

Надежда ЕФРЕМОВА

ИСТОКИ ДРАМАТУРГИИ С. ПОЛОЦКОГО

И ПЕРВАЯ РУССКАЯ ТРАГЕДИЯ

«О НАВХОДОНОСОРЕ ЦАРЕ, О ТЕЛЕ ЗЛАТЕ
И О ТРИЕХ ОТРОЦЕХ, В ПЕЩИ НЕ СОЖЖЕННЫХ»

Первый русский профессиональный драматург Симеон Полоцкий вошел в историю отечественного театра как автор двух пьес – «О Навходоносоре царе, о теле злате и о трех отроцах, в печи не сожженных» и «Комедией притчи о блудном сыне». Хотя Симеон Полоцкий и считается основателем «школьного» театра в России, названные стихотворные драматические произведения, не имеющие, кстати, авторской датировки, до сих пор не были всесторонне исследованы. Период их создания определяется специалистами широко и неточно; как произведения драматической поэзии в категориях жанра они не оцениваются; не исследуются они и как образцы возникшей в новое время нормативной теории драмы и театра – западноевропейской школьной поэтики; не привлекали они внимания театроведов как сценические постановки разного типа театров XVII в.

Не став основоположником традиции русского школьного театра (в Москве не было в ту пору постоянно действующей духовной школы), Полоцкий дал импульс к его рождению, воспользовавшись западноевропейским опытом в сочинении пьес и создании театральных представлений. Соблюдение правил европейской драматической поэзии, усвоенных им сперва в православных братских училищах в Киеве 1640-х гг., затем в иезуитской среде Виленской академии 1650-х гг., определило поворот его творчества от ранних квазитеатральных декламаций, сочиненных провинциальным дидаскалом, к ученым стихотворным драмам московского периода.

Симеон – Самуил Гаврилович (Емельянович) Петровский-Ситнянович¹ – открывает ряд русских просветителей и придворных поэтов. Он родился в 1629 г. в Полоцке, городе Великого княжества Литовского, население которого было по преимуществу православным. В ходе Ливонской войны (1553–1583) местная епархия, отложившись от Литвы, непродолжительный период с 1563 по 1579 гг. входила в состав московской митрополии, откуда на служение поставлялся архиепископ. Затем город был возвращен в состав княжества, а большинство православных храмов и монастырей передано



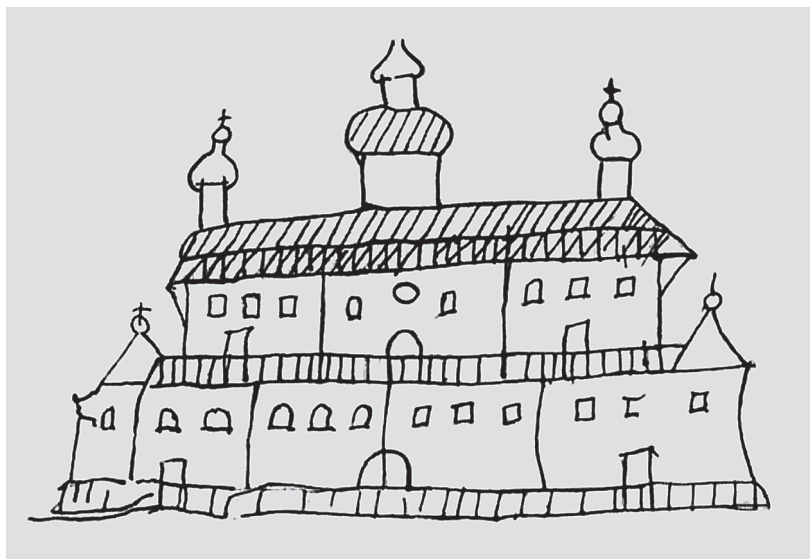
Симеон Полоцкий
(1629–1680).
Гравюра Н. Соколова

в собственность иезуитам, тогда как за православными жителями оставлены кафедральный Софийский собор и Богоявленский монастырь. Ими снова стал управлять литовский митрополит, подчиненный Константинопольскому патриарху, и прямая церковная связь с Москвой пресеклась. На Варшавском сейме 1585 г. было подтверждено изъятие православных церквей и монастырей с целью учреждения полоцкой иезуитской школы для воспитания юношества. В отличие от литовских Киева и Львова, Полоцку так и не удалось сделаться центром православного образования и просвещения. В 1654 г. после успешного штурма русскими войсками Полоцк снова на короткое время вернулся под власть московского государя, и в 1656 г. недавний пострижник Богоявленского монастыря, преподаватель его братской школы Симеон с двенадцатью отроками приветствовал стихотворной декламацией православного царя-освободителя Алексея Михайловича.

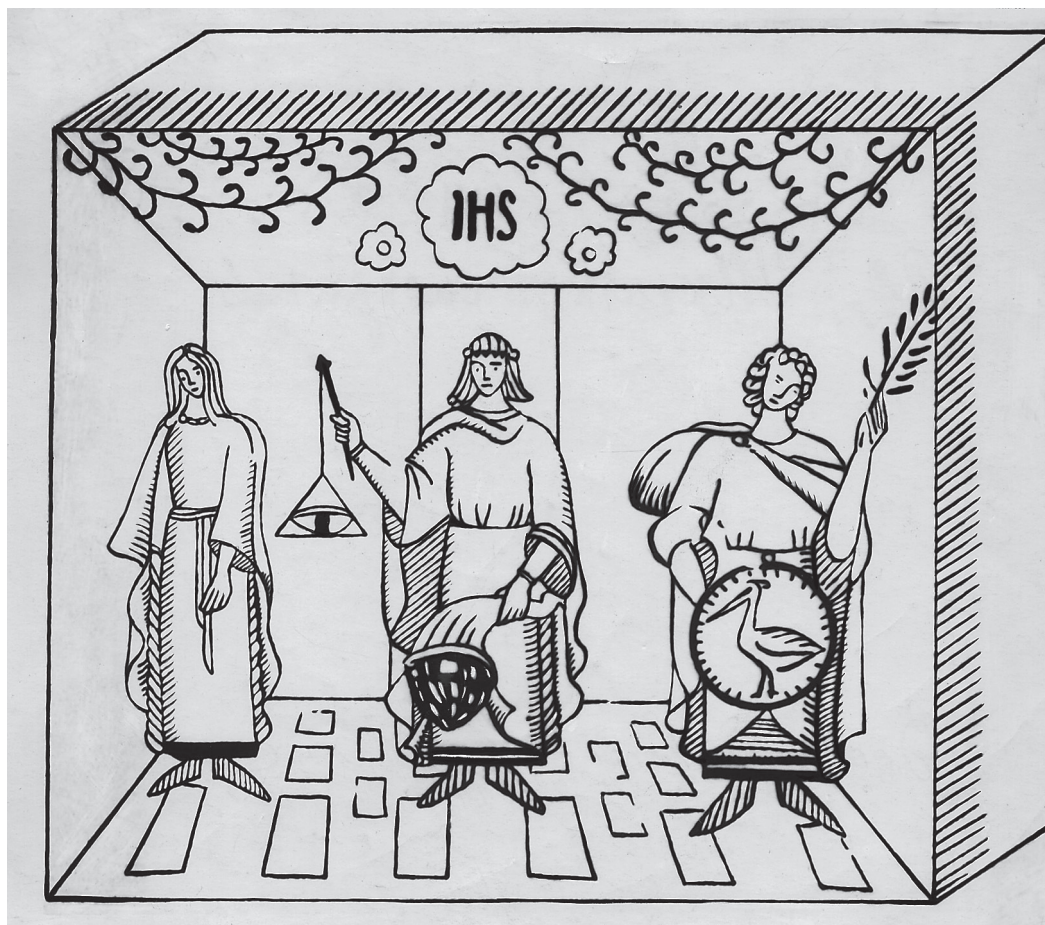
Известно, что Полоцкий был выучеником Киево-Могилянского коллегиума, в котором с 1632 г. учебная программа формировалась по плану католических коллегий с предпочтительным преподаванием латинского и польского языков. Завершить свое обучение в Киеве Симеон мог не позднее 1651 г. (тогда коллегиум был разграблен литовским гетманом Янушем

Радзивиллом и прекратил регулярные занятия). Вероятным учителем Симеона в киевском коллегиуме 1640-х гг. был его старший современник Епифаний Славинецкий – выпускник киевской братской школы, переселившийся в Москву в 1649 г., знаток греческого писания, сторонник образовавшейся в столице «греко-фильской» партии и наставник иноков Чудова монастыря в греческой премудрости. Он явился позже и страстным оппонентом латиниста Полоцкого², так неожиданно возвысившегося при дворе царя Алексея Михайловича. От Епифания и его круга исходили при жизни Симеона подозрения в его связи в молодые годы с иезуитами³. Патриарх Иоаким уже после смерти Полоцкого на церковных соборах 1687 и 1689 гг. уличал того в папистской ереси⁴. По косвенным доказательствам после завершения курса в Киеве будущий драматург мог продолжить образование в Виленской иезуитской академии⁵. Связь Симеона с городом Вильной подтверждается его завещанием⁶.

Избрав символическую седмицу мерой исчисления жизни, Симеон выделяет четырнадцать лет, которые провел в учении. Следующим знаменательным событием своей жизни Полоцкий считает принятие монашеского обета – в 27 лет, то есть в 1656 г., когда был пострижен в полоцком Богоявленском монастыре при



Петр Могила. Проект
Киевского коллегиума.
1630-е гг.



игумене Игнатии Иевлевиче, своем наставнике по Киево-Могилянскому коллегиуму, дерзнувшем принять его после пребывания у иезуитов. Он сделался дидаскалом, то есть педагогом начальных классов братской школы в Полоцке – преподавателем поэтики и риторики. В этом качестве он предстал перед царем Алексеем Михайловичем и был приглашен ко двору воспитателем царских сыновей. Двум царевичам – Алексею и Федору – Симеон преподавал польский и латинский языки.

Став православным монахом и наставником питомцев братской школы полоцкого Богоявленского монастыря, Симеон слагал польские и словенские вирши и для ученических ораций, и для местной шляхты; сочинял он «стихи краесогласные» на латинском,

Сцена и персонажи школьного театра. Из «Поэтики» М.-К. Сарбевского. Конец XVII в.

польском и западнорусском языках, бывших в употреблении в культурном и повседневном обиходе Литвы. Ни вирши на случай по заказу литовской знати, ни торжественные декламации на вход его царского величества в освобожденный Полоцк, явившись новинкой для москвитов, не давали повода усомниться в религиозном благочестии автора, хотя церковнославянским – книжным языком Московской Руси, по его же собственному признанию, Симеон овладел после 1664 г., водворившись в царствующем граде.

Мастерству сочинять пьесы Полоцкий, вопреки бытующему мнению, обучался не только

по киевским поэтикам⁷. В них и в более поздний период драматическая поэзия зачастую не отделялась от риторики, не рассматривалась как самостоятельный вид, смешивалась с поэзией трагической, комической, буколической, сатирической, с диалогами, панегириками и пародией; кроме того, в киевских поэтиках не было четких жанровых дефиниций, а главное – упоминаний об условиях сценической постановки. Драмы Симеона Полоцкого, учитывающие требования жанра и принцип обязательного сценического воплощения, были написаны «по следам» польских теорий «школьной» драмы из Виленской академии⁸.

Авторы польских латинских поэтик, цитируя жанровые дефиниции из книжных поэтик западноевропейских отцов-иезуитов, ориентировались на воспроизведение латинских примеров, игнорируя метрические особенности национального стиха; толковали драму не как идеальную литературную форму, но как явление сценическое, репрезентативное, образец красноречия в большей степени, нежели безразличный к сценическим условиям, предназначенный для чтения литературный текст. Их существенным отличием стало наблюдаемое расхождение античного образца драматургии и театра, с одной стороны, и новой латинской драмы и ее постановочных особенностей, с другой. Это несовпадение не фиксировалось авторитетными изданиями иезуитских поэтик – оно проявилось в «культурном пограничье» Западной Европы – там, где образ античного театра не мыслился частью национальной традиции.

Несмотря на значительное расхождение во времени, Симеон Полоцкий, без сомнения, был знаком с поэтическим учением образцового новолатинского поэта Матея Казимира Сарбевского. Подтверждением чего служит конспект Симеона «Краткое руководство поэтики» (*Commendatio brevis poeticae*), сохранившийся в его московском архиве и представляющий собой компиляцию фрагментов из раздела «Об остроумной поэзии» (*De acuto et arguto*)⁹ теории Сарбевского. В поэтике М.-К. Сарбевского, помимо впервые заимствованных аристотелевских определений

трагедии и комедии, содержатся развернутые наблюдения над сценической составляющей школьной драмы, которая интерпретирована вне связи с устройством античного театра; рисунки-чертежи автора, приложенные к поэтике, фиксируют постановочные приемы школьного театра иезуитов.

Принципы украинского и (позже) русского школьного театра формулировались на периферии латинского католического мира – в польских учебных коллегиях – на фоне стремительного продвижения в Речь Посполитую монахов из ордена Иисуса. К началу XVII в. иезуиты и в университетах, и в католических коллегиях Западной Европы определяли правила школьной драмы и сценические условия ее постановки¹⁰, а если и делали уступку в пользу большей доступности зрелища, то незначительную: включали в основной сюжет пародийную интермедию, сочиняя, однако, и ее на латинском языке. Латинизации школьной сцены при иезуитах пытался противостоять театр польских католических коллегий. Практика театральных представлений сложилась здесь к концу XVI в. и сводилась к исполнению в костелах стихотворных декламаций с хорами и народными интермедиями, которые назывались диалогами и представлялись на латинском и польском языках. В Речи Посполитой наряду со школами иезуитскими, католическими, реформатскими и униатскими учреждались и православные братские школы с курсами поэтики и риторики, формально следовавшими положениям Школьного устава общества Иисуса, но отступавшими от них в главном – в обязательном использовании латыни при создании образцового поэтического произведения. Здесь диалоги для упражнения в риторике и сочинялись, и представлялись на славянском языке.

С появлением в начале XVII в. представителей ордена Иисуса в пределах Польши и Литвы связано постепенное угасание обычая школьных представлений в костелах, место которых постепенно заняли театрализованные городские процессии на праздник Тела Господня. Эти шествия с 1604 г. ежегодно устраивало основанное при Виленской академии в соборе св. Казимира братство *Corpus Christi*.

Латинские стихотворные диалоги в четырех частях с прологом, эпилогом и хорами, с комическими интермедиями на польском языке – так называемые райские действия об Адаме и Еве, сюжеты о Мельхиседеке, Моисее и Медном Змие или Ковчеге Завета – превратились в живые картины иезуитских процессий. Причем конфессиональных запретов на участие в шествиях не устанавливалось, в них могли объединиться все христиане города.

На ограничение публичных сценических представлений под давлением иезуитов с начала XVII в. оказывала влияние Реформация. Отбор библейских сюжетов для сценических постановок у протестантов и католиков различался – протестанты отказались от сюжетного параллелизма сцен Ветхого и Нового Заветов, сосредоточившись на изложении одного фрагмента или отдельной книги Священного Писания. Обратились они и к разработке сюжетов евангельских притч, исключив из сценической практики истории из жизни святых и инсценировки в жанре «Страстей Христовых», дабы уклониться от трактовки церковной догматики.

Римско-католическая церковь, стремясь укрепить свои позиции в славянских землях, продолжавших в течение XVII в. испытывать влияние протестантизма, поощряла и театрализованные процессии с изображением живых картин, в которых символические фигуры имели внятное и устойчивое богословское толкование, и зрелищные церемонии признания местных святых, организованные теми же иезуитами.

С их участием прошла одна из самых знаменательных канонизаций в истории Великого княжества Литовского, имевшая отношение к Виленской академии. В 1604 г. состоялось торжественное действо в честь святого Казимира, ставшего патроном учебного заведения, а впоследствии и небесным покровителем всего княжества¹¹. После литургии процессия двинулась к академии, перед воротами которой, вблизи построенного в честь новоявленного литовского святого костела, была воздвигнута триумфальная арка, украшенная аллегорическими фигурами Непорочности и Благочестия с соответствующими пояснениями на латинском

языке¹², литовским гербом и фигурами святых покровителей края¹³. У триумфальной арки в ожидании процессии располагались хористы и музыканты. Сквозь нее на площадь перед академией проехала возглавлявшая шествие колесница с трубящей Славой. Слава призывала выйти на площадь всех участников действия – Академию и ее свиту, чтобы приветствовать латинскими декламациями как обретенного святого патрона, так и высоких гостей. Аллегорическую фигуру Академии сопровождали Теология с крестом и книгой, Философия с физическими инструментами, История с пером, Филология с изречениями на трех языках – греческом, латинском и еврейском, Красноречие (Риторика) с мечом, Поэтика (Поэзия) с орлом и Грамматика с ключом¹⁴, долженствующие символически представлять семь свободных искусств.

Свидетельство, оставленное иезуитом Кноглером, любопытно тем, что содержит описание элементов поэтики публичных церемоний из репертуара школьного театра иезуитов. Они были усвоены и интерпретированы в новых обстоятельствах – сперва в 1656 г. – во время приветствия вступившего в освобожденный Полоцк царя Алексея Михайловича: двенадцать отроков-учеников братской школы Богоявленского монастыря под началом Симеона декламировали стихотворный диалог-панегирик; позже – в первые годы XVIII в. в представлении о семи свободных искусствах в честь его сына Петра и внука Алексея (тогдашнего наследника престола московских государей) в стенах Славяно-греко-латинской академии¹⁵.

Сохранилось описание живой картины, входящей в процессию, устроенную иезуитами в Вильне в 1627 г. в день Пальмового воскресенья, которая символически толкует один из образов книги пророка Даниила. Живая картина с участием аллегорических персонажей отсылает к древу жизни, которое является во сне могущественному вавилонскому царю – отсюда и его наименование в польском источнике как древа Навуходоносора¹⁶. В живой картине нет сюжетного развития, его замещает дидактико-риторический образ. На первой повозке



рядом с деревом Навуходоносора находится Натура (Натура людская – наиболее популярный персонаж из списка аллегорических фигур польского школьного театра XVII в. и южно-русского XVIII в.), под сенью дерева, украшенного листьями, плодами, цветами и птицами, располагаются звери, а над тварным миром возвышается Закон Божий. На второй повозке следуют Слава, Провидение и Милосердие Божие. История вавилонского владыки, как и он сам, исключены из картины – их место занял абстрактный и универсальный человек среди земного изобилия, которое при условии сохранения божественной вертикали (соблюдения божественного закона) сулит ему возвращение в райские кущи. Спасение возможно через покаяние – о чем трубным гласом возвещает Слава и в чем удостоверяют Провидение и Милосердие.

Очевидную близость к иезуитской церемонии с деревом Навуходоносора в Великом княжестве Литовском обнаруживает упраздненный в конце XVII в. московский чин «Хождения

Хождение на ослити в Вербное воскресенье в Москве. 1630-40-е гг. Из книги А. Оллария.

на ослити» или «Действа цветоносия», исполняемый на праздник Входа Господня в Иерусалим в Вербное воскресенье¹⁷.

Описания этого чина были сделаны трижды¹⁸. Трое авторов обращают внимание на вербное дерево и порядок шествия: дерево украшается диковинными плодами, крепится на повозке, которую тянут две лошади, повозка обивается зеленым и красным сукном, рядом с украшенным деревом стоят отроки-певчие в белых стихарях; вслед за повозкой движется первосвященник, восседающий на лошади и держащий крест в правой руке и Евангелие в левой¹⁹. Верб из московского действа цветоносия напоминает дерево Навуходоносора из виленьской иезуитской процессии. О вербном дереве как древе жизни свидетельствует и архидьякон Павел, описывая, как после его троекратного освящения патриархом, срезаются и

измельчаются веточки вербы, снимаются плоды с дерева, кладутся на серебряное блюдо и отправляют в подарок царице, ее дочерям и сестрам царя, то есть женщинам, в церемонии участия не принимающим. Отмечает он и веру мирян в целебную силу освященных веток вербы²⁰, но не распространяется о богословском значении этого символа. Известно лишь, что во время совершения литургии верба остается у южных ворот храма и благословляется патриархом после окончания службы. Автор лишь интерпретирует сакральный смысл топографии в ходе процессии – от Успенского собора Кремля через Спасские ворота к приделу во имя Входа Господня в Иерусалим Покровского собора (где все приделы, по его словам, уподоблены Гефсимании) и обратно в Кремль, где совершается богослужение, – в Иерусалим²¹.

Принципиальное отличие двух церемоний – виленской и московской, в центре которых оказывается общий символ, заключается в составе и статусе их участников. Акцент у иезуитов сделан на идее спасения, которая представлена зримо и риторически убедительно в аллегорических фигурах, изображенных клириками и воспитанниками. Московское действо цветоносия демонстрирует идею христианского смирения как одной из человеческих добродетелей. Ее воплощают не аллегорические персонажи, а реальные участники шествия: монарх, ведущий за поводья лошадь патриарха, многочисленные постилальники, кладущие под ноги процессии разноцветные сукна и шитые золотом кафтаны, ее зрители, падающие ниц перед деревом, патриархом и царем. По сходству атрибутики участников обеих процессий – крест и Евангелие у патриарха, скипетр (жезл) и Евангелие у Закона Божьего – определяется общность толкования вербного дерева и дерева Навуходоносора как дерева жизни.

Между школьным спектаклем в учебной аудитории и уличной религиозной процессией иезуиты устанавливают постоянный обмен символическими образами: аллегории, развернутые на сцене в персонажах драматического действия, переходят в «пантомимическую картину» шествия, а, возвращаясь на

подмостки, снова превращаются в действующих лиц драмы.

В отличие от виленских процессий братства *Corpus Christi*, православное шествие не находило выхода на сцену, пребывая в течение без малого полутора веков в нерушимых границах религиозной церемонии, участником которой неоднократно после 1664 г. становился первый русский драматург Симеон Полоцкий.

Не посягнув на драматическую интерпретацию действующего чина – «Хождения на ослиати», он нашел сценический аргумент против укоренившейся при дворе московского государя новой европейской забавы, устроенной протестантами из Немецкой слободы²², в утратившем сакральное значение и вышедшем из употребления «Пешном действе». Оно стало и сюжетным источником первого драматического сочинения Полоцкого, и очередным поводом подтвердить свою позицию в споре о превосходстве светской власти над властью церковной.

С 1660-х гг. захваченный полемикой священства и царства, ученый драматург смог средствами театра снять зримое противоречие, заключенное в ежегодно возобновляемом в столице действе цветоносия – униженный царь, ведущий под уздцы лошадь патриарха, и возвышающийся над всеми патриарх. В прологе к пьесе «О Навуходоносоре царе, о теле злате и о триех отрочех, в пещи не сожженных» Симеон создал образ кроткого и смиренного православного государя.

Усматривая в Симеоне Полоцком основоположника русского школьного театра, исследователи, как правило, приводят в подтверждение этого факта открытия им в Москве собственной школы. Действительно, поселившийся в 1664 г. в Спасском монастыре за Иконным рядом иеромонах Симеон по указанию Ф.М. Ртищева, возглавлявшего Приказ тайных дел, взялся обучать латинскому языку трех поддьячих – Семена Медведева, Семена и Илью Казанцев и, по собственному признанию, наставлял их по учебнику Альвара²³.

Судя по документальным свидетельствам, Законоспасская грамматическая школа Полоцкого была и малочисленной и

краткосрочной – существовала на казенные средства, выделяемые по царскому указу из Приказа тайных дел. Известно, что деньги, свечи и дрова для нее получал лично Медведев, и отпускались они лишь до его отъезда за границу. Вероятнее всего, ее деятельность пресеклась с выпуском первых учеников²⁴.

Пьеса о вавилонском царе Навуходоносоре, хотя и не могла быть разыграна учениками Полоцкого, все же создавалась для театральной постановки. В Москве в ту пору существовала школа, известная ему и располагавшая необходимым числом потенциальных исполнителей. Вместе с Полоцким воспитателем тогдашнего наследника престола – царевича Алексея Алексеевича – был Федор Михайлович Ртищев, который ранее, в 1649 г., учредил школу при церкви Святого Андрея Стратилата в Преображенском монастыре²⁵. В ней были размещены тридцать иноков из малороссийских обителей, а для преподавания вызваны ученые монахи Киево-Печерского монастыря – среди них и выученики киевского коллегиума. Прибывшие учителя – Епифаний Славинецкий, Арсений Сатановский и Дамаскин Птицкий, занявшись переводом и сверкой священных книг, были обязаны наставлять «во учении грамматики славенской и греческой, даже до риторики и философии хотящих тому учению внимати»²⁶.

Как и старшие его современники, Симеон в 1660-х гг. радеет за учреждение в столице училищ «словенских и латинских», но идея московской школы остается лишь замыслом²⁷.

Для театрального представления пьесы «О Навуходоносоре царе, о теле злате и о трех отроках, в печи не сожженных» ученый латинист и западник Симеон должен был заручиться поддержкой московских «грекофилов» – этим и объясняется та обдуманность, с которой он выбирал для нее сюжет. Временной промежуток создания текста драмы филологами определяется пространно: после октября 1672 г. (первого спектакля в придворном театре Алексея Михайловича), но не позднее 24 февраля 1674 г. В этот период Полоцкий, действительно, мог обратиться за содействием к учителям и воспитанникам ртищевской



Три отрока в печи
огненной. Новгород.
Конец XVII в.

школы. Означенным днем датирован документ, сообщающий о выдаче жалования «иноземцу капитану Ягану Элкузену» за переплетение «книги комедии о царе Навуходоносоре»²⁸. По указу великого государя окольныйчик Артамон Сергеевич Матвеев из доходов Новой Аптеки приказывает выдать деньги мастеру, который в декабре следующего года изготавливает переплет первой пьесы русского придворного театра «Артаксерксова действия». Денежные выплаты из доходов Аптеки подтверждают предположение о месте представления пьесы Полоцкого. История о царе Навуходоносоре могла быть разыграна в обустроенных для придворных спектаклей «зимнего сезона» кремлевских комедийных палатах, что располагались над Новой аптекой. «Память» же о выдаче жалованья посылалась в Новую аптеку из Посольского приказа, в ведении которого находился придворный театр²⁹. К тому же и «жанровое» уточнение, отсутствующее у Полоцкого и внесенное дьяками Посольского приказа, свидетельствует о сценическом воплощении пьесы.

Не соотносить литургический чин пещного действия с драматическим сюжетом о царе Навуходоносоре и трех отроках, не пожелавших поклониться его кумиру, даже с формальной точки зрения, было бы несправедливо. Сохранение этого чина в русской церковной традиции до первой трети XVII в. обеспечивалось авторитетным греческим происхождением – в споре о допустимости театрализации сакрального, который вели обе церкви (западная и восточная), он был неизменным доводом римских каноников против греческих. Взаимные упреки, которыми обменивались клирики по поводу пещного действия, изложил в своем латинском трактате «Диалог против ересей» Симеон, архиепископ Солунский. Сочинение это представляет интерес, поскольку свидетельствует об исполнении пещного игрища в греческой церкви XIV–XV вв.³⁰, на столетие раньше, чем он был принят в богослужебную практику русской православной церкви³¹. Осуждая латинян за злоупотребление священными действиями и отклоняя ответные обвинения, автор в защиту греческого чина приводит следующие доводы: «Латиняне, нас укоряющие за пещь отроков, не поразят нас; ибо мы не зажигаем печи, а употребляем возженные восковые свечи и возносим курение Богу; по обычаю мы также делаем изображение ангела, но не посылаем человека; мы назначили детям только благоговейно воспевать преданную песню, которую воспели три отрока. Этих отроков могут изображать только отроки запечатленные и священные»³², – то есть клирики и монахи.

Традиция исполнения театрализованных литургических действий в греческой церкви могла быть известной Симеону из общения с восточными патриархами, участниками московской процессии в день Вербного воскресенья с исполнением чина «Хождения на осяти». Павел Алеппский, сын Антиохийского патриарха Макария, отметил отсутствие подобной церемонии в обрядовой практике восточной церкви. Иначе обстояло дело с «Пещным действием» – его отправление было подтверждено авторитетным латинским трактатом православного грека и недавно пресекшимся московским обычаем. Изъятие пещного чина из

сакрального контекста дало Симеону повод перевести «благонадежный» церковный сюжет на светский язык театра – к вящему удовольствию московских грекофилов.

Полоцкий взялся за драматическую обработку третьей главы книги пророка Даниила, содержащей фрагмент о печи, трех отроках и ангеле, сохранив сюжетную и значительную часть текстовой основы пещного священнодействия. Опирая драматический сюжет на литургический чин, он избежал нежелательного пересечения с инсценировкой о царе Навуходоносоре, сделанной французским иезуитом Николаем Коссеном, сборник пьес которого имелся в келейной библиотеке Полоцкого. Трагедия Коссена не включала эпизода с тремя отроками³³.

Выбором сюжета Симеон подчеркивал принципиальность расхождения не только с драматургом-иезуитом, но и с авторами придворного театра Алексея Михайловича, хотя и начал драматургическую деятельность вслед за первыми его постановками. Исходным понятием любой школьной пьесы является *argumentum* – содержание, тема, материал для обработки. Отношение Полоцкого к выбору сюжета для придворного театра, стоящего под знаком протестантских идей, можно определить как полемическое. В протестантской Библии во фрагменте о трех пещных отроках отсутствует их песня-молитвословие, которая признается не канонической, а потому и сам сюжет (в значительной части спорный и усеченный) не мог попасть на придворную сцену в ее начальные годы. На мысль избрать для придворного спектакля отклоненную протестантами историю из библейского источника, возможно, навела Полоцкого постановка «Иудифи» (эта немецкая инсценировка была создана по книге, также исключенной Лютером из библейского канона). В этой книге впервые возникает образ могущественного вавилонского царя Навуходоносора, держащего равняться с Богом. Этот образ «витает» в комедии об Иудифи, не появляясь на подмостках, – он текстуален, но внесценичен. Полоцкий же включает его в действие своей драмы, превращая в центральный персонаж.

Драматург намеренно акцентирует книжный источник сюжетного заимствования, дав трем отрокам вместо принятых в пещном обряде имен – Анания, Азария и Мисаил – имена библейские: Седрах, Мисах и Авденаго. Воспользовавшись правилами нормативной поэтики школьной драмы, он расширяет сюжет пещного действия, представляя на придворном театре образец нового жанра драматической поэзии – трагедию, следуя дефиниции Сарбевского.

Драматическая поэзия, согласно Сарбевскому, подразделяется на три жанра – трагедию, комедию и мим. Смежных жанров – трагикомедии или комедотрагедии, в отличие от своих предшественников и даже части последователей, автор не признает. Трагедия и комедия принадлежат к идеальной или возвышенной поэзии, поскольку имеют в качестве образцов произведения древних авторов – Сенеки и Теренция (Вступление к книге 9 «*De perfecta poesi*»)³⁴. После «уравнивания» в правах двух основных драматургических жанров автор переходит к изложению определения трагедии и, вступая в полемику с образцовым теоретиком школьной драмы Понтаном, указывает на то, что трагедия воспроизводит не выдающихся лиц, а выдающиеся деяния (*actionis*), к тому же не рассказывает о них, а воплощает в действии и непосредственном общении персонажей. Изображаемое действие преследует цель с помощью сострадания (*miser cordia*) и страха (*terrore*) освободить и очистить дух от тех волнений (*turbationibus*), которые являются причиной трагических деяний. Опыт и разум подсказывают зрителю, что страх и сострадание легче возбуждает зрелище бедствий знатных мужей и трагические происшествия с ними связанные, чем несчастья худородных и незначительных. Они предсказуемы, поскольку, по общему мнению, несчастье – удел бедняков и простолюдинов, а счастье и благополучие – знатных персон. Поэтому не следует представлять в трагедии привычное – все, что происходит в ней должно случаться вопреки нашим ожиданиям. Новизной отличается предложенная Сарбевским и воспринятая Полоцким трактовка развязки в трагедии – во-первых,

иезуит-теоретик требует от нее неожиданности и, во-вторых, не считает обязательным правило несчастливого финала, напротив – окончание трагедии может быть благополучным (*felix exutus*) при наличии ужаса (*cum timore*).

По Сарбевскому, театральная форма трагедии – замкнутое в сценическом пространстве действие, не имеющее ни пролога, ни эпилога, не допускающее нарушения иллюзии за счет включения аллегорических персонажей и демонстрации машинных чудес, сосредотачивающее зрителя на одном чувственном переживании. Разбирая в отдельной главе структуру комедии и трагедии, автор поэтики придерживается традиционного деления композиции на пять актов. Акты подразделяются на сцены, которые Сарбевский называет не привычно «*scaena*» (сценой), а «*diverbia*» (диалогами). В понимании Сарбевского участники диалога обмениваются не просто репликами, а строфами с парными рифмами: речь каждого содержит парное количество строк, отрыва рифмы не допускается – и потому однострочные реплики отсутствуют. Этому правилу неукоснительно следует в своей первой пьесе-трагедии Полоцкий.

Пьеса «О Навходоносоре царе, о теле злате и о трех отроках, в пещи не сожженных» начинается с предисловца, обращенного к царю Алексею Михайловичу – православному, смиренному и кроткому государю, укоренившему в сердце своем как в гнезде все христианские добродетели. Перед ним, предстоящими князьями (среди которых мог находиться наследник престола царевич Федор Алексеевич) и боярами обещают «комедийно явить» историю гордого вавилонского царя Навуходоносора, заставившего почитать свой образ вместо образа божьего и приведенного к истинной вере чудом отроков, не поврежденных пещным огнем. В эпилоге звучит благодарность царю за то, что изволил созерцать своим оком «комедийное сие действо».

С точки зрения правил школьной драматургии, сочинение Полоцкого комедией не является – на сцене представлена трагедия, в которой соблюдено главное условие жанра – изображены действия известного исторического



героя. Трагедия названа действием, которое не характеризует драматический жанр, а выступает синонимом сценической постановки вообще. Отметим, что толкование комедии как общего, «родового» понятия для обозначения спектакля дается в прологе не первой пьесы придворного театра – «Артаксерксова действия», а второй – «Иудифи»³⁵; в сохранившихся документах Посольского приказа, ведавшего делами придворного театра царя Алексея Михайловича, понятие «комедийное действие» становится универсальным для обозначения любых сценических постановок. Не указывая жанр, но создавая правильную или ученую трагедию, поэт Полоцкий принимает устоявшуюся «терминологию» и дворцового ведомства, и придворного театра.

Взятый Полоцким в драматическую обработку сюжет по канонам школьной поэтики идеален для трагедии. В драме о Навуходоносоре в центре действия стоит царская персона; развязка (или в терминологии школьной

Празднование Вербного воскресенья
в Москве. 1630–40-е гг.
Из книги А. Олеария

драмы – катастрофа) наступает неожиданно, поскольку сюжет впервые соединяет фигуру вавилонского царя и трех отроков (до того сюжет известен по литургическому чину, в котором нет Навуходоносора); из композиции удалены интермедии; несмотря на незначительный объем сюжетного действия, в нем множество персонажей (их число превосходит изначальные тринадцать); в драме присутствует хор, состоящий из музыкантов («Практическая поэтика»³⁶ дает подробную классификацию хора и его назначения в школьной драме). Сценическая функция хора – оставаться на сцене до окончания действия и покидать ее после произнесения эпилога – сохраняется.

Неизвестный автор «Практической поэтики» считает структуру школьной драмы единой для всех жанров. Для него пьеса складывается из пролога, пяти актов, которые подразделяются

на явления или сцены, хоров в заключение каждого действия, интермедий и эпилога. Он детально разрабатывает вопрос о прологе и эпилоге, который снимает в своей поэтике Сарбевский, упразднив их и как фрагменты сценической композиции и как структурный элемент драмы. Автор уделяет особое внимание интермедиям, что является редкостью и вольностью для школьных поэтик, поскольку тексты, сочиненные на национальном языке, в латинскую драму не записывались – как конфликующие с нормой идеальной поэзии³⁷.

Определяя интермедию как краткое вымышленное или реальное действие комического характера, представляемое между актами драмы и необязательно связанное с ней сюжетом, автор «Практической поэтики» указывает на ее сценическую функцию – освежать внимание зрителя. Нежелательны комические вставки между актами в трагедии, ибо противоречат ее цели – возбуждать в зрителях серьезное и скорбное переживание. Примечательно, что Полоцкий, инсценируя в своей трагедии пещной чин, заведомо отказывается включить в нее интермедию с традиционными халдеями. Он намеренно игнорирует «комический элемент» в трагическом представлении.

Пролог в «Практической поэтике» не является частью действия ни в комедии, ни в трагедии. В нем могут прозвучать рассуждения о современной жизни, о замысле пьесы и ее сюжете, выступить аллегорические фигуры, персонажи, предсказывающие ход событий, появиться символические изображения с комментариями участников и пояснительными надписями-эмблемами. Правилom школьного театра иезуитов, оговоренным в Школьном уставе, женские персонажи исключены из состава действующих лиц драмы – и на иезуитской сцене женские образы не появляются (исключения редки и делаются только для аллегорических фигур, исполнителями которых выступают воспитанники или преподаватели-клирики).

Общепотребительной формой пролога в школьной драме становится этикетная – в ней содержится прямое обращение к слушателям или зрителям (и те и другие упоминаются на паритетных началах) с просьбой о добром

расположении и с заведомым извинением перед тайными и явными недоброжелателями. Характер речевого этикета имеет и эпилог – это благодарность зрителям и просьба простить за ошибки. Данные требования уместны для классической формы школьной драмы, предназначенной к представлению в учебной аудитории, но не выполнимы на сцене придворного театра.

Хор в школьной драме не признается участником драматического действия, выведен за рамки сюжета, его партии не относятся к сценам актов – он может находиться на месте или двигаться по площадке, быть в окружении главного героя, обмениваться между собой стихотворными репликами, переживать происходящее и даже приходить в эмоциональное волнение. Ему позволено исполнять роль слуг, переменять сценическую обстановку, приготавливая мебель и реквизит. В нем можно представить музыкантов и певцов. Хор может вступать в общение с главным героем, но не должен смешиваться с участниками интермедий, сохраняя строгий и приличный вид. Из этого замечания можно сделать предположение об отсутствии переднего занавеса в школьном театре – его сцена никогда не пуста, с нее удаляются участники действия, вовлеченные в сюжет, и это служит знаком окончания акта, но на помосте остается хор и в его присутствии разыгрывается интермедия.

Жанру трагедии автор «Практической поэтики» делает одну существенную уступку – трагедия может быть и трехактной. Отметим, что трагедия Полоцкого, ограниченная одним «нормативным» действием или актом, составлена из трех сценических эпизодов: сцены в дворцовых покоях Навуходоносора, сцены трех отроков и сцены шествия вавилонского царя к пещи.

В поэтике теоретик-иезуит оговаривает и количество действующих лиц, одновременно являющихся на сцену – их должно быть не более 14 человек, хотя и признает, что в трагедиях для изображения свиты требуется большее число участников. К тому же на сцене могут появляться и лица без речей.

Поскольку трагедия Полоцкого в строгом смысле является одноактной – действующие лица в течение всего действия со сцены одновременно не уходят, то и роль хора в членении ее композиции на отдельные акты утрачивает актуальность, но сам хор сопровождает действие, расставляя музыкальные и ритмические акценты по ходу сюжета. Он откликается на приказы вавилонского царя развлечь его музыкой и гудеть в трубы, призывая поклониться кумиру.

Первый «музыкальный» антракт – ликование – продиктован правилом правдоподобного вымысла, которое внятно сформулировано в школьных поэтиках – пока готовятся золотой кумир для ритуального поклонения («образ стояй»³⁸, скульптурное изваяние – удар, нанесенный Полоцким по культу католической церкви) и печь огненная. Они не могут явиться на сцене по приказу царя в мгновение

ока – так что музыкальное развлечение (доставляющее удовольствие и присутствующим зрителям) есть воплощение высоко ценимого в поэтиках разумного вымысла, реализованное с помощью сценического эффекта «растягивания» времени. Пока в условных палатах вавилонского правителя, который сидит на троне в окружении предстоящих с обеих сторон бояр из свиты³⁹ и шести вооруженных воинов позади царского места⁴⁰, отдаются приказы и устраивается ликование с участием музыкантов, – за двумя занавесами в глубине сцены скрыты приготовленные для спектакля идол для поклонения и печь для отроков.

После завершения ликования на сцену возвращается исполнивший повеление Казначей, он открывает завесу, за которой появляется

Празднование Вербного воскресенья
в Москве. 1630–40-е гг.
Из книги А. Олеария





«Училище». Из «Букваря»
Ф. Поликарпова. 1701 г.

идол на поле Деир, собранный народ, по звуку труб начинающий творить поклоны, и три отрока, остающиеся непреклонными. Возникшее новое пространство с водруженным кумиром семантически не совпадает с пространством дворцовых покоев Навуходоносора, трактуется как отдельное, удаленное, «визионерское» – своеобразный вид в перспективу, не исключено, что кумир, а вслед за ним и печь, появлялись на фоне открывшегося живописного задника⁴¹.

Вслед за Казначеем на сцену выходит и исполнивший царское повеление Зардан, так же откладывающий завесу (по всей вероятности, вторую половину занавеса), за которой появляется печь. В нее отправляются представшие перед вавилонским властителем непокорные отроки, но прежде их связывают воины (шестеро – по числу реплик, которыми они обмениваются). На каждого отрока приходится по два воина, которые ведут непокорных к печи и ввергают в огонь.

С момента появления на театре кумира и печи сцена приобретает симультанный

характер, и наиболее зрелищная часть спектакля разыгрывается в ее глубине – на втором плане. Там сосредотачивается основная масса участников представления – в окружении Навуходоносора на первом плане остаются только четверо вельмож. Полоцкий жертвует принципиальной для школьного театра «несимультанностью» действия, чтобы зримо представились чудо – спасение отроков, к которым спускается ангел в человеческом обличье⁴², а также раскаянье и преображение самого вавилонского властителя. В стихотворный текст трагедии драматург ввел литургические фрагменты из пещного действа – как определил их архиепископ Солунский Симеон – воспевания из третьей главы книги Даниила, но на силлабическое переложение молитвословий отроков он не решился⁴³.

В библейском источнике вавилонский владья оказывается единственным, кто видит и отроков в огне, и спустившегося к ним ангела.

Они открываются ему не как непосредственному, сопresentствующему наблюдателю, а как видение и, дабы утвердиться в его истинности, он сам следует к печи, заявляя: «*видение паче слуха уверяет / хочу, да око мое соглядает*»⁴⁴. Рационализм в объяснении «небиблейского» поступка персонажа и чудесного преобразования гордого и жестокого царя в смиренного раба небесного владыки – основанные на правдоподобном вымысле «поход» Навуходоносора к печи (его нет в книге Даниила), освобождение отроков, которое совершает сам Навуходоносор, его приказ убрать трупы сраженных пламенем воинов, наконец, финал драмы с приглашением всех героев на пир, обусловленный сценической необходимостью – освободить сцену и завершить представление – отличает Полоцкого как драматурга, усвоившего уроки своих польских наставников. Он принимает в расчет и запреты, налагаемые на автора теорией иезуитской драмы (не выводит на сцену женских персонажей), и допущения, сформулированные в школьных поэтиках – спускает в огненную печь «идеальную» или аллегорическую фигуру Ангела, уместную лишь в трагическом жанре. Не отказывается он и от требования демонстрировать зрителю взволнованность и возбуждение героя в трагедии. Его вавилонский царь «с гневом глаголит к отрокам»⁴⁵, «разъярився, крикнет»⁴⁶ – в противоположность кроткому и благочестивому государю Алексею Михайловичу, главному зрителю и единственному адресату постановки.

Перенеся в трагедию полный текст молитвословий печных отроков из священнодействия (у Симеона – они поют псалмы из третьей главы книги Даниила), Полоцкий проявил себя как исследователь и знаток московской литургической традиции, точнее – истории московского богослужения. Он не мог видеть представления чина в Западной Руси – ни в Полоцке, ни в Киеве, ни в Вильне. Не застал его и в Москве, где чин отправлялся в Успенском соборе совсем недавно – при царе Михаиле Федоровиче – и лишь после великой Никоновой sprawy 1640–1650-х гг. исчез из Большого Требника, сохранившись только в старообрядческом

Потребнике. Ученый-книжник, выступавший против учителей раскола, ездивший вместе с Артамоном Матвеевым увещевать протопопа Аввакума, воспринял отмененное печное действо (наряду с библейским рассказом о трех отроках) как исторический источник для своей трагедии. В этом отношении его драматургический дебют на придворном театре был одновременно и благочестивым деянием православного монаха, достойного наместника Заиконоспасского монастыря, и светским этикетным жестом придворного поэта, дипломатично уклонившегося от идейного столкновения с комедиантами из протестантской среды.

В отличие от упраздненного театрализованного действия, чин поминовения печных отроков русская православная церковь продолжала совершать в канун Рождества и во времена Алексея Михайловича – в воскресный день за неделю или за две до праздника, на пороге святочного разгула. Приезжавшие в разное время в Московию иностранцы (в конце XVI в. англичанин Джайлс Флетчер, в первой половине XVII в. голштинский посланник Адам Олеарий) отмечали в устроителях уличного бесчинства – святочных халдеях – сходство с европейскими масленичными шутами (по карнавальным костюмам и нарушению норм повседневного поведения). Вслед за обряженными церковью халдеями, которые, участвуя в печном действе, разжигали пламя в печи и ввергали в него трех юношей, а также вплоть до Рождества сопровождали патриарха из кельи на богослужение и обратно, в городе на святочной неделе объявлялись их ряженные двойники, до самого Крещения творившие огненные потехи над мирными обывателями⁴⁷. Стихия языческого огня, в конце концов, гасилась освященной водой, и святочный карнавал прекращался. Прочная связь чина с карнавальным весельем, совершавшееся в нем чудо спасения не тронутых огнем отроков как прелюдия ко второму чуду – Рождению Живого Бога, дает основание утвердиться в предположении о святочном времени представления трагедии. Не следует забывать, что Симеон был не только иеромонахом, возвысившимся богословской ученостью и приобретшим покровительство двух

московских патриархов – Иоасафа и Питирима, но и искусственным придворным поэтом, не упускавшим случая преподнести свой стихотворный дар великому государю к большому и радостному церковному празднику, дабы развлечь и потешить. Свои стихотворные послания царю и его многочисленному семейству Полоцкий декламировал сам; писал виршевые приветствия и на заказ – от имени царевичей и вельможных отпрысков, поощряя в юных заказчиках развитие ораторских навыков и лично наставляя их в искусстве красноречия.

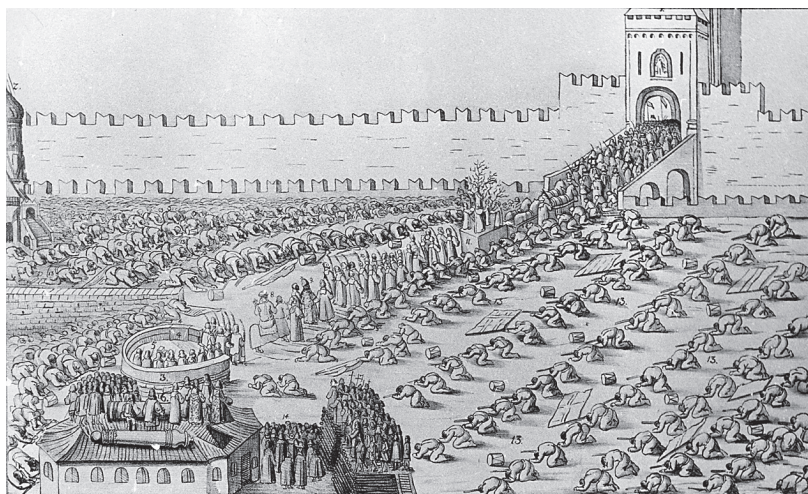
Приняв во внимание и ремарки, предписывающие участие в спектакле музыкантов, трагедия Полоцкого, действительно, могла быть впервые представлена на святках – в конце декабря 1673 г. – начале января 1674 г. – в кремлевских комедийных палатах над Новой аптекой, в период свободный от поста и «урочный» для исполнения старинного пещного действия, став церемониальным рождественским подарком поэта своему патрону. При ее постановке невозможно было обойтись без участия иностранных музыкантов. Среди них были приговоренные Николаем фон Стаденом в службу великого государя четверо молодых людей, которые «на всяких играх играют, что никогда преж сего на Москве не слыхано»⁴⁸ и шведский трубач Ян (Яган) Валдон – мастер уникальный и единственный при дворе Алексея Михайловича⁴⁹. По звуку его трубы в представлении симеоновой трагедии подданные вавилонского владыки падали ниц перед царским кумиром.

Не изменив традиции стихотворных подношений, Полоцкий облек свои вирши в новую для себя, но ставшую привычной для венценосца и придворного круга театральную форму. Вошедшая в культурный обычай русская декламация, ритмически организованная, связанная рифмой, зазвучала благодаря ему и на сцене – ни до, ни после Полоцкого на придворном театре царя Алексея Михайловича стихотворная драма не появлялась⁵⁰. Не сложные метафоры, а вирши – ритм и рифма – служа, по мнению Симеона, украшением мысли, запечатлевают ее в памяти слушателя. Запомнить стихотворный текст куда легче и

декламатору: исполнителям его пьес не приходилось, как русским комедиантам в школе Грегори и Гивнера в течение нескольких дней, днем и ночью твердить свои роли, переведенные добросовестными, но не принимающими в расчет правила школьной поэзии толмачами Посольского приказа.

Первой русской стихотворной трагедией придворный поэт Симеон Полоцкий направил панегирическую поэзию в новое драматургическое русло. В ней воплотился логический концепт в духе Сарбевского.

На одном из рисунков к его поэтике изображены три аллегорические фигуры на подмостках сцены-коробки с аббревиатурой Общества Иисуса вверху – представленные персонажи совпадают по атрибутике с некоторыми из персонажей виленской процессии 1627 г., которая состоялась в период возвращения Сарбевского к преподаванию в академии. Перед нами, скорее всего, показательное выступление ритор⁵¹ – они находятся на сцене одновременно (как и в процессии), а не выходят на нее по очереди; образуют своеобразный треугольник, излюбленную Сарбевским риторическую фигуру или концепт⁵². В центре – Провидение Божие: его представляет не студент, а священник, о чем говорят облачение и сопутствующие культовые детали – альба и надетая поверх нее далматика, манипул на запястье левой руки, кропило и чаша для окропления, венец на голове; в правой руке основной атрибут – подвешенный за нить треугольник, в который вписано «всевидящее око». Рисовальщик наивно фиксирует эффект парения – «всевидящее око» отделено от фигуры – и от аллегорической и от литургической, что соответствует его иконографии. Персонаж по правую руку от центрального – Натура (Натура людская) – отрок-ученик, на что указывает отсутствие далматика и перехваченная поясом альба. Наконец, третий участник риторического диспута – в литургическом облачении, состоящем из альбы и туники, с веткой пальмы в левой руке и щитом с изображением пеликана (знака божественного милосердия) в правой – Милосердие Божие. Живая картина развивает тезис о спасении верой, в основе его – божественное провидение,



Празднование
Вербного воскресенья
в Москве. 1660-е гг.
Из книги «Рисунки
к путешествию
Мейерберга...»

которого не дано познать грешной природе человека, она сопротивляется и возражает ему, но божественное милосердие указывает путь к спасению. Фигурой, объединяющей и примиряющей противоположности в споре о спасении – человеческую натуру и божественное милосердие – в конечном итоге, выступает Провидение, которое не случайно воплощает уполномоченный для совершения церковного таинства священник.

В прологе трагедии «О Навуходоносоре царе...», стоящем вне драматического действия, был заявлен базовый тезис: идеальный монарх – кроткий, чтящий Бога, добродетельный, сопresentствующий представлению Алексей Михайлович. В первом эпизоде сценического действия последовало опровержение основного тезиса – на театр вышла фигура антипода – гордого вавилонского царя Навуходоносора. Вторая сцена подтвердила начальный тезис – с кротостью и смирением три твердых в вере отрока претерпевают испытание огнем. И, наконец, наступает финал – совершается чудо – мятежный восточный владыка преображается в смиренного и богобоязненного правителя, признающего Бога Живого, склоняющего перед ним главу и приглашающего отроков к себе на пир. За рамками действия остается важнейшая часть спектакля – исполнение многолетия русскому царю, которым завершался панегирический спектакль Полоцкого.

По всей вероятности, дважды исполненная на придворном театре трагедия «О Навуходоносоре царе, о теле злате и о трех отроках, в печи не сожженных» – в Москве на святках и в Преображенском на масленицу – не требовала отдельных сценических приготовлений. Костюмом для Навуходоносора мог стать убор Артаксеркса, кумиром – любое скульптурное изображение, пещью – невысокий, поясной деревянный ящик четырехугольной или полукруглой формы (в некоторых кафедральных соборах России подобные ящики стояли в ризницах до XVIII в.); не было надобности и в пиротехнических эффектах с халдейскими трубками и плавун-травой (в действии отсутствовали не только халдеи – устроители огненных забав, но и сама печь появлялась из-за занавеса), освещались и сцена, и места для зрителей свечами в деревянных шандалах; один из главных элементов бутафории – царское место для Навуходоносора – можно было «одолжить» из того же «Артаксерксова действия».

Хорошо известна иконография сюжета трех пещных отроков – в соответствии с ней можно предположить, что трон Навуходоносора располагался с правой стороны от зрителей, а печь, в которую следовали отроки – с левой. С появлением сцены-коробки – своего рода рамы, которая обособляет и ограничивает пространство спектакля – семантика левого и

правого переходит в театральное представление из иконографии без зеркального сдвига.

Куда более существенным кажется вопрос об исполнителях трагедии Полоцкого – роли трех отроков, поющих в пещи псалмы, могли исполняться только имевшими навык церковного пения – либо иноками и учениками школы Ртищева, либо певцами из хора Государевых певчих дьяков⁵³, но не исполнителями придворных спектаклей, участие которых в постановках документально не засвидетельствовано, равно как и роль Ангела отводилась не мирянину, а клирику (смещение в театральном представлении светских исполнителей и инициированных священнослужителей – обычная практика школьного иезуитского театра, принесенная в Москву иеромонахом Симеоном, но не востребованная на сцене придворного театра и забытая до начала XVIII в.).

Создав для придворной сцены единственное драматическое произведение – трагедию «О Новходоносоре царе, о теле злате и о трех отроках, в пещи не сожженных» по правилам «иноземной» школьной поэтики, первый русский стихотворец и драматург Симеон Полоцкий мог не опасаться обвинений в латинстве: его защитой стало безупречное совмещение библейской истории с московским церковным чином, который утратил сакральность и превратился в историческое предание. Противопоставляя сюжет своей пьесы авторам-протестантам, определившим репертуар придворного театра первых лет его существования, он был уверен в покровительстве патриарха Питирима. Участь Полоцкого переменилась в июле 1674 г., когда на патриарший престол вззошел новый патриарх – Иоасаф, откровенный недоброжелатель Симеона, видевший в монахе Заиконоспасского монастыря приверженца латинской учености и опасного еретика.

Согласно поэтикам западноевропейского школьного театра первая русская стихотворная драма «О Новходоносоре царе, о теле злате и о трех отроках, в пещи не сожженных» является трагедией, предназначенной для постановки на сцене. Ее представления состоялись вслед за двумя осуществленными в придворном театре

царя Алексея Михайловича инсценировками – «Артаксерксовым действием» (октябрь 1672) и «Иудифью» (февраль 1673). Будучи этикетным подношением от придворного поэта, трагедия Полоцкого была разыграна на театре великого государя, но не его комедиантами. В спектакле принимали участие иностранные музыканты, изображавшие хор⁵⁴ – канонический для школьной драмы «коллективный» персонаж, оставленный в русской пьесе без речей (!), а действующих лиц трагедии представляли русские исполнители из числа учеников «грекофильской» ртищевской школы или послушников Заиконоспасского монастыря. Ученый монах Симеон Полоцкий принес в Москву новое, европейское понимание поэзии и драмы как одного из ее видов. В соответствии с ним поэзия – не боговдохновенный дар, а свод норм и правил, теория и наука, ей можно обучить и ей можно научиться.

Сочиненная по правилам и представленная на придворном театре пьеса Полоцкого не могла удержаться в его репертуаре и тем более стать образцом для подражания – она была итогом научных штудий, не вписывалась в светский официальный церемониал, которым сделался в России придворный театр, следовала поэтическим нормативам, а не вкусу и прихотям венценосца. По этой причине в ученой трагедии не было интермедий. На придворной сцене поэт Полоцкий должен был развлекать и славить царственного зрителя, но не наставлять; дидактический урок был преподан в следующей пьесе – «Комедии притчи о блудном сыне», и не на сцене великого государя.

¹ От жизни в миру он унаследовал два отчества — первое получил от отца, второе — от отчима Емельяна Шеремета. См.: Сазонова Л.И. Литературная культура России. Раннее Новое время / РАН; Институт мировой литературы им. А.М. Горького. М.: Языки славянских культур, 2006. С. 50.

² В 1664 г. между Симеоном и Епифанием состоялся спор о святых дарах и сходении на них святого духа, иначе — о «пресущвлении», или евхаристии, в котором чудовский старец Епифаний не без основания упрекал своего меньшого брата в приверженности к католицизму. Однако прижизненная полемика представителей двух типов учености — «греческой» и «латинской» — Епифания и Симеона, не была столь ожесточенной и драматичной, какой сделалась после их смерти.

³ Пребывание Симеона среди иезуитов косвенно подтверждает один из иностранных источников. Это «Сказания о Московии» — сочинение курляндского дворянина Якова Рейтенфельса (написанное для Тосканского герцога Козимо III Медичи и впервые увидевшее свет на латыни в Падуе в 1680 г., затем переведенное на немецкий язык и напечатанное в Нюрнберге в 1687 г.). В нем впервые в зарубежной литературе встречается упоминание о «русском поэте», которым оказывается Симеон Полоцкий. Характеристика, данная Рейтенфельсом, незначительна по объему, но примечательна: «Еще один из этих ученых мужей — монах-базилианец по имени Симеон, и в качестве одного разумеющий немало в латыни». Подобно московским «грекофилам», католик (а, возможно, и иезуит) Рейтенфельс связывает свободное владение латынью с принадлежностью к униатскому ордену — это убеждение наверняка возникло из личного общения с Симеоном, которое могло происходить только на языке западноевропейской учености, общем для обоих собеседников. См.: Сазонова Л.И. Указ. соч. С. 58.

Подозрение в униатском прошлом усиливало и тесное сближение Симеона с митрополитом Газским Паисием Лигаридом, греком-западником; во время церковного собора 1666 г. он был его переводчиком. Паисий, воспитанный в римской униатской коллегии св. Афанасия и рукоположенный в священники греческого обряда западнорусским униатским митрополитом, приобретает высочайшее покровительство при московском дворе, не отказывая себе в удовольствии произносить латинские проповеди перед царским семейством в присутствии возмущенных русских архиереев, для чего прибегал к помощи своего переводчика.

⁴ Вследствие этих обвинений рукописи ученого латиниста были изъяты у хранителя его архива Сильвестра Медведева и на долгие десятилетия скрыты в сундуке патриаршей ризницы.

⁵ Единственным высшим учебным заведением в Великом княжестве Литовском была Виленская иезуитская академия, в которую мог поступить Полоцкий после завершения курса в православной киевской братской школе. Дидаскал Полоцкий не успел получить степени доктора философии и богословия, вероятно, из-за того, что в Вильну попал во время событий русско-

польской войны. В 1655 г. он мог стать свидетелем осады и штурма города русскими войсками. Через шесть лет пережившая захват католических храмов и изгнание из города иезуитов Вильна вернулась в состав Речи Посполитой — тогда же возобновилась деятельность ее академии.

⁶ В тексте завещания среди немногочисленных православных обителей, между которыми он заповедал разделить свое имущество, упомянут и Святодуховский (он же Святотроицкий) монастырь в Вильне. См. Татарский И. Симеон Полоцкий. Его жизнь и деятельность. Опыт исследования истории просвещения и внутренней церковной жизни во вторую половину XVII века. М.: тип. М.Г. Волчанникова, 1886. С. 324.

⁷ Старейший из сохранившихся латинских манускриптов по теории поэзии из Киева датируется 1685 г. — те же, по которым учился Самуил Ситнянович, безвестно исчезли в пожарах разрозненной коллегии двадцатью годами раньше. Старейшая из дошедших киевских поэтик получила цветистое барочное название — «Ключ Кастальский, водами потоков своих муз Киево-Могилянского Парнаса орошающий...» (Fons Gatalius...). Неизвестный автор ограничивается в ней следующим определением комической поэзии (заметим, не комедии как жанра): «комическая поэзия подражает (est imitatio) драматической, выражая действия гражданского и частного (civiles et privatas actiones) характера, но только с юмором». Перевод по лат. цитате, см.: Резанов В.И. Из истории русской драмы. Школьные действа XVII—XVIII вв. М.: Синадальная типография, 1910. С. 7.

⁸ Составители киевских трактатов 1680—1690-х гг. избегали именовать их поэтиками, никогда не выходили за пределы жанровых определений, установленных теоретиками-иезуитами, дословно воспроизводили их, ссылаясь на первоисточник. Рационализм, свойственный поэтикам иезуитов даже в названиях, жесткая структурированность в изложении материала здесь отступали под натиском метафорических образов и свободной композиции в расположении отдельных частей теории поэзии. В названии одной из поэтик 1689—1699 гг. «Камена Парнаса Киево-Могилянского, хвалу свою к сладчайшей небесной музе Марии воссылающая...» (Cataena...) причудливо сплетаются образ латинской нимфы-прорицательницы Камены, музы поэзии, и Марии (не Богородицы и не Магдалины, а небесной музы, покровительницы стихотворцев). Усилия киевских ученых мужей в эпоху барокко направлены на составление сложных метафор, а не стройной теории поэзии.

⁹ См.: Сазонова Л.И. Общеввропейские черты восточнославянского барокко: из наблюдений над поэтикой // Литературоведение как литература. Сборник в честь С.Г. Бочарова. Отв. ред. И.Л. Попова. М.: Языки славянской культуры: Прогресс—Традиция, 2004. С. 37.

¹⁰ Школьный устав ордена иезуитов (Ratio atque institutione studiorum Societatis Jesu), принятый в 1599 г., оставался на протяжении XVII в. единственным регламентом для западноевропейских школ, являлся

образцом для учебных заведений всех христианских конфессий и вменял в обязанность преподавателям риторики подготавливать и представлять с участием воспитанников театральные действия.

¹¹ Театрализованной церемонии, засвидетельствованной прибывшим в Вильну из австрийских земель иезуитом Кноглером, предшествовал обряд канонизации королевича Польского и княжича Литовского Казимира в соборе святого Станислава, где находились его мощи: на торжестве присутствовали польский король Сигизмунд III и великий канцлер Литовский Лев Сапега.

¹² Две аллегории символизировали достоинства нового литовского святого — отказ от принятия короны и данный обет безбрачия с посвящением себя научным занятиям.

¹³ К началу XVII века пантеон литовских святых не был многочисленным, в него входили и трое известных виленских мучеников, канонизированных православной церковью и наравне с нею почитаемых католиками — Антоний (Нежило), Иоанн (Кумец) и Евстафий (Круглец), погубивших от рук язычников в первые годы христианизации Литвы. Допущение православных святых в качестве патронов княжества для оформления триумфальной арки в этот период не кажется фантастичным. Первый ректор Виленской иезуитской коллегии Станислав Варшевицкий, равно как и его преемник, ректор Академии Петр Скарга были убежденными сторонниками объединения греческой и католической церквей, а последний — и идеологом унии. Наименьшее возражение у католиков в эпоху Контрреформации вызывал культ православных святых.

¹⁴ См.: Резанов В.И. Из истории русской драмы. Экскурс в область театра иезуитов. Нежин: тип. н-ков В.К. Меленевского, 1910. С. 300.

¹⁵ Первое высшее образовательное заведение в России, учрежденное на основе поданной царю Федору Алексеевичу в 1682 г. «Привилегии на Академию», авторами которой считаются Симеон Полоцкий и его ученик Сильвестр Медведев. В Славяно-греко-латинской академии в первые годы XVIII в. с прибытием в Москву ученых монахов из Малороссии и введением преподавания поэтики и риторики на латинском языке сформировался русский школьный театр.

¹⁶ *Dziewo Nabuchodonozora*.

¹⁷ Чин был установлен митрополитом Московским и всея Руси Макарием и перенесен им в 1558 г. в столицу Московского царства из Новгорода, где совершался в бытность владыки архиепископом.

¹⁸ Сперва протестантом Адамом Олеарием, два раза посетившим Московию при царе Михаиле Федоровиче, затем католиком Августин

ном Мейербергом и, наконец, сыном Антиохийского патриарха Макария архидьяконом Павлом Алеппским.

¹⁹ По замечанию И.Е. Забелина, в годы пребывания в Москве Александрийского и Антиохийского патриархов (1668), а также польских и шведских посольств (1672 и 1674) вербу украшают особенно пышно — на ней появляются не только изюм, финики, винные ягоды, яблоки, орехи, но и изготовленные в Немецкой слободе цветы, листья, экзотические плоды, даже птицы.

²⁰ Целительное свойство имеет и пепел, остающийся после сожжения древа Навуходоносора.

²¹ См.: Путешествие Антиохийского патриарха Макария в Россию в половине XVII в., описанное его сыном архидиаконом Павлом Алеппским / Пер. с арабск. яз. Г.А. Муркоза. М.: Университетская типография, 1898. Вып. 3. С. 173—175.

²² Под новой европейской забавой подразумевается придворный театр царя Алексея Михайловича, начальный репертуар которого определялся немецкими протестантами.

²³ Учебник латинской грамматики испанского иезуита Альвара — «*De institutione grammatica*» — был лучшим руководством по изучению латыни в XVII в., использовался только в иезуитских школах, не раньше 1730-х стал учебным пособием и в Киево-Могилянском коллегии (тогда — академии).

²⁴ См.: Татарский И. Указ. соч. С. 69.

²⁵ Заметим, что школа Ртищева просуществовала до 1685 г., когда была переведена в Заиконоспасский монастырь, где до своей кончины в 1680 г. подвизался Полоцкий.

²⁶ См. Татарский И. Указ. соч. С. 22.

²⁷ Став очевидцем и участником московских церковных соборов 1660-х гг. по делам самовольно оставившего патриарший престол Никона и расколочительства, Симеон переводит обращение к царю Паисия Лигарита, призывающего: «Ты убо, о Пресветлый Царю, подражай Феодосием, Юстинаном и сожизди zde училища ради остроумных младенцев ко учению трех язык коренных, наипаче: греческого, латинского и славенского. . .»; составив «Жезл правления» — труд о верховенстве царской власти, рассмотренный, одобренный собором 1666 г. (издан и в 1667 преподнесен в дар Алексею Михайловичу и восточным патриархам), он выступает от имени последних с речью о необходимости устройства русских училищ. Как следствие появляется грамота патриарха Иоасафа об учреждении в Москве образовательных заведений для изучения «славенского и латинского диалектов», но школа в столице так и не была открыта. См. Татарский И. Указ. соч. С. 68.



Аллегория
грамматики.
Гравюра из учебника
«Грамматика
словенская»
Лаврентия Зизания.
Вильна. 1596

²⁸ Богоявленский С.К. *Московский театр при царях Алексее и Петре*. М.: тип. В.И. Воронова, 1914. С. 37.

²⁹ Из Приказа Новой аптеки выделялись кормовые деньги немецким и русским комедиантам, дававшим представления в комедийных палатах Кремля, а также участвовавшим в спектаклях музыкантам из Немецкой слободы и придворным музыкантам, приговоренным в службу московскому государю в 1672 г. полковником фон Стаденом.

³⁰ Об отправлении обряда пещного действия в конце XIV в. в соборе Святой Софии в Константинополе сообщает инок Игнатий Смольнянин, совершивший в 1390-х гг. путешествие в Царьград.

³¹ Самое раннее документальное свидетельство о литургическом чине пещного действия в русской церкви содержится в расходных книгах новгородского Софийского собора и относится к 1548 г., когда оно было совершено в присутствии Великого князя Московского Василия Ивановича. См.: Красносельцев Н. Чин пещного действия в Вологодском Софийском соборе. Историко-литературно-археологический этюд / Русский филологический вестник, издаваемый под редакцией профессора А.И. Смирнова. Т. XXVI. Варшава: тип. Марии Земкевич, 1891. С. 120.

³² Там же. С. 119.

³³ См.: Державина О.А. Пьеса о царе Новуходносоре на европейской и русской сцене XVII века // Институт русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР. Литература и общественная мысль Древней Руси. Труды отдела древнерусской литературы. Т. XXIV. Л.: Наука, 1969. С. 272–275.

³⁴ См. Резанов В.И. К истории русской драмы. Поэтика М.-К. Сарбевского по рукописям музея кн. Чарторыйских в Кракове. Нежин, 1911. С. 8.

³⁵ «Артаксерксово действо» было впервые исполнено на придворной сцене

17 октября 1672 г. комедиантами Грегори на немецком языке и не содержало каких-либо определений сценического действия или театра. Оно возобновлялось в 1673–1674 гг. как с участием немецких комедиантов, о чем свидетельствуют многочисленные челобитные от «иноземских детей» — участников представлений, так и русских исполнителей, находившихся в обучении у Грегори с июня 1673 г. В прологе второй постановки — «Иудифи» — «комедийное действо» объясняется как сценическое представление.

³⁶ Дошедший из Виленской академии анонимный манускрипт «Практическая поэтика» (*Poetica practica*) составлен в 1648 г., ориентирован на теорию школьной драмы Сарбевского, но шире и свободнее трактует некоторые из ее положений в части структуры латинской школьной драмы.

³⁷ Думается, что по той же причине они не записывались в текст русскоязычных стихотворных пьес.

³⁸ Симеон Полоцкий. О Навуходносоре царе, о теле злате и о трех отроцех, в пещи не сожженных / Русская драматургия последней четверти XVII и начала XVIII в. // Ранняя русская драматургия XVII — первая половина XVIII в. М.: Наука, 1972. С. 163.

³⁹ Они располагаются по двое с каждой стороны (двое из шести придворных, вышедших ранее на сцену, отосланы исполнять царский приказ: Зардан — налаживать печь, Казначей — приготавливать кумир).

⁴⁰ В ремарках к «Иудифи» есть указание на «протазанщиков» — воинов, вооруженных протазаном — с XVII в. оружием телохранителей монарха.

⁴¹ С.К. Богоявленский приводит любопытные сведения о двух неопознанных постановках, бывших на святочной и масленой неделях 1674 г. Первая — «святочная» — была разыграна в кремлевских комедийных палатах над Новой аптекой до 24 февраля 1674 г. (!), вторая — «масляная» — в комедийной хоромине в селе Преображенском в период с 24 по 27 февраля. Есть документальное свидетельство об участии во второй постановке музыкантов из Немецкой слободы, о перевозе из Москвы в Преображенское царского места, сукон, ковров, театрального платья и декораций — рам перспективного письма, но нет сведений о вызове немецких или русских комедиантов для участия в представлении, а также упоминаний о пасторе Грегори и его театральном помощнике Гивнере. Богоявленский выдвинул гипотезу о дважды представленном в присутствии царя неизвестном музыкально-балетном дивертисменте, не связав оба спектакля с трагедией Полоцкого. См.: Богоявленский С.К. Указ. соч. С. 39.

⁴² Ангел у Полоцкого — персонаж со словами, а не изображение, как в пещном действе у греков и в русском церковном чине, в этом смысле он — идеальная аллегорическая фигура из иезуитских поэтик школьной драмы и театра.

⁴³ «Псалтирь рифмованная» Симеона Полоцкого — русский стихотворный перевод псалмов Давида в подражание польской Псалтири Яна Кохановского (1578), была опубликована в Москве в Верхней типографии в 1680 г.

⁴⁴ Симеон Полоцкий. *О Навоходоносоре царе*. . . С. 168.

⁴⁵ Там же. С. 165.

⁴⁶ Там же. С. 166.

⁴⁷ См.: Парфентьев Н.П. Из истории древнерусской церковно-обрядовой культуры: «певцы» и «халдеи» в чине архиерейского поставления XV — XVII вв. // Вестник ЮУрГУ. № 10 (269). Челябинск, 2012. С. 99–108.

⁴⁸ С.К. Богоявленский. Указ. соч. С. 5.

⁴⁹ Яган Валдон — один из пятерых нанятых в придворную службу иноземных музыкантов был отпущен на родину с проезжей грамотой 19 июня 1674 г., то есть после постановки трагедии Симеона, в которой не мог не участвовать. См.: Там же. С. 40.

⁵⁰ Стихотворным был немецкий текст «Артаксерксова действия», но при переводе его на русский язык рифма не сохранилась.

⁵¹ М.-К. Сарбевский не допускает возможности участия в сценическом представлении трагедии или комедии аллегорических персонажей.

⁵² См. Софронова Л.А. Поэтика славянского театра XVII — первой половины XVIII в.: Польша, Украина, Россия. М.: Наука, 1981. С. 12.

⁵³ Участием в спектаклях исполнителей, не принадлежащих к придворному театру, объясняется отсутствие сведений о выдаче жалованья или «кормовых денег».

⁵⁴ Помимо пяти музыкантов, состоявших на службе у Алексея Михайловича с 1672 г., было послано в Немецкую слободу за «Симоном органистом и его учениками» и «за игрецами Тимофея Газенкруха с товарищами». Доставили иноземцев 24 февраля 1674 г. в село Преображенское для комедийного действия, но придворных комедиантов ни иностранных, ни русских среди них не было. См. Богоявленский С.К. Указ. соч. С. 39.

Список литературы:

1. Русская драматургия последней четверти XVII и начала XVIII в. // Ранняя русская драматургия XVII — первая половина XVIII в. / Под редакцией О.А. Державиной. М.: Наука, 1972. — 366 с.

2. Тихонравов Н.С. Русские драматические произведения 1672 — 1725. Т.1-2. СПб.: тип. Д. Кижанчикова, 1874. — 612 с.

3. Полоцкий Симеон. Избранные сочинения / Подготовка текста, статья и комментарии И.П. Еремина. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1953. — 281 с.

4. Богоявленский С.К. Московский театр при царях Алексее и Петре. М.: тип. В.И. Воронова, 1914. — 189 с.

5. Державина О.А. Пьеса о царе Навоходоносоре на европейской и русской сцене XVII века // Институт русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР. Литература и общественная мысль Древней Руси. Труды отдела древнерусской литературы. Т. XXIV. Л.: Наука, 1969. С. 272–275.

6. Дмитриевский А. Чин пещного действа. Историко-археологический этюд, посвященный проф. Н.Ф. Красносельцеву // Византийский сборник под редакцией В.Г. Васильевского и В.Э. Регеля. СПб: Императорская академия наук, 1894. Т. 1. С. 553–600.

7. Красносельцев Н. О «Пещном действе». Замечания и поправки к статье М. Савинова // Русский филологический вестник. Том XXVI. Варшава: тип. Марии Земкевич, 1891. С. 117–122.

8. Резанов В.И. Из истории русской драмы. Экскурс в область театра иезуитов. Нежин: тип. н-ков В.К. Меленевского, 1910. — 467 с.

9. Резанов В.И. Из истории русской драмы. Школьные действия XVII–XVIII вв. и театр иезуитов. М.: Синодальная типография, 1910. — 347 с.

10. Резанов В.И. К истории русской драмы. Поэтика М.-К. Сарбевского по рукописям музея князей Чарторыйских в Кракове. Нежин, 1911. — 30 с.

11. Сазонова Л.И. Литературная культура России. Раннее Новое время / РАН; Институт мировой литературы им. А.М. Горького. М.: Языки славянских культур, 2006. — 896 с.

12. Софронова Л.А. Поэтика славянского театра XVII — первой половины XVIII в.: Польша, Украина, Россия / АН СССР; Институт славяноведения и балканистики. М.: Наука, 1981. — 262 с.

13. Татарский И. Симеон Полоцкий. Его жизнь и деятельность. Опыт исследования из истории просвещения и внутренней церковной жизни во вторую половину XVII века. М.: тип. М.Г. Волчанинова, 1886. — 349 с.