

Надежда ЕФРЕМОВА

## ПЕРВЫЙ СПЕКТАКЛЬ «ШКОЛЬНОГО» ТЕАТРА СЛАВЯНО-ГРЕКО-ЛАТИНСКОЙ АКАДЕМИИ

1701 г., ОПЫТ ИСТОРИЧЕСКОЙ РЕКОНСТРУКЦИИ

В корпусе драматических произведений, относящихся к русскому «школьному» театру, пьеса «Ужасная измена сластолюбивого жителя с прискорбным и нищетным...» привлекает внимание исследователя начальных форм отечественного театра, главным образом, своей сценической «первичностью». Наличие датировки, которую теперь стало возможным уточнить (вплоть до дня премьеры), конкретное место представления спектакля, обширная театральная составляющая, умышленно вписанная автором в ее текст, позволили рассмотреть пьесу «Ужасная измена» не как литературный памятник рубежа XVII-XVIII веков, а как сценарий, в котором заключен спектакль определенного стиля и типа театральной эстетики.

Первый год новолетия волею Петра был ознаменован несколькими важными событиями, предопределившими существенные преобразования в Славяно-греко-латинской академии и появление в ней невиданной дотоле формы – сценического представления.

В октябре 1700 года скончался Московский патриарх Адриан, не самый истовый радатель за дело российского просвещения и стойкий противник всяческих латинских соблазнов, в том числе и тех, что исходили из Киева<sup>1</sup>. В декабре того же года митрополит Рязанский и Муромский,



Митрополит Стефан Яворский (1658–1722)

выходец из Малороссии Стефан Яворский был назначен «екзархом святейшего патриаршего престола, блюстителем и администратором», одновременно вручено ему было и попечение над Московской академией в должности протектора<sup>2</sup>. Недавний префект Киево-Могилянской коллегии<sup>3</sup>, одного из лучших духовных образовательных заведений Европы рубежа XVII – XVIII вв., преподаватель полного курса свободных наук – риторики, пиитики, философии и богословия, студенты которого в 1698 г. представили в Киеве «Царство Натуры людской, Прелестию разоренное, благодатью же Христа паки составленное», обязался

<sup>1</sup> Толстой М.В. История русской церкви. Издание Спасо-Преображенского Валаамского монастыря. 1991. С. 638.

<sup>2</sup> После упразднения Патриаршего приказа 16 декабря 1700 г. все дела Академии, ее преподавателей и воспитанников были вверены патриаршему местоблюстителю – в том числе и осуществление права на судебную автономию как особой привилегии, означающей свободу опекаемого митрополитом Стефаном учебного заведения от юрисдикции иных бюрократических учреждений. В 1718 г. Академия перешла в ведение Монастырского приказа, а с учреждением Святейшего Правительствующего Синода в 1721 г. – в его управление, что фактически умало полностью протектора Академии, низведя их до обязанностей ректора.

<sup>3</sup> В обязанности префекта входил надзор за студентами и преподавание риторики, а потому и подготовка «школьного» спектакля. Ректору же вменялось наблюдение за наставниками и преподаванием.

*Pro memoria*

реформировать Московскую академию по образу Киевской школы и в ней по велению Петра «завести учения латинские»<sup>4</sup>.

По приглашению венценосца и, скорее всего, по рекомендации самого Стефана, в апреле 1701 года в Москву прибыли шесть первых киевских наставников – монахи Рафаил Краснопольский, Иосиф Туробойский, Афанасий Сокольский, Антоний Стрешовский, Григорий Гошкевич и Мелентий Канский<sup>5</sup>.

Однако, помимо прибывших малороссов, знающих толк в устройстве школьных представлений, следует упомянуть и Палладия Роговского (Рогова), первого русского доктора философии и богословия, или как сказано о нем, «первого из учеников Лихудов и последнего в ряду наставников, вышедших из их школы»<sup>6</sup>. В 1700 году он был поставлен в игумены Заиконоспасского монастыря и первые ректоры Академии, много способствуя ее латинизации.

На три года в Славяно-греко-латинской академии пересеклись пути двух «латинствующих» интеллектуалов – оба прошли обучение в католических коллегиях, оба вынужденно отпадали от православия, оба приносили покаяние с осуждением догматов римско-католической церкви, оба были монахами и оба, являясь игуменами монастырей, а, следовательно, поборниками сурового монашеского устава, оказались в новых реалиях московской жизни Петровской эпохи, где вопросы чистоты и незыблемости религиозной догматики и церковной дидактики не признавались за насущные. Петр беспощадно вымарывал из архиерейского обращения запрет на общение с инославными. Привыкшие быть на

острие религиозного конфликта с униатами и в том усматривавшие свое богословское служение ученые малороссы столкнулись в Москве с распространением не латинской ереси, а протестантской, которая как объект полемики была для них почти обыденным. К ней они были подготовлены, и как выученики католических коллегий прекрасно распознавали признаки реформаторской ереси и умело действовали против нее.

Эта полемика актуализировала вопрос о посте, по которому учения греческой и римской церковей радикально расходятся с протестантизмом<sup>7</sup>. В главном труде своей жизни – «Камне веры»<sup>8</sup>, составленном в более поздний период 1710-х годов, митрополит Стефан посвящает отдельную книгу святым постам и критикует уклоняющихся от их соблюдения с позиций, общих с католическим богословием, обильно цитируя из трактатов ученых-иезуитов XVII в. Р. Беллармина и М. Бекана. Полемическое сочинение архипастыря не смогло увидеть свет ни при жизни автора, ни в период Петровского царствования. Достаточно вчитаться в название, чтобы отметить в нем, помимо традиционного понимания камня-веры как основы, на которой зиждется христианская церковь, намека на самого венценосца, в имени и фигуре которого и воплощается для православных христиан тот самый камень преткновения – соблазн и погибель. Метафора Петра-камня, на котором покоится не только слава отечества, но и благополучие церкви православной, остается одной из самых распространенных и в светской, и в духовной литературе петровской эпохи, но язвительно пародируется Яворским.

<sup>4</sup> Толстой М.В. Указ. соч. С. 643 – 644.

<sup>5</sup> Бадалич И.М. Кузьмина В.Д. Памятники русской школьной драмы XVIII в. М., 1968. С. 7.

<sup>6</sup> Смирнов С.К. История Славяно-греко-латинской академии». М., 1854. С. 79

<sup>7</sup> Протестанты – христиане, живущие не по церковному календарю, устанавливают посты по личной надобности и не привязывают их ни к конкретным дням недели, ни к церковным праздникам.

<sup>8</sup> Стефан Яворский. Камень веры. Православным церкви святыне сыном на утверждение и духовное созидание. Претыкающимся же о камень претыкания соблазна на востание и исправление. М., 1728.

В этой связи выбор темы поста для первой инсценировки на сцене Академии не кажется случайным и является знаком появления в ее стенах наставников нового типа – искусных не только в богословской полемике, но и в церковно-славянской грамматике, с использованием риторических приемов на языке родной церкви поражающих распространившуюся в столице ересь.

Предположительно 13 ноября 1701 года, накануне Рождественского поста, в зале публичных собраний Славяно-греко-латинской академии воспитанниками производилось действо под названием «Ужасная измена сластолюбивого жития...». Что дает нам основание указать на это число, несмотря на его отсутствие в тексте? Не что иное, как факт упоминания «запустных пиров» в развернутом названии представления. «Зажусты» – то же самое, что «запуск» или «заговенье» – последний день перед началом поста (например, «На Филиповы запуски»). Литовская летопись 6948 год<sup>9</sup>. Но поскольку 14 ноября – неизменная дата заговенья на Рождественский пост и день поминаения апостола Филиппа – в 1701 г. выпало на пятницу, на строгий день для православных христиан, то и дата спектакля была перенесена на четверг – 13 ноября. Так что первое представление «школьного» театра в Москве «зависло» между двумя постными днями – средой и пятницей, и состоялось не в самый день памяти Святого Филиппа, как то было в обычае, а в его канун. Думается, что возникшая вследствие церковных правил подвижка даты и привела, в конечном итоге, к ее исключению из текста программы. Косвенными

свидетельствованиями в пользу ноябрьского представления «Ужасной измены» могут служить и еще два обстоятельства. Первое из них – донесение московских иезуитов от 15 ноября 1701 года о спектакле, состоявшемся при участии малороссов, прибывших в столицу весной вместе со своими киевскими наставниками<sup>10</sup>, второе – 9 ноября, ближайший к его дате воскресный день на 22-й неделе по Пятидесятнице. Дело в том, что на этот срок приходится очередное евангельское чтение – поучение о «богатом и убогом Лазаре» из книги «Евангелие учительное от всех четырех евангелистов избранна»<sup>11</sup>.

Время, выбранное для представления «Ужасной измены», предопределило и его дидактический смысл, и характер интерпретации выбранной для его сюжета евангельской притчи. Для назидательного действия, превращенного в развернутую сценическими средствами проповедь о посте, была избрана притча о богатом и Лазаре из Евангелия от Луки, рассказанная Христом своим ученикам<sup>12</sup>. За новозаветными сказаниями стоял авторитет слова самого Спасителя, чрезвычайно важный для киевских богословов в их спорах с унией и протестантизмом, а также многовековая христианская герменевтика, учитывающая опыт греческой и римской церкви. Источником сюжетного заимствования для драматической обработки в этот период могла явиться только Острожская Библия, фактически первый полный печатный свод книг Священного Писания на церковнославянском языке, отпечатанный И. Федоровым в 1581 г. при поддержке князя Константина Острожского<sup>13</sup>.

<sup>9</sup> Срезневский И.И. *Материалы для словаря древне-русского языка*. СПб., 1893. С. 941

<sup>10</sup> Письмо Ивана Берулы, члена общества Иисуса к отцу Фердинанду Вальтгаузеру, иезуитскому провинциалу в Праге у Св. Климента // *Письма и донесения иезуитов о России конца XVII и начала XVIII века*. СПб., Сенатская типография. 1904. С. 76.

<sup>11</sup> «Евангелие учительное» было составлено из фрагментов Священного Писания и комментариев к ним, расположенных по неделям – в порядке годового богослужения от недели Пасхи до недели Ваий (включает в себя Праздник Входа Господня в Иерусалим или вербное воскресенье) и издано на церковно-славянском языке в Заблудове в 1569 г. И. Федоровым и П.Т. Мстиславцем на средства гетмана Великого княжества Литовского Г.А. Ходкевича. В XVII в. как источник толкования евангельских текстов имело широкое хождение как в Речи Посполитой, так и в Московском царстве.

<sup>12</sup> Отметим, что для своей московской «Комедии притчи о блудном сыне» Симеон Полоцкий, выпускник Киевской коллегии времен Лазаря Барановича, заимствовал сюжет из того же Евангелия от Луки, опираясь на сложившуюся к XVI в. ученую книжную традицию интерпретации евангельских притч.

<sup>13</sup> Тексту Острожской Библии предшествовали предисловие и стихотворное посвящение благочестивому князю Константину Острожскому, сочиненное 13-мисложной силлабической метрикой Г.Д. Смотрицким, отцом создателя первой русской грамматики архиепископа Полоцкого Мелетия. Его курс лег в основание преподавания славянской грамматики в православных братских школах южной и юго-западной Руси, а также в Москве. По «грамматике» Мелетия его соотечественник, литвин Полоцкий обучал в Москве детей царя Алексея Михайловича.

Первое событие в истории московского школьного театра, подготовленное совместными усилиями учителей-малороссов и учащихся Академии, оказалось зафиксировано дважды – в дошедшем до нас тексте пьесы и в кратком его изложении в программе. Это позволяет уточнить некоторые аспекты сценического воплощения, установив ряд постановочных особенностей и устройства сценической площадки, на которой это действие производилось.

Что представляли собой тексты школьных пьес и для чего они были предназначены? Широко используя библейские тексты и источники богословской литературы, на уровне сюжета и его трактовки отсылая к их авторитетности, они оставались школьным упражнением в риторике, неизменно сохраняли прикладное значение и не подлежали сценическому возобновлению. За исключением немногих драматических произведений, они даже не издавались.

С реальной жизнью реального человека они были связаны куда более тесно и определенно, чем театральные представления второй половины XVIII в., всегда учитывая богослужебный, а немногим позже и политический контекст. Так, сценическим представлением нравоучительной фабулы о поете с красочным изображением двух человеческих путей в загробную жизнь «идея» пьесы не исчерпывалась, но перетекала в реальность – на следующий день и исполнителей и зрителей ожидала торжественная и многозначительная для каждого христианина полиелейная служба<sup>14</sup> в день памяти Святого апостола Филиппа. Дело духовного наставления, осуществляемое



Острожская Библия.  
Титульный лист. 1581

посредством пиитики и риторики на школьных подмостках, не ограничивалось стенами Академии, но приготавливало всех его участников к таинству церковного богослужения. Пьесы русского школьного театра были привязаны к конкретному событию церковного года, но не декларировали своей связи с литургией напрямую, не заимствовали из нее так откровенно, как это делали спектакли церковного театра в Западной Европе.

Школьный театр в России начался в «московский период» царствования Петра, когда государь благоволил к ученым «латынщикам» из малороссов, взявшим в свои руки и устройство Академии по образцу Киевской коллегии, и заведение латинских учений, и шире – программу российского просвещения и образования, и отечественное богословие, и церковное строительство. В новом малороссийском поколении наставников-монахов чувствовались и острое неприятие московской

<sup>14</sup> Торжественное всенощное бдение, сопровождающееся отвержением Царских врат, каждением, зажиганием всех храмовых светильников, приложением к иконе праздника и елеопомазанием.

старины, столь любезное Петру, и личная общность судеб многих из них с персоной самого Петра – преодоление предвзятого отношения к западному образованию ради великой цели стяжания любомудрия.

Практически все публикаторы и комментаторы текста «Ужасной измены...» – И.А. Шляпкин, И.С. Тихонравов и А.С. Елеонская, производя его историко-филологический анализ, единодушно сходились в том, что анонимным автором и пьесы и программы был мало-росс, по всей вероятности, из числа киевских наставников. При этом исследователи ссылались на встречающиеся в тексте слова украинского и польского происхождения, а также фонетическую интерпретацию буквы «ѣ», которая в рифмах допускает «двоечтение» – вместо «е» произносится «и». Не станем оспаривать их выводы, скорее напротив, но заметим, что некоторые из опознанных украинизмов являются прямыми заимствованиями из церковнославянского языка «Евангелия учительного» и Острожской Библии, бывшими в ходу и в Москве, либо из Литовского летописного свода. К примеру, так обстоит дело со словом «нищетный», то есть «нищий», а также со словом «запуст». Действительно, за фигурой автора первой московской школьной драмы угадывается ученый монах-латинист, знаток южнорусской книжности, склонный придать тяжеловесной литературности церковнославянского языка ритмичность поэтической интонации и изощренную барочную образность.

Спектакли русской школьной драмы не противоречат установке религиозного театра европейского



средневековья на зрелище как на риторику для глаз, откликаясь на главную потребность христианского вероучения – «отелеснить», представляя наглядно и потому убедительно то, что скрыто и сакрально. Фундаментальное различие европейского и русского видов театральных представлений на религиозный сюжет – языковое, отсюда раннее развитие сценических форм в Европе, и их позднее появление в России. Литургическая латынь в эпоху европейских средних веков, особенно в германском мире, нуждалась в «зрелищных подпорках», в переводе на язык зрелища, и потому именно здесь возникли и первоначальная форма литургической драмы, и первый театральный жанр площадных

Законоспасский монастырь. Здесь располагалась Славяно-греко-латинская академия



«Страстей», распространившийся в списках из Сент-Галленского бенедиктинского монастыря по всей Европе<sup>15</sup>.

Литургический церковнославянский не испытывал нужды в театральном перевоплощении: в пространстве храма царило сакральное изображение – икона, объект культового почитания, а наиболее риторически выразительными для непосредственного религиозного переживания оставались настенные росписи.

Выбор для сценического переложения притчи о богаче и бедном Лазаре ради поучения о посте, в известном смысле, необычен, что отмечалось рядом исследователей. Этот сюжет никогда прежде с развернутой проповедью о необходимости следовать этому

церковному установлению не связывался. Особенный интерес и в книжной, и в изобразительной традиции вызывала «бытовая» часть сюжета притчи. Она расширялась и обростала подробностями описания земной жизни богача и нищего, как, например, в «Слове о нищелюбии» Григория Богослова, переведенном в Москве еще в годы правления царя Алексея Михайловича.

На исключительность притчи евангелиста Луки в сравнении с другими библейскими иносказаниями указал Иоанн Златоуст: в его «Книгу иже вестимаи отца нашего Иоанна Златоуста, архиепископа Константина града Маргарит»<sup>16</sup> вошли пять Слов о богаче и Лазаре. В них, помимо сюжета «земной» жизни, толкуется и его «эсхатологическая» часть, которая является

Лоно Авраама.  
Праотцы Авраам, Исаак  
и Иаков в раю.  
Успенский собор  
во Владимире, 1408

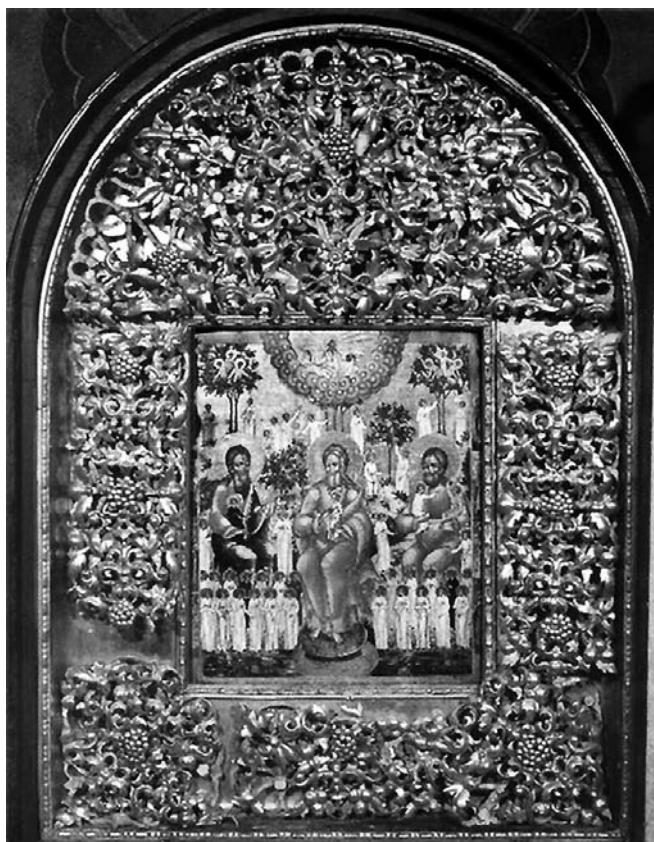
<sup>15</sup> *Das Benediktbeurer Passionsspiel. Das St. Galler Passionsspiel. Nach den Handschriften hrsg. von Eduard Hartl. Halle/Saale, M. Niemeyer. 1952.*

<sup>16</sup> «Маргарит» напечатан в Остроге в 1596 г. и дважды воспроизведен в Москве – в 1641 и 1698 гг.

главной отличительной чертой этой притчи среди всех известных ветхо- и новозаветных. Только в притче о богаче и нищем Лазаре рисуется картина «ада» и «лона» Авраама, не «рая», а для всей духовной литературы до XVIII века – «недр» Авраама.

В их толкованиях появляются новые по сравнению с притчей мотивы пространственного противопоставления одного места другому, увенчания добродетельного Лазаря, его вознесения и низвержения богача, образ тьмы и адского пламени, дающего жар и не дающего света, и образ праведников в свету, понимание патриарха Авраама как посредника между Богом и грешниками, поскольку его устами говорит сам Судия и получившие развитие в эпоху барокко антиномии блага-зла, богатства-нищеты, жизни-смерти, сна-реальности и т.д. То, что было толковано отцами церкви, получило зрелищное воплощение на сцене школьного театра, и, в этом смысле, его барочный стиль – это череда наглядно реализованных антиномий, причудливая игра с противоположностями.

Развернутое название пьесы, предпосланное программе, отсылает к сюжетному первоисточнику: богач (аноним по притче) назван в нем прискорбным Пиролоубцем, но по-прежнему оставлен без имени, Лазарь же упомянут нищим под собственным именем. «Ужасная измена сластолюбивого жития...», как заявлено в названии, была прежде изображена, не представлена на сцене, а раньше описана в евангельской притче. Собственно самое название пьесы и есть свидетельство ее толкования, отношения к ней как к драматургическому



материалу, в котором свернуты все фазы развития действия. Оно направляется по предсказуемой сюжетной линии, соблюдая последовательность смены эпизодов и должно завершиться сценой в аду с участием Пиролоубца, Лазаря и Авраама. В притче последнее слово принадлежит Аврааму, в сочиненной пьесе – Пиролоубцу. Строго говоря, конечно, Прологу, но нас интересует, насколько действие пьесы укладывается в фабулу притчи и с какой целью от нее отступает.

Действие отклоняется от фабулы в сторону сурового нравственного назидания – молитва и покаяние в аду не искупают грехов. Всеми сценическими средствами

Лоно Авраама.  
Бессарабия. XVIII в.

## Pro memoria

действие стремится к достижению собственной риторической цели, не находящейся в рамках притчи. Первоначально эта цель – не очевидна для публики, и в этом заключен смысл ее изложения языком театра. Традиционная парность персонажей притчи воплощается в параллелизме сюжета пьесы, который осложняется новыми, примышленными обстоятельствами и раздваивается: из него рождается сюжет-спор, сюжет-соствязание, сюжет-противостояние, заметный только на сценических подмостках. В особенностях экспонирования сюжета пьесы демонстрирует высочайшее мастерство композиции и знание законов школьной сцены.

Трагедия «Ужасная измена» – в рамках нормативной поэтики школьного театра этот жанр определяется вполне достоверно – начинается с антипролога, где «всего действия вещь и событие иероглифически является»<sup>17</sup>. Очевидно, речь идет об идее спектакля и о его сюжете, которые перед началом действия должны быть представлены посредством живой картины.

Понятие об иероглифе и иероглифическом типе изображения в театре для тех, кто во второй половине XVII века прошел обучение у иезуитов, усвоив их сценический символизм, не было чужим. Латинский труд «Зеркало образов скрытой истины, являющее символы, эмблемы, гиероглифы, загадки и всякие материи разнообразных форм, вместе с примерами и иллюстрациями автора» иезуита Якоба Масена, одного из основоположников немецкого театра и драмы эпохи барокко, трижды издавался в Европе в XVII веке<sup>18</sup>.

Не были иероглифы неведомы и для московской ученой публики.

По замечанию С.М. Шамина, «в приказе Тайных дел хранились прорисовки египетских иероглифов с изданной в 1652–1654 годах книги жившего в Риме немецкого ученого-иезуита Анастасиуса Кирхнера»<sup>19</sup>, одного из основоположников европейского востоковедения, создателя музея-кабинета (*Museum Kircherianum*) в Римской коллегии, в коллекцию которого до 1650 года вошли подлинные египетские артефакты. Рисунки Кирхнер выполнял с натуры и соединял изображения человеческих фигур с графическими знаками-символами, которые, хоть и представлялись тайнописью, были им расшифрованы, вернее – интерпретированы. Так что слово «иероглифически» из программы может быть истолковано как знак или символическое изображение, доступные для понимания.

Попытаемся сопоставить запись в программе об иероглифическом характере антипролога с ремаркой в тексте пьесы. Последняя указывает на явление образа Слостолюбия – отметим, что этот персонаж позже снова появляется в представлении. Образ в контексте сочинений драматических авторов Академии первых лет XVIII века – это и изображение (в частности, икона, как в «Действе о семи свободных науках» – «Образ Спаса Нерукотворного»,<sup>20</sup> которая указывает на место представления – храм и даже точнее – на нижний этаж Спасского собора), и знак, и символ. Первая ремарка в антипрологе описывает часть живой картины, которой начинается представление, определяя две ее особенности – статику и безмолвие. В ней первоначально отсутствует движение, зато имеется

<sup>17</sup> Ужасная измена... // Пьесы школьных театров Москвы // Ранняя русская драматургия (XVII – первая половина XVIII в.). М., 1974. С. 51.

<sup>18</sup> Адрианова-Перетц В.Н. Сцена и приемы постановки в русском школьном театре XVII–XVIII в // Старинный спектакль в России. Сб. статей. Л., 1928. С. 10.

<sup>19</sup> Шагин С.М. Неизвестная тайнописная азбука из архива приказа Тайных дел // Древняя Русь. Вопросы медиевистики. М., 2010. № 2. С. 104.

<sup>20</sup> Действо о семи свободных науках // Пьесы школьных театров Москвы // Ранняя русская драматургия (XVII – первая половина XVIII в.). М., Наука. 1974. С. 131.



табличка в руках у Сластолюбия с надписью: «маловременно еже наслаждает»<sup>21</sup>. Одновременно со Сластолюбием в картине присутствует Сластолюбец, сидящий на пиру «между брашны и питием»<sup>22</sup>, над главой же его «на власу» висит меч.

Сластолюбец в веселой компании земных прелестей уже находится на сцене, о чем свидетельствует употребление глагола прошедшего времени «седя». Статику и покой нарушает приход Смерти, опять же персонажа являющегося на сцену ближе к развязке. Смерть переворачивает табличку с первой надписью в руках у Сластолюбия, и на ее оборотной стороне читается: «вечно есть еже умучает»<sup>23</sup>. Понятно, что первое и второе изречения относятся к Сластолюбию – оно короткий срок земной жизни наслаждает, и оно же вечно в аду заставляет мучиться. Смерть в школьном театре – персонаж, который по внешним признакам никак нельзя перепутать с каким-либо иным. Она выходит на сцену в белом стихаре, держа в руке косу или серп. Поразительно, что школьный театр не избегал подлинной вещественности атрибутов, поначалу, не заменяя их бутафорской имитацией.

С появлением на сцене Смерти не только возникает динамика – выход и жест, приводится в движение идея спектакля, формулируется мораль грядущего представления, но и нарушается тишина – звучит первый хор, с настойчивостью призывающий человека взглянуть на губительные соблазны земного мира. Напевная речитативность хорового фрагмента задана 10-тистопным силлабическим стихом с рифмой внутри и на конце строки, первая



из рифм выполняет функцию цезуры. Благодаря ей строка дробится, «ломается» посередине, мельчится ритм и создается эффект убыстряющегося движения, выраженного звуком. Эта своеобразная звукопись с постоянной сменой ритма, характерная только для силлабической метрики «школьного» театра эпохи барокко – компенсирует принципиальную статичность и этой мизансцены, и школьного спектакля в целом как его неотъемлемое свойство.

Первая часть живой картины антипролога занимает левую часть сценической площадки. Наследуя семантике пространства средневекового мистериального театра, школьная сцена сохраняет оппозицию «левое-правое»<sup>24</sup>, по-прежнему важную для симультанной барочной сцены, и одновременно задает новую оппозицию – «верх-низ», актуальную для барокко.

Вторая ремарка антипролога описывает часть живой картины, расположенную справа. Здесь является образ Нищеты и Терпения. Этот персонаж в действии не встречается, зато в нем появляется много-страдальный Иов – единственная

Иезуитский коллегиум в Полоцке.  
Основан в 1580 г.

<sup>21</sup> Ужасная измена... // Пьесы школьных театров Москвы // Ранняя русская драматургия (XVII – первая половина XVIII в.). М., Наука. 1974. С. 54.

<sup>22</sup> Там же.

<sup>23</sup> Там же. С. 54.

<sup>24</sup> Сохранившиеся постановочные планы западноевропейских представлений «Страстей» четко фиксируют эту оппозицию – слева от зрителей располагается ад, справа – рай. Между ними, находящимися на одной линии, разворачивается действие. Противопоставление ада как низа ирая как верха отсутствует.

## Pro memoria

после Лазаря возможная персонафикация этого символического образа. На правой стороне собираются «праведники», имеющие собственные имена.

Думается, Иов занимает свое место в живой картине еще и потому, что традиция богословского толкования притчи объединяет двух персонажей – Иова и Лазаря, делая одного подобием другого. На школьной сцене продолжает действовать принцип средневекового религиозного театра – префигурация<sup>25</sup>, из него вырастает театральная эстетика европейского барокко. Префигурация – не умножение сущностей, но разноликое явления одного и того же, бесконечная вариация одного мотива, темы, персонажа, повторение и подобие, парность и параллелизм.

Образ Иова сопровождает надпись «маловременно еже стужает»<sup>26</sup>. Рядом с ним на гноище лежит Лазарь, над головой которого «на власу» висит венец. И снова мы наблюдаем статичную картину. Она приходит в движение со вступлением на сцену Милости божией – персонажа, одетого в белый стихарь, с лавровым венцом на голове, с чашей и горящим сердцем, пробитым стрелой. Внешний облик ее неизменен и в театре иезуитов, и в театре православных школ. Милость божия подносит чашу убогому Лазарю, и тот «снедает» ее сладость, она же орошает (окропляет) его из чаши и меняет старую надпись в руках Образа Нищеты и Терпения, то есть Иова, на новую: «вечно еже наслаждает».

После исполнения этой пантомимы звучит второй хор. В том же размере эта часть хора славит праведную и убогую, «постную» жизнь на земле, служащую залогом

вечного блаженства. В описании красот вечной жизни хор поминает языческого Феба, обещая, что свет грядущего для праведника рая превосходит сияние солнца.

Живая картина, представленная в антипрологе, позволяет судить о некоторых параметрах школьной сцены. Во-первых, она не отходит от принципа симультанности. На подмостках одновременно представлены оба эпизода. Они строго симметричны: справа группа из трех персонажей – двух персонафицированных лиц и одной аллегории, слева – тоже трое – одна персонафикация в окружении двух аллегорий. Симметрично расположена и необходимая для каждой части мизансцены предметная или «вещественная» среда. Справа – скамья (гноище) Лазаря, венец над его головой, чаша в руках Милости божией и табличка (ученическая доска) с надписью. Слева – стол, на котором стоят чаша и хлеб, со скамьей для Пиролоубца, меч над его головой, чаша в руках Слостолюбия и вторая табличка. Таблички-доски с перечнем грехов и добродетелей позже снова появятся в представлении. Обычай их употребления на сцене зафиксирован в ремарке одной из ранних интермедий русского театра о старике-крестьянине, решившем поучиться грамоте: «егда сяет старец, тогда малец на таблице о на бумаге напишет азбуку...»<sup>27</sup>. Впрочем, таблички, как указано в приведенной ремарке, могут заменяться бумажными свитками. Однако для представления в стенах учебного заведения кажутся наиболее уместными обиходные ученические принадлежности.

Во-вторых, московская школьная сцена допускала два типа костюмов – современное мирское

<sup>25</sup> Термин «префигурация» впервые введен в историю театра применительно к формам немецкого средневекового театра Б. Торан в ее труде: Thoran B. «Studien zu den österlichen Spielen des deutschen Mittelalters». Göttingen, A. Kümmerle. 1976. В российской филологии данный термин введен в научный обиход Л.А. Софроновой в книге «Старинный украинский театр». М., 1996.

<sup>26</sup> Ужасная измена. ... / Пьесы школьных театров Москвы // Ранняя русская драматургия (XVII – первая половина XVIII в.). М. 1974. С. 54.

<sup>27</sup> Интермедии / Русская драматургия последней четверти XVII и начала XVIII века // Ранняя русская драматургия (XVII – первая половина XVIII в.). М., Наука. 1972. С. 276.

платье (в начальный период петровских новаций вопрос одежды особенно заострен) и платье «иночское» (повседневная одежда для бедных «семинаристов», обучающихся за казенный счет, и белые стихари для учеников, которые в течение всего XVIII века надеваются в особо торжественных случаях). Мы увидим, что число персонажей, появляющихся на сцене в мирском платье, весьма значительно. В сцене антипролога их, по крайней мере, двое – Сластолюбие и Сластолюбец. Среди воспитанников Академии – не только сироты и скромные сыны российского дворянства, духовенства и подьячих, неименитые малороссы, но и представители знатнейших аристократических родов, встречаются и Рюриковичи.

В-третьих, представление школьного театра широко использует подлинные предметы быта и культуры – даже заимствованная у иезуитов атрибутика представлена настоящими вещами, а не их имитацией. На сцене появляются кубки, блюдо, хлеб, вода, меч, венец, ученические доски.

В-четвертых, сцена школьного театра в его начальный период не нуждается в сложных живописных декорациях – место действия в антипрологе не определено. Оно представляет собой универсум, в котором возникает вертикаль в форме парящих над головами двух персонажей символических предметов. Меч и венец после окончания антипролога должны быть сняты. По ходу действия меч окажется в руке Суда божьего, а венец – у Жизни вечной. Симметрично расположен и хор, разделенный на две части.

В подавляющем большинстве текстов школьной драмы действие

завершается благополучной развязкой – ее дидактизм устрашает и наставляет, развлекает. В богословской трактовке натура человеческая – не безнадежна и не окончательно погублена, вокруг нее ведется ожесточенная борьба добрых и злых сил, пороков и добродетелей, но для истинного христианина победа не может не оказаться на стороне божественной правды.

«Ужасная измена...» отличается от всех прочих произведений русской школьной драматургии тем, что «выпадает» из обычного жанрового строя комедий или трагедокомедий, завершаясь эффектной с театральной точки зрения сценой «ада», а не картиной увенчания добродетельного Лазаря – благополучную развязку, казалось, сулит финальная партия хора.

Антипролог не противопоставляет себя прологу, следующему за ним и являющемуся речью одного исполнителя; в сценическом отношении он к прологу как к обязательной вступительной части театрального представления безразличен – в нем нет упоминания ни о зрителе, ни о сюжете, который предстанет на сцене, нет церемониального извинения за погрешности автора и исполнителей. Эти функции отходят к Прологу в исполнении Борятинского, где первые со сцены объявляются сюжет о богаче и Лазаре. Казалось бы, антипролог вовсе исключен из той реальности, в которой должно развернуться представление, ибо не маркирует его начало, «застывает» в своей абстрактной символической форме.

Думается, что единственным объяснением законности антипролога как первой части сценического представления является обязательное наличие занавеса.

Если пролог и эпилог обрамляют сценическое представление, удерживают его в границах сюжета, не допуская смешения ни с пространством реальной жизни, ни со зрительным залом, то антипролог, выделенный из сюжетного действия в отдельную символическую картину, нуждается в занавесе, отделяющем зрителей от событий на сцене.

Западноевропейский средневековый театр, не использующий завесы, где бы ни разыгрывались его действия – в пространстве храма или на рыночной площади, использует в качестве сигнала к началу представления ритуальную фразу-призыв, произносимую нараспев – «*Silentium habete!*»<sup>28</sup>. Обращение к публике, призывающее к тишине, нейтральное по отношению к содержанию представления, тем не менее, четко определяет его начало. В антипрологе «Ужасной измены...» есть фраза, обращенная к зрителям и отмечающая его начало – это первая реплика хора – «Зри, человеце...», по сути, первое слово, звучащее в представлении.

По окончании антипролога выходит исполняющий роль Пролога Борятинский<sup>29</sup>. Функция пролога как композиционного элемента школьной драмы состоит не только в комментарии к предыдущей аллегорической картине, в уточнении сюжета и произнесении нескольких церемониальных фраз, но и в подготовке сцены к началу действия, которая в это время ведется за закрытым занавесом.

Для первого явления необходимо переменить обстановку: в самом центре сцены установить «престол» – кресло под балдахином, которое в обычные академические дни использовалось как

кафедра наставника. Как следует из ремарки, на престоле «сидя» Мир, то есть при открытии занавеса исполнитель находится на сцене. Для обозначения выхода персонажа в ремарке употребляется глагол настоящего времени – «приходит». Вместе с Миром на сцене находятся и «прочие», а именно – сидящие на скамье Гениуш или Дух Пиролюбца – ученик Академии Сведницкий и четверо друзей. Персонаж Дух Пиролюбца не тождествен персонажу Пиролюбец, поскольку в ремарках пьесы под речью Пиролюбца значится другой исполнитель – Славинский, и появится он только во втором явлении как новое действующее лицо. А пока к Миру, сидящему на престоле, с левой стороны друг за другом выходят два персонажа: Любовь земная, иначе именуемая Прелестью, и Сластолюбие. Любопытно, что оба предстают в женском образе: они именуют друг друга «госпожами», да и Мир, обращается к обоим «госпоже»: «*Радуйся, о Госпоже! Мир ти припадаю*  
*В госпожу ты с моими себе обручаю*»<sup>30</sup>.

Он ведет себя с обеими дамами весьма галантно: встает с престола, прикладывает к руке Любви земной, вместе с «прочими» падает перед Сластолюбием на колени, заключает с ней дружеский союз соединением рук, принимает от нее чашу с вином, делает глоток и передает чашу обратно, следя, как Сластолюбие отпивает из нее. Снова принимает чашу, пускает ее по кругу, пока та не окажется в руках Прелести, а от той чаша переходит к Духу Пиролюбца. Вопреки традиционному пониманию сценического движения в школьном

<sup>28</sup> См. тексты латинской литургической драмы и немецкоязычных «Страстей Христовых», опубликованные германскими филологами: F. J. Mone. *Schauspiele des Mittelalters*. Karlsruhe, 1846; E. Hartl. *Das Drama des Mittelalters*. Leipzig, 1942; R. Froning. *Das Drama des Mittelalters* (Deutsche National-Litteratur, Bd.14). Stuttgart, 1891.

<sup>29</sup> В написании фамилий сохраняется орфография подлинника.

<sup>30</sup> Ужасная измена... / Пьесы школьных театров Москвы // Ранняя русская драматургия (XVII – первая половина XVIII в.). М., Наука. 1974. С. 56.

## Театральная старина

театре как нормативного, условного и «внебытового», мы наблюдаем совершенно иную картину – перед нами сценка дружеской пирушки с многочисленными светскими жестами.

Автор «Ужасной измены...» не случайно столь подробно описывал каждый жест. В ремарках отмечается то, что выходит за рамки нормативной эстетики, не от беспомощности и незнания правил, а от нежелания им следовать. Так, скажем, Слатолюбие выезжает «на седмиглавном змие», которого изображает один из учеников (не характерный для текста случай не названного по имени исполнителя). Но, во-первых, эта «роль» без слов, а, во-вторых, ученик, вероятно, был надежно спрятан под эффектным сценическим костюмом и вместе со Сладострастием удалялся со сцены в конце явления.

Персонажи, принимающие в нем участие, должны были носить светское платье, поскольку только так возможно идентифицировать их как представителей «мира». Среди них выделяется Дух Пиролюбца, одетый в светлый стихарь. Он принимает чашу от Прелести, готовясь ей причаститься, и в этот момент звучит предостережение хора о грядущей мучительной смерти, таящейся в этой чаше. Партия хора сложена размером сапфической строфы, которая используется в действии редко, для создания особого смыслового акцента. Принявший чашу Дух Пиролюбца погублен, и картина превращается в сцену искушения и грехопадения человека, представленную не по библейскому лекалу, а полемически, парадоксально иносказательно, с узнаваемыми деталями светской жизни.

Диалогичность первого явления прерывается монологом Сладострастия из двух строф. Этот краткий речевой пассаж служит знаком завершения сцены и необходим для приготовления ко второму явлению, в котором на месте Духа Пиролюбца появляется сам Пиролюбец в светлой одежде, восседающий в центре стола с четырьмя друзьями. Во втором явлении Любовь земная, согласно ремарке, «столы заставляет», а «за запоною» хор поет увеселяющую бражников песню в размере той же сапфической строфы. И если поют за занавесом, условно в покоех Пиролюбца, то стол с бражниками стоит на сцене в центре, на условной «земле». В конце второго явления Пиролюбец засыпает «на месте», и ему является «многоблезненный» Иов «на гноище», озвучивающий в своем монологе то, что было начертано на обеих табличках в антипрологе:

*«...Яко да плачу прельщенога мира  
От сластолюбства лютейшаго  
зверя*

*Паде, ах, паде в работу премногу  
Слатолюбию служба, аки богу.  
Временно сие, о мире прельщенный,  
Им же тешишься мало  
наслажденный,  
Колику горесть будешь имети,  
Колику муку будеши терпети.*

*...Зри, человекче, кая есть времена  
Не пребывает в век вещь не едина.  
За сладкий живот смерть тя  
ожидает,*

*По малом часе и ад лютый чает»<sup>31</sup>.*

По всей вероятности, сцена с Иовом должна была происходить на том же месте, где в антипрологе стояло «гноище» Лазаря, то есть за занавесом. Иов является не на лоне Авраама, куда должен водвориться

<sup>31</sup> Там же. С. 62.

после смерти, а в образе «земного» страстотерпца, в болезнях и нищете. Не может он появиться и рядом с Пиролоубцем, в общем с ним «комнатном» пространстве, представляясь «антагонистом» благополучного героя, авторитетной библейской персонификацией не соблазненного праведника, и одновременно фигурой сновидения.

Сцена сна, утвердившаяся в школьной драме в эпоху барокко – всегда пророческая. Пиролоубец же «усомневается о видении Иова», и будучи утешен Любовью земной, приступает к «вечере». Сцену сновидения, совпадающую с третьим явлением, прерывает первый «интермедиум», ни форма, ни тема, ни сюжет которого нам не известны. Как изменение метрического размера в партиях хора или в репликах персонажей, привлекая слух зрителя, свидетельствует о важной перемене в ходе действия, так и первая интермедия выделяет момент предельного его напряжения, замешательства и сомнения. На киевской школьной сцене исполнялось немало «междувброшенных игрищ», как правило, заимствованных из латинских источников польских иезуитов и переложенных на украинский лад. Встречались среди них интермедия о богаче и Лазаре и интермедия о сне мужика Сергия<sup>32</sup>. Думается, что комическая бытовая сценка с игрой антиномией сна-жизни могла быть уместной в представлении «Ужасной измены». Сюжетную интермедию мог заменить музыкальный или вокальный фрагмент, попадающий на тему представления. Новое руководство Академии поощряло музыкальные занятия учеников, включив музыку в программу семи свободных наук.

В подтверждение для зрителей неложности видения Иова на сцену с правой стороны посылается Лазарь, как мы указывали выше, евангельская префигурация старозаветного героя. В сцене с Лазарем подтверждается ремарками симультанное устройство московской школьной сцены.

Пиролоубец не допускает до обильного стола Лазаря, молящего о крупичах от трапезы под ногами его, произнося единственную реплику, остающуюся без рифмы: «Изыде за чесь, нище!», но на прошение приклонить голову при воротах его «храма» отвечает:

*«Не запрещаю, но веждь же лица моего*

*Не узриши до конца жития твоего»<sup>33</sup>.*

За этим идет ремарка: «Лазарь на стране далече от трапезы леговитца на гною»<sup>34</sup>, то есть располагается на прежнем гноище Иова. В этом же явлении нам встречается один из театрально выразительных образов барокко – живописное изображение. В действие вводится картина адских мук, но ни в коем случае не икона. Пиролоубец ради забавы стреляет из лука и поражает сердце Лазаря. Ему подносят сердце, пронзенное стрелой (в спектакле атрибут Милости божией), Пиролоубец его растерзывает и видит внутри свой образ «в аде мучимаго»<sup>35</sup>. Но утешенный Любовью земной, он сходит с подмостков вслед за ней, намереваясь вернуться, и в урочный час продолжить свой пир.

Пока Пиролоубец отсутствует на сцене, удалившись за «запону», действие продолжается с участием Лазаря, ложе которого было скрыто за занавесью. Справа к нему приходят Милость божия, увенчанная

<sup>32</sup> Белецкий А. Старинный театр в России. М. 1923. С. 89. Морозов П. О. Очерки из истории русской драмы XVII–XVIII столетий. СПб., 1888. С. 72.

<sup>33</sup> Ужасная измена... // Пьесы школьных театров Москвы // Ранняя русская драматургия (XVII – первая половина XVIII в.). М., Наука. 1974. С. 64.

<sup>34</sup> Там же.

<sup>35</sup> Там же. С. 65.

лавровым венцом, в одной руке держащая сердце пылающее, в другой – чашу, из которой укрепляется праведник, и Помощь божия, она же Надежда со щитом и копьем, как становится ясно из скрытой ремарки в речи персонажа:

*«...Во время беды сея нищеты твоея  
Почиеши под сим щитом помощи  
моея.*

*Копие сие врагов разить находящих,  
Души твоей прехитро вредити  
хотящих»<sup>36</sup>.*

Вид Надежды или Помощи божией в представлении «Ужасной измены» скорее напоминает античную богиню-воительницу, переведенную волей автора-христианина в разящую грех копьем и прикрывающую добродетель щитом богословскую аллегорю.

С шестого явления начинается «райская» или, точнее сказать, «эсхатологическая» часть сюжета. Суд божий стоит на возвышении, находящемся на правой стороне сцены и обозначающем лоно Авраамово или небо (согласно Иоанну Златоусту, небо не есть Бог, но создание божье), только не рай. Слово «рай» вообще отсутствует в ремарках школьной драматургии.

К возвышению ведут несколько ступеней, возможно, обтянутых красным сукном. Голова Суда божьего украшена царским венцом; в правой руке он держит «меч пламенный», в левой – «финик з скипетром»<sup>37</sup>, то есть пальмовую ветвь и скипетр. За спиной Суда божьего располагается хор ангелов. «Лонно Авраама» в иконографии обычно изображается так: «в недрах» (на коленях или за пазухой, под покровом) у праотцов Авраама, Исаака и Иакова сидят в белых одеждах

младенцы, символизирующие душу, а за спинами патриархов виден ангельский сонм<sup>38</sup>.

В представлении «Ужасной измены» рядом с Судом божьим находятся: Истина в лавровом венце с мечом и весами и Воздаяние со скипетром в левой руке, на котором начертано – «живот правым», и с мечом в правой с надписью – «смерть лукавым».

Ниже, на ступенях лестницы или у самого ее подножия, стоят Жизнь вечная со знаменем вечной жизни, на персях сияющим, то есть с распятием на груди, держащая венец, скипетр и финик (еще одну пальмовую ветвь), и Смерть с кошой и железными цепями. Помимо обычных атрибутов, характеризующих этих аллегорических персонажей, в их руках находятся и дополнительные предметы, которые будут использованы в двух последующих церемониях вынесения «приговора», в первую очередь, для Духа Лазаря и, во вторую, для Духа Пиролоубца.

У подножия «неба» останавливаются Милость божия, Дух Лазаря в светлых одеждах, несущий с собой доску с перечнем земных дел, и его Ангел-хранитель. Жизнь вечная, сходя к ним, налагает на голову Духа Лазаря венец и дает в правую руку пальмовую ветвь – символ бессмертия, после чего его обнимает за плечи Ангел-хранитель и под троекратную аллилуйю возводит на «небо», где Дух Лазаря присовокупляется к ангельскому лику, то есть к хору за спинами аллегорических персонажей.

Не забудем, что в то же время на земле продолжает страдать немощный Лазарь, его «телесная» ипостась: в «режиссерском» сценарии указаны два исполнителя – Великополски

<sup>36</sup> Там же. С. 67.

<sup>37</sup> Ужасная измена... / Пьесы школьных театров Москвы // Ранняя русская драматургия (XVII – первая половина XVIII в.). М., Наука. 1974. С. 68.

<sup>38</sup> Характерно, что сюжет «лоно Авраама» входит в композицию Страшного суда, о чем свидетельствует фреска на юго-западной части свода и нефа Успенского собора во Владимире, датированная XV веком.

## Pro memoria

(Лазарь) и князь Григорий Лобанов (Дух Лазаря). С левой стороны, как значится в ремарке, на сцену выходят Гнев божий с мечом, за ним – Грех и Совесть, влекут на судилище за цепь Дух Пиролоубца, несущий огромную доску со списком своих грехов, за ним тоже следует Ангел-хранитель. Все они подходят к подножию лестницы, ведущей на «небо». Совесть в белой одежде и Грех в черном платье доказывают вину Духа Пиролоубца, после чего его принимает Смерть, налагая на ноги и руки железные оковы, а Ангел-хранитель вдалеке рыдает.

Дух Пиролоубца осужден на вечные муки тем же судьей, в присутствии тех же персонажей и на том же месте, где увенчан Дух Лазаря. И если свидетелями обвинения Духа Пиролоубца выступали «земные», нижние силы – Совесть и Грех, но за Дух Лазаря вступались силы «небесные», верховные – Истина и Воздаяние. Дважды воспроизводится одна и та же мизансцена суда, демонстрирующая барочную вертикаль школьной сцены.

А пока Дух Пиролоубца закован в железные цепи, к «земному», возлежащему на гноище Лазарю являются ангелы, Ангел-хранитель из их сонма принимает в свои руки душу Лазаря и относит на «небо».

По завершении явления необходимо произвести перемену сценической обстановки, поскольку «земной сюжет» Пиролоубца еще не исчерпан. После седьмого явления следует вторая интермедия. Скорее всего, небольшая комическая сценка с участием Смерти, которую, во-первых, необходимо удалить со сцены вместе с приговоренным грешником, а, во-вторых, приготовить к участию в «бытовой» сцене. Смерть – единственный из

аллегорических персонажей, который переходит в школьную драму из комических интермедий, поэтому его переключение из регистра высокого сюжета в сюжет бытовой законно и закономерно. У Смерти как у действующего на театре персонажа нет предыстории в серьезном жанре – она родилась в кукольном представлении «вертепа» и воплотилась в бытовых комических сценках.

По окончании интермедии с неба спускается Ангел с ключом и отпирает бездну, «из нея же пламя»<sup>39</sup>. Все время спектакля «студенец геенный» был заперт в ожидании грешной души. Но где его место на московской школьной сцене? Там, где и следует находиться аду барочного театра. В люке или в специально утроенном подполье (отсюда и употребление в тексте бытового словечка «студенец» – колодец, погреб). Обратим внимание на то, что Ангел с ключом, отмыкая «студенец»<sup>40</sup>, действует обыденно, как отец-игумен монастыря. Ангел демонстрирует зрителю бездну, извергающую огонь, но никого в адское пекло не сажает.

В восьмом явлении парадоксально сочетаются зрелищный показ «мучного» ада и пение хора, славящего райское место, обретенное Лазарем. В спектакле это не единственная сцена, в которой отсутствует диалог – у нее есть парная – сцена видения Иова. Обе сцены предельно риторичны, являясь образцами ораторского искусства. Но монолог Иова предназначен наслаждающемуся Пиролоубцу, участнику действия, и замкнут в его сюжете, а сцена Ангела с ключом – направлена в зрительный зал, намеренно разрушая иллюзию

<sup>39</sup> Ужасная измена... / Пьесы школьных театров Москвы // Ранняя русская драматургия (XVII – первая половина XVIII в.). М., Наука. 1974. С. 73.

<sup>40</sup> Любопытно отметить, что Срезневский определяет значение слова «студенец» как ключ или родник. Заметим, что это слово является однокоренным с глаголом «студить» и существительным «студень», соответственно – «охлаждать» и «холод», а также со словами «студ» и «студный» – «стыд» и «посрамленный», «отвратительный». См. Срезневский И.И. Материалы для словаря древнерусского языка. Т. 3. СПб. 1912. С. 575–576.



спектакля. Впервые хор не комментирует происходящее на сцене, подтверждая нарушение сценической иллюзии. Прием выхода из действия характерен для эстетики барочного театра, включающую в себя игру с иллюзией – представление то замыкается внутри сценического пространства, то открывается в зрительный зал.

После грозного предупреждения зрителю разыгрывается пантомима с участием Смерти. Она готовит трапезу для упорствующего в грехе Пиролоубца, выполняет на сцене ту же функцию, что и Любовь земная или Прелесть, накрывавшая прежде пиршественные столы. Смерть подменяет блюда, подливает яд в чашу и укрывается за занавесом. Перед Пиролоубцем и его друзьями открывают ужасные снеди, лежащие на блюдах – кости, земля и пепел, ужи и прочие гады, а в чаше – яд вместо вина. Так реализована в театральном действии классическая метафора барокко: *vanitas vanitatum*. Символический смысл яств адской кухни блюдо за блюдом толкует Пиролоубцу хор, находящийся за занавесом и не видимый ни для него, ни для зрителя. Натуралистичность их изображения сопровождается нагнетанием образов ада, и пир оборачивается тризной.

В ужасных мучениях Пиролоубец положен на одре (на бывшем гноище Лазаря) и, устрашаемый демонским видом Смерти, «люте умирает»<sup>41</sup> – без покаяния. Душу его Смерть «из него взявши» относит в ад, а тело оставляет на одре.

Следующая сцена – прение между Телом Пиролоубца, лежащем на одре, со скрещенными руками и закрытыми глазами, тяжело вздыхающем при начале речения, и

Душой Пиролоубца, явившейся из ада закованной в железо. Душа Пиролоубца – его третья ипостась, отличная от евангельского Духа или Гениуша Пиролоубца, над которым состоялся суд (на это недвусмысленно указывает фамилия третьего исполнителя – Мирон Томилов). Душа и Тело обвиняют друг друга в гибели, но конец спору кладет приход Смерти, сбрасывающей Тело с одра на землю, а Душу возвращающей в ад.

Здесь уместно обратиться к различиям в словоупотреблении: Лазарь усыпает – Пиролоубец умирует, Ангел-хранитель принимает душу у Лазаря – Смерть вынимает душу из Пиролоубца, Лазарю воздается – Пиролоубцу отмщается. У Лазаря три ипостаси: Лазарь, Дух Лазаря и душа Лазаря, в представлении олицетворены только две – Лазарь и Дух Лазаря, третья изображается символически. У Пиролоубца тоже три ипостаси: Тело Пиролоубца или Пиролоубец, Гениуш или Дух Пиролоубца, Душа Пиролоубца – олицетворены все три, символическое изображение души используется только однажды для водворения в ад и замещается олицетворением.

Для праведного Лазаря нет телесности, нет и погребения, он исключен из «земного» ритуала похорон. Следуя букве евангельской притчи, богач (Пиролоубец) умер и был погребен. Погребение Пиролоубца, который изначально «разум и память, волю же имущий // и теми Троице сообразно сущий», устраивает Отмщение божие, оно же Воздаяние (персонажи по-разному поименованы, но действуют в спектакле один исполнитель – Лопухин). По его приказу земля поражается громом и отверзается

<sup>41</sup> Ужасная измена... / Пьесы школьного театра Москвы // Ранняя русская драматургия (XVII – первая половина XVIII в.). М., Наука. 1974. С. 76.

## Pro memoria

пропасть, из которой вырывается пламень и доносятся вопли. Отверстая геенна поглощает Тело Пиролюбца.

В двенадцатом явлении действие о евангельском богаче и нищем Лазаре завершается сценой явления Пиролюбцу Души Лазаря «во светлости» на лоне Авраама. Восстанавливается вертикаль: из геенны (низ – люк, погреб, студенец) к Аврааму (верх – лоно, небо) обращается с просьбой послать Лазаря и мольбой о капле воды кающийся Пиролюбец.

Эта сцена, согласно нарративно-канону евангельской притчи, ostается диалогом между богачом и праотцом Авраамом в присутствии молчащего Лазаря. В ней на коленях у сидящего на скамье Авраама может находиться белая в пеленах кукла, символически замещающая душу Лазаря, либо рядом стоять олицетворенная Душа Лазаря с венцом и пальмовой ветвью, присоединенная к лику ангелов.

Евангельский текст диалога сохранен полностью с обращениями «отче» и «чадо», но расширен в части толкования «мучного места» и пропасти, разделяющей праведников и грешников. По завершении действия следует Эпилог, в котором тот же князь Борятинский, произносивший Пролог, выступает в образе Церкви православной, держа крест и чашу. Церковь православная, скорбя об участии Пиролюбца, формулирует всем задание о посте:

*«...Пост – врачевство драго,  
Пост – живот души, пост – пагуба  
злаго,  
Яда житейских сластей.  
Пост – отрада  
Телом тяжелым, пост – ключь люта  
ад»<sup>42</sup>.*

Итак, завершив изложение школьной драмы «Ужасной измены» по явлениям, используя метод исторической сценической реконструкции, остановимся на некоторых особенностях школьного действия как формы доли-тературного театра, сформировавшейся в эпоху европейского барокко.

Внелитературный характер первой русской школьной пьесы проявился не только в отсутствии в ней жанровых критериев и сценической терминологии (текст не опознает себя ни частью театраль-ной, ни частью драматургической реальности, оставаясь явлением пограничным), но и в несовпадении содержательного объема представления, зафиксированного текстом действия и описанного в программе (то есть, в программе обозначены сцены, не значащиеся в самом тексте). Сюжетная полнота сценического действия, не идентичная его фабуле, восстанавливается с учетом указанных в программе двух вставных номеров, отсутствующих в тексте пьесы. К ним относятся имеющиеся в косвенной ремарке (в речи Пиролюбца), названные «ликами»: «сткляное плясание домовых отроков» во втором явлении и «сабелное ликование» в четвертом, то есть одна танцевальная и одна фехтовальная пантомима.

Между двумя этими вставными номерами, реализующими прием, отдаленно напоминающий театр в театре (или корректнее сказать, представление в представлении), усиливающий сценическую иллюзию, находится третий вставной номер – интермедия, разрывающая ход действия и выводящая его за рамки представляемого сюжета.

<sup>42</sup> Там же. С. 83.

## Театральная старина

Примечательна попытка автора драматического текста найти различные определения для двух типов вставных картин.

Включенные в сюжетную структуру пантомимы именуются «ликами», сохраняя семантическую связь с композиционным членением действия на явления и, таким образом, подтверждая их принадлежность к нему и, шире, единство с ним; интермедиум при этом оказывается вне сюжета действия, приостанавливает его, переключая представление в пародийный регистр, и разрушает целостность сценической иллюзии. «Междувброшенное игрище», даже иносказательно, не предсказывает развитие сюжета, не заглядывает в будущее, а лишь отбрасывает комические рефлексии назад – на завершённый, отыгранный фрагмент.

В этом отношении, его функция в представлении противоположна функции хора, который либо комментирует происходящее на сцене, либо пророчествует ход сюжета. Партии хора структурируют сценическое действие, распадающееся на параллельно развивающиеся сюжеты и допускающее отступление от линейного течения времени, связанные с переходом ко времени сакральному. Так, например, суд над Лазарем и Пиролоубцем проходит раньше, чем завершается история их «земной» жизни.

Партии хора – всего их в представлении четыре – не подтверждают членение действия на отдельные первичные элементы – явления, а объединяют их в пространственные периоды, которые можно было бы условно назвать актами или фазами нормативного развития действия в школьной драме. Не составляет исключения даже

первая партия хора, относящаяся к антипрологу, для которого участие хора не характерно, если не сказать недопустимо. Антипролог как обязательная часть композиции русского школьного спектакля избегает вербальности.

Символическое пространство первой картины первого московского спектакля составилось из форм разнообразных и зашифрованных, смысл которых следовало прояснить. В этом пространстве вне определенного времени и места, вне конкретных опознавательных деталей странно и закономерно соединились аллегорические образы и персонификации, воплощенные в живых фигурах, предметы, превращенные в символические знаки, с назидательными надписями на табличках и озвученными комментариями хора, без которых разгадать представленное на подмостках было бы невозможно.

Хор выполняет функцию занавеса, маркируя границу не каждого отдельного явления, смена которого определяется вступлением в действие нового персонажа, а композиционно завершённой части фабулы. Катастрофа, иначе – развязка, не нуждалась в финальном хоровом акценте: эту функцию принимал на себя исполнитель роли Пролога, «приклеивая» к представлению назидание о посте и превращая его в классическое моралите.

К морали о посте приводили риторическая логика изложения фабулы, значительно расширенной в сравнении с сюжетом евангельской притчи, и сакральное время, тот период церковного года, к которому было приурочено представление. Не случайно, финальное

слово о спасительной пользе поста произносилось не просто отроком Борятинским, вышедшим на сцену в прологе, а князем Борятинским, представавшим в эпилоге в образе Церкви православной, любое почтение которой было истинным и авторитетным.

Сюжетная история богача из евангельской притчи, превращенного в спектакле в «сквозной», проходящий через все действие персонаж, была расширена за счет сцен пиров и увеселений и дополнена многочисленными деталями русского быта конца XVII века, что заставляет вспомнить о бытовом характере сценической интерпретации сюжета в «Комедии притчи о блудном сыне» Симеона Полоцкого.

Бытовой колорит московской жизни в «Ужасной измене» и общность подхода к сюжетной обработке притчи свидетельствуют не только о знакомстве автора петровского времени с драматургическим опытом предшественника, но и о его стремлении, воспользовавшись им, «воссоединиться» через воспроизведение принципа моделирования сюжета с московской театральной традицией, начатой Полоцким.

Наряду с этим два образца московской драмы разительно отличаются от принципов сюжетной композиции, принятых в Киевском коллегииуме. В частности, это касается аллегорических фигур, вовлеченных в фабулу драмы – они пока не выделены в самостоятельный сюжет, что будет характерно для более поздних постановок, авторство малороссов в которых не вызывает сомнения.

Аллегорические персонажи первой московской школьной пьесы

естественно и органично вплетены в историю персонажей из притчи, не образуют параллельного с ними сюжета, их сценическая функция близка к интермедии или пантомиме, вставным номерам, не имеющим сюжетного развития.

Со временем для школьной драмы актуальным станет усиление барочных элементов в ее композиции за счет увеличения числа аллегорических персонажей, которые будут группироваться не только в отдельные сцены, но и в самостоятельные сюжеты.

Накапливая риторический потенциал, настаивая на своем прикладном характере, школьная драма стремится отойти от пути, намеченного комедией-моралите Полоцкого с ее внятным, линейным изложением бытового сюжета. Пристрастные к умножению аллегорических лиц авторы школьных представлений принесли в жертву барочной символике и последовательное «обывование» сюжета, и одно существенное открытие, совершенное автором «Ужасной измены» с его склонностью к развitiю бытовой линии.

Сценическое действие в эпоху барокко стремится воплотить себя во всей мыслимой полноте – барочный стиль не отличается полным и безраздельным доверием к слову в его прямом значении, отсюда барочная тяга к игре с антитезами и пышное цветение иносказаний, отсюда и емкая, концептуальная метафора мира как театра – «*totus mundus agit histrionem*»<sup>43</sup>.

Слово нуждается в подтверждении себя изображением; ни одно из сюжетных событий не должно ускользнуть за границу сценической площадки. Все, о чем говорит-ся по ходу действия, должно быть

<sup>43</sup> «Весь мир лицедействует» – надпись на фронтоне шекспировского театра «Глобус», восходящая к роману «Сатирикон» древнеримского автора Петрония Арбитра и процитированная в редакции Джона Солсберийского в труде немецкого филолога Э.Р. Куртиуса «Европейская литература и латинское средневековье». Curtius E.R. *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. Bern, A. Francke AG Verlag, 1948.

представлено на сцене, даже то, что не входит в понятие видимого. Именно поэтому сюжет представления всегда вписан в раму, которую образуют антипролог, пролог и эпилог – композиционные элементы школьной драмы, а не сцена и «кулисы» как принципиально новая «театрообразующая» оппозиция в эпоху классицизма.

В «Ужасной измене» описан момент удаления персонажа со сцены – за условные кулисы, и связан он с развитием бытового сюжета Пиролоубца. Впервые в школьной драматургии дается обоснование ухода действующего лица с подмостков и называется его причина. Одновременно с этим возникает новый тип сценической условности – появляются реальное пространство и реальное время, заданные бытовыми обстоятельствами. В четвертом явлении герой объявляет:

*«Довольно ликов, еже бысть  
смущенно,  
Сердце довольно лики утешенно.  
Иду в покой, сложу сонно время,  
Да встану на пир во обычно время»<sup>44</sup>.*

Краткому монологу героя предшествует разъяснение – «он же утешен, ничтоже сумняся отходит»<sup>45</sup>. Репарка «отходит» в значении уходит со сцены в неизменном виде сохраняется в русской классической драме на протяжении XVIII века. На левой стороне сценической площадки, где разворачивается сюжет Пиролоубца, должна находиться та самая «запона», из-за которой слышится пение хора, выходят на пляску домовые отроки и куда удаляется на отдых, в свои покои, пирующий герой. Таким образом, в представлении возникает не характерное

для абстрактного, универсального хронотопа школьного театра, опознаваемое как «земное», бытовое – пространство «закулисья». Пока земной Пиролоубец дремлет в своих палатах, на сцене вершится суд и выносится приговор его Духу, после чего тот отправляется в адское пекло, а не ведающий свой участи герой снова является на сцену и приступает к последней трапезе.

У каждой сцены в барочной композиции есть «двойник», «пара» или «отражение», из их сочетания возникает смысловой контрапункт. По ходу движения сюжета, попадая на зарифмованную сцену, срывает привычный в барочном представлении «ориентир» – прием ремеморативности или воспоминания, постоянно возвращающий зрителя к сыгранной сцене.

Сквозным сюжетом предстает сюжет Пиролоубца, ипостаси которого различны, но тот или иной знак героя присутствует с первой до последней сцены спектакля. В программном комментарии содержится указание на белый цвет одежды Духа Пиролоубца в сцене его искушения Любовью земной. Тот же безгрешный цвет сохраняет за собой появляющийся в следующей сцене земной Пиролоубец. Свершившееся соблазнение Духа, первой ипостаси героя, не приводит к изменению цвета в costume его земного продолжения, очеловеченного героя – для Пиролоубца движение к гибели начинается заново, с чистых одежд, среди старых и новых соблазнов.

Из аллегорических персонажей первой сцены рядом с героем остается только Любовь земная, все прочие воплощения мирских прелестей скрываются за «запоной»,

<sup>44</sup> Ужасная измена... / Пьесы школьных театров Москвы // Ранняя русская драматургия (XVII – первая половина XVIII в.). М., Наука. 1974. С. 65.

*Pro memoria*

которая становится местом их скрытого, но абсолютно реального пребывания. Так рождается понимание внутреннего занавеса в барочном театре как места для обозначения домовых покоев и особого знака земного пространства.

На внелитературный характер сочинения, предназначенного для первой постановки московского школьного театра, указывают детально проработанные ремарки – исполнитель каждого персонажа «авторизован», назван по фамилии, причем, распределение ролей произведено с учетом социального статуса и сценических навыков учащихся. Наиболее сложные драматические партии в «земном» сюжете отданы малороссам из Киева, аллегорические же персонажи «высокого» сюжета назначены представителям благородных дворянских и аристократических родов, среди которых – Александр Салтыков, Лопухин, Бутурлин, Андрей Апраксин, князь Борятинский, 16-тилетний Алексей Петрович Хованский, Иоанн и Григорий Лобановы, скорее всего, братья Иван и Григорий Яковлевичи Лобановы-Ростовские, старшему из которых ко времени представления «Ужасной измены» 14, а младшему – 9 лет.

Благородное происхождение, сословная исключительность подтверждены венцами и скипетрами в руках исполнителей, белизной их одеяний. Безымянными остаются три участника действия – Седмиглавый змий, Смерть и Иов.

Первый исполнитель, как мы предположили выше, скрыт от зрителя, Смерть является бессловесным персонажем пантомимы, ее жесты подробно расписываются в

ремарках. С Иовом, который является в спектакле дважды – сперва в немой картине антипролога, затем в сцене сна Пиролобца с пространственным и композиционно важным монологом, дело обстоит куда сложнее. Мотив сна привычен для барочной театральной эстетики и реализуется в ней особыми сценическими средствами – для персонажа необходимо создать иллюзию особого, «сновидческого» пространства, на что намекает ремарка – «Иов многоболезненный является на гноищи Пиролобцу во сне»<sup>46</sup>. Он должен быть слышен, но едва различим, почти не видим.

Скорее всего, Иов появляется за занавесом-«запоной», особым образом освещенной или иллюминированной. В тексте драмы этот персонаж не называется по имени – нет его упоминания ни в предшествующих, ни в последующих репликах действующих лиц. Иовом он назван дважды – и не в тексте пьесы, а в ремарках, причем в первый раз в программе к представлению, во второй – в ремарке сценария. Можно было бы предположить, что исполнителем партии болезного Лазаря и многострадального Иова является один и тот же ученик – Великополски, представляющий «бытового» или «земного» Лазаря, тем более, что в представлении появляется и второй исполнитель роли «небесного» Лазаря или Духа Лазаря князь Григорий Лобанов, а сцена прихода Лазаря следует за сценой Иова. Однако ремарка антипролога указывает на одновременное пребывание на сцене двух разных исполнителей ролей из «земного» сюжета, один из которых представляет образ Нищеты и Терпения, под который из всех действующих лиц подходит только

<sup>46</sup> Там же.

Иов, а другой Лазаря на гноище, то есть Лазаря «земного».

Кроме того, взаимозаменяемость исполнителей на сцене школьного театра не практикуется – будучи, в первую очередь, наглядной демонстрацией навыков учащихся в риторике, в представлении участвует весь состав учеников. В поэтиках школьной драмы сформулировано ограничение количества одновременно пребывающих на сцене исполнителей в пределах отдельного явления, но не общего числа участников действия.

Как персонаж, не входящий в сюжет евангельской притчи, Иов исключен из пространства ее инсценировки и выведен в условное «закулистье». Являясь в богословской герменевтической традиции устойчивой префигурацией Лазаря, Иов, во-первых, принимает на себя «возрастную» роль в представлении, во-вторых, произносит свой единственный монолог в момент кульминации действия, после которой начинается первая интермедия.

Фигура Иова появляется после первого пира с пляской домовых отроков и заявлена как риторическая антитеза развернутому сюжету искушений главного героя – в монологе Иов перечисляет испытания и потери, предупреждая Пиролюбца и о стреле, которой он поразит сердце «земного» Лазаря, и о страшном воздаянии в аду. Отсылкой к первой сцене с Иовом в антипрологе становится рифмовка с первой строкой-обращением хора и фактически первой строкой, прозвучавшей в представлении:

*«Зри человеце, как есть премена  
Не пребывает в век вещь не едина.  
За сладный живот смерть тя  
ожидает,  
По малом часе и ад лютый чает»<sup>47</sup>.*



За фигурой не названного по имени исполнителя Иова, произносящего свой единственный монолог на границе фиксированного текста пьесы и импровизационной интермедии, удаленного в пространство сновидческой иллюзии, по сценической необходимости пребывающего за занавесом, возможно, скрыт сам автор текста. Участие наставника в спектакле школьного театра наряду с учениками допускается, и он, как правило, является модератором сценического представления, оставаясь анонимом, поскольку он – монах.

Автор пьесы управляет ходом сценического действия в школьном театре, одновременно являясь одним из участников представления. При этом авторство текста не считается сколь-нибудь важным, и сочинение, как правило, остается анонимным. Церемониальные извинения за несовершенство в исполнении автор возлагает на тех, кто выходит на сцену, признавая, что текст его создан для представления, а не для чтения.

Киево-Могилянская академия.  
Основана в 1659 г.

<sup>46</sup> Там же. С. 62.

<sup>47</sup> Там же. С. 54.