Сначала они, правда, дерутся, но когда «заиграют бычка, и все троя плесат пойдут» (5: 613). Исполнялся на интермедийной сцене «балчюжный миновет». Напомним о том, что «на первых ассамблеях XVIII века, устраиваемых по приказу Петра I, танцевали польские, менуэты, контрдансы, гавоты и экосезы» (Рыжкова 2000: 49). В интермедии менуэт превратился в «миновет». Кстати, в панегирических пьесах выходила, «салты тонцюя», даже фигура Благочестия («Опера об Александре Македонском»).

Персоны иногда упоминают музыкальные инструменты. Очевидно, что слова Сенатора в «Акте о преславной палестинских стран царице» о кимвалах абсолютно условны, зато барабан выносился на сцену, что следует из некоторых реплик персон. Аполлон «играет в флейту» (5: 371). Некая Жена, соблазняя Любителя, готового с ней увеселяться, зовет бандуриста. Упоминают персонажи интермедии «Цыган и Старик» о балалайках и гудках: «А как придут к нам з гутками / Да з балалайками, и того мы слушаем» (5: 668).

Итак, сценическое слово благодаря интонации несет в себе заряд игры. Оно достаточно разнообразно еще и потому, что актеры изменяли силу звука и темп речи. Их монологи или обрамлялись музыкальными номерами, или сами ими становились. Эти номера поддерживали «каталог чувств», изображаемых актерами. Только печаль и радость передавались музыкой, остальные переживания персон — гнев, ярость, страх — музыкантам и певцам были недоступны для воспроизведения. Таким образом, и в театральной музыке различимы контрасты, на основе которых строится интонационный рисунок сценического слова.

Игра со словом. Актеры не только интонационно передавали содержание речей персон, они не могли не учитывать их лексических особенностей. Конечно, эти особенности еще не становятся окончательно характерной чертой сценических выступлений персон, они пока не работают на создание их языковых характеристик, тем не менее очевидно, что со словом

{314} постоянно ведется игра, и лексические особенности выступлений персон являются предметом этой игры.

На сцене часто обыгрывался контраст высокой и низкой лексики, что типично для театра XVII–XVIII вв. «Театральные системы, которые допускают общение „низких“ и „высоких“ персонажей, неизбежно допускают и нарочитое противопоставление в одном произведении разных языков и/или стилей одного языка. Это перекликается с оппозицией „церковно-славянский“/„русский“, традиционной для отечественной литературы» (Одесский 2004: 123).

Можно было бы предположить, что высоким слогом беседуют только высокие персоны, а интермедийные персонажи, вторгающиеся в серьезные пьесы или остающиеся в своем пространстве, предпочитают просторечие. На самом деле знатные персоны позволяют себе низкий стиль, а простецы, населяющие интермедии, не раз имитируют высокий слог, что приводит к стилистическим сбивам как в серьезных пьесах, так и в интермедиях.

Цари и короли, приближенные и кавалеры в основном изыскиваются высоким слогом: «Отсель уже не может никто мя смутити / и на вы сердце мое в чесом возбудити» (5: 125). Но не чужды им и «ругательные» слова, не раз они «блядословят» и «лаются безумно»: «Ах, проклятая змия, удавись сама прежде» (5: 91); «Плюнь, покинь, не крушись напрасно!» (5: 159); «Отдайте, каналии <...> Не дадим ста, нешто ты нам зделаеш» (5: 160). Ритуальные оскорбления высокие персоны пересыпают просторечиями: «Ты ли, пакосной, хочеш в невесту поняти <...>. Убью тебя мерскаго, пражестока смела <...>. Не бранись, каналия, мерская ты харя» (5: 167–168). Храбрые кавалеры угрожают сотворить «горесну пакост», называют друг друга «поганцами», даже прекрасные девы позволяют себе нечто подобное. Неонилда в «Акте о Калеандре и Неонилде» говорит, что ее жених хуже пса смердящего. Царь Пранда так вопрошает свою дочь: «Мерская харя, что ты содеваеш?» (5: 286).

От высоких персон не отстают аллегории: «Еще тебе мало по пустынях скитатис: будеш и по свинячю на земле валятис» (5: 297). Точно так же и в школьном театре аллегии в своих речах проявляли достаточную свободу (Демин 1974: 36–37). К ним персоны порой обращаются совершенно непочтительно, как Малтийский кавалер в «Действии о короле Гишпанском»: «Гинь, проклятая, и провались, фантаузия!» (5: 69).

Интермедийальные персонажи, напротив, произносят порой {315} высокопарные речи, что создает контраст их простым речениям, подобный тому, который есть в выступлениях высоких персон, использующих низовую лексику. Вот какое вступительное слово в «Шутовской комедии» произносит Ректор: «Понеже сие по нынешнему древнему обычаю без прилежного испытания быти не может, тако вас, господа товарищи, прошу некоторых вопросов по нашему благоволению ему представляти» (3: 417). Шут в ответ изъясняется короткими фразами, употребляя бранную лексику. Резкие сбивы есть в речах интермедийальных Попов и Раскольников: в высокую сакральную лексику вклиниваются грубые просторечия, как у Раскольника в интермедии «Грек, Голь, Раскольник, Цыган, Жид, Баба», переворачивающего известные слова следующим образом: «Лутче уклонюся от блага и сотворю зло». Заканчивает же свое выступление этот персонаж совершенно неожиданно: «Так чтоб в жопе не вползло» (5: 656).

Чаще, конечно, персонажи этого ряда не выходят за пределы нормативной лексики и выражаются торжественно, как Раскольник в интермедии «Голой, Раскольник, Цыган»: «Спасайте свою душу, светильники неугасимы, / А на нас приходят беды нестерпимы» (5: 663). В интермедиях зачастую обыгрывается слово официального языка, примером чему служат «доношения» Херликина на блох или мух. Иногда высокое слово благородной персоны соседствует с простыми речами интермедийального персонажа, что также создает игру контрастов. Вот как жалуется на свою печальную жизнь Леонора в пьесе «О Сарпиде, дуксе ассириском»: «Ах, не могу терпеть, сие зрящи». Гаир ей вторит, но по-своему: «Ой, севши, да не севши, зажурился». Леонора: «Презельная мне печаль ныне стужает». Гаир: «Ох, тошенько мне, серденко, как быти». Леонора: «доколе пребуду мразом держима в настоящем лете?». Гаир: «Ох, ох, и у меня на брюху ворчит мороз» (5: 109). Так же контрастны по лексике монологи Зимфона и Гаира.

Не только стилевые сбивы разнообразят речи персон. Один из вариантов игры со словом — включение в речевой поток иного языка или перевод некоторых высказываний на другой язык. Как пишет Г. Д. Гачев, «смещение языковых систем является неистощимым источником для художественного освоения бытия» (Гачев 1968: 74). Этот прием зачастую реализуется в русле комического. Также он «имеет громадное мировоззрен-

{316} чeskое значение, ибо он дышит двуязычием, помещает сознание и точку наблюдения на меже языков = логик и систем мышления» (Там же).

В «охотничком» театре двуязычие преобладает в сфере комического, но есть в нем и попытка представить двуязычие как знак противопоставленности персон. В «Действии о короле Гишпанском» ко двору Короля прибывает турецкий Посол со своим Переводчиком. Король и Посол говорят на разных языках: Посол — «по-турецки», т.е. на тарабарском языке, в котором явно просматриваются славянизмы: «Тоулне шелаган навить скуляри хама / Махомет чиба споравил тоулне што»; Король — «по-гишпански» (5: 58). Их речи переводятся, как и выступления Сенаторов, обращенные к Послу. Посол не ограничивается краткими сообщениями, а произносит пространственные монологи, которые Переводчик тут же перелагает «дословно». Выступления Короля передаются кратко. «Баска харанчину тоуганес щонем о» (5: 59), — только и говорит Переводчик, явно опуская многое из того, что сказал властитель. Посол так кратко заключает весь эпизод: «Базарчи то ужас»; эти его слова остаются без перевода. Затем он вновь приходит к Королю, и Переводчик передает содержание его выступления. Когда происходит битва между испанцами и турками, Переводчик уже не требуется. Все понятно без слов. Султан и его визирь в пылу сражения что-то кричат «по-турецки», но их слова уже не интересны ни Королю, ни Фелтмаршалу. Турецкое войско выходит с музыкой и со знаменами на битву с новым Королем, вновь звучит «турецкая» речь, и опять без перевода. Эти эпизоды построены на ситуации прямого и обратного перевода. Так сталкиваются два языка, развивается лингвистическая игра, вводящая слово в театральную стихию.

Еще более активно разыгрывается сцена перевода в «Шутовской комедии», она передается не лингвистическими средствами, а ситуационно. Здесь Доктор пытается вести разговор с Панталоном, но не понимает его: «Уже толмачь придет скоро, подожди немного <...>. Без толмача не говорю я с болящими» (3: 374). В роли Толмача выступает Шут. Так обыгрывается реальная ситуация: «...по крайней мере с начала XVIII в. доктора в Москве держали при себе толмачей» (Демин, Мирзоян 1974: 526). Конечно, на сцене Доктор говорит на том же языке, что больной и переводчик. Все только делают вид, что им непонятно, о чем идет речь, т.е. играют непонимание.

Доктор очень хочет знать, на что жалуется больной и как {317} он кашляет. Больной отвечает, Шут переводит. В результате сообщения постоянно дублируются. Доктор просит: «Слушай, Шутовский! Скажи старому господину Панталону, что он сухой кашел имеет» (3: 375). Шут послушно повторяет его слова и выслушивает жалобы Панталона, потом пересказывает их, адресуя Доктору, делая вид, что переводит. В результате выстраивается ряд парных повторов, что приводит к избыточной информации, нацеленной на создание комического эффекта. Кроме того, так реализуется оппозиция свой / чужой, приобретающая на сцене явную условность. Таким способом играет ситуация затруднительного речевого общения, мнимость которой не подлежит сомнению. Различие языков становится предметом размышлений других двух персонажей этой комедии, Гишпанца и Француза. Они никак не могут объясниться между собой, так как Гишпанец не знает французского, а Француз — гишпанского. Затем оказывается, что они оба говорят «по славенски». Гишпанец упорно не хочет сказать, где он выучил этот язык.

Языковая игра, таким образом, достаточно широко представлена на «охотничьей» сцене в столкновениях высокой и низовой лексики, русского и «иностранного» языков. Обучение иностранному языку происходит в интермедии «Шляхта, Жена, Гаер» из сборника А.А.Титова. Шляхта говорит по-немецки, и Жена сокрушается по этому поводу: «А я по-немецки не обучена, / А от тебя будто как отлучена» (5: 640). Шляхта желает научить ее, и в роли жестокого учителя выступает Гаер. Жена начинает говорить по-иностранному, когда он откусывает ей пол-языка: «Не надобно и азбуки обучати, / Сейчас можешь все познати» (5: 641). Так сценическими средствами представляется значение слова *немой*, заложенное в слове *немецкий*.

Отношение к чужому языку проявляется во второй интермедии из собрания «Интерлюдии или междувброшенная забавная игральница». Доктор, к которому обращается Цыган, страдающий от зубной боли, говорит с ним только по-латыни: «Scio: fluvium ventristae fegoforni fel, aliquot cruti <...>. O quam pulsus est gravis!» (4: 469). Заметим, что Доктора всегда характеризовал «сбивчивый и смешной латинский язык» (Волькенштейн 1923: 118). Цыган его не понимает и считает обманщиком. Доктор никак не может догадаться, на что жалуется Цы-

{318} ган. Тут на помощь приходит Слуга, его «перевод» отличается от речей Цыгана только тем, что в его речи есть отдельные латинские слова. Зубы, например, он называет *денге*. Благодаря стараниям Слуги Доктору теперь все ясно. Получив требуемую помощь, Цыган отказывается платить, кроме того, он возмущается тем, что Доктор не умеет говорить по-русски, и радикально выходит из создавшейся языковой ситуации: «Нуткось со мною порусску <...> (З бедры о землю ударит Немца)» (4: 471). Разноязычие в этой интермедии — не только источник лингвистических недоразумений, но и основа для игрового эпизода.

Иностранный акцент, который слышался в речах интермедийных персонажей, также создавал эффект комического. Аналогичную нагрузку имели выступления персонажей, когда они говорили будто бы на своем языке, как Цыган в интермедии «Голой, Раскольник, Цыган»: «Чхаве наскорде перемися навики, / А я зде приехал вдвойки» (5: 664). Грек в интермедии «Раскольник, Грек, Сотские» также говорит «по-своему»: «Амилики милики соломалики сускан кускан мересан / Алмибаур миса низаса кандента цыкалем капалан»; искажает он русские слова: «Ударю, сорт, сукук сун» (5: 630, 631). Поляк из интермедии «Поляк, Гаер» вставляет в свою речь некоторые формулы вежливости, но чаще ругается: «А як, скурва их мать, говорят москали лукавы живут» (5: 648). Гаир в пьесе «О Сарпиде, дуксе ассириском» изысканно прощается по-немецки, перевирая формулы вежливости: «Гутен моргин, прощайте — по-нашему» (5: 98). По-немецки обращается к Зимфону — «гер Зимфон».

Итак, слово на сцене игралось, чему в первую очередь способствовала интонация. Оно обрастало междометиями и звукоподражаниями, искажалось, ибо, только коверкая слова, могли говорить иностранцы, эти популярные персонажи «охотничьего» театра. Русская речь перебивалась иностранными выражениями и целыми фразами, не только на языке реально существующем, но и выдуманном. Стиралась граница между монологом и диалогом, что способствовало непосредственному общению персон, которые, правда, вступая в беседы, отвлекались от действия, так как непременно произносили особые формулы. Тенденция к формульности не мешала насыщению слова театральностью.

Формулы общения. Общение персон происходило по этикету. В присутствии царя или короля персоны не могли говорить что им вздумается и следовали особым правилам, как их представляли себе драматурги, речевое поведение королей и царей довольно редко выходило за предписанные рамки. В этикетных формулах, явно замедлявших действие, намечалось движение персон друг к другу, но иногда их произнесение занимало слишком много времени и не давало развиваться действию. Никто из персон не мог, появившись на сцене, не представиться и не обратиться к тем, кто на ней находится. Все покидали сцену с соответствующими развернутыми высказываниями. Отправляясь в путь, они непременно мотивировали дальнейшие намерения. Персоны обязательно рассказывали, кто они такие, раздавали указы, прислушивались к советам сенаторов. Следовательно, пьесы были заполнены устойчивыми, часто повторяющимися высказываниями, своего рода речевыми стереотипами, подтверждающими статус персон и их намерения. Их реальным адресатом был зритель, для которого эти формулы маркировали устойчивые ситуации на сцене. {319}

Т. М. Николаева, разрабатывая понятие речевых стереотипов как отрезков высказывания, включенных «в контекст, представленный „свободными“ компонентами высказывания» (Николаева 2000: 149), выделяет группу коммуникативных стереотипов, понимая под ними «те случаи речеговорения, когда в одних и тех же ситуациях говорящий употребляет одни и те же обороты-клише» (Там же: 150). Таковы «формулы вежливости, формулы поведения в разных социализированных ситуациях и под. Сюда же относятся и формулы делового языка, формульные клише конференций, заседаний, этикетных встреч и т. д.» (Там же: 163). Именно коммуникативные стереотипы выделяются среди формул общения на «охотничьей» сцене. Они были типичны и для других видов театра более раннего времени. На подобные формулы обратил внимание В. Силюнас, анализируя старинные пьесы испанского театра, особенно Лопе де Вега (Силюнас 1995: 183).

Участники действия пользуются «готовым» словом, которое Г. Д. Гачев назвал словом-маской. Они как бы не решаются отклониться от него, тем не менее это слово побуждает к диалогу, соединяет персон между собой — с его помощью они вступают во взаимодействие. Заметим, что контактировали персоны еще недостаточно активно. Например, порой они буд-

{320} то забывают о том, что только что произошло или о чем говорил их собеседник, на что обратил внимание А. С. Демин (Демин 1976: 16–20). Он указал на то, что персонажи не всегда понимают друг друга, даже будто не слышат того, что им говорят. Так создается затрудненность общения, которую исследователь объясняет внутренней настроенностью персонажей. Создается она и избыточностью формул. Персоны будто устают от своих и чужих речей. Разговор Француза с Гишпанцем в «Шутовской комедии» заканчивается резким выступлением Француза: «Истинно, кому с гишпанцом разговаривать, тому надлежит великое терпение имети, понеже они егда единое слово возглаголют, то десятью наперед одумаются. Егда их о чем вопрошаеши, то не ведают, отвечать ли им на то, или нет. И егда последи и дадут ответ, но и то кратко и доволно грубо» (3: 381). А. С. Демин называет подобные выступления искусственными, филологическими недоразумениями, которые, очевидно, являются и знаками затрудненности коммуникации.

Эта затрудненность контрастирует с речевыми формулами, легко варьирующимися, обогащающимися дополнительной информацией. Они движутся по направлению к полноценному выступлению, порой становятся его органической частью, врастают в него, правда, иногда только отмечают начало монолога или диалога. Общение персон не раз на этом и заканчивается. Формульное слово не повисает в воздухе и не изолировано от развития сюжета, оно провоцирует игру, вызывает всплески зрелищности, его клишированность не мешает переводу слова в план игры, может быть, даже помогает. Эти формулы заставляют персон делать приличествующие жесты, предполагают особый тип движения, требуют ответной реакции. Формулы общения — «лишь скорлупы <...>, лишь форма должна быть в них крепка, а внутри должна быть пустота, полость, которая игрой каждый раз неожиданно заполняется» (Гачев 1968: 272). Благодаря им организуется целостная сценическая коммуникация. Приведем простой пример. В «Интермедии о Гарлитинской свадьбе» Купец, встречая Гаера, выступает со словами: «Покорно прошу за стол садиться / и с нами обще повеселиться» (5: 758). Гаер вежливо отвечает: «Покорно благодарствую за ваше благодарение, / могу и сам воздать почтение» (5: 759). За этим обменом формулами этикета следует действие. Персоны пьют и веселятся, продолжая

разговор, в котором также встречаются формулы, сходные с {321} приведенными выше.

Можно заметить, что формулы общения при всей своей значимости свидетельствуют о некоей осторожности «охотничьего» театра, который ищет и находит в них точку опоры — они еще не позволяют индивидуализировать слово персон; их театр наделяет самопредставлениями, этикетными формулами, к которым относятся слова приветствий и прощания, выражение почтения к государю, благословения, слова благодарности, поздравления, тосты. Выделяются особые путевые формулы, советы, приказы, пароли, особняком стоят молитвы. Кроме того, формула общения выступает в письменном виде — персоны беспрестанно посылают друг другу грамоты и пишут на них ответы. Эти сообщения почти всегда зачитываются со сцены.

«Охотники» часто прибегают к оставшимся им в наследство от школьного театра монологам-самопредставлениям.

Самопредставление/ представление

Они все еще считаются столь важными, что фиксируются в аргументах: «Гишпанский король о себе объявляет», а не только в ремарках (5: 55). В основном представляются персоны высокого ранга: «Аз, сильный бог Юпитер, сею пребываю», «Аз есмь Атигрин, цезарь трапезонски» (5: 255, 131). Делают они это в любых ситуациях. Изнемогая от страданий, Алколес, например, не забывает назвать себя: «А о имени моем изволиш узнати: Алколес есть кралевиц такова познати» (5: 159). Произносят самопредставления аллегорические фигуры, обычно это краткие высказывания: «Аз, гишпанская Слава, / летаю повсюду, что Фама» (5: 77). Так же, следуя этикету, ведут себя второстепенные персоны. Появившись на сцене, они сообщают: «Аз шах татарский, Агролим названн, пришел сюда смело от послов позванн» (5: 136). Порой это их единственное выступление на сцене. Обычно эту формулу персона произносит только появившись, но граф Фарсон, в первый раз приходя в сенат, лишь рассказывает свою предысторию, называя себя чужестранцем, и только потом объявляет: «Имя мое граф Фарсон / От высоких персон» (4: 361).

Самопредставления столь часто повторяются, что многие из них кажутся излишними, хотя на самом деле они необходимы зрителям, так как помогают им ориентироваться в действии. Кроме того, самопредставления — знак статичности

{322} сценического действия, оно и не должно было постоянно энергично развиваться. Статичные эпизоды на сцене чередовались с динамичными — в этом состоит одна из важнейших особенностей театра XVIII в. Он предоставлял зрителям возможность рассматривать персон, прислушиваясь к их словам. Так происходило узнавание уже известных им литературных персонажей. Повторялось оно не раз.

Вряд ли царь Целюдор в пьесе о Калеандре не узнает своего сына Полиартеса, но, явившись перед ним после долгой разлуки, тот произносит слова самопредставления. Сыновья Полиартеса, Калеандр и Алкобель, обращаясь к нему, не забывают сказать: «Аз бо есмь Калеандр, сын ваш от тебе рожденны <...> И аз, сын твой Алкабель, тоезде желаю» (5: 216). Когда один из сыновей возвращается с войны, то вновь объявляет: «Твой аз сын подданны, Алкобел названный» (5: 359). Юпитер не может не знать Аполлона, но все же вынужден прислушиваться к его краткому самопредставлению. Вторят Аполлону и другие боги: «Пламенная сияет пред вами Венера, коей зде нету истинном примере» (5: 191). Повторяясь, самопредставления все же видоизменяются по мере того, как персона занимает более высокое положение. Если ранее Полиартес представлялся цесаревичем греческим, то, став царем, называет себя монархом славнейшим, в команде которого находятся все «потентаты».

Изобилие самопредставлений будто разрывает течение действия, в каждом эпизоде персоны начинают общение заново. Очевидно, что адресованы эти самопредставления зрителю, нуждающемуся в повторениях одного и того же. Об этом прямо говорится в одной ремарке «Акта о Калеандре»: «*Венера на троне глаголет спектактором, указуя на Полиартеса с Тигриной, на Калеандра с Неонилдой*» (5: 375).

Строятся самопредставления сходно. Царь-злодей и царь-благодетель выражаются практически одинаково, они называют себя, перечисляют титулы и богатства, «возвышают» свое царство, хвалятся собственной мощью. Король Гишпанский напоминает о своем сильном флоте морском; Король «дацкой» — о кавалерии и инфантерии крепкой; Король саксонский — об артиллерии и гвардии. На этом персоны обычно не останавливаются, а рассказывают о различных событиях, в которых участвуют, или хотя бы намекают на них. Например, обещают выступить с войной и покорить «многия грады».

В самопредставления входит информация о семье персоны, {323} которая — как мы уже говорили — была столь важной, что фиксировалась в списках действующих лиц, прологах и эпилогах. Цари рассказывают о своих прекрасных дочерях и храбрых сыновьях, о детях «всыновленных»: «*Арфелион <...> рассуждая, яко сестра его Армелина приспе в замужестве*» (5: 224), «*Тужит по Урани, яко его не видит*» (5: 327). Герцогиня Кризанта не только называет себя, но замечает: «В чистоте аз ныне всегда пребываю» (5: 249).

Самопредставления разрешают выражать эмоции. Цари и короли беспрестанно радуются военным успехам и богатству: «Никакой печали истинно не знаю, себя же ей радостным всегда признаваю» (5: 131), «Благо мне ныне время процветает, таковой бо радости никто обитает» (5: 228). Эти слова и им подобные цари произносят не раз. А.С. Демин полагает, что радость, которую они проявляют, — это не только личное чувство. «Во вступительных монологах пьес персонажи, в сущности, рисуют картины мирового благополучия» (Демин 1998: 479). А.Н. Робинсон утверждает, что тема радости в подобных выступлениях переводится в иной регистр. Она принимает значение «благополучного царствования монарха», притом столь энергично, что создается представление о том, что «только монарх может владеть „счастьем“» (Робинсон 1974: 163). Порой в самопредставлениях прорываются ноты печали. Цари грустят оттого, что давно не видали сыновей, ушедших на войну, как царь Целюдор в «Акте о Калеандре»: «При себе же оных (сыновей. — Л. С.) ныне не имею, печал же несносно за то вызымею» (5: 173); как царь Полиартес: «толко в печали немалой ныне обретаюс <...> печал сокрышила с сего мя днес света» (5: 358).

Иногда основная задача самопредставлений будто забывается. Дукс Сарпид, не называя себя, сразу хвалится мощью и силой и представляет свое окружение. Царь Целюдор только рассуждает о своей немолчной славе и требует, чтобы аллегорические фигуры прославляли его, самого храброго цесаря в Греции. Купида рассказывает лишь о своей власти над людьми, отец Петра Златые Ключи, князь Волхван, вообще обходится без самопредставления и сразу «учиняет банкет». Другой король, только появившись, объявляет начало турнира. В «Истории о царе Давиде и царе Соломоне» самопредставления отсутствуют, как и в «Комедии о Ксенофонте и Марии». Происходит это отнюдь не потому, что две последние пьесы написаны на

{324} религиозные сюжеты. «Действо о страдании святыя мученицы Праскевии», например, начинается развернутым самопредставлением царя Диоклитиана. Видимо, драматурги не всегда считали необходимым давать персонам слово о себе, о чем свидетельствуют две редакции пьесы о Кире — «Акт о перском царе Кире и о царице скифской Тамире», «Гистория о Кире царе перском и о царице Тамире скифской».

Таким образом, самопредставление не было строгой формулой, оно видоизменялось и распространялось. Вдобавок оно требовало ответной реакции, так как произносилось в окружении семьи и приближенных высокой персоны, откликавшихся на ее слова. Порой персона и сама требовала этого, как Король «дацкой» в «Комедии об Индрике и Меленде», который велит Сенаторам: «Хвалите zde» (5: 499). Самопредставления эхом отзывались в речах других персон. Только услышав слова своего сына, царь в «Акте о Калеандре» их повторяет: «Радуюся ныне, что так мне явился, Алкобел бо сын мой таков предявися» (5: 359). Самопредставления увязывались с различными сюжетными ситуациями. После них разворачивался совет властителя с приближенными, начинался пир или прием послов. Так формула общения вступала в сценическое действие и переставала быть безотносительным сообщением; она, по сути дела, уже не была риторическим монологом. Кроме того, персона уже не выступала посредником, передающим сообщение. В ее высказываниях намечалось движение к самой себе, что ослабляло позиции ораторского слова.

Наряду с самопредставлениями в «охотничьем» театре полно представлений. Если на сцене появляется незнакомая персона, то ее последовательно представляют каждому из присутствующих: «Се есть Диалда пред тобою явна <...> Сия есть Диалда, венгерска кралевна» (5: 174, 177). Обо всех вновь прибывших непременно докладывают, как Камардинер князю Петру о некоей незнакомой особе, которая его «персонально» видеть желает. Представления встречаются даже в эпизодах сна. Купида во сне представляет Калеандру Неонилду: «Се есть Неонилда, пред тобой сияет, як цвет в красном лете, тако процветает» (5: 258). Аллегории часто представляют друг друга: «Се есть Купидо пред тобою явны, любви бог преславны, повсюду есть славны» (5: 257). Не раз об аллегориях говорят «реальные» персоны, как Калеандр о Чистоте: «Се есть Чистота, так имянованна, от Натуры во мне тая дарованна» (5: 267).

Интермедийные персонажи представляются и представляют других в самых разных формах, как Сваха в «Интермедии о Гарлитинской свадьбе»: «Сей купец, об котором объявляла вам, / чего ради пришел к вам сам» (5: 758). Иногда представления вообще опускаются. Никак себя не называя, интермедийные персонажи сразу говорят, зачем прибыли, жалуются на голод и холод перед тем, как кого-нибудь обмануть, как Цыган из «Интерлюдий или междуброшенных и забавных игралищ»: «Се жь и я, панове, до вас заветав, / Ходив — бродив, а тут таки на ночлег застав»; «Мы есмы бедные цыгане, / Коликий день хлеба не ели, / От чего вси почти животы помнели» (4: 464, 469). Доктор же, напротив, всегда хвалится и подробно говорит о себе, как в интермедии «Гаер, Доктор-француз, Молодица»: «Я добры лекар / И хороши обтекарь. / Я лечить умею / И очень много разумею» (5: 714). Как видим, персонажи остаются безымянными, хотя можно встретить и такие обороты: «А я пришел сюда, шляхта Елисей» (5: 685). После этих разнородных представлений обычно следуют развернутые монологи.

Такое построение интермедийных самопредставлений объясняется тем, что они берут свое начало в комическом монологе. Он всегда был обширным и не включал элементы игры, сохраняя повествовательный характер, примером чему служит «Комический монолог на встречу весны». Иногда вступительный монолог сразу театрализовался, как монолог Гаера, открывающий «Интермедию о Гарлитинской свадьбе». Гаер пытается вступить в беседу со зрителями и просит найти ему невесту.

В интермедиях, уже набравших собственно театральную энергию, персонажи сразу бросаются в гущу событий, например, в такой, как «Гаер, Дама, Муж, Жид». Она открывается сценой торговли, и персонажам здесь не до самопредставлений. Если интермедии и начинаются монологами-представлениями, то не затем, чтобы объяснить зрителю, какого персонажа им предстоит увидеть, а чтобы немедленно его развеселить. Комическую функцию имеют вступительные монологи Грека, Цыгана, Поляка. Мошенник так заботливо представляет свою воровскую команду в третьей интермедии из «Интерлюдий или междуброшенных забавных игралищ»: «Это товарищи мои: ходили со мною / Вместе по рынку, да ныне зимою / Гораздо холодно, то идут погреться» (4: 473). Когда Цыган «рече»: «Я человек богатой, / И весьма таровитай, / Много у себя крестьян обре-

{326} таю», — доверять ему не должны ни участники действия, ни зрители (5: 739). Он не обманывает только, когда сообщает, что был «над барышниками первы атаман, / Над коньми милосерды гетман» («Цыган, Чорт, Раскольник») (5: 617).

Иногда в самопредставлении подлинную информацию скрывают метафорические обороты. Голой («Голой, Раскольник, Цыган») так объясняет зрителям род своих занятий: «А про меня истоплена в остроге баня, / Понеже отъездными торгами торгую <...>, / А иногда и иванов пьяных подымаю, / А ныне не стало талану — / Нельзя доткнуться к чужому карману» (5: 663). Воровство он именуется торговлей, карточную игру — помощью собутельникам, тюрьму представляет как то место, где его встречают ласково и благожелательно. Было возможно представление и через отрицание. Так, Мужик («Шапошник, Мужик, Мошенники») хитро замечает, что «некакие мы люди-те офичеры чесные, / Носим шапки-те и те старые и худые» (5: 554). Иногда представления органично входят в диалоги и утрачивают изолированность от целостного словесного ряда. Любитель, приходя к Даме, обращается к ней с такими словами: «Лапушка, встань, я пришол, твой Любитель / И здравия твоего хранитель» («Муж, Дама, Любитель, Гаер») (5: 678).

Итак, самопредставление и представление не только вводят персон в действие, но и задают те точки, в которых пересекаются сюжетные линии. В свернутом виде эта формула представляет отдельные ситуации, намечает характеристики персон, помогает упрочить их систему, так как свидетельствует о положении в ней отдельных участников действия. Порой самопредставления и представления подменяют собой их взаимодействие, но все же вращение их в игру очевидно. Они бывают избыточными, но при этом всегда служат напоминанием о расстановке сил в пьесе. Как уже отмечалось, они облегчают задачу зрителя следить за действием.

Эта формула, пожалуй, самая устойчивая среди прочих, хотя в то же время в большей степени, чем другие, способна к видоизменениям. Она обычно варьируется, набирая дополнительную информацию, что облегчает задачу зрителя опознать персонажей. Самопредставление зачастую требует ответной реакции, так как персона произносит его не в полном одиночестве, вдобавок оно всегда вызывает к рассмотриванию. Произнося самопредставление, персона остается неподвижной, ее слово о себе привлекает зрителя и заставляет присматриваться

к действию, как к «забавным листам», сопровождаемым под- [327]
писями (Мода и костюм 2002). Можно предположить, что отдельные статичные эпизоды «спектаторы» воспринимали как разрозненные лубочные картинки. Эпизоды с самопредставлением можно сравнить с более поздним купеческим портретом, для которого характерны «статика поз, подчеркнутая суровость лиц, внутренняя неподвижность и замкнутость», создающие «специфическое ощущение времени, в котором существуют изображенные» (Лебедев 1992: 43).

Не все формулы общения столь *Этикетные формулы*
распространены, как самопредставления. Иногда персоны лишь обмениваются краткими благопожеланиями, приветствуют друг друга, прощаются, по ходу действия выражают почтение к тем, кто стоит выше их, желая здравствовать «от искренности сердца». В некоторых пьесах персоны делают это постоянно, в других — эти формулы не используются вовсе. В «Истории о царе Давиде и царе Соломоне» лишь Адания выходит со словами почтения и восхваляет Соломона: «Дивен, господине, во славе своего трона» (4: 124). Также царица Вирсавия почтительно здоровается со своим сыном: «Буди здрав, Саламоне, сыне мой любезнейший, на веки» (4: 127). В остальном в этой пьесе персоны вступают в действие, не произнося слов, предписанных этикетом. Французский Король в заключительной сцене «Комедии о графе Фарсоне» только сообщает о своем прибытии и намерении короновать сына Кралевны. Также второстепенные персонажи сразу приступают к делу. Так, Рыболов в пьесе о Петре Златых Ключах, войдя во дворец и не поздоровавшись, сообщает: «Вашему величеству, монаршей чести, / имею аз некое днесь слово донести» (4: 350).

Этикетные формулы, как и самопредставления, уточняются. Персоны, здороваясь, называют себя и того, к кому обращены их слова, как в «Действии о короле Гишпанском»: «Здравствуй, дщи короля Гишпанского, / Поздравляет вас сын короля Португальского» (5: 71). Они дают лестные характеристики участникам действия, так поступает Сваха в «Интермедии о Гарлитинской свадьбе»: «Здравствуй, мой господин, купец честный, / о вас многия люди известны. / Я пришла к вам поклониться / и желаю до милости твоей явиться» (5: 755). Слова приветствия дополняются выражением почтительного отношения, за счет чего формула еще более разрастается. Так часто происходит в «Акте о Калеандре»: «Велия во мне ра-

{328} дость ныне процветает, егда бо мой зрак вас zde оглядает. На-слаждаюсь, зряще ковалерску входу, радуюсь любезно вашему приходу. Прошу вас изволте семo веселитца. На сих местах честных позволте садитца» (5: 229). Приветствие может сопровождаться благопожеланием: «Цесарева славна, герцогиня главна! Тебе поздравляю, радости желаю. Ныне веселися, во здравия явися» (5: 265). Оно порой ее заменяет. Часто персона здоровається и, не ожидая ответной реакции, вступает в беседу. Граф Фарсон обращается к Сенаторам со словами: «Здравствуйте, господа сенаторы / И высокопочтенные прешпекторы» (4: 398). Они же сразу приглашают его садиться. Иногда, напротив, персоны столь долго обмениваются формулами приветствия, что никак не могут начать действовать.

Прощание не так интенсивно разработано, как приветствие. Отправляя кавалеров на битву со змеем, царь Атигрин только и может сказать: «Простите доутрея, любезныя други» (5: 138). Царь Полиартес так прощается с сыновьями, отправляя их в долгий путь: «Прощайте, чада мои предрагия, истинно изрядны и весма благия» (5: 220). Эту же формулу он повторяет, прощаясь с Уранием: «Прости любезный, сыне мой полезны, дщери не забуди, вскоре к ней прибуди» (5: 342). Купида покидает сцену со следующими словами: «Прощайте, любезныя, бывшия мы други, показал бо аз вам многи сердечны услуги» (5: 382). Аллегории не раз исчезают не простившись. Иногда персоны, прощаясь, объясняют, почему они уходят, как граф Фарсон: «Ныне же время прощение пришло мне просити, / понеже на квартиру должно мне вступить» (4: 324).

С возлюбленными они прощаются пространно. Словами «Прости, любезна, Неонилда славна!» и им подобными они начинают любовные монологи. Индрик говорит Меленде: «Прости, мое сердце, в том разлучаюсь, / В верности же моей никогда пременяюсь». Она ему отвечает: «Прости, моя радость, ко мне возвратися» (5: 511). Так этикетная формула смыкается с лирической партией персон, что указывает на то, что вскоре она лишится своего изолированного положения. Трогательные слова, а не этикетные формулы, произносят родители князя Петра, отправляя его в дальние страны. Он им отвечает: «Простите, родители мои предражайшии, / теперь отлучаюсь я в страны далечайшии <...> Прости, дом родителски и верныя слуги, / сродники, приятели, любезныя други» (4: 327). Высказывание Магилены, отправляющейся в путь, завершается сло-

вами: «Простите, неополитанския забавы, / простите, родители, оставайтесь здравы» (4: 344). {329}

Наряду с приветственными формулами развиты этикетные выражения почтения. Обычно их произносят Сенаторы, окружающие властителей, без конца изъявляющие им верность и сгорающие от нетерпения всех победить в честь государя: «Торжествуй, царю, торжествуй, со лики, / Ибо содержиш власти превелики» (4: 296). Их слова в пьесе о Петре Златых Ключах по-разному повторяют придворные кавалеры, всегда желающие мира и благополучия, заверяющие царя в том, что нет его храбрее, что все части света его трепещут. Сходное отношение Сенаторы выражают к сыновьям властителей: «Вашему величеству богом данна сына / в храбрости искуснейша от прочих едина, / Я изо всей Европы первым почитаю / и с тем атестатом вам его представляю» (4: 320). Иногда персоны этих разрядов решаются на музыкальное воплощение своих чувств, как в «Действии о короле Гишпанском»: «*Вдруг поют все Сенаторы*» (5: 57). Без слов почтения они не появляются на сцене, все они не только прославляют высоких персон, но выражают радость, как бы вторя властителям в «Акте Ливерском»: «Веселится Англия, и мой дух играет, / Радостей источник на всех истекает <...> Англия ликует, / торжество настало. / Здравствуйте, монарх наш, счастье умножайся» (5: 399).

Как и приветствия, формулы почтения связаны с благопожеланиями и порой так и выглядят. «Ликуй, король наш славны, / Днесь процветай на троне, избранны, / Живи благополучно с нами купно, / Мы же готовы служить неотступно», — восклицают Сенаторы в «Действии о короле Гишпанском» (5: 56). Короли так привыкают к подобным речам, что ждут их и от аллегорий: «Ты ш Слава, что молчиш, что не прославляеш, а ты Предуведение, чтож не провещаеш?» (5: 132).

Относительно однообразные слова благодарности, как и поздравления, произносят почти все персоны: «Благодарствую вас попремногу / И кланяюся рабски до ногу», «Благодарствую, мои господа, вас, / Что вы не изволили отставить нас» (4: 364, 363), «Благодарю всяко, что зделали тако» (5: 357). Значимость этих формул подчеркивают ремарки: «*Цесар Полиартес богов благодарит также и Алколеса*», «*Шпинадор благодарит Калеандра*» (5: 198, 388). Иногда эта формула сжимается до одного слова, но она все равно упоминается в ремарке, в которой также фиксируется этикетный жест персоны — «кла-

{330} *неетца Полиартесу»* (5: 161). Персоны, конечно, всегда благодарны богам во главе с Юпитером, благодарят они Господа, как Король «швецкой» в «Комедии об Индрике и Меленде»: «Давшему нам победу воздадим благодарение / И песнями духовными того ублажим»; как Иполит в пьесе об Иполите и Жулии: «Благодарю Бога моего, что еще подчил ты зрети» (5: 506, 482). Изъявляют персоны благодарность аллегорическим фигурам, непременно поздравляют друг друга с восхождением на трон, с бракосочетанием: «Поздравляю ты ныне, о царю избранны, / Наследны государь от Бога нам данны», «Мы вас поздравляем, / Здравия желаем, / В радости вам жити, / Чада получить!» (5: 423, 189). Иногда поздравления переходят в канты. Один из них завершается следующим образом: «Дай Бог на веки во любви вам жити, / Чтобы опосле с мужем не тужити» (5: 180).

К поздравлениям примыкают тосты, как и благопожелания, прерываемые криками *виват* или начинающиеся ими: «Виват, наш державнейши король августейши, / неополитанский монархо светлейши» (4: 332); «Кричит теперь народ „виват“ громогласно» (5: 399). Поются канты с тем же восклицанием. Персоны без конца говорят: «Вам поздравляем <...>. Виват восклицаем», так поступают и аллегии: «ТрублЮ днес виват, Ал бене виват!» (5: 171, 382). Даже епигос, т.е. эпилонг «Комедии о Фарсоне», начинается словами: «Виват вам, господам, поздравляю / И в сей день радоватися желаю» (4: 411).

Слышатся со сцены благословения. В «Комедии об Индрике и Меленде» отец оставляет благословение Индрику: «Сам же просил от него прощения, / Ему ж оставил свое благословение» (5: 542). Иполит, получив благословение от Пастора, желает, чтобы и отец его благословил, чего тот, правда, не делает. Другие родители благословляют своих детей, как в «Комедии о Ксенофонте и Марии». Ксенофонт велит Иоанну и Аркадию ехать учиться в Афины со словами: «Да путешествуете мирно, повеленное мое творяще» (4: 195). «Буть ты благословен отныне да века (*благославляет его отец*)» (5: 156) — так царь благословляет сына на военные подвиги, объясняя, что ничего другого дать ему не может («Акт о Калеандре»). В этой же пьесе Тигрина разрешает Неонилде шествовать, куда та пожелает. Дочь просит: «Ты же, мати, подщися меня отпущати, благословение ваше извол мне подати» (5: 215). Полиартес благословляет своих маленьких детей: «Отеческим словом их

благословляю, богов же бессмертных за то величаю» (5: 203). {331} То же делает их дед, царь Атигрин. Просят некоторые персонажи благословения на царство, как Адания в «Истории о царе Давиде и царе Соломоне». В интермедийных пьесах также порой звучат благословения. В «Шутовской комедии» Панталон отдает свою дочь замуж за Шута с такими пожеланиями: «Вот, сын мой, возьми мою дочь! Дай Бог вам многое благополучие!» (3, 391).

Естественно, высокий этикет — удел благородных персон. Интермедийные персонажи обычно пренебрегают его правилами. Они ни к кому не выражают особого почтения, не произносят тостов, никого не прославляют. Правда, в их речах иной раз возникают традиционные благопожелания: «Хлеб да соль отцу святому! / Благослови и мне сесть, мужичку простому» (4: 473). Если они пользуются этикетными формулами, то непременно обыгрывают их. Могут сказать: «Благодарен, челом бью, спасибо» и тут же задать вопрос: «Что ж ты, брат, надул рыло?» (5: 97). Так выражается Гаир в пьесе о Сарпиде. Интермедийные персонажи здороваются и тут же обзывают встретившегося им на пути человека: «Здравствуй, брат! Здравствуй эка чифутка, / Я думал, что ужь ты чорт взял!» (5-я интермедия из «Интерлюдий или междувброшенных забавных игрлиц») (4: 485).

Так этикетные формулы входят в игру. Обычно интермедийные персонажи произносят вежливые слова неохотно и с неизменными добавлениями: «А тут теперь прощайте, / И меня к себе не ожидайте», «Здравия вам, господам моим, желаю, / А я право-та и с голоду умираю» (5: 718, 660). Но некоторые готовы повторять их без конца, как Гаир в пьесе о Сарпиде: «Еще не прощание, а что скажу, внушайте <...> А ну ж, лишен прощайте / и опят нескоро ожидайте» (5: 98–99). Этикетные формулы могут совмещаться, так образуются развернутые высказывания: «Здравствуйте, господа дворяне / И все миряне! / Вот я сюда пришел, / Да и сколько людей нашол. / Привела меня суды Сваха <...> Смотреть Невесты» (5: 708). Бывают они довольно кратки: «Благодарствую, друг, / За такой тебе труд» (5: 595).

Так как каждая персона беспрестанно произносит слова приветствия, прощания, благопожелания, благодарности и другие этикетные формулы, пьесы наполняются ими в такой мере, что начинает казаться, будто все персоны на сцене заняты только этикетом. Вот пришли к царю его сыновья и торжест-

{332} венно поздоровались с ним, тут же к ним присоединяются Сенаторы, славящие царя, последовательно произносящие формулы благопожелания и тосты. Повторяющиеся этикетные формулы не обязательно перерастают в диалог, чаще они его подменяют, но зато они всегда подтверждают позиции персон и свидетельствуют об их статусе. Кроме того, эти формулы способствуют развитию игры, так как в них бывают записаны жесты: «Величество твое поздравляю, / И со учтивостию главу приклоняю» (5: 71). Они сопровождаются поклонами и поцелуями, некоторые из формул, как прощание и приветствие, требуют подношения даров. Почти всегда персоны реагируют на эти формулы, что способствует развитию сценического слова, это прежде всего происходит в тех эпизодах, которые мы называем формулами театральности.

Возможности сближения персон на уровне слова реализуются и в путевых *Путевые формулы* формулах. Это распространенные высказывания, в которых выражаются намерения отправиться в путь. Персоны не покидают сцену без слов о том, что уходят или уезжают, обязательно заявляют о своем возвращении. Подобные сообщения часто повторяются, в них указывается на пункт, из которого вышли персоны и к которому направляются. Другие непременно интересуются, куда кто направился и откуда прибыл, как в «Комедии о Ксенофонте и Марии»: «возвести ми, камо грядеши», «Аз что се вижу? <...> кто ты к сему путешествию приведе?» (4: 208, 213).

Итак, все персоны, отправляясь в путь, произносят путевые формулы. Калеандр заявляет: «Из Армении тракт мой тебе объявляю», «Тепер поход мой в Грецьню являю» (5: 249, 172). Он объясняет, почему покидает родные пределы — убегает «от гнева жестока» или уходит на войну. Полиартес, только что обручившись с Тигриной, «проситца в дом», так как должен испросить позволения отца на женитьбу. Персоны обязательно обещают вернуться: «Скоро возвращуся, тако вам сказую», «К вам же, победивши, скоро возвращуся, в радости великой пред вами явлюся» (5: 171, 384). Их возвращение также отмечается. Редко такие формулы передаются второстепенным персонам — Фарсон не сам рассказывает Кралевне о целях своего приезда, это делают Сенаторы. Вернувшись, сыновья Ксенофонта в пьесе о Ксенофонте и Марии молчат. О том, что они уже дома, повествует их мать. Также Индрик не сам сообщает отцу, что приехал из дальних стран, реплика, кото-

рую он мог бы произнести, поручена Вестнику («Комедия об {333} Индрике и Меленде»). Интермедийным персонажам бывает достаточно сказать: «Итак, пришел я» (5: 583).

Путевые формулы обрастают мотивациями. Главный герой «Акта или действия о князе Петре Златых Ключах» сообщает: «Уже я давно тое имел в размышлении / и всегда оставался в таком намерении, / Что лучше в иное мне ехать государство, / чужое приятнейше ковалеров царство» (4: 322). Ему обещают, что в чужой стороне есть такие же знатные герои, как и он, что там его будут принимать «честно», с благородными презентами, потому он и решает «маршировать» в Неополитанию. Родителям Петр объясняет, что обучится на чужбине «ковалерских дел» и насмотрится «народов чужих нравов» (4: 324). Как видим, князь Петр находит особые причины для своего отъезда, о которых потом, правда, забывает. Он же решает вернуться обратно, мотивируя свой отъезд болезнью отца, и просит Магилену отпустить его во Францию: «Того ради прошу вас: дайте позволение / чтоб мне от родителя взять благословенье» (4: 343). Она вместе с ним отправляется в путь. Так состоится, видимо, одно из первых на русской сцене бегство влюбленных. В этом эпизоде путевые формулы переплетаются со словами любовных признаний. Также в «Акте о Калеандре» Армелина и Алкобель, полюбившие друг друга с первого взгляда, решаются на побег: «В Грецию убегаи подшимся мы всяко» (5: 238).

В «Комедии о графе Фарсоне» герой отпрашивается у отца погулять в иностранные государства, чтобы «чужестранных извычай познати» (4: 359). Он выдвигает ту же мотивацию, что и князь Петр. Один Иполит никуда не хочет ехать — его отправляют насильно, но он бежит и возвращается к своей возлюбленной («Комедия гишпанская о Ипалите и Жулии»). Его опять посылают в «Ыталию», откуда он вновь убегает. Иногда мотивация опережает путевую формулу. Цесарева в «Комедии об Индрике и Меленде» просит у Цесаря разрешения посетить Рим, и он ее отпускает. Потом только она сообщает, зачем отправляется в путь: «Французская аз была королева, / Ныне же назвася Цесарева, / И за такую ко мне божескую милость / Иду в Рим помолитись» (5: 525).

Выслушав путевые формулы, на них откликаются родители персон. Калеандр и Алкобель хотят идти «в разны государства врагов победити», но их отец против. Зато отец графа

{334} Фарсона радостно принимает решение сына уехать, он доволен, что тот не желает «в покое преобитати», и запрещает сыну «досаждать» жителям иностранных государств, прельщаться прекрасными женами и творить скверный блуд. «Аще преступиши заповедь мою, / То узриши всю жизнь пагубную свою», — говорит он, как бы предвещая дальнейшее развитие действия (4: 360). В других пьесах родители также дают пространные наставления своим сыновьям. Отец князя Петра, Волхван, велит ему «содержать» компанию только с честными «людьми», дает в сопровождение лакеев и наделяет казной, чтобы Петр в чужих странах жил «не убого». Интермедиальные персонажи со слезами провожают своих детушек, которым приспела пора учиться в «серимарии»: «Все мои знакомцы и вся моя родня! Сберитесь сюда, / Посмотрите, какая на меня пришла беда: / Детей моих от меня отнимают» (4-я интермедия из «Интерлюдий или междувброшенных забавных игралищ») (4: 484).

Предупреждают путевые формулы решения родителей. В «Комедии о Ксенофонте и Марии» отец осознает, что сыновьям пора изучать «еллинское любомудрие», и те соглашаются: «Вся zde оставим и да идем не замедля в путь свой» (4: 198). Фелтмаршал в пьесе об Иполите и Жулии, чтобы отделаться от Иполита, приказывает ему ехать «в дальние государства и в разные края» (5: 480). Царь Целюдор в «Акте о Календрандре» велит Полиартесу искать иного царства.

Отправление в путь, как и возвращение, вызывает эмоциональные реакции окружения. «Ах! ах! Свет очей моих ныне померкает! / Куда мой вселюбезный сын Петр отъезжает» (4: 325), — рыдает мать князя Петра Златые Ключи. Эти реакции усиливаются, когда героев провожают возлюбленные: «Прости, любезны, и счастливы буди, и мене, невесты своей, не забуди» (5: 172). Путевые формулы вызывают слова молитвы, например, их произносит Ксенофонт, отправляющий сыновей обучаться наукам. Он говорит, что путь их будет «непредкновен», если они будут надеяться на Бога, благословляет и отпускает. Подобные формулы произносят аллегорические фигуры, как Гениюш, покидающий царство Целюдора после его смерти: «Пойду еще во свете иных аз прелщати и тем бо потщуся себя утешати» (5: 182). Их соответственно напутствуют: «Ты же Предуведение, в Грецию ис Трапезон шествуй» (5: 195).

С путевыми формулами сочетаются пожелания счастливого пути: «Щастливого пути желаю ти, честнейший отче» (4:

208). Эти пожелания разрастаются — отправляя персон в военные походы, им советуют вооружиться: «Заутра в поход приготавливайтесь / И со всем воинством вооружайтесь» (5: 78). Проят: «Изволь шествовать, толко возвратися, перед нами же в радости, не мешкав, явися» (5: 384). Таким образом, путевые формулы требуют «ответа». {335}

В отличие от других формул, они не столь устойчивы и подвергаются значительным изменениям, распространяются, тем не менее легко вычлняются, так как всегда содержат информацию о передвижении персоны, об исходном и конечном пунктах маршрута, происходящего за сценой. Эти формулы можно считать попыткой определить место персоны в пространстве и ориентировать в нем зрителя. В их построении проявляется относительная свобода, также они более уверенно увязываются с действием, чем другие формулы. Зачастую они становятся семантическим центром эпизодов, в которых путешественников торжественно провожают, а затем встречают.

К проходам и встречам специально готовятся. Мария и Ксенофонт, отправляясь в Иерусалим, дают распоряжения относительно своего имущества, «изобилно» берут с собою золото, и только потом Ксенофонт говорит: «сами же вручаяся в милость Божию да путешествуем» (4: 213). Отец Фарсону золота не дает, но велит двум рабам сопровождать его. Иполит и Камендацкой Сын выдумывают повод отправиться в путь — они делают вид, что едут охотиться. Примечательно, что в «Комедии об Индрике и Меленде» путевая формула пародируется в обращении Индрика к злому Сенатору перед казнью: «Идем скоро, не обленимся, / Да тамо оному покорны явимся» (5: 541).

Отправление в путь можно считать своеобразной заставкой к действию, без которой можно было бы обойтись. Возвращение интересно только тогда, когда на сцену выходит персона, которую считают давно погибшей, но отправления в путь и возвращения присутствуют практически во всех пьесах. Путевые формулы могли бы свестись к кратким высказываниям, но этого почти никогда не происходит. Участники действия и так видят, что некто пришел или уходит, тем не менее они вслушиваются в сообщения, маркирующие многочисленные перемещения, пространно на них отвечают. Видимо, путевые формулы выполняют некоторые дополнительные функции, так как свидетельствуют о переходах участников действия от покоя к активности, на уровне слова они выступают замеще-

{336} нием пути, обычно никогда не представляющегося на сцене, а только подразумеваемого. Эти формулы, пусть на словах, лишают действие статичности. Они разрешают персонам не только произносить однообразные краткие монологи, но и вступать в контакт между собой, выражать эмоции. При этом их частое повторение создает впечатление разобщенности персон, им всегда приходится подробно объяснять, что произойдет далее.

Персоны «охотничьего» театра объединяются между собой с помощью приказов, которые бывают достаточно подробны и оснащаются обращениями. На сцене не раз слышалось: «Тако повелеваю тебе сотворити», на что всегда был готов ответ: «Готов волю твою исполняти / И во всем тебе угождати» (4: 121). Приказы требовалось исполнять скоро и верно, об их исполнении обязательно сообщалось: «Ныне повеленное твое скоро сотворил / Иафьфа пред тя представил» (4: 112). Таким образом воспроизводился прямой речевой акт, никогда не передававшийся в косвенной форме, он непременно выносился на сцену.

Приказы были своего рода двойной формулой общения; конечно, их нельзя назвать «ударом в драматической борьбе», но все же их действенность не подлежит сомнению (Волькенштейн 1923: 86). Возможность дать приказ и ответить на него драматурги никогда не упускали и часто разворачивали его в пространное сообщение: «Верный мой паж, / Здравия моего страж, / Ныне тебе возвещаю, / Ко графу Фарсону посылаю» (4: 371). Но встречаются и такие указания: «Как при этом поступать вы сами знаете» (5: 62).

Приказы, соединяя персон, порой выступают единственным видом общения, обычно их раздают короли, цари, фельтмаршалы и даже аллегории: «И вы, воины, крепко себя вооружайте, / Противо неприятеля смело выступайте» (4: 98). Требования персон бывают самые разные: царь Давид велит найти ему врача или юную девицу; дукс Сарпид — лишить жизни злодея; король Гишпанский велит всем отправляться на войну: «Тот час вооружитесь, брати, к рати днесь, / Идет бо турецкое воинство и обоз весь» (5: 64).

Военные эпизоды во многом состоят из приказов, именно в них передается ход битвы. Полиартес повелевает храбро выступать против «трапезон», Калеандр отдает приказание выступать против греков: «Что вы так стоите, ил дрема объяла? Что же приуныли, ил беда настала? Или вы заснули в сиевой

ознобе?» (5: 315). Высокие персоны приказывают приближенным и слугам отправляться в путь или возвращаться: «Тебе глаголю, мой любезный, к пути ся да направиши» (4: 96), «Отдавши ему должный поклон свой, / Безо всяких разговоров возвратися в дом мой» (4: 373). Возвращаясь, подчиненные сообщают властителю: «Се возвратился аз» (4: 96). Некоторые пьесы, как «История о царе Давиде и царе Соломоне», переполнены приказами и сообщениями об их выполнении.

Не раз отдаются приказы частного характера. Волхван, отправляя в путь Петра Златые Ключи, повелевает: «Вы ж, верные лакеи, князя сохраните / и в целости к нам воспяте его возвратите» (4: 326). Даются приказы наполнить бокалы и обнести гостей во время пира или банкета. Слуги не всегда покорно соглашались выполнить приказания, они даже грубят господам, за что их обзывают идолами немymi, канальями и бестиями. Однажды на основе приказа вырастает развернутый эпизод в «Акте или действии о князе Петре Златых Ключах». Прекрасная Магилена отправляет Девку искать Мамку: «Девка! — Что, государыня моя, изволите? — Пришли мамку ко мне скоро» (4: 334). Затем приказание получает Мамка, но не хочет его выполнять и напоминает Магилене о том, что королевской дочери не пристало быть «любовницей кавалерской»: «Не могу я истинно сей ваш приказ зделать» (4: 335). Услышав эти слова, Магилена падает замертво, и Мамка смягчается: «Я готова в услугах ваших находитца <...>. Болши, государыня, говорить не буду, / но всегда во услугах ваших верна буду» (4: 336–337).

Порой приказы передаются по цепочке. О приказе Кралевны зачислить Фарсона в полк драбантский ему сообщает Сенатор, Фарсон повинуется: «Господин адъютант, готов сие сотворити / И сей приказ в роте своей объявити» (4: 390). Затем обращается к драбантам, веля им отдавать честь Кралевне.

Персоны не только приказывают, но и просят, как отец — князя Петра: «Днесь аз всех вас моей прозбой утруждаю, / повеселится со мною, усердно желаю» (4: 317). К нему же обращены такие слова: «Изволь, князь Петр, бится днес на поединке», «Того ради прошу вас, ковалеры милы, / За величество наше храбро поступайте» (4: 319, 337). Просьбами избилуют многие высказывания персон, граф Фарсон не раз просит господ Сенаторов и Кралевну оказать ему милость: «Токмо сего дерзнул у вас просити, / Изволте на сие резон учинити», «Изволте надо мною свою отеческую милость явити» (4: 361,

{338} 364). От Кралевны он хочет получить повышение в чине, та велит Сенаторам писать «патенты во все наши регименты», а они боятся, что Фарсон будет просить у Кралевны «апшиту». Кралевна отвечает на просьбы приказами — велит Сенаторам записать в протокол ее решение о приеме Фарсона на службу. Тот отказывается: «Не токмо в салдатех, но и в фелтмаршалах не хошу быти: / При девице быти и самому девицею слыти» (4: 372). Узнав об этом, Кралевна возмущается: «Что сие творитца, / Исперва какая грубость явитца» и снова отдает приказ: «А слыши ты, пажу, / Что я ныне тебе прикажу» (4: 373). Таким образом, приказы и просьбы сближаются. Кроме того, они зачастую подменяют беседы персон, а также способствуют перенесению действия в театральное пространство.

Интермедийальные персонажи также готовы отдавать приказы, но часто безосновательно. Хозяева приказывают накрывать на стол, купить еды: «Время уже и обед приготавливать / И к тому пристойное припасать. / Малой! Слуга! Дитина! Человек!» (2-я интермедия из сборника П.Н.Тиханова) (5: 567). Слуги не торопятся и даже возмущаются. «Зачем изволили призывать / Или что намерены приказать?» — так отвечает Шляхте Херликин в 1-й интермедии того же сборника (5: 564). Они не желают исполнять хозяйскую волю, так как страшно заняты, например, в «Шутовской комедии» «один у коня, а другой за делом послан» (3: 403).

К приказам и просьбам примыкают советы, притом не только в таких формульных эпизодах, как сенат или суд. Приближенные свои речи часто начинают словами: «Аз советую тако» (4: 586). Выслушав советников, с одним из них высокие персоны обычно соглашаются, как Тамира в «Гистории о Кире царе перском»: «Буду тако творити, что совещаваш» (4: 587). Но не все персоны ведут себя подобным образом, царь Атигрин и дочь его Тигрина в «Акте о Калеандре» недовольны советами своего окружения: «Ужасны слышу от вас есть советы, и сказанны ныне таковы обеты», «Все ваши советы от ся отвергаю, но в слезах отселе всегда пребываю» (5: 132, 213). Чаше слова приближенных все же принимаются к сведению.

Никто из них не дает советов без разрешения властителя, например, король Гишпанский их просит: «Как лутче, мнение полагайте / И совет свои к тому давайте», «Что за вещь? Хотел бы аз знати? / Не может никто из вас показати?» (5: 60, 78). Аналогичная ситуация наблюдается в мире богов. Как гласит

ремарка пьесы о Калеандре, *«Боги вси о сем разсуждение полагают, согласуюся Юпитеру о рождении Неониды от Тигрины, также и о том Палиартесу о Калеандра возрождении советуют»* (5: 192). Юпитер благосклонно выслушивает своих советников: *«Изрядно ныне вещаете дивно, нашему божеству ничто же противно»* (5: 256). Отвечать высокой персоне должны все, но некоторые, как, например, один из Сенаторов в пьесе о преславной палестинских стран царице, стараются уйти от ответа: *«Ничтоже глаголати, о царю, дерзаю, / Ни уст моих к словесем ныне отверзаю»* (5: 411). Иногда совет даже противоречит мнению властителя, что разнообразит данный вариант формулы общения.

Мог совет заменяться сентенцией: *«Что Бог даст, то и будет, / А чему быть, того никто не избудет»* (5: 64). Советы иногда дает пара персон, что часто встречается в *«Акте о Калеандре»*. Один Сенатор говорит: *«Истинно советуем: надлежит творити, еже бо Агролиму зятем тебе слыти»* (5: 164). Другой его поддерживает. Встречаются и единичные советы: Гениуш советует Полиандру искать сыну невесту, царь Целюдор, не зная, как ему поступить, спрашивает у этой фигуры: *«Тепер же советую с тобою разумно: скажи мне, пожалуй, будущее умно»* (5: 173).

Приказы, просьбы, советы, может быть, более других форм общения, не просто избыточны, но сверхизбыточны. То, что можно было сказать одним словом, становится развернутым сообщением, адресованным участникам действия, на которое они непременно отзываются. В результате словесный ряд пьес будто засоряется этими вводными формулами, но все же они нацелены на контакты персон и прямо о них свидетельствуют. Как и другие формулы, приказы, просьбы, советы указывают на зависимость персон друг от друга, наглядно демонстрируют иерархичность их системы. Они не столько замедляют сценическое действие, сколько подменяют его, могут они быть основой развитых эпизодов. Видимо, с помощью этих формул в пьесах создавался план общения персон, пусть еще поверхностного.

Пароль. Среди формул общения выделяется пароль, относящийся к этикетным формулам, но другого вида. Давая друг другу пароли, персоны следуют рыцарскому этикету, воспроизводимому в переводных романах, лежащих в основе драматических сюжетов. Пароль, подтверждающий намерения пер-

{340} сон, — это слово чести и верности, поэтому он именуется вечным, бессмертным, верным. Называется он также клятвой, присягой, обещанием: «Подобну и я клятву тебе обещаю / и верной присягою себя утверждаю» (4: 338); «Даю вам верной мои пароль и присягу»; «Обещали друг друга любити / И брак с ним во время соединити» (5: 483, 527). Эти наименования, как видим, используются одновременно. Иногда пароли только подразумеваются: Фарсон и Кралевна не подтверждают свои чувства ритуальным словом, Пилляд, Памфил и Орест в пьесе о Сарпиде связаны узами дружбы, но не дают никаких паролей. О верности рассуждает только Орест, не переметнувшийся на сторону коварного Зимфона, как Памфил.

Эта формула менее развернута, чем другие, на зато с ее помощью персоны выражают свои намерения и чувства. Она свидетельствует об изменении отношений персон между собой. Когда они мирятся или ссорятся, то всегда упоминают о когда-то данном пароле. Следовательно, пароль никогда не бывает изолирован от целостного словесного ряда, он впаян в него. Персоны заключают «парол» по разным поводам, которыми выступают любовь, верность государю или военному союзнику.

Чаще всего пароли дают юные персоны. Так поступают Иполит и Жулия, Дукс и Лушница в пьесе об Иполите и Жулии. Иполит уверяет Жулию: «Верный мой ковалерский пароль и аз утверждаю: / Никого, кроме тебя, сердце мое не желаю» (5: 479). О том, чтобы ей тоже когда-нибудь дали пароль, мечтает Лушница, подруга Жулии. Услышав слова любви от Дукса, она просит их «ковалерским паролем утвердити», что тот и делает (5: 483). В «Комедии об Индрике и Меленде» Индрик, расставаясь с Мелендой, вручает ей в знак верности перстень, подтверждая им верный свой пароль. Она помнит об этом и в монастыре: «Не хотела того сотворити, / Вернаго пороля нашего пременити» (5: 531).

Пароли не только сопровождают объяснения в любви, ими подтверждают желание вступить в брак. Особенно часто это происходит в «Акте о Калеандре». Увидев друг друга, Полиартес и Тигрина сразу влюбляются, и в их речах сразу появляются упоминания о пароле: «Дай мне в том порол, что супругой будеш <...>. В верности пороля с тобою ручаюсь» (5: 162–163). Персоны клянутся в верности в присутствии Купиды, и он скрепляет их клятвы своим словом, подтверждая ис-

тинность их речей: «В верности сей вам парол заключаю <...> {341} (*Заключив парол, Купидо отходит*)» (Там же). Делает он это не раз. Когда, сраженные его стрелой, влюбляются друг в друга Калеандр и Неонилда, Купида произносит: «Паролем заключенных вас днесь поздравляю, любовь сотворивши, себя забавляю» (5: 260). Об этом пароле часто вспоминают Калеандр и Неонилда: «Аз бо паролем с тобой заключался, женихом ти быти тако обещался», «Парол заключала, так аз обещала», (5: 353, 354). Купида скрепляет паролем и другие пары, например, Алкобеля и Армелину: «Сию Армелину, тебе аз вручаю, любовь вам имати парол заключаю» (5: 237). За исполнением паролей следит сам Юпитер: «Прежняя пароли все соединятца, и оныя с вами в дружбе объявятца» (5: 312).

Пароли даются навсегда. Штелла уже заключила пароль с Уранием и сказала ему: «Инаго жениха не буду имети, подщись со мной ныне парол заключити» (5: 341). Теперь она не желает выходить замуж за Эдомира, который на самом деле и есть Ураний. Она настаивает на том, что не может нарушить данное ею обещание: «Не посягну замуж, хоть смерти предайте <...>. Паролем бо вечным другу заключенна, одному в невесту давно сопряженна» (5: 364–365). Эти слова она повторяет Полиартесу и Тигрине. Персоны заключают пароли, не только обещая вечную любовь. Они обязуются хранить чистоту. «Драга Неонилда, люблю тебя всяко, паролем заключаюсь в чистоте жит тако», — обещает Калеандр, но вскоре прогоняет от себя аллегорическую фигуру Чистоты, отваживающей его от соблазнов (5: 260). Совесть напоминает ему о данном когда-то пароле.

Пароли гарантируют тайну. Полемондр «за паролем верным» не может открыть, что за прекрасные кавалеры сражались на поединке, но все же нарушает его и рассказывает, что это были его племянники. Потом он просит пароля у Арфелиона: «Паролем бо паки с тобою ручаюсь, по смерть другом быти тебе обещаюсь». Тот отвечает согласием: «Паки паролем с тобой заключаюсь, что никому не сказыват, о сем заклинаюс» (5: 242). Затем Арфелион велит оруженосцу Руилло рассказать все подробности трапезонской войны, обещая дать ему пароль: «В верность бо тебе сей парол дарую, что никому не повею, тако ти сказую» (Там же). Свое обещание он повторяет дважды.

Пароль, как видим, не остается неизменным. Персоны его нарушают, что создает динамизм сюжета. Магилена, услышав,

{342} что Петр возвращается на родину, возмущается: «На что ты прменяешь свой пароль почтенны?», но делает это зря (4: 343). Петр остался ей верен. Сраженный красотой возлюбленной, он, правда, готов «прменить» пароль, т.е. нарушить слово, и ранее, чем положено, оказать ей «знаки любовныя»: «Вижду, что прменить пришло пороль верны / и знаки любовныя казать лицемерны» (4: 346). В конце концов влюбленные соединяются. То же происходит в «Акте о Калеандре». Полиартес, обещая жениться на Тигрине, женится на другой. Как выражается аллегорическая фигура Верности, он Тигрине «слово верно прменил» (5: 182). Об этом пароле рассуждает также Предуведение. Отец Тигрины не верит в измену жениха своей дочери: «Разрушит ли порол, с нами учиненный?» (5: 185). В грамоте, присланной от Полиартеса, сказано, что Полиартес, хотя и заключил «порол» с Тигриной, теперь по принуждению отца его разрушает и женится на другой. Из-за этого начинается война, длящаяся очень долго, о чем вспоминает Полиартес, наконец встретившись с Тигриной: «За нашу неправду сие сочинялось, за розрыв поролев тако сотворялос» (5: 368). Ее отец когда-то пожелал отомстить «неустойку», «смех» и оскорбление, нанесенное Полиартесом. С криком: «Экой каналия, что ты сотворил, за что же порол с нами разрушил» — он начал войну (5: 186). Тигрина об этом пароле помнит всю жизнь, вспоминает о нем, выдавая замуж дочь, рожденную от другого, ожидая, что в конце концов все по паролем «тако учинитца». Об этом никогда не забывает Предуведение, полагая, что «пароли» влюбленных скоро «совершатца», что и происходит, но только в финале пьесы.

Пароли дают не только возлюбленным, но и их родителям. Полиартес, обещая жениться на Тигрине, говорит ее отцу Атигрину: «В верности порол о сем вам дарую». Атигрин торжественно отвечает: «В верности порол сей от вас воспримаю» (5: 171, 172). Также родители дают пароли женихам своих дочерей, храбрым кавалерам, выступающим на турнирах, на чем те настаивают: «Дай же нам порол, что отдашь в супругу <...>. А бес пароля нейдем змия убивати» (5: 138). Отдельный пароль Атигрин дает Агролиму по тому же поводу, правда, потом он его нарушает, уступая требованиям дочери, хотя все же помнит о нем: «Поролем заключенны творю мою волю» (5: 144). Также нарушает клятву в вечной верности Алкалеретес — только что он хотел быть рабом Полиартеса,

но вот уже наступает на него с войной. Так этикетная формула {343} пароля определяет движение сюжета.

Реже пароли заключают по другим поводам, тогда эта формула не участвует в создании мотиваций поступков персона. В «Комедии Гишпанской о Ипалите и Жулии» Адмирал просит Фелтмаршала дать «последни парол свой верный» (5: 469). Он хочет в случае своей гибели оставить ему на воспитание дочь Жулию. Она, не желая выходить замуж за Сенатора, но смиряясь с этим, требует, чтобы тот не обладал ею ровно три года после свадьбы: «Токмо прошу за таким паролем сие утвердити, / Дабы ему три лета телом моим не обладати». Фелтмаршал передает Сенатору этот пароль, и тот соглашается: «Даю тебе верной мой пороль сие содержати» (5: 495). На этом дело заканчивается, так и не начавшись. В пьесе о Календре Арфелион называет Полемондра своим братом и заключает с ним «братерский» пароль; Полемондр желает ему «за этим паролем» здраво пребывать.

Пароли интермедийных персонажей называются словом, как в «Шутовской комедии», в которой Шут объясняет свату, что он слово дал и хочет в нем «устоять». После таких торжественных заявлений он говорит о своей невесте совсем не в высокопарных выражениях: «Хочет ли етого блятка, то сама ведает, толко чтоб про то не знал» (3: 383). Согласие старого Панталона на брак также именуется словом. Чаще интермедийные персонажи дают обещания, которые никогда не выполняют.

Пароли соединяют и разъединяют персон, что движет сюжет. Тесно связанный с его развитием, в отличие от других формул общения пароль способен его изменять, так как он участвует в развитии действия. Кроме того, заключая пароль, персонажи в максимальной степени выражают намерения относительно друг друга. Будучи более сжатым, чем другие формулы, пароль тем не менее выделяется в потоке сценического слова.

Грамоты. Постоянно выискивая средства сближения персон между собой, драматурги обращаются к письменному слову. Персоны обмениваются грамотами, письмами, издают указы. Эта формула занимает особое положение, она может сокращаться или опускаться, но всегда усиливает игровое начало. Именно она свидетельствует о потенциальной активности формул общения. Даже если послание лишь подразумевается, вокруг него все равно развивается сценическое действие. По-

{344} добная ситуация могла бы произойти с любой формулой, но только это в полной мере раскрывает связь между словом и действием. Она подавляет слово настолько, что оно может даже исчезнуть. Необязательно грамота читается вслух, о ней могут говорить или только пересказывать, что не мешает ей оставаться ядром сценического эпизода, как в «Истории о Кире царе перском»: «Яже тако повеле вся вам возвестити: / Готова з державством вашим брань творити» (4: 567). Может послание с вербального уровня перемещаться в мир вещей. Тогда с ним ведут игру: его рассматривают, передают из рук в руки, кладут, бросают, рвут на части, топчут, хотя так бывает далеко не всегда.

Цари и короли отправляют в «чуждые» страны грамоты, которые также называются письмами или «авизи». В «Акте о преславной палестинских стран царице» Царь получает «лист» от «безбожного» царя и, прочитав его, решает выступить с войной. «Авизи» в чужие государства велит писать Король «дацкой» в связи с рождением дочери в «Комедии об Индрике и Меленде». Король саксонский именуется полученные «авизи» «курантами»: «Из Дации куранты любезно объявляю» (5: 501). Обычно в посланиях властителей содержатся объявления войны, турниров, сообщается о бракосочетаниях, рождении детей. Таким образом, эта формула вбирает в себя ключевые точки сюжета, переводя их в письменное слово.

Решение составить грамоту принимает обычно царь, в «Действии о короле Гишпанском» — Сенаторы, в обмен грамотами вмешиваются аллегорические фигуры. В «Акте о Калеандре» Предупреждение советует Атигрину разослать «граматы» «в царствы разны», «в разны нации». Грамоты пишут Писари, Рабы. Князь Иефай, задумав послать грамоту, приказывает: «Идите к писарем, реченное скажите / и царю Аммону грамоту напишите» (4: 94). В «Акте о Калеандре» «Секретарь», взяв «бумагу и чернилы», пишет «в такую силу», как велит царь. За письменными принадлежностями посылают Слуг и Лакеев. Отвозят грамоты Послы: «Грамоты ваши сия мы при-маем; яже глаголал еси, все то отправляем» (5: 135). Они привозят и с почтением вручают послания: «сей лист мне вам, монарху, повелел отдати, / Приемши в нем писанно, изволь прочита-ти» (5: 429). Иногда грамоту поручается отвезти одному из кавалеров. Так, Тигрина отдает грамоту Алкабелю, и он шествует с ней в Грецию со словами: «Скоро иду в Грецию, исправляти бу-

ду, твоего приказу никак не забуду» (5: 357). Затем его отец велит ехать с ответной грамотой к Тигрине, что тот и делает. {345}

Царь диктует послание. Атигрин «сам сказывает речи грамоты сей», в которой называет себя: «Мы, Атигрин, цесар трапезонской, объявляем» (5: 134). Рассказывает о причине, по которой созывает храбрых кавалеров из разных стран, заканчивается послание словами: «в чем потписуюсь». Царь сам подписывает его и запечатывает, но процесс подготовки на этом не заканчивается. Атигрин требует, чтобы с послания сняли копию и подали ему к «закрепе». Теперь у царя в руках два списка грамоты. Это один из наиболее развернутых эпизодов, построенных на отправке письменного сообщения. Оно бывает довольно обширным, как, например, то, которое получает Атигрин от Полиартеса.

Получение послания показывается на сцене. Его торжественно приносят, кладут на стол, получив его, персоны выражают эмоции. Король «дацкой» радуется: «Радуюся его радости великой, / И паче веселюся толико» (5: 504). Царь Полиартес также доволен: «Паки мне радость к радости бывает: сын мой, Калеандр, здраво пребывает» (5: 360). Так, даже в этих формулах звучит доминантная тема «охотничьего» театра. Естественно, дурные вести воспринимаются иначе. На некоторые послания персоны даже смотреть не хотят, они не доверяют написанному: «Написать можно всяко» (5: 60). В «Акте Ливерском» главный герой получает «лист непристойный», который ему зачитывает Секретарь «под литерою». Ливерий бросает «лист» на землю, одновременно пересказывая его содержание.

Обычно сразу пишутся ответы, но царь в «Акте о преславной палестинских стран царице» медлит с ним. Король саксонский, получив «авизи» от Короля «дацкого», велит Рабу написать ответ, самолично его запечатывает, для чего требует перо, чернила, сургуч и печать. Бывает, что в ответ пишутся грамоты «грозные», их вручают с «бесчестием». Не послать ответную грамоту значит нанести оскорбление, что прекрасно понимают Сенаторы в «Действии о короле Гишпанском»: «Сенаторы советуют дани и воинства не давати / И Посла без грамоты от себя отослати» (5: 60). Ответствуют на грамоту «резонами».

Грамоты произносятся вслух при отправлении или при получении, дважды они не читаются. Тигрина в пьесе о Калеандре, например, только кратко пересказывает содержание отправляемой грамоты приближенным. Зато ее читают вслух при дворе Полиартеса. Об ответной грамоте Полиартеса лишь

{346} говорится, читается она уже перед Тигриной. Перед прочтением грамоты предлагается: «врученные вам грамоты вслух zde прочитайте» (5: 227). Царь армянский Арфелион велит писать грамоты и разослать их храбрым кавалерам и только говорит о том, что в них будет написано. Однажды царь читает грамоту сам, но не вслух, а «про себя», приговаривая, что в ней написана «великая вещь». Редко встречаются косвенные упоминания о посланиях. Обычно их могут себе позволить только те персоны, которые, появившись на сцене, тут же исчезают, как участники турнира в «Действии о короле Гишпанском»: «Услышал писание о собрании нас от вас <...>. Прочел от вас писание, разумел силу» (5: 71). Эпизоды чтения — это эпизоды-связки, они разряжают действие и замедляют его.

Примечательно, что драматурги не только прослеживают написание и получение грамоты, но и отмечают правила, которым подчинялась форма послания. Отправитель называет имя и титулы того, кому оно адресовано. Изложив свою просьбу, он просит прощения и обязательно подписывается: «В чем и остаюсь покорны слуга, Полиартес, цесар греческий» (5: 186). Иногда ставятся только инициалы, как в грамоте Тигрины: «и сами б своей особою были б к нам на браки, в чем и остаюсь. Т» (5: 359). Инициалами подписывает грамоту Полиартес. Не раз специально оговаривается: «У подлинной грамоты печать» (5: 186).

Цари и короли пишут и рассылают указы. В основном это происходит в пьесах на библейские сюжеты, как в «Истории о царе Давиде и царе Соломоне», где читается «епистолия», в ней перечисляются преступления Иоава. Начинается она словами: «Сей злодей злых злодеев злейши». Заканчивается следующим изречением: «Все ныне кровии ему отмщенны, / Побежден ныне сей умерщвленны» (4: 135). Следовательно, «епистолия» — это смертный приговор. В «Действии об Есфири» зачитывается указ царя Артаксеркса, в конце которой сказано: «Дано в Сузе дворе нашем» (4: 257). Также в этой пьесе оглашается «мемориал» «на воспоминание заслуги Мардохеевы» (4: 267). Содержит «Действие об Есфири» указ, уничтожающий все указы, изданные Аманом, и возвеличивающий Мардохея. В «Комедии о графе Фарсоне» есть указ, который составляют и зачитывают Сенаторы. Он начинается именем и титулом Кралевны, в нем перечисляются проступки Фарсона, содержится приказание предать его смерти.

Изображается на сцене частная переписка. Здесь послания {347} уже не диктуются, персоны сами пишут письма и посылают пакеты. Кралевна в «Комедии о графе Фарсоне» велит принести ей чернил и бумаги и пишет письмо Фарсону, велит отнести и сказать, что прислал его «ис Парижа страж». Паж появляется у Фарсона со словами: «Сие письмо из Парижа прислано, / А на ваше имя подписано». Чтение здесь играет. Реплика гласит: *«Принять Фарсону письмо и читать»*. Фарсон явно выражает радость, и Хозяин спрашивает его: «Господин ковалер, что изволиш сумневатца / И сему писму смеятца» (4: 373). Кралевна уже не как частное лицо пишет французскому королю и приказывает: «Отвези его величеству сей мой пакет / И возвести мне от него скорой ответ» (4: 405). Пакет из Парижа получает Фарсон, новости, им полученные, не читаются. Только паж говорит, что отец Фарсона скончался, а мать отказывается его содержать.

Автор пьесы о князе Петре Златых Ключах сокращает эпизод с письменным сообщением до одной реплики. Обращаясь к Магилене, Петр говорит, что ему «принесли пакеты, / в которых явились печальны ответы» (4: 343). Лакей появляется у отца князя Петра с письмом от Магилены: «Изволите, ваша светлость, сей пакет принять / от старицы Магилены и скоро читати» (4: 350). В пьесе «О Сарпиде, дуксе ассирийском» есть письмо, содержащее сообщение государственной важности. Придворная дама Элвира пишет о злодеяниях Зимфона за сценой. Как сказано в ремарке, *«выходит, имея письмо в руках»* (5: 109). Она не знает, с кем его передать, но лучше Гаира это никто не сделает. Получив денег на дорогу, он отправляется в путь, обещая вскорости вернуться с ответом. Появившись у Памфила и Пилляда, он весело кричит: «Смотри, что есть зде намаранно» (5: 112). Памфил и Пилляд читают письмо по очереди, а Гаир, жалуясь на свое безнадежное физическое состояние, приговаривает: «Ну ж, читайте, читайте / и мне вещайте. / Что молчите, / поскорая скажите» (Там же). Те благодарят его и наделяют подарками. Так элементы комического окружают серьезное послание.

В «Комедии гишпанской о Ипалите и Жулии» Капитан велит Коменданту передать письмо Королю: «Приими сие письмо за моею рукою, / На знак верности вам вручаю» (5: 492). Так начинается целая череда писем. Иполит пишет Жулии и хочет послать письмо «через почту», сын Коменданта предлагает вло-

{348} жить это письмо в его пакет, чтобы оно не было перехвачено по дороге, но письмо перехватывает Фелтмаршал, соперник Иполита, задумавший разрушить чувства влюбленных, так как он сам страдает от любви и ревности: «О любовь в младости как уязвляет, / Нестерпима Иполит в сем писме являет». Он пишет Жулии от имени Иполита «развратно», уверенный в том, его «рука Иполиту соединяет» (5: 494). Затем переписывает письмо Жулии. Иполит, получив подложное письмо, сразу догадывается, что его писала не возлюбленная: «Аз же сему не хочу верить, / Скрою до времени сие писмо» (5: 496). Жулия поверила в то, что Иполит «свою верность изменил», и показала его письмо Дуксу, другу и названому брату Иполита. Дукс рассматривает оба подложных письма и видит, что они «такую же ипостасию» написаны. Так написанное слово позволяет обнаружить обман.

Интермедиаальные персонажи не пишут писем. Они обыгрывают слово официального документа, уже пережившего пародирование в смеховой литературе. Здесь читаются росписи о приданом, варьируются цитаты из Лечебников, пишутся духовные, как в «Шутовской комедии». Когда Шут притворяется, что он «смертно» болен, то призывает площадного Писаря, у которого бумага и чернила всегда наготове. Писарь составляет духовную, а затем читает ее вслух. Написана она «во имя всех художественных веселителей, всех разумных клиштерных ставителей, и всех терпеливых клиштерных употреблятелей» (3: 424). Эту духовную должны подписать несколько «незнаемых» друзей и «закрепити в лето, которое выподи и наверху поставляется, на месте, на котором назади и напереди ничего обрести невозможно» (Там же). Так при чтении завещания вырисовывается внешний вид этой важной бумаги. Писарь, «уверенный присягою», оформляет духовную по всем правилам — в ней перечисляются «недвижимые вещи», которые завещает Шут. Среди них изрядный пруд у реки Яузы, в котором водится рыба французская, по-нашему лягушки. «Вышучивание Яузы является характерной чертой русских юмористических произведений еще с XVII в. Напомним аналогичную завещанию шута „Роспись о приданом“» (Демин, Мирзоян 1974: 526). Пустошь в Польше неподалеку от Каменца Подольского — еще одна «недвижимая вещь». «Движимыми» оказываются клистирная трубка, пара дивных кожаных рукавиц из блошиных кожиц, две изрядные «фузеи без лож», головной порошок для тех, кому мысль в голову заходит. Число невероятных вещей множится, и

Шут так заключает свое завещание: «все остаточное, что я за- {349}
был или вспомнить не могу, — оставляю я всем добрым при-
телем, которые то могут сыскать и тем увеселиться» (3: 427).

Содержание духовной отсылает к народной смеховой ли-
тературе, как и «Челобитная Гаера на блох». Возмущенный
безобразным поведением этих насекомых, Гаер намеревается
составить челобитную, для чего, конечно, необходимо сыс-
кать «какого подьячишка / Или вшивого прикащика» (5: 694).
Он знает, что написать челобитную нужно «хорошенько»,
чтобы судье было «видненько». «Подьячишка» или «прика-
щик» на сцене не появляются, Гаер сам составляет челобит-
ную и велит зрителям «складу ее внимать». Он *«возьмет че-
лобитну, а сам говорит»* (Там же). Просит зрителей помочь
ему и вместо него «приложить руку», за что обещает напоить
их вином «добровольно». В одной из интермедий сборника
П.Н.Тиханова Херликин пишет не челобитную, а «даноше-
ние». Весь сюжет строится на чтении «покорного даношения»
«во учрежденную для всяких расправ канцелярию» (5: 578).
Херликин жалуется на мух и комаров, которые никак не «рес-
пектуют» людей и все «поют, шумят, а иные дерутца, / Сколь-
ко не выгоняеш, все в ызбу жмутся» (5: 579). Херликин требу-
ет унять беспокойных жильцов или разрешить ему самому
расправиться с ними. Судья принимает доношение и велит чи-
тать его Секретарю, что тот и делает, указывая имя истца:
«Вместо Епикура руку приложил / Сибирской дворянин Иван
Курин. / Числа, значит, и месяца, / Сего году нынешнего» (Там
же). Судья выносит «резолуцию», велит поставить на доноше-
нии помету и дает Херликину свободу действий: «Чтоб бить ему
мух самому везде, / Не исключая никаких и нигде» (5: 580).

На сцене показывалось также, как Доктор-Француз дик-
тует рецепт Герликину. Здесь требование принести черниль-
ницу да перо обыгрывается в рифме: «лохан да помело». И че-
лобитная, и доношение сближают театр с литературными па-
родиями на документы («Глухой паспорт», «Абшит, данный
от хозяина серому коту за его непостоянство и недоброту»).

Грамота и ее производные в большей мере, чем другие
формулы общения, срастаются с пьесой, так как связывают
персон между собой. Иногда только из них они узнают друг о
друге, как и о предстоящих событиях, войне или дуэли. Отсутст-
вие написанного слова — это знак нарушения этикета. Не раз
письменное сообщение вводит в пьесы слово документа, при

{350} этом оно провоцирует игру, требует значительного числа действующих лиц. Оно обрастает словом, вызывает дополнительные действия. Так выстраивается ряд самостоятельных эпизодов, иногда довольно пространных, ибо драматурги подробно представляют все этапы создания и получения письменного сообщения. Очертания этих эпизодов воссоздают ремарки и аргументы, они прослеживают, как персона решает отправить послание, как пишет его или поручает это сделать другим, перечитывает написанное, скрепляет печатью и велит послать адресату. Эта формула общения всегда включается в действие. Кроме того, она требует от персон эмоциональных реакций.

Молитва. Существует в «охотничком» театре и такая особая формула, как молитва. Это основное обращение театра к сакральному кругу культуры на уровне слова. Так прочерчивается семантическая вертикаль — слово молитвы направлено ввысь, к Богу и не предназначается для других действующих лиц. Молитва в большей степени, чем другие формулы, изолирована от целостного словесного ряда и знаменует психологический статус персон. В минуты наибольшего напряжения, опасности и печали, а также радости они обращаются к Богу. Будучи направленной только к нему, молитва соединяет с ним человека, выводя из круга мирских забот. Слово молитвы не способствует развитию сюжета, оно тяготеет к ораторскому слову, его интонация на сцене вторит той, с которой молитва произносится в жизни.

Молитвенное слово сопровождается специальными действиями, определяет положение персон на сцене. Они совершают жесты, приличествующие общению с Богом, кланяются, возводя очи горе, крестятся, плачут. Так молитва определяет сценическое поведение актера, в котором он вторит предписанному ритуалу, естественно, выполняя его не полностью, о чем свидетельствуют ремарки (Тарасов 1996: 31–53).

В связи с молитвой следует сказать несколько слов об иконах. Вряд ли они выставлялись на сцене, скорее всего их не было, зато о них говорилось, даже в интермедиях. В интермедии «Декламации ко дню рождения Елизаветы Петровны» Раскольник негодует по поводу того, что теперь все поклоняются «холстяным» иконам, «в почтение новой ереси преданных» (4: 529). Так отмечена новая тенденция в писании икон — появление картин на священные сюжеты.

В отличие от «охотничьего» театра, в театре Натальи Алексеевны, как и в школьном, иконы выносились на сцену. В «Комедии св. Екатерины» Старец подает икону Божьей Матери будущей святой и велит перед ней творить молитву всемогущую. В пьесе «Венец Димитрию» святой молится перед иконами, ремарка гласит: *«Идет ко иконам zde»* (4: 60). Затем он призывает солунян воздавать хвалу Господу перед иконами, поясняя, что *«Тамо Бог всемогущий от век видимы, / Воображении своем всем нам будеш зримы»* (4: 67). Святой Димитрий учит солунян склонять головы перед иконами, падать перед ними ниц, лобызать их, ибо в них почитается истинный Бог, который зрится «умными очима». Он благословляет на бой новообращенного Нестора, вручая ему «Бога святых иконы», призывая прикладываться к ним и осенять себя крестом (4: 86). Велит Димитрий повторять за ним «Отче наш», «Богородице дево, радуйся», «Символ веры», переходя от одной иконе к другой. Молитвы, которые он возносит сам, — это поэтические славословия Господу. В пьесе «Стефанотокос» молитва построена по принципу эха. В «Действе о семи свободных науках» Юноша призывает Отроков встать перед образом Спасителя, они и встают «умилленно», затем он просит их принести «молитвенный глаголы» (3: 130).

Если «охотничий» театр не привносил в художественное пространство икон, то молиться на сцене разрешал многим персонам. Молитвы читались не только в тех пьесах, действие которых происходит в христианских странах или в библейском мире. Язычники, приносящие жертвы своим богам и постоянно взывающие к Фортуне, от которой зависела их жизнь, могут неожиданно сказать: *«Надлежит нам Бога всем о сем молити, всегдашняя милости оному просити»* (5: 216). В предисловии к «Истории о Кире царе перском и о царице Тамире скифской» сказано, что царица «Христом Господем» «стерла главу» Киру; хотя, конечно, чаще такие персоны благодарят своих богов за оказанные им милости.

В «Действе о князе Иефае Галаатском» главный герой молится перед битвой, окруженный воинами. Он возносит благодарение Господу, одержав победу. Сделаем небольшое отступление. Это «Действо» обычно считают пьесой школьного театра, что вряд ли верно, так как на его сцену не выводились женские персонажи, выступающие в этом библейском сюжете. Возможно, что данная пьеса ставилась на «охотничьей» сцене силами бывших учеников духовных школ. На ее

{352} связанность со светским кругом культуры указывает то, что в рукописном сборнике она находилась рядом с пьесами об Иполите и Жулии, Фридрике (Индрике) и Меленде. Также ее ремарки и аргументы сближают ее с пьесами «охотничьего» театра.

В «Истории о царе Давиде и царе Соломоне» молится пророк Нафан, начиная обращение к Господу словами: «О, Бог велий, еже еси в небе», будто вспоминая «Отче наш» (4: 116). Молится и царица Вирсавия. Произносит молитву царь Давид, каясь в грехах: «Услыши мя, Боже, к тебе воззываю, / И да содею, что аз днесь желаю» (4: 118). Перед смертью обращаются к Господу Адания и Иоав. Вопиет к Богу Мардохей в «Действии об Есфири», с пением «плачевным» молится Иудиф, «*преклонши нозе на колене*» (5: 446). Иосия и «протчии» возносят молитву за нее, когда она направляется к Олоферну («О премудрей Иудифе»). В «Комедии о Ксенофонте и Марии» молится в ожидании скорой кончины Ксенофонт, умоляя принять его душу с миром и поселить в небесных обителях. Этой молитве вторит молитва сына его Иоанна, не желающего и в смерти разлучаться с братом: «умирающих ны не разлучи, но едина волна обою ны покрывает, и едина морскаго зверя утроба обема нама гроб да будет» (4: 202–203). Затем, оказавшись перед святой обителью, он благодарит Господа за чудесное спасение. Примерно те же слова произносит его брат Аркадий, которого волны вынесли к другому монастырю. Эта пьеса полна молитв: молятся не только чудом спасенные и обретшие Господа братья, молится Старец, и не однажды, радуясь тому, что достиг Иерусалима. Мать Иоанна и Аркадия, Мария, узнав о смерти своих сыновей, возносит молитвы, как и их отец. Наконец, все персонажи этой пьесы «добре труждаются молитвами <...> спасения ради своего» (4: 219). Такое большое количество молитв мотивировано сюжетом.

«Охотничий» театр не желал и вдобавок не мог перенести на сцену сакральное слово без изменений, но он нуждался в нем и на всем хорошо известной основе создавал вариации на его тему, прежде всего в пьесах на религиозные сюжеты. В «Акте о преславной палестинских стран царице» персоны не раз собираются идти в церковь, Царь призывает: «Мы же потечем в церковь молитвы творити, / За данную радость Бога вси благодарити». Заодно он объясняет своим придворным, что есть такой «обычей честь Богу воздавати <...>, молитвы теплыя к нему возсылати» (5: 407). Все тут же готовы идти

«возсылат» молитвы. Третье явление состоит из обширной молитвы Царя, которую он, *«приклонивши колена»*, начинает такими словами: «О Боже, всещедрая вышняя десница, / Всевидяща, всесила, вечная зеница» (5: 409). В речи, обращенной к Господу, Царь восхваляет его и благодарит за то, что ему посланы от Бога «сыны наследныи». {353}

Затем молится невинно обвиненная Царица, прося защиты, она смиряется с судьбой, говоря, что всю жизнь проводила с Господом, выполняя его повеления. Царь, смягчая суровое наказание, также обращается к Богу, вверяя Царицу его державе, зная, что суд его правый. Царица молится в изгнании, поручая своих детей Господу и только на него надеясь. Увидев, что одного из детей похитила львица, она произносит: «Боже, Боже всещедры, помилуй смиренну, / Помилуй толь в лукавой стране заточенну» (5: 418). Дети всегда помнят о материнской молитве. Когда один из сыновей идет на войну, то говорит: «Бог мя и тамо ради твоя молитвы / Сохранит, избавит вражия ловитвы. / Молитв ради сохранен буду и на рати» (5: 428). Царица отпускает сына с молитвой. Снова и снова она возносит молитвы, радуясь обретению пропавшего сына, а затем и простившего ее мужа. Увидев его после долгой разлуки, она обращается не к нему, а к Господу: «О, владыко, щедротны, превечны, безлетны» (5: 431). Можно сказать, что Царица, появляясь на сцене, только и делает, что молится. Одно явление заканчивается ее молитвой, следующее — начинается. Обрадовавшись встрече, Царь, взяв Царицу за руку, отправляется в церковь, приказывая, чтобы церковные колокола звонили непрерывно двенадцать дней. В этой пьесе очевидно движение к сакральному кругу культуры, что не наблюдается в остальных, где молитв относительно немного.

В «Комедии о графе Фарсоне» присутствует только одна молитва, которую герой произносит перед казнью. Фарсон так обращается к Господу: «Господи Боже мой пресвятой, / От вся твари твоя препетый» и просит о защите, вторя словам псалмов (4: 403). Завершая молитву, он вспоминает о своих грехах и просит милости Всевышнего. Несколько раз он начинает монологи словами: «Слава во вышних Богу», даже когда радуется встрече с Кралевной (4: 367). Он не взывает к Господу, узнав о смерти отца, но Хозяин его квартиры советует ему «возверзнуть» печаль на Господа, который даст ему радость. Фарсон произносит те же слова, радуясь неожиданному богат-

{354} ству. Кралевна творит краткую молитву в минуты решительного свидания с Фарсоном: «Господи Боже, мой отец! / Не даждь мне грешной погибнуть в конец» (4: 379). В «Комедии об Индрике и Меленде» «выходит Цесарева з Девицы и Сенаторы, став на колени, и молитву читает». Молитва эта краткая. Цесарева возносит хвалу Господу и просит: «По щедротам своим мене сохрани / И в вере своей до смерти утверди» (5: 526). Закончив молитву, «оборотясь», Цесарева начинает беседу с Мелендой и затем призывает ее молиться вместе. Эта молитва уже не произносится.

В «Акте или действии о князе Петре Златых Ключах» князь Волхван с супругой Петронимой прибывает в монастырь, устроенный с мудрым тщанием. Встретив там Магилену, скрывающуюся в обличье Старицы, они просят: «Отселе возлюбленна весма нами буди / и в молитвах твоих нас святых не забуди». Сама Магилена произносит: «Услыши молений моих глас печалны / и даруй зрети Петра, Боже безначальны» (4: 349). Это единственная молитва в данной пьесе. В «Акте Ливерском», восходя на трон, остановившись на последней ступени, молится Ливерий. Он благодарит Бога за то, что тот все его напасти превратил в радость и указал путь к трону. Также он произносит краткие слова молитвы перед боем: «Начатое дело ты ж, Боже, управи / И от неприятели скоро нас избави» (5: 403). В пьесе «О Сарпиде, дуксе ассириском» обращения к Богу очень редки, о нем вспоминает только Орест, победивший Памфила. В «Комедии гишпанской о Ипалите и Жулии», узнав о смерти Адмирала, оставшиеся в живых персоны не молятся о спасении его души. Пастор в этой пьесе не завершает исповедь героев молитвой.

Таким образом, отнюдь не во всех случаях персоны возносили молитвы. Нет и речи о предсмертной молитве Сенаторов и Гофместерши в пьесе о Фарсоне. Лишь со словами прощания лишает себя жизни Кралевна, не вспоминает о Боге дочь Короля Гишпанского, оплакивая отца. Только при погребении она просит Отца небесного не оставить его, один из Сенаторов сразу советует ей «возложить печаль на Бога», как делал и Хозяин квартиры Фарсона (5: 67). Другой Сенатор все же советует ей молиться, но не печалиться.

Молитвы снижаются и пародируются в интермедиях. Переиначенные, они звучат в интермедии «Старец, Баба, Цыган», которая интересна описанием монастырской жизни. Неради-

вые старцы служат молебны бутылкам и так трудятся на молитве, что потом отсыпаются по три дня и не могут встать к заутрене. Один из них готов «поискать пустынной науки», чтобы в пустыне навечно засесть. Желает покаяться в своих грехах, беречься от соблазна *«и станет молитву творить»*, но успевает сказать только: «О Боже, Боже, мой творец, / Не оставь меня грешного, в конец, / Дабы принять злать венец!» (5: 699). Далее происходят столь интересные события, что Старец тут же забывает о молитве. Мошенник (интерлюдий третий, «Декламация ко дню рождения Елизаветы Петровны») вспоминает, как он «первой в праздники был в церкви соборной. / Тут-то мне была добыча! Кто рот как ворона / розиня стоял, я ево кармана / Берег, чтобы другой брат наш мене прежде / не сунулся» (4: 531–532). Ни о чем другом в церкви он не помышляет. Заметим, что в интермедии, или игрище втором, из «Оперы об Александре Македонском» Поп, протестуя против «латинских» нововведений, говорит: «На что много Бога знать, толко помолитца / можно везде, где пойдеш допяна упитца». Сам он на сцене не молится, но его дети готовы прочесть «Отче наш». Он же признается, что от роду произносить эти слова не умел, зато может «громко свистать и плясать и как волки пети» (4: 544).

Молитва была одним из способов передачи эмоционального состояния персон, реже она лишь свидетельствовала об их благочестии. Молитвенные слова сопрягались с напряженным ожиданием изменения судьбы. Если школьный театр вводил в свои пьесы церковные молитвы, то «охотничий» создавал лирические монологи в форме молитвы, только опираясь на сакральные цитаты, что предвещает известный поэтический жанр XVIII–XIX вв. Кроме того, в своем обращении к молитве театр продолжил линию внутренней пародии на священное слово, давно известную в русской литературе.

Итак, формулы общения служат развитию театрального слова и игры, становящейся на их малом пространстве. Они, с одной стороны, будто отвлекают пьесу от динамического движения, насыщают ее повторами. Так создается контраст между статичностью действия и динамичным развитием спектакля. С другой стороны, формулы общения сближают персон, подтверждая их контакты между собой. Они предупреждают развитие действия, вторят ему и даже участвуют в нем. Формулы общения, кроме того, структурируют художествен-

{356} ное пространство. Некоторые из них сохраняют независимое положение, как самопредставление или молитва, значительно отличающаяся от других формул. Другие срастаются со сценическим словом, как, например, путевые формулы. Одна из них — грамота — почти полностью погружается в игру. Эти формулы часто следуют одна за другой, например, после самопредставления короля следуют похвалы и советы приближенных, сенаторов и министров, король тут же отдает приказы. Очень часто в приказах содержатся требования писать грамоты. В других случаях после самопредставления идут благопожелания, начинается пир, на котором произносятся поздравления и тосты. Такой формуле, как прощание, часто сопутствует благословение и, конечно, путевые формулы, сближающиеся с ними. Следовательно, многие формулы общения последовательно появляются в одном эпизоде и могут выступать единственным видом сценического слова; кроме того, они всегда ожидаемы. Как только королева и храбрый кавалер влюбляются, то сразу дают друг другу пароль в верности; если персона находится в затруднительном или отчаянном положении, она творит молитву.

Анализ формул общения показывает их закрепленность за персонами разных разрядов. Самопредставления произносят высокие персоны; пароли дают влюбленные кавалеры; приказывают короли и их приближенные, которым разрешено давать советы; выражение почтения к государю также закреплено за ними. Короли и цари не пользуются путевыми формулами, зато все время рассылают грамоты и «авизи», слова прощания обычно произносят родители и влюбленные. Как видим, формулы общения по-разному распределяются между персонами, что соответствует, например, отношению персоны и локуса, в котором она пребывает. Сценический строй формул общения свидетельствует об общей для «охотничьего» театра тенденции к формульности, что, соответственно, создает однообразие пьес. Формул столь много, что, кажется, конкретная информация тонет в них, они явно не нацелены на «коммуникативную удачу» (Николаева 2000: 17). Зато они подчиняются идее нормы языкового поведения, которая является результатом этикетного поведения (Там же: 156). Частое повторение формул общения приводит к тому, что именно они становятся словесной тканью пьесы. Эта ситуация позволяет предположить, что персоны не всегда и не сразу готовы всту-

пить в непосредственный речевой контакт. Им необходимо {357} одно и то же сказать несколько раз, всякий раз опираясь на готовые клише.

Выучить роль, иногда достаточно большую по объему, не всем актерам было под силу. Без конца повторяющиеся формулы общения были для них своего рода опорными точками, известными заранее. Текст, расположенный между этими формулами, действительно, требовалось запоминать, но он был настолько ими насыщен, что усвоить его не составляло большого труда, тем более что зачастую это был текст рифмованный. Некоторые отклонения от текста были возможны, актеры XVIII в., видимо, не могли обойтись без «отсебятины», этой особой формы театральной импровизации.

ГЛАВА 7

ИГРА

Действие.....	359
<i>Движение</i>	359
<i>Позиции</i>	363
<i>Жесты</i>	366
Перевоплощение	371
<i>Костюм театральной персоны</i>	372
<i>Маска, грим, мимика</i>	395
<i>Приемы идентификации</i>	401
<i>Игра в игре</i>	415

Актеры на сцене занимают двойственную позицию. Вступив на нее, они остаются собой, но играют роль, или, говоря языком XVIII в., изображают другого, т.е. принимают новое качество. Как уже было показано, на «охотничьей» сцене исполнители пользовались готовым сценическим словом, их физические возможности расширились, они выражали чувства, их персонажи оживали и «находились в состоянии энергичного физического действия» (Демин 1998: 104). В какой-то мере это происходило и в школьном театре, но теперь «жизненность» представления стала не дополнительным, а доминантным признаком. Так театр развивал игру, которая есть форма и смысл театра. Трудно сказать, сколь она удавалась «охотникам»; исходя из текстов пьес, мы лишь можем выяснить, на каких основаниях строилась игра.

По Н.Н.Евреину, игра состоит из действия и перевоплощения. Актеры «охотничьего» театра действовали активно и, судя по всему, стремились воплотить на сцене образы своих персонажей. Они не просто «выносили» телесность на обозрение, не только произносили монологи о чувствах, но использовали различные возможности, чтобы добиться создания сценической иллюзии.

Действие.

Обратимся сначала к действиям актеров, прежде всего выразившимся в движении. Это не значит, *Движение* что они не делали ничего другого, например, актеры играли с вещью, но движение оставалось основным видом действия на «охотничьей» сцене. Очевидно, что актеры перемещались по сцене не бессмысленно, они создавали образы движения, подчиняющиеся «сверхзаданию». Двигались они, естественно, не так, как делали это в жизни. Роль требовала движения особого типа. «...тело актера, бывшего человека в жизни, должно избавиться от привычных своих движений, походки, улыбки, т.е. от своей характерности, — с него должна слиться шкура и краска» (Гачев 1968: 252).

Значимость движения прекрасно осознавали теоретики театра XVIII в., как, например, Ф.Риккобони, трактат которого «Искусство театра» был известен в России. Он писал: «Порой все актеры вдруг разом умолкают и лишь движениями дают понять, что с ними происходит, какие помыслы ими овладевают. Это — театральная игра» (Риккобони 2005: 255). Как видим, в этом вы-

{360} сказывании автор свел игру к движению. В какой-то степени он имел на это право, так как движение всегда насыщено смыслом наравне со словом. Не меньшее значение, чем движение, имеют паузы и, конечно, размещение актеров на сцене, которое никогда не бывает случайным и знаменует отношения между персонами. Движение, кроме того, структурирует пространство, в котором они пребывают.

То, как интенсивно «охотники» работали с движением, сказывается в их отношении к выходам персон. Эти выходы непременно отмечаются в ремарках: *«А как откроют шпалер, тогда идти сыну Аданиеву, Иванию»* (4: 123). Если выходы предполагаются неожиданными, в ремарках указывается, что некто появляется «внезапу». Фиксируются повторные выходы: *«Дук пошед и паки приходит»* (5: 481). Выходят персоны не одновременно, а последовательно: *«Петр отходит к королевне, потом выходит королевна»* (4: 332), *«Приходит Иполит, Раб и выходит, Жулия отходит»* (5: 474). Сцена, таким образом, не заполняется большим числом участников событий. Проговорив свои монологи, совершив некоторые действия, персоны удаляются, расчищая место другим, иногда сами предупреждая об этом, как в «Акте о Калеандре»: *«Аз же, тя посетивши, в пут свой отхождаю, из сей бо темницы мрачной ухождаю»* (5: 288). Последовательность выходов соблюдается, когда на сцене действует несколько групп действующих лиц. Например, войска выходят одно за другим: *«За ними шествует Акаматес с войском <...>. За ним шествует Брандир с своим войском <...>. За ними и следует Алкалретес с своим войском»* (5: 314).

Мы неслучайно остановились на выходах персон, их чередование создает особую специфику «охотничьей» сцены. Драматурги не выводят всех действующих лиц на сцену одновременно, чтобы затем они вступали в беседы и конфликты. Их выпускают одного за другим, между их выходами обязательны паузы: *«Тогда надлежит кравевне вытти и, немного помешкав, притти Фарсону»* (4: 362). Персоны обычно прекращают движение, если одна из них произносит монолог. В этом, на первый взгляд мало значимом факте, видится результат серьезной работы постановщиков XVIII в. В веке XX о взаимоотношении действия и слова так размышлял Е. Гротовский: «Когда зритель видит на втором плане действие, он больше не слушает, не воспринимает информацию первого плана; если же он сосредоточен на ней, то он уже не видит происходящего

на втором плане» (Гротовский 2003: 211). Выход из подобной ситуации польский режиссер видит в чередовании действия и слова. С его точки зрения, можно только дать намек на действие, но не разворачивать его. {361}

Персоны обычно не остаются на сцене одни, они целенаправленно вступают в отношения с другими, но не в присутствии «посторонних». В статье «О позорищных играх, или комедиях и трагедиях» (1733 г.) по этому поводу говорилось следующее: «Не надлежит без важной причины одну токмо персону на театр выводить, понеже сие так покажется, будто она с зрителями говорит, что свойству позорищных игр весьма противно есть» (цит. по: Старикова 1996: 524). Итак, персоны не нуждаются в наблюдателях и комментаторах своих действий. Пожалуй, только группа Сенаторов образует подобие «хора» и только для вышестоящих персон.

Вереница персон, приходящих на время, а затем отбывающих, придавала бы сценическому действию некую плоскостность. Этого не происходит, так как, появившись, персоны не застывают на месте, но расчерчивают своими перемещениями сценическое пространство. Эти перемещения строго направлены и рассчитаны с тем, чтобы на сцене не было толчеи. Как пишет Ф. Риккони в уже упоминавшемся трактате, «надо, чтобы движение одного (актера. — Л. С.) строго соотносилось с движениями других и чтобы каждый оказывался на том месте сцены, где это необходимо. Тем актерам, кто остается недвижим в молчании, а начинает двигаться лишь начав говорить, кто скользит по партнеру отсутствующим взглядом, тем не добиться ансамбля» (Риккони 2005: 254–255). Это правило сценического движения стихийно выполняли «охотники», так они приближались к пониманию ансамбля, и их движения приобретали организованность.

Каждая персона «охотничьего» театра появляется из определенной точки. Так, в «Комедии об Индрике и Меленде» главная героиня «из другая страны вшед» (5: 515). Место, куда отбывает персона, также конкретизировано, она может уходить, например, «до покою», хотя порой бывает сказано лишь: «Исходят в разные места» (5: 511). Всегда известна цель ухода персон, «После заседания идут кушать» Король и Сенаторы в «Действии о короле Гишпанском» (5: 61). Обязательно указывается, кто к кому идет: «И пойдет к королевне», что, видимо, необходимо для полного завершения эпизода (5: 74). Персона

{362} не может уходить в никуда, место ее дальнейшего пребывания должно быть известно зрителям.

Движение бывает противонаправленным, как в «Акте о Калеандре»: «Един посол с одной стороны ведет Алколеса, королевича черкесского, а з другой посол ведет Агролима, шаха татарского» (5: 135). То же в «Комедии о Ксенофонте и Марии»: «*Раб отходит, со другия страны Ксенофонт*» (4: 211). Реже персоны движутся без цели, не направленно: «*По лесу ходит Тигрина*» (5: 145), интермедиальный Молодец «похаживает» по театру. Замечательный пример такого движения есть в речах Гаира в пьесе «О Сарпиде, дуксе ассириском»: «Хто, где, куда, зачем почто пошол, / хто кому-то сказывал — приказывал: побеги, / поскоря поди» (5: 111).

Линии движения не отличаются особой сложностью. Это не значит, что оно «бедно», что в нем нет колебаний и отступлений. Они есть и подчеркиваются в ремарках, например, «Действия о короле Гишпанском»: «*Сенатор первый Послу говорит приступя, потом отступит*» (5: 58). На пути персон встречаются препятствия; так, в пьесе о Калеандре воины преграждают путь Акаматесу: «Куды ты сте идеш, не извол ходити!» (5: 288). Кроме того, зачастую персоны начинают движение не по своей воле. Арфелион велит своей сестре идти в дом, царь Атигрин «отгоняет Тигрину с нечестием. Она ш, плача, отходит» (5: 144–145). Полиартес прогоняет Жалость, спасая Алколеса от самоубийства; Калеандр — Купидона; разгневанная Неонилда выгоняет Волхвов: «Вои, скоро оных отсюда по шее гоните!» (5: 345). Так движение приобретает различные характеристики, увязываясь с сюжетом.

Кроме того, движение происходит различными способами, что обогащает действие, а оно утрачивает монотонность. В «Акте о Калеандре» аллегорические фигуры летают: Слава «летит перната, летит крылата», «*Совесть улетает*» (5: 132, 156). Аллегии также бегают — в прологе «Акта Ливерского» Злоба и ее «другини» убегают от Дианны с такой скоростью, что падают; «*Диавол побежит чрез театрум, радуясь*» в «Комедии о Ксенофонте и Марии» (4: 203). Персоны «реальные» также бегают. Царь Атигрин, рассердившись на Воинов, кричит: «Вы ш по всем дорогам в скорости бегите» (5: 165); разбойники выбегают из леса с криком: «Сюда, сюда, скоро, поскорей бегите» (5: 148). Они захватывают Тигрину, а Дамы от них в страхе убегают. Неонилда не раз убегает от Калеандра, однажды

даже Сенатор «прискочи». В «Акте о преславной палестинских стран царице» бежит Кормщик, отобрав отрока у лвыицы; {363} Воины несутся за несчастным Уранием: «Бегите, бегите, скорей догоняйте!» (5: 326). Зимфон бежит, завидев Гаира; князь Петр несется за враном. Персоны движутся и размеренно, тогда ремарки свидетельствуют, что они идут «тихо». Так действие приобретает динамизм и разнообразие. Один раз встречается движение, ориентированное по вертикали — Дурилло в пьесе о Калеандре после долгих уговоров слезает с дерева на землю. Виды движения разнообразятся в интермедиях. Незадачливый любовник Леликон «поползет рачки и бежит спешно» (5: 608).

Перемещаясь, персоны отнюдь не молчат, как явствует из ремарок: «идя, глаголет» (5: 165). Они «на ходу» выражают чувства, а не только движутся. Алколес «от жалости слезно» убегает; Калеандр бежит, «плача зелне»; иногда он прибегает радостно: «Прибегаю семо: зачем меня звали?»; узнав, что его брат уже уехал, он заявляет: «Коли брат мой уйде, чего же мне стояти. Пора и мне отсюды дале убегати» (5: 351, 239).

Персоны, естественно, не постоянно находятся в движении, а занимают некоторые позиции. Они *Позиции* стоят, сидят, лежат, что фиксируется в ремарках и выступлениях персон: «Сей стоит, как видишь, той мне друг нелесны» (5: 144). Ни одна из позиций не бывает произвольной. Из них, как и из разных типов движения, складывается рисунок действия. Все позиции свидетельствуют о статусе и эмоциональном состоянии персон, они определяются также этикетом.

Позиции четко распределены между разрядами. «Сядяшу царю на троне» (5: 406) — эти слова говорят о каждом царе. Царь, правда, может встать, пересесть на стул, а затем перебраться на трон. Но чаще он не покидает трона. Некоторых властителей, как, например, Туркомана приходится просто стаскивать с него, чем и занимается Калеандр: «Скоро сними с трона, с таковыя славы!» (5: 386). Сенаторы сидят рядом с царем или стоят, другие позиции для них невозможны. Более свободны в этом отношении самые активные персоны, королевичи и кавалеры. Они могут одновременно использовать все позиции, как Адания в «Истории о царе Давиде и царе Соломоне», который сначала лежит перед царем, потом стоит и, наконец, получает приглашение садиться. Статус вспомогательных персонажей не позволяет им сидеть.

Ремарки фиксируют время, в течение которого актеру следует занимать одну и ту же позицию: «Посидя мало» (5: 481).

{364} Иногда персоны остаются в заданных позициях на протяжении длительного времени. Раз сказано, что все сидят — Король на троне, Сенаторы на стульях, — то все и остаются в этих позах. Партулиан в пьесе о Калеандре на протяжении одного явления только лежит, а в головах у него сидит Купида. Царь Силодон и царица Астерания тоскуют по своему давно пропавшему сыну. Они сидят неподвижно и слушают, что о нем говорят приближенные. Они не сходят с трона даже когда сын наконец появляется и рассказывает, как его спас Калеандр. Только услышав обвинения в том, что Калеандр соблазнил ее, царица *«становится на колена, съшед с трона»* (5: 330). Цари поднимаются с трона лишь по очень важным причинам, например, сообщая приговор. Сенаторы, если сидят, по очереди встают, чтобы сказать речь перед царем, и снова садятся. Эпизоды совета царей с Сенаторами пестрят ремарками: *«Встает»*, *«Садитца»*. Здесь наблюдается включенность одной позиции в другую; в целом, такое чередование свидетельствует о иерархическом положении персон, оно же помогает выражению эмоций. Передавая гнев или восхищение, персоны обязательно встают. *«Потом, мало постояв, паки плача глаголет»* преславная палестинских стран Царица (5: 418).

Знатные персоны стоят, сидят, лежат, находясь в центре сцены: Юпитер *«становитца сред театра»*, Леонора *«стоящая глаголет»* (5: 195, 102). Персоны более низких рангов группируются вокруг них. Вынесение всех трех позиций на середину сцены свидетельствует об их значимости. Так движению остается периферия, где летают, ходят, бегают персоны иных рангов, находящиеся в отдалении от центра. Движение противопоставляется покою, что создает антитетический характер представления. Подобное распределение движения и покоя, соотносящихся с периферией и центром сцены, вторит системе действующих лиц с отмеченным неподвижным центром и активными второстепенными персонажами. Данная антитеза характерна не для всех пьес, в некоторых из них персоны в основном сидят или стоят и редко приходят в движение; в других, напротив, они преимущественно перемещаются по сцене.

Позиции не только распределены по разрядам персон, они находятся в соответствии между собой. Если одна персона лежит или сидит, то другие стоят — так выстраиваются отдельные мизансцены. Перед царем Атигрином, сидящим на троне, стоят четыре Сенатора; он диктует письмо, а Секретарь

стоя записывает его. Царь сидит рядом с сыновьями и при- {365}
ближенными, а аллегории стоят поодаль. Противопоставление
позиций соблюдается четко. Соломон садится, «а Аданию про-
тиву его не сядя говорит» (4: 124). Диалда лежит, Дамы си-
дят вокруг нее. Аллегории также соблюдают принципы раз-
мещения: выходит Благочестие, «против ея» встает Злочестие;
появляется Смирение, «против ея» становится Злоба; когда
Чистота отходит от Кризанты, то становится за Калеандром.

Персоны не всегда самостоятельно меняют позиции, не-
которым царь «повелевает сести». Разрешение дается в час-
то повторяющейся формуле: «На сих местах честных позвол-
те садитца» (5: 229). Хотя иногда изменения позиции требу-
ют довольно решительно: «Прочь, проклятый, что же стои-
ши» (5: 103). Особенно настаивают на этом интермедийные
персонажи. Мошенники в третьей интермедии «Интер-
людий или междувброшенных забавных игралиц» так воз-
мущаются тем, что Ставленник не встает перед ними: «Что
ты, дурак! Сидя говоришь? Не хошь и на ноги подняться?
<...> Скачи, чорт, сукин сын, пока твоя борода цела. Да что и
в правду росселся, как Галицкой воевода? (..) А то сидит, как
болван неотесанный, несмысленна скотина!» (4: 474). Персо-
ны помогают друг другу переменить позицию. Полиартес в
пьесе о Калеандре поднимает Тигрину, Калеандр Партулиана,
вместе с которым поднимается и Купида. Смену позиций
определяет важность момента: «Когда будет Глас, Ксено-
фонту сести» (4: 200). Менять позиции персоны могут сами,
притом довольно решительно. Так, Агролим всегда вскаки-
вает, а не просто встает: «Вскочит и зовет цесаря на поеди-
нок» (5: 169), «вскочя с стула» (5: 165).

Позиции сидеть / стоять / лежать дополняются колено-
преклонением, означающим особый пиетет. Персоны молят-
ся и приносят жертвы, опускаясь на колени, как Июдиф, Це-
сарева римская, Атигрин, Калеандр, Неонилда. На коленях
они стоят во время исповеди, как Иполит и Жулия. Этой же
позиции требует коронация. Персоны становятся на колени,
умоляя о пощаде, как Тигрина перед Разбойниками. Так же
передаются просьбы о прощении, благодарность, отчаяние —
Меленда оплакивает Индрика стоя на коленях, эту же позу
принимают Тигрина и Алколес, собираясь покончить с со-
бой. Опускаются на колени аллегорические фигуры, напри-
мер Купида.

{366} Падение ниц может заменять коленопреклонение. Персоны падают «перед ногами» царя, как Адания и Авиафар в «Истории о царе Давиде и царе Соломоне», как Иоанн, который «упадает» перед монастырем в «Комедии о Ксенофонте и Марии». Услышав глас Юпитера, «*Вси падають на землю*» (5: 140). Палестинская Царица, увидев, что львица похитила ее сына, также падает. Падают персоны во время боя или когда к ним приходит смерть. Интермедийальные персонажи падают по другой причине — их все время бьют и толкают.

В серьезных пьесах существует такой вариант падения, как обморок. Падает Ураний, услышав, что Штелла не желает идти за него замуж, правда, при этом успевая произнести слезные речи. Услышав речь Индрика, падает Меленда. Как сказано в другом списке, она падает именно потому, что услышала «оние слова». Затем падает и сам Индрик. Как сказано в этом же списке пьесы, Индрик теряет сознание, увидев Меленду, которая к тому времени уже встала.

Четко отмеченные и часто повторяющиеся позиции порой дополняются частными движениями. Некоторые участники действия обращаются к другим «оборотяс»: в «Акте о Калеандре» «*Оборотяс, говорит Славе и Предуведению*», «*Паки оборотяс, Агролиму глаголет*» (5: 132, 165); «*Мужик, оберняс, отдает 10 рублей Цыгану*» в интермедии «Мужик-сапожник, Жид, Цыган» (5: 660). Гаир в пьесе о Сарпиде не только «оборотясь», но и «согнась» глаголет. Это «согнась» должно выражать страх перед Воинами, которые задают ему совершенно неуместные, с его точки зрения, вопросы.

Не только движение и смена позиций способствуют развитию игры. Персоны довольно часто жестукируют, будто следуя известной риторической концепции о равенстве слова и жеста (Gostyńska 1991: 151–152). Перед тем как показать особенности использования жестов на «охотничьей» сцене, кратко остановимся на том, как освещался жест в театральных руководствах той эпохи.

Ф.Риккобони в «Искусстве театра» утверждал, что актеры, прежде чем начать говорить на сцене, должны научиться манере держаться. «Роль не получится без того, чтобы предварительно не выстроить ее внешне» (Риккобони 2005: 236). Один из главных способов внешнего построения роли, с его точки зрения, — это жест, исполняемый по особым правилам. Ф. Риккобони четко выписал эти правила, утверждая, например,

Жесты

что руки нельзя поднимать выше глаз, что движения рук должны {367} быть плавными, а пальцы слегка округлены. Такие же рекомендации давались и ранее. Уже в испанском трактате 1596 г., например, содержались советы актеру по поводу жестикуляции: подражая реальному поведению людей, он должен жестикулировать больше «правой, нежели левой рукой», и «если он повествует о чем-то, то может сложить вместе большой и указательный палец <...> а, сложив руки крест-накрест, изобразит смирение» (цит. по: Силюнас 1995: 160).

Теоретики театра, рассуждая о жесте, утверждали, что театр не должен сводиться к пантомиме, которая «демонстрирует лишь ситуацию и выражает лишь чувства» (Риккони 2005: 255). В гармонии с жестом, по их мнению, должно находиться слово. Примечательно, что в XX в. к пантомиме относились с большим интересом. В. Волькенштейн всякую пьесу предлагал проверять пантомимой. Он считал, что именно так можно вычертить то самое «волевое усилие», которое «стремится выразиться во внешнем действии» (Волькенштейн 1923: 94). Подобного рода идеи типичны не только для театра 10–20-х гг. XX в. Возрождались они и в театре Е. Гротовского, полагавшего, что жест должен выражать некую реакцию, начинающуюся не в руке, а в недрах тела.

Конечно, «охотники» были не знакомы с теорией жеста. Жестикулировали они скупой и однообразно, тем не менее и такие жесты в значительной мере способствовали «оживлению» персон, так как действовали на зрительское восприятие одновременно со словом. Хотя на «охотничьей» сцене невербальная коммуникация была не развита, ей доверялась та же информация, что и слову. Она вдобавок усиливала значимость слова, так как оба вида коммуникации — вербальная и невербальная — всегда взаимодействуют между собой. «Невербальные коды важны сами по себе, хотя бы потому что они существенно меняют качество информации, передаваемой вербально» (Крейдлин 2005: 15). Г. Е. Крейдлин справедливо утверждает, что невербальная коммуникация особенно развита в театре, который в разные эпохи разрабатывает различные системы жестов. Очевидно, что и «охотники» всерьез относились к этой задаче. Жесты предписывались заранее, составлялся их список, к которому актер обращался в соответствующие моменты. Жестикулируя, он никогда не проявлял самостоятельности, что не препятствовало становлению игры, тем более

{368} что «охотники» и в этом плане стремились разнообразить свои возможности.

Рассмотрим, какие жесты дозволялись на «охотничьей» сцене. Персоны всегда указывали на того, о ком говорят. Жест этот, пришедший на сцену из ораторского искусства и часто применявшийся в школьном театре, усиливает сказанное, а также способствует ориентации зрителей в расстановке персонажей. Если, например, царь рассказывает о своей дочери аллегорическим фигурам, он непременно на нее указывает. Аналогично поступает каждый участник действия. Жесты обычно сопровождаются вопросами, как в «Акте о Калеандре»: «Се что за девица красна обитает, пред вашим бо величеством зачем пребывает?» (5: 177), «Что се за девица при нас обитает?» (5: 266). Жесты разбивают речи персон: «Указывает на Славу» (5: 132), «Указует на Полемондра» (5: 217), «Указует на войско» (5: 159). Подобные «указывания» повторяются не раз. В кратком эпизоде, в котором участвуют Целюдор, Полиандр, Гениуш, Совесть, их восемь. Можно было бы указать на всех персон сразу, но этого не делается, так как перед исполнителем стоит задача отметить жестом каждого отдельного участника действия.



Рис. 11. Сцена из повести «О Петре Златых Ключах и прекрасной королевне Магилевне»

Появление вещей на сцене также сопровождают указания. {369} Простирает руку персона, указывая на пространство, в котором находится. Так, Калеандр, сидя в темнице, плача «указывает» на нее. Кризанта использует тот же жест, находясь в лесу. Указующие жесты бывают не только нейтральными, персоны так грозят друг другу: «*Грозитца на Палиартеса*» (5: 187), «*Калеандр грозитца на Полемондра и Рушлу*» (5: 245). Этот жест обрастает дополнительными, например, Гениюш, объясняя царю Целюдору расстановку сил при дворе, «указывает» на его сыновей, сначала по отдельности, потом на обоих вместе, потом на сенаторов. Одновременно он «вертит» голубя, сидящего у него на руке, а также кланяется царю. Тигрина в течение одного монолога и рукой «указывает», и кланяется.

Персоны воздевают руки, что означает печаль: «*Цесар, подъем руки, слезно глаголет*», Тигрина, «*подняв руки вверх, вздохнув, жалосно глаголет*» (5: 165, 213). Так они изображают благодарность богам: «*Атигрин цесар, встав с трона, руки поднимая кверху, благодарит богов*» (5: 170). Благословение также требует этого жеста. Персоны, кроме того, кланяются, соблюдая правила этикета. Даже приняв монашеский сан, персоны не забывают о поклонах, как Индрик, который, увидев Цесареву, выходит и «*комплементует*». Как сказано в другом списке этой пьесы — «*поклонитца Цесареве*» (5: 529). Отроки кланяются царю; Ксенофонт и Мария — Старцу; Рыгандрус — Петру; Послы — Царю; Царь и жрецы — идолу и аллегориям; Боги кланяются Юпитеру, отдают поклоны друг другу. Во время поклонов произносятся соответствующие речи: «*Тигрина, кланяяс отцу, глаголет*» (5: 143). Выражая почтение, персоны целуют руку, как чужеземные рыцари царю Атигрину, царь — идолу, Адмирал — Королю. Они лобызают родителей и всех близких при прощании.

Неуважение и гнев выражают плевком, что встречается только в «Акте о Калеандре». Не желая выходить замуж, Тигрина «*плюет на Агралима*» (5: 144). Агрolim в свою очередь плюет на своего соперника; Купида сердится и плюет на Пранду; Царица Тигрина, только услышав, что Калеандр хочет взять в жены ее дочь, тут же плюется. Плевком — «это самая высокая степень презрения и неуважения, он может означать агрессивное намерение оскорбить лицо, кому это действие адресовано» (Войводиц 2005: 85).

Число жестов интермедийных персонажей невелико, они особенно не размениваются на жесты с закрепленным за ними значением. Физические их контакты всегда находятся на преде-

{370} ле, они предпочитают не жестикулировать, а драться или обманывать на словах. Слово и удар — это их удел, но все же Гаер («Гаер больной, Поляк, Старуха») поглаживает свой живот, жалуясь, что Доктор испортил его внешность: «У меня брюхо было такое ж, как твое, не болше, / А он зделал, видишь, какое толстое» (5: 683). Ашара кладет руку в карман, но не в свой, а чужой, из-за чего начинается драка. Многие персонажи смотрятся в зеркало, примеряя обновки. «Идя Мужик по ряду, уши потирает» в интермедии «Шапошник, Мужик, Мошенники» (5: 554).

Персоны не только активно двигаются, меняют позиции и жестикулируют. Они значительно сократили дистанцию между собой и уже не были разведены в пространстве, как это было в школьном театре, где персонажи стояли или ходили по сцене и произносили монологи, как бы не замечая друг друга. Теперь общение действующих лиц стало более тесным. Иоанн в «Комедии о Ксенофонте и Марии», умоляя приютить его в монастыре, падает на колени к Игумену; в «Акте о Калеандре» только что спасенный Калеандр лежит на коленях у Кризанты; персоны держатся за руки, когда встречаются после долгой разлуки; поддерживают друг друга под руки, как Элвира Леонору в пьесе о Сарпиде. Иногда персон ведут «держа в руке», как Отроки Ависану, Полиартес Тигрину, Воины Волхвов. Это не обязательно жест поддержки, он может означать агрессию и тогда бывает крайне энергичным. Бедного Гаира волокут воины; Короля и Фелтмаршала насильно выводят из города в «Действии о короле Гишпанском». Таких жестов много в «Акте о Калеандре»: Неонилду не выпускает из рук мерзкий лжец Фираборс; Неонилда трясет Калеандра, взяв его за ворот. Этому герою вообще достается больше других — за ворот его крепко держит и злой царь Пранда. Царь Целюдор отталкивает от себя Совесть: «Ты поди, учи ково сама знаеш от меня же и пути скоро не спознаеш» (5: 155). Аллегии и сами толкаются и дерутся: Злоба с «копием» наступает на Смирение, которое заслоняется щитом.

Значимым для персон стало осязание. «Осяжи и виждь, моя сердечна радость, / да отидет от тебя из сердца твоя жалость», — призывает Леонору Орест, вернувшись из темницы, в пьесе о Сарпиде. Реплика гласит: «Леонора встав, сядет, и осмотря глаголет» (5: 123). Магилена, встретившись с Петром, просит: «Се смотрите патрет ваш и белые груди, / Не безвестен убо от слов моих буди» (4: 352). Так решительно приобретают зримость и оживают театральные персоны (Демин 1998: 106).

Экономное использование жеста, позиции, движения, значения которых легко прочитываются, создает «прозрачность» «охотничьего» спектакля. Каждое, едва заметное движение понятно, действие никогда не бывает непредсказуемым. То же можно сказать о жестах и позициях персон, смена которых предписывается ремаркой или словом диалога. Все проявления физической активности персон осуществляются по предписанным правилам. Так тенденция к формульности сказывается в сценическом поведении актера. Не выходя за пределы «узаконенных» движений, позиций и жестов, актер не просто произносит монолога. Вступая в физические контакты, он разнообразит типы размещения на сцене, чередуя их и жестикулируя. Очевидно, что и движения, и жесты, и позиции не меняются от пьесы к пьесе. {371}

Примечательно, что так же внимательно, как постановщики старинного театра, следит за движением актеров режиссер XX века, Е. Гротовский, писавший о том, что сценическое движение не может не распадаться на фрагменты, которые затем следует объединять. «...эпизод в движении останавливается на каком-то фиксированном образе-,картинке“ — вырезка — другой фиксированный образ отмечает начало нового эпизода в движении. И вот что нам в результате дано: физическое действие — стоп — стоп — физическое действие» (Гротовский 2003: 232).

Как мы показали, движение распадается на отдельные виды, которыми участники действия как бы обмениваются. На первом плане находятся переходы от одного вида движения к другому, это они в первую очередь создают визуальный ряд спектакля. Три позиции — сидеть/лежать/стоять — дополняются падением и коленопреклонением, их чередование разнообразит сценическое действие. Они явно записаны за персонами разных разрядов. Жесты не индивидуализированы, обязательно выражают эмоции, а также иерархические отношения персон. Они распределены между ними, и персоны постоянно «передают» их друг другу, что способствует созданию целостного образа игры, не существующей без перевоплощения.

Перевоплощение. Человек на сцене на время спектакля перевоплощается, притом не однажды. Актер создает рисунок роли, стремится к динамичному образу, следовательно, он не остается неизменным в достигнутом им перевоплощении. «Лицедейство в театре — это игра воплощениями» (Гачев 1968: 248). Такая игра проявляется отнюдь не во все эпохи развития

{372} театра, статичные образы, продиктованные художественным замыслом режиссеров, присутствуют на сцене во все времена. Например, подобные образы появляются, когда театр возвращается к своим архаическим истокам. В русском театре XVIII в. наблюдается колебание между статичностью и динамичностью игры. С одной стороны, образы персонажей отличались постоянством, их характеристики не развивались. С другой — персонажи менялись сами, превращаясь в других. Тяготение к метаморфозам, чрезвычайно значимое в барочном театре, можно сказать, активизировалось в середине XVIII в. на «охотничьей» сцене. Так происходило становление новых форм визуальной культуры, и театр доказывал свое пограничное положение между искусством барокко и классицизмом.

Актер «охотничьего» театра, хотя и овладел в значительной степени своим телом, которое стало его основным инструментом, все же доверял ему не полностью. На помощь ему приходил костюм, отличавшийся многофункциональностью и многоплановостью. Костюм всегда связывает актера с художественным пространством, вводит его в мир пластических образов и, конечно, служит характеристике персонажа. Отказ от театрального костюма, замена его повседневной одеждой — минус-прием в современном театре.

Значимость костюма осознавалась уже первыми устройствами русского театра. В предисловии к «Темир-Аксакову действу» сказано, что «камедия нарицается мастерством», в том числе и потому, что она показывает «живых персон в речении и ризах» (2: 59). Как видим, в этом высказывании слово равноправно с костюмом («ризами»). К театральному костюму предъявлялось требование «согласности», он должен был соответствовать «живым персонам»: «Сего ради их одеяние со временем и состоянием в позорище показываемых лиц во всем согласно быть» (цит. по: Старикова 1996: 516). Конечно, речь здесь шла не о воссоздании костюмов исторических. Одежды библейских персонажей и, например, испанских королей мало чем отличались друг от друга, что вообще было характерно для эпохи, одевавшей театральных персонажей по моде своего времени, в чем можно усмотреть не только незнание примет разных исторических эпох. Оно, конечно, имело место, но, кроме того, в подобном отношении к историческому костюму мелькают первые признаки того, как с ним будут обращаться в

дальнейшем. Обычно он не воспроизводится на сцене полностью: «Законы сцены таковы, что многие подробности так и не будут восприняты зрителем» (Кирсанова 1997: 7). [373]

«Охотницкий» театр со сцены о костюмах говорил крайне редко, в ремарках о них тоже не шла речь. Персоны почти никогда не касались своих и чужих нарядов. В основном интермедийные персонажи придавали им некоторое значение. Это не значит, что постановщики не занимались костюмом, а зрителям было все равно, как одеты персонажи. Напротив, они всегда внимательно присматривались к их костюмам. На их пристрастия к костюму откликались афиши более позднего времени. В них о костюме говорилось детально, как, например, в афише к пьесе «Подражатель» (1779). В ней сказано, что главный герой выйдет в кафтане «темного цвету, старинного покрою, с широкими полами, обшлага большие. Камзол рытого бархату с долгими полами. На кафтане и на камзоле пуговицы частые; штаны третьего цвету <...>. В сапогах» (цит. по: Берков 1977: 176). В этой афише также подробно описан костюм героинь.

В итальянских интермедиях времен Анны Иоанновны театральный костюм становился предметом обсуждения. В «Подряточке оперы» певица Дорина бранит портного за то, что платье худо сделано и не годится для роли королевы, вдобавок оно сшито не по моде, и рукава у него испорчены: «Мантия королевская должна иметь, на меньшей конец, десять аршин в хвосте» (цит. по: Перетц 1917: 125). О костюмах, но уже «в жизни», продолжали говорить со сцены и позднее, как в пьесе Копиева «Лебедянская ярмарка», где высмеивается мода на ношение нескольких жилетов (Берков 1977: 339). Таких детальных описаний костюмов на «охотницкой» сцене нет, что вовсе не свидетельствует о равнодушии к «театрскому платью».

Театральный костюм был довольно однообразным, о его изменениях свидетельствовали прежде всего аксессуары. Если сказано, что дукс Сарпид или князь Иефай являются на сцене «в подобии царя сеядша» (4: 93), это значит, что одеты они в королевское платье. Таким оно становится прежде всего благодаря регалиям: «На главе возложена сия корона, / Сей же скипетр — от всех врагов оборона, / Держава моя повсюду сияет, / Слава же Гишпанию всю прославляет» (5: 56). Властители всегда хвалятся регалиями: «На главе корона и скипетр чей златнейший?» (5: 524). Держава, это «яблоко царское», упоминается реже. Вероятно, костюм имел цветное решение,

{374} как в «Комедии об Иосифе», ставившейся в придворном театре, который уже давно наряжал своих героев в кафтаны с «блезками», кушаки с серебряной бахромой, в красную епанчу, красные же и золотые французские кафтаны, в зеленые, красные, полосатые юбки с «блезками» (Старикова 1992: 152–153). На этой сцене Фараон выходил в наряде из желтой крашенины, епанча на нем была красная, долгая, с серебряными позументами, на голове у него «венчик з зубчиками: в руках палка, как маршалская» (цит. по: Старикова 1996: 374).

Судя по текстам пьес, облик царя на «охотничьей» сцене чем-то напоминал великолепие персонажей «Комедии об Иосифе». Царское одеяние обычно именуется порфирой. Кир страшится, что его хотят лишить светло сияющей порфиры, царица Беляндра в «Акте Ливерском» рыдает, так как «на <...> троне в парфире не зрится» (5: 395). Ливерия Сенаторы желают увидеть в порфире прекрасной. Не раз порфира называется золотой. Царевичи, видимо, были одеты в богатую яркую одежду. Главный герой «Акта о Калеандре» восклицает: «На что ж мне блистают си златы одежды!» (5: 281). Эти золотые одежды — знак высокого происхождения. Царица Диалда своих только что родившихся детей покрывает «золотой парьфирой». О том, как выглядел костюм королей и королевен, можно только догадываться. Сказано лишь, что появляются они в «драгих одеждах». Даже отсылает Царицу в дальние дубравы, Царь велит принести ей одежду «богату», что и делается («Акт о преславной палестинских стран царице»). В «Истории о царе Давиде и царе Соломоне» царица Вирсавия, помолясь, отправляется к царю. Ремарка указывает, что *«по окончании молитвы итить в уборную полату и убратьца в женское платье»* (4: 117). Очевидно, что этот убор — платье богатое, в котором приличествует появляться перед царской особой. В пьесе «О премудрей Июдифе» главная героиня намеревается отправиться к Олоферну в роскошных одеждах: «Зело скоро тщуся итти, но ризы хощу поменять, / Дабы господскому лицу было весело взирати» (5: 459). «Одежда богата» — это устойчивое словосочетание того времени. Например, на день торжества ордена кавалера святого Александра Невского после литургии кавалеры должны были появиться «в богатом платье».

Обратим внимание на то, что уже в ранних русских пьесах маркировалось богатство «театерского платья», противопоставлявшееся платью «бедному»: «...самые дорогие меха и ткани шли на костюмы царей, цариц и других главных персо-

нажей. Менее значительные герои получали и менее дорогие {375} одеяния <...> Костюмы слуг, отрицательных персонажей (участников пира Бахуса, братьев Иосифа и других) делались из крашенины, киндяка, используемого в реальной жизни на подкладку, „пестрины“» (Черная 1993: 351–352). Очевидно, что «охотники» для «щегольских одеяний» не могли себе позволить особенно дорогие ткани и тем более меха, если только в их распоряжение не поступал гардероб других театров, помещения которых они снимали. На их сцене, как и в театре на Девичьем поле, функционировавшем во второй половине XVIII в., актеры появлялись в костюмах, лишь имитирующих богатство. Для порфиры, кавалерии и епанчи брали крашенину разных цветов, для изготовления корон и прочих украшений — золотую бумагу. На «зделание х капидонскому платью крыльев» шла картузная бумага (цит. по: Старикова 1987: 179). Можно утверждать, что костюм по признаку богатства/бедности, не зависевшему от стоимости материалов, распределялся между персонами по разрядам.

Теперь рассмотрим, в каких костюмах выходили на сцену персоны других разрядов, следующих за царями, королями и их сыновьями. Сенаторы, как простодушно говорится в ремарке первого явления «Акта о Калеандре», были одеты в «сенаторское» платье, на головах у них — «шишаки», «в руках имет шпагу, палки подле их стоят» (5: 131). Как и в королевском уборе, здесь на первый план выступают аксессуары. Отмечены они, но не сам костюм. Кстати, в придворном театре костюм сенаторов отличался от царского тем, что эти персонажи выходили без епанчи и венчиков. Видимо, костюм сенаторов выглядел скромнее, чем королей или королевичей.

Отличительной чертой костюма придворного, «платья изрядного», которое никак не описано, была шляпа, только она и упоминается в текстах пьес. В пьесе «О Сарпиде дуксе ассирском» Зимфон снимает шляпу перед Элвирой, а потом надевает, то же самое делает Фарсон в «Комедии о графе Фарсоне». В «Акте или действии о князе Петре Златых Ключах» для главного героя требовалась особая шапка. В одной интермедии со Шляхтича Херликин стаскивает шляпу. Как видим, головной убор был важной частью костюма придворного, он служил и знаком общественного положения, чина (Кирсанова 1997: 162). Поэтому кавалер Силвии в итальянской комедии «Честная куртизанна», представленной при дворе Анны Иоанновны, ужасается тому, что его нашли спящим на улице без шляпы и

{376} шапки. Именно шляпа и шпага, а не странное место пребывания привлекает внимание его друзей. «В истории культуры головной убор вообще наделен особыми свойствами. В частности, отсутствие на голове у мужчины шапки являлось признаком социальной неполноценности или некоторого особого состояния человека» (Крейдлин 2005: 64).

Храбрые кавалеры наряжены одинаково: они убраны в латы и различаются знаками луны, солнца, звезд, т.е. гербами. Кроме того, на головах у них шлемы, в руках щиты. Собирающийся на войну сын преславной палестинской Царицы получает из рук князя «воинскую збрую»: «Ты же, взем сей шлем и щит, крепко подвизайся» (5: 429). Другой ее сын также отправляется воевать, но не получает никакого снаряжения. Царь ему предлагает: «Сам сыщи збрую и коня, тебе даю волю» (5: 431). Кавалерское одеяние обычно именуется «драгим».

Монахи и монахини выступают в черных ризах, «старческом платье». В интермедии одиннадцатой из сборника П.Н. Тиханова Старец так жалуется на монашескую жизнь: «Чорт возми монашеской клабук с комилавкой, / С рясой долгополой и с етой удавкой!» (5: 612). Ставленник в третьей интермедии из «Интерлюдий или междувброшенных забавных игралищ», у которого украли шапку, тоже выходит в рясе: «Моли Бога, что не сдули с тебя рясы» (4: 480). Аналогично выглядели знатные персоны, пребывающие в монастыре, на время выходящие из своего разряда.

Монашеское платье было популярно на сцене XVIII в. Оно входило в росписи комедии 1716 г. театра Натальи Алексеевны. Здесь упоминаются «чернеченское платье <...>, 3 клобука, да 5 епанеч черных крашенинных, 4 рясы черных крашенинных» (цит. по: Старикова 1992: 152). Заметим, что в указе Елизаветы Петровны, дающем разрешение на «охотничьи» постановки, было сказано: «а на русских комедиях в чернеченское платье и прочее, касающееся до духовных персон, платье не наряжались бы и по улицам в таком же и прочем, приличном х комедиям, ни в каком, наряжась, не ходили и не ездили» (цит. по: Старикова 2000: 221). Как видим, этот указ все же нарушался.

Разбойники на «охотничью» сцену выбегали в платье «карсарском», т.е. турецком, как объясняется в одной ремарке. Заметим, что «платья турецкое» входило в вышеупомянутую роспись придворного театра. Оно, видимо, состояло из «персических» кушаков, «челм турецких», короткого кафтана (Старикова 1992: 152). Костюм разбойников и турок не менялся



Рис. 12. Персиянин. По рисунку К. де Бруина, начало XVIII в.

{378} и позднее. В останкинский театр, где имелся большой ассортимент турецких костюмов, он выглядел довольно роскошно: «турецкие султаны и восточные платья из дорогих ярких тканей с меховыми опушками и шароварами, а на всех главных действующих лицах из турок были одеты богатые шубы из золотой и серебряной парчи с нарядными чалмами, украшенными бусами и самоцветными камнями» (Елизарова 1944: 148).

Костюмы аллегорических фигур остаются традиционными, варьируются очень мало и непременно снабжаются символическими аксессуарами. Фигура Славы была крылатой, в руках она держала трубу; Фортуна выходила с колесом. В «Акте о преславной палестинских стран царице» аллегории держат в руках «цвет» и «корень». В «Акте о Калеандре» Совесть носит зажженное сердце, «ударяет» в колоколец. Гениуш в этой пьесе, беседуя с царем, держит в руках голубя. Купида пронзает золотой стрелой сердце Кризанте, а оловянную пускает в сердце Калеандра, что означает мнимость мимолетного чувства. Можно утверждать, что, хотя аллегории уже покидали сцену, аксессуары их стали более разнообразными, чем ранее.

Очевидно, что одеяния аллегорических фигур создавались по давно установившимся правилам, их придерживался и придворный театр. Можно привести пример из «Докладов и других бумаг по управлению театрами» (1732–1798), подтверждающий это предположение. Там сказано, как делать платье Благолепию, Чистоте, Смирению. Первой фигуре — из алой крашенины, второй — из белой, третьей — из черной. Благолепие должно было выходить в «юпке на фижбинах», рукава украшали фалды, а «городки» — серебряный мишурный позумент (Старикова 1996: 367). Чистота выглядела менее торжественно, но зато в руках держала лилию, а на голове у нее красовался «венчик лавровой». Смирение выходило без «фижбин», прикрытое черной тафтой, как фатой, спускавшейся до пояса. Злость появлялась подпоясанная, вся в черном, с «Медузиной» головой на груди. Напомним о том, что и в других, более ранних театрах, например в испанском XVI в., аллегории были одеты сходно, на первом плане также находились их символические аксессуары, что объясняется общей предписанностью внешнего вида аллегорических фигур. «В «Моральном фарсе» Справедливость выходила в красном с весами в руках. Благоразумие было одето в голубое платье и держало открытую книгу и компас. Крепость в зеленом была вооружена мечом и щитом...» (Силюнас 1995: 95).

Шут, или Гаер, всегда появлялся в пестром платье, в том, {379}
в каком он изображался на лубочных картинках. Этот костюм
ведет происхождение от костюма Арлекина итальянской ко-
медии дель арте. Пестрота тесно увязывалась с образом шута
и отсылала к одной из характеристик дьявола, который по
представлениям давнего времени всегда отдавал предпочтение
пестроте. Пестрота достигалась тем, что гаерский наряд делался
из тканей разного цвета. Так продолжалось довольно долгое
время. В шереметевских театрах арлекинское платье также со-
стояло «из камзолчика и панталон, сшитых из сукон разных
цветов» (Елизарова 1944: 236). Этот наряд иногда дополнялся
колпаком с бубенцами. Обычно Гаер выходил на сцену с ду-
биной, которой грозил или поколачивал других персон: «Буду
его со временем шукать / и кием моцне фуркать» (5: 96). О пе-
стром шутовском платье говорится довольно часто, как в ин-
термедиях, так и в серьезных пьесах, оно становится объектом
интереса других персонажей. Например, Лекарь, отчаявшийся
получить с Шута деньги за лечение, готов «слупить» с него хоть
кафтан. В другой интермедии Хозяин, купивший Гаера, про-
сто интересуется, почему он «в сие платье окручен» (5: 741).

Костюм Шута, или Арлекина, существовал уже давно, о
паре шутовского платья упоминается в росписи комедии 1716 г.
театра Натальи Алексеевны (Старикова 1992: 152). Был он и
маскарадным костюмом того времени, постепенно выходявшим
из обихода. Приведем указаний царицы Елизаветы по поводу
маскарада, который устраивался в «Зимнем доме по полудни
во обыкновенное время <...> в галлерее». Царица требовала
«приезжать в надлежащем платье, а перигримского и арли-
кинского платья не надевать» (цит. по: Старикова 2001: 112).

Костюмы «охотничьего» театра были зрелищны, они не
соотносились напрямую с художественным пространством, не
становились, по выражению П. Пави, передвижной декорацией.
Зато обогащали зрелищное начало спектаклей, в которых деко-
рация и реквизит все еще занимали второстепенное положение.
То, что пишет В. Силюнас относительно испанского театра XVII в.,
можно по аналогии распространить и на русский театр века XVIII:
«На лишенных чаще всего каких-либо декораций подмостках
костюм преимущественно воплощал сценографическое начало
и, отличаясь чрезвычайным богатством, создавал образ празд-
ничной, яркой жизни» (Силюнас 1995: 153). Правда, особым
богатством костюмы «охотников» не отличались.

{380} Персоны разных разрядов различались по костюмам, помогающим определить статус участников действия. Рассматривая уборы персон, зрители убеждались, что перед ними король или раб, кавалер или слуга. Значит, костюмы, закрепляясь за каждым отдельным разрядом, переводили информацию о персонах в зрелищный план. Они участвовали в самопредставлениях персон наравне со словом, эта специфическая функция костюма вообще присуща старинному театру. «Костюм был самым наглядным и достоверным свидетельством общественного ранга человека, знаком той высоты, которой он достиг на социальной лестнице. В скромном наряде герой казался „спущенным с лестницы“, униженным, „деформированным“ — утратившим блистательную форму» (Там же: 88).

Никакой произвольности в выборе театральных костюмов на «охотничьей» сцене не было, их количество было постоянным, они почти не видоизменялись и были своего рода опознавательными знаками, служащими четкой дифференциации персон. Платье короля отличалось от платья фельдмаршала; Королева была одета иначе, чем придворная дама или монахиня. В интермедиях костюм определял принадлежность персонажей к сословию. Когда в ремарке говорится, что старуха выводит на сцену «молотку, но толко не дворянку», очевидно, что одета она не так, как знатные дамы (5: 729).

Костюм, будучи знаком статуса, одновременно является визуальным вариантом имени персон. Ведь зачастую участники действия никак не называются, не имеют имени собственного, его заменяет наименование статуса — Царь, Королева, Сенатор, Слуга. Костюм мог дополнять имя, выступая с ним наравне. Г.В.Вдовин отмечает глубинную связь имени с подобием человека, его изображением: «Две эти ипостаси „Я“ долго сосуществуют, дублируя друг друга в замещении на аверсах и реверсах монет, медалей, в живописных и графических портретах, в других портретных формах» (Вдовин 2005: 70–71).

На протяжении спектакля персоны не только не меняют костюмов, но и переходят из пьесы в пьесу в одних и тех же нарядах, поэтому ожидать особого разнообразия от театрального костюма не приходится. Он всегда остается неизменным для статичных персонажей, не меняющих своего положения и остающихся неподвижным ядром пьесы. Короли и цари обычно выходят в своем «прежнем достоинстве», т. е. костюм их не меняется. Правда, однажды разыгрывается обратная ситуация.

В «Акте о Калеандре» царь Полиартес снимает с себя корону и отлагает царские регалии, приходит к царице Тигрине «во образе своего ковалера» (5: 362). Та его не узнает и считает «пречестным ковалером», но желает узнать его имя: «Подщис мне сказати, да тебя познаю» (5: 368). Полиартес открывается и просит быть его женой. Здесь такая «неподвижная» персона, как царь, выступает не в соответствующем его званию одеянии, предварительно отложив в сторону атрибуты власти. Заметим, что аналогичный эпизод присутствует в «Покинутой Дидоне» (Метастазио, Галуппи). Царь Ярба появляется перед Дидоной под видом посла (Корндорф, дисс.: 87). А.С.Корндорф относительно придворного театра XVIII в. полагает, что «сохранение неизменных костюмов придавало действию дополнительное динамическое сжатие, визуальное ощущение непрерывности времени» (Там же: 117). Ее наблюдения можно распространить и на «охотничий» театр.

Не только высокие персоны, но и вспомогательные персонажи (слуги, воины) не меняют своего платья. Иначе обстоит дело с королевичами и кавалерами, переживающими удары судьбы и стремящимися совершить путь вверх. Их внешний облик подвержен изменениям, притом вовсе не потому, что новые эпизоды требуют новых художественных решений их облика. Костюму доверяется нечто более важное.

Переменной платья означает выход персоны из своего звания, т.е. решительные повороты судьбы. Персоны не просто появляются на сцене в новых одеяниях, но «переодеваются» на виду у зрителей — манипуляции с костюмом выносятся на всеобщее обозрение. Они в какой-то степени несут в себе устойчивую идею о переменчивости мира. Кроме того, так подчеркивается способность актера стать другим. Ведь, переодевшись, актер начинает играть другую роль. Эта функция переодевания особенно развита в развлекательных пьесах иностранных гастролеров. В пьесе «Непостоянство одного неверного любовника», ставившейся в Немецкой комедии, маленькая Колумбина меняет одеяния восемнадцать раз. Очевидно, что перемена костюма усиливает зрелищность спектакля, она же свидетельствует о том, что человек, попав на сцену, не равен самому себе и способен к бесконечным изменениям. Перемена костюма — важный фактор движения сюжета, а не только «определитель» статуса персон.

Переодевание не подчиняется противопоставлению высокого низкому, что было характерно для театра более ранних

{382} эпох. С помощью костюма на «охотничьей» сцене не демонстрируется, как персоны мгновенно «упадают», из царя превращаясь в нищего или из простого мужика в короля. Этот тип превращения характерен, например, для старинного испанского театра, в пьесах которого принц переодевается простолюдином («Дон Дуардос», Ж. Висенте, 1512 г.). Присутствует он и в польском театре («Мужик-король», П. Барыка). «Охотничий» театр явно отказался от этой антитезы и предпочел не столь резкие превращения, знаменующие удары судьбы или счастливый случай. Переодевание у «охотников» означало изменение статуса персоны и включало костюм в игру. «Каждая из сущностей *переодетого* диктует свои нормы поведения и свой тип ожидания со стороны зрителей» (Лютман 1998б: 329). Всякое переодевание на самом деле было неполным — костюм персоны оставался неизменным.

Переодевание означало коронацию, но костюм входящего на трон лишь дополнялся регалиями власти. В «Акте Ливерском» Ливерий на глазах у зрителей меняет «кавалерское» платье на облачение властителя. В ремарке сказано: *«И как уже совсем будет одет, то прежде, нежели сядет на трон, приносимы ему будут такие поздравления»* (5: 398). Судя по замечанию *«совсем будет одет»*, принятие персоной атрибутов рассматривалось как смена костюма, которую можно считать символической. Этот эпизод однообразно повторяется в других пьесах. Также костюм лишь дополняется, но не меняется полностью в сценах награждения персон, на которых надевают «кавалерии». В «Акте о Калеандре» царь Арфелион благодарит Руиллу и «учиняет его первым сенатором», в знак чего «надевает на Руилла кавалерии» (5: 244). В подобных случаях дополнение костюма означает повышение статуса персоны.

Костюм дополняется, когда королевич или кавалер уходят на войну. Они непременно «воздевают» латы, как Полиартес в той же пьесе. Целюдор, благословляя сына, вручает ему латы под знаком Фортуны, сам надевает их на него вместе с кавалерией, именуемой славной, «зело пребогатой». Отец Алкобеля и Калеандра также вручает сыновьям латы и заявляет, что дает им новые имена, т.е. гербы. Не только царевичи и кавалеры, но и царевны изменяют свой внешний облик. Неонилда просит мать, «дабы ея отпустила в мужеском одеянии для храбрости в разны государства» (5: 212). Мать соглашается и вручает дочери рыцарские латы и герб под знаком луны. Неонилда на протяже-

нии почти всей пьесы появляется в рыцарских доспехах, постоянно запутывая всех других персон. Дополнения к костюму подчеркивают ее активность. Одновременно переодевание превращает Неонилду в некоего другого, пока неизвестного окружению. {383}

Дополнения к костюму могут сниматься, так персону лишают знаков отличия. Как только Калеандра решают посадить в темницу, то велят с него «ободрать» кавалерское платье, то есть снимают латы и меч. Королевичи меняют платье, не только отправляясь на войну. Переодеваются они и для того, чтобы выступить на турнире, как князь Петр, который убирается в кавалерское (как сказано в ремарке — королевское) платье и только после этого выезжает на поле боя.

Наряду с дополнениями костюма атрибутами власти или воинскими доспехами, существует полная смена костюма. От своего внешнего облика и, следовательно, от статуса персоны отказываются, уходя в монастырь: Так поступают королевны и знатные девицы, потерявшие возлюбленных, а также кавалеры, утратившие невест. В «Комедии об Индрике и Меленде» главная героиня, узнав о смерти (мнимой) возлюбленного, удаляется в монастырь. Зритель слышит о ее намерениях уехать в «далняя государства» и принять монашество, но не видит ни путешествия в монастырь, ни прихода ее туда. Зато в следующем явлении она выходит «в платие монашеском» — этим все сказано. Безутешный Индрик, уверенный в смерти Меленды, также появляется в «старческом» одеянии. Черный цвет их монашеского «платия» противопоставляется «светлому», знаменующему причастность к мирской жизни. Цесарева, повстречав Меленду в монастыре, желает надеть на нее это «светлое» платье: «Облецыте Меленду во светлыя ризы, / Да престанет изпущати слезы». Та отказывается: «Не хочу на ся светлыя ризы возложити, / Буду печалныя до гроба носити» (5: 528). В пьесе «О Сарпиде, дуксе ассириском» Леонора, радуясь освобождению Ореста из темницы, также намеревается «облечь» его в «пресветлу одежду».

В «Акте или действии о князе Петре Златых Ключах» Магилена приобретает новый облик, меняясь платьем со Старицей. Когда она встречает ее в лесу, то просит отдать монашескую ризу и взамен предлагает свою «драгую» одежду: «Толко прошу, дай ты мне монашеску ризу, / за что буду кланяться пред тобой до низу» (4: 348). Старица соглашается, и Магилена, называя свое новое одеяние святым, облачается в черные ризы. Обмен одеждой служит толчком для перехода героини

{384} в зону сакрального. Все вышеназванные персоны, как уже говорилось, возвращаются в мир. Только бывший раб в «Комедии о Ксенофонте и Марии», став монахом, остается «во одеянии старческом». Несмотря на «иноческий образ», его узнает другой Раб. Бывший его господин выражает почтение к нему: «Образ святыи иноческий почитаем и поклоняемся» (4: 215).

Переодевание в монашескую одежду, за исключением последнего случая, маркирует не только временное изменение статуса персоны, но и ее эмоциональное состояние. М.П.Одесский считает переодевание важнейшим способом создания психологической характеристики и даже приемом психологического анализа. Он пишет о том, что переодевание есть знак душевной метаморфозы (Одесский 1999: 60), называет его выражением новой комбинации страстей (Одесский 2004: 155). Не только переход из мира светского в мир сакральный совершали персоны, меняя одежды. Если светлые одеяния означали радость, то черные указывали на безмерную печаль. «Черный цвет считался в России траурным, печальным примерно с XVI века» (Кирсанова 1997: 47).

Наряд Кризанты в «Акте о Калеандре» знаменует ее безмерное горе. Как только ее отверг Калеандр, она «збросит с себя все царское одеяние и надевает на ся черное платье» (5: 263). Во все черное одет Полиартес, появляющийся во сне Калеандра. «*В черном приходя одеянии*», он говорит унывные речи: «Тебе, сыну любезну, сице возвещаю, мою бо несносную печал объявляю». Калеандр вторит ему: «Печал бо несносна оным мне нанесша» (5: 301). Повествует Полиартес о военной опасности, нависшей над государством, его страх и печаль выражает не только слово, но и цвет одеяния. Таким образом, через цветовой код костюма передается эмоциональное состояние персон, что существенно усложняет задачи, стоящие перед актером. Точно также редко встречающаяся и остающаяся лишь на уровне слова смена богатых одежд на бедные означала смену эмоционального состояния персон — отчаявшийся Калеандр, изгнанный Неонилдой, желает сменить богатое платье на нищенские вретуша.

Переодевание бывает вызвано особой ситуацией, связанной со сферой сакрального — персоны часто молятся. Обычно это происходит в пьесах на библейские сюжеты, хотя и в других пьесах персоны творят краткие молитвы, но одежд при этом не меняют. Драматурги, следуя священному тексту, вводят заданному мотиву переодевания, таким образом передавая

внутреннюю концентрацию персон. Предчувствуя опасность, {385} страшась смерти, они возносят молитвы, сняв дорогие одежды. Чтобы показать их напряженное, сосредоточенное состояние, драматурги прослеживают момент переодевания, фиксируют его в ремарках и в слове, представляют непосредственно на сцене.

Так, Иудиф в пьесе «О премудрей Иудифе, како Олоферну главу отсече Иудив» облекается во вретиче, посыпает голову пеплом и только затем молится. Слово ее услышано — появляется ангел с мечом и ветвью и вручает их ей, затем она выходит («во устроении своем»). Драматург не учитывает того, что сказано в библейской книге — она уже ранее «возложила на свои чресла вретиче, и были на ней одежды вдовства ее» (Иф. 8. 5). Там же сказано, что во время молитвы она сбрасывает с себя вретиче, посыпав голову пеплом. Переодевание ее в богатые одежды не вынесено на сцену. В библейской же книге говорится, что Иудифь надевает «одежды веселия своего» (Иф 10. 3). Другая библейская героиня, Есфирь («Действие об Есфири») также снимает с себя «драгую» одежду и облекается в «худую» для того, чтобы вознести молитву перед походом к царю: «Дадите мне одежду ради слез худую / И возьмите от меня царскую драгую» (5: 260). Здесь монолог вторит библейскому: «И царица Есфирь прибегла к Господу, объята смертною горестью, и, сняв одежды славы своей, облеклась в одежды скорби и сетования» (Есф 4. 17). Затем она сбрасывает одежды сетования и одевается по-царски, в пьесе второе переодевание отсутствует. Мардохей, предчувствуя перемену своей судьбы и своего народа, «уведав о царских повелениях, облекается во власяницу и плача вопит к Богу» (4: 257). Как сказано в книге Есфири, он «разодрал одежды свои, и возложил на себя вретиче и пепел» (Есф 4. 1).

Переодевание персон необходимо для представления на сцене похорон и свадьбы. Свадебные и траурные «уборь» указывают не только на обрядовый характер отдельных эпизодов, но и на эмоциональное состояние персон. «Охотницкий» театр значительное внимание уделял траурному платью. То, что оно встречалось чаще, чем свадебное, видимо, связано с тем, что последнее требовалось только во время совершения обряда, который, как мы уже говорили, не выносился на сцену. Траур же носили не только во время похорон, но и в течение долгого времени. «Отдельные элементы европейского траурного ритуала, принятые при Петре I, совпадали со старой русской традицией. На-

{386} пример, смирные (черные) кафтаны, отказ от увеселений и ношения ювелирных украшений в течение всего срока траура» (Кирсанова 1997: 122). Траурная одежда не требовала особого покроя, но «жалевые» одежды всегда были черными. «В городской <...> культуре уже в XVIII столетии черный цвет воспринимался исключительно как траурный» (Там же: 48).

В «Комедии о графе Фарсоне» в трауре выходит Кралевна, оплакивающая своего возлюбленного, — она появляется «под черным флером». Этот флер был главным знаком траура. Обратим внимание на то, что в «Щете, коликое число в расходе денег издержано <...> на всякие мелочные покупки» И.Аволио также упоминался черный флер. Платье Кралевны, конечно, было черного цвета. В трауре появлялись ее маленький сын и «Французский» Король. Видимо, «вдовствующая королева» Беляндра в «Акте Ливерском» также одета в траур, иначе зачем тогда было в аргументе фиксировать ее статус. Одевали на сцене в траур и аллегорических фигур. В таком виде выходит на сцену Сетование в «Комедии об Индрике и Меленде». Как сказано в ремарке, оно появляется, «нарядя в трауре» (5: 511). Сетование «чует» горесть «вперед» и потому печалится заранее, что передается не только речами, но и костюмом этой аллегорической фигуры. Напомним о том, что длинная черная фата украшала костюм такой аллегии, как Смирение.

Свадебных нарядов на сцене не было, тем более, что драматурги сосредоточивались прежде всего на моменте обручения. Поэтому в серьезных пьесах свадебных уборов не надевали. Только царь Арфелион в «Акте о Калеандре» велит своей сестре Армелине «к утрему обратися», чтобы быть готовой к свадьбе с Аркалере-тесом (5: 233). Вполне возможно, что в следующем явлении она выходит в свадебном уборе, но ни в ремарках, ни в монологах персон упоминаний об этом нет. Зато интермедии фиксируют подготовку невесты к бракосочетанию. Заждавшиеся женихов красавицы серьезно готовятся к долгожданному событию, как Невеста в «Интермедии о Гарлитинской свадьбе»: «Сей мамент к тому приуготовляется, / к показанию вам скоро убирается» (5: 760). Затем Невеста появляется перед гостями в богатом уборе, Гаер приходит в восторг и тут же женится. Не все невесты так старательно наряжаются, не желает этого невеста Шута, Касенка в «Шутовской комедии»: «Будет нам нашего платья полно» (3: 302).

Персоны манипулируют костюмом и по другим поводам, находясь вне зоны сакрального и не участвуя в обрядах. Они пе-

реодеваются, чтобы спасти друга или возлюбленного от опасности {387} или верной смерти. Так продолжают традиции школьного театра, где персонажи, спасая друг друга, обычно менялись одеждами, что происходило в самый напряженный момент развития сюжета. Пиллад в пьесе «О Сарпиде, дуксе ассириском» предлагает Оресту уйти из темницы, поменявшись с ним платьем: «Возьми мя одежды, а мне своя отдаси, / прочь беги отсюда, где веси». Ремарка гласит: «*Платье перемменяет*» (5: 117). Так Орест оказывается на свободе. Когда Калеандр томится в темнице, к нему приходит Неонилда и меняется с ним одеждой: «Скинъ ты с себя платье, во мое оденся». Калеандр «вздевает» ее платье со словами: «Ныне разменен с тобою одеждой» (5: 261). Потом он всем рассказывает, как произошло его чудесное освобождение: «Мое одяние на себя вздевала, свои же латы на мя надевала» (5: 265). Через некоторое время происходит возвращение к исходной ситуации, Калеандр и Неонилда вновь встречаются, уже на поле боя, и «переменяются» одеждами: «Извол сия латы на себя вздевати <...> Ты же свои паки подщис облекати» (5: 275). Во взаимном переодевании могут участвовать второстепенные персонажи. Страдая в темницах, чтобы спастись от смерти, персоны надевают одежды своих сторожей, в чем им помогают верные друзья, иногда убивая этих сторожей. Когда Калеандра спасает Акаматес, он сам надевает на него убор Воина, которого уже лишил жизни: «с *убитого одежду снимает, а вздевает (на убитого) на Калеандра, и Калеандрову на убитого*» (5: 289). Одеть мертвого в одежды Калеандра он приказывает оставшимся в живых Воинам.

Выполнялись на сцене некоторые действия с костюмом. В «Акте о Калеандре», чтобы все поверили в дурные намерения Калеандра, Кризанта рвет на себе платье и бросает: «Ах, рву мое днес платье, на землю бросаю, аз не отпущу тя, так живот твой скончаю!» (5: 253). Указывая на это платье, она рассказывает Кавалерам, что с ней якобы приключилось. В «Акте о преславной палестинских стран царице» одежда играет важную роль в эпизоде со львицей, воспитавшей сына изгнанной Царицы. Корабленики, желая приманить эту львицу, сначала бросают ей хлеб. Они видят, что «сей зверь ноедине не яст, отрока питает» (5: 422). Кидают одежду и видят, «как зверь поступает: / Отроча в одежду дивно облекает» (Там же). Львица прикрывает наготу несчастного отрока. Краткий эпизод с одеждой детализирован: сначала один Корабленик велит принести одеж-

{388} ду, чтобы посмотреть, что львица с ней будет делать, затем ремарка фиксирует жесты всех Кораблеников.

Отметим довольно редкий вариант обращения с костюмом. В некоторых пьесах отдельными деталями или словом намечено раздевание. В «Акте о преславной палестинских стран царице» Мать царева велит Юноше совлечь с себя одежды и войти в царские палаты, чтобы разыграть сцену измены. Видимо, не совсем был одет Фарсон после любовного свидания в «Комедии о графе Фарсоне». Лакеи, снимавшие с него обувь, призывают: «Извольте встать, / И во свою одежду одеватца / И в дом свой убиратца» (4: 381). Олоферн в пьесе «О премудрей Июдифе» собирается снять «оружие со бедра и пояса» перед тем, как возлечь, а Июдиф «по обычаю» намеревается «ризы слагати» (5: 461).

Интермедийные персонажи раздеваются чаще. Шут требует, чтобы невеста сняла с себя платье долой («Шутовская комедия»), в этой же пьесе Доктор велит захворавшему Мужу снять штаны, что тот послушно и делает. Штанов этих оказывается не одна пара: «Зде подобает тому мужику трои или четверы штаны на себе иметь. И как Шут оные даже до последних с него снимет, и тогда Болному одуматся и надлежит тако говорить» (3: 412). Мужик сопротивляется, и Доктор, осердясь, велит ему лечиться у старых баб. Тогда тот надевает все свои штаны, что вновь отмечено ремаркой. Дама в интермедии «Муж, Дама, Любитель, Гаер» «сама разденетца, толко в одной юпке и, оставя свечю, подале ляжет спать» (5: 676). Злые разбойники отнимают кафтан у Арликаина с криками: «Ръви ево! — Раздень всево! — <...> Скидай кафтан!» (5: 598). Собираются стянуть с него и штаны (восьмая интермедия из сборника П.Н.Тиханова). В девятой интермедии из того же сборника, основанной на сюжете превращения человека в статую, которая явно соотносится с «италианской» комедией «Арлекин статуа», раздевается Кавалер. Испугавшись прихода Мужа, Хозяйка велит ему снять платье и притвориться «куклой», «болваном»: «Разденься как можно вскоре / И стань здесь на стул, зделайся болваном», что тот и делает (5: 600). Ремарка фиксирует процесс раздевания. Кавалер недолго так простоял, потому что на него выплескивают блюдо с горячей пищей; любовник-статуя пускается бежать, а Хозяин пытается его догнать с криком: «Ба! кукла збесилась, постой! / Возьми свой кавтан с собой!» (5: 603). Здесь переодевание сопряжено с вынужденной метаморфозой.

На интермедийной сцене ведется активная игра с элементами костюма, например, с шапкой, которую отнимают у Ставленника (третья интермедия из «Интерлюдий или междуброшенных забавных игрищ»). Шапошник («Шапошник, Мужик, Мошенник») велит Мужика бросить старую шапку: «Чорт ли видал, где честные люди эдакие шапки носят? / Хоть отдать ей нищим, и те на нея плюнут да бросят» (5: 554). Но тот не хочет покупать новую, она будет неприлична к его деревенской роже. Когда Мужик поддается на уговоры, то просит подать ему ту шапку, которая висит пониже, и «верхних» не касаться. Шапошник усаживает Мужика на стул, велит смотреться в зеркало, приговаривая: «Ах куды-ста как тебе изрядно шапка-та пристала!» (5: 556). Мужик доволен шапкой, но сдуру дает ее примерить Мошеннику, выражающему невероятный восторг: «Я не досмотрел, ано веть у нея весь и вершок-от новой; / Пстой, пстой, я издалей, что и околышок бобровой» (5: 557). Больше Мужик своей шапки не видал, Мошенник унес ее, «как собака». Торгует шапками Голой, всучивая Раскольнику, конечно, не ту шапку, которую он выбрал, Пьяному приходится заложить шапку, чтобы выпить еще на грош, в заклад забирает шляпу Шляхтича хитрый Херликин.

Операции с костюмом в интермедиях, как видим, мотивируются самыми добрыми намерениями, но всегда оборачиваются мошенничеством. В интермедии «Пан, Шляхта-москаль, Гаер» Шляхта обманывает Поляка, переодевшись в другое платье. Конечно, Поляк его не узнает и жалуется ему на него самого. Шляхта готов помочь, только для этого ему нужно платье Поляка: «Хочеш ли, я ево могу тотчас нагнати, / Толко изволь мне своево платья дати: / Он испужается вскоре меня, / Увидит в платье, будто тебя». Поляк вежливо отдает свое платье: «*Шляхта наденет на себя поляков кафтан, а Поляк останетца в одной рубашке и ходит по театру*» (5: 645). Гаер, увидев, что на Поляке нет даже «кафтанишка», колотит его и прогоняет. Переодеться в чужое платье интермедийные персонажи всегда не против. Шляхта в интермедии «Шляхта, Жид, Гаер» советует Жиду скинуть черную одежду и надеть серый кафтан, что сразу придаст ему смелость: «*Жид скинет платье, Шляхта оденет на себя, а с себя серой кафтан скинет и наденет на Жида*» (5: 642). Так Жид оказывается слугой Шляхты, и теперь ему приходится его разувать. Через костюм, таким образом, передается моментальная смена социального статуса.

{390} В интермедиях не только играют с костюмом. Персонажи рассуждают о таком событии петровской эпохи, как переход на иностранную одежду. Раскольник в первой интермедии из «Интерлюдий или междувброшенных забавных игрищ» по-новому одетых людей называет «обменами», обращаясь к мифологическому мотиву оборотничества. Он обличает русских, выглядящих «чужеземным» образом: «платье долгое уж пременили, / Еже апостоли святые и пророки носили: / Русские ныне ходят в коротком платье, як кургузы, / На главах же своих носят круглые картузы <...>. Челоvence ходят як облезаны: / Вместо главных волосов носят паруки, будто немцы поганы» (4: 463).

Остановимся более подробно на париках. «В России парик вошел в моду после 1700, с обнаружением указов Петра I о костюме. Все мужчины, ставшие носить европейское платье, надели парики, известные под названием „алонжевые“ <...>, пышные локоны такого парика почти достигали талии <...>. Форма парика и его размеры служили знаком сословной принадлежности. Очень пышные парики носили только высшие сановники. Особая форма парика существовала у судейских чиновников, ученых, военных и др. <...> После 1789 г. парики исчезли из обихода» (Кирсанова 1995: 200–201). Парики не дают покоя не только Раскольникову, но и другим интермедийным персонажам. Одни хотят его носить, как Гаер, водружающий на голову вместо колпака «преизрядно парик натуральной», чтобы понравиться невесте (5: 758). Другие резко осуждают ношение париков. Цыган в шестой интермедии из «Интерлюдий или междувброшенных забавных игрищ» приходит судить спор Расколщика и Жида в парике, как и положено судейским, что вызывает гнев Расколщика: «Как этаккой может судит веру / Стару, который и сам бороду бреет, / Да еще и парик на голове имеет!» (4: 495). Расколщик на такого судью даже смотреть не желает. Он твердо знает, как должен выглядеть истинный христианин. На вопрос Жида о том, почему он зарос бородой, Расколщик отвечает: «Бо как без перец / Птицы невозможно летати, / Так без этово невозможно пребывати, / Да и пробыть же без этого заслонца, / Понежь без него не пропустят в адские оконца» (4: 492). Так в интермедиях в комическом ключе затрагивается вопрос о бритье бороды. Раскольников однажды называют «человеками бородатыми». Цыган же всегда носит усы. В интермедии «Цыган, Чорт, Раскольник» из сборника А.А.Титова этот персонаж заявляет:

«все черти ездят с рогами, / А ззади наш брат цыганин с усами» (5: 617). {391}

Как видим, внешний вид интермедийных персонажей имеет приметы как старого, так и нового стиля жизни, уже подчинявшегося моде. В петровское время «мода заменила „чин“, отделив „внешнее“ — светское от „внутреннего“ — духовного» (Черная 1993: 350). Она еще не так часто менялась, только позже мода стала краткосрочной — когда «на гардероб тратились целые состояния, правительства начали регулировать расходы на одежду» (Свирида 2000: 12). Модные веяния принимались не всеми и не сразу, они встречали сопротивление, недовольство, критику, но их невозможно было не заметить. Примечательно, что о моде на сцене вспоминают только интермедийные персонажи, притом отнюдь неодобрительно. Например, в итальянских интермедиях говорится о париках как важном знаке моды: «Все те, которые напудренные перуки носить, и которые румянятся, не что иное как ветреные головы» (цит. по: Перетц 1917: 141). В интермедии «Шляхта, Слуги» из сборника А.А.Титова главный персонаж именуется московским щеголем, у которого «веретеном хвост» (5: 689). Щеголь был популярным персонажем итальянских интермедий — он присутствует в комедии с переодеваниями: «Смералдина входит во образе щоголя» (Перетц 1917: 19). В комедии «Марки, гасконец величавый», «театр показывает камеру с уборным столом». Здесь Марки убирается, «как щоголю надлежит» (Там же: 337). В паре со щеголем выступает щеголиха. Конечно, это еще только намеченные театральные образы, но все же подступы к ним уже налицо. Становятся они и устойчивыми литературными масками, которые можно встретить и у Гоголя, сравнивавшего Петербург со щеголем, крутящимся перед зеркалом: «Перед ним со всех сторон зеркала: там Нева, там Финский залив. Ему есть куда поглядеться. Как только заметит он на себе перышко или пушок, ту же минуту его щелчком» (Гоголь 1950: 107).

В интермедии «Муж-купец, Жена, Старуха, Любитель, Гаер» из сборника А.А.Титова Жена, оставшись одна, наряжается в «хорошее» платье и садится у стола, поджидая Любителя. Возможно, это платье уже соответствовало моде. Чтобы представить Любителя девицей, Жена не только наряжает его, но и по его просьбе накладывает мушки: «Нет, дружек, очинь-то прилично не для игрушки, / Наложит-тка еще мушки» (5: 636). Здесь мушка

{392} служит своего рода гримом, усиливающим интермедialное превращение, выступает она и знаком моды. В интермедии «Шляхта, Слуга, Старуха, Дворянка-вдова» из того же сборника Шляхта мечтает познакомиться и даже жениться. Он просит, чтобы Сваха «привела девку или хоть вдову да при мушках» (5: 624). Мушки, называвшиеся «пластырем красоты», тогда считались очень привлекательными. Это «кусочек пластыря из тафты или бархата, который дамы, а иногда и кавалеры, наклеивали на лицо. В Европе мушки были известны еще в XVII столетии. В России узнали о мушках и усвоили их язык только после петровских преобразований» (Кирсанова 1997: 176). Они бывали очень замысловатыми, имели «формы карет, животных, цветов и т. д.» (Там же: 177). Мушки различались размерами и значили разное, их продолжали носить еще в начале XIX в. Заметим, что не только «охотничий» театр, но и театр на Девичьем поле отмечал своих персонажей «пластырями красоты»; как следует из списка необходимых для постановки материалов — на один спектакль, например, мушек требовалось на одну копейку (Старикова 1987: 180). Однажды в интермедии «Шляхта, Старуха, Молодка, Гаер» упоминаются очки: «Постой, надень очки, / Что у тебя висят за клочки» (5: 736).

Оставив в стороне модные аксессуары, вновь вернемся к костюму, но уже только интермедialных персонажей, чтобы показать, как в их речах проводится тема бедности / богатства. Они с грустью повествуют о своих цветных «гуньках» и лаптях. Других они встречают «по одежке», отмечая недостаток: «Есть у меня на примете вдова дорогая, / Собою пригожа, да и годит не нагая» (5: 626), или напротив — бедность, которую изобразить на «охотничьей» сцене было несложно. Добыть «худое» платье, рваные треухи не доставляло постановщикам большого труда. Если о богатых уборах интермедialные персонажи говорили мало, то убогая одежда привлекала их внимание. «Никак я был вчерась пьян, / Да на мне, кажется, цел кафтан», — поражается Гольый («Комический монолог») (5: 718). Шляхта («Шляхта, Слуги») припоминает, как он сшил себе «сертук», который пришлось впору его каналье слуге, потому он и остался в ветхой одежде. Но Шляхта не унывает, ведь у него есть еще «праздничный мундир, / На котором три тысячи сорок дир, / Башмаки на мне новы, / Только пяты голы. / А вот у меня золоты пряшки» (5: 687). Так выстраивается оксюморон, а красота и богатство обочиваются безобразием и бедностью (Богатырев 1971: 453–455).

Другой Шляхтич из первой интермедии собрания П.Н.Тиханова {393} сокрушается по поводу своего наряда и благородного происхождения — зачем они ему, если денег нет в кармане. «Пит, есть надобно, / Носить платье правильно», — декларирует он несбыточную мечту бедняка (5: 566). Таким образом, в интермедиях с помощью костюма активно разрабатывается тема нищеты.

Интермедийные персонажи изъясняются между собой, говоря об одежде в переносном смысле. Когда ревнивый Шут в «Шутовской комедии» спрашивает Мельника, девственна ли его невеста, тот *«снял свою шапку, и трясет ею»* (3: 397). Так он показывает, что шапка совсем новая, и переносит ее качество на целомудренную невесту. Шут в бешенстве: «О, блядин сын! Ты говориш про шапку, а не про невесту мою» (Там же).

Наряду с костюмом значительное внимание в интермедиях уделяется тканям. В интермедии «Гаер, Дама, Муж» Гаер продает «персицки товары: драгия парчи — / Пожалуй, кто боле денег притащи» (5: 649). Упоминание парчи здесь не случайно. Эта ткань тогда прочно вошла в обиход, ее различали по месту производства. «Для „иранской парчи“ характерны иллюзорно точные воспроизведения тюльпанов, гвоздик, гиацинтов, кипарисов при довольно мелком раппорте» (Кирсанова 1997: 84). По рисунку она отличалась от «турецкой». Видимо, автор интермедий был осведомлен о таких тонкостях. Ткани не только продают, ими одаривают веселых женок. В основном на подарки идут атлас и парча, ткани дорогие и отнюдь не предназначенные для низших сословий. Может быть, поэтому Гаер только обещает своей возлюбленной «косяк» атласу, а Любитель лишь припоминает, что когда-то делал такие подарки своей подружке. Ласковые женки все равно просят в подарок тафту: «Подари меня тафтой. / То я лягу спать с тобой» («Шляхта, Старуха, Молодка, Гаер») (5: 732). Ткани дарятся не только женщинам, в «Шутовской комедии» Шут вспоминает о подарках, которые получал на службе у Доктора. Овес и сено в его монологе стоят рядом с «портищем тафты», символы богатства по правилам интермедии сближаются с кормом для лошадей. «В 18 веке предпочитали расшитую тафту, шедшую на женские робы и мужские кафтаны» (Кирсанова 1995: 271). Поэтому то, что Шут получил такой подарок, не должно удивлять. Хотя, может быть, это только в мечтах Шут видел тафту, которая оставалась очень дорогой тканью и после того, как ее стали производить в России. В списке «Шутовской комедии»

{394} после тафты стоит камка. Так называлась «тонкая шелковая ткань с разнообразными по композиции узорами, как правило одноцветная. Отличительной особенностью камки было сочетание блестящего узора и матового фона <...> Ткань выглядела столь же драгоценной, что и парча» (Кирсанова 1997: 54).

Подытоживая наши наблюдения, повторим, что «театрские платья» «охотничьего» театра образуют стройную систему, не предполагающую никаких новшеств и изменений внутри нее. Все элементы этой системы заданы с самого начала. Она проявляет тенденцию к формульности, которая лежит в основе всех составляющих искусства сцены. Костюм выступает значимой характеристикой персоны, означает ее статус, заменяет имя. Только в переодеваниях, обмене платьем или в дополнениях новыми атрибутами состоят его изменения. Например, царевичи и кавалеры становятся властителями, получив атрибуты власти. Они идут сражаться, надев латы, взяв в руки оружие и щит. Дополнения здесь символизируют переодевание, знаменуют новый статус персоны, свидетельствуют о переименовании. В сценах сражений, при спасении несчастных, томящихся в темницах, происходит полное переодевание, как и с уходом персоны от мира. В одном случае этот уход разыгрывается как обмен одеждой, который происходит на сцене довольно часто, но по другим причинам — так раскрываются отношения персон между собой, появляется стимул для развития сюжета. Очевидно, что цветовой код не только характеризует костюмы, но и участвует в создании характеристик персон, наглядно показывает их эмоциональное состояние, а также переход в новый социальный статус.

Список костюмов не дополняется непривычными нарядами, они лишь передаются от одной персоны к другой. В театральный гардероб не вносится ничего нового, персоны лишь переодеваются или дополняют символическими аксессуарами свои одеяния. Принадлежащие к одним разрядам, они все одеты одинаково. Поэтому внешняя устойчивость костюмов контрастирует с их перемещением. Костюмы, пусть медленно, движутся по кругу, что создает некий парадокс: ряд их остается неизменным, но сами они переходят от одной персоны к другой, что создает иллюзию многообразия. Следовательно, набор костюмов не расширяется и не сужается. Зато внутри него происходят изменения, сводящиеся к дополнению и обмену, что должно еще раз напомнить о том, что теперь чело-

век может «оборачиваться во все виды, какие только попадутся» (цит. по: Михайлов 1979: 255). {395}

То, что одно и то же действие — смена костюма — означает разное, свидетельствует о принципе экономии, действующем в «охотничком» театре. Можно предположить, что в театре наблюдается ситуация, аналогичная той, которая есть в народной культуре. Н.И.Толстой показал, как принцип экономии действует в обрядах, когда элементы предметного, акционального, вербального рядов подвергаются одним и тем же операциям (Толстой, 1990).

Присутствует в «охотничком» театре главный символ театральности — *Маска, грим, мимика* маска. «Возможны как минимум два разнонаправленных ряда метафор и ассоциативных связей при анализе темы маски и маскарада. Один из них: маски — мистицизм — превращение — волшебство — карнавал. Второй: маски как личины — мимикрия — обман (или полубезумие)» (Гудкова 2000: 225). Первый ряд активно использовался, например, в испанском театре эпохи барокко, где карнавал выносился на сцену, а персонажи принимали все новые роли, появляясь в масках, устраивая праздничные пиры и совершая жестокие обманы (Силюнас 1995: 136–141). Ни о каких превращениях и карнавалах маска на «охотничьей» сцене не свидетельствует, она нацелена на сокрытие, утаивание или обман.

Если роль преобразует человека на сцене, скрывает его сущность от зрителей, ибо он становится другим, то маска скрывает этого другого уже для участников действия. Так маска удваивает театральную иллюзию. На «охотничьей» сцене маска служит неузнаванию только в одной пьесе, в «Комедии о графе Фарсоне», где Кралевна приходит на свидание с возлюбленным «под мушкаратом». В другом списке этой пьесы указано, что «мушкарат» этот должен быть белым. Маска скрывает лицо Кралевны, а также ее высокое происхождение. В остальных случаях Кралевна выступает без маски, о чем говорится в аргументе двадцатого явления: *«Надлежит кралевне идти в сенат без мушкарату, а за ней двум лакеям и двум ковалером»* (4: 389). Для исполнения официальных обязанностей маска Кралевне не требуется.

Иные функции маска выполняет в интермедиях. В «Интермедии о Гарлитинской свадьбе» Сваха приносит Гаеру маску, чтобы скрыть его безобразие: «Извол ко теперь уби-

{396} раться, надобно тебе к Невесте показаться. / Надевай маску и кафтан, / пойдем, пойдем делать обман» (5: 757). Она хочет его «зделать краснолична, / небось, можно любить прилична. / Зделаю я особливую прекраску, / надену на твою рожю маску» (5: 754). Так Гаер добился своего — маска скрыла его лицо, теперь он прекрасен. Когда Гаер снимает маску, неясно, хотя намек на то, что он выступает в прежнем обличье, есть в словах обманутой Жены: «и на лицо его страшно зрить. / Зрения его и взглянуть боюся» (5: 763). Обыгрывается тема маски еще в одной интермедии («Дама, Гаер, Муж»). Гаер обещает помочь некой Жене, которую не любит Муж. Взяв десять «рублев», он приносит «машкар, который вымазан в середине сажей», накладывает на лицо этой Жены, а затем снимает, не позволяя ей смотреться в зеркало (5: 653). Велит повязаться Жене платком, принимающим значения маски. В таком виде Жена убегает за ширмы. Муж, увидев ее лицо, падает от страха: «Ах, каналаия, что ты учинила? / Почто рожу тако очернила?» (5: 654). Таким образом, маска в обеих интермедиях работает на противопоставление красота / безобразия.

В других видах театра маска использовалась довольно часто. В «Комедии об Иосифе» купцы выходили в «машках» каштанового цвета, «каковы измаелтяня были», фигуре Мерзости предлагалось надеть «машку старую дурную» (цит. по: Старикова 1996: 370). В итальянском театре, выступавшем в России, требовались мужские (среди них «дохтурские», «коженье») и женские маски. В «Щете, коликое число в росходе денег издержано <...> на всякие мелочные покупки» И.Аволио упомянута «машкара» обезьяны и кожа для машкары «обезьяниной». Эти «машкары» привозились из заграницы или производились на месте. В «репорте» в контору Интендантских дел среди уборов называются фигуры, писанные на холсте, и «другия разныя личины».

Хотя «охотничий» театр слабо использовал возможность изменять внешний вид действующих лиц с помощью маски, ее пусть редкие появления чрезвычайно важны. Допуская маску на сцену, театр раскрывал свою связь с одним из самых распространенных видов праздника XVIII в. — с маскарадом. Здесь можно вспомнить «Великий машкарад» Анны Иоанновны, растянувшийся на целые месяцы (Старикова 2001: 140); маскарад, предшествующий свадьбе в Ледяном Доме; «метаморфозы» Елизаветы Петровны; «Торжествующую Минерву»

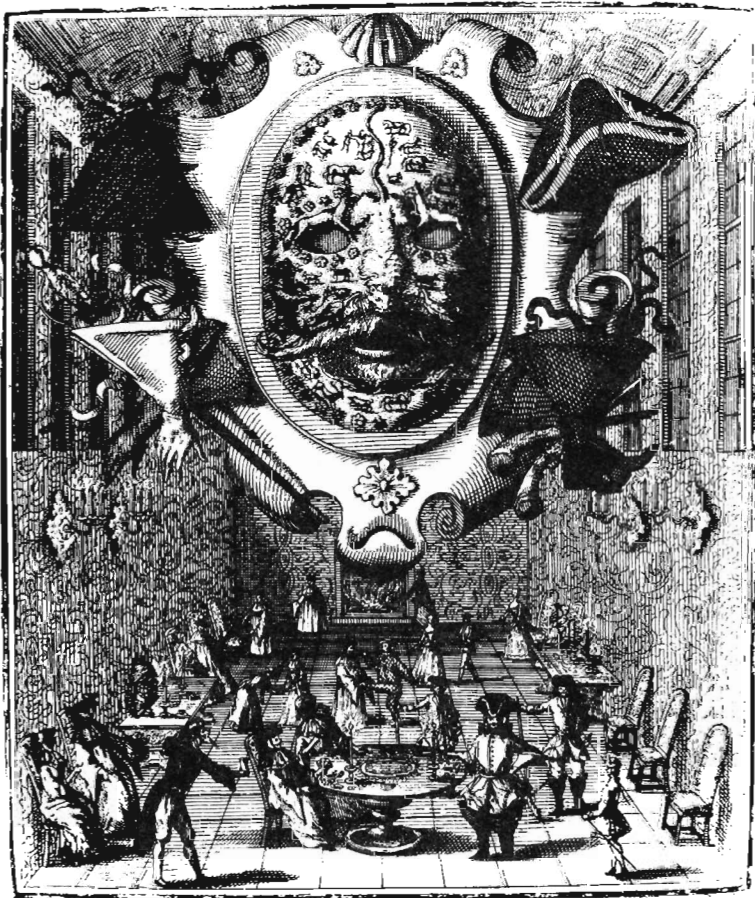


Рис. 13. Маскарад при дворе Анны Иоанновны

{398} Екатерины — маскарад, реализовавший известный топос: жизнь есть театр, показывавший «гнусность пороков и Славу добродетели» (Там же: 247). В этих маскарадах принимали участие кукольники, известные театральные маски, «дикари с ассистентами», античные божества и аллегорические фигуры.

Маскарады создавались по заранее написанным сценариям и уже на этой ступени, следовательно, сближались с театром. Вначале они не таили «в себе никаких неожиданностей ни для зрителей, ни для исполнителей, кроме сюрпризов красочного представления» (Кирсанова 1997: 113). Позднее их форма стала более свободной. Участники маскарадов, «скрыв лицо под маской, а социальный статус под необычным для своего сословия костюмом, получали возможность хотя бы на несколько часов освободиться от обычной социальной роли и вести себя как заблагорассудится» (Там же). На маскарадах все не только рассматривали друг друга, но вступали в некое действие. Так участники маскарадов учились принимать роли, притом спонтанно: «Одним словом сказать, машкарады суть непрерывная комедия, на которую толь приятнее смотреть, понеже действователи к своему игранию не приуготовляются» (цит. по: Старикова 1996: 122). Не раз маскарад именовался великим феатром.

Маскарады упоминались в газетах, придворных журналах, о них давались специальные объявления. «О предстоящих маскарадах публика оповещалась *пригласительными билетами* или афишами, а с уже состоявшимися читатели знакомились благодаря *периодическим изданиям* <...>. Выходили также небольшие *отдельные издания с описаниями* особенно пышных маскарадов» (Жабрева 2000: 22). Сообщалось, например, что императрица и весь двор были в персидском платье, рассказывалось, что в течение маскарада «платье всегда переменяется, а особливо во втором машкараде Императорский двор в Гишпанском уборе, иностранные министры в подобие Парламентских чинов убранные, здешние министры в Венецианском шляхетном, а генералитет в Турецком платье были» (цит. по: Старикова 1996: 183). Как видим, маскарадные костюмы обязательно назывались, если не кратко описывались. Примечательно, что некоторые из них позволяли «действователям» не принимать участия в беседах. Например, нарядившись в платье венецианского шляхтича или надев «полскую шубу», можно было и не вступать в беседу.

Обязательно предполагалось, что участники маскарада не будут выступать в «худом уборе». В протоколах Московской Полицейстерской канцелярии, например, говорилось: «А платье маскарадное иметь самое достойное, а в русских телогреях, також в ямщицком и в другом таком же платье отнюдь не приезжать» (цит. по: Старикова 2005: 487). Также нельзя было надевать непристойные деревенские платья. При этом тема уравнивания всех на маскараде никогда не уходила из поля зрения.

Интерес к маскарадам подогревали газеты, в которых обязательно сообщалось о чужеземных маскарадах — в Париже, Вене, «Мадрите». В журналах делались исторические экскурсии по поводу маскарадов. Например, писалось, что они «и у древних Греков и Римлян во употреблении были» (цит. по: Старикова 1996: 116). Маскирование тогда захватило всю эпоху. «Портретированные выступали в мифологических или театральных одеждах, рядились в костюмы исторических персонажей» (Свирида 2000: 12). Напомним, что действие комедии «Щепетильник» происходит в «вольном маскараде».

Итак, на «охотничьей» сцене в маске выходит лишь одна персона, Кралевна, а в интермедиях — Гаер и очередная жертва его розыгрыша. Грим, который П.Пави называет «живым костюмом» актера, также использовался крайне редко. П.Пави полагает, что маска противостоит гриму своей статичностью, но на «охотничьей» сцене грим не отличался динамикой — персоны крайне редко меняли свой внешний облик. О гриме упоминается лишь в интермедии «Шляхта, Арап, Жид, Гаер». Здесь арапа отмывали добела, но, как всегда, безуспешно: «Пане Жид, сколко тебе не обмывати, / А моей рожи белой не видати <...>. А моя такая черная природа» (5: 647). Также, как мы уже говорили, чернили лицо незадачливой Жене, желающей понравиться Мужу.

В функции маски на «охотничьей» сцене выступали накладные бороды, изменявшие внешний вид персонажей. В «Акте о Калеандре» главный герой прицепляет седую бороду: «Браду аз седую на ся надеваю (надевает на ся седую бороду), да не познают мя враги мои, что zde обитаю» (5: 346). Так на время он принимает облик волшебника Аристана. Заметим, что характеристика внешности царей часто сводится к упоминанию о бороде. Использовались в театре парики. Маскирование актера было данью «маскарадной» моде и не подменяло, а лишь дополняло актерскую мимику. «Самое крупное достоин-

{400} ство актера — мимическая игра... Всякая страсть, всякое движение души или мысли должно отразиться на лице, если актер хочет вызывать у зрителя живой интерес, что, собственно, и привлекает в театр» (Риккобони 2005: 253). При этом актер должен избегать чрезмерности — иначе его лицо превратится в гримасу. Так писал о мимике автор книги «Искусство театра» (1750). Ф.Риккобони говорил, что играть актер должен верхней частью лица, рот же и подбородок приходят в движение лишь в момент артикуляции. На «охотничьей» сцене, если судить по ремаркам, подчеркивалась только мимика глаз, как выражались в старинных руководствах.

В «Истории о царе Давиде и царе Соломоне» царь Давид произносит речь, *«взирая на небо»* (4: 118). В «Акте Ливерском» Ливерий говорит, *«Взглянув кверху»* (5: 394). Поднимается Ливерий на трон, также *«пустя свой взор кверху»* (5: 399). После разговора с «Дяткой» он *«оглянетца <...> вдруг к месту, где Беляндра лежит»* (5: 396). Когда он сидит на троне, то произносит монолог, *«на всех смотря сенаторов»* (5: 398). *«Взглянув к небесам»* (5: 403), Ливерий начинает битву с французами, то же — в «Акте о Калеандре». Мудрый Волхв толкует сон Неонилды, глядя на небо, другой Волхв смотрит на свои инструменты. Направленность взглядов персон отмечается и в пьесе о князе Петре Златых Ключах. Например, Магилена *«встает и обзираяся говорит»* (4: 346). Вполне возможно, что и в других пьесах персоны взирали на небо, оглядывались, смотрели друг на друга и на различные предметы, но ремарки их взглядов не фиксировали.

Обратим внимание на эпизоды, когда объектом рассматривания становится портрет. Князь Петр произносит монолог, глядя на портрет прекрасной Магилены. Точно так же, взирая на портрет Атигрины, выступают Агролим и Алколес в «Акте о Калеандре». Заметим, что в этих случаях портреты выступают заместителями, двойниками потенциальных невест. Значение портретов («не только в разглядывании и оценке внешности претендентов (условность сходства осознавалась), но и в *представительствовании за отсутствующих, в замещении их»* (Вдовин 2005: 70).

Очевидно, что мимика глаз казалась тогда наиболее значимым элементом игры. Об этом так пишет Ф.Риккобони: «Правы те, кто утверждает, будто глаза — зеркало души. Именно в глазах отражаются все внутренние душевные порывы» (Риккобони 2005: 254). Другие указания на мимику в «охотничьих»

пьесах отсутствуют, но ее не могло не быть. Ведь актеры передавали радость и печаль не только словом, но и выражением лица. Они объяснялись в любви, негодовали, спорили, и все эти чувства должны были хоть как-то отпечатываться на их облике, что явствует из некоторых реплик и вопросов участников действия. Аллегорические фигуры, Вера, Надежда, Любовь, например, спрашивают Мардохея в «Действии об Есфири»: «Почто тебе внезапно видим так переменна?» (4: 240). То же говорят царю Воины в «Пьесе о воцарении Кира»: «Удивляемся твоей так чюдной перемене» (4: 302). Подобные вопросы можно рассматривать как варианты «скрытой» ремарки. Это «слова одного из героев о выражении лица, жесте или одежде другого» (Силюнас 1995: 6).

Итак, костюм, маска, грим, мимика способствовали перевоплощению. Благодаря им персоны удваивали игру, представлялись другими, «превращались» в них, чтобы занять их место и быть неузнанными; удавалось им это довольно часто, но ненадолго. Удвоение игры, или роли, происходит в театре на протяжении всей его истории. На принципе удвоения, например, строится такой прием, как театр в театре. Характеризуя эпоху Просвещения, И.И.Свирида отмечает, что в XVIII в. «сам театр сделался более «театральным». Его распространенным приемом являлся «театр в театре»; часто по сюжету предполагалась своего рода «вторичная» игра, когда персонаж (вынужденно или добровольно, или из благородства, или со злым умыслом) принимал на себя чужую роль. Тем самым зрителю демонстрировалась возможность ролевого поведения» (Свирида 2000: 13).

Самый простой случай удвоения игры — принятие персонами на время новой роли, не изменяющей его облик полностью. Так, Шляхта принимает на себя функции Свахи или Сводни в интермедии «Шляхта, Старуха, Молодка, Гаер». Гораздо более интересны те эпизоды, где персоны не просто выходят за пределы своей роли, а становятся принципиально другими. Такие эпизоды строятся на путанице, основанной на противопоставлениях Я / Он, Он / не-Он, наглядно демонстрирующих идею перевоплощения. Персоны, участвующие в этих эпизодах, представляют зрителям тот самый момент, когда человек на сцене становится другим и принимает на себя роль. При этом зрители, следя за представлением, убеждаются в том, что перед ними действует вовсе не другой актер, а тот же самый, только поменявший обличье.

{402} Зрители воспринимают актера двойственно. «Это двойственное восприятие актера зрителем весьма важно. Во-первых, благодаря именно такому восприятию все знаки, выраженные актером, становятся жизненными. Во-вторых, двойное восприятие подчеркивает, что исполняющего роль актера никак нельзя отождествлять с персонажем пьесы, что нельзя ставить знак равенства между актером и лицом, которое он представляет, что костюм и маска так же, как и жесты актера — лишь знаки знака изображаемого действия» (Богатырев 1975: 20). Так как персона, в которую на глазах у зрителей актер превращается, двоится, число превращений увеличивается, двойственность восприятия расширяется до множественности.

«Охотницкий» театр эксплуатировал давний прием, известный еще со времен античности, применяемый великими драматургами разных веков. Был он распространен в театре XVIII в., еще наследовавшего комедии дель арте. В одной комедии П. Гильфердинга «Арлекин появляется на протяжении пьесы в следующих образах: Арлекин, Сват, Скапин, хозяин, трубочист, кучер, садовник, охотник, кухонный мальчик, снова Скапин, Ансельмо, гусар и художник» (Всеволодский-Гернгросс 2003: 180). Это яркий пример того, как «в драме творится непрерывное самоопределение: что я? Где я? (в данный момент очутился)» (Гачев 1968: 268).

В связи со сменой ролей внутри спектакля возникает вопрос об идентичности персон, которая совершенно не обязательно оставалась неизменной. Для некоторых из них характерна идентичность неустойчивая и ускользающая, в первую очередь это относится к наиболее активным персонам — царевичам и храбрым кавалерам. Изменения их идентичности усложняют сюжет, создают ряд сходных дополнительных ситуаций. Из этих ситуаций персоны должны выпутываться, вновь и вновь подтверждая свое имя, статус, характеристику. Они непременно возвращались в свое первичное состояние, перед этим совершенно запутав зрителей, в конечном итоге все же узнававших прежнего героя, прошедшего ряд трансформаций.

В ту эпоху постоянно подчеркивалось, что персоны изображают нечто, что «представление делается живыми персонами, которыя, сколько возможно состоянию ума и тела, представляемых лиц в речах и поступках подражать должныствуют» (цит. по: Старикова 1996: 516). Актер тогда не выходил из роли, не стремился показать зрителю свое истинное лицо, но,

оставаясь в границах искусства, не раз удостоверял свое по- [403]
стоянно колеблющееся положение. Так выражалось стремле-
ние верифицировать театральных персонажей.

Можно предположить, что тенденция менять идентич-
ность персон объясняется не только стремлением усложнить
сюжет. Подспудно театр давал зрителю возможность убедиться
в «искусственности» представления, зримо представлял идею
театральной условности, созвучную концепции переменчиво-
сти мира. Играя ролями, театр умножал иллюзию и подтвер-
ждал положение актера на сцене, которому было необходимо
подтвердить нахождение в границах условности, проверить и
уточнить свой статус. Эта тенденция в какой-то мере вторила
самой жизни, где развивались и совершенствовались принци-
пы нового ролевого поведения.

«Охотницкий» театр создал ряд приемов идентификации
персон и снабдил их мотивациями. Судя по всему, мотива-
ции эти находились на втором плане по сравнению с самой
идеей идентификации. В конкретных и детально прорабо-
танных мотивациях драматурги не были особенно заинтере-
сованы. Они не развивали их и слабо обосновывали, так как
мотивации не были столь важны как сиюминутное превра-
щение персоны в другого, а затем его распознавание. Услов-
ность мотиваций не подлежит сомнению. В интермедиях о
мотивациях вообще не заботились, и в смене идентичности
видели лишь один обман: «Что ты повираешь? / Лишь только
людей всех притворяешь» (5: 722).

Одной из распространенных мотиваций идентификации
было неузнавание. Персоны, никак не меняя свою внешность,
оставаясь прежними, не узнают друг друга после долгой разлуки,
так как были в отъезде, в тюрьме, монастыре. Например, в «Ко-
медии о Ксенофонте и Марии» только после того, как Иоанн в
присутствии Аркадия подробно рассказывает о своих злоключе-
ниях, братья понимают, что они вновь обрели друг друга. Персо-
нажи интермедий просто силятся напомнить о себе, как в интер-
медии «Шляхта, Старуха, Молодка, Гаер»: «А ты меня не узна-
ла? / Помнишь, как со мной лежала?» (5: 731).

Зачастую персоны сами желают остаться неузнанными,
как в «Комедии о графе Фарсоне». Ее главный герой не знает,
что за «дамская персона» позвала его на свидание, а Кралевна
не хочет, чтобы он узнал ее: «Не желай видети лица моего
красоту / И зрака моего доброту» (4: 381). Неузнавание — это

{404} наиболее простой вид идентификации, которую можно считать затрудненной лишь по замыслу автора.

Несложен также вариант идентификации по имени. Как уже говорилось, все появившиеся на сцене персоны должны были назваться, что облегчало задачу зрителя их запомнить и в дальнейшем не путать с другими действующими лицами. В действие никогда не вступают герои таинственные, никому не известные. «Охотники» остерегались выводить персону, «о которой дознаться не можно, для чего она туды пришла» (цит. по: Старикова 1996: 524). Но и с именем могла вестись игра. Заявив о себе, персона брала иное имя, что сразу превращало ее в другого. Бесконечные вопросы и требования подтвердить, что персона и есть та, за кого она себя выдает, хоть как-то обоснованы, но и хорошо знакомых также постоянно «проверяют», для чего бывают серьезные основания.

В «Акте о Калеандре» главный герой, например, однажды называется Скупидой, поэтому его не узнают другие персоны. Тигрина предлагает ему убить Калеандра, не подозревая, что Скупидон и Калеандр — это одно и то же лицо. Он делает вид, что готов выполнить это требование, но потом заявляет: «Смеху достойно, как мне сотворяти, мне да с собою брани учиняти! <...> А что аз един, про то и не знают» (5: 325–326). Калеандр сам запутался в своих именах. Если он Скупидон, ему страшен злой Туркоман, если Калеандр — то Неонилда: «*Скупидоном зватца боится Туркомана, Калеандром зватца — боитца Неонилды, того для пременяет имя свое и называется Целюмом*» (5: 326). Неонилда, конечно, не узнает в Целюме Калеандра, который выходит из этой сложной ситуации с честью, объявляя: «То все аз един, теми нареченны, толко имяна мне тако многи пременны. Пременил аз оные для ради напасти, чтобы мне во вражески руки да не впасти» (5: 353). Неонилда однажды называется Миртемиром, конечно, ее не узнает Калеандр. Эдомир долгое время носит имя Урания, его невеста Штелла поэтому его и не узнает, как и его мать Тигрина.

Обыгрывается прием идентификации через имя в интермедии «Свадьба однодворцовой дочери»: «Хочу я вам о себе сказать, / Чтоб вы могли о моем имении знать; / Зовут меня Анкудином, / А ино называют и блядиным сыном» (5: 708). Интермедийные персонажи («Шляхта, Старуха, Молодка, Гаер») вежливо извиняются, если не могут назвать другого по имени: «Здравствуй, мой друг, имя вашего не знаю» (5: 729). В «Ко-

мическом монологе (сон-небылица)» они переживают потому, {405}
 что не знают, как зовут зрителей: «Вот вить я вас господами
 называю, / А как кого зовут, того и не знаю» (5: 718)).

Знакомясь с персоной, требуется узнать не только ее имя, но и выяснить, какого она роду и чину. Иногда имя персонажа сопровождается указанием на его происхождение и статус — «ковалер арменский» Андрей Скрын, «королевич аглицки» Ланцылонт, Рыгандрус — «житель неополитанский». В «Акте или действии о князе Петре Златых Ключах» отец главного героя — «князь Волхван королевства французскаго» (4: 316). Персоны сами заявляют о себе: «Алкобел объявляет Армелине свое име и какой породы» (5: 238). Кое-что они все-таки утаивают. Прибыв ко двору неополитанского короля, князь Петр Златые Ключи рассказывает, что он «французскаго <...> королевства житель, / королевских дуелей охотный смотритель, / Некогого убога владетель шляхетства, / ежду по разным странам еще сущ из детства» (4: 330). Вступив брак с Магиленой, князь вновь произносит монолог-самопредставление, отличный от того, который говорил ранее. Теперь он не скрывает своего знатного происхождения и «готов сохранять Францию пресилну, / дивными ковалеры весьма избилну» (4: 355).

О происхождении персон беспрестанно спрашивают в «Комедии о Ксенофонте и Марии»: «Ей тако есть, и рцы ми род твой и град отчества твоего и житие», «Чадо, повеждь нам, где родился еси, како воспитан и откуда в сия странны пришел еси» (4: 216, 219). В «Комедии о графе Фарсоне» Сенаторы стараются узнать «фамилию» героя, говорят, что не знают ни имени его, ни рода. В «Комедии об Индрике и Меленде» Цесарева вопрошает Меленду: «Объяви мне о себе, / Старица честная, какова ты роду» (5: 526). Царицу Тигрину интересуется, какого рода и чину даже аллегорическая фигура Чистоты.

Всегда важно социальное положение персон. Входя в новый круг действующих лиц, они непременно прочитывают свой «послужной список», удостоверая окружающих в том, что занимают определенное положение. «Все моего царства ужасно трепещут, и милости многи от мене вси ищут; греческим цесарем себя нарицаю», — заявляет царь Целюдор в «Акте о Калеандре» (5: 150). Иногда персону невозможно узнать, так как ранее ее знали в другом статусе. В «Акте Ливерском» среди разбойников, напавших на королеву Беляндру и ее сына, оказывается Дядька Ливерия. Он поневоле стал разбойником, но теперь готов бросить

{406} свой дурной промысел: «Но я щаслив дважды, што с ними разстался (с разбойниками. — *Л. С.*) / И что со услугой подданным Вам стался» (5: 396). Интермедиаальные персонажи также обращают внимание на социальный статус, но по-своему. Мошенник в интермедии «Ярыга, Грек, Мошенник», например, называет Грека «балчужным пономарем паршивым» (5: 712).

Назвать имя, указать род и социальный статус бывает недостаточно. Персоны требуют объявить, кто откуда приехал и какой он нации. Гаер в интермедии «Лекарь-иноземец, Гаер, Цырюльник», только выйдя на сцену, заявляет: «Каким-ста вы меня чаєте, / русским или немецким признаваете? / Нет-ста, я, Гарлитин российский» (5: 749). Лекарь подробно рассказывает: «Недавно из Амстердама на корабле и в Голландии быть случится <...>. А оттуда проехал и Англию всю, / а ныне уж и Москву зрю» (5: 742). Другой лекарь из интермедии «Гаер, Доктор-француз, Молодица» сообщает, что «приехал недавно изо Франции суда» (5: 714). Интермедиаальные персонажи, даже не называя свое имя, указывают на национальную принадлежность, как Цыган в «Свадьбе однодворцовой дочери»: «Без меня, Цыганина, нигде не спортица, / А при мне всяк веселитца» (5: 705). Они опознают других по месту жительства. «И я вам про нее скажу, где она живет, / И чьех словет» (5: 717), — обещает Гаер в интермедии «Гаер, Доктор-француз, Молодица». Анкудин же рассказывает совершенно чудесную историю. Оказывается, он живет под водою, где также проживает его «дедушка з бородою».

Более сложной, чем идентификация через имя, статус, род, была идентификация через костюм, о чем мы уже говорили, описывая систему театральных костюмов. Здесь же скажем, что данный вариант идентификации использовали многие театры того времени. Их огромное множество в итальянских комедиях и интермедиях, ставившихся при дворе Анны Иоанновны. Например, юные влюбленные, стараясь быть неузнанными, надевают на себя платье своих строгих отцов: «Притворяются они один быть Панталоном, а другои Доктором, и чрез то хотят они друг другу отдать взаимно Диану, и Аурелию» (цит. по: Перетц 1917: 103). Мотив переодевания часто разрастается в сюжет, так появляется пьеса под знаменательным названием «Переодевки Арлекиновы» (Там же: 83). В «охотничком» театре число таких ложных идентификаций значительно.

В «Акте или действии о князе Петре Златых Ключах», например, главный герой не догадывается, что в образе монахи-

ни перед ним появляется возлюбленная Магилена, и называет ее «честной монахиней». В «Акте о Калеандре» главного героя не узнают, потому что он без конца надевает и сбрасывает свой костюм, т.е. меняет аксессуары, как, впрочем, и Неонилда (вдобавок, как сказано выше, эти персоны и называют себя иначе). Неонилда выступает в облике Леандра, друга Калеандра. Когда она вызывает его на бой, он не понимает, почему верный товарищ набросился на него. Неонилде не удается сразить Калеандра, он же ее чуть не убивает. Но затем «смотрит на персону, открыв шишак», и узнает Неонилду. Данная ситуация повторяется, когда Калеандр полагает, что перед ним кавалер Миртемир (а это, конечно, Неонилда). Здесь они уже не сражаются, а сразу узнают друг друга, так как Неонилда, услышав свое имя из уст мнимого Целюма, наконец узнает Калеандра и падает в обморок. При этом «шишак з главы спадывает» (5: 331), и теперь ее все окончательно узнают. В описанных случаях происходит идентификация не только по костюму, но и по имени. Как видим, различные варианты идентификации сочетаются между собой.

В «Интермедии о Гарлитинской свадьбе» костюм — семантический центр всей пьесы, основная характеристика персонажа и предмет обсуждения. Эта интермедия — манифестация идеи перевоплощения через костюм. Гаер, задумывая жениться, не считает главным своим недостатком бедность, на которую жалуется Свахе: «У меня, свашинка, нет никаких вещей, / Кроме того, как пустых щей. / Хотел было сварить и кашу, / да вчерась курки склевали круп чашу» (5: 751). Страшно другое — он никуда не годится одеждой: «Также брожу в пестрой одежде» (5: 754). Такое одеяние не обеспечит ему успеха у женщин, поэтому он готов к переодеванию: «Не гляди, что на мне платье такое, / Могу надеть и золотое» (5: 732).

Желая жениться, Гаер просит Сваху достать богатую одежду. Реплика в одном из списков этой пьесы гласит: «*надевает Старуха на Гаера кафтан немецкой и шляпу*» (5: 758). Этот кафтан, который иногда называется мундиром, поднимает социальный статус персонажа. «Старинное название «кафтан» сохранилось в языке и после петровских реформ национальной одежды, только этим словом обозначали костюм европейского типа» (Кирсанова 1997: 288). Именно в таком костюме на сцене появляется Гаер.

{408} Удачная метаморфоза описывается следующим образом: *«И тако Гаер положит на себе прекраску, / наденет на лице свое маску. / Потом богатой кафтан, / и часы серебряные положил в карман, / И презрядно парик натуральной — / Покажется человек фигулярной. / С великим приидет куражем / и богатая шляпа с плюмажем. / С немалыми поступит приметами / и крухманенная рубашка с манжетами»* (5: 758). Так выглядит костюм великого модника. Его кафтан с карманами, куда можно положить серебряные часы, — знак невероятного богатства, как и шляпа с плюмажем, этим важным знаком ранга персоны (Кирсанова 1997: 187), и рубашка. Манжеты этой «крухманенной» рубашки, видимо кружевные, потрясли Невесту Гаера: *«Имел рубашку с манжетами, / с которой доставил меня лабетами»* (5: 763). Так создается разительный контраст с пестрой одеждой, в которой Гаер впервые выходил на сцену. Теперь он может изображать заморского купца перед будущим тестем, рассказывать ему, что торгует разными напитками, а корабли свои отпустил в море. Простодушный Купец видит в нем человека «добронравна» — в такой одежде другим человек быть не может.



Рис. 14. Персонажи русских любительских комедий первой половины XVIII в.

Гаер недолго так красуется, так как сразу после свадьбы возвращается к образу «пестрого» шута, которого также кличут «пестрым дураком» или «пестрым дворянином». Он теперь в «худом» уборе, который ему более мил, чем модные наряды заморского купца, которого он только что изображал. Привычная одежда свидетельствует о его «чине», который он так боится потерять: «мне жаль потерять своего чину. / Вышел паки в той же одежде, / в которой браживал и прежде» (5: 761). Молодая Жена в отчаянии: «Был в богатой одежде плут, / а ныне познала — ажно шут» (5: 763). В «арликинском платье» Гаер приходит к тестю. Тот в ужасе: «Наш зять — богатой купец, / а ты что за такой глупец?» (5: 765). И колотит его — так заканчивается гаерская комедия с переодеваниями. Напомним, что в итальянских интермедиях, ставившихся в Петербурге при дворе Анны Иоанновны, Арлекин воображает себя купцом, во что никто не верит. Пожалевший его Силвии вынимает из сумки «кавтан» и с «шуткою смешной» надевает на Арлекина (Перетц 1917: 153).

Традиционный прием неузнавания, решаемый с помощью костюма, интересно трактует Р.М. Кирсанова, правда, обращая внимание на функции костюма в XIX в.: «Сейчас нам кажется непонятным, как можно не узнать хорошо известного и даже близкого человека только потому, что на нем непривычный костюм или полумаска. В современной жизни это случается крайне редко. Психология восприятия в прошлом веке основывалась на иных признаках индивидуальности. Для нас это черты лица, знакомый силуэт или походка. В прошлом веке переодетого человека действительно могли не узнать; если его костюм менял социальный статус — его просто не замечали» (Кирсанова 1997: 117). Конечно, в подобных сложностях идентификации проступают общественные условности, о которых вспоминают и в интермедии «Шляхта, Слуги»: «Тфу, провал, как я был богат, / Так всяк мне был брат и сват. / А как оскудел / Да заслуженной мундир надел, / Так никто не узнал, / Хож бы кто чортом назвал» (5: 685–686). Но в них же таится установка на восприятие костюма как основной внешней характеристики человека.

Однажды ложная идентификация происходит благодаря изменению внешности с помощью накладной бороды. Именно в таком виде, как уже говорилось, Калеандр появляется перед Уранием, который, конечно, его не узнает и считает неким стариком. Он просит его помочь найти Калеандра, на что тот говорит: «Хощеш ли, аз могу его тебе предъявити». Для этого

{410} он уходит за дерево и снимает бороду со словами: «Аз есмь Калеандр гречески царевич» (5: 347). Борода, выполняющая функцию маски, снята, герой узнан.

Не раз персона идентифицируется по портрету. В «Акте о Калеандре» царь Атигрин задумывает выдать свою дочь Тигрину замуж. Он собирает женихов, но Тигрину им не представляет. Сенатор показывает женихам ее портрет, о чем они и сами просят: «Толко изволь свою дочь показати, возможем ли мы оную в супругу поняти» (5: 137). Увидев столь совершенную красоту, женихи встают и сразу направляются на битву. Точно так же князь Петр Златые Ключи по портрету влюбляется в Магилену, ему его показывает некий Кавалер со словами: «Сей партрет оныя ныне вам вручаю, / которой явится вам лепозрачен, чаю» (4: 323).

Иногда портреты, напротив, затрудняют идентификацию. Портреты, или «персоны», вкладывает в письма Иполита и Жулии вредный Фелтмаршал («Комедия гишпанская о Ипалите и Жулии»): в письмо Иполита — дамскую персону, о которой Дукс замечает, что это «персона некоторой бляди»; в письмо Жулии — «персону ковалерскую». Так Фелтмаршал пытается разлучить влюбленных. В «Комедии об Индрике и Меленде» над входом в часовню помещено изображение лежащей во гробе Меленды и плачущего над ней Индрика, сопровождаемое подписью: «Меленда во гробе лежит, Индрик же плача стоит» (5: 528). Меленда приглядывается к изображению, тяготеющему к эмблеме: «Зрю персону любезнаго так», и надеется, что ее возлюбленный жив (Там же). Оно как бы предвещает скорую встречу героев — Индрик сразу и появляется.

Достаточно сложно выстраивается гендерная идентификация, ведется она через костюм и имя. Женские персоны переодеваются в мужские одеяния, кавалеры — в латы воинственных дев. Соответственно, они принимают новые имена. Примеры гендерной идентификации содержатся в «Акте о Калеандре». Здесь Неонилда уходит сражаться в мужском облике, ее мать желает, чтобы она «не была от кого узната, от кого за истинну девицы призната» (5: 215). Не узнает ее и Калеандр, полагающий, что перед ним храбрый кавалер, и так обращающийся к Неонилде: «Нутко, брат, прймайся отправляти дело». Она сама говорит о себе в мужском роде: «Ах, ранен я жестоко» (5: 274). Под видом Неонилды, т. е. в ее латах, Калеандр прибывает к Тигрине, полагающей, что перед ней ее дочь:

«Ах, любезная моя дщи, драга маргарита, Неонилда славна, лунна аборгита» (5: 265). За Калеандром, думая, что он Неонилда, охотится Туркоман и «утаскивает» его на веревке в свое государство, полагая, что пленил Неонилду. {411}

Ее мужская ипостась вводит в заблуждение других персон. Под видом Калеандра Неонилда появляется в Турции, где царь Пранда обвиняет ее (его) в том, что его дочь Хариза беременна. Неонилда заявляет: «Как то можно мне ей учинити, девка да у девки ж так брюхо добыти?» (5: 285). Харизе приходится признаться, что брюхо ей «добыл» Партулиан. Когда обезумевшая от любви к Калеандру Кризанта принимает за него Неонилду, то Неонилда также открывает ей, кто она такая. Традиционный прием неузнавания обогащается репликой и жестом, адресованными Кризанте. «Коли не вериш, смотри мои груди» (*Кажет ей груди*)» (5: 262). Про этот жест та хорошо помнит и в своих скитаниях рассказывает, что Неонилда ей «оказала груди» (5: 294), чем весьма ее удивила. Когда Калеандр в рыцарском уборе Неонилды появляется в покоях Шпиналбы, она предлагает ей (ему) выйти замуж за ее брата, Туркомана. Но Калеандр открывает свой пол: «Как муж с мужем может в супружестве жити?» (5: 270).

В отношении Калеандра и Неонилды действует не только гендерная идентификация. Как мы показали, она строится на смене костюма — окружающие принимают Неонилду за кавалера, Калеандра — за воинственную деву. Кроме того, эти персоны чрезвычайно похожи, они, по сути дела, двойники. Их путает даже Тигрина, мать Неонилды. На протяжении всей пьесы другие персоны, «указуя на Калеандра», думают, что он Неонилда, и наоборот. После многочисленных перипетий наступает момент, когда герои сами перестают узнавать друг друга.

Их двойничество предопределено волей богов: когда родится Калеандр, то Волхв делает «некия коклюзии» — он будет подобен Неонилде. Мотив двойничества, развитый в этой пьесе, выросшей из переложения итальянского романа, чрезвычайно театрален. Он широко использовался со времен античности, в эпоху Ренессанса и барокко. В пьесах испанского драматурга Лопе де Руэда «Природа озорует и чудит: в трех из четырех комедий <...> мы встречаем близнецов разного пола, чьи лица похожи как две капли воды. Природа подтрунивает над людьми, водит их за нос, заставляя в умопомрачительных *qui pro quo* принимать мужчину за женщину и женщину за

{412} мужчину ...» (Силюнас 1995: 106). Шекспир вводил в свои пьесы пары близнецов, слуг и господ («Комедия ошибок», «Как вам это понравится»). Ю. М. Лотман считает, что эти пары способны «сворачиваться», сходиться в образе одного персонажа (Лотман 1996в: 212–214).

Двойничество Калеандра и Неонилды, усиленное рядом идентификаций различного вида, поддерживают сходные пары, населяющие «Акт о Калеандре». В нем наличествует ряд взаимных отражений целых поколений персон, что снимает напряженность сюжета — в нем идут сплошные повторы. Вторят друг другу не только сходные персоны, но и противопоставленные, их трудно различить не только зрителю, но и участникам театрального действия, поэтому их позиции постоянно подтверждаются как ими самими, так и их окружением.

В этой пьесе два царя — Атигрин и Целюдор, у одного — дочь, у другого — два сына. Один из них погибает, другой женится на невесте покойного. Претендентов на руку Тигрины также двое, Агролим и Алколес. Персоны часто выступают парами, прежде всего это братья — Полиартес и Палиандр, Партулиан и Акаматес. Есть такие пары, как брат и сестра — это Диалда и Полемондр, Туркоман и Шпиналба, Хариза и Обимазар. Детей у персон рождается по двое: Неонилда — Эдомир; Калеандр — Алкобель. Действия всех этих пар сходны: если Полиартес собирает войско, то это же делает и Алколес; если рожает Диалда, то и Тигрина производит на свет потомство. Члены каждой пары сходно реагируют на происходящие события. Даже среди второстепенных персон выделяются подобные пары: к Неонилде сватаются два жениха, шах Брандир и Сафар Турецкий. Но все-таки подобные пары разрушаются, некоторых уносит смерть. Правда, они потом оживают. В других пьесах, как в «Комедии гишпанской о Иполите и Жулии», мотив двойничества ослабеваает. Здесь тоже действуют две пары, главным героям вторят Дукс и Лушница, выступая в одном и том же пространстве, но их позиции определены нечетко. Они создают лишь эхо для Иполита и Жулии.

В интермедиях не раз происходит гендерная путаница. Неверная жена в интермедии «Муж-купец, Жена, Старуха, Любитель, Гаер» не только переодевает своего Любителя в женский наряд. Ремарка гласит: «*Дама выдет с Любителем, который убран девицею*» (5: 635). Жена велит ему плести кружева, и тот начинает орудовать коклюшками. Гаер, при-

сутствующий здесь же, сообщает: «Ах, брат, какая кружевная мастерица <...>. / У ней и коклюшка-то добра, / Не нада за другими брести, / И одной коклюшкой может заплести» (5: 636). Не вовремя появившийся Муж ухаживает за мнимой девицей. Как написано в ремарке, «схватит и станет целовать» (5: 638). За мужчин выдают себя героини итальянских комедий и интермедий, желая быть неузнанными.

Родственные отношения персон также порой нарушаются. Они, уверенные в своем родстве, страдают, влюбляясь друг в друга. Так возникает инцестуальный мотив в «Комедии гишпанской о Ипалите и Жулии». Иполит и Жулия считают себя братом и сестрой, хотя на самом деле ими не являются. Иполит кается: «Понеже вем, что закон не повелевает, / Брату на сестре жениться запрещает». Ему вторит Жулия: «Аз единого избрах в свете брата моего Иполита» (5: 477). Эти ложные идентификации исчезают, когда Пастор открывает тайну рождения Жулии: «Ты, Жулия — дочь не сего Фелтмаршала, / Но утопшаго Адмирала. / И ты, Иполит, ведай, что она тебе не родная, / Ибо Лушница — сестра твоя, а Жулия — чужая» (5: 478). Мотив инцеста, введенный в эту пьесу, сближает ее с рыцарским романом, для которого он особенно характерен (Михайлов 1974: 319). Кровосмесительная тема есть и в «Акте о Калеандре» — царица Тигрина пытается выдать замуж свою дочь за Урания, не догадываясь, что он ее родной сын Эдомир. Неонилда соглашается: «Супругом мне будешь, от мя не отбудешь» (5: 351). Но Эдомир-Ураний не желает этого. Он рассказывает историю своей жизни: «Аз не сын Силодона, но найден на море, с Мавриной бо мамкой терпел тако горе» (5: 355). Тигрине остается только «ухватить за выю» вновь найденного сына и поцеловать.

Не менее важен в плане идентификации мотив мнимой смерти. Уже не раз говорилось о том, что в «Комедии об Индрикке и Меленде» главные герои будто бы умирают. Каждый из них полагает, что другого уже нет в живых. Также Неонилда в «Акте о Калеандре» уверена в том, что оплакивает Калеандра, хотя перед ней тело убитого Воина. Она обещает никогда не выходить замуж и отомстить за смерть возлюбленного. Но тут на театр приходит Калеандр со словами: «Не то я умер, аз жив пребываю» (5: 290). Неонилда вновь рыдает, но уже над телом Леандра, думая, что погиб Калеандр. Оплакивая Скупидона, она опять не узнает в нем Калеандра. Мотив мни-

{414} мой смерти осложняется тем, что одного персонажа убивают вместо другого — Леандра вместо Калеандра.

Персоны не только принимают вид другого, но являются другими. Точнее, они скрывают свою истинную сущность, которую никак не могут распознать участники действия. Так происходит в пьесе «О Сарпиде, дуксе ассирийском». Это наиболее сложный и развитый вид идентификации, которая приближается к психологической. Здесь прием идентификации становится развитым сюжетным мотивом. Сарпид не подозревает, что Зимфон плетет интриги и одаривает его за верную службу. Другие персоны уже знают, кто он таков, но и в их лагере происходят невероятные перемены. Друзья предают друг друга и переходят на сторону Зимфона, скрывающего свое истинное лицо, что ему не всегда удается: «Коль мне удивителен Зимфон являетца, / ничем иным, токмо глупостию забавляетца, <...> Необузданныи челюсти и рот отверстый / имеет, к тому ж и уши чрез стену прoderстыи» (5: 93). В «Истории о царе Давиде и царе Соломоне» аналогичную позицию занимает Адания. Сущность злобного Амана в «Действии об Есфире» и в «Комедии о Есфире царице» не может распознать только царь Артаксеркс, все другие участники действия знают, кто он таков.

Переживая перемены от счастья к несчастью, персоны также принимают вид другого. В «Акте о преславной палестинских стран царице» главная героиня не открывается некоему Мужу и называет свой род купеческим, указывает град, откуда она родом — расположен он недалеко от «границ германских». В «Акте о Калеандре» царь Полиартес принимает вид посла. В интермедии «Муж, Дама, Любитель, Гаер» Гаер выдает себя за Любителя, чего, конечно, Дама не понимает и удивляется, когда вслед за Гаером приходит истинный Любитель: «Лишь теперь с постели сошел, / Да уж бутто и опять пришел» (5: 678). Кавалер Монсеров посылает к Лизетте Арлекина и велит ему вместо себя признаться в любви (восьмая интермедия из сборника П.Н. Тиханова).

Итак, театр следил не только за тем, чтобы человек, оказавшись на сцене, «превратился» в другого. Он намечал границы роли, подчеркивал их осторожными выходами из нее, создавая ряд ложных идентификаций и противопоставляя их идентификации истинной. Стяжения истинной и ложной идентификаций намекали на иллюзорность действия, представляе-

мого на сцене. Чтобы иллюзия не исчезала и лишний раз подтверждалась, человек на сцене подвергался различным процедурам, должным удостоверить его «реальность» в нереальном иллюзорном пространстве. Этому служил постоянно повторяющийся прием неузнавания, этот двигатель сюжета многих пьес «охотничьего» театра.

Разные виды идентификации подчеркивали изменения в характеристиках персон, т.е. лишали их целостности и единой идентичности: в идеале «каждый может оказаться вереницей обличий, ни одно из которых нельзя считать окончательным» (Силюнас 1995: 142). Зато таким путем упрочивались позиции актера, а персоны на время превращались в актеров другой пьесы, как бы вставленной в основной сюжет — ведь они выступали в ролях, ранее им вовсе не предназначенных. Так развивалась игра в игре. Представляя множество «премен», персоны участвовали во все более сложном и разветвляющемся действии, действовали все более активно, разнообразили приемы игры. Очевидно, что ложная идентификация энергичнее двигала действие. Недаром этот мотив до сих пор не сходит со сцены и используется в современном кинематографе.

Показав, как происходит удвоение и даже умножение игры с помощью приемов идентификации, остановимся на некоторых эпизодах, из которых можно извлечь представления «охотников» о театральной иллюзии. Эти эпизоды выделяются ремарками. В одной из них, из «Акта Ливерского», подробно описано, как главный герой пишет послание: «Потом станет на целом листе писать столко, чтоб целую страницу исписать можно» (5: 400). Так отводится время на один сценический жест, который не должен быть слишком торопливым, его даже предлагается замедлить. Драматург явно хотел, чтобы художественное время совпало с реальным и чтобы только что исписанный лист можно было предъявить зрителям (хотя исписать его можно было и заранее). В этом эпизоде можно усмотреть тенденцию к ослаблению условности сценического действия.

Некоторые ремарки указывают на то, что все показываемое на сцене происходит не на самом деле. Эти указания относятся к отдельным жестам и действиям персонажей, тем не менее они знаменательны. Могут они касаться отдельных мизансцен. Так, в том же «Акте Ливерском» говорится: *«А при том должны оба стат к Беяндре спинами, чтоб невозможно*

{416} *им ее видеть и будто б еще ее не осматрели»* (5: 395). Это «*будто б*» — важный знак отношения к игре, свернутая рекомендация актеру правильно «изображать» действие. В «Акте о преславной палестинских стран царице» героиня встречает львицу, похитившую у нее сына: «*Потом уже ищет ходя, яко бы усмотревши со лвицею»* (5: 418). «Лвица» же в это время находится за ширмами, зритель ее видеть не может. Опять «*яко бы*», опять указание на нереальность происходящего на сцене.

Аналогичные замечания встречаются в ремарках интермедий. В них выделяются те ситуации, в которых присутствует ярко выраженное игровое начало: «*Херликин толкнет одного задом будто ненарошно»* (5: 573), «*Муж станет из рук будто рватца, а Любитель держит»* (5: 681). Интермедийные «*будто*», «*будто ненарошно*» перекликаются с «*яко бы*» и «*будто б*», которыми полны сценарии итальянских комедий и интермедий, ставившихся при дворе Анны Иоанновны, ср.: «*Притворилися они, что будто стали между собою на шпагах биться <...> Любовники будто опять стали биться»* (цит. по: Перетц 1917: 61). Все эти слова — якобы, будто, как бы, ненарошно — отделяют игру от реальности, подчеркивают условность действия и в интермедиях, и в серьезных драмах.

В пятой интермедии из сборника П. Н. Тиханова персонажи располагаются особым образом, чтобы изобразить игру на органе. «Несколько робят разного возраста» лежат прикрытые на полу. По ним прыгает и скачет Герликин. Затем и он ложится на пол, «а ногами толчи начнет по органу тому до тех пор, даже разгонит их» (5: 577). Себя Герликин называет «арганистр мусикали» и предлагает послушать музыку: «Здесь имея мой арган, / На котором взыграю вам» (5: 578). Очевидно, что здесь имеется в виду не всем известный орган, а инструмент, по своей механике близкий к органу, называемый «позитивом», с которым выступали приезжие гастролеры. Например, один такой орган соединял в себе часы и музыкальный инструмент. Он был механическим, «играл» «по очереди целую дюжину самых разнообразных пьес» и был выставлен напоказ (Всеволодский-Гернгросс 2003: 79).

Игра активизируется, когда персонаж притворяется спящим, как Калеандр, который, чтобы не поддаться уговорам прекрасной герцогини Кризанты, делает вид, что спит. В ремарке сказано: «*Он не встает, приличья себя, яко бытто спит, но все ж лесныи глаголы слышит»* (5: 253). Так задается

игра в игре, и сон героя оказывается ее вариантом. «Сон в головах сидит» у Партулиана и велит ему «доле спати» (5: 196). Партулиан просит его уйти, и тот «отбегает», теперь около него находится волшебник Аристон, предсказывающий будущее. Партулиан пересказывает его предсказания как «дивный сон», «сонное видение», его рассказ толкуют Сенаторы: «Право, зело изряден сон тако явися, радость же от богов тебе предъявися» (5: 199). Он сам считает, что сон его сбудется и впредь он будет верить снам «неложно». Сбываются сны в «Комедии о Ксенофонте и Марии», здесь два героя видят одинаковый сон и пересказывают его друг другу. Сам сон на сцене не представляется. Его пересказ лишь подтверждает тему театральной иллюзии на уровне слова. Упоминание о несбыточном сне есть в интермедии «Шляхта, Старуха, Молодка, Гаер»: «Ино во сне грезится полны карманы, / А как проснешся — ан все обманы» (5: 738).

Игра усиливается, когда персонажам кажется, что перед ними появляются привидения: «Ах, кое се привидение мне ныне <...> Что, за мечтание и отчего прииде <...> Ах, стень образует персону Ореста, / прочь демоне, нест ти зде места!» (5: 122). Так Леонора в пьесе о Сарпиде пугается Ореста, который говорит: «не привидение, но аз есмь» (5: 123). Также Малтийскому кавалеру в «Действии о короле Гишпанском» чудится, что перед ним предстал «нечистоты дух, черный диавол» (5: 89). Так он встречает Марса и Славу.

В девятом и десятом явлениях III действия «Акта о Калеандре» Калеандр и Ураний договариваются о том, как они будут вести поединок, практически давая друг другу театральные рекомендации. Ураний советует Калеандру сражаться «под видом», для чего необходим пузырь с кровью, который следует подвязать «под ребра»: «Аз буду под видом тебя убивати <...>. Ты ж подщися скоро от того упасти <...>. И лежи на месте том, будто убиенны, от моей бутто злости тако умерщвленны» (5: 348). Про этот пузырь хорошо знали постановщики старинного театра: «бычья кровь или специальная красная жидкость в мешочках, спрятанных под одеждой, обильно лилась или брызгала во все стороны...» (Силюнас 1995: 177). В следующем явлении Калеандр и лежит, «яко бы убиенный» (5: 349). Тему мнимого сражения развивает Леандр, не раз указывая на «ненастоящность» его битвы с Калеандром: «Аз буду не вправду битца с тобой строго» (5: 322). Игра эта, которую так прекрасно задумал Леандр, заканчивается для него печально — Турко-

{418} ман случайно его убивает. Так в текст пьесы, а не только в ре-марки, вводятся конкретные указания на то, как следует разыгрывать отдельные ситуации. В этом эпизоде, кроме того, происходит скрытая игра с вещью.

Интермедийальные ремарки также отчетливо выделяют отдельные игровые моменты. В первой интермедии из сборника П.Н.Тиханова *«Херликин, переменяючи за спиной из руки в руку, и показывает попеременно все одно яйцо»* (5: 566). Один игровой эпизод часто фиксируется в интермедиях — это представление пьяных. Пьяным выходит Шут в *«Шутовской комедии»*: *«Он же, поя песнь, и учинит себя быть пьяна»* (3: 391). На самом деле Шут еще трезв, ему только нужно сыграть пьяного. В 4-й интермедии из сборника П.Н.Тиханова ремарка предупреждает: *«Посем старик пьян изобразится»* (5: 576). Это нужно для того, чтобы ввести в заблуждение другого участника действия. Появление на сцене Поляка в *«Шутовской комедии»* предваряется кратким замечанием: *«пьяной»* (3: 392). Ему не нужно играть опьянение как трезвому Шуту. Он «притворился» заранее. Удвоения роли на сцене не происходит.

Также были попытки ввести эпизод с пьяным в серьезные пьесы. В одном из списков *«Комедии о графе Фарсоне»* главному герою предлагалось быть «пьяну». В *«Акте о царе перском Кире и о скифской царице Тамире»* опьянение становится сюжетным мотивом. Кир велит выставить возы, наполненные вином, предлагает скифам трапезу, предупреждая, что горькое вино рождает горькие слезы: *«Кто видел пьяных, что могут брань творити? / Иже не вест, могут лежащ и воззирати!»* (4: 568). Так все и случилось: *«Пюют и пьяни повалятся на пол»* (4: 572).

Не раз в интермедиях представляются азартные игры, о чем более подробно говорилось в третьей главе. Эти игры выводят персонажей из основного действия, хотя иногда их выходы на сцену только игрой и ограничиваются, как в интермедии *«1-й Гольый, 2-й Гольый»*. Эти персонажи играют в кости: *«Куды братцы ич туды и сочъ / А я в кости играть охочь»* (5: 696). В интермедии *«Ярыга, Грек, Мошенник»* персонажи режутся в карты на последний кафтан и рубаху: *«Играют в карты. Грек проиграет кафтан, шапку и денги»* (5: 712). Возможно, что на «охотничьей» сцене разыгрывались и другие специально не отмеченные игровые эпизоды, подобные тем, которые содержатся в сценариях итальянских комедий и ин-

термедий, представленных при дворе Анны Иоанновны. Там {419} они называются игрушками или потехами: «Стал он чинить многия потехи приличныя театру», «Из того происходит игрушка смешная, которую кончится действие второе» (цит. по: Перетц 1917: 64, 79).

Таким образом, в «охотничком» театре было развито действие, которое прежде всего реализовалось в движении, хотя актеры играли также с вещью. Так, например, регалии власти использовались не по назначению. В случае необходимости скипетром можно было угрожать надоевшей аллегорической фигуре: «*Цесарь замахиваетца на Совесть скипетром*» (5: 154). Кроме того, персоны жестикулировали, их жест существенно дополнял слово. Они занимали различные позиции, за которыми были закреплены определенные значения. Персоны свободно общались, сократив дистанцию между собой, вступали в непосредственный контакт. Актеры перевоплощались, в чем им существенно помогал костюм, выявлявший как статус персон, так и эмоциональное состояние. Мимика и грим входили в арсенал тех средств, с помощью которых передавались эмоциональные реакции героев. На сцене игралось перевоплощение, его представляли наглядно. Самые различные способы превращения в другого, как и способы его узнавания были основой самостоятельных эпизодов. Таким путем театр будто демонстрировал свой скрытый механизм, наглядно показывал, как человек на сцене становится другим. Делал он это с помощью приемов идентификации, которая могла быть затрудненной, но различные трудности достижения идентичности другого всегда преодолевались. Конечно, приемы идентификации обыгрывались с помощью театральных клише, стереотипных ситуаций, что естественно для искусства художественного примитива.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Завершая исследование любительского театра, по правилам его поэтики выстроим небольшой эпилог.

Этот театр не был украшен «великим сиянием и богатым великолепием» (цит. по: Всеволодский-Гернгросс 2003: 147). Можно сказать, что он был «бедным» театром. «Бедность» эта не была принципиальным творческим решением. Художественное оформление «охотничьих» спектаклей, видимо, не могло еще выделиться в самостоятельный вид искусства, как это происходило, например, в придворном театре. Вдобавок «охотники» и не могли себе позволить богатых, технически оснащенных постановок.

Они были нацелены на другие составляющие спектакля и прежде всего вырабатывали принципиально новые позиции человека на сцене. Актер взял на себя основную задачу создания спектакля — он энергично действовал, демонстрировал способность к перевоплощению, усиливавшуюся благодаря часто используемому приему идентификации. Актер *изображал* персон, за которыми зрители следили с большим вниманием. Им были интересны сложные перипетии их судеб, человек того времени и сам находился «в постоянном динамичном поиске себя самого, новых ценностей и целей, еще не до конца им понятых» (Черная 1999: 124).

Актер стал центром, вокруг которого становился синтез слова, действия, музыки, изображения (рисованные декорации). Ю.М. Лотман осторожно называет синтез искусств на сцене ансамблем. Он полагает, что в театре «понятие „ансамбля“ превращается в один из ведущих конструктивных принципов. Он заключается в принципиальной установке на разнородность средств художественной выразительности» (Лотман 1998в: 602). В «охотничьем» театре такой ансамбль пока только намечался, зато постановщики и актеры добивались единства игры. Именно так в XVIII в. ансамбль и понимался. В доказательст-

во приведем рассуждение уже не раз цитируемого Ф. Риккобо- {421} ни: «Единство в манере игры и речи всех, кто в данный момент находится на сцене, называют ансамблем. Это искусство требует прекрасного слуха и чувства сцены. Необходимо, чтобы несколько актеров различных темпераментов, в различном состоянии, играя, сохраняли взаимосвязь, не допускающую несогласованности, заметной зрению и слуху публики. Актеров можно сравнить с певцами, исполняющими многоголосную композицию. Каждый поет свое, но вместе они создают гармонию» (Риккобони 2005: 254). Стремясь к такому ансамблю, «охотники» подчиняли представления единому ритму, сказывающемуся во всех элементах спектакля.

Ритм сюжетов «охотничьего» театра был довольно плавным, особых неожиданностей в них почти не было. Изменения намерений персон, встречи и разлуки происходили последовательно. Кроме того, ритм этот не отличался особой сложностью. Основная ритмическая фигура — повтор как в общей динамике сюжета, так и в формулах театральности, слова, пространства. В. Волькенштейн писал: «Ритм драмы есть ритм борьбы; вся картина борьбы распадается на отдельные схватки, удары наносятся словами или внешним действием» (Волькенштейн 1923: 98). Исследователь на многочисленных примерах показал, как ритм может прерываться внезапным ударом, нападением, появлением нового персонажа. Конечно, и в «охотничьих» пьесах есть «схватки» и «удары», создающие преднамеренные ритмические сбивы, и в них появляются новые персоны. Ритм нарушается и тогда, когда действие набирает интенсивность — неожиданно объявляется война, умирает властитель. Кроме того, в движении сюжета наличествуют паузы, создающиеся замедлением действия при коронациях, свадьбах, похоронах и других формулах театральности. Все эти нарушения предписаны и обогащают ритмический рисунок театрального действия.

Ритмически развивающийся сюжет не прямо идет к заранее известному финалу. «Сыгранная жизнь (в интересующем нас аспекте) отличается от подлинной жизни ритмической расчлененностью» (Лотман 1998б: 308). Персоны часто бывают заняты вопросом, что произойдет далее — приключится, например, в Греции «какое горе» или нет. Предлагают они альтернативные решения многих существенных проблем, например, что следует делать — найти королевне жениха или выступить с войной. Подобного рода рассуждения предупре-

{422} ждают зрителя, что действие может идти разными путями. Следовательно, в пьесах намечены разные варианты движения сюжета, но некоторые из них проигрываются лишь в слове.

В сюжетах выделяются параллельные линии главных персон, на время прерывающиеся вмешательством их родителей, еще не сошедших со сцены жизни. Так исходные параллельные линии «детей» вступают в контраст с линией «отцов», вторгающихся в развитие их отношений и делающих все для того, чтобы их разлучить; хотя возможно, что на помощь главным героям приходят некоторые персоны, распутывающие или прерывающие заданную «отцами» линию. Так сюжет возвращается к исходной точке, в нем возникает прямое и обратное движение, он непременно заканчивается воссоединением героев, линия восхождения которых всегда прочерчена четко, отступления от нее отсутствуют. Побочных сюжетных линий практически нет.

Ритмическому рисунку сюжетов вторили действия и перемещения персон, как бы вычерченные заранее. Подчиняясь ритму, персоны двигались и жестикулировали, меняли позиции, демонстрировали искусство владения словом, реагировали на изменения того пространства, в котором оказывались. Чередование «мест», в которых находились персоны и развивалось действие, также не было хаотичным. Прямые соответствия и зависимость между локусом, реквизитом, костюмом, словом очевидны.

Предлагая зрителям представления нового типа, «охотники» доносили до них новую систему ценностей. На сцене беспрестанно говорилось о «пременах», фортуне, любви, счастье, чести, истине — эти понятия были опорными точками новой системы ценностей. Иногда она не увязывалась с сюжетом, и речь о ней велась в прологах и эпилогах. Чаще эта группа понятий проецировалась на судьбы персон: все они колеблются между радостью и печалью, в их жизни все «пременяется», они неуклонно движутся к счастью, всегда любят и любимы, храбры и честны. Театр, свидетельствуя о том, что в жизни все меняется и она полна неожиданностей, утверждал, что, соблюдая законы чести, проявляя храбрость и верность, человек может преодолеть все несчастья.

Оптимистический характер «охотничьего» театра не подлежит сомнению. «Для русского сознания вообще очень характерно ожидание того, что «все закончится хорошо». Русская литература XVIII века развивалась в русле «благополучных» финалов. Тенденция была настолько сильна, что распространялась даже

на такой жанр, как трагедия» (Данилевич 2001: 249). Напомним {423} в связи с этим о «Гамлете» Сумарокова. На «охотницкой» сцене трагедии не ставились, но и здесь «персонально» показывалось, как герои уходят из жизни, правда, почти всегда не самые значимые. Только в пьесах «исторических» заканчивалась жизнь героя. Смерть появлялась и перед другими персонами, но они недолго созерцали ее «своима очима» и сразу прощались с жизнью. Оплакивали их недолго. Вот что говорит Полемондр Полиартесу, сообщая о кончине своей сестры Диалды в «Акте о Калеандре»: «Уж сестры моей тебе не поднять, не изволь же больше себя сокрышати» (5: 218). Главным героям, как Калеандру, всегда удавалось ускользнуть от смерти: «Чуть мя смерть злая там не восхотила, и чуть могила мя не проглотила» (5: 346). Герои оставались в живых, хотя и бывали на волосок от гибели, Фортуна к ним благоволила. Они праздновали свои победы над смертью и врагами, торжествовали и по многим другим случаям. Так в разных, но всегда мажорных тональностях проводилась главная тема «охотницкого» театра, выстраивалась его модальность, которую на свой лад поддерживали интермедии с их развитым смеховым началом.

На первый план «охотники» выдвинули занимательность. Театр создавал ее, предлагая московскому зрителю взглянуть на дальние страны, выводя на сцену царственных особ, устраивая турниры и дуэли. Зрители удивлялись судьбам королевен и храбрых кавалеров, интригам придворных. Напомним, что точно так же «простая» испанская публика Золотого века видела «королевские приемы, почести, оказываемые властелинам, рыцарей, преклоняющих колена перед тронном, дуэли и бои <...>, турниры <...>, парады, бракосочетания аристократов, тронные залы императора, окруженного придворными» (Силюнас 1995: 184).

Сделаем небольшое отступление. По всей книге рассеяны сравнения «охотницкого» театра с испанским театром XVI–XVII вв. Делаются они не только для того, чтобы показать, что московский театр «охотников» века XVIII не был одинок, что ему имеются соответствия, пусть и более раннего времени. Эти сравнения — пусть осторожно — намечают типологические параллели «охотницкого» театра. Не только в Испании, но и во Франции существовал театр сходного вида. Напомним, что эстетика его именовалась «неправильной» и этот «неправильный» театр стал мощным фоном для развития французского

{424} классицизма. Точно так же и «охотничий» театр сыграл свою роль в развитии русского профессионального искусства сцены.

Этот театр выработал свой собственный язык, синтезируя опыт иностранных трупп и театра школьного. Опираясь на такой же, как и он сам, любительский школьный театр и в то же время отталкиваясь от него, «охотники» произвели взрыв в культуре, отказавшись от условного символично-аллегорического языка, выведя на сцену человека «подлинного», сузив и перестроив художественное пространство пьес, разрушив условность сценического языка. Не наследуя прямо театру школы и частично сосуществуя с ним во времени, «охотничий» театр в какой-то мере предвосхитил профессиональный публичный театр — оказался на границе между ученым школьным театром и театром профессиональным и не только заполнил паузу в развитии театрального искусства, но стал полноценным событием в культуре XVIII в. Его разрыв с предшествующими ему формами театра был существенно дополнен окончательным переходом в круг светской культуры — школьный театр, как мы уже говорили во Введении, находился в пограничье культуры сакральной и светской, был формой сакрализованной. «Охотничий» театр — это и промежуточное звено между барокко и классицизмом. Он занимает ту же позицию, что в изобразительном искусстве парсуна, колеблющаяся между иконой и портретом. В нем все еще только становится, утверждается, но все же именно этот театр выступает посредником между культурой старого и нового типа.

М. П. Одесский справедливо заметил, что «согласно историко-поэтологическим схемам развития русской литературы, на смену древнерусской словесности — религиозной и утилитарной — приходит классицизм, государственный и „художественный“. А медиатором — под воздействием специфической пропагандистской программы — вполне логично выступает литература эпохи преобразований, в частности драматическая» (Одесский 1999: 208). Действительно, «охотничий» театр выступил медиатором, но вряд ли он испытал воздействие пропагандистской программы, в отличие от театра школьного, который в символично-аллегорической форме эту программу отображал (Софронова, 2004). «Наверху» до определенного момента до него никому не было дела.

Очевидно, что уже при Петре, «сделавшись элементом публичной жизни, секулярная культура получает совершенно новую роль: она больше не услаждает немногих, а воспитыва-

ет общество целиком или во всяком случае ту его часть, до которой дотягиваются руки утверждающей новую культурную парадигму власти» (Живов 1996: 65). До «охотничьего» театра и его зрителей эти руки не дотягивались, он не участвовал в создании государственной программы, до него пока не доходили новые идеологические веяния. Этот театр крайне мало интересовался современными ему реалиями, а не только политическими доктринами. В его пьесах крайне мало намеков на тогдашнюю русскую жизнь. Они, если и встречаются, то в интермедиях и относятся к петровскому времени, ср. рассуждения Раскольника о тотальном переодевании в эпоху Петра. Конечно, пьесы театра «охотников» можно прочесть сквозь призму его времени, увидеть в них политические аллюзии, о которых детально пишут в комментариях авторы и составители томов «Ранней русской драматургии». Но все же «охотники» прежде всего демонстрировали некие общие стереотипы правильного и неправильного жизненного поведения на условном материале, почерпнутом ими из переводных романов, неадекватном эпохе, в которую сформировался их театр.

Показывая представления из рыцарских времен, этот театр по-своему «прорубал окно» в Европу, но Европу, удаленную во времени, средневековую. Правда, он делал это несколько позже, чем литература, и не раз позволял себе анахронизмы. Оппозиция свой/чужой по отношению как к переводному роману, так и к театру не активизировалась. Совершенно прав М. П. Одесский, когда говорит, что «при анализе старинной литературы не совсем корректно придерживаться современных представлений о „своем“/„чужом“, российском/иностранным» (Одесский 2004: 13). Театр не предлагал идентифицировать свои пьесы как не-русские, воспринимать их как некие эпизоды из европейской жизни. Зритель, не знакомый с западноевропейской культурой, скорее ощущал в них сказочное начало. Связь сказки с романом общеизвестна. Читатель опознавал романы как близкие сказке, а романы неуклонно к ней приближались. Они стали массовым чтением и существенно дополнили еще активно бытующий на срединном уровне культуры фольклор, что позволяет соотнести «охотничий» театр с художественным примитивом, черты которого можно усмотреть во многих его пьесах и интермедиях (Примитив 1983; Примитив 1992).

В то время «стихия художественного примитива еще была сокрыта в толще «всеобщего» изобразительного фольклора,

{426} однако новые общественно-культурные ситуации петровского и послепетровского времени открывали ей выход то в уникальной «преображенской» серии портретов, от которой тянутся нити к некоторым граням искусства И. Вишнякова, А. Антропова, И. Аргунова, то в натюрмортах-«обманках», в наивно-тщательной иллюзорности которых видится одно из качеств, а вернее одна из возможностей будущей «примитивистской эстетики», то, наконец, в графическом лубке, поднявшемся на почве фольклорной изобразительности и в свою очередь наложившем глубокий отпечаток на все крестьянские и ремесленно-кустарное творчество XVIII века» (Островский 1992: 23). Когда становился «охотничий» театр, возникали живописные цехи, вырастали «домашние» и «дворовые» художники, преодолевавшие иконописную традицию, как «охотники» — традиции школьного искусства.

Театр «охотников», занимая промежуточное положение между разделенными во времени школьным и профессиональным театром, имел своего собственного зрителя, отвечал его запросам. Прочно связанный с городской культурой, этот театр, как, например, и лубок, был способен «обслуживать» крестьян, бывавших на его представлениях, и горожан, среди которых были люди с образованием и благородного происхождения. Ранее простые зрители довольствовались «баланцёрными» зрелищами, лицезрением «механических искусников», «забавных человечков», которые «преузорочные», удивительные, «смехотворные скоки» делали (см. об этом: Старикова 2000: 130). Не всегда эти отдельные цирковые номера имели драматические «связки». «Охотники» же разыгрывали настоящие пьесы и наладили со зрителями отношения нового типа, поэтому его можно считать явлением городской массовой культуры. То, что театр этот был востребован, объясняется тем, что в то время уже сложился механизм функционирования культуры, определявшийся «прочными, постоянными взаимосвязями между ее „блоками“ — профессиональным искусством и народным в его крестьянской и городской подсистемах, а следовательно и с искусством художественного примитива в его „промежуточных“ и „чистых“ формах» (Островский 1992: 24).

Этот театр сыграл важную роль в развитии самых разнообразных культурных процессов, скрещивающихся и сталкивающихся между собой. Теперь не только двор и знать, но и простая публика имела в распоряжении свой театр, пусть не до конца оформленный как институция. Представления дава-

лись сначала в разных, не приспособленных местах, а затем в специально предназначенных для представлений помещениях, за них уже могли взимать плату. О спектаклях, правда, объявлялось в донесениях в полицию, в которых не только содержались просьбы разрешить представления, но и перечислялись пьесы, которые «охотники» были готовы показать публике. Правда, позднее любители пытались наладить прямой контакт со зрителем через афиши.

Зрителя, воспитанного прежде всего на фольклоре, театр не пытался привлечь сценками из народной жизни или переложением фольклорных сюжетов. На его сцене, как и в школьном театре, ставились «олитературенные» интермедии, но прежде всего этот театр предлагал публике хорошо ей известные переводные романы, адаптированные для сцены. Они утрачивали высокие смыслы и приспосабливались к вкусам публики. Таким образом, внутри театральной системы наблюдалось колебание высокого и низкого, смешного и серьезного, что свойственно всем формам художественного примитива, всегда наделенного колебательным движением между разными уровнями культуры и отдельными ее феноменами.

Театр не хотел и не мог разорвать свои связи с литературой, хотя литературные источники драматурги перерабатывали, «компоновали» свои пьесы, убирая побочные линии сюжета, уменьшая число действующих лиц. При этом связь пьес с романом сохранялась. Драматурги поверяли действие словом, и оно не было неуместным в спектакле. Это слово несло информацию о действии, пусть избыточную, но позволявшую зрителям избежать ошибок в восприятии спектакля. Избыточность слова была им необходима, так как они еще только осваивали новый для них вид искусства, содержание же представляемого на сцене они знали заранее. В этом им помогали не только книги, но и лубочные листы. Таким образом, проблема узнавания решалась драматургами в опоре на другие виды искусства.

Слово, вызванное отнюдь не только действием, появлялось не вдруг, оно не было произвольным, а собиралось в отдельные «пучки», что очевидным образом проявлялось в рамках пьес, внешней, внутренней и встроеной. Именно рамы прежде всего свидетельствовали о глубинной связи «охотничьего» театра с литературой. Эти рамы маркировали границы между сценой и зрительным залом, структурировали пьесы, поддерживали действие и систему действующих лиц, в них

{428} собиралась та самая избыточная информация, без которой театр не мог состояться.

Театр, доверяя слову, приспособлялся к зрителям, пока имевшим малый опыт восприятия искусства сцены. Он вступал с ними в диалог, как бы минуя визуальный ряд спектакля или дополняя его — так текст нового типа «прилаживался» к аудитории. «Текст ведет себя как собеседник в диалоге: он перестраивается (в пределах тех возможностей, которые ему оставляет запас внутренней структурной неопределенности) по образцу аудитории. А адресат отвечает ему тем же — использует свою информационную гибкость для перестройки, приближающей его к миру текста. На этом полюсе между текстом и адресатом возникают отношения толерантности» (Лотман 1996б: 113). Эти отношения наблюдаются в «охотничьем» театре, где сказываются в многочисленных формулах пространства, действия, слова.

Соблюдая формульность, театр, естественно, себя ограничивал, что и позволило ему выработать собственные правила ведения сценического действия. «Театр — не слово, а событие, не идея — а действие; то есть, конечно, театр — это и слово, и идея, но лишь постольку, поскольку они претворяются в сценической образности, иначе сумма фраз может оказаться на подмостках в художественном смысле равной нулю» (Силюнас 1995: 5). Стремясь к сценической образности, «охотники» и выстраивали свои формулы. Одновременно они проявляли комбинаторные способности — из небольшого числа устойчивых элементов они «составляли» театральные произведения, всегда похожие друг на друга и легко узнаваемые зрителем. Оригинальность тогда еще не стала ведущей категорией. Не страшась повторов, «охотники» сочиняли все новые и новые варианты будто одной и той же пьесы. Однообразие сюжетов никого не останавливало — так театр отвечал требованиям публики, отношения с которой есть доминанта всякого театра. Именно в них раскрывается природа искусства сцены.

Между театром и зрителями существовал особый воображаемый договор. Зритель не требовал приближения к далекой реальности, представляемой на сцене, которая не была ему знакома. Авторы и постановщики, со своей стороны, не имели возможностей представить воочию то, о чем говорилось со сцены. Зритель должен был домысливать представление, особенно его пространственные параметры, которые еще невозможно было передать сценическими средствами. Обозначив

их словом, постановщики полагались на его творческое воображение. {429}

Жизнь театральных персон текла по своим законам, в том числе для них существовали особые законы времени, не совпадавшего с реальным. «Это особый ракурс мироздания, когда вечность припиливает время, как муху, — внедряется в зрителя и совмещением его времени (те три часа, в течение которых он смотрит спектакль) со временем происходящего на сцене» (Гачев 1968: 214). Такой ракурс, торжествующий на классицистической сцене, «охотникам» был неизвестен. На глазах у зрителей проходит вся жизнь персон. Они появляются на свет в первых явлениях пьесы, затем влюбляются, сражаются и, наконец, соединяются. Персоны скитаются по лесам, живут в монастырях, как они сами повествуют, по многу лет. Их разлука с возлюбленными длится неопределенно долгое время. Но они всегда остаются молодыми, даже если надолго отправляются в изгнание, у них вырастают дети, потом уходящие на войну. Значит, условность художественного времени, предлагаемая театром, воспринималась зрителями, они были способны осознать игру как таковую.

Театр «охотников», сдерживаемый требованиями публики и в формулах «записывающий» почти все пьесы целиком, одновременно проявлял эстетическую свободу, которая порой выглядела как художественная «какофония» (М. П. Одесский). Драматурги и постановщики легко смешивали старое с новым, например, в их пьесах все еще появлялись аллегорические фигуры. Они не следовали складывающейся системе жанров, а контаминировали различные жанровые приметы. Неохотно они выполняли главные задачи риторики и перестраивали их последовательность. Эти черты свидетельствуют о промежуточной позиции театра, а также о том, что он — самостоятельное явление художественной культуры. Именно в этом театре вырвалась на свободу ранее сдерживаемая театральность, чтобы полностью реализоваться в последней трети XVIII в. Правда, театр эпохи Просвещения откажется от многих «завоеваний» театра «охотников», он не будет нуждаться в них: его персонажи утратят ту «живость», которой обладали герои «охотников», в их языке уже не будет многочисленных сбивов и той свободы, с которой изъяснялись персоны «охотничьего» театра. Эти «завоевания» скажутся позднее, уже в веке XIX-м.

ЛИТЕРАТУРА

ИСТОЧНИКИ

- Ранняя русская драматургия 1972а — Ранняя русская драматургия (XVII — первая половина XVIII в.). В 5 т. Т. 1. Первые пьесы русского театра. М., 1972.
- Ранняя русская драматургия 1972б — Ранняя русская драматургия (XVII — первая половина XVIII в.). В 5 т. Т. 2. Русская драматургия последней четверти XVII и начала XVIII в. М., 1972.
- Ранняя русская драматургия 1974 — Ранняя русская драматургия (XVII — первая половина XVIII в.). В 5 т. Т. 3. Пьесы школьных театров Москвы. М., 1974.
- Ранняя русская драматургия 1975 — Ранняя русская драматургия (XVII — первая половина XVIII в.). В 5 т. Т. 4. Пьесы столичных и провинциальных театров первой половины XVIII в. М., 1975.
- Ранняя русская драматургия 1976 — Ранняя русская драматургия (XVII — первая половина XVIII в.). В 5 т. Т. 5. Пьесы любительских театров. М., 1976.
- Перетц 1917 — *Перетц В. Н.* Итальянские комедии и интермедии, представленные при дворе императрицы Анны Иоанновны в 1733–1735 гг. Тексты. Пг., 1917.
- Шекспир 1958 — *Шекспир У.* Ромео и Джульетта // *Шекспир У.* Полное собр. соч. В 8 т. М., 1958. Т. 3.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Аверинцев, Андреев, Гаспаров — *Аверинцев С. С., Андреев М. С., Гаспаров М. Л.* Категория поэтики в смене литературных эпох // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994.
- Автухович 1986 — *Автухович Т. В.* Риторика и русский роман XVIII века. Гродно, 1986.
- Автухович 2003 — *Автухович Т. В.* К проблеме авторской стратегии второстепенного писателя (стихи и проза А. Назарьева) // Проблемы изучения русской литературы XVIII века. СПб.; Самара, 2003.
- Алексеев 1964 — *Алексеев М. П.* Очерки истории испано-русских отношений XVI–XX вв. Л., 1964.
- Бадалич, Кузьмина 1968 — *Бадалич И. М., Кузьмина В. Д.* Памятники русской школьной драмы XVIII века: по загребским спискам. М., 1968.

- Бахтин 1975а — *Бахтин М. М.* Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. {431}
- Бахтин 1975б — *Бахтин М. М.* Слово в романе // Вопросы литературы и эстетики. М., 1975.
- Бахтин 1979 — *Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. М., 1979.
- Берков 1952 — *Берков П. Н.* К истории русской театральной терминологии XVII–XVIII вв. // ТОДРЛ. 1952. Т. 11.
- Берков 1977 — *Берков П. Н.* История русской комедии XVIII в. Л., 1977.
- Богатырев 1971 — *Богатырев П. Г.* Художественные средства в ярмарочном фольклоре // Вопросы теории народного искусства. М., 1971.
- Богатырев 1975 — *Богатырев П. Г.* Знаки в театральном искусстве // Труды по знаковым системам. 7. Тарту, 1975.
- Богоявленский 1914 — *Богоявленский С. К.* Московский театр при царях Алексее и Петре. М., 1914.
- Большаков 2001 — *Большаков В. П.* Корнель. М., 2001.
- Большаков 2003 — *Большаков В. П.* Классическая теория жанров и ее преодоление // Теория литературы. Роды и жанры. М., 2003.
- Вдовин 1999 — *Вдовин Г. В.* Становление «Я» в русской культуре XVIII века и искусство портрета. М., 1999.
- Вдовин 2005 — *Вдовин Г. В.* Персона — Индивидуальность — Личность. Опыт самосознания в искусстве русского портрета XVIII века. М., 1999.
- Виноградова 2004 — *Виноградова Л. Н.* Граница как особая пространственная категория в народной культуре // Культура и пространство. Славянский мир. М., 2004.
- Войводич 2005 — *Войводич Я.* О физиологических жестах: плевание (XIX век и Гоголь) // Телесный код в славянских культурах. М., 2005.
- Волошинов 1995 — *Волошинов В. (Бахтин М. М.)* Слово в жизни и слово в поэзии // Риторика. 1995. № 2.
- Волькенштейн 1923 — *Волькенштейн В.* Драматургия. М., 1923.
- Всеволодский-Гернгросс 1914 — *Всеволодский-Гернгросс В. Н.* Театр при императрице Анне Иоанновне и императоре Иоанне Антоновиче. СПб., 1914.
- Всеволодский-Гернгросс 1929 — *Всеволодский В. (Гернгросс).* История русского театра. М.; Л., 1929.
- Всеволодский-Гернгросс 2003 — *Всеволодский-Гернгросс В. Н.* Театр в России при императрице Елисавете Петровне. СПб., 2003.

- {432} Гачев 1968 — *Гачев Г. Д.* Содержательность художественных форм. Эпос. Лирика. Драма. М., 1968.
- Георгиевский 1905 — *Георгиевский Г. П.* Две драмы Петровского времени // ИОРЯС. 1905. Т. 10. Кн. 1.
- Гилярова, Кажарская 1998 — *Гилярова Н., Кажарская Ю.* Русский народный романс // Русская традиционная культура. 1998. № 1.
- Гоголь 1950 — *Гоголь Н. В.* Петербургские заметки 1836 года // Собр. соч. М., 1950. Т. 6.
- Годзина 1993 — *Годзина Н. С.* Русское общество XVIII века и балетный театр // Старинные театры России XVIII — первой четверти XIX в. М., 1993.
- Гребенюк 1976а — *Гребенюк В. П.* Публичные зрелища петровского времени и их связь с театром // Новые черты в русской литературе и искусстве. XVII — начало XVIII в. М., 1976.
- Гребенюк 1976б — *Гребенюк В. П.* Комментарии // Ранняя русская драматургия (XVII — первая половина XVIII в.). В 5 т. Т. 5. Пьесы любительских театров. М., 1976.
- Гротовский 2003 — *Гротовский Ежи.* От бедного театра к театру-проводнику / Пер., сост., пред. Н. Башинджагян. М., 2003.
- Гудзий 1945 — *Гудзий Н. К.* История древнерусской литературы. М., 1945.
- Гудкова 2000 — *Гудкова В. В.* Старинные маски в послереволюционном балагане (На материале произведений М. А. Булгакова) // Маска и маскарад в русской культуре XVIII–XX веков. М., 2000.
- Данилевич 2001 — *Данилевич И. В.* О поэтике финала в русской драматургии первой трети XIX века // Проблемы изучения русской литературы XVIII века: Межвузовский сборник научных трудов. СПб.; Самара, 2001.
- Демин 1974 — *Демин А. С.* Эволюция московской школьной драматургии // Ранняя русская драматургия (XVII — первая половина XVIII в.). В 5 т. Т. 3. Пьесы школьных театров Москвы. М., 1974.
- Демин 1976 — *Демин А. С.* Русская литература второй половины XVII — начала XVIII века. М., 1976.
- Демин 1998 — *Демин А. С.* О художественности древнерусской литературы. М., 1998.
- Демин, Мирзоян 1974 — *Демин А. С. Мирзоян А. Г.* Комментарии // Ранняя русская драматургия (XVII — первая половина XVIII в.). В 5 т. Т. 3. Пьесы школьных театров Москвы. М., 1974.
- Денисова 2001 — *Денисова А. В.* «В прогуливании чем нам должно заниматься», или к вопросу о жанре «медитативной прогулки» в русской литературе XVIII века // Проблемы изучения

русской литературы XVIII века: Межвузовский сборник научных трудов. СПб.; Самара, 2001. {433}

Державина 1968 — *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 // *Славянские литературы: VI Международный съезд славистов.* М., 1968.

Державина 1973 — *Державина О. А.* Русско-европейские литературные связи в области драматургии на рубеже XVII–XVIII веков: История Есфири на школьной сцене западноевропейского и русского театра // *Славянские литературы. VII Международный съезд славистов.* М., 1973.

Державина, Демин, Робинсон 1972 — *Державина О. А., Демин А. С., Робинсон А. Н.* Появление театра и драматургии в России // *Ранняя русская драматургия (XVII — первая половина XVIII в.).* В 5 т. Т. 1. Первые пьесы русского театра. М., 1972.

Державина, Демин, Робинсон 1972 — *Державина О. А., Демин А. С., Робинсон А. Н.* Рукописная драматургия и театральная жизнь первой половины XVIII в. // *Ранняя русская драматургия (XVII — первая половина XVIII в.).* В 5 т. Т. 5. Пьесы любительских театров. М., 1976.

Елеонская 1975 — *Елеонская А. С.* Комментарии // *Ранняя русская драматургия (XVII — первая половина XVIII в.).* В 5 т. Т. 4. Пьесы столичных и провинциальных театров первой половины XVIII в. М., 1975.

Елеонская 1990 — *Елеонская А. С.* Русская ораторская проза в литературном процессе XVII века. М., 1990.

Елизарова 1944 — *Елизарова Н. А.* Театры Шереметевых. М., 1944.

Жабрева 2000 — *Жабрева А. Э.* Маскарады и маскарадный костюм в рукописных и опубликованных материалах XVIII века // *Маска и маскарад в русской культуре XVIII–XX веков.* М., 2000.

Женетт 2004 — *Женетт Ж.* Посвящения // *Антропология культуры / Пер., вступ., прим. Л. Семенова.* Вып. 2. М., 2004.

Живов 1996 — *Живов В. М.* Язык и культура в России XVIII века. М., 1996.

Забелин 1891 — *Забелин И. Е.* Из хроники общественной жизни в Москве в XVIII столетии. М., 1891.

Захарова 200 — *Захарова О. Ю.* Рыцарские карусели в России XVIII — начала XIX столетия // *Маска и маскарад в русской культуре XVIII–XX веков.* М., 2000.

История русской драматургии 1982 — *История русской драматургии. XVII — первая половина XIX века.* Л., 1982.

- {434} Итигина 1976 — *Итигина Л. А.* Комментарии // Ранняя русская драматургия (XVII — первая половина XVIII в.). В 5 т. Т. 5. Пьесы любительских театров. М., 1976.
- Калачева 1975 — *Калачева С. В.* Комментарии // Ранняя русская драматургия (XVII — первая половина XVIII в.). В 5 т. Т. 4. Пьесы столичных и провинциальных театров первой половины XVIII в. М., 1975.
- Калмановский 1984 — *Калмановский Е.* Слово о театральном актере. Л., 1984.
- Кирсанова 1995 — *Кирсанова Р. М.* Костюм в русской художественной культуре 18 — первой половины 20 в. (опыт энциклопедии). М., 1995.
- Кирсанова 1997 — *Кирсанова Р. М.* Сценический костюм и театральная публика XIX века. М., 1997.
- Кирсанова 2002 — *Кирсанова Р. М.* Русский костюм и быт XVIII–XIX веков. М., 2002.
- Ковалевская 1976 — *Ковалевская Е. Г.* Интимные диалоги в переводных светских драмах петровского времени (опыт стилистического анализа) // Новые черты в русской литературе и искусстве. XVII — начало XVIII в. М., 1976.
- Колосова 1975 — *Колосова Е. В.* Комментарии // Ранняя русская драматургия (XVII — первая половина XVIII в.). В 5 т. Т. 4. Пьесы столичных и провинциальных театров первой половины XVIII в. М., 1975.
- Колязин 2002 — *Колязин В. Ф.* От мистерии к карнавалу. Театральность немецкой религиозной и площадной сцены раннего и позднего средневековья. М., 2002.
- Корндорф 2003 — *Корндорф А. С.* Античные образы и мотивы на русской придворной сцене второй половины XVIII столетия. Автореф. дисс. ... канд. искусств. М., 2003.
- Крейдлин 2005 — *Крейдлин Г. Е.* Мужчины и женщины в невербальной коммуникации. М., 2005.
- Кржижановский 1994 — *Кржижановский С.* Поэтика заглавий // *Кржижановский С.* «Страны, которых нет». Статьи о литературе и театре. Записные тетради. М., 1994.
- Кузьмина 1955 — *Кузьмина В. Д.* «Игра пирожная»: Неизвестная комедия демократического театра XVIII века // ТОДРЛ. Т. 11. М.; Л., 1955.
- Кузьмина 1958 — *Кузьмина В. Д.* Русский демократический театр XVIII века. М., 1958.
- Кузьмина 1964 — *Кузьмина В. Д.* Рыцарский роман на Руси: Бова и Петр Златые Ключи. М., 1964.

- Кузьмина, Гребенюк 1976 — *Кузьмина В. Д., Гребенюк В. П.* Комментарии // Ранняя русская драматургия (XVII — первая половина XVIII в.). В 5 т. Т. 5. Пьесы любительских театров. М., 1976. {435}
- Куренная 1993 — *Куренная Н. М.* О категории театральности // Информационный бюллетень. Вып. 27. По материалам конференции «Театральность в жизни и в искусстве». М., 1993.
- Кусков 1974 — *Кусков В. В.* Комментарии // Ранняя русская драматургия (XVII — первая половина XVIII в.). В 5 т. Т. 3. Пьесы школьных театров Москвы. М., 1974.
- Лебедев 1992 — *Лебедев А.* Типология примитива (Россия XVIII–XIX вв.). Постановка проблемы // Примитив в искусстве. Грани проблемы. М., 1992.
- Лепская 2000 — *Лепская Л. А.* Н. П. Шереметев. Останкино. Премьера // XVIII век: Ассамблея искусств. Взаимодействие искусств в русской культуре XVIII века. М., 2000.
- Лихачев 1979 — *Лихачев Д. С.* Поэтика древнерусской литературы. М., 1979.
- Лихтман 1976 — *Лихтман З. Т.* Акт о Калеандре и Неонилде // Ранняя русская драматургия (XVII — первая половина XVIII в.). В 5 т. Т. 5. Пьесы любительских театров. М., 1976.
- Лотман 1996а — *Лотман Ю. М.* Три функции текста // Внутри мыслящих миров. Человек — текст — семиосфера — история. М., 1996.
- Лотман 1996б — *Лотман Ю. М.* Текст в процессе движения: автор — аудитория, замысел — текст // Там же.
- Лотман 1996в — *Лотман Ю. М.* Семиосфера и проблема сюжета // Там же.
- Лотман 1998а — *Лотман Ю. М.* Структура художественного текста // Ю. М. Лотман об искусстве. Структура художественного текста. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Статьи. Заметки. Выступления. СПб., 1998.
- Лотман 1998б — *Лотман Ю. М.* Семиотика кино и проблемы киноэстетики // Там же.
- Лотман 1998в — *Лотман Ю. М.* Семиотика сцены // Там же.
- Лотман 1998г — *Лотман Ю. М.* Художественная природа русских народных картинок // Там же.
- Лотман 1998д — *Лотман Ю. М.* Язык театра // Там же.
- Лотман 1998е — *Лотман Ю. М.* Текст в тексте // Там же.
- Лотман 1998ж — *Лотман Ю. М.* Тезисы к проблеме «Искусство в ряду моделирующих систем» // Там же.
- Лотман 1998з — *Лотман Ю. М.* Театральный язык и живопись (К проблеме иконической риторики) // Там же.

- {436} Лотман 1998и — *Лотман Ю. М.* Театр и театральность в строе культуры начала XIX века // Там же.
- Макарова 2001 — *Макарова Д. А.* Понятие о литературной песне в России XVIII века // Проблемы изучения русской литературы XVIII века: Межвузовский сборник научных трудов. СПб.; Самара, 2001.
- Малиновский 1990 — *Малиновский К. В.* Вступ. статья к разделу «Краткая история фейерверков в России // Записки Якоба Штелина об изящных искусствах в России. М., 1990. Т. 1.
- Марисина 2004 — *Марисина И. М.* «Пространство путешествия» в восприятии русского человека второй половины XVIII — начала XIX века // Культура и пространство. Славянский мир. М., 2004.
- Михайлов 1994 — *Михайлов А. В.* Поэтика барокко: завершение риторической традиции // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994.
- Михайлов 2000а — *Михайлов А. В.* Стиль и интонация в немецкой романтической лирике // Обратный перевод. Русская и западноевропейская культура. Проблема взаимосвязей. М., 2000.
- Михайлов 2000б — *Михайлов А. В.* Судьба классического наследия на рубеже XVIII–XIX веков // Обратный перевод. Русская и западноевропейская культура. Проблема взаимосвязей. М., 2000.
- Михайлов 2000в — *Михайлов А. В.* Культура комического в столкновении эпох // Там же.
- Михайлов 2000г — *Михайлов А. В.* Судьба вещей и натюрморт // Там же.
- Михайлов 1974 — *Михайлов А. Д.* Французский рыцарский роман. М., 1974.
- Михайлов 1979 — *Михайлов Б. Б.* Площадь и сцена в Москве // Театральное пространство. Материалы научной конференции (1976). М., 1979.
- Мода и костюм 2002 — «Представь мне шеголя...» // Мода и костюм России в гравюре XVIII в. М., 2002.
- Морозов 1889 — *Морозов П. О.* История русского театра до половины XVIII столетия. СПб., 1889.
- Мочалова 1982 — *Мочалова В. В.* Низовое барокко в Польше. Драматургия и поэзия // Барокко в славянских культурах. М., 1982.
- Мочалова 1992 — *Мочалова В. В.* Материалы круглого стола «Театр и театральность». Славяноведение. 1992. № 3.
- Мочалова 1993 — *Мочалова В. В.* Театральность вне театра // Информационный бюллетень. Вып. 27. По материалам конференции «Театральность в жизни и в искусстве». М., 1993.

- Николаев 1994 — *Николаев С. И.* Рыцарь на похоронах Федора Головина (Из церемониальной эстетики Петровской эпохи) // История культуры и поэтика. М., 1994. {437}
- Николаева 2000 — *Николаева Т. М.* От звука к тексту. М., 2000.
- Одесский 1999 — *Одесский М. П.* Очерки исторической поэтики русской драмы. Эпоха Петра I. М., 1999.
- Одесский 2004 — *Одесский М. П.* Поэтика русской драмы. Последняя треть XVII — первая треть XVIII в. М., 2004.
- Островский 1992 — *Островский Г.* Примитив в контексте русского искусства XVIII — начала XX века // Примитив в искусстве. Грани проблемы. М., 1992.
- Пави 1991 — *Пави П.* Словарь театра. М., 1991.
- Панченко 1980 — *Панченко А. М.* Литература «переходного» века // История русской литературы. В 4 т. Л., 1980. Т. 1.
- Перетц 1903 — *Перетц В. Н.* Памятники русской драматической литературы эпохи Петра Великого. СПб., 1903.
- Пинский 1971 — *Пинский Л. Е.* Шекспир. Основные начала драматургии. М., 1971.
- Потебня 1989 — *Потебня А. А.* Мысль и язык // Слово и миф. М., 1989.
- Примитив 1983 — Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени. М., 1983.
- Примитив 1992 — Примитив в искусстве. Грани проблемы. М., 1992.
- Риккобони 2005 — *Риккобони Ф.* Искусство театра // *Старикова Л. М.* Театральная жизнь в России в эпоху Елизаветы Петровны. Документальная хроника. 1741–1750. Вып. 2. Ч. 2. М., 2005.
- Ритчик 1992 — *Ритчик Ю. И.* Материалы круглого стола «Театр и театральность». Славяноведение. 1992. № 3.
- Робинсон 1974 — *Робинсон А. Н.* Борьба идей в русской литературе XVII века. М., 1974.
- Русский музыкальный театр 1941 — Русский музыкальный театр; 1700–1835 гг. Хрестоматия. Л.; М., 1941.
- Рыжкова 2000 — *Рыжкова Н. А.* Бальные танцы и русская музыка // Маска и маскарад в русской культуре XVIII–XX веков. М., 2000.
- Сазонова 2003 — *Сазонова Л. И.* Жанры литературы средневековой Руси как историко-культурная реальность // Теория литературы. Т. III. Роды и жанры (Основные проблемы в историческом освещении). М., 2003.
- Свирида 1989 — *Свирида И. И.* Садово-парковое искусство в системе культуры Просвещения // О просвещении и романтизме. Советские и польские исследования. М., 1989.

- {438} Свирида 2000 — *Свирида И. И.* Театральность как синтезирующая форма культуры XVIII века // XVIII век: Ассамблея искусств. Взаимодействие искусств в русской культуре XVIII века. М., 2000.
- Сиповская 2000 — *Сиповская Н. В.* Искусство к случаю // Там же.
- Сиповская 2003 — *Сиповская Н.* Вкус праздника // 4 чувства. Праздник в Петербурге XVIII века. М., 2003.
- Сидорова 1975 — *Сидорова Л. П.* Комментарии // Ранняя русская драматургия (XVII — первая половина XVIII в.). В 5 т. Т. 4. Пьесы столичных и провинциальных театров первой половины XVIII в. М., 1975.
- Силюнас 1995 — *Силюнас В.* Испанский театр XVI–XVII веков. М., 1995.
- Скорнякова 2000 — *Скорнякова М. Г.* Проблема сценического пространства в итальянском театре второй половины XX века (Лука Ронкони и язык современной режиссуры). Дисс. ... д-ра искусств. М., 2000.
- Софронова 1981 — *Софронова Л. А.* Поэтика славянского театра XVII — первой половины XVIII в. Польша — Украина — Россия. М., 1981.
- Софронова 1996 — *Софронова Л. А.* Трагедокомедия Феофана Прокоповича «Владимир» // Русская литература. 1988. №3.
- Софронова Л. А. Старинный украинский театр. М., 1996.
- Софронова 1999 — *Софронова Л. А.* Театр в театре. Русская и польская сцена XVIII века // XVIII век. Сб. 21. Памяти Павла Наумовича Беркова. СПб., 1999.
- Софронова 2004 — *Софронова Л. А.* Образ Европы в русском культурном контексте XVIII в. // Миф Европы в литературе и культуре Польши и России. М., 2004.
- Старикова 1987 — *Старикова Л. М.* Театрально-зрелищная жизнь Москвы в середине XVIII века // Памятники культуры. Новые открытия. 1986. Л., 1987.
- Старикова 1992 — *Старикова Л. М.* Русский театр петровского времени. Комедиальная храмина и домашние комедии царевны Натальи Алексеевны // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник, 1990. М., 1992.
- Старикова 1994 — *Старикова Л. М.* «Записка о возникновении и развитии театрального искусства в Москве со времени Алексея Михайловича по 19 век» А. Ф. Малиновского // Памятники культуры. Новые открытия. 1993. М., 1994.
- Старикова 1996 — *Старикова Л. М.* Театральная жизнь России в эпоху Анны Иоанновны. Документальная хроника. 1730–1740. Вып. 1. М., 1996.

- Старикова 2000 — *Старикова Л. М.* Москва стародавняя. Герои {439} жизни и сцены. М., 2000.
- Старикова 2001 — *Старикова Л. М.* Новый источник сведений по истории театра в России XVIII в. (эпоха Елизаветы Петровны) // Памятники культуры. 2000. Ежегодник РАН. М., 2001.
- Старикова 2003 — *Старикова Л. М.* Театральная жизнь России в эпоху Елизаветы Петровны. Документальная хроника. 1741–1750. Вып. 2. Ч. 1. М., 2003.
- Старикова 2005 — *Старикова Л. М.* Театральная жизнь в России в эпоху Елизаветы Петровны. Документальная хроника. 1741–1750. Вып. 2. Ч. 2. М., 2005.
- Тарасов 1996 — *Тарасов О. Ю.* Икона и благочестие. Иконное дело в императорской России. М., 1996.
- Тарасов, рук. — *Тарасов О. Ю.* (рук.) Рама в русском искусстве. Риторика, смыслы, история.
- Титова 1992 — *Титова Л. Н.* Синтез искусств на сцене // Театр и театральность (круглый стол). Славяноведение. 1992. № 3.
- Тихонравов 1874 — *Тихонравов Н. С.* Русские драматические произведения 1672–1725 годов. Т. I–II. СПб., 1874.
- Толстой 1990 — *Толстой Н. И.* Перевооружение предметов в славянском погребальном обряде // Исследования в области балтославянской духовной культуры. Погребальный обряд. М., 1990.
- Фагурел 2003 — *Фагурел Ю.* Праздники и зрелище // 4 чувства. Праздник в Петербурге XVIII века. М., 2003.
- Фаис 1997 — *Фаис-Леутская О. Д.* Народы Италии // Рождение ребенка в обычаях и обрядах. Страны зарубежной Европы. М., 1997.
- Фатеева 2000 — *Фатеева Н. А.* Контрапункт интертекстуальности, или интертекст в мире текстов. М., 2000.
- Федор Волков 1953 — Федор Волков и русский театр его времени. М., 1953.
- Хализев 1981 — *Хализев В. Е.* Монолог и диалог в драме // Известия РАН. Серия литературы и языка. 1981. Т. 40. № 6.
- Холопова 2000 — *Холопова В. Н.* Музыка как вид искусства. СПб., 2000.
- Цивьян 1990 — *Цивьян Т. В.* Лингвистические основы балканской модели мира. М., 1990.
- Черная 1993 — *Черная Л. А.* О понятии «чин» в русской культуре XVII века // ТОДРЛ. 1993. Т. 47.
- Черная 1999 — *Черная Л. А.* Русская культура переходного периода от Средневековья к Новому времени. М., 1999.
- Чубинская 1997 — *Чубинская В. Г.* Живописная рама рубежа XVII–XVIII веков к иконе «Богоматерь Донская». Опыт исто-

- {440} рико-культурной интерпретации // Культура и история. Славянский мир. М., 1997.
- Шляпкин 1921 — *Шляпкин И. А.* Старинные действия и комедии петровского времени // СОЛЯС. 1921. ХСVII. № 1.
- Штелин 1990 — *Штелин Я.* Записки Якоба Штелина об изящных искусствах в России. М., 1990.
- Щеглова 1946 — *Щеглова С. А.* Драма Петровской эпохи об Индрикке и Меленде // Ученые записки Саратовского гос. пед. ин-та. Вып. 8. 1946.
- Щеглова 1956 — *Щеглова С. А.* Разночинно-демократический театр начала XVIII века и его репертуар // ТОДРЛ. 1956. Т. 12.
- Щеглова 1958 — *Щеглова С. А.* Драма и роман о Калеандре и Неонилде // ТОДРЛ. 1958. Т. 1.
- Эткинд 1974 — *Эткинд М. Г.* О диапазоне пространственно-временных решений в искусстве оформления сцены (опыт анализа творческого наследия советской театральной декорации) // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Л., 1974.
- Юнисов 2000 — *Юнисов М. В.* Живые картины // Маска и маскарад в русской культуре XVIII–XX веков. М, 2000.
- Gostyńska 1991 — *Gostyńska D.* Retoryka iluzji. Koncept w poezji barokowej. Warszawa, 1991.
- Murray 1991 — *Murray E.* O aktorach i grze teatralnej. Kraków, 1991.
- Tarasov 2002 — *Tarasov O.* Icon and Devotion. London, 2002.

УКАЗАТЕЛЬ ДРАМАТИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

Акт или действие о князе Петре Златых Ключах

и о прекрасной королевне Магилене Неополитанской 30, 35, 39, 81, 84, 88–90, 93, 95, 111, 134, 146, 157, 171, 173, 181–182, 187, 191, 198, 204–205, 209, 213, 225, 231, 235, 243, 246, 250, 264, 269, 277, 279, 283, 285, 287, 310–311, 333, 337, 354, 375, 383, 404, 406

Акт комедиальный о Калеанъдре, цесаревиче греческом, и о мужественной Неонильде, цесаревъне трапезонской, скомпанованный в Москве 1731 году июня в 16 день 17, 23, 33, 36–38, 40–41, 43, 47, 57, 63, 83–84, 86, 88, 90, 93–95, 97, 101–105, 107–111, 126–127, 130–132, 134–136, 140–141, 145–146, 150–151, 153, 155, 157, 159, 162–163, 166, 168–170, 172, 179–181, 183, 192–195, 199, 204–205, 207, 211–214, 217, 219, 221, 223, 225–227, 235–239, 241, 243–245, 247, 250–252, 260, 264, 266, 268–270, 272, 274, 277, 279, 281–285, 289–290, 293–295, 301, 305–306, 309–313, 322–323, 327, 330, 333, 338–340, 342, 344, 360, 362, 366, 368–370, 374–375, 378, 381–382, 384, 386–387, 399–400, 404–405, 407, 410, 412–414, 417, 423

Акт Ливерский 22, 29, 30, 32, 35–36, 39, 82, 86, 111, 129, 132, 141, 152, 163, 172, 181, 204–205, 210, 217–218, 224, 236, 242, 262, 270, 283–285, 306, 308, 329, 345, 354, 362, 374, 382, 386, 400, 405, 415

Акт о преславной палестинских стран царице всюду славою прекрасно сияющей Дияне, како от злобных ехидны, свекрови своеи, за истинную правду во изгнании разлучени, многая и ужасная восприя бедствия и как всещедрую всемогущаго Бога десницею, яко неповинно страждущая, паки от печали свободися 28, 45, 63, 69–70, 83–84, 86–87, 90, 98, 163, 165, 169, 191, 199, 206, 208, 214, 221, 227, 233, 236, 262–263, 265, 271, 284, 289, 291, 294, 300–301, 307, 313, 344–345, 352, 363, 378, 387–388, 414, 416

Акт о царе перском Кире и о царице скифской Тамире 62, 90, 100, 103, 162, 164, 181, 244, 273, 307, 311, 324, 418

Божие уничижителей гордых, чрез смиренна Давида уничиженном Голиафе уничижение вкупе же и праведное его в отцегугателе Авесаломе. Образ всех ковников и изменников отцу своему, благочестивейшему монарху российскому противников, судами его Божиими наказание, при триумфальном торжественном вшествии в царствующий великий град Москву преславнаго

- {442} торжественника и победителя, свейския прекрепкия силы
разорителя, богопротивных изменников потребителя, российскийския
своя державы обновителя, расширителя и защитника,
благочестивейшаго, самодержавнейшаго, августейшаго великаго
государя нашего, царя и великаго князя, перваго тем именем
и победою Петра Алексиевича, всея Великия, и Малыя, и белыя
России самодержца, действием егоже государевой академии,
ученисм греческим, славенским и латинским благоделие
процветающия, зображенное в царствующем великом граде Москве
лета от воплощения Господня 1710, месяца февраля в ... день 44
Венец Димитрию Венец славно победоносный добродовиднику
храбренику Христову святому великомученику Димитрию в день
преславнаго праздника его торжественный от смиренных того
именоносца преосвященнаго Димитрия митрополита Ростовскаго
и Ярославскаго питомцов грамматики учащихся младенцев
стихословие ото дванадесятоцветов сплетенный в богоспасаемом
граде Ростове лето от Рождества Христова 1704 351
Взятие Измаила 31
Гаер больной, Поляк, Старик 23. Сцена 287, 370
Гаер, Дама, Муж, Жид 11. Сцена. Явление 7-е 91, 325
Гаер, Доктор-француз, Молодица 30. Сцена. Интермедия 216,
254–255, 288–289, 325, 406
Гистория о Кире царе перском и о царице Тамире скифской
38, 40, 42–43, 45, 49, 60, 62, 82, 87, 100, 103, 164, 181, 244, 261,
270, 324, 344, 351
Голой, Раскольник, Цыган 16. Сцена. Интермедия 4-я 257, 315,
318, 326
1-й Гольый, 2-й Гольый. 26. Диалог 230, 254, 418
Грек, Голь, Раскольник, Цыган, Жид, Баба 13. Сцена.
Интермедия 2-я 257, 286, 315
Дама, Гаер, Муж 12. Диалог. Явление 8-е
Девица, Гаер, Поляк, Поляк другой, его Жена 1. Сцена 127,
255, 294
Действие о короле Гишпанском 27, 30–31, 33, 36, 39, 43–44, 46,
53, 60, 85, 89, 90, 95, 98, 103, 107, 111, 120, 129, 131, 140, 144,
145, 151–152, 156–157, 160, 162–163, 170–171, 180–182, 191,
212–214, 216, 219, 221–222, 226–227, 233–237, 239, 241–242,
244, 247, 252, 261, 264, 270–273, 277–278, 283, 298, 307, 310–
313, 316, 327, 329, 344–346, 361–362, 370, 417
Действие об Есфири 36, 38–39, 42, 70, 82, 84, 87, 140–141, 156,
260, 274, 310, 346, 352, 385, 401

- Действо о десяти девах, о пяти мудрых и о пяти юродивых 87, {443}
177
- Действо о князе Иефае Галаатском како принесл дщерь свою
единородную на жертву Богу 34, 82, 92, 103, 169, 207, 247, 282,
303, 309, 351
- Действо о святей мученице Евдокии 39, 168, 197
- Действо о семи свободных науках 351
- Действо о страдании святыя мученицы Праскевии 39, 131, 168,
324
- Декламация ко дню рождения Елизаветы Петровны
в Тверской семинарии февраля 1745 года 31, 184, 350, 355
- Интерлюдии или междувброшенная забавная игралица 13, 63,
90–91, 96, 161, 166, 183, 215, 218, 221, 224, 228, 280, 317, 325,
331, 365, 376, 390
- Интермедии из сборника П. Н. Тиханова 99, 160–161, 166, 184,
219, 221, 224, 225, 227, 229, 257–258, 267, 288, 293, 313, 338,
349, 376, 388, 393, 414, 416, 418
- Интермедия о Гаере 28, 227, 280
- Интермедия о Гарлитинской свадьбе 29, 40, 54, 137, 161, 280,
320, 325, 327, 386, 396, 407
- История о царе Давиде и царе Соломоне 23, 27–28, 32, 35, 38,
40, 48, 80–82, 107, 130, 132, 139, 156, 190, 199, 217–219, 223–
224, 226, 250, 260, 268, 271, 283, 287, 291, 299–300, 302, 323,
327, 331, 337, 346, 352, 363, 366, 374, 400
- Комедия гишпанская о Ипалите и Жулии 35–36, 39, 64, 98, 125,
134, 136, 173, 178, 195, 209–210, 218–219, 233, 236–237, 243–
244, 246–247, 266, 268, 278, 284, 333, 343, 347, 354, 410, 412–
413
- Комедия о графе Фарсоне 28–29, 31, 37–38, 40, 43, 62, 84, 86,
89–90, 98, 107, 111, 119, 131–132, 141, 151, 156–158, 164–165,
173, 175, 181, 183, 185, 192–194, 200–203, 213, 219, 221, 225–
226, 236, 238, 241, 245–247, 267, 269, 285, 287, 290, 311, 327,
330, 333, 346–347, 353, 375, 386, 388, 395, 403, 495, 418
- Комедия о Есфире царице, в нейже показует о ненависти
и о протчем 35, 92, 207–208, 223, 249, 270–271, 285, 307
- Комедия об Индрике и Меленде 82, 86, 95, 99–100, 110–111,
127, 129–132, 134, 153, 157, 162, 165, 181, 199–200, 205, 217–
218, 220, 222–223, 225–226, 235, 237–239, 243–245, 263, 269–
270, 283, 303, 305, 310–311, 324, 330, 333–334, 340, 344, 354,
361, 383, 386, 405, 410, 413
- Комедия об Иосифе 12, 27, 118–119, 194–195, 219–220, 374, 396

- {444} Комедия о Ксенофонте и Марии Генуария 26 дня 28, 30, 32, 47, 81–82, 94, 99–100, 104, 198, 206, 211, 220, 225, 305, 323, 330, 332, 334, 352, 362, 366, 370, 384, 403–404, 417
- Комедия о прекрасной Мелюзины, яже бысть во Франции 28, 68
- Комедия Олундина 34, 68
- Комедия Петра Златих Ключей 68
- Комидия притчи о блуднем сыне, Симеон Полоцкий 230
- Комедия св. Екатерины 124, 351
- Комедия Хрисанфа и Дарии 125
- Комический монолог (сон-небылица) 392, 405
- Комический монолог на встрече весны 271, 325
- Лекарь-иноземец, Гаер, Цырюльник. Сцена 227, 406
- Марки, гасконец величавый 391
- Милосердие Титово 30, 189, 204
- Могильник и Кобыляк 133
- Муж, Дама, Любитель, Гаер 22. Комедия о «Повреждении нравов». Явление 12-е 226, 279, 326, 388, 414
- Муж-купец, Жена, Старуха, Любитель, Гаер 5. Комедия о «Повреждении нравов» 257–258, 291, 391, 412
- Мужик-разносчик, Грек, Ашара, Цыган 15. Сцена 228
- Мужик-сапожник, Жид, Цыган 14. Сцена 92, 254, 366
- О премудрей Июдифе, како Олоферну главу отсече Июдив 153, 221–222, 260, 270–271, 274, 277, 282–283, 291, 298, 374, 385, 388
- О Сарпиде, дуксе ассириском; о любви и верности 34, 37, 57, 59, 81–82, 85, 158, 160, 165, 193, 195, 208, 220, 224–225, 236–238, 242, 256, 264–266, 268, 269, 271–272, 277, 281, 284, 287, 301–302, 306–307, 309–310, 315, 318, 347, 354, 362, 383, 387, 414
- Образ победоносия торжественного подвигоположника, огражденного несумненною в Бога верою, надеждою и любовию, иерусалимского царя Езекия, чрез художество юности благородных отроков училища Московской Славенореколатинской академии риторского стиховного составления, наподобие благодарящей России, всемогущему Богу за благодеяния, со упованием неоскудным, начертан лета Господня 1728, anno Domini 1728 15, 32, 299
- Образ торжества российского доблственному подвигоположнику, начертан от трудов риторических во училищах славено-латынских 25, 46, 144–145
- Опера об Александре Македонском 40, 125, 313, 355
- Пан, Шляхта-москаль, Гаер 8. Сцена. Явление 4-е 255, 288, 389

- Переодевки Арлекиновы 406 {445}
- Повесть о сером и добром коте 160
- Подражатель 373
- Подрятчикь оперы. Въ острова Канаріскіе 203, 373
- Поляк, Гаер 10. Диалог. Явление 6-е 318
- Пьеса о воцарении Кира 42, 44, 70, 82, 92, 98, 101, 205, 260–261, 271, 282–283, 299, 305, 311, 401
- Раскольник, Грек, Сотские 4. Сцена. Интермедия 4-я 318
- Ревность православия древле чрез презелнаго ревнителя и непобедимаго вожда израильтескаго Иисуса Навина прообразованная, ныне же в равных прехрабрых ревнителях православных истинно зрима, при благополучной державе пресветлейшаго, благочестивейшаго августейшаго царя и великаго князя Петра Алексиевича, вся великия, и малыя, и белыя России самодержца, своими явлениями в трех частех в училищах его царскаго пресветлаго величества чрез благородных отроков в царствующем граде Москве, вкратце изображенная лета от Рождества Христова 1704, месяца февруаря в день 142, 145
- Рождение Арлекиново 228
- Рождественская драма астраханской семинарии (отрывок) 152
- Ромео и Джульетта, У. Шекспир 68–69
- Свадьба однодворцовой дочери 28. Комедия 55, 138, 404, 406
- Селевк 30, 146, 189, 202
- Сила любви и ненависти 144, 153
- Скоровыдуманная для деревни комедия в стихах 139
- Слава печальная Россискому народу смерти Петра Великаго императора и самодержца всероссискаго плачевную весть внесшая, ныне она не благополучная весть плачевою трагедиею изображена плачевно на феатре публичном в московском Гошпитале чрез хирургической науки учеников, 1725 году декабря в 26 день 36, 39, 48, 128, 130, 250, 282
- Слава российская действия вседержавнейшаго императора всероссийска Петра Перваго, благодеяния России показавшаго и из неславы славу российскую сотворившаго, гласящая, в торжественны всероссийский триумф коронования всепресветлейшия государыни Екатерины Алексеевны действием персональным изображенна в московской Гофшпитале 34, 144
- Смералдина кикимора 149, 184
- Старец, Баба, Цыган. 27. Комедия о «Повреждении нравов» 55, 161, 224, 280, 291, 312, 354
- Стефанотокос 13, 61, 74, 178, 180, 351

- {446} Страшное изображение второго пришествия Господня на землю при державе благочестивейшаго, самодержавнейшаго государя нашего, царя и великаго князя Петра Алексеевича, всяя Великия и Малыя и Белья России самодержца, действием благородных отроков великороссийских в его царскаго пресветлаго величества славенороссийских Афинах, в царствующем, и богоспасаемом, великом граде Москве явленное. Лета Господня 1702-го, месяца февруаря, в 4 день 39, 149
- Темир-Аксаково действо 44—45, 57, 372
- Торжество мира православного верховнейшим благочестия поборником, Петром святым апостолом на четвероугольном камени истинныя веры разорением идослужения утверждено, труды же и благополучием камени тезоименита, непреодоленнаго монарха, и неусыпающаго в бранех Господних вона; пресветлейшаго и великодержавнейшаго государя нашего царя и великаго князя Петра Алексеевича, всяя великия и малыя и белья России самодержца, разширяемое действием вернейших подданных и нижайших рабов, славенолатинских Афин, благородных великороссийских отроков, на день аггела его царскаго пресветлаго величества устроеное, по торжественном же его от брани возвращении; в день поклонения честным святаго апостола Петра веригам, явленное в богоспасаемом царствующем великом граде Москве лета Господня 1703 144, 206
- Царство мира идолослужением прежде разоренное, исповеданием же и проповедию святаго верховнаго апостола Петра, аггела пресветлейшаго и великодержавнейшаго государя нашего царя и великаго князя Петра Алексеевича, вся великия и малыя, и белья России самодержца, паки возставленое, в день же его торжественный действием благородных великороссийских отроков в его царскаго пресветлаго величества славнолатинских Афинах, в царствующем и богоспасаемом великом граде Москве прославленное 1702 лета 205, 211
- Цыган и Старик 18. Диалог. Интермедия 6-я 313
- Цыган-лекарь, Большой Старик 19. Сцена. Интермедия 7-я 255
- Цыган-лекарь, Старик, Старуха, Гаер 17. Сцена. Интермедия 5-я 255
- Цыган, Чорт, Раскольник 2. Сцена. Интермедия 1-я 254, 258, 328, 390
- Челобитная Гаера на блох. 25. Комический монолог. Интермедия 3-я 349
- Честная куртизанна 378

- Шапошник, Мужик, Мошенник. Комедия 40, 91, 215, 255, 326, {447}
 370, 389
- Шляхта, Арап, Жид, Гаер 9. Сцена Явление 5-е 223, 255, 399
- Шляхта, Жена, Гаер 6. Диалог. Явление 2-е 317
- Шляхта, Жена, ее Подруга, Гаер 21. Комедия о «Повреждении нравов». Явление 11-е
- Шляхта, Жид, Гаер 7. Сцена. Явление 3-е 255, 389
- Шляхта, Слуги 24. Диалог. Вторая о Шляхте 161, 255, 391–392, 409
- Шляхта, Слуга, Старуха, Дворянка-вдова 3. Комедия о «Повреждении нравов» Интермедия 2-я 91, 160, 221, 258, 392
- Шляхта, Старуха, Молодка, Гаер. Интермедия 63, 159, 161, 226, 257–258, 293, 312, 392–393, 401, 400–404, 417
- Шутовская комедия 13, 27, 36, 39, 41, 53–54, 96, 127, 133, 136–138, 167, 172, 183, 215, 219–220, 224, 227–228, 254, 256–258, 288, 291, 290–294, 300–302, 309, 312, 315–316, 320, 331, 338, 343, 348, 386, 388, 393, 418
- Ярыга, Грек, Мошенник 29. Сцена. Интермедия 406, 418

Научное издание

Людмила Александровна Софронова

РОССИЙСКИЙ ФЕАТРОН:
МОСКОВСКИЙ ЛЮБИТЕЛЬСКИЙ ТЕАТР XVIII В.

Корректор *Т. И. Томашевская*
Оригинал-макет *Л. Е. Коритысская*
Оформление *А. С. Старчеус*

Издательство «Индрик»

Иллюстрации взяты из книг Л. М. Стариковой:

Театральная жизнь старинной Москвы. М., 1988; Театральная жизнь России в эпоху Анны Иоанновны. Документальная хроника. 1730–1740. Выпуск 1. М., 1996; Театральная жизнь России в эпоху Елизаветы Петровны. Документальная хроника. 1741–1750. Выпуск 2. Часть первая. М., 2003; Театральная жизнь в России в эпоху Елизаветы Петровны. Документальная хроника. 1741–1750. Выпуск 2. Часть вторая. М., 2005

На обложке:

«Поход славного рыцаря Колеандра», лубок XVIII в.

Исключительное право оптовой реализации
книг издательства «Индрик»
принадлежит книжной галерее «Нина»
www.kniginina.ru
тел./факс: (495) 959-21-03

INDRIK Publishers has the exceptional right to sell this book outside Russia and CIS countries. This book as well as other **INDRIK** publications may be ordered by

e-mail: nina_dom@mtu-net.ru
or by tel./fax: **+7 495 959-21-03**

Налоговая льгота — общероссийский классификатор продукции (ОКП) — 95 3800 5

ЛР № 070644, выдан 19 декабря 1997 г.

Формат 60×90¹/₁₆. Печать офсетная.

28,0 п. л. Тираж 500 экз. Заказ № 1047

Отпечатано в полном соответствии с качеством
предоставленных диапозитивов в ППП «Типография «Наука»
121099, Москва, Шубинский пер., 6

Л. А. Софронова

РОССИЙСКИЙ
ФЕАТРОН:
МОСКОВСКИЙ
ЛЮБИТЕЛЬСКИЙ
ТЕАТР XVIII в.

