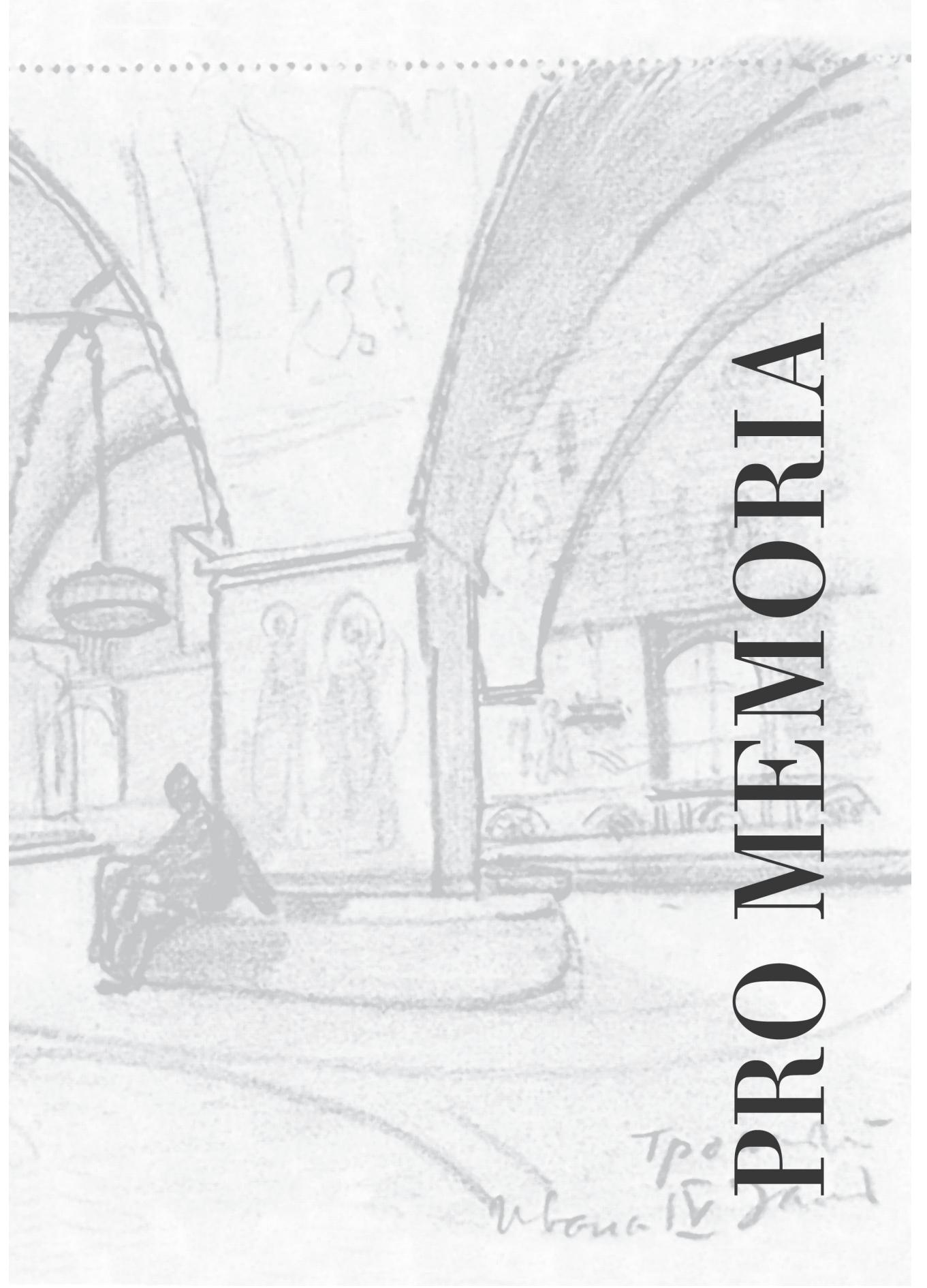




PRO MEMORIA

Tpo
Wbanc IV

Надежда Ефремова

ДРАМАТУРГИЯ СИМЕОНА ПОЛОЦКОГО:

ПЕРВАЯ РУССКАЯ ШКОЛЬНАЯ КОМЕДИЯ

«Комедия притчи о блудном сыне» – вторая из двух известных пьес, сочиненных Симеоном Полоцким в московский период. Ни год ее написания, ни дата премьерной постановки до сих пор не выяснены.

Первое из семи известных изданий текста комедии¹ – целногравированная книга под названием «История и действие евангельския притчи о блудном сыне бываемое лета от рождества Христова 1685» приводит дату, по всей вероятности, имеющую отношение к сценическому бытованию пьесы, но не к моменту ее создания. Трое из публикаторов-филологов озаботились проблемой датировки текста – Н.С. Тихонравов, вписавший комедию в пространный, но корректно ограниченный временной интервал между 1673 и 1678 гг.², И.П. Еремин, определивший дату условно – вероятностным временным пределом ее сочинения – 1678 г. и А.С. Демин, присоединившийся к датировке Тихонравова³.

Сюжетные аналогии

В 1678 г. Полоцкий завершил составление сборника «Рифмологион»⁴, куда поместил обе «московские» пьесы, первичные тексты которых пока не обнаружены. В стихотворном «Предисловии ко благочестивому читателю» автор оговорил, что «особно сия книга есть списанна / не во едино лето начертанна / в различных летех многи нужды быша / яже ми сия писати бе-диша...»⁵, дав повод к расширению датировки отдельных произведений. Числя «Рифмологион» третьей книгой⁶, стихотворец в очередной раз заявил о своем авторстве,



Пролог. Гравюра из книги «История и действие евангельския притчи о блудном сыне бываемое лета от рождества Христова 1685»

не пожелав прослыть анонимом (в отличие от немецких и русских драматургов 1670 х гг.), дал краткий «библиографический перечень» прежних сочинений и оговорил обстоятельства появления новой книги. В ней он собрал произведения разных лет, возникшие по разным поводам – окказиональный характер поэзии, сведенной в «Рифмологион», таким образом, был им особо отмечен.

К проблеме датировки комедии Полоцкого обратился и выдающийся историк русского театра В.Н. Всеволодский-Гернгросс⁷. В драматической обработке евангельской притчи о блудном сыне он обнаружил совпадения с событиями «семейной хроники» Ордин-Нащокиных – отца и сына. Театровед воспользовался привлекательной исторической аналогией, впервые изложенной церковным историком и литературоведом, профессором Киевской Духовной академии Н.И. Петровым⁸, и отнес время написания комедии к середине 1660-х гг., основываясь на сближении драматического сюжета с обстоятельствами бегства дворянского сына Воина Афанасьевича Ордин-Нащокина в Речь Посполитую. В истории его скитаний на чужбине и последовавшего возвращения на родину Всеволодский выделил 1665 г. По его мнению, Симеон Полоцкий – наставник школы в Заиконоспасском монастыре, монах и поэт, приближенный ко двору царя Алексея Михайловича, проживший к этому сроку два года в Москве, мог стать свидетелем монаршего великодушия, проявленного к преступному беглецу: Воин Афанасьевич был прощен и возвращен в отечество. Однако заметим, что в 1665 г. воссоединения семейства Ордин-Нащокиных на манер евангельской притчи не случилось, и сын не упал в объятия родителя. Воин по прибытии в Русское царство был заперт для исправления в Кирилло-Белозерский монастырь, а отец его посажен воеводой в родном Пскове и тем утешен великим государем Алексеем Михайловичем⁹.



Русский и иностранный костюм Немецкой слободы. Из книги «Рисунки к путешествию Мейерберга...». 1660-е гг.

Мог ли придворный поэт Симеон Полоцкий воспользоваться происшествием в семье Ордин-Нащокиных как поводом к написанию комедии о блудном сыне, и так ли точны и убедительны совпадения между драматическим и житейским сюжетом, отмеченные В.Н. Всеволодским-Гернгроссом?

Семейная история, завершившаяся в декабре 1671 г. опалой (см. сноску 9), не могла послужить основанием к сочинению комедии тем более для придворного театра, созданного только в октябре 1672 г. К тому же, воспоминание о реальном финале семейных злоключений отца и сына было слишком свежо при дворе Алексея Михайловича и неуместно на царской театральной сцене¹⁰. Совпадения, указанные Гернгроссом, выглядят надуманными, что

подтвердил А.С. Демин в комментариях к своей публикации текста «Комедии притчи о блудном сыне». Он обратил внимание на несходство «пусковых» механизмов двух сюжетов – бегство за границу сына Нащокина, по его справедливому суждению – не то же, что отпуск из отчего дома блудного сына из комедии, который был «санкционирован» отцом, а представшие в ней картины «чуждой стороны» или «заграницы» по бытовому строю и обычаям соответствуют жизни Руси 1670-х гг.¹¹

Выбор национального бытового уклада в изображении «иноземных» сцен был осознанным – пьеса предназначалась московским жителям – и зрителям, и исполнителям «природно» русским. Сочиненная, несомненно, для постановки (о чем свидетельствуют ремарки Полоцкого), она не могла появиться раньше первых спектаклей придворного театра Алексея Михайловича, разыгранных, в основном, обитателями Немецкой слободы, своего рода «ближней» заграницы, обустроенной в 1650-х гг. в столице Московского царства. Вызывает сомнение в датировке комедии 1660-ми гг. и упреждающее историческую реальность утверждение Всеволодского о традиции посылать дворянских и боярских детей для обучения за Литовский рубеж. Будь это действительным обычаем русской жизни, не отправлялись бы в XVII в. православные миряне, уличенные в сношениях с иноземцами, «под начал» кирилло-белозерских монахов – «к монастырскому строгому и суровому исправлению: сидеть на цепи, работать всякую трудную монастырскую работу и непрестанно замаливать свой неразумный грех»¹².

В толковании историка театра евангельская притча о блудном сыне превратилась в исторический анекдот с участием конкретных, легко узнаваемых персонажей. Однако для XVII в. происшествие в семействе Ордин-Нащокиных было исключительным, единичным и получило недобрую огласку в придворных кругах.

Оно вскоре было предано забвению – чему немало поспособствовала остуда великого государя к своенравному подданному, просвещенному русскому европейцу и дипломату Афанасию Ордин-Нащокину. Неродовитый «высочка», постоянно умножавший число недоброжелателей при дворе великого государя, прозванный ими «иноземцем», Афанасий откровенно симпатизировал Польше, был готов уступить ей Малороссию, ибо видел в Речи Посполитой союзную христианскую державу в борьбе против турок, а не врага России¹³.

Следуя логике В.Н. Всеволодского-Гернгросса, предложить Симеону Полоцкому сочинить комедию с прозрачными, не успевшими забыться аллюзиями мог кто-то из дома Ордин-Нащокиных – и если допустить такую возможность, то правдоподобнее всего в период с 1667 по 1671 гг., когда семейный сюжет вернувшегося блудного сына Воина и принявшего его отца Афанасия, казалось, благополучно завершился в реальной жизни. Но странно, чтобы придворный поэт Полоцкий, поднесший царю Алексею Михайловичу в первый день новолетия 1 сентября 1667 г. «Орла Российского» – образец русской панегирической и геральдической поэзии, ни в прологе, ни в эпилоге своей комедии не обмолвился и словом о великой монаршей милости, обращенной на Нащокиных, и не воспользовался случаем прославить добродетельного государя¹⁴. Тем более что подношение книги имело весомый повод и отличалось публичным церемониальным характером – в тот день царевич Алексей Алексеевич был объявлен наследником российского престола. Ожидаемый и совершившийся поворот в ходе придворной жизни – появление наследника, вставшего рядом с тронем великого государя, казалось бы, повторно наводил на евангельский сюжет о мудром милосердном отце и неопытном юном сыне. Однако замены адресатов в этикетном прологе и эпилоге комедии – «благородных, благочестивых государей премилостивых»¹⁵

один из ее списков, помимо авторского архива, мог находиться в Посольском приказе (об этом мы скажем ниже). Сцены «искушения» неопытного юноши в дальних краях выписаны с поразительным целомудрием, не свойственным западноевропейским драматургам-предшественникам; к тому же для автора, вынужденного ориентироваться в хитросплетениях придворной жизни, не составило бы особого труда сменить адресата этикетных частей драмы. Тем не менее, Симеон не отступил от первоначального замысла. Пьеса сочинялась для представления в частном, а не в государственном доме, была включена в «Рифмологион», над которым Полоцкий работал не в царствование Алексея Михайловича, а в период правления Федора Алексеевича²⁰. Любопытно, что и Всеволодский-Гернгросс приводит историческое свидетельство о постановке комедии, относящееся к 1680-х гг.²¹ О хождении симеоновой комедии в придворных кругах и сопутствующей ей сценической традиции свидетельствуют несколько рукописных списков текста с разными владельческими надписями, равно как и посмертное печатное издание с загадочной датировкой – «1685»²².

Вероятно, комедия сочинялась для расширенного круга просвещенных любителей театра, не скованного теми условностями придворного регламента, что были обязательны для присутствующих на спектаклях царя Алексея Михайловича и по окончании традиции придворных представлений вследствие кончины великого государя.

Две версии одного сюжета

Симеон следовал предуготовленным западноевропейскими авторами путем – с их драматических интерпретаций новозаветной параболы о блудном сыне началась в XVI в. история школьной комедии. Идеология Реформации переориентировала выбор приемлемых для сцены сюжетов с истории Страстей Христовых, сохранивших связь с литургическим истоком, на ветхозаветные

предания, библейские апокрифы и евангельские притчи.

В 1529 г. голландский протестант, ректор латинской гимназии в Гааге Виллем де Фолдер (он же – Гильхельм Гнафей или Фуллониус) напечатал в Антверпене первую новолатинскую школьную пьесу «Аколастус (Распутник)²³: комедия о блудном сыне». Он предпослал ей предисловие, где объявил античных комедиографов Менандра²⁴ и Теренция авторитетными авторами, которым намеревается подражать, и перечень действующих лиц, названных актерами – астор. В список вошли Парасит – восходящий к литературному источнику цитатный образ, и персонажи, пришедшие из современной жизни – Хозяин постоялого двора, Игроки, Сводник-сутенер, Шлюха. Де Фолдер первым наметил образцовую композицию школьной комедии, впоследствии принятую теоретиками школьной драмы: пролог и аргумент, в которых излагается сюжет, пять актов, разделенных на отдельные сцены (их количество варьируется), и эпилог, в котором оглашается назидательный смысл представления²⁵. Большинство ремарок «структурирует» действие комедии, члени его на отдельные эпизоды. Эти ремарки определяют стихотворный размер текста сцены и приводят имена персонажей, вступающих в действие. Немногочисленные сценические предписания исполнителям вынесены на поля печатного издания – действующие на театре лица подают еду, едят и пьют, внезапно появляются (что свидетельствует о наличии «закулисного» пространства), выглядят как нищие (подразумевается переодевание главного героя). Первую драматическую обработку сюжета о блудном сыне отличает декламационный характер – она составлена из диалогов, в которых одновременно участвуют не более трех человек; диалоги пространны и не дробятся на короткие реплики; показ событий чаще заменяется рассказом о них; смена сцен сопровождается изменением стихотворного метра. Он маркирует границы сценического

фрагмента и нацелен, в первую очередь, на слушателя, следящего за его движением. Однако и свидетельства в пользу театральности первой школьной комедии неоспоримы: в прологе и эпилоге автор обращается к «зрителю» или «смотрящему» – *spectator*: перед ним разыгрывается нравоучительная параболла, которая благодаря современным «внепритчевым» персонажам превращается из христианской аллегории в семейно-бытовую историю на злобу дня. У де Фолдера впервые быт вытеснил евангельское поучение о божием милосердии, совмещенное богословами с притчей о блудном сыне, за рамки сюжетного действия – христианской экзегезе отводилось место в эпилоге (риторической части в композиции школьной драмы).

Преследуемый в Нидерландах римско-католической церковью и отлученный от нее, Фолдер в 1536 г. бежал в Пруссию и поселился в Эльбинге – городе, принадлежавшем многоконфессиональной и веротерпимой Польше времен Сигизмунда I. Заняв место ректора в местной латинской школе, драматург возобновил на ее сцене постановки своей пьесы. Созданное им бытовое моралите оказалось вне конфессиональных пристрастий: не являясь эпизодом священной истории, оно трактовало евангельскую притчу как современное обыденное происшествие и не грешило против церковной догматики – раскаявшийся Аколастус возвращался в дом своего отца и был им принят. Мораль, вынесенная в эпилог, отвечала общехристианским представлениям о пути спасения грешника.

Приняв за образец комедии Менандра и Теренция, Фолдер развернул действие притчи в современном бытовом пространстве, ради усиления иллюзии реальности отказавшись от использования аллегорических персонажей, введенных в римскую комедию «необразцовым» Плавтом²⁶, а также от сцен-интерлюдий, смыкавшихся с интермедиями площадных страстных представлений. Их грубоватый комизм, воплощенный в народной профанной речи, противоречил



Русский костюм. «Рисунки к путешествию Мейерберга...». 1660-е гг.

поэтическому слогу первой новолатинской школьной комедии.

Сформировавшийся позже школьный театр иезуитов включил в свою эстетику то, от чего отказался Фолдер. Выступив теоретиками и авторами новой латинской драмы и театра, представители ордена в своих трактатах предложили и идеальную структуру школьной пьесы – стихотворное сочинение в форме диалогов, состоящее из пяти актов, пролога и эпилога, включающее партии хора и интермедии.

До XVII столетия школьные авторы не придавали особого значения и обустройству сцены, оно было импровизированным, аскетичным, камерным, рассчитанным на зрителей – знатоков и ценителей латыни: на первый план выдвигалась драма как явление ораторского искусства и повод для упражнений в риторике.

Выбор евангельской притчи в качестве сюжетной основы для первой школьной комедии способствовал преодолению симультанного принципа средневековой сцены. Сюжет, предполагающий линейное развитие, связанный сквозным персонажем, казалось бы, типологически сходен с сюжетом Страстей – в нем наблюдаются то же линейное, последовательное во времени движение от одной сцены к другой, и тот же единый, сосредоточивающий действие на себе герой. Отличие – в цикличном развитии сюжета евангельской параболы и, соответственно, школьной комедии: герой возвращается в отцовский дом, который покинул в начале. Между его уходом и возвращением – путь странствий, представленный не сакральными локусами, по которым проходит Иисус, а местами пребывания обычного человека, в мире людей предоставленного собственной воле. И если сюжет Страстей воплощается в пространстве театра во всей своей полноте, реализуясь как христологический миф (в постановке эпизоды земной жизни Христа соединяются с их сакральным значением), то история блудного сына изложена в последовательной смене мест действия, рисующихся воображению драматурга. «Исчезновение» или «удаление» с подмостков отчего дома во время скитаний непутевого сына должно получить сценическое подтверждение, иначе утрачивает силу догматическая трактовка финального возвращения героя – через раскаяние он приводится к спасению.

После Фолдера драматическую инсценировку евангельской притчи о блудном сыне выполнил его соотечественник, выдающийся нидерландский гуманист католик Георг Макропедиус. Его «Азотус (Мот)²⁷ евангельский», впервые напечатанный в 1537 г., многократно переиздавался в течение XVI в. и пользовался сценическим успехом в школьном театре Европы. В композицию драмы, сочиненной в пяти актах, Макропедиус включил, помимо пролога и эпилога, хор (детский хор, состоявший

из мальчиков и девочек!!!), в чем проявилась личная склонность автора к музыке, сыгравшая существенную роль в формировании поэтики школьной драмы. В составе «драматических персон» оказались не только бытовые персонажи: слуги неразумные и разумные, в образах которых автор травестировал персонажей евангельской притчи о десяти девах²⁸, развратницы, парасит; но и два дьявола с четверкой прислужников, которые уловляли в свои сети грешников, и один достойный пилигрим. Он выступил у Макропедиуса вестником, сообщившим отцу о порочной жизни, мытарствах на чужбине, раскаянии и скором возвращении блудного сына. Борьба за его душу велась все время странствий – его наставляли разумные слуги, искушали соблазнами слуги неразумные, увлекали и изгоняли развратницы, за ним охотились дьяволы.

К слову эпилог в ремарке автор-гуманист прибавил, на первый взгляд, курьезное, едва ли уместное на театральных подмостках по причине своей двусмысленности, словечко «*grex*» («стадо») – оно означает одновременно и театральную труппу и христианскую паству²⁹. В эпилоге комедии автор предлагает богословскую трактовку изложенного сюжета и в тексте снова употребляет слово «*grex*»³⁰. Кроме того, он вводит в эпилог слово «фабула», ставшее общеупотребительным в поэтиках школьного театра для обозначения сюжета пьесы-представления. Цитата из эпилога звучит следующим образом: «Показанная вам фабула, не простая фабула, а христианская евангельская параболла / Не доставит она удовольствия, вызвав только лишь смех у зрителей, но спасет от множества преступлений покаянием... Почему склоняется к вере стадо наше только тогда, когда ему угрожает смерть... После воровства, разврата, прелюбодеяствия, праздности, покайтесь / И добрый отец всегда выйдет навстречу... Если мы вам угодили, поддержите нас и дружно хлопайте»³¹. Эпилог произносился в школьном театре либо автором драмы (его следы ведут от

пролога через примыкающий к нему аргумент к эпилогу; все три части сценического, а не драматического действия отличает строгая монологичность), либо преподавателями поэтики и риторики, руководителями постановки. Вполне вероятно, что в условиях религиозных разногласий между протестантами и католиками Фолдер и Макропедиус могли участвовать в постановках своих комедий с тем, чтобы огласить догматический или символический смысл новозаветной притчи.

Блудный сын Азотус совершает свое путешествие в мир, где рыщет дьявол и чувствуется близость ада. Долг монаха, учителя и гуманиста Георга Макропедиуса – наставить человека на путь спасения, обратить его к церкви. Потому и появляется в пьесе фигура пилигрима, странствующего по святым местам благочестивого христианина, антагониста блудного сына, а в эпилоге звучат мотив паствы и пастыря и настойчивый призыв к покаянию. Добродетельная жизнь возможна только вдали от мира, полного губительных соблазнов, в доме отца (иначе – церкви), куда возвращается сын.

В бытовом преломлении евангельского сюжета у Фолдера нет и намека на образ дома-церкви, автор принуждает зрителя уповать на милосердие божие – раскаявшийся грешник будет радостно принят земным отцом, столь же великодушным, как и отец небесный. Фолдер осуществляет эту подмену, толкуя смысл притчи аллегорически – отца небесного в сюжете «заместил» отец земной. Сходную трактовку притчевого сюжета можно найти в издании Лицевой Библии³², выпущенном в свет во Франкфурте в 1638 – 1643 гг. протестантом Иоганном Аммоном. В третьей части этого свода³³ имеется иллюстрация к сюжету блудного, которую комментируют девять стихотворных строк, сочиненных на трех языках – на латыни, французском и немецком. Весь сюжет притчи сведен на одном листе: на первом плане – возвращение блудного сына, откинувшего ни-



Портрет князя В. Голицына со стихами
царевны Софьи Алексеевны.
Гравюра Л. Тарасевича. Не позднее 1689 г.

щенский посох и ставшего на колени перед отцом, отец, обнимающий сына, двое домашних – женщина в дверях дома и стоящий рядом с отцом мужчина-служитель. В перспективе читаются предшествующие возвращению сцены: свиньи у корыта и свинопас, всадник на коне в сопровождении слуги – эпизод начала пути блудного сына из родительского дома на чужбину³⁴. Изображение намечает ключевые эпизоды в развернутом, домысленном сюжете притчи – отъезд, мытарства в далеких краях и возвращение. Характерно, что в ранней протестантской иллюстрированной Библии сцена с развратницами не приводится. Стихотворный комментарий дает аллегорическое толкование притчи:

«27. Радость о раскаявшемся грешнике (Лук. 15)

Сын непокорный расточал свое добро / на игроков, пирушки, распутников и шлюх

/пока сам не пропал / и по миру пойдя / был вынужден барду в корыте есть со свиньями. / Он молит о милости / и сожалеет о своем позоре / Отец его встречается / как бог не отвергает кающегося»³⁵.

Непримиримых догматических расхождений между двумя драматургами нет – оба понимают покаяние как путь к спасению, совпадая в анагогической (эсхатологической) трактовке центрального мотива притчи: возвращения блудного сына в отеческий дом. Дискуссионным остался вопрос о том, пролегает ли путь спасения через церковь или уклоняется от нее, но это спор богословский, в обеих комедиях вынесенный за рамки драматического действия. Вероятно, поэтому в своем переводе притчи в комедию Симеон Полоцкий оказался ближе к бытовой версии Фолдера, нежели к абстрактно-догматичной интерпретации Макропедиуса. Последнего больше интересовал универсальный, не нуждавшийся в обременении бытовыми деталями тип человека – всякий грешник³⁶.

Русский автор, выбрав для комедии сюжет о блудном сыне, давший начало школьной комедии в XVI в., ответил на требования, которые в следующем столетии предъявили к образцовой западноевропейской ученой драме иезуиты – ее теоретики и его учителя. Во-первых, сюжет был заимствован из Священного Писания и как его часть – притча, рассказанная Христом, открыт для интерпретаций: бытовой или буквальной, аллегорической или иносказательной, тропологической или нравственной, наконец, анагогической. Во-вторых, в нем идеально воплощался принцип единства действия – наличествовал центральный герой, ведущий сюжетную линию, и упразднились одновременность действия и параллелизм сюжетов. В-третьих, в нем содержался намек на характеры, которые у теоретиков школьной пьесы определялись исключительно различием возрастов: мальчик (малец – у Полоцкого), юноша (блудный сын), муж (старший брат) и старик (отец).

Сюжет давал основание для изображения человеческих типов (отец и сын), которые могли поступать сообразно с теми доводами и мотивами, которые вменяла им свободная фантазия автора. Притча легко переводилась в пространство опознаваемой, практической жизни и не умозрительно служила нравственному наставлению зрителей.

На основе драматической разработки притчевого сюжета о блудном сыне возникла общая для европейской школьной комедии структура. В нее вошли пролог, пять актов, которые подразделялись на явления или сцены, хор и интермедии по окончании каждого акта, а также эпилог. Польский автор «Практической поэтики» (1648) детально разработал вопрос о прологе и эпилоге – элементах сценической композиции, никак не связанных с развитием сюжетного драматического действия. И начальная, и финальная части представления являются ораторскими этикетными формами – аргумент как уведомление о сюжете вошел в пролог и перестал быть отдельным элементом ее структуры, а эпилог сосредоточился на выражении благодарности зрителям за внимание и просьбе простить сочинителя и исполнителей за допущенные ошибки. Наряду с двумя этикетными частями, ученый иезуит рассматривает два внесюжетных компонента школьной комедии – хор и интермедии. Хор, по его убеждению, выведен за скобки сюжета и не может быть участником драматического действия. Хористы могут стоять на месте или двигаться по сцене, обмениваться между собой стихотворными репликами, вступать в общение с главным героем, исполнять роли слуг, переменяя сценическую обстановку. В хоре можно вывести музыкантов и певцов, однако он не должен смешиваться с участниками интермедий, блюдя вид строгий и приличный.

В комедии Полоцкого партии хора не прописаны и текст их неизвестен – но существенно, что русский автор не пренебрегает нормативным элементом школьной драмы. Думается, причина отсутствия

вишей для хора не в недостатке поэтического навыка у питомца вилениских иезуитов, а в его намерении использовать для представления комедии известные песнопения, к примеру, из «Триоди постной», которые исполнялись на Неделе о блудном сыне. Кроме того, единственный хор, которым мог распоряжаться старец в Москве, составляли послушники Заиконоспасского монастыря, не подготовленные к исполнению авторского комментария к перенасыщенному бытовыми подробностями сюжета евангельской притчи³⁷, но отлично знавшие порядок богослужения. Объединить литургические фрагменты с текстом сочиненной комедии, по-видимому, и входило в план Полоцкого, принужденного каждым своим сочинением доказывать приверженность православной догматике. То, что было уместно и оказалось под рукой во время постановки стихотворной трагедии о Навуходоносоре на придворной сцене – церковные певчие, исполнявшие псалмы, то не противоречило ни настрою Полоцкого на создание гомилетических текстов в конце 1670-х – нового явления в практике русской православной церкви, ни постоянно обнажаемому им поэтическому приему.

Просветитель Симеон, как правило, соединял в виршах бытовую тему, заявленную и развитую в начале, с ее аллегорическим истолкованием в финале. В этом смысле, свое русское стихотворство он превратил в публичную лабораторию по изобретению метафор³⁸; он описывал шаг за шагом путь их рождения, обращаясь к наблюдательности русского читателя и слушателя в отсутствие у них навыка свободной игры с символическими формами. И в этом же смысле, он разворачивал сюжет своей комедии по эпизодам – восходя от бытовой реальности к символу, прибегая к вокальному цитированию стихир после каждого сценического фрагмента, тем самым направляя внимание зрителя на привычные и понятные тому символи-

ческие образы и смыслы, заимствованные из литургии.

Определяя интермедию как краткое вымышленное или реальное комическое происшествие, разыгрываемое между актами пьесы и не обязательно связанное с ней сюжетом, создатель «Практической поэтики» не настаивал на обязательности их исполнении во время школьного спектакля. Он замечал, что некоторые драматурги обходятся и вовсе без них, включая комические сценки в основной текст пьесы. Герои школьной комедии могут выступать персонажами интермедий. Полоцкий не отказался ни от хоровых партий, ни от интермедий, которые следовали за вокальными партиями, а иногда заключались в рамку из песнопений. Скорее всего, в этих случаях стихиры повторялись дважды – первый раз после окончания бытового эпизода комедии и повторно после его пантомимического воспроизведения³⁹. Первое исполнение стихиры предоставляло участникам спектакля возможность подготовиться к интермедии, ее повторение – давало время главному герою перейти на следующий виток сюжетного развития.

Шведский след

В отличие от трагедии «О Навуходоносоре царе...» – этикетного подношения придворного поэта, пожелавшего театральным действием в канун Рождества 1674 г. прославить и развлечь православного государя, «Комедия притчи о блудном сыне» сочинялась не для сценического представления перед Алексеем Михайловичем – либо по заказу частного лица, либо в учебных целях для овладевающих наукой стихосложения. Она была предназначена для постановки в кругу европейски ориентированных зрителей, близких не только ко двору, но и к самому автору. Обе пьесы в рукописном виде были включены в «Рифмологион». В сборнике они заняли место наряду с произведениями окказиональной поэзии –

пятью книжищами к венценосным адресатам: «Благоприветствованием» царю Алексею Михайловичу о «ново богом дарованном сыне государе нашем царевице и великом князе Симеоне Алексеевиче» (1665), «Орлом Российским» (1667), «Френами, или плачами» о смерти царицы Марии Ильиничны (1669), «Гласе последнем» по поводу кончины царя Алексея Михайловича (1676) и «Гусли доброгласной» на день венчание на царство Федора Алексеевича (1676). Каждая из книг в год своего создания отдельным экземпляром преподносилась Полоцким царствующим особам, и все пять, сведенные в сборник, он расположил в хронологическом порядке. Напомним, что и специально изготовленный подарочный экземпляр пьесы «О Навходоносоре царе...» был вручен в феврале 1674 г. царю Алексею Михайловичу, но в рукописи «Рифмологиона» ее текст был помещен после комедии о блудном сыне. Здесь можно усмотреть нарушение иерархии адресатов, на которое не без причины пошел придворный стихотворец. Скорее всего, в порядке расположения Полоцким двух пьес отразилась реальная временная последовательность их сочинения. Но это не свидетельствует в пользу того, что не названным заказчиком комедии мог выступить опальный придворный – причем, если предположить в нем Ордин-Нащокина-отца, опальным дважды на памяти Симеона – в правление Алексея Михайловича и в царствование Федора Алексеевича.

Поэт и просветитель, мечтавший о собственной типографии и получивший одобрение на ее устройство при новом государе не раньше 1679 г., лично готовил рукопись к печати и вносил в нее изменения, на что указывают церемониально уничижительное самоименование автора – многогрешный иеромонах Симеон и пометы, сделанные его рукой. Получив в свое распоряжение новую дворцовую печатню, не подконтрольную патриарху, он осуществил только одно прижизненное издание –

«Псалтирь рифмованную». После смерти Симеона рукопись «Рифмологиона» вместе с прочими неопубликованными произведениями оставалась до 1689 г. в ведении душеприказчика, ученика и нового придворного поэта Сильвестра Медведева, в стенах Заиконоспасского монастыря.

Удивителен тот факт, что список с «Комедии притчи...» вместе с еще одним трудом Полоцкого – рукописью «полоно-славянского словника», представлявшего не только просветительский, но и дипломатический интерес, попал в 1680-х гг. в Швецию. Их вывоз из России королевский посланник, изрядный знаток славянских наречий И.Г. Спарвенфельд, находившийся в Москве в 1684–1687 гг.⁴⁰ Любопытный швед не мог воспользоваться архивом старца Симеона, хранящимся в монастыре, – посещение протестантом православной обители при патриархе Иоакиме было маловероятным, как и общение с ее братией. Он заказал копию комедии с протографа, по всей вероятности, хранившегося в документах Посольского приказа⁴¹, которым в период московского пребывания Спарвенфельда заведовал В.В. Голицын.

Помимо комедии о блудном сыне, шведа заинтересовали два драматических сочинения из репертуара театра царя Алексея Михайловича, тексты которых могли храниться только в посольском ведомстве – написанная в прозе «Жалобная комедия об Адаме и Еве» и стихотворная «Малая прохладная комедия об Иосифе»⁴². Все три сюжета были известны по драматическим обработкам, шедшим на сцене западноевропейского школьного театра, и закономерно привлекли к себе внимание иностранца. Они были инсценированы и в России: история об Иосифе Прекрасном и райское действо воплотились на придворном театре, а евангельская притча – в доме лица, входившего в ближайший придворный круг.

Драматургический список Спарвенфельда начинается с комедии Симеона Полоцкого,

за ней следуют Адамова комедия и комедия об Иосифе. Авторство первой шведский дипломат приписывает магистру Грегори и, таким образом, определяет время ее написания не позднее 1675 г.⁴³ Сведения об авторе мог сообщить иностранцу в 1680-х гг. переводчик Посольского приказа Юрий Гивнер (*George Hüfner*), который «в 183 и 184⁴⁴ по указу блаженной памяти великого государя был у комедийного дела учителем»⁴⁵. Если предположить, что Спарвенфельд в своем списке, равно как и Полоцкий в своем «Рифмологионе», придерживался хронологической очередности в расположении текстов, то время написания комедии о блудном сыне можно ограничить 1673–1675 гг., а, припомнив дату изготовления подарочного списка с пьесы «О Навходоносоре царе...» – 24 февраля 1674 г., сдвинуть верхнюю границу периода к означенному году.

Обратившись к своду произведений Полоцкого в «Рифмологионе», несложно обнаружить в нем отсутствие значительного стихотворного подношения ко дню объявления наследником престола царевича Федора Алексеевича – 1 сентября 1674 г. К началу составления сборника тот уже великий государь, о чем придворный поэт упоминает в предисловии. Учитывая то, что Симеон составлял свод сам и выбрал среди прочих стихотворных посвящений и «Орла Российского» царю Алексею Михайловичу и царевичу Алексею Алексеевичу, «в день правления его» написанного, и «Гусль доброголасную», восклицательную «желания всех санов и чинов российских и благоприветствия нововоцарившемуся царю Феодору Алексиевичу», подобное «упущение» не кажется случайностью.

Известно, что в день объявления нового наследника Симеон произнес в присутствии царя и царского сына панегирическую речь в прозе и в ней так отозвался о своем тринадцатилетнем воспитаннике: «...светолюбительна Орла птенец добре прибыток лугам солнца истиннаго, еже есть правым догматом истинныя кафолическия веры...»⁴⁶.

Сложно предположить, чтобы наряду с торжественным славословием он сочинил для наследника нравоучительную стихотворную комедию на евангельский сюжет об отце и сыне. Но Федор Алексеевич питал склонность к стихотворству и под руководством учителя трудился над русской рифмою библейских псалмов (точнее, над их переводом с польского), иначе говоря, наставлялся в правилах поэтики. Могла ли правильная, ученая школьная комедия послужить одним из образцов для овладевающего поэтическими навыками царевича? Вероятно, могла. Кроме того, эстетика школьной драмы и спектакля расходилась с пафосом театра придворного.

Западноевропейский школьный театр предпочитал видеть царей на сцене, а не в зрительном зале на привилегированном месте. Будучи эстетическим порождением духовной школы, он обращается к узкому сообществу знатоков латыни и к многочисленному обществу благочестивых христиан, готовых усвоить нравственный урок. Так что, в обращении к широкой публике в прологе и эпилоге комедии русский автор следует заветам европейского школьного театра. Иеромонах Симеон не раз произносил проповеди перед членами царской фамилии и однажды позволил себе поэтическую вольность – в «Глазе последнем» он обратился от имени почившего царя Алексея Михайловича к его преемнику, а за ним к патриарху Иоакиму, всему царскому дому и всем санам с наставлением наследовать государю все его добродетели. Так что комедия-парабола о блудном сыне смотрится не таким уж вопиющим нарушением дворцового этикета, не допускающего поучать монарха. Иное дело – обстоятельства ее постановки. Ремарки недвусмысленно свидетельствуют о том, что комедия притчи о блудном сыне не была представлена ни перед царем Алексеем Михайловичем, ни перед государем Федором Алексеевичем, не перенявшим у родителя увлечения театральными действиями.

Нравоучение, изложенное в правильной драматургической форме, могло быть написано до объявления царевича Федора наследником российского престола – до 1 сентября 1674 г. – и могло быть продекларировано автором перед царским сыном и молодыми придворными из его окружения как образцовое драматическое сочинение в противоположность тем немецким пьесам, которые давались на сцене его отца.

Курьезы первого печатного издания

Дату, указанную в книге «История и действие евангельския притчи о блудном сыне бываемое лета от рожества Христова 1685», как отмечалось выше, нельзя признать временем создания комедии. Симеон скончался пятью годами раньше, оставив в «Рифмологионе» авторский список пьесы, расходящийся с книжной версией. Зато шведский посланник проявил интерес к драматическому тексту как раз в этот период.

Историки русской гравированной книги считают издание симеоновой комедии своего рода печатной мистификацией и по стилистическим особенностям шрифта и гравюру относят ее к середине XVIII в. При этом обращается внимание на несовпадение некоторых изображений со сценами комедии из «Рифмологиона», а также на «чужеземный» образ театра, главным образом, публики, следящей за представлением. Действительно, из тридцати семи гравюр три конфликтуют с прижизненным текстом комедии Полоцкого или с ее ремарками.

На листе 27⁴⁷ представлен выход хмельного блудного после пробуждения, который иллюстрирует авторскую помету: «изыдет блудный сын похмелен». На сцене справа видим стоящую женщину в платье весьма откровенного вида, ничем не напоминающем русский женский костюм конца XVII в., блудного с чашей в окружении трех слуг и в глубине – кровать под балдахином. Эпизод с прелюбодейками исключен



Сцена с прелюбодейкой.

Гравюра из книги «История и действие евангельския притчи о блудном сыне бываемое лета от рожества Христова 1685»

Полоцким из сюжета комедии – женские персонажи в нем отсутствуют. Русский автор безоговорочно следует правилам своих наставников: теоретики школьного театра иезуитов запрещают выводить на сцену непотребных женщин, допуская присутствие прекрасного пола только в качестве аллегорических фигур. Детали на гравюре – кровать под балдахином вместо постели (обычной лавки с периной, подушками и одеялом) и вызывающий наряд дамы-иноземки – знаки не русского, а чужеземного бытового уклада.

На листе 34 ни изображение, ни сопровождающая его ремарка не подтверждены текстом симеоновой комедии.

Перед нами – сцена-цитата из западно-европейского сюжета о блудном сыне времен «доиезуитской» школьной драмы. Помета, не принадлежащая Полоцкому, гласит: «Тогда и прелюбодейцы ругахуся ему овая (одна) гнаше кочергою овая же (другая) воду лиаше на него он же убежав увы глаголет». На гравюре, выпадающей из общего изобразительного ряда, выполненной с рисунка, очевидно, другого мастера, во-первых, открыта левая боковая кулиса (скорее всего, рама перспективного письма). В ней просматривается арка, ведущая в пустоту закулисы, по направлению к ней бежит блудный сын, изгоняемый прелестницами из дома. Впервые арка с левой стороны открывает закулисное пространство в сцене отъезда блудного в чужие края – на листе 13. Изображение сопровождает чуть измененная по сравнению с лаконичной формулировкой Полоцкого⁴⁸ ремарка: «отец же глаголе, обращая к рабам».

Арка появляется и на листе 17, в сцене прибытия блудного с домашними слугами в дальние края. Книжная ремарка, по сравнению с комментарием Полоцкого⁴⁹, носит эпический характер – она риторична и расширена: «отходит блудный сын из отча дому на страну дальче и тамо пришед изыдет гуляти с немногими слуги пришедшими с ним из дому с ними же пиет и играет». В третий раз изображение арки встречается на листе 26 – в сцене отхода хмельного блудного на постель после пира и игры в зернь (на гравюре изображены карты, а не игральные кости, упомянутые автором комедии). Однако ни на листе 13, ни на листах 17 и 26 изображение не фиксирует направление движения персонажа, его уход или выход на сцену. Исключением является лист 41 – здесь запечатлен выход героя на сцену: из левой арки блудный выносит корыто с рожцами, направляясь к свинопасу. Очевидно, что левая кулиса или левая сторона сцены в постановке связывается с мотивом чужбины, в то время как правая – с отчим домом. Наконец, на листе 34 проявляет себя

пространство, скрытое за задником – одна прелюбодейка гонит блудного кочергой, а вторая, свесившись из окна, окатывает его водой. Это единственная гравюра в книге, на которой задействована задняя рама перспективного письма: она трактована не только как живописный задник, но и как элемент декорации с определенной сценической функцией – представить фасад дома.

Книжные ремарки умалчивают об интермедиях, о партиях хора и только трижды – в сценах пира – указывают на участие в спектакле музыкантов и певцов (их появление на сцене оправдано сюжетом: дважды пирует на чужбине блудный сын, один пир устраивает отец по поводу его возвращения).



Две прелюбодейки гоняют блудного сына из дома.

Гравюра из книги «История и действие евангельских притч о блудном сыне...»

Следует упомянуть и третью гравюру, игнорирующую ремарку Полоцкого. На листе 42 представлена сцена порки блудного – незадачливого пастуха, растерявшего свое стадо. У Полоцкого эпизод наказания, согласно условностям, принятым в западноевропейском школьном театре, перенесен с подмостков за занавес, и зритель слышит мольбы о пощаде, но не видит происходящего.

Ремарочный комментарий и иллюстрации к сценам комедии в книжном издании не дают точного образа той сценической постановки, которая могла бы состояться при жизни Полоцкого. Часть авторских примечаний исчезла – их подменило изображение, другие ремарки были сочинены заново, но появились и третьи – расширенные и описательные, ничтожные в сценическом отношении. Издание скорее воспроизводило постановочную традицию пьесы в том виде, как она сложилась в середине 1680-х гг., попав в среду новых русских европейцев. Это проявилось в двойственности костюмов – рядом с русской одеждой участников спектакля появился голландский костюм второй половины XVII в., в котором вышли на сцену Пролог и Эпилог, Купец и шлюхи. Авторы рисунков, так нарядившие своих персонажей, не вышли за исторические границы эпохи создания комедии, оставшись на почве второй половины XVII столетия.

Вошедшим в сюжет «нелегальным» эпизодам и персонажам находится место в заявленных, но не прописанных Полоцким интермедиях (на это намекает комическая пантомима блудного и двух развратниц). Правда, в книжной версии комедии интермедий только две, но расположены они в соответствии с требованиями, предъявляемыми к школьным спектаклям: первая разыгрывается после 2 акта, в канун обнищания блудного, вторая – после 3 части, вслед за его разорением, перед началом скитаний.

Иллюстрируя места действия и представляя мизансцены комедии, гравюры



Блудный сын приносит корыто с рожцами.
 Гравюра из книги «История и действие
 евангельския притчи о блудном сыне...»

воспроизводят особенности устройства сценических подмостков – это театр не с мягкими полотняными занавесами, а с живописными декорациями – рамами перспективного письма, типологически сходный с придворным театром Алексея Михайловича.

Филологами отмечались разночтения между списком комедии в «Рифмологоне», подготовленном при участии Полоцкого, и, с другой стороны, печатным изданием 1685 г. и копией Спарвенфельда. Таким образом, была установлена общность двух текстов – книжного и «шведского», относящихся к 1680-м гг. Несмотря на имеющиеся текстовые искажения, все известные в России рукописные копии симеоновой комедии о блудном сыне сохраняли ремарочный фонд. Его сокращали, преобразовывали, но не вымарывали, считая неотъемлемой частью текста, предназначенного для театрального действия.

Объяснить «не курьезность» даты в печатном издании возможно в том случае, если признать ее годом сценической постановки, но ни в коем случае, добавим от себя, не первой. В отечественном историческом театроведении это объяснение сделалось почти общим местом. Тем не менее, никто не предположил во владеющем русским языком шведском посланнике Спарвенфельде⁵⁰ возможного зрителя этой постановки, для которого увиденный спектакль мог послужить толчком к розыску драматических текстов в стране, театром не славившейся. Что кроме непосредственно пережитого эстетического впечатления могло пустить иностранца по «театральному следу» в далекой России, тем более что спектакли царя Алексея Михайловича в 1680-х гг. канули в Лету, а большинства «зачинателей» сценического дела к этому времени не осталось в живых? На сюжет, изложенный русским силлабическим стихом по правилам западноевропейских школьных поэтик, иностранец, к тому же поэт, пробуящий рифмовать по-русски, не мог не откликнуться. Судя по отобранным для копирования драматическим сочинениям, Спарвенфельд легко распознал и выделил сценические тексты из общего числа заинтересовавших его образчиков древнерусской поэзии, свел русскую драматургию в отдельный список. Он искал и нашел в России пересечения

с западноевропейской театральной традиций – остановился на произведениях трех основных драматических жанров – комедии о блудном сыне Симеона Полоцкого, трагедокомедии об Адаме и Еве и трагедии об Иосифе Прекрасном. А если был свидетелем московской постановки симеоновой комедии, то, вероятнее всего, в палатах Василия Васильевича Голицына, к середине 1680-х гг. самого влиятельного лица русской политической жизни. Голицын – сторонник европейского образования, приговаривал бояр посылать сыновей в науки за Литовский рубеж, свой быт настроил на западный лад, привечал иностранцев и иезуитов, свободно говорил на латыни и по-польски, в домашней библиотеке хранил четыре рукописи о строении комедий, сочувствовал идеям римского католицизма, мечтал о политическом союзе с христианской Польшей и заключил с нею вечный мир, приняв Киев в состав Российского царства⁵¹.

Своим стремительным возвышением Голицын был обязан личной дружбе с великой государыней царевной Софьей Алексеевной, правительницей при малолетних государях и братьях Иване и Петре. В юности наставником дочери царя Алексея Михайловича был Симеон. Тринадцатилетняя царевна прочитала рукопись его «Венца веры кафолической» (1670) и, по всей вероятности, вслед за чтением начались богословские собеседования со старцем, которые настолько поразили его, что для Софьи был заказан отдельный подарочный экземпляр сочинения. К тому же она не раз присутствовала на проповедях и поэтических декламациях, которые Полоцкий произносил перед царским семейством по случаю религиозных праздников. Стихотворство при Симеоне стало неотъемлемой частью придворной жизни. Всем своим питомцам – и царским детям и приданным ему ученикам-простолюдинам – иеромонах Полоцкий прививал вкус и навык стихосложения. Софья не была исключением: известны ее вирши на гравюре 1680-х гг., выполненной

с портрета Л. Тарасевича. Возможно, не без ее содействия комедия Полоцкого оказалась в руках Голицына (список с комедии мог изготавить преемник Полоцкого – придворный поэт Федора Алексеевича и государыни царевны монах Заиконоспасского монастыря Сильвестр). Но в доме Голицына поставлена она была иначе, нежели предписывал ремарочный протограф симонова списка.

Первая постановка комедии о блудном сыне

Посмертная для автора театральная история комедии Полоцкого не проясняет основного вопроса: с какой целью и по какому поводу она была сочинена; полагали ли автор на своем веку увидеть ее на сцене? Тем более что слово «феатр» встречается в ремарке комедии Полоцкого⁵². Обращения в прологе и эпилоге, ремарка в финале комедии не оставляют сомнения в том, что писалась она не для постановки при дворе. Смущает нарочитая правильность ее структуры, ощущение учительного образца для тех, кто постигает науку комедийного строения. Но ими не могут быть и ученики Полоцкого из числа послушников Заиконоспасского монастыря.

В прологе звучит обращение к благородным, благочестивым, премилостивым государям, причем поминаются господа благородные – не случайное собрание разных чинов и санов российских; это же обращение повторяется в эпилоге, после которого следует ремарка – все участники представления выходят на сцену, кланяются, заиграет музыка (музыка запоет) и гости разойдутся. Очевидно, что речь идет о званном театральном представлении в частном доме некоего вельможи. Кто им был точно – гадательное предположение. Но это должен был быть человек, входивший в ближайшее окружение царя, не знавший опалы, просвещенный, бывавший зрителем придворных представлений и связанный с их организацией, имевший повод

заполучить текст комедии для постановки. Наконец, некто, состоявший в доверительных отношениях с самим автором.

В круг светских покровителей Симеона входили – окольничий Ф.М. Ртищев, просветитель и воспитатель царевича Алексея Алексеевича, после его смерти в 1670 г. покинувший двор и через три года скончавшийся в Москве; боярин Б.М. Хитрово, двоюродный брат Ф.М. Ртищева, человек западной учености, знаток латыни и польского; однако оба при дочерях сыновей не имели; думный дворянин И.С. Хитрово, племянник Б.М. Хитрово, находившийся до 1672 г. в Москве, остальное же время пребывавший в походах (в 1676 г. его сын Авраам заказал Полоцкому приветственное стихотворение по случаю возвращения родителя – ситуация, обратная сюжету притчи); окольничий, боярин И.М. Милославский, возвысившийся при царе Федоре, но до 1668 г. похоронивший всех сыновей.

Каждому из них Полоцкий отправлял свои вирши: любопытно отметить, что в послании, заказанном поэту Авраамом Ивановичем Хитрово, родственная связь дяди и племянника определяется как связь отца и сына, а сам заказчик именует себя внуком Богдана Матвеевича, таковым, по сути, не являясь. На это «несоответствие» обратил внимание Е.А. Татарский, автор первой монографии о Симеоне Полоцком⁵³. Однако это недоразумение легко объясняется правилами семейного общежития, закрепленными в «Домострое» и не утратившими актуальность в XVII в., принципом неделимости русской семьи. В случае нежелания наследника после смерти главы семейства выделять свою имущественную долю из общего хозяйства, он оставался в родительском доме и принимал старшего родственника в качестве нового домоправителя. Таким образом, старший брат часто замещал отца, и все домашние так его и величали⁵⁴. Обстоятельства возвращения из донского похода Ивана Савостьяновича Хитрово, находившегося у царя Алексея

Михайловича под подозрением в нерачительном управлении войском, связаны с его прощением новым государем. Опала начала грозить племяннику уже в 1674 г. – по царскому указу он был смещен с воеводства на Дону и затребован в Москву. Но ехать страшился и оттянул свое возвращение до смерти великого государя. Не в пример племяннику Богдан Матвеевич никогда не переживал опалы – он счастливо переходил от одного правителя к другому. Начал придворную службу в правление Михаила Федоровича, занимал ближайшее место к трону при царях Алексее и Федоре. При государе-отце Алексее Михайловиче стоял по левую сторону во время приемов иностранных посольств, сопровождал его на богомолье, сидя в царской колыхаге, лично докладывал о делах и присутствовал в Думе. Был пожалован «оружейничим» и руководил Оружейной палатой, откуда отправлял иконописцев писать декорации для царских спектаклей, стал боярином, ведая до самой смерти приказ Большого Дворца. Во время венчания на царство сына стоял вместе с двумя ближними боярами на чертожном месте⁵⁵. Подопечные Богдана Хитрово – Симон Ушаков и иконописцы-изографы Оружейной палаты – участвовали в оформлении печатного издания «Псалтири рифмованной» Симеона Полоцкого. Правда, книги Богдан Матвеевич не увидел – она была отпечатана в апреле 1680 г., после его кончины в марте того же года. Симеон и Богдан были ровесники, близко общались на протяжении многих лет, что подтверждается фактом составления иеромонахом духовного завещания «Богдана, по иерейскому наречению Иова Хитрово»⁵⁶.

При жизни царский «оружейничий» получал от придворного поэта приветственные стихи. В свой «Рифмологион» он поместил два послания – «На именины боярина Матвея Богдановича Хитрово» и «К томудже на рождество Христово»⁵⁷. Это курьезные вирши – первое стихотворение сочинено на славянском и польском

языках, второе на славянском, польском и латыни. Строки, написанные на иностранных языках, не являются переводом начальных русских, в них развивается тема, появляются новые образы. Так, в славянском двустии упомянут день святого Иова, а в польском сообщается о том, что тот является небесным заступником адресата. То же развитие темы и продолжение образного строя можно наблюдать и в рождественском послании. Оно пространнее за счет удвоения первой строфы, состоящей из трех двустий на трех языках. Для того, чтобы уразуметь курьезные стихи Полоцкого их адресату необходимо было дочитать их, преодолев разноязычие.

В поиске возможного строителя премьерной постановки комедии о блудном сыне стоит рассмотреть еще три кандидатуры – А.С. Матвеева, В.В. Голицына и привычно соединенных с ее сюжетом Афанасия и Воина Ордин-Нащокиных.

С распорядителем придворного театра Артамоном Сергеевичем Матвеевым Симеон был знаком по делу об увещевании протопопа Аввакума. Случилось ему однажды произнести перед Матвеевым поздравительную речь по случаю бракосочетания Алексея Михайловича и Натальи Кирилловны Нарышкиной, воспитанницы Матвеева и дальней родственницы (не кровной) его жены Евдокии Григорьевны, урожденной Гамильтон. Матвеев – «великого государя ближний боярин», устроил свой дом по-европейски, держал музыкантов, крепко знал театральное дело, наконец, имел сына, хотя и малолетнего, в 1673 г. на восьмом году жизни пожалованного стольником. Впав в немилость при царе Федоре Алексеевиче, он был отрешен от Посольского приказа, в Москве объявился после смерти Полоцкого и был убит во время стрельцкого бунта 1682 г. Мог ли в его доме состояться спектакль по комедии Полоцкого? Маловероятно, поскольку его сын Андрей – обладатель немалого книжного собрания, в котором были и произведения

Симеона, видный мемуарист Петровской эпохи – не мог не обмолвиться хотя бы словом о таком событии. А вот о Богдане Матвеевиче А.А. Матвеев проговорился, причислив его к боярской партии сторонников Милославских – противников своего отца, по милости и интригам которых семейство Матвеевых отправилось в ссылку.

Василию Васильевичу Голицыну не слишком подходит роль организатора первого представления комедии Полоцкого в 1670-х гг. В бытность царя Алексея Михайловича он – человек в солидных летах – имел чин стольника, медленно продвигаясь при дворе. Его возвышение связано с периодом правления Федора Алексеевича и регентством царевны Софьи. И ничто, кроме нее, не связывает его с автором комедии. Кроме того, текст постановки 1680-х гг. конфликтует с ремарками автора, создает собственный театральный сценарий, к которому вряд ли смог остаться безразличным при своей жизни Симеон.

Еще один «западник» – «великого государя ближний боярин» А.Л. Ордин-Нащокин – после пережитой опалы в Москве не бывал и доживал свой век в келье псковского монастыря. История его сына – Воина Афанасьевича, в котором усматривался образ блудного сына из симеоновой комедии, действительно, наводила на притчевый сюжет. Но Воин влиятельным человеком в Первопрестольной 1670-х не был. Это засвидетельствовал курляндец Рейтенфельс, включивший его в «персональные» достопримечательности Московии этого времени – оценив и владение иностранными языками и образованность русского бегльца-западника, он отметил, что они ничуть не способствовали его возвышению, скорее наоборот – мешали. Воин не входил в доверенный придворный круг, имея не самый высокий придворный чин, и на театральных представлениях не бывал. Впрочем, однажды фамилия Нащокина все же мелькнула в связи с придворным театром. Некий боярин Нащокин стал пособником

побега из Москвы царских музыкантов-иноземцев. 19 сентября 1675 г. «салдацкого строя иноземец Яганка Руберт» подал челобитную о том, что «из двора его <...> бежали музыканты Яков с товарищем своим Котфридом». На следующий день за беглецами были отправлены стрельцы во всех направления – в Великий Новгород, в Псков, в Смоленск, по Калужской дороге до Брянска и до границы, по Вологодской дороге до Архангельска с приказом «поймать, сковать, привести к Москве с великим бережением». По делу сбежавших музыкантов, привезенных в Россию ван Стаденом и принимавших участие в комедиях при государственном дворе, допросили их слугу, смолянина Мишку сына Иванова. Он показал, что 19 сентября в третьем часу ночи прибыл к музыкантам человек в белом сермяжном кафтане на лошади с телегой и говорил, что им надобно в деревню к боярину Нащокину; музыканты вместе с инструментами погрузились на телегу, обещая вернуться 21 сентября⁵⁸. Был ли тем боярином Воин Афанасьевич – неясно, но в это время боярский сын обретался близ Москвы. Сыскать беглых иностранцев так и не удалось.

Сходство сюжета притчи с перипетиями семейной истории как повод для спектакля, многолетние доверительные взаимоотношения вельможи и придворного поэта, участие в царском театральном предприятии наводят на фигуру Богдана Матвеевича Хитрово как возможного организатора первой прижизненной постановки «Комедии притчи о блудном сыне» Симеона Полоцкого. И состояться она могла в его доме не позднее 1676 г. Время написания комедии можно отнести и к 1674 г., в который начались злоключения Ивана Савостьяновича вдали от дома его дяди-отца.

Текст первой постановки опирался на «Рифмологион» и стал своего рода «сценическим» протографом для спектаклей 1680-х гг. В снятый переписчиком с утраченного образца текст комедии рукой автора были внесены новые ремарки, к примеру, *«intermedium»*.

Очевидно, что Полоцкий либо готовил свою комедию к постановке, либо воспродолжил состоявшийся спектакль.

Возможная дата первой постановки – 1676 г. В Москву после смерти Алексея Михайловича возвращается воевода Иван Савостьянович Хитрово, при жизни государя слушник, смещенный со своего поста и угодивший под следствие. Со смертью царя опасность опалы миновала. Его встречал сын Авраам приветственными виршами, написанными Симеоном, и «отец» – Богдан Матвеевич (послание «к Богдану Матвеевичу от внука его; сын ко отцу» – к обоим обращается юноша, немногим старше царя Федора Алексеевича, при котором Авраам служил в бытность того царевичем).

В том же 1676 г. Полоцкий составляет и начинает читать проповеди по воскресным и праздничным дням⁵⁹, следуя традиции православной церкви юго-западной Руси и, заметим, практике католических священников⁶⁰. Знаток гомиластики, он толкует и сюжет евангельской притчи о блудном сыне. Неделя о блудном сыне отмечается в канун Великого поста – времени, и при дворе царя Алексея Михайловича заповедного для театральных развлечений; зато неделя, ему предшествующая, запретов на мирские радости не налагает; отметим и то, что царь Алексей Михайлович скончался за несколько месяцев до наступления Великого поста. 1676 г. – время переходное от театральных забав при дворе покойного государя к новым «нетеатральным» временам его сына Федора. Но в них еще живы воспоминания о бывших и минувших сценических действиях.

Внимание Полоцкого в тот год привлекли гравюры Библии Маттиаса Мериана – к ним он сочинил короткие вирши, объединив их под общим названием «Вивлия» в своем «Вертограде многоцветном»⁶¹. Поэт не совместил тексты с изображением: его двустишия остались в рукописи и не перешли на гравюрные листы. Из 261 стихотворных стрóf только один двустрочный виршевый «комментарий» посвящен сюжету

притчи о блудном сыне⁶². В нем отсутствует богословская трактовка евангельской параболы, вместо нее дано конкретное описание – сцена возвращения блудного сына в отчий дом предстает как событие реальной жизни, и что существенно, текст его сходен с ремаркой в комедии.

Симеоны приписывались и вирши, сочиненные к гравюрам лицевой Библии Пискаatora (1674), датированные 1679 г., но имя настоящего автора удалось установить – им оказался «учитель царев» и справщик Печатного двора Мардарий Хоныков⁶³. Версия о предполагаемом авторстве придворного стихотворца была отклонена. В отличие от краткого двустишия Полоцкого к притче о блудном сыне, Мардарий отводит ей четыре пространные строфы – 338–341: следуя за изображением (автор-стихотворец располагает свои подписи на гравюрных листах), он раскладывает сюжет на четыре сцены. Первая сцена – проводы младшего сына, получившего свою долю от семейных богатств. Вторая – беспутная жизнь в компании хмельных полуобнаженных блудниц, шута и музыкантов. Третья совмещает два эпизода – обнищание блудного, который сидит со свиньями перед корытом, и на дальнем плане – две развратницы гонят его из дома. Наконец, четвертая – возвращение домой босого, нагого блудного сына на фоне готовящегося в его честь пиршества. Все четыре сцены, кроме эпизода с блудницами, зачтены Полоцким в сюжет комедии. Мардарий в изложении притчи обходит ее финальную сцену – старший сын, послушный воле отца и оставшийся при нем, укоряет родителя за проявленную милость к сыну беспутному.

Отсутствующая в Библии Пискаatora и даже не упомянутая Мардарием последняя сцена (хотя стихотворец нередко сводит в одной строфе несколько событий, и не все они опираются на изображение) представлена в комедии Полоцкого. Она составляет отдельную пятую часть драматического действия. «Частями» Полоцкий называет

акты комедии, организуя сюжет согласно структурным принципам новой латинской драмы. Гравюры из Библии Пискатора и развернутый стихотворный комментарий к ним оказались недостаточными для сюжета комедии. Мардарий, пожертвовав полнотой изложения евангельской притчи, прибавил мотивировки и детали «от себя»: в библейском тексте нет сцен, изображающих жизнь блудного сына в чужих краях – нет в нем «злых клеветов», прельщающих и разоряющих его, нет совместной трапезы со свиньями (в евангельской притчи блудный сын хотел бы насытиться их кормом, но никто не дал ему) и нет мытарств нагого нищего бродяги. Эти сцены являются частями «Комедии притчи о блудном сыне», запечатлены на гравюрах, которые сопровождают вирши. Совпадение в бытовых деталях комедии и строф «Зрелища книг божественных»⁶⁴ дало основание приписать последние авторству Симеона. Мардарий в своих виршах и Симеон в комедии используют одни и те же «переводные» слова или в пандан употребляют новые: «клеветы» применительно к слугам, «рожцы» в качестве корма для свиней (в латинской традиции и у немецких переводчиков это – барда), наконец, оба свидетельствуют о наготе разорившегося блудного, хотя о ней не говорит евангельская притча.

Возникает законный вопрос – кто из авторов был первым? Полоцкий со своей комедией или Мардарий со своими виршами? Ответ дает рукопись «Рифмологиона», в которой стихотворные произведения Полоцкого, относящиеся к 1679–1680 гг., выделяются иным, отличным от текстов предшествующего периода подчеркиком. Если учесть датировку виршей – 1679 г., то вопрос решается в пользу Полоцкого. Его комедия по времени опередила вирши Хонькова. На расхождение в способе передачи сюжета притчи указывает и одна, кажущаяся незначительной, житейская подробность в сцене на чужбине: ее источник – не в новозаветном тексте, а в изображении.

Это блудницы, совращающие и разоряющие странствующего сына. Симеон не мог их вывести ни в драме, ни на сцене в отличие от западноевропейских авторов, и раньше него и смелее вовлекавших в сюжет притчи новых персонажей (куртизанок, хозяина постоянного двора, случайных друзей-собутыльников, нечистых на руку игроков). Благочестивый монах Симеон оставил в сочиненной им сцене только клеветов – не спутников, не равных по «чести» блудному сыну товарищей, а негодных слуг, доводящих до разорения своего молодого господина.

Смена костюма как основной сценический прием

Остановившись на образцовом сюжете, Симеон в драматическом переложении притчи немного погрешил против правил поэтики, в чем сам признался в прологе: «Всю на шесть частей притчу разделихом / по всяцей оных нечто примесихом / Утехи ради, ибо все стужает, еже едино без перемен бывает»⁶⁵. Вместо предписанного деления действия на пять актов, появилась композиция из шести частей. Однако этавольность, по сути, не противоречит нормативу. Шестая часть комедии – монолог блудного, который произносится после того, как сюжет притчи исчерпан и драматическое действие завершено. Финальный выход центрального героя – пример ораторской речи, образец риторического мастерства; он отсылает к аргументу из старинной школьной драмы, который следовал за прологом. В аргументе оговаривались источник сюжета, основные фазы его развития, цель представления и его трактовка. Аргумент в комедии и приготавливал к спектаклю, и интриговал со зрителем. Фабула была известна, неизвестным оставался сюжет, его «плутания». Нравственный урок как сумма церковных догматов преподавался в начале и в усеченном виде повторялся в эпилоге.

В композиции Полоцкого аргумент – последняя декламация героя – занял место перед эпилогом. Структура латинской комедии зеркально отразилась в композиции русской пьесы. Перед зрителем явилась свободная игра барокко с формой и строением комедии, оценить которую было под силу лишь знатокам. Полоцкий без оговорок перевел сюжет евангельской притчи на язык русской жизни XVII в., оставив напоследок ее толкование в духе практической нравственности – чти бога и отца своего. Он действовал в комедии, как и в виршах – задал бытовую тему, рассчитывая на наблюдательность зрителя и его отклик на жизненные реалии, а в конце перешел к ее логическому осмыслению.

В своем стихотворении «Писание» из «Вертограда многоцветного» Симеон так изложил основы христианской экзегетики (толкования библейских текстов): «Священно писание кто рай нарицает / никак от истинны словом погрешает / суть бо в нем различная древесы сожденна / жития лиц их от века помянненна / в среде их древо жизни, житие Христово / еже воплощенное жизнь есть наша слово / из чювственна четыре реки истекают / еже наводнением землю напаяют / из мысленного паки разум исплывает / четверогубый, иже души оживляет / первый разум письменный им же деяния / исторически миру дают писания / второй аллегоричный, иже под покровом / иноглаголения дает дела словом / третий нравом учащий, иже вся приводит / к благих дел творению, да ся благодать родит / есть онагогический в четвертом лежащий / месте, вся ко небесным духовно родящий...»⁶⁶.

Последний монолог блудного начинается с молитвословия богу-творцу, который создал мир прекрасным, совершенным и упорядоченным, на радость тварям, славящим его, и прекраснейшему среди его произведений – роду человеческому. Ему уготован небесный венец, если он почитает образ своего творца. Блудный сын его опозорил, отрешился от ига родителя,

нарушил божественный порядок, в «чуждых странах» расточил свое богатство и отпал от человеческого рода – питался со свиньями, но, пережив лишения и раскаявшись, был наставлен на путь истинный, ведущий обратно в родной дом. Здесь принял его великодушный отец, которым, как сказано в монологе, «божия милость <...> вообразися», то есть воплотилась. Однако аллегорической трактовки образа, восходившей бы к христианской догматике, в комедии нет – отец не заместил собою бога, а только явил такую же милость, будучи подобием творца как человек. В монологе звучит парафраз евангельского слова родителя о сыне, и он не получает у Полоцкого богословского толкования: «Иже мертв быаше, а жив соблюдеся / уже изгиб бе, а днесь обредесе»⁶⁷ (в речи блудного – «ты мя оживи, бывша умерщвленна»⁶⁸). Автор понимает притчу как поучительный пример человеческого поведения – достойного или недостойного: во притчу на все века, всем людям, особенно молодым, превратился блудный сын, во притчу стал и отец, явивший милость к нему. Завершается монолог славословием блудного милосердному богу. Тема творца, установившего земную гармонию, соединяется в финале с темой прощения им раскаявшихся грешников, но никакого аллегорического истолкования или символической подмены образов автор не допускает. Притча как иносказание воплощается не словом (слово сказано и сказано Христом), а «делом» (у Полоцкого) или действием; она насыщается бытом, очеловечивается и переходит в разряд исторических преданий Священного Писания.

Примечательно, что слово «комедия» в качестве жанрового определения вынесено Полоцким в название, но в тексте не встречается. В своей комедии автор намеревается «действом проявить» Христову притчу, верша ее по «чину», последовательно, от сцены к сцене, распределив сюжет между частями-актами. Он не прибегает к дроблению актов-частей на эпизоды, которые, отмечая

появление на сцене новых персонажей, актуальны для школьной драмы как учебного задания по курсу поэтики, но не имеют значения для пьесы как постановочного сценария – они не фиксируют изменений ни времени, ни места действия. Расклад сюжета на акты противоречит симультанному принципу, которому вынужденно, подчиняясь нарративному и иконографическому канону библейского сюжета, последовал Полоцкий в постановке своей одноактной трагедии «О Навходоносоре царе...» на придворном театре.

В «Комедии притчи...» отказаться от симультанного приема, на чем настаивала новая латинская драма, сделалось необходимым. В центре сюжета – один герой и соединенный с ним основной мотив – пути или странствия. «Хождения» блудного составляют четыре из шести частей комедии, после окончания каждой следует пение хора и интермедия, за исключением последней, после нее хор поет, но интермедия не исполняется. Хор объединяет певцов и музыкантов, в течение всего представления находящихся на сцене и принимающих непосредственное участие в действии, а не только знаменующих окончание того или иного сценического эпизода.

Первая часть комедии – отпуск младшего сына в «чуждые» страны, где тот обещает умножить славу своего рода, живущего заветами «Домостроя», богато и покорно божией воле («Всех благ довольно: отчин, серебра, злата / многи рабы суть и красна палата»⁶⁹). Младший сын просит отца выделить ему часть имения, чтобы стяжать больше славы. Сюжет запускается с момента нарушения домостроевской традиции – получить свою часть сын может только после смерти родителей. Но вопреки тому, благословение сотворено, состояние выдано, и сын отпущен на волю. Первая – «интерьерная» – сцена комедии, если и требует, то предельно лаконичной обстановки. На театре появляются отец с двумя сыновьями в окружении слуг. Социальная иерархия (господа и слуги)

определяется различием в костюмах: отец, старший и младший сыновья равны друг другу по «чести» и одеты в боярское платье (кафтаны), на слугах – одежда простолюдинов: штаны и зипун. К тому же, социальную иерархию может уточнить обычный для сцены условный прием – сидящий отец и стоящие по обе стороны от него участники спектакля. Возрастная иерархия (отец и сыновья) устанавливается внутри боярского треугольника, в центре – отец (старик с бородой⁷⁰), по правую руку от него остающийся в доме старший сын (тоже бородатый), по левую – уходящий в дальние края безбородый младший. Левая сторона подмостков связана с «чуждыми» краями, правая – с «отчинной страной». На «юнейшем» сыне, поверх кафтана епанча – дорожный плащ. Отъезд юноши предопределен в первой сцене комедии (фабула известна заранее), интерес у зрителя вызывается мотивировкой поступков персонажей.

Во время исполнения первой интермедии на сцену выносятся стол с чашами, лавки и «столец» (табурет) для блудного сына. Та же обстановка используется и для второй «заграничной» сцены. В обеих «комнатных» частях комедии нарушается иерархический порядок, установленный в первом акте, где слуги незамедлительно исполняли приказы господина-отца. И домашние рабы, и пришедшие служить блудному «иностранцы» именуются добрыми друзьями, пируют вместе с хозяином, а поднимая чаши с вином, глумливо желают сидящему за столом боярскому сыну вместо многолетия – не многие лета. Блудный, забыв о «чести», приглашает их за стол, приказывает играть в зернь, карты и тавлеи, призывает певцов и музыкантов. Он нарушает этикет и отвергает правила «Домостроя», запрещающие азартные игры и музыкальные развлечения⁷¹. Проигрыши и выигрыши клевретов щедро оплачивает из сундучка слуга-казначей.

«Интерьерные» сцены на чужбине разделены между двумя частями комедии,

в них место действия не меняется – уход хмельного блудного в конце второй части за завесу (в левую кулису или в арку рамы перспективного письма) и возвращение персонажей в третьей части после партии хора и интермедии служат для обозначения «истекшего» времени. Из речей слуг выясняется, что при юннейшем сыне они состоят уже месяц, и за это время щедрый денежный поток из ларца истощился. Блудный, услаждавший себя игрой музыкантов, не имеет средств, чтобы расплатиться с ними – он снимает с себя кафтан и отдает его в уплату долга. Из боярского сына он превращается в молодого человека в зипуне – ремарка Полоцкого сообщает: «остается в единой» одежде. Молодые люди на Руси могли выходить на улицу и без кафтана, в одном зипуне. Но в этом случае одежда переставала быть статусной. Зипун на блудном – не знак его «чести», богатства и родовитости. Он указывает только на возраст героя.

С третьей части на сцене разыгрывается драма обнищания блудного сына, утраты им «чести», определенного социального статуса, что подчеркнуто его «разоблачением», постепенным снятием многослойной боярской одежды и превращением в нищего простеца. После завершения «комнатных» эпизодов необходимо удалить со сцены предметы мебели и реквизит, чтобы освободить ее для следующих актов, в которых «палат» больше не будет. Для этого на глазах у зрителей десять слуг расхищают имущество доверчивого юноши. И с криком «Имай остатки!» скрываются за занавесом, прихватив все, что было на театре.

По окончании заграничных «комнатных» сцен, блудный отправляется странствовать по чужбине: на пути встречает Купца, который обращается к нему – «юноша» (социальный статус утрачен вместе с платьем) и предлагает совершить выгодный обмен. За зипун, который он справедливо именует кафтаном (для купца кафтан – это любая верхняя одежда), он согласен дать хлеба, который дешев, и «свиток», как ска-



Хмельного блудного сына ведут на постель.
Гравюра из книги «История и действие
евангельския притчи о блудном сыне...»

зано в ремарке. Иноземца-литвина Симеона, пожалуй, ничто не выдает в комедии, кроме этой оговорки: в ремарке простонародный полукафтан он называет «свиток», но в тексте исправляет на ризу. Купец не скрывает, что ведет торговлю себе в прибыль. Этот делец – единственный персонаж комедии, который сам себя представляет. Может быть, потому, что исполняющий роль Купца однажды побывал на подмостках? Параллелизм образов и сцен, их зеркальность – характерная черта театральной эстетики барокко. В следующей сцене появится Богатый человек, судя по гравюрам печатного издания комедии, обликом похожий на отца блудного – его статус определяется тем же костюмом. Вполне допустимо,

что в этом эпизоде сходятся принимавшие участие в первой сцене комедии отец (Богатый человек) и старший сын (Купец), тем более что «братья» меняются «ризами». В придачу к хлебу блудный от купца-благотелья получает полукафтан, а Купец – его боярский зипун.

С момента облачения в полукафтан блудный сын выглядит как слуга-простолудин, и его нанимает в работники Богатый человек, выходящий на сцену в сопровождении Приказчика. Новый костюм блудного сына – знак низшей ступени в социальной иерархии. Богатый человек потому с удивлением и ощупывает ладони юноши, что перед ним – по облику простец, почему-то не имеющий мозолей. Одновременно с переодеванием блудного изменяется и этикетная форма обращения к нему – для Господина или Богатого человека он сперва – «человече», а потом «верный раб». В отношении боярского сына, к которому некогда обращались «государь», и бытовой жест «обследования» ладоней, и битье по рукам в знак согласия на наем – нарушение этикетных правил. Не принятый в дом даже работником, отправленный пасти свиней, он в последний раз вынужден переменить платье – приказчик заставляет его снять кафтан (полукафтан простеца или, как записано у Полоцкого, «ризу») и неподходящие свинопасу сапожки (единственная деталь боярского костюма, с которой герой не расставался все время странствий). Оставшись в одной рубахе или, как означено в ремарке, «облекшись в рубище», по отсутствию «чести» блудный сравнился с «мальцом»-пастухом, смотрящим за господскими свиньями. История «нисхождения» боярского сына к простолудину не заканчивается с переменной платья. Блудному приказывают принести корыто с «рожцами», чтобы накормить свиней; он же, мучимый голодом, ест из него, борясь со свиньями за место на последнем «заграничном пире». Нерадивого свинопаса отправляют на порку – ведут за занавес и там «бьют плетью», а он кричит⁷². Следует оговорить – речи всех пер-

сонажей комедии написаны одиннадцати-сложными силлабическими двустопными с парными рифмами. И только дважды появляются однострочные реплики, в которых рифму «достраивает» реплика партнера – в «комнатной» сцене со слугами, где блудный снимает свой первый кафтан, и в сцене избияния незадачливого свинопаса, где ему, молящему о пощаде, отвечает Приказчик. Побитый сын является на сцену, чтобы раскаяться и направить свой путь в отеческий дом, где даже «наемникам», в числе которых он побывал в дальних краях, довольно хлеба.

Картины четвертой – «заграничной» – части «Комедии притчи...»: встреча с Купцом, Богатым господином и Приказчиком, трапеза со свиньями и наказание свинопаса, потерявшего свое стадо – оригинальный замысел Полоцкого. Они вписаны в сюжет евангельской притчи, но значительно расширяют объем сценического действия. Сочиненные сцены не противоречат требованиям школьной драмы о допустимости в жанре комедии разумного, правдоподобного вымысла. И, наконец, вымышленная сцена порки блудного становится той желанной неожиданной развязкой действия, о которой твердят теоретики-иезуиты.

Пятый акт комедии, могущий стать финальным, поскольку сюжет притчи им исчерпан – возвращение блудного домой и восстановление его «чести». О приближении к отчету дому сообщают отцу двое слуг, он не сам выходит навстречу. Это знак возвращения в традиционный мир русского домостроя, мир социальной и семейной гармонии. Центральный сценический эпизод этой части – торжественное облачение блудного сына в «древнюю» одежду. Слуги одевают его в кафтан и сапожки, творя ему «первую» честь – поклон, а возлагая на палец перстень, творят и вторую.

На финальный монолог шестой части блудный сын выходит «одеян и честен». Сценическое действие закольцовано – там, где в первой сцене комедии сидел отец, славивший творца и наставлявший в доб-

родетелях юного отпрыска, в шестой стоит вернувшийся покорный сын, хвалящий милосердного отца и бога. Гармония семьи и дома восстановлена. Перевернутый в «чуждых странах» мир встал на ноги в «отчинной стране». На чужбине блудный нанимал слуг и щедро платил им, его самого нанимали в работники и не давали пищи. Его не принимали в дом и отправляли пасти свиней. Он пировал за столом с клеветрами и ел со свиньями из корыта. Его богатство похищали зловредные слуги, и сам он крал рожцы. Вне отчего дома он потерял образ человеческий и был сечен как нерадивый слуга.

В эпилоге комедии Симеон проявляет себя как превосходный гомилетик – он переносит свою проповедь с церковной кафедры на сценические подмостки: «Видесте притчу, Христом изреченну / по силе делом днесь воображенну / Дабы христовым словам в сердцах быти / глубже писанным, чтобы не забыти / Юным се образ старейших слушати / на младый разум свой не уповати / Старим да юных добре наставляют / ничто на волю молодых не спускают / Наипаче образ милости явися / в нем же божая милость вообразися / Да и вы богу в ней подражаете / покаявшимся удобь прощаете»⁷³.

Театр, на котором разыгрывалась комедия о блудном сыне, не требовал сложной сценической обстановки и изощренных постановочных приемов. В нем довольно было установить три рамы перспективного письма с двумя занавесами по левую и правую стороны. Отсюда выходили и туда скрывались персонажи после завершения сцены или части (упоминается завеса, как правило, тогда, когда одного из персонажей нужно удалить со сцены во время действия и не упоминается, если все действующие лица покидают сцену в конце акта). В сложной бутафории постановка комедии тоже не нуждалась, о чем свидетельствует обилие подлинных бытовых предметов (чаши, стеклянные рюмки, табурет, корыто, хлеб, посох в руках стариков). Не требовались для спектакля и



Блудный сын «одеян и честен».
Гравюра из книги «История и действие
евангельския притчи о блуднем сыне...»

специально сшитые костюмы – его основная идея воплощалась с помощью подлинных статусных одежд XVII в.⁷⁴

Жанровая определенность второй пьесы – «Комедии притчи о блуднем сыне» – свидетельствует о стремлении Полоцкого не просто учитывать, но и соблюдать нормы школьной драмы в сценической обработке широко известного в XVI–XVII вв. сюжета. Текст комедии мог сочиняться для чтения в покоях царевича Федора Алексеевича,

мог создаваться и по боярскому заказу. Но первая постановка была инициирована частным лицом из ближайшего придворного окружения, знатоком театрального дела из числа покровителей и доверителей придворного поэта. Поучительная история о боярском сыне, пропавшем и вернувшемся, вероятнее всего, была представлена при жизни Полоцкого в доме Богдана Матвеевича Хитрово, в канун Великого поста, на масляной неделе 1676 года⁷⁵.

Пьесы придворных драматургов 1670-х годов сближались с сюжетами и жанрами западноевропейского школьного театра. В отличие от присяжных драматургов-анонимов Симеон Полоцкий в своей комедии предъявил приемы школьной драмы и театра – сделал их достоянием сообщества любителей и знатоков театрального искусства и выполнил свою учительскую и просветительскую задачу – дал русский образец ученой школьной комедии.

1 «История или действие евангельския притчи о блудном сыне бываемое лета от рождества Христова 1685»; «Комедия притчи о блудном сыне» // *Новиков Н.И.* «Древняя российская вивлиоотека...», ч. VIII. Изд. 2. М.: Типография компании Типографической, 1789. С. 34–60; «Сколок о комедии из притчи о блудном сыне, преж сего напечатанной в 1685». М.: Типография Селивановского, 1795; «Комедия притчи о блудном сыне» // *Тихонравов Н.С.* Русские драматические произведения 1672–1725 гг. СПб.: издание Д.Е. Кожанчикова, 1874. Т. 1. С. 296–323; «Комедия притчи о блудном сыне» // *Ровинский Д.А.* «Русские народные картинки». СПб.: Экспедиция заготовления Государственных бумаг. Т. III. С. 8–38; Комедия притчи о блудном сыне // *Симеон Полоцкий.* Избранные сочинения. Подготовка текста, статья и комментарии И.П. Еремина. М.; Л.: Изд-во Академии наук СССР, 1953. С. 163–188; *Симеон Полоцкий.* Комедия притчи о блудном сыне // *Русская драматургия последней четверти XVII и начала XVIII в.* Под ред. О.А. Державиной / *Ранняя русская драматургия XVII – первая половина XVIII в.* М.: Изд-во Наука, 1972. С. 138–160.

2 *Тихонравов Н.С.* Русские драматические произведения 1672–1725 гг. Т. 1. С. XIV.

3 *Ранняя русская драматургия XVII – первая половина XVIII в.* С. 138–160. С. 318.

4 «Рифмологион или стихослов Божиюю помощию трудолюбием многогрешнаго во иеромонах Симеона Полоцкого в различная лета и времена сложенный. Потом же в едино собрание сочтенный в лето от создания мира 7187, от рождества бога во плоти 1678».

5 Цит. по: *Еремин И.П.* Поэтический стиль Симеона Полоцкого // *Труды Отдела древнерусской литературы.* Т. VI. С. 152.

6 В стихотворном Предисловии к «Рифмологиону» он признает себя автором двух сочинений – «Вертограда многоцветного» и «Псалтири рифмованной».

7 См.: *Всеволодский-Гернгросс В.Н.* Русский театр. От истоков до середины XVIII в. М.: Изд-во Академии наук СССР, 1957. С. 89–90.

8 *Петров И.Н.* Очерки из истории украинской литературы XVII и XVIII веков. Киевская искусственная литература XVII–XVIII вв., преимущественно драматическая. Киев: Акц. О-во Петр Барский, 1911. С. 158–159.

9 Возвыситься же псковскому дворянину Афанасию Лаврентьевичу Ордин-Нащокину и познать сполна царскую милость только предстояло – в январе 1667 г. он проявил себя как выдающийся дипломат – подписал Андрусовское перемирие с Польшей, в награду был пожалован боярином и назначен в тот же год главой Посольского приказа. Тогда же и сын Воин, принесший церковное покаяние, был отпущен из монастыря к отцу и вскоре определен в стольники. Спустя три года – 2 декабря 1671 г. Афанасия постигла опала – царь при всех боярах его «милостиво отпустил и от всея мирские суеты свободил явно». См. А.Л. Ордин-Нащокин / *Ключевский В.О.* Исторические портреты. Деятели исторической мысли. Сост., вступ. ст. и прим. В.А. Александрова. М.: Правда, 1990. С. 123–136.

10 За несколько месяцев до начала театральных представлений при дворе Алексея Михайловича бывший глава Посольского приказа пребывал вдали от Москвы, в псковской Крыпецкой пустыни под иноческим именем Антония, и к царскому театральному предприятию отношения иметь не мог. Сын Воин, благодаря заслугам родителя хоть и отмечен был придворным чином, но для его лет не самым значительным, во всяком случае, не дававшим права присутствовать на придворных спектаклях. См. А.Л. Ордин-Нащокин / *В.О. Ключевский.* Исторические портреты. Деятели исторической мысли. С. 136.

11 *Демин А.С.* Комментарии. Ранняя русская драматургия XVII – первая половина XVIII в. С. 313–324.

12 См.: *Забелин И.Е.* Домашний быт русского народа в XVI и XVII ст. Т.2 / Домашний быт русских царей в XVI и XVII ст. М.: Типография Грачева и Комп. 1869. С. 427.

13 Призванный в 1679 г. во время следующего царствования государем Федором Алексеевичем в Москву монах Антоний работал над положениями договора о вечном мире с Польшей, поскольку срок заключенного им в 1667 г. перемирия в Андрусове истек. Однако все предложения бывшего дипломата как «пропольские» были отвергнуты. См.: *Замысловский Е.В.* Сношения России с Польшей в царствование Федора Алексеевича. СПб.: Типография В.С. Балашева, 1888. С. 46–48.

14 В «Орле Российском» впервые возник образ царя-солнца, как отмечал А.Н. Робинсон за год до титулования королем-солнцем Людовика XIV. От солнца, на фоне которого парит двуглавый орел, расходятся 48 лучей (по количеству лет, прожитых царем Алексеем Михайловичем), в каждый луч вписана одна из царских добродетелей, есть среди них и милосердие. См.: *Мончева Л.Н.* О графической семантике стихотворений Симеона Полоцкого // Труды Отдела древнерусской литературы / Академия наук СССР. Институт русской литературы (Пушкинский Дом). Отв. ред. Д.С. Лихачев. Л.: Наука, 1989. Т. XLII. С. 363–368; *Еремин И.П.* Поэтический стиль Симеона Полоцкого / Труды Отдела древнерусской литературы. Т. VI. С. 127–128.

15 Ранняя русская драматургия XVII – первая половина XVIII в. С. 138, 160.

16 Последняя ремарка в комедии Полоцкого гласит: «Ту вси, изшедше, поклонятся, а муския запоет, и тако разыдутся гости...». Цит. по: там же. С. 160.

17 Цит. по: *Еремин И.П.* Поэтический стиль Симеона Полоцкого / Труды Отдела древнерусской литературы. Т. VI. С. 151.

18 Там же. С. 152.

19 В этом отношении показательна судьба приветственных стихов на поставление Каллиста епископом Полоцким. Они были сочинены в июне 1657 г., задолго до переезда Симеона в Москву. По приказу нового пастыря монах подвергся аресту и следствию, заподозренный в связи с униатским орденом св. Василия. Спустя шесть лет более ста строк приветственного послания были зачеркнуты, а на листе появилась авторская помета на польском языке: «Этот негодяй Каллист Дорофеевич Житорайский был великий пьяница и палач, а не пастырь, за что Бог его и покарал, ибо он сам позорно повесился 15 февраля 1663 года на шестнадцатое, то есть с воскресенья блудного сына на понедельник». Так странно в личном опыте Полоцкого воспоминание притчи о блудном соединилось

не с церковно-догматической трактовкой о милосердии божием, а с воздаянием за грехи. См.: *Юсим М.А.* Книги из библиотеки Симеона Полоцкого – Сильвестра Медведева / Труды Отдела древнерусской литературы // Академия наук СССР. Институт русской литературы (Пушкинский Дом). Отв. ред. Д.С. Лихачев. СПб.: Дмитрий Буланин, 1993. Т. XLVII. С. 324.

20 В предисловии к предшествующей книге «Вертоград многоцветный» Полоцкий с благодарностью вспоминал о щедротах покойного царя Алексея Михайловича, которыми были отмечены первые тринадцать лет его московского служения, и уповал на милость нового правителя.

21 Историк театра воспроизводит свидетельствование И.Е. Забелина о том, как в апреле 1681 г. часовник Дм. Моисеев починивал «часы большие, что с действа блудного сына». См.: *Забелин И.Е.* Домашний быт русского народа в XVI и XVII ст. / Домашний быт русских царей в XVI и XVII ст. Третье издание с дополнениями. М.: Т-во типографии А.И. Мамонтова, 1895. Т. 1. С. 225.

22 См.: *Демин А.С.* Комментарии. Ранняя русская драматургия XVII – первая половина XVIII в. С. 313–315.

23 Acolastus (греческ.) – распутник, в комедии – имя собственное.

24 Окончивший Кельнский университет Фолдер владел латинским и греческим языками, о чем заявлял и двуязычной игрой своим именем – Фуллиониус-Гнафей и греческим именем своего героя.

25 Guilhelms Gnapheus. Acolastus de filio prodigo comoedia. Petrus Horst. 1563. – 80 pp.

26 За Плавтом теоретики западноевропейской школьной драмы признают первенство в изображении аллегорических персонажей, но строй и слог его комедий не считают образцовыми.

27 Главный герой выведен под именем Asotus (греческ.), которое означает и мота, и распутника, и прожигателя жизни, т.е. средоточие порока.

28 Мф. 25: 1–13.

29 Первое значение заимствовано у Плавта, второе – у отцов церкви.

30 Grex epilogus и grex в тексте комедии имеют разные значения. Однако у Макропедиса они сливаются и означают паству, в которую наряду с исполнителями включаются и зрители представления. Так что перед нами возникает картина объединенного христианского мира. См.: *Macropedius Georgus.* Asotus evangelicus, seu evangelica de filio prodigo parabola. Antwerpen. Joannes Gymnicus. 1540 (без пагинации).

31 Там же.

32 Bibliogliphe, sive Icones Biblicae, arte chalcographica et poetica praecipuas S. Scripturae Historias perquam eleganter repraesentantes...

Frankofurti: Typis Caspari Röteli, impensis
Johannis Ammonii. 1638 (без пагинации).

33 Biblioglyphon, sive Icones Biblicae, arte
chalcographica et poetica praecipuas S. Scripturae
Historias Novi Testamenti perquam eleganter
repraesentantes, pars Tertia... Frankofurti: Impensis
Johannis Ammonij. 1643 (без пагинации).

34 Предположительно, к этой иллюстрации
Симеон Полоцкий сочиняет свое двустиие о
блудном сыне.

35 Пер. с нем. См. там же: *Freud über einen
Sünder der Busse thut (Ev. Luca 15)
Der ungehorsam Sohn sein Gütlein bald
verschwendet
Auf Spielteut, Gasterey loß Leut und Huren
wendet
Biß er in grundt verdirbt
An Bettelstab geraht
Die Treber auf dem Trog muß fressen mit den
Sauen
Er bittet umb Genad
Da ihn der Schimpff thet reuen
Der Vater nimbt ihn auf
Gott kein Büsser verschmeht.*

Любопытно, что рифма сохраняется до мо-
мента исчерпания сюжета притчи, а на заклю-
чительную строку, в которой она отсутствует,
попадает его аллегорическое истолкование.

36 Одновременно с комедией «Asotus» Мак-
ропедиус выпустил в свет еще одну новолатинскую комедию «Hecastus», давшую повод
к широкому распространению в школьном
театре Западной Европы нового сюжета «Всяк
человек» – истории состоятельного молодого
человека, который, как и блудный, преступно
расточает свое богатство и остается в полном
одиночестве перед лицом наступившей его смер-
ти. У Гекастуса нет возможности вернуться в
родной дом, поскольку даже родственники от
него отказались. Так что совершать последнее
путешествие в другой мир ему приходится од-
ному.

37 «Псалтирь рифмованную» Симеона Полоц-
кого переложит на музыку В. Титов в 1680-х гг.
после смерти автора.

38 О различии польского и русского стиха у
Полоцкого, следовавшего разным литератур-
ным традициям, см.: *Маркасова Е.В.* К вопросу
о соотношении древнерусской литературной
традиции и поэтики польского барокко в
виришах Симеона Полоцкого // Труды Отдела
древнерусской литературы / Российская акаде-
мия наук. Институт русской литературы (Пуш-
кинский Дом). Редколлегия: А.А. Алексеев,
О.А. Белоброва, Д.М. Буланин, Н.В. Пронько,
М.А. Салмина. СПб.: Дмитрий Буланин. 1996.
Т. 50. С. 144–148.

39 Ремарка «intermedium» внесена в текст ко-
медии самим Полоцким, но текста интермедий,

равно как и партий хора, автор не зафиксировал.

40 См.: *Быкова Т.А.* К истории русского то-
нического стихосложения (Неизвестное про-
изведение И.Г. Спарвенфельда) // XVIII век.
Сборник. Отв. ред. П.Н. Берков. Вып. 3. М.; Л.:
Издательство АН СССР (Пушкинский Дом),
1958. С. 449.

41 Н.И. Новиков, осуществивший в 1789 г.
публикацию комедии Полоцкого, заметил, что
текст ему был сообщен «от действительного
тайного советника и кавалера Федора Ива-
новича Миллера» – начальника московского
архива Иностранной коллегии. См.: *Демин А.С.*
Комментарии. // Ранняя русская драматургия
XVII – первая половина XVIII в. С. 317.

42 Протографы двух указанных комедий, с ко-
торых были изготовлены списки для И.Г. Спар-
венфельда, впоследствии были утрачены. Оба
драматических произведения были поставлены
на сцене придворного театра, и потому их текс-
ты находились в Посольском приказе, который
до 1676 г. стоял под началом устроителя спек-
таклей А.С. Матвеева.

43 Точная дата смерти магистра Ягана Год-
фрида Григория – 16 февраля 1675 г. Ее при-
водит в челобитье его вдова «Аленка Иванова
дочеришка», которая с тремя детишками
просит великого государя «дать жалованье за
службу мужа ее, что он писал комедии многие».
См.: *Богоявленский С.К.* Московский театр при
царях Алексее и Петре. М.: тип. В.И. Воронова,
1914. С. 45.

44 Соответственно 1674 и 1675 гг.

45 См. там же. С. 6.

46 См.: *Татарский И.А.* Симеон Полоцкий.
Его жизнь и деятельность. Опыт исследования
из истории просвещения и внутренней церков-
ной жизни во вторую половину XVII века. М.,
1886. С. 118.

47 Нумерация листов приводится по атласу
Д.А. Ровинского. См.: *Ровинский Д.А.* Ко-
медия притчи о блудном сыне. Восемь листов,
с 61 страничками текста и картинок / Русские
народные картинки. Атлас. СПб.: Экспедиция
заготовления Государственных бумаг. 1881.
Т. III. 686–1650.

48 У Полоцкого: «к рабам». Ранняя русская
драматургия XVII – первая половина XVIII в.
С. 143.

49 У Полоцкого: «изыдет блудный сын с не-
многими слугами и глаголет». См. там же. С. 144.

50 И.Г. Спарвенфельд настолько свободно
владел языком, что складывал русские вириши.
См.: *Быкова Т.А.* К истории русского тони-
ческого стихосложения (Неизвестное про-
изведение И.Г. Спарвенфельда) // XVIII век.
Сборник. Отв. ред. П.Н. Берков. Вып. 3. М.; Л.:
Издательство АН СССР (Пушкинский Дом),
1958. С. 449

- 51 См.: Кн. В.В. Голицын. Подготовка и программа реформы / *Ключевский В.О.* Исторические портреты. Деятели исторической мысли. С. 139–144.
- 52 «Пойдут за завесу, и тогда играют органы и прочая, и поют мало, токмо один слуга на феатре останет, которого, пришед, сын старший вопрошает». См.: Ранняя русская драматургия XVII – первая половина XVIII в. С. 157.
- 53 См.: *Татарский И.А.* Симеон Полоцкий. С. 151.
- 54 См.: *Костомаров Н.И.* Очерк домашней жизни и нравов великорусского народа в XVI и XVII столетиях. СПб.: Типография К. Вульфа. 1860. С. 111.
- 55 См.: *Мартынов П.Л.* Город Симбирск за 250 лет его существования: систематический сборник исторических сведений о г. Симбирске. Симбирск: Типо-литография А.Т. Токарева. 1898.
- 56 См.: *Татарский И.А.* Симеон Полоцкий. С. 149.
- 57 См.: *Еремин И.П.* Поэтический стиль Симеона Полоцкого. / Труды Отдела древнерусской литературы. Т. VI. С. 145.
- 58 См.: *Богоявленский С.К.* Московский театр при царях Алексее и Петре. С. 48.
- 59 Первый ученик и преданный друг старца Сильвестр Медведев, находясь в путивльском Пресвятой Богородицы монастыре, из писем Симеона узнает, что тот «написати проповеди слова Божия на вся недели и на праздники нарочитыя», и начал читать их в церкви по воскресным и праздничным дням. См.: *Татарский И.А.* Симеон Полоцкий. С. 139.
- 60 Два сборника проповедей – «Обед душевный» и «Вечера душевная» – после смерти Симеона были осуждены и запрещены к распространению патриархом Иоакимом, но пользовались популярностью и имели хождение в среде малороссийского казачества.
- 61 См.: *Белоброва О.А.* Симеон Полоцкий – автор вирш к гравюрам Маттиаса Мериана // Труды Отдела древнерусской литературы / Российская академия наук. Институт русской литературы (Пушкинский Дом). Гл. ред. серии Д.С. Лихачев, ред.: А.А. Алексеев, М.А. Салмина. СПб.: Дмитрий Буланин, 1996. Т. 49. С. 527.
- 62 «Блудный сын, вся расточив, к отцу возвратися / отец напад на выю, им умилися». См.: *Белоброва О.А.* Древнерусские вирши к гравюрам Маттиаса Мериана // Труды Отдела древнерусской литературы / Академия наук СССР. Институт русской литературы (Пушкинский Дом). Отв. ред. Д.С. Лихачев. Л.: Наука, 1990. Т. 44. С. 473.
- 63 См. *Белоброва О.А.* Вирши Мардария Хоныкова к Библии Пискагора // Труды Отдела древнерусской литературы / Российская академия наук. Институт русской литературы (Пушкинский Дом). Отв. ред. Д.С. Лихачев. СПб.: Дмитрий Буланин. 1993. Т. 46. С. 334–435.
- 64 Русский перевод латинского названия «Theatrum Biblicum» Пискагора.
- 65 Ранняя русская драматургия XVII – первая половина XVIII в. С. 138.
- 66 Цит. по: *Панченко А.М.* Слово и Знание в эстетике Симеона Полоцкого (на материале «Вертограда многоцветного») // Труды Отдела древнерусской литературы / Академия наук СССР. Институт русской литературы (Пушкинский Дом). Ред.: Д.С. Лихачев, М.А. Салмина. М.; Л.: Наука. 1970. Т. 25: Памятники русской литературы X – XVII вв. С. 241.
- 67 Ранняя русская драматургия XVII – первая половина XVIII в. С. 158.
- 68 Там же. С. 159.
- 69 Ранняя русская драматургия XVII – первая половина XVIII в. С. 139.
- 70 Борода – особое достояние людей XVI – XVII вв., и чем она внушительнее, тем больше «чести» имеет человек.
- 71 «...Если начнут <...> гусли и всякое гудение и плясание и плескание и скакание и всякие игры и песни бесовския <...> отыдут и ангелы божии от той трапезы и смрадные беседы и возрадутся беси <...> да также бесчинствуют, кто зернью и шахматы и всякими играми бесовскими тешатся...». Цит. по: *Забелин Е.И.* Домашний быт русских цариц в XVI – XVII ст. / Домашний быт русского народа в XVI – XVII ст. М.: Типография Грачева, 1869. Т.2. С. 393.
- 72 «Домострой» предписывал наказывать неграмотных и ленивых слуг. В нем порка плетью описывалась как своеобразный ритуал, во время которого наказуемый обязан был кричать.
- 73 Ранняя русская драматургия XVII – первая половина XVIII в. С. 160.
- 74 Современные истории костюма вслед за Н.И. Костомаровым считают, что крой русского платья в XVI и XVII вв. был универсальным для всех сословий, отличие простонародного платья от боярского состояло в количестве одежд, одновременно надеваемых, в качестве тканей и их декорирования. На сцене, где представлялась комедия Симеона Полоцкого, костюм нельзя было имитировать, он нуждался в подлинности.
- 75 18 июня 1676 г. Богдан Хитрово, принявший в дом свой погибшего и ожившего племянника и сына Ивана, стоял в Успенском соборе на чертожном месте позади нового царя Федора Алексеевича.

Список литературы:

- 1 Комедия притчи о блудном сыне // Русская драматургия последней четверти XVII и начала XVIII в. Под ред. О.А. Державиной / Ранняя русская драматургия XVII – первая половина XVIII в. М.: Изд-во Наука, 1972. – 368 с.
- 2 Комедия притчи о блудном сыне // *Ровинский Д.А.* «Русские народные картинки». Т. III, СПб.: Экспедиция заготовления Государственных бумаг. С. 8–38. – 750 с.
- 3 [Симеон Полоцкий]. История и действие евангельския притчи о блуднем сыне бываемое лета от рожества Христова 1685. [М., 40-е гг. XVIII в.] / Грав. на меди. – 56 л.
- 4 *Белоброва О.А.* Древнерусские вирши к гравюрам Маттиаса Мериана // Труды Отдела древнерусской литературы / Академия наук СССР. Институт русской литературы (Пушкинский Дом). Отв. ред. Д.С. Лихачев. Л.: Наука, 1990. Т. 44. С. 443–479. – 510 с.
- 5 *Белоброва О.А.* Вирши Мардария Хонькова к Библии Пискатора // Труды Отдела древнерусской литературы / Российская академия наук. Институт русской литературы (Пушкинский Дом). Отв. ред. Д.С. Лихачев. СПб.: Дмитрий Буланин. 1993. Т. 46. С. 334–433. – 538 с.
- 6 *Белоброва О.А.* Симеон Полоцкий – автор вирш к гравюрам Маттиаса Мериана // Труды Отдела древнерусской литературы / Российская академия наук. Институт русской литературы (Пушкинский Дом). Гл. ред. серии Д.С. Лихачев, ред.: А.А. Алексеев, М.А. Салмина. СПб.: Дмитрий Буланин, 1996. Т. 49. С. 526–528. – 543 с.
- 7 *Богоявленский С.К.* Московский театр при царях Алексее и Петре. М.: тип. В.И. Воронова, 1914. – 189 с.
- 8 *Быкова Т.А.* К истории русского тонического стихосложения (Неизвестное произведение И.Г. Спарвенфельда) // XVIII век. Сборник. Отв. ред. П.Н. Берков. Вып. 3. М.; Л.: Издательство АН СССР (Пушкинский Дом), 1958. С. 449–453. – 605 с.
- 9 *Всеволодский-Гернгросс В.Н.* Русский театр от истоков до середины XVIII века. М.: Изд. Академии наук СССР, 1957. – 164 с.
- 10 *Всеволодский-Гернгросс В.Н.* Русский театр XVII века / История русского драматического театра в 7 тт. Ред. коллегия: Ю.А. Дмитриев, Н.Г. Зограф, Т.М. Родина, О.М. Фельдман, Е.Г. Холодов (главный редактор), Т.К. Шах-Азизова. М.: Искусство, 1977. Т. 1.: От истоков до конца XVIII века. С. 39–75. – 486 с.
- 11 *Еремин И.П.* Поэтический стиль Симеона Полоцкого // Труды Отдела древнерусской литературы / Академия наук СССР. Институт русской литературы (Пушкинский Дом). Ред.: В.П. Адрианова-Перетц, И.П. Еремин. М.; Л.: Изд-во Академии наук СССР, 1948. Т. VI. С. 125–153. – 415 с.
- 12 *Забелин И.Е.* Домашний быт русского народа в XVI и XVII ст. Т.2 / Домашний быт русских цариц в XVI и XVII ст. М.: Типография Грачева и Комп., 1869. – VIII, 670, 178 с. с илл. 8 л. ил.
- 13 *Костомаров Н.И.* Очерк домашней жизни и нравов великорусского народа в XVI и XVII столетиях. СПб.: Типография К. Вульфа. 1860. – 214 с.
- 14 *Мартынов П.Л.* Город Симбирск за 250 лет его существования: систематический сборник исторических сведений о г. Симбирске. Симбирск: Типо-литография А.Т. Токарева. 1898. – 400 с., ил.
- 15 *Панченко А.М.* Слово и Знание в эстетике Симеона Полоцкого (на материале «Вертограда многоцветного») // Труды Отдела древнерусской литературы / Академия наук СССР. Институт русской литературы (Пушкинский Дом). Ред.: Д.С. Лихачев, М.А. Салмина. М.; Л.: Наука. 1970. Т. 25: Памятники русской литературы X–XVII вв. С. 232–242. – 360 с.
- 16 *Рабинович М.Г.* Одежда русских XIII–XVII веков // Русская народная одежда. Историко-этнографические очерки / Российская академия наук. Институт этнологии и антропологии им. Н.Н. Миклухо-Маклая. Отв. ред. В.А. Лапинская. М.: Изд-во «Индрик», 2011. С. 19–62. – 776. ил.
- 17 *Радь Э.А.* Модификации сюжета о блудном сыне в древнерусской литературе // Вестник ВГУ. Серия: Филология. Журналистика. ФГБОУ ВО Воронежский государственный университет. 2012. № 1. С. 95–101.
- 18 *Сазонова Л.И.* Литературная культура России. Раннее Новое время / РАН; Институт мировой литературы им. А.М. Горького. М.: Языки славянских культур, 2006. – 896 с.
- 19 *Черепнин Л.В.* Материалы по истории русской культуры и русско-шведских культурных связей XVII в. в архивах Швеции // Труды отдела древнерусской литературы / Академия наук СССР. Институт русской литературы (Пушкинский Дом). Отв. ред. Н.А. Казакова. М., Л.: Изд-во Академии наук СССР, 1961. Т. XVII. С. 454–481. – 699 с.