

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ НАУЧНО-
ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
«Государственный институт искусствознания»

на правах рукописи

ЕФРЕМОВА Надежда Георгиевна

**Драматургия Симеона Полоцкого и школьный театр в России
конца XVII – начала XVIII вв.:
предпосылки, истоки и первые опыты**

Специальность 17.00.01 – театральное искусство

Диссертация на соискание ученой степени кандидата
искусствоведения

Научный руководитель:
доктор искусствоведения,
главный научный сотрудник ГИИ
Старикова Л.М.

Москва

2019

Оглавление

Введение.....	3
Глава 1. Истоки русского школьного театра: между Западной Европой и Речью Посполитой.....	29
1.1. Теория и практика западноевропейского школьного театра	35
1.2. Поэтика Скалигера и представления французского школьного театра	47
1.3. Школьные поэтики иезуитов.....	53
1.4. Польские школьные поэтики	65
Глава 2. Декламации Симеона Полоцкого как прототеатральное речевое действо	82
2.1. Школьные окказиональные декламации.....	82
2.2. Школьные паралитургические декламации.....	123
2.3. Первый опыт «школьной» драматургии: театральные диалоги	211
2.4. Московские декламации и придворный речевой этикет	239
Глава 3. «О Навходоносоре царе, о теле злате и о трех отроцех, в печи не сожженных»– первая русская поэтическая драма для придворного театра	260
3.1. Виленская академия и церемониальные процессии иезуитов	260
3.2. Московские театрализованные чиновослужения.....	272
3.3. Школа Заиконоспасского монастыря	277
3.4. Постановочные особенности первой русской стихотворной пьесы для придворного театра	280
3.4.1. Датировка	280
3.4.2. Чин пещного действия и драматический сюжет	282
3.4.3. Проблема идентификации драматургического жанра	287
Глава 4. Первая русская школьная комедия	304
4.1. Вопрос о датировке	304
4.2. Адресат комедии	311
4.3. Евангельская притча в западноевропейской драматургической обработке	313
4.4. Шведский список и графический образ комедии Симеона.....	322
4.5. Исторические прототипы сюжета комедии	332
4.6. Постановочные принципы комедии	346
Глава 5. «Ужасная измена сластолюбивого жития»: опыт исторической реконструкции первого спектакля «школьного театра» в России.....	354
5.1. Духовная школа как обязательное условие школьного театра.....	354
5.2. Время и место постановки.....	359
5.3. Сценические принципы московской школьной постановки.....	362
Заключение	396
Список использованной литературы	405

Введение

Актуальность темы исследования. В последние 30–40 лет документальная база ранних периодов существования русского театра (конца XVII–первой половины XVIII веков) существенно пополнилась новыми материалами и значительными исследованиями. Однако, истории «школьного» театра в России, особенно его истоков, эта тенденция не коснулась, тогда, как он является одной из важнейших составляющих в формировании профессионального театра в России на ранних его этапах.

Степень разработанности темы исследования. Родоначальником школьной драматургии и театра в России считается Симеон Полоцкий. Началом исследования драматургического творчества поэта послужили публикации двух его пьес: «Комедии притчи о блудном сыне» и «О Навходоносоре царе, о теле злате и о трех отроцех, в печи не сожженных».

Первое печатное издание предпринял Н.И. Новиков в 1789 г. в «Древней российской вивлиофике»¹, где обе драмы появились с заглавиями – «Комедия, притча о блудном сыне» и «Комедия о Навуходносоре царе, о теле злате и о трех отроцех, в печи сожженных». Порядок текстов в сборнике отвечал их расположению в рукописи «Рифмологиона», однако протограф, с которого была сделана их публикация до сих пор не установлен. Н.И. Новиков представил тексты без указания автора и датировки, а также и без сопроводительного комментария, в соответствии с выработанным им принципом публикации архивно-исторических документов. В этом же выпуске «Древней российской вивлиофики» помимо двух стихотворных драм Симеона Полоцкого он поместил анонимную комедию в прозе, которая, судя по Предисловию, но не по указанному заглавию, опознается как известная историкам театра под названием «Иудифь», представленная 8 декабря 1674 г. при дворе Алексея Михайловича.

¹ Древняя Российская Вивлиофика, Содержащая въ себѣ собраніе древностей российскихъ, до исторіи, географіи и генеалогіи российскія касающихся, Изданная Николаемъ Новиковымъ, Членомъ Вольнаго Российскаго Собранія при Императорскомъ Московскомъ Университетѣ. 2-е изд. М.: Въ Типографіи Компаніи Типографической, 1789. Ч. 8. С. 34–60, С.158–169.

Вторая публикация текстов двух драматических сочинений Симеона Полоцкого была сделана Н.С. Тихонравовым в 1874 г. в первом томе его фундаментального историко-литературного труда «Русские драматические произведения 1672–1725 годов»², сопровождалась развернутой вступительной статьей «Репертуар русского театра в первые пятьдесят лет его существования» и содержала их датировку в «Хронологическом перечне», определенную историческим промежутком между 1673 и 1678 гг. Во втором томе³ Н.С. Тихонравов впервые опубликовал и четыре гравюры из печатного издания «История или действие евангельския притчи о блудном сыне, бываемое лета от рождества Христова 1685». В отличие от Новикова, Тихонравов воспользовался протографами текстов из рукописного свода «Рифмологиона» Симеона Полоцкого. В первый том он включил и раннюю печатную версию «Иудифи», впервые установив ее датировку.

В 1881 г. Д.А. Ровинский опубликовал в своем многотомном иллюстрированном издании «Русские народные картинки»⁴ гравированную книгу «История или действие евангельския притчи о блудном сыне, бываемое лета от рождества Христова 1685», известную как первое посмертное издание комедии Симеона Полоцкого. Таким образом, к 1880-м гг. сложился основной корпус драматических сочинений Симеона Полоцкого, состоявший всего из двух пьес и длительный период считавшийся исчерпанным, не в пример произведениям разнообразных поэтических жанров и богословской прозы, по сию пору полностью не представленным и по-прежнему привлекающим интерес филологов-славистов и историков литературы.

Этот драматургический корпус был расширен вновь открытым С.А. Щегловой сочинением Симеона – театральным диалогом «Беседы пастушеские». В 1923 г. его текст и сопроводительная статья, в которой

²Тихонравов Н.С. Русские драматические произведения 1672–1725 годов: в 2 т. Т. 1: Драматические произведения XVII века (1672—1678). СПб.: Изд. Д.Е. Кожанчикова, 1874. С. 296–323; С. 324–336.

³Тихонравов Н.С. Русские драматические произведения 1672–1725 годов. Т. 2: Драматические произведения первой четверти XVIII века. — СПб.: Изд. Д.Е. Кожанчикова, 1874.

⁴Ровинский Д.А. Русские народные картинки: в 5 кн. СПб.: Тип. Академии наук, 1881. Кн. 3: Притчи и листы духовные. С. 8–38. Кн. 4: Примечания и дополнения. С. 250–252.

указывалось на связь произведения с традицией польских рождественских представлений появились в сборнике «Старинный театр в России»⁵. В 1928 г. публикация текста праздничного диалога была возобновлена в сборнике в честь академика А.И. Соболевского⁶, но автор предложил для нее новое название – «Декламация Симеона Полоцкого». Дважды опубликованный текст рождественского диалога позже никогда не включался в свод драматических произведений поэта, хотя факт изменения названия печатного дубликата вызвал полемику среди филологов, подготавливавших последующие печатные издания и обратил их внимание на жанр декламации в творчестве Симеона.

В 1953 г. вышли в свет Избранные сочинения Симеона Полоцкого. Подготовка текста, вступительная статья и комментарии были сделаны И.П. Ереминым, выдающимся исследователем творчества русского стихотворца. Были воспроизведены две пьесы Симеона с протографа, которым раньше воспользовался Н.С. Тихонравов, но хорошо известную ему рождественскую пастораль И.П. Еремин, признававший драматический характер диалога, к ним не приобщил. Во вступительной статье он осмыслил две хрестоматийные пьесы Полоцкого в дихотомии драматических жанров французского классицизма, назвав одну – «Трагедией о Навходоносоре», и редуцировав заглавие второй до «Комедии о блудном сыне». Жанровая поляризация драм русского поэта XVII в. была данью основательно изученному большому западноевропейскому театральному стилю и одновременно искусственно ускоренной попыткой пустить национальный литературный и театральный процесс по пути культурной и цивилизованной Европы, неоправданным намерением синхронизировать его с высшими сценическими достижениями.

Возвращением к традиции публикации исключительно драматических текстов, дающих представление о ходе и особенностях, закономерных отклонениях старинного русского театра от западноевропейской «магистральной»,

⁵Щеглова С.А. Русская пастораль XVII века («Беседы пастушеские» Симеона Полоцкого) // Старинный театр в России / Под ред. акад. В.Н. Перетца. П.: Academia, 1923. С. 65–92.

⁶ Она же. Декламация Симеона Полоцкого // Сборник статей в честь академика С.И. Соболевского. Л.: [б.и.], 1928. С. 5–9.

заложенной Н.С. Тихомировым, было многотомное издание «Ранняя русская драматургия (XVII – первая половина XVIII в.)». Во втором томе, озаглавленном «Русская драматургия последней четверти XVII и начала XVIII в.»⁷, были представлены обе пьесы Симеона Полоцкого в сопровождении развернутого академического комментария с анализом предшествующих публикаций и лингвистического своеобразия текста, а также утраченных со временем историко-культурных смыслов. Не опознанный как текст, относящийся к русскому театру XVII в., пастушеский диалог в него включен не был.

В 1982 г. белорусский исследователь В.К. Былинин сообщил об открытом им тексте польской драмы Симеона Полоцкого, обнаруженном в московском архиве, посвятив ей статью «Неизученная школьная пьеса Симеона Полоцкого»⁸ в сборнике «Русская старопечатная литература (XVI– первая четверть XVIII в.)», а в 1990 г. совместно с Л.У. Звонаревой произвел ее публикацию⁹ на языке оригинала и в переводе на русский язык.

К настоящему времени корпус драматургических текстов Симеона Полоцкого состоит, по нашему убеждению, из четырех сочинений: «Комедии притчи о блудном сыне», пьесы «О Навходоносоре царе, о теле злате и о трех отроцах, в печи не сожженных», рождественского диалога «Беседы пастушеские» и страстного диалога «Вирши в Великий пяток при выносе плащаницы».

Интерес, порожденный находкой театрального пасторального диалога, привел к появлению ряда публикаций ранее неизвестных декламаций Симеона Полоцкого, но филологи XX в. отказывались признавать их произведениями драматического характера, исследуя как жанр поэтической литературы. К наиболее заметным статьям, содержащим тексты декламаций, принадлежат следующие: «”Декламация“ Симеона Полоцкого» И.П. Еремина¹⁰, в которой

⁷ Русская драматургия последней четверти XVII и начала XVIII в. / Под. ред. О.А. Державиной. М.: Наука, 1972. 368 с.

⁸Былинин В.К. Неизученная школьная пьеса Симеона Полоцкого // Симеон Полоцкий и его книгоиздательская деятельность. М.: Наука, 1982. С. 309–317.

⁹Симеон Полоцкий. Вирши / Сост., подбор текстов, вступ. ст. и коммент. В.К. Былинина, Л.У. Звонаревой. Минск: Мастацкая літаратура, 1990. 447 с.

¹⁰Еремин И.П. «Декламация» Симеона Полоцкого // Труды Отдела древнерусской литературы / АН СССР; ИРЛИ (Пушкинский Дом); ред. В.П. Адрианова-Перетц. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1951. – Т. 8. С. 354–361.

исследователь представил московскую декламацию, произнесенную полоцкими отроками в Москве перед царем Алексеем Михайловичем 19 января 1660 г. и, в отрицание театральной природы декламации впервые применил жанровое обозначение трагедии к пьесе о Навходоносоре; «Из ранних декламаций Симеона Полоцкого (“Метры” и “Диалог краткий”)» Н.И. Прашковича¹¹; «Carmen echiicum у Симеона Полоцкого» А. Хипписли¹². В последнее тридцатилетие XX в. вновь открытых декламаций Симеона Полоцкого не появлялось. Последним явлением этого жанра стали «Иверские декламации», трехчастный свод стихотворных полилогов, обнаруженный в фонде Австрийской Национальной библиотеки и опубликованный в Приложениях к капитальному историко-культурологическому труду Л.И. Сазоновой «Литературная культура России. Раннее Новое время»¹³. Инициатива поиска новых драматических или прототеатральных текстов, характеризующих особенности великорусской, южнорусской и западнорусской зрелищной культуры XVII в., всегда исходила от филологов. Они же первыми приступили к театроведческому исследованию старинной драмы.

Основоположником театрального анализа драматических текстов XVII–начала XVIII вв. можно считать Н.С. Тихонравова, введившего в свои статьи и комментарии элементы сценической реконструкции спектакля, скрытые в его литературной основе. Исследовательский интерес его продолжателей сосредоточился не на сценической форме представления, а на структуре и содержательном аспекте драмы. Две авторизованные пьесы русского театра в 1670-х гг. привлекли внимание Л.Н. Майкова и П.О. Морозова.

В «Очерках из истории русской литературы XVII и XVIII столетий»¹⁴ Л.Н. Майков посвятил отдельную главу жизни и творчеству Симеона Полоцкого,

¹¹Прашкович Н.И. Из ранних декламаций Симеона Полоцкого («Метры» и «Диалог краткий») // Труды Отдела древнерусской литературы / АН СССР. ИРЛИ (Пушкинский Дом); под ред. В.И. Малышева. М.; Л.: Наука : Изд-во АН СССР, 1965. – Т. 21. С. 29–38.

¹²Хипписли А. Carmen echiicum у Симеона Полоцкого // Труды Отдела древнерусской литературы / АН СССР. ИРЛИ (Пушкинский Дом); отв. ред. Д.С. Лихачев. Л.: Наука, 1974. – Т. 29: Вопросы истории русской средневековой литературы: Памяти В.П. Адриановой-Перетц. С. 361–364.

¹³Сазонова Л.И. Литературная культура России. Раннее Новое время / РАН; ИМЛИ им. А.М. Горького. М.: Языки славянских культур, 2006. С. 709–727.

¹⁴Майков Л.Н. Симеон Полоцкий: Историко-литературный очерк // Древняя и новая Россия. СПб: Хромолитография В. Грацианского, 1875. Т. 9–12; Майков Л.Н. Очерки из истории русской литературы XVII и XVIII столетий. Изд. 2-е, допол. СПб.: Изд. А.С. Суворина, 1889. 432 с.

которая являлась опубликованным в 1875 г. историко-литературным очерком. В нем подтверждается обучение Симеона в Киевском коллегиуме в бытность в нем наставником и префектом выдающегося малороссийского церковного деятеля и богослова Лазаря Барановича. Майков связывает имя Симеона с начальным этапом русского театра при дворе Алексея Михайловича, а его драматургические произведения – со сценическим опытом, полученным в киевском училище, который ученый монах стремился распространить в Москве. Он принимает две пьесы Полоцкого за образцы южнорусской школьной драмы, но ничего не говорит о традиции декламации. Майков устанавливает очередность рассмотрения двух драматических произведений Полоцкого, вопреки последовательности их публикаций у Н.И. Новикова и Н.С. Тихонравова, начиная с менее совершенного «О Навходоносоре царе, о теле злате и о трех отроцах, в печи не сожженных» и после переходя к «Комедии притчи о блудном сыне». Он увязывает сюжет первой пьесы с литургическим чином пещного действия, полагая его знакомым Симеону, и для сравнения пользуется его развернутым драматическим сценарием из новгородского Чиновника, опубликованным Н.И. Новиковым и П.П. Пекарским. Майков справедливо указывает на принадлежность участников театрализованного церковного обряда – трех отроков и двух халдеев – к храмовым служителям, видя в них архиерейский певчих. Следует только уточнить – митрополичьих певчих подьяков (обладателей нежных и высоких детских голосов) и дьяков, исполнявших роли халдеев. Следуя букве новиковской публикации, он допускает неточность, вводя в название пьесы Симеона отсутствующее в рукописи слово комедия, и именует ее «Комедией о Навходоносоре царе, о теле злате и трех отроцах в печи не сожженных», подчеркивая, что она была написана стихами согласно киевской поэтики, понимая под этим теорию поэзии, которую преподавали ученикам коллегиума. Образование, полученное поэтом, он сводит к знаниям, полученным в Киеве. В воинах-халдеях из пьесы, толкающих отроков в печь огненную, усматривает комических персонажей из новгородского пещного чина. И обращает внимание, что пламя опаливает одного из воинов, в то время как, согласно ремарке драматурга,

опаляются и погибают на глазах у вавилонского царя и присутствующей публики все шестеро разом. Майков не считает школьным тип сценического представления пьесы, справедливо указывая, что в Москве не существовало такой школы, где бы ее могли исполнить. Но существенна сделанная им оговорка о том, что написана пьеса была по правилам киевской поэтической теории. Он относит пьесу о Навходоносоре к московскому придворному театру, настаивает на реальности ее постановки и включенности в его репертуаре, хотя ученому известно, что создателем первых спектаклей для царя Алексея Михайловича был немец Иоганн Готфрид Грегори, а исполнителями дети иноземных купцов и служащих. Л.Н. Майков ссылается на оба издания пьес Полоцкого – и Новикова и Тихонравова, но явно отдает предпочтение первой публикации, о чем свидетельствует заголовок пьесы.

Приступив к сценическому разбору «Комедии притчи о блудном сыне» в расширенной и дополненной главе из «Очерков», он оказался в противоречие с датой, вынесенной в заглавие гравированного издания пьесы. Ученый приписывает гравюры посмертного издания Симеоновой комедии в 1685 г. русским ученикам, работавшим под началом голландского мастера Питера Пикарта, который, по сведениям Майкова, прибыл в Россию в 1687 г., ссылаясь на публикацию гравюр в атласе Ровинского, и никак не толкуя означенную им дату – 1685 г. Пикарт был сговорен в русскую службу во время Великого посольства Петра не раньше 1698 г., а в Москву явился в 1702 г. и работал в Оружейной палате под началом своего соотечественника Адриана Шхонебека, приехавшего в Россию четырьмя годами раньше по приглашению того же Петра. Историк литературы Л.Н. Майков определяет ближний контекстуальный круг комедии Симеона, ища и находя сюжетные и персонажные аналогии в русских бытовых повестях XVII в. – о Горе-Злочиастии и о Савве Грудцыне как показательном сдвиге в миропонимании русского человека, оказавшегося на границе между средневековьем и новым временем, в условиях ломки патриархальных семейных отношений, приведшей общество к обострению поколенческой проблемы – конфликта между отцами и детьми. Четко артикулированная Майковым основная

идея русской комедии о блудном сыне будет повторяться большинством исследователей ее текста. Он подмечает и различия в толковании центрального героя в повестях и в комедии: фантастический и непреодолимый характер зла, ведущего к гибели, в первых, и случайное, поправимое отклонение юноши, лишенного сколь-нибудь сознательных устремлений, от добрых отеческих заветов во второй. Идеиное расхождение между повестями о русских беспутниках и комедией о непутевом сыне он иллюстрирует моралью комедии Полоцкого, который указывает путь спасения падшем не в монастырской жизни, а в возвращении в отчий дом, улавливая в парадоксальной для автора-чернца рекомендации сочувствие к зарождающемуся брожению русских умов.

В отличие от Майкова, не развивающего тему школьных сценических представлений, П.О. Морозов в «Очерках по истории русской драмы XVII–XVIII столетий»¹⁵ связывает их появление в Москве с киевскими учеными монахами и деятельностью Славяно-греко-латинской академии, называя ее южнорусской колонией и упоминая имя одного Симеона Полоцкого. Морозов безосновательно приписывает ему преподавание в этой школе в качестве продолжателя дела киевских и польских учителей. Новый придворный театр царя Алексея Михайловича был чужд, по его мнению, и мистериальному и школьному театру. Не приводя аргументов, он безапелляционно заявляет, что «Жалостная комедия об Адаме и Еве» из репертуара придворной сцены, опубликованная в 1674 г. Н.С. Тихонравовым и состоящая исключительно из аллегорических фигур, которые признаются театроведом основным характерным признаком школьной драмы в ее киевском изводе, таковой не является. Школьная драма, родившись в Киевском коллегиуме, не подвергалась немецкому влиянию, оказалась востребованной в Москве в эпоху Петра. П.О. Морозов не может с определенностью признать в Симеоне Полоцком школьного драматурга. Он считает его одним из первых южнорусских ученых, прибывших в Москву при царе Алексее Михайловиче, и первым писателем, попытавшимся ввести неизвестный до сих пор драматический род в великорусскую литературу. Драматургическую деятельность Симеона он

¹⁵Морозов П.О. Очерки из истории русской драмы XVII–XVIII столетий. СПб.: Тип. Б.С. Балашева, 1888. 390 с.

ограничивает двумя известными пьесами – «О Навходоносоре царе, о теле злате и о трех отроцех, в печи не сожженных» и «Комедия притчи о блудном сыне». Побудительный мотив к сочинению первой драмы Морозов усматривает в неудовлетворенности драматурга постановочными особенностями пещного действия, которое, в действительности, Симеон не мог видеть ни в Москве, где чин перестали отправлять при царе Михаиле Федоровиче, ни в Киеве, ни в Полоцке, где в реалиях постоянного межконфессионального напряжения традиция отсутствовала. Морозов определяет два момента, отличающие пьесу от чина – ее стихотворную основу и использование правил киевской школьной поэтики. Своим предшественником в исследовании драматургии Симеона он указывает Л.Н. Майкова, упоминая Н.С. Тихонравова только как публикатора текстов. Он соглашается с ним в том, что пьеса о Навходносоре была представлена перед царем. Сравнивая обе пьесы, Морозов делает заключение о драматургическом совершенстве комедии притчи о блудном сыне, указывая, что первая публикация ее текста была посмертной и сделанной в 1685, основывая свой вывод на дате, указанной в книге. Он обращает внимание на все 65 листов, напечатанных в Атласе Д.А. Ровинского, из которых гравюры присутствуют только на 37 листах, 20 листов не имеют изображения, но выполнены в том же формате, а 8 листков малые, добавочные. Морозов перечисляет западноевропейские пьесы на сюжет евангельской притчи, в основном, немецкие и одну польскую, но в отличие от них рукописную. Пьеса из Польши написана на латинском языке, но в ней есть персонажи – слуги и спутники-собутыльники блудного сына, носящие говорящие польские имена. П.О. Морозов обращает внимание на правильность строения комедии, разделенной на шесть частей, что не совсем верно, поскольку действие в теории школьной драмы разделяется на нечетное число актов – от трех до семи. Но он обращает внимание на хоры, которые звучат после окончания каждой части и интермедии, включенные в комедию и разыгрывающиеся после хоров в каждом акте. Морозов же обращает внимание на скрытый в Прологе комедии намек на обязательность ее театрального представления. Он же сопоставляет сцены из опубликованного текста с изображениями на картинках из гравированной книги.

Внимательнее всматриваясь в них, он, в отличие от Майкова, отказывается публике, присутствующей на действии, в русском колорите и говорит лишь о европейцах в шляпах и париках; проводит параллель между фигурой пролога на иллюстрации и прологом в комедии. Авторство рисунков, с которых были сделаны гравюры, он вслед за Д.А. Ровинским, признает за голландцем П. Пикартом и его сыновьями, а также русскими мастерами – Леонтием Буниным и Григорием Тапчегорским. Общий смысл комедии как современной драмы двух поколений он видит в том же, в чем и Майков, и отмечает усилие драматурга Полоцкого примирить конфликт между консервативно мыслящими стариками-домостройщиками и их пылко чувствующими неопытными сыновьями. Исследователь с развитой театральной интуицией, Морозов ставит вопрос о том, что представляла собой сцена для комедии Симеона: отрицая возможность ее появления на придворном театре, он отклоняет сложную декорацию, присутствующую на иллюстрациях в книге, и делает заключение, что для нее было достаточно одной завесы, из-за которой появлялись и за которую уходили действующие лица. Продолжая сопоставлять изображения и текст, он делает справедливый вывод о том, что сцены с непотребными женщинами в опубликованный текст были присочинены и вписаны авторами издания, взяты из голландского или немецкого образца комедии, сюжет которой разрабатывался западноевропейскими школьными авторами еще в XVI веке. В доказательство он приводит французское Моралите о блудном сыне – перевод с латинской комедии об Аколосте, написанной и изданной голландским автором. Но Морозов не допускает мысли о том, что не владевший ни немецким, ни французским языками Симеон, мог воспользоваться только латинским оригиналом, значительно подправив его в духе иезуитских школьных поэтик, которые женских персонажей на сцену не допускали. Наконец, автор приходит к заключению, что все драматургическое наследие Симеона Полоцкого исчерпывается двумя дошедшими до нас текстами, самим поэтом включенными в «Рифмологион». Следующий век доказал, что это утверждение было поспешным, и потому неточным.

Год спустя, в 1889 г. П.О. Морозов выпустил книгу «История русского театра до половины XVIII столетия»¹⁶, в которой значительно сократил параграф, посвященный двум симеоновым «комедиям», согласно жанровому обозначению исследователя. Он включил параграф в главу о русской школьной драме, разбив ее на два раздела – Школьную драму в Киевской академии, который сохранил в прежнем объеме, и Школьную драму в Москве XVII века, куда отнес драматические сочинения Полоцкого. Определившись с типом школьного театрального представления у Полоцкого, он безоговорочно отрицает связь русского драматурга с придворным театром Алексея Михайловича.

В двух историко-театроведческих трудах П.О. Морозова заметно смещение научного интереса к вопросу школьной драмы и театра: он рассматривает западноевропейскую и отечественную школьную сцену киевской и московской форм в их историческом развитии. Он производит убедительные реконструкции киевских школьных спектаклей, воспроизводит устройство сценической площадки и мизансцены, определяет характер актерской игры, жесты, речевую и музыкальную выразительность. Он не может скрыть личного раздражения от усиливающейся барочности киевской школьной драмы, которая под влиянием сценической эстетики иезуитов превращается в абстрактное, порывающее с реальной жизнью зрелище. Буйству театральной материи в Киеве он противопоставляет актуальное содержание и бытовую простоту школьной комедии о блудном сыне, разыгранной в Москве.

Исследование школьной драмы и театра было продолжено в XX в. трудами В.И. Резанова, автора фундаментальных работ о поэтике и практике школьного театра иезуитов в Западной Европе – «Из истории русской драмы. Экскурс в область театра иезуитов»¹⁷ и «Из истории русской драмы. Поэтика М.К. Сарбевского по рукописям музея князей Чарторыйских в Кракове»¹⁸. Ученый выступил первым публикатором и переводчиком латинских трактатов теоретиков

¹⁶Морозов П.О. История русского театра до половины XVIII столетия. СПб.: Тип. В. Демакова, 1889. С. 116-122.

¹⁷Резанов В.И. К истории русской драмы. Экскурс в область театра иезуитов. Нежин: Тип. н-ков В.К. Меленевского, 1910.

¹⁸Резанов В.И. К истории русской драмы: Поэтика М.К. Сарбевского по рукописям музея кн. Чарторыйских в Кракове. Нежин, 1911.

школьной сцены XVI–XVII вв. – от Юлия Скалигера до Якова Масена, обобщил и представил сведения о театральных постановках немецкой, австрийской, голландской, французской, испанской, польской и русской школьной драмы, привел образцы тексты новолатинских текстов, характерных для разных национальных традиций школьного театра.

В 1920-х годах вернулся интерес к изучению школьной драмы и сцены, что отразили публикации текстов и статьи в двух академических сборниках – «Старинный театр в России: XVII–XVIII вв.» и «Старинный спектакль в России»¹⁹ со статьёй В.П. Адриановой-Перетц о сценических приемах в школьном театре.

Редактором последнего из указанных сборников был выдающийся историк русского театра В.Н. Всеволодский-Гернгросс, через год выпустивший в свет первый том «Истории русского театра»²⁰.

В обширном разделе излагается история западноевропейского школьного театра, по убеждению автора, начавшегося в монастырских и церковных школах Франции в XII в., перешедшего в эпоху зрелого средневековья в университеты, распространившегося в Реформацию в протестантских учебных заведениях и достигший пика эстетического развития в иезуитских коллегиях во времена Контрреформации. Латинский характер европейской школьной сцены делает ее явлением большого и универсального театрального стиля. Поэтому как частный случай западноевропейского школьного театра историк в отдельной главе рассматривает его русскую вариацию. Истоки русский школьный театр берет в школе Киево-Могилянского братства, основанного в 1615 г., позже переименованного в Киево-Могилянский коллегиум и впоследствии выросший в Киевскую духовную академию. В подтверждение традиции театральных представлений в киевской школе 1630–1640 гг. он приводит единственный факт – «Действие на страсти Христовы», в котором приняли участие два видных деятеля украинского просвещения и русской церкви второй половины XVII в., в ту пору отроки, учащиеся при братском Богоявленском монастыре – Лазарь Баранович,

¹⁹Старинный спектакль в России: сб. статей / под ред. В.Н. Всеволодского-Гернгросса. Л.: Academia, 1928.

²⁰Всеволодский-Гернгросс В.Н. История русского театра: в 2 т. Л.; М.: Теа-кино-печать, 1929. Т. 1.

исполнивший роль Иосифа, и Феодосий Сафонович, сыгравший Вениамина, младшего брата Иосифа. О киевской постановке упоминает и И.А. Татарский²¹, автор первой монографии о жизни и творчестве Симеона Полоцкого, изданной в 1886 г. Татарский сослался на переписку, которую много позже вели двое церковных владык, бывшие участниками спектакля, не подтвердив единственного и потому важного факта документальным источником. Не сделал этого и Всеволодский, сосредоточившись на школьном театре как универсальной и интернациональной форме зрелища. Его мало интересует школьная драма, возможно, поэтому он не развивает тему аллегорического сюжета, лежащего в основе киевской постановки «Страстей»²². Это была не мистерия, а история об Иосифе Прекрасном, образ которого являлся префигурацией Христа. Но историка интересует не содержание драмы, а вещество театра. Его исследовательская мысль движется по инерции, заданной сборником «Старинный спектакль в России», где, по признанию самого Всеволодского, не было конкретного материала, относящегося к русской школьной драме. Основываясь на трактате «Сценическая игра» иезуита Франциска Ланга, он занимается теорией актерской игры, изучает устройство и принципы оформления школьной сцены. Драматургия Симеона Полоцкого исключена из сферы его научного интереса, а гравюра из книги «История или действие евангельских притчи о бледном сыне бываемое лета от Рождества Христова 1685» иллюстрирует раздел, посвященный фольклорным обрядам.

В 1957 г. В.Н. Всеволодский-Гернгросс выпускает книгу «Русский театр. От истоков до середины XVIII в.»²³. В нее возвращается драматургия Симеона Полоцкого, которую историк определяет как школьную. Основанием для выяснения типологии драмы является факт существования школы в

²¹*Татарский И.А.* 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.

²² Публикация текста «Действие, на страсти Христовы списанное» была осуществлена Н.С. Тихонравовым и датирована им концом XVII века. В сценах с 5-й по 9-ю первого акта развернут сюжет об Иосифе и его братьях, который обрывается на сцене принесения окровавленной ризы Иакову. Сложность композиции драмы не допускает датировать ее ранним периодом 1630-40-х гг. См. *Тихонравов Н.С.* Русские драматические произведения 1672–1725 годов: в 2 т. СПб.: Изд. Д.Е. Кожанчикова, 1874. Т. 1: Драматические произведения первой четверти XVIII века. С. 507–562.

²³*Всеволодский-Гернгросс В.Н.* Русский театр. От истоков до середины XVIII в. М.: Изд-во АН СССР, 1957.

Заиконоспасском монастыре, где преподает монах Симеон. Школьная драма подразумевает театр, а учебный процесс не мыслится без регулярных спектаклей. Московская монастырская школа объявляется началом столичного школьного театра, а Симеон Полоцкий – его автором. Значительно расширяется круг драматических произведений, исследуемых Всеволодским. В него, помимо двух пьес, включен рождественский пастушеский диалог, постановка которого отнесена к домосковскому периоду творчества поэта. Упоминает Всеволодский и ранние полоцкие декламации автора, но не рассматривает их подробно, уподобляя проповедям и подчеркивая в них нравственно-дидактический характер. Историк делает попытку точнее определить дату написания «Комедии притчи о блудном сыне», связывая сюжет евангельской притчи с реальными историческими лицами и событиями. Ссылаясь на архивный документ, он подтверждает факт сценической постановки комедии в Москве, относя ее к 1680-м гг. Новое понимание школьного театра как драмы переносит акцент со сценической составляющей на содержательный момент спектакля. Его идея становится важнее сценического облика, исторические аллюзии сюжета увлекательнее его бытовой простоты и невыразительности, типичность портрета русского человека в канун смены эпох значительнее постановочной условности и театральных приемов.

Корпус драматических сочинений Симеона Полоцкого прирастал благодаря архивным находкам русских филологов, проявлявших театральное чутье в опознании обнаруженных текстов. В конце 1960-х гг. итоговой работой, объединившей основные достижения историков литературы и театроведов в изучении драматургического наследия поэта, стала статья А.С. Елеонской «Стихотворство и драматургия. Творчество Симеона Полоцкого (1629–1680)»²⁴, вошедшая в раздел книги «История русской литературы XVII–XVIII веков». В ней Елеонская настаивает на том, что в историю русской литературы Симеон вошел прежде всего как драматург и создатель школьного театра. Основанием для этого утверждения служит факт его обучения в Киево-Могилянском коллегиуме,

²⁴Елеонская А.С. Стихотворство и драматургия. Творчество Симеона Полоцкого (1629–1680) // История русской литературы XVII–XVIII веков. М.: Высшая школа, 1969. С. 180–203.

где давались декламации и спектакли. С киевскими годами связывает исследователь выступление Симеона в качестве чтеца и актера, приобретение им ораторских навыков. Опыт школьного театра выпускник киевской школы мог получить и в Западной Европе, куда ездил для продолжения образования. Первой драматургической пробой, по мнению Елеонской, были «Стиси краесогласные» – приветственные вирши, с которыми в 1656 г. обратились двенадцать отроков училища при полоцком Богоявленском монастыре к царю Алексею Михайловичу, прибывшему в город. Наличие в декламации вступления или пролога – «предисловия от малых», отличительного признака школьной драмы, и дает повод считать ее первым драматическим произведением Полоцкого. К драматическому роду Елеонская причисляет и диалог «Беседы пастушеские», предлагая датировать его 1660-м г. К драматургическим произведениям приписаны и некоторые декламации – «Стихи на день успения», «Стихи на Рождество Христово», «Стихи в великую субботу», но тексты этих стихотворных полилогов в статье не цитируются. Неоспорима принадлежность к театральному жанру двух известных пьес из «Рифмологиона»: «Комедии притчи о блудном сыне» и «трагедии» «О Навходоносоре царе, о теле злате и о трех отроцех в печи не сожженных». Елеонская оговаривает, что термин «трагедия» принадлежит автору публикации обоих текстов – И.П. Еремину. Суждение о комедии Симеона Елеонская ограничивает констатацией театральности пьесы, ориентированной на публичное представление, чему способствуют ясность и доступность языка, типичность и узнаваемость жизненных ситуаций для ее современников. Как филолог она возобновляет переключку комедии с русскими бытовыми повестями XVII в., которые рассматривает как литературный источник комедии. Время написания пьесы о Навходоносоре исследователь сводит к 1673–му г., а посмертное издание комедии о блудном сыне – гравированную книгу – приписывает инициативе Сильвестра Медведева и датирует 1685 г. Елеонская, обратив внимание на изменение авторского заголовка комедии, который в книге превращается в «Историю или действие евангельския притчи о блудном сыне, бываемое лета от Рождества Христова 1685», приводит филологическое

доказательство в пользу многократности ее исполнения на сцене. Автор статьи определенно датирует пьесу о вавилонском царе Навходоносоре, разделяя аргументацию В.Н. Всеволодского-Гернгросса, усмотревшего в ней намек на реальные политические события 1673-го г. и связавшего время написания с началом русско-турецкой войны. Школьная драма, по мнению А.С. Елеонской, стоит на пороге классицизма, но его прообраз она, в отличие от И.П. Еремина видит не в трагедии о вавилонском тиране, а в комедии о блудном сыне.

Раскрытие творческого метода и изучение поэтического стиля Симеона Полоцкого было уделом отечественных филологов и литературоведов. В трудах А.М. Панченко²⁵, А.Н. Робинсона²⁶, А.С. Демина²⁷ драматургия Симеона Полоцкого, сведенная к двум пьесам, представляла эпизодом – не самым важным, в творчестве придворного стихотворца. В ее сюжетах и героях отражалась картина мира и человека второй половины XVII в., в них воплощались умонастроения переходной эпохи. Живой говорящей картиной видит комедию о блудном сыне А.Н. Робинсон. Как образ пришедшего в движение, постоянно ускоряющегося мира воспринимает театр Симеона Полоцкого А.С. Демин, подготовивший обе драмы к публикации в «Ранней русской драматургии» и сопроводивший их комментарием, перешедшем в монографию. Мелкие детали, подмеченные в пьесах, наводят на концептуальные обобщения. А.М. Панченко толковал «Навходоносора» как полемику автора со святками, а «Комедию притчи о блудном сыне» как его полемику с масленицей, что свидетельствовало о замене веры культурой, обряда зрелищем²⁸.

В 2013 г. появилась монография С.В. Стахорского «Драматургия Симеона Полоцкого и театр его времени»²⁹. Автор значительно расширяет круг анализируемых текстов, включая в него ранние декламации, созданные в полоцкий период и исполненные в Москве, опубликованный Былининым и

²⁵Панченко А.М. Русская стихотворная культура XVII века / Отв. ред. В.П. Адрианова-Перетц. Л.: Наука, 1973.; *Он же*. Русская культура в канун Петровских реформ / Отв. ред. Д.С. Лихачев. Л.: Наука, 1984.

²⁶Робинсон А.Н. Борьба идей в русской литературе XVII века. М.: Наука, 1974.

²⁷Демин А.С. Русская литература второй половины XVII–начала XVIII века. Новые художественные представления о мире, природе, человеке / Отв. ред. О.А. Державина. М.: Наука, 1977.

²⁸Панченко А.М. Русская культура в канун Петровских реформ. С.54.

²⁹Стахорский С.В. Драматургия Симеона Полоцкого и театр его времени. М.: ГИТР, 2013.

Звонаревой пасхальный диалог, предлагает датировать «Беседы пастушеские» временным интервалом 1658–1660 гг. Отличительной особенностью монографии является широкий историко-культурный контекст, в котором рождается и действует театр Симеона Полоцкого. Он пересекается с традицией польского школьного театра, с московским литургическим чином, образным строем бытовых повестей и придворными постановками.

Объектом исследования являются декламационные жанры поэтического творчества Симеона Полоцкого, бытующие в пограничье между книжной литературой и речевым исполнением, относящиеся к 1650–70-м гг., охватывающие виленский, полоцкий и московский периоды деятельности ученого дидаскала и придворного поэта, и оказавшие влияние на становление традиции русской школьной драмы и театра, которая оформилась в отдельное эстетическое явление в начале эпохи петровских преобразований одновременно с распространением регулярных духовных образовательных учреждений.

Предмет исследования – театральная природа, принципы и приемы сценической выразительности и эмоционального воздействия на слушателей/зрителей, заключенные в прототеатральных речевых или риторических действиях, окказиональных и паралитургических декламациях, в театральных диалогах к двум главным праздникам церковного года и светских драматургических сочинениях Симеона Полоцкого.

Цель диссертационного исследования состоит в изучении расширенного и систематизированного корпуса стихотворных сочинений Симеона Полоцкого, предполагающих продолжение в публичном представлении – речевом, церковном или сценическом. В его состав наряду с двумя нормативными драматургическими текстами входят приветственные окказиональные и паралитургические декламации страстного и рождественского циклов, страстной (пасхальный) и рождественский диалоги, что позволяет определить особенности их воплощения как действ или спектаклей в условиях театра разных типов: школьного, придворного и любительского. Анализ движения текстов от примитивной формы декламации – речевого полилога с унифицированной интонацией его

исполнителей – через диалог с участием действующих лиц – к пьесе со множеством персонажей для театрального представления, не свидетельствует о вытеснении или замещении простой речевой формы представления более сложной и развитой сценической. Все три вида текстов: прототеатральные декламации, персонажные диалоги и драматургические произведения продолжают существовать в общем для них пространстве речевого действия, не требующем изоцированной сценической обстановки. Возвращение к простейшей форме декламационного театра школьного типа характерно и для полоцкого, и для московского периода творчества Симеона, равно как и для столичных публичных окказиональных представлений начала XVIII в., что говорит о рецепции исполнительского стиля школьных постановок, сложившегося в Юго-Западной Руси во второй половине предшествующего столетия.

Задачи исследования:

- расширение текстовой базы исследования за счет включения в нее новых, не выявленных прежде декламаций Симеона Полоцкого страстного и рождественского циклов;
- каталогизация и атрибуция по месту и времени исполнения расширенного корпуса декламаций, определение их исторического и литургического контекста, связи с церковным церемониалом (чинопоследованием плащаницы и рождественским литургическим каноном);
- выявление театральных элементов в представлении декламаций и средств их эмоционального воздействия на слушателей/зрителей;
- рассмотрение новых формул речевого этикета, вошедших в московский обиход в период правления Алексея Михайловича вместе с окказиональными стихотворными сочинениями придворного поэта Симеона и приведших к развитию декламаторских навыков у царских наследников и в кругу ближайших придворных лиц;
- анализ западноевропейских школьных поэтик в части учения о драме и театре и определение их влияния на нормативные драматургические произведения Симеона Полоцкого;

– уточнение сюжетных источников, датировки и постановочных принципов представления «О Навходоносоре царе, о теле злате и о трех отроцех, в печи не сожженных» – первой русской стихотворной пьесы Симеона Полоцкого, сочиненной для придворного театра царя Алексея Михайловича;

– уточнение времени создания первой школьной драмы Симеона Полоцкого – «Комедия притчи о блудном сыне»; определение основного сценического приема в ее постановке;

– реконструкция первого спектакля московского школьного театра в Славяно-греко-латинской академии «Ужасная измена сластолюбивого жития...», представленного в 1701 г. ее студентами под руководством малороссийских учителей из Киево-Могилянского коллегиума.

Научная новизна. Расширен корпус текстов Симеона Полоцкого, относящихся к декламационному жанру и определены особенности их воплощения как речевых действий. При рассмотрении нормативных драматургических сочинений поэта усилен акцент на их сценическую составляющую, поскольку произведения были предназначены для театральной постановки.

Теоретическая и практическая значимость исследования. Диссертация вводит в научный оборот ряд ранее неизвестных декламаций Симеона Полоцкого, сочиненных им для исполнения в церкви и являющихся одной из форм представлений театра школьного типа. Таким образом, удастся отклонить тезис о недопустимости театрализации православного богослужения – страстного церемониала выноса плащаницы и рождественского литургического канона.

Предпринятый анализ страстного (пасхального) диалога «Вирши в Великий пяток при выносе плащаницы», составленного Симеоном в Вильно до 1655 г., во время обучения у иезуитов и пребывания в ордене базилиан, и театрализующего католическую службу Крестного пути, соединяя ее с православным чином выноса плащаницы, позволяет уточнить постановочные особенности школьного театра, получившего распространение в середине XVII в. в Великом княжестве Литовском, опыт которого был использован белорусским дидаскалом в училище

полоцкого Богоявленского монастыря при создании декламаций пасхального цикла и второго театрального диалога – рождественской пасторали «Беседы пастушеские».

Результаты проведенного исследования дают основание подвергнуть сомнению ставшее хрестоматийным в отечественном историческом театроведении представление о Симеоне Полоцком как основоположнике московского школьного театра, связывая его драматургическую деятельность в российской столице с учреждением школы в Заиконоспасском монастыре. Нерегулярный характер этого учебного заведения, кратковременность его существования, малочисленный состав учеников из подьячих приказа Тайных дел и прагматические задачи их подготовки к участию в мирных переговорах с Польской короной, а также непрекращающиеся хлопоты Симеона об устройтельстве в Москве постоянно действующего училища по образцу братских монастырских школ в Великом княжестве Литовском, не позволяют сделать заключения о существовании театра школьного типа при Заиконоспасском монастыре.

Сочиненные придворным поэтом Симеоном две нормативные пьесы – «О Навходоносоре царе, о теле злате и о триех отроцех, в печи не сожженных» и «Комедия притчи о блудном сыне», свидетельствуют о знакомстве автора с западноевропейской теорией школьной драмы и театра, но инициированы не требованиями педагогической программы, в которой приготовление театральных представлений считалось неременной образовательной компонентой, а первыми драматическими постановками придворного театра царя Алексея Михайловича на библейский сюжет 1672–1763 гг., в которых выступили ученики реформатской школы при новой Офицерской церкви в Немецкой слободе под руководством пастора Иоганна Грегори, и школьным агиографическим действием «Алексей божий человек», разыгранным студентами Киево-Могилянского коллегиума в 1673 г.

Оставшись эпизодом в поэтическом наследии Симеона, обе московские драмы предназначались не для публичного школьного представления, а для

сцены придворного театра и любительского спектакля в частном доме. Близость к театру школьного типа в полоцком изводе обнаруживают два речевых действия, исполненных в Москве с возможным участием учеников Заиконоспасской школы Симеона, деятельность которой документально подтверждена с 1664 по 1667 г. Это сокращенная до четырех ораций рождественская паралитургическая декламация, полный текст которой включал шестнадцать поэтический партий для восьми отроков из хора церковных певчих московской церкви Марии Египетской и соединял восемь литургических песнопений со стихотворной адаптацией праздничных канонов Козмы Маюмского и Иоанна Дамаскина, и генетлиакон «Беседа со платины», краткий персонажный полилог, написанный в 1665 г. по случаю рождения царевича Симеона Алексеевича и состоящий из реплик-двустий для восьми ораторов. Попытка перенести в Москву традицию полоцкого школьного театра ограничилась воспроизведением двух типов прототеатральных текстов – паралитургической декламацией и театральным диалогом, характерными образцами речевого действия, не нуждающегося в специальном сценическом оформлении. В московских реалиях второй половины 1660-х гг. Симеон не отважился на театрализацию церковной церемонии выноса плащаницы и отказался от повторения полоцких страстных декламаций, сосредоточившись на создании стихотворного полилога на тему двух рождественских песенных канонов, который не затрагивал культовый обряд. Московский космологический панегирик в честь рождения царского наследника или генетлиакон явился этикетным жестом придворного поэта и полигистора, но не наставника в поэтике и риторике из монастырской школы, демонстрирующего ораторское мастерство своих учеников.

Для укоренения в российской столице традиции школьных представлений по образцу Юго-Западной Руси требовалась регулярная школа с определенным числом учащихся отроков – от 8 до 12 человек – исполнителей театрализованных действий, в которых сформированный на основе метрической речи навык декламатора должен был сочетаться с мастерством церковного певчего. Развитию искусства декламации в Москве немало способствовали окказиональные орации

Симеона Полоцкого, произносимые им лично и сочиненные на заказ, вошедшие в придворный обиход как новые формы речевого этикета. Драматургическое творчество Симеона Полоцкого не заложило традиции московского школьного театра, но явилось одной из предпосылок его создания в эпоху петровского правления.

В диссертации уточняется исторический период возникновения театра школьного типа в России. Московский школьный театр начался в Славяно-греко-латинской академии со спектакля «Ужасная измена сластолюбивого жития...», подготовленного великорусскими и малороссийскими студентами под руководством наставников, прибывших из Киево-Могилянского коллегиума, и сыгранного в ноябре 1701 г., в начальный период петровских преобразований. От прототеатральных действий и драм Симеона Полоцкого постановка унаследовала принцип соединения речевого (декламаторского) и музыкального (вокального) элементов, что определило стиль исполнения первого московского школьного спектакля.

Диссертационное исследование может найти практическое применение при подготовке лекционных курсов по истории раннего этапа отечественного театра.

Методология исследования. При выявлении и авторизации новых прототеатральных текстов Симеона Полоцкого по рукописным сборникам второй половины XVII в. из Синодального собрания Государственного исторического музея был применен метод палеографического анализа. По характерной графике письма (кириллический полуустав или латиница) и рисунков, сопровождающих текст, стало возможным отнести вновь открытые декламации и орации к определенному периоду творчества поэта – виленскому, полоцкому или московскому, уловив первичность традиции. Так, например, многочисленные пасхальные орации в форме эхо были сперва записаны латиницей для полоцкой шляхты, а позже воспроизведены полууставом для московских слушателей; тексты паралитургических декламаций, сочиненные «на мове» для училищных отроков Богоявленского монастыря в Полоцке всегда записаны полууставом,

тогда как польско-белорусские «Вирши в Великий пяток при выносе плащаницы» зафиксированы латиницей.

При описании текстов декламаций был использован метод каталогизации, произведена их атрибуция по времени и месту исполнения, для чего был использован метод реконструктивного контекстуального анализа. Для упорядочивания риторических текстов был применен метод систематизации по общему признаку (тематическому, композиционному или контекстуальному) и сравнительного анализа как отдельных текстов внутри одной группы, так и разных текстовых групп между собой.

Наибольшую трудность представляет изучение прототеатральных текстов, инкорпорированных в церковный или светский церемониал. Выяснение приемов их эмоционального воздействия на слушателей/зрителей основано на методе комплексного исследования, включающего в себя структурный анализ текста, позволяющий считывать разные смыслы, заключенные в композиционно значимых фрагментах, метод контекстуального анализа, поскольку исполнение декламации неразрывно связано с ритуальным контекстом, и метод интертекстуального анализа в силу наличия в прототеатральных текстах многочисленных цитат и отсылок к авторитетным источникам – Священному писанию и литургическому канону.

Живописность барочных метафор и преобладающая в декламациях картинность и цветность дают основание для применения в качестве вспомогательных иконографического и иконологического методов, тем более что страстные и рождественские паралитургические речевые действия, исполняемые во время церковной службы, корреспондируют с изображением.

Как исследование, посвященное раннему этапу формирования русского театра, диссертационная работа основана на историографическом подходе. Начальный период отечественного театра в эпоху царя Алексея Михайловича стоял под знаком европейского влияния, в напряженном диалектическом противоречии принимая и отклоняя привнесенный извне – иноземцами Немецкой слободы и уроженцами юго-западных земель – образ тетра: либо новой

светской забавы, либо нового нравственного поучения. В условиях культурного выбора между развлечением и наставлением царственный зритель отдал предпочтение потехе, что, по всей вероятности, лишило придворного поэта Симеона Полоцкого возможности стать и придворным драматургом. После 1674 г. он занимается составлением двух сборников проповедей – «Обеда душевного» и «Вечери душевной», которые к 1676 г. уже подготовлены к печати. В анализе творческой личности Симеона Полоцкого правомерно прибегнуть к историко-биографическому методу.

Метод исторической аналогии был использован при решении вопроса о прототипах в «Комедии притчи о блудном сыне». При исследовании текстов Симеона, опознанных как театральные, а именно пасхального и рождественского диалогов и двух московских пьес, был применен метод реконструкции спектакля.

Положения, выносимые на защиту:

1. Польские учения о школьной драме и театре XVII в., являясь рецепцией западноевропейских поэтик, появившихся в XVI–XVII вв., определили характер драматических сочинений Симеона Полоцкого и южнорусских авторов первой школьной постановки в Москве в 1701 г.

2. Декламации Симеона Полоцкого являются речевым действием и содержат начальные элементы театральности. Они входят в светский и церковный церемониал, становятся новыми формами речевого этикета при дворе царя Алексея Михайловича. Школьные паралитургические декламации, написанные монахом-учителем в братской школе полоцкого Богоявленского монастыря были связаны с чином плащаницы и включались в его отправление. В 1660 г. в московском Успенском соборе была исполнена полоцкими отроками под руководством Симеона Полоцкого декламация на праздник Успения Богородицы. Дважды в московской церкви Марии Египетской была произнесена рождественская паралитургическая декламация, составленная Симеоном в период 1664–1667 гг. Ее второй вариант, значительно сокращенный по сравнению с исходным текстом, свидетельствует о малом числе учеников школы при Заиконоспасском монастыре, которой руководил Симеон, и об отсутствии

практической возможности продолжить в российской столице традицию полоцких школьных представлений.

3. Драматическое сочинение «О Навходоносоре царе, о теле злате и о трех отроцех, в печи не сожженных» была первой русской стихотворной драмой, созданной для придворного театра Алексея Михайловича. Одним из ее сюжетных источников явился чин пещного действия в его московском изводе, который записан в Чиновнике Успенского собора и, в отличие от новгородского чина, его драматический сценарий значительно сокращен и является литургической ораторией. Пещное чинопоследование перестало отправляться в русской церкви в самом начале 1640-ы гг., церковное празднование памяти трех святых отроков сохранилось в богослужении, как и песни, посвященные им в каноне утрени. Пьеса была написана и представлена на святках 1673–1674 гг., став церемониальным рождественским подарком царю Алексею Михайловичу. По жанру пьеса тяготеет к ученой трагедии и отвечает ее нормативным элементам.

4. «Комедия притчи о блудном сыне» предназначалась автором для любительского театрального представления в частном доме. Ближайшими историческими аллюзиями евангельского сюжета, положенного в основание в комедии, являются семейные хроники двух влиятельных русских родов – Хитрово и Трубецких. Ю.П. Трубецкой – киевский воевода и инициатор спектакля «Алексей божий человек», подготовленного в ожидании царского прихода в город и исполненный отроками Киево-Могилянского коллегиума весной 1673 г. Реальный образ спектакля был запечатлен в перियोхе или программе-сценарии, отпечатанном по приказу Трубецкого в типографии Киево-Печерской лавры в феврале 1674 г. и доставленном в Москву. Агиографический и евангельский сюжеты типологически сходны. Житийная история об Алексее является парафразом евангельской притчи о блудном сыне. Сходным является и основной сценический прием двух постановок – травестия или переодевание.

5. Симеон Полоцкий, сочинивший в Москве две пьесы – «О Навходоносоре царе, о теле злате и о трех отроцех, в печи не сожженных» и «Комедию притчи о блудном сыне», основывал их на правилах и рекомендациях

западноевропейских авторов поэтических теорий, но не может быть признан основателем школьного театра в Москве. Первой школьной постановкой в столице была «Ужасная измена сластолюбивого жития...», сочиненная прибывшими из Киева учеными монахами-наставниками и представленная в ноябре 1701 г. в Славяно-греко-латинской академии. В сценической практике Киево-Могилянского коллегиума сложился образ школьной сцены и театра, который был перенесен в Москву вместе с традицией театральных постановок.

Степень достоверности результатов исследования. Диссертационное исследование основано на архивных материалах. Междисциплинарный характер работы позволяет привлечь верифицированную документальную базу из смежных дисциплин – историографии, источниковедения, филологии, языкознания, культурологии и литургики, для обоснования ряда выдвинутых научных гипотез. Объективная оценка источников, совокупность примененных в диссертации методов, их соответствие исследуемому предмету обеспечивает достоверность результатов исследования.

Апробация результатов. Основные положения и выводы диссертации были изложены в трех статьях, опубликованных в журнале «Вопросы театра», и двух научных докладах, сделанных в рамках междисциплинарного семинара «Проблемы художественной культуры XVIII века» в Государственном институте искусствознания: «Первый спектакль школьного театра Славяно-греко-латинской академии (1701 г.)» (12.05.2016) и «Драматургия Симеона Полоцкого как прототеатральное речевое действие» (31.05.2018). Наиболее значимые результаты исследования нашли отражение в лекционном курсе «История русского театра от его истоков до конца XVIII века» в Школе-студии им. Вл.И. Немировича-Данченко при МХАТ им. А.П. Чехова.

Диссертация состоит из Введения, пяти глав, Заключения и списка использованной литературы.

Глава 1. Истоки русского школьного театра: между Западной Европой и Речью Посполитой

«Школьный» театр укоренился в духовных образовательных учреждениях Западной Европы в XVI–XVII вв. – в эпоху Контрреформации, в обучающих программах, принятых в реформатских (протестантских) и католических (в том числе и иезуитских) коллегиях, являясь производной учебного процесса. Эти программы базировались на изучении семи свободных наук (искусств), включавших в качестве обязательных дисциплин поэтику и риторику. При этом поэтика понималась как своего рода методическое руководство по созданию новых латинских текстов, ориентированных на воспроизведение основополагающих положений трактатов Аристотеля и Горация и авторитетных церковных писателей начальных христианских времен, а риторика как доказательный и убедительный способ изложения содержания – как правило, событий Священной истории.

В учебном плане преподавание поэтики предшествовало изучению риторики и завершалось созданием литературного произведения, относящегося к тому или иному виду и жанру древней поэзии. Риторика же переводила отлитую в текст форму в декламационный жест, испытывая ее на прочность средствами внелитературной выразительности – публичным представлением в учебной аудитории, на площади или в церкви.

Впервые в западноевропейской теоретической мысли драма и театр соединились в поэтиках иезуитов, которые ограничили их образ интерпретацией античных источников, не учитывая обширную драматургическую и театральную практику самих представителей ордена, а до них, в самом конце XV в., европейских гуманистов – создателей новой латинской ученой комедии. Непререкаемый авторитет античных образцов не позволял иезуитам считать собственные произведения достойными включения в качестве аргументов или иллюстраций в собственные поэтики. Новые латинские авторы воспринимались всего лишь добросовестными подражателями образцовым произведениям

древних, и мысль о возможном несоответствии их драматургических текстов формальным параметрам греческих и римских сочинений игнорировалась.

Поэтики отцов ордена Иисуса характеризовались всесторонним охватом видов, жанров и структурных элементов произведений древней литературы. В их «литературоведческом» универсуме отводилось особое место драме. Драматическую поэзию выделяли в самостоятельный, подробно структурированный раздел, в котором помимо способов построения сюжета и действия, оговаривались генезис театрального зрелища и элементы сценического воплощения. Особое свойство драматического текста – иметь продолжение в спектакле – обособляло его от явлений литературы. Дробление раздела о драме – отличительная черта иезуитских поэтик, воплотившая академическую традицию изложения материала, и к тому же фактор влияния схоластики: первоэлементы структуры, каждый из которых определен и описан, складываются в идеальное целое – образец, рассчитанный на воспроизведение при условии овладения практическим навыком. Этот навык формировался в отрицании произвола и стихийного вдохновения, допуская поэтический вымысел, но ограничивая его критериями правдоподобия и разумности, актуальными, в первую очередь, для сцены.

От латинских поэтик «римоцентричного» католического мира, печатных и растиражированных, отличаются рукописные поэтики, возникшие на его периферии, в культурном пограничье многоконфессиональной Речи Посполитой³⁰, и послужившие практическим руководством для славянских авторов школьной драмы – польских, украинских и белорусских. В изложении теории школьной драмы трактаты польских и южнорусских сочинителей следуют постулатам западноевропейских поэтик. Отличие проявляется в отношении двух видов поэтических теорий – первичного и подражательного – к сценическому воплощению текстов. Теоретики из польских католических и иезуитских

³⁰Первая печатная русская поэтика (*Deartepoetica*) принадлежала Феофану Прокоповичу и появилась в печати после смерти автора в 1786 году. Она была составлена им в бытность преподавателем поэтики и риторики Киево-Могилянского коллегиума в 1705 г.

коллегий, равно как и их последователи из православных братских школ Юго-Западной Руси, остаются безразличными к образу античного театра и сцены, лишены стремления к археологической реконструкции, унаследованного западноевропейскими иезуитами от гуманистов.

Состоявшие в общении с Римом польские представители Общества Иисуса выказывали интерес к современной западноевропейской школьной сцене, к ее устройству и театральным эффектам. В то же время православные преподаватели поэтики и риторики из братских школ Речи Посполитой, создававшие тексты на национальном языке, переносили акцент со зрелищности – подмены текста его изображением – на публично звучащее слово, иначе на декламацию, отдавая предпочтение риторике мысли и поэтического образа. Выразительность звучащего слова, распределение метафорического строя по стихотворным периодам, его движение от исполнителя к исполнителю в отсутствие специальной сценической обстановки дали начало основной форме представления южнорусского школьного театра – театру декламации.

Школьные драма и театр, как сформировались в западноевропейских духовных учебных заведениях ко второй половине XVI в., так и оставались в течение своего двухсотлетнего бытования – вплоть до первой половины XVIII в. – латиноязычными.

В этом отношении они с самого начала поставили себя в принципиальную оппозицию к традиции мистериального театра позднего средневековья – и, в первую очередь, к постановкам «Страстей Христовых», той форме религиозного представления с развернутым сюжетом, которая возникла и распространилась в Западной Европе без влияния античности, не отказывалась от своего церковного истока и сохраняла сценическую актуальность параллельно со школьными спектаклями.

Заимствовав из римско-католического пасхального богослужения так называемое квазитеатральное литургическое ядро, сложившееся из латинских тропов, антифонов и секвенции праздника, представления «Страстей» переместились из готического собора на городскую площадь, где история Христа,

прирастая новыми эпизодами Священного Писания, излагалась преимущественно простонародным национальным языком. Вытеснению прототеатральной латинской драмы из богослужения во второй половине XVI в. послужили решения Тридентского собора, которые, в конечном итоге, и привели к унификации римско-католическую службу.

Вследствие установленного единообразия исключенные из сакрального контекста театрализованные латинские фрагменты в своем первоначальном виде перешли в площадные городские представления, напоминая о литургической драме как о саморазвивающейся форме и самостоятельном истоке западноевропейской сцены. Ее своеобразие заключалось в сохранении двуязычия и в производном от него сочетании декламационной (в исполнении частей вновь сочиненного нелатинского поэтического текста) и ораториальной (в латинских антифонах и секвенции) составляющих сценического представления.

Рожденная в среде монахов-бенедиктинцев литургическая драма и ее прямое продолжение – «Страсти», не были ориентированы на римскую трагедию или комедию. Тексты Сенеки, Плавта и Теренция переписывались в монастырских скрипториях, античные драматурги входили в список образцовых латинских поэтов, произведения которых изучались в школах и университетах, но главным и неизменным оставался филологический, а не театральный интерес.

Западноевропейская литургическая драма не могла опереться и на недоступную до 1498 года³¹ «Поэтику» Аристотеля, в которой рассматривалась сценическая природа драматических текстов. Новые театральные идеи в европейском средневековье генерировались внутри богослужения. Во-первых, в силу недостаточной осведомленности и недоверия клириков к принципам языческой сцены; во-вторых, по причине отсутствия единого устава католических монашеских орденов, которое и породило не ограниченную свободу в сфере литургического формотворчества.

Отлитое в новые литургические формы чуждое мирянам латинское слово потребовало визуализации – символические жесты священника во время

³¹Автором первого перевода «Поэтики» Аристотеля с греческого на латынь был Джорджо Валла.

пасхального богослужения были раскодированы в зрелище. Перед верующими представала иллюстрации события с участием священнослужителей, которые изображали персонажей евангельского сюжета воскресения – трех Марий, апостолов и, наконец, самого восставшего из мертвых Христа в образе садовника.

После Тридентского собора латинская литургическая драма была интегрирована в площадные «Страсти» и сценически близкие им действия на праздник Тела Христова³², которые сохраняли и демонстрировали свою связь с церковным богослужением.

В германских землях римско-католического мира были созданы ярчайшие образцы спектаклей этого типа. Богослужбная латынь здесь потребовала не просто зрелищного комментария, а дословного поэтического перевода – совмещения визуального образа и стоящей за ним теологической идеи.

В самый канун реформирования русской православной церкви, предпринятого в середине XVII в. с целью унификации богослужения, была удалена из литургии паратеатральная вставка греческого происхождения – чинопоследование пещного действия. Сюжет выведенного из литургического контекста чина лег в основу драмы «О Навходоносоре царе, о теле злате и о трех отроцех, в пещи не сожженных», сочиненной в Москве ученым монахом-латинистом, выходцем из Речи Посполитой Симеоном Полоцким, и предназначалась для театрального представления при дворе царя Алексея Михайловича. Произведение Симеона явилось единственной известной попыткой в истории европейской школьной драмы основать ее на церковном действе, процитировав литургический источник.

Театрализованный фрагмент греческой литургии, переведенный и исполняемый на церковнославянском языке, оставался в рамках русской богослужбной практики до начала 1640-х гг. и в течение трех последующих десятилетий не подвергался десакрализации в сценическом действе. Русская

³² Отличие «Страстей Христовых» от представлений на праздник Corpus Christi заключается в сюжете и способе его построения. В первом случае сюжет ограничен историей земной жизни Христа и развивается линейно – от эпизода вступления на проповедь до распятия, воскресения, сошествия в ад и явления ученикам. В сюжете представления типа Corpus Christi сцены из новозаветных «Страстей» сплетаются с фрагментами и персонажами из Ветхого Завета. Corpus Christi – площадное театрализованное действо эпохи западноевропейского барокко.

школьная драма формировалась на национальном языке, вне руслу новой латинской литературы, в процессе языкового и конфессионального противостояния школьному театру Западной Европы и парадоксальным образом сблизилась в творчестве Симеона с западноевропейскими уличными мистериями эпохи Контрреформации. Их объединило отношение к литургии как исходной форме театра: из нее были заимствованы песнопения (сохраненные на латыни в западноевропейских религиозных представлениях и на церковнославянском языке в русской драме Симеона) и сюжет, излагаемый в театральном действе метрически преобразованной национальной речью.

Авторы русского школьного театра осваивали новые жанры драматической поэзии, не имея перед собой национальных литературных и сценических образцов. Следуя рекомендациям латинских поэтик, они отбирали сюжеты из Священного Писания и интерпретировали их с позиций православного богословия. Оно же вслед за святителем Иоанном Златоустом с предубеждением относилось к театральному удвоению реальности, видя в нем бесовский соблазн и опасное развлечение. В обстоятельствах ожесточенной догматической полемики с протестантами, католиками и униатами православные драматические писатели из Речи Посполитой второй половины XVII в. переступили запретную для московских клириков черту и проявили интерес к сценическому воплощению поэтического текста, предпочтя пышной, избыточной зрелищности латинского театра иезуитов словесную риторику и развитие техники декламации.

Нейтральность или универсальность сценической площадки, на которой место действия не изображается, а называется, скудость и лаконизм выразительных средств – главными из которых являются костюм и реквизит – играющие вещи – отличительный признак западноевропейского школьного театра конца XV в. – периода его становления, были востребованы украинскими и белорусскими поэтами из православных братских училищ Великого княжества Литовского в XVII ст.

1.1. Теория и практика западноевропейского школьного театра

Новая латинская школьная пьеса в подражание древнеримской комедии обязана своим появлением немецким гуманистам. Ученую комедию, раньше предназначенную исключительно для чтения, они превращали в повод для сценического высказывания, вырабатывая определенную, закреплённую латинскими поэтиками в XVI в., универсальную структуру.

В нее поначалу вошли: аргумент (*argumentum* – обоснование и изложение темы, которая будет развита в драме) и пролог, диалоги с указанием имен персонажей перед началом каждого эпизода, эпилог и этикетное заключение «*valete et plaudite*»³³, заимствованное из паллиаты. Таким образом, декларировалась связь с авторитетным античным источником.

Первой школьной неолатинской драмой стал «Стильфо» («*Stylpho*») Якоба Вимпфелинга, декана факультета свободных искусств Гейдельбергского университета, профессора поэтики и риторики, сочиненная в 1480 г., напечатанная в 1494 г. и поставленная в 1505 г. предположительно в Страсбургской гимназии³⁴. Жанр этого произведения как драматургический или сценический еще не определен. Вместо него в прологе появилось определение – учебная орация (*orationes*), что позволяет отнести сочинение, в первую очередь, к сфере искусства красноречия. Эпизоды в нем не обозначены как сцены или акты, отсутствует хор, зато имеется поименный список участников представления. Диалогическую часть драмы, состоящую из следующих друг за другом шести фрагментов, автор определяет как отличную от панегирической, более низкую форму речи³⁵, к которой стремится склонить внимание и зрителей, и участников постановки: «Чтобы однообразием речи не вызвать скуки, я оставляю высокую хвалебную речь бакалаврам и принимаюсь за другой стиль, который не должен умалить похвалу тех, которых вы видите здесь, скорее напротив, должен

³³*valete et plaudite* (лат.) – прощайте и похлопайте

³⁴*Dietl C. Die Dramen Jacob Lochers und die frühe Humanistenbühne im süddeutschen Raum // Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte, 37. Berlin [u.a.]: de Gruyter, 2005. S. 150.*

³⁵*Ibid.* S. 151.

побудить к большему усердию в учении»³⁶. Для автора важно оговорить возрастные различия публики – слушателей драмы. Юным ученикам он преподает урок риторики, указывая, что низкая речь есть явление определенно достойное и имеющее отношение к поэзии, а публику зрелую он предупреждает о том, что в диалогах не будет соленых, скабрзных шуток, к которым она привыкла в фастнахтшпилях. В представленном диалоге сохраняются три важные риторические составляющие: увлекательное вступление (*captatio benevolentiae*), изложение (*narration*) и заключительное слово (*peroration*). Отказавшись от формы высокопарной хвалебной речи, автор приходит к выводу, что изобретение сюжета является главным увлекательным моментом в поэтическом сочинении: «Дабы ради славы не следовать дурным путем зависти и соперничества, я спускаюсь в долину фабулы или лучше истории, чтобы доказать наглядно, как хорошо поступили вы, посвятив себя поэзии. Она дает понять, что однажды поднеся губы к чаше философии, не оторваться от нее вовеки. Пусть будет таковым и содержание нашей истории»³⁷.

В шести диалогах излагается сюжет заглавного героя, который легко добыл себе у папы доходное местечко каноника, но не может скрыть своего невежества от прихожан, жителей Гейдельберга, и самого епископа Вормского, не менее их возмущенного этим назначением. Разоблаченного неуча отправляют в самое подходящее место – пасти свиней, без какой-либо надежды на перемену участи и прощение. Так изящно и остроумно в гуманистическую драму Вимпфелинга вплетается мотив блудного сына из евангельской притчи. И это единственная отсылка у автора к образу из Священного Писания.

Антагонистом Стильфо выступает Винцентий (или Винсент, *Vincentius*) – усердный студент, после окончания учебы принятый в канцелярию курфюрста, ставший каноником, а затем возвысившийся до епископа. Правда, о карьерном восхождении просвещенного Винцентия повествует Эпилог, который в авторской

³⁶ *Dietl C. Die Dramen Jacob Lochers und die frühe Humanistenbühne im süddeutschen Raum // Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte, 37. Berlin [u.a.]: de Gruyter, 2005. S. 151.*

³⁷ *Ibid.*

ремарке назван прорицателем или учителем (*vates*)³⁸. Доля его драматического участия в отличие от протагониста Сильфо невелика. Прилежный студент появляется только в двух первых диалогах.

Сочиненный гуманистом Вимпфелингом сюжет полон современных и исторических намеков – в нем узнается реальная жизнь университетского города, угадываются конкретные люди – курфюрст Пфальца Филипп, покровительствовавший просвещению и благоволивший автору сочинения, член кружка гуманистов епископ Вормса Иоганн Дальберг. В выборе имен для двух главных действующих лиц отражены ученые пристрастия автора. Так имя Сильфо или Сильфона отсылает к легендарному философу мегарской школы IV–III вв. до н.э., упомянутому Цицероном, Плинием Младшим и Сенекой, и лишь иронически даровано невежественному персонажу; а имя Вицентий или Винсент – к знаменитому монаху-доминиканцу, создателю средневековой энциклопедии «Зерцало великое» («*Speculum majus*») и педагогу Винсенту из Бове. Следует отметить, что в отсутствие стройной поэтической теории гуманисты, воспроизводя структуру театральных текстов античности, сводят свои сочинения к упражнениям в риторике.

Точно так же начинающие авторы русского школьного театра не склонны разделять поэтику и риторику, несмотря на доступность им латинских теорий драмы и театра, содержащих четкие жанровые дефиниции. Написанные ими в форме диалога сочинения, как и во времена европейских школьных гуманистов, будут разыгрываться русскими училищными отроками на нейтральной, импровизированной сцене.

Одним из основателей западноевропейского школьного театра в эпоху, предшествовавшую Реформации, стал Иоганн Керкмайстер, магистр свободных искусств и ректор Мюнстерской гимназии. Ему принадлежит комедия или, вернее сказать, комические диалоги «Кордус», вторая из сохранившихся новолатинских школьных пьес, которая была напечатана в 1485 г., раньше, чем диалог Вимпфелинга. Публикация новолатинских текстов способствовала их быстрому

³⁸*Ibid.* S. 150.

распространению в среде преподавателей-гуманистов и расширению в школах практики сценических постановок. Латинский язык сделал два драматических текста общим достоянием западноевропейского школьного театра, явления наднационального и универсального, восстановившего преемственность европейской сцены от античности к новому времени.

В прозаической комедии Керкмайстера после пролога и изложения темы (аргумента) следуют семнадцать сцен, которые состоят из монологов и диалогов, которые ведут между собой разные персонажи, участие третьего лица в сценах не допускается. Заканчивает пьесу эпилог с традиционным пожеланием публике здоровья и призывом выразить свое одобрение аплодисментами. В ходе диалогов обсуждается вопрос о науке старой и новой, о значении латинской грамматики и античных авторов, вскрывается противоречие между старинной ученостью и новым гуманистическим образованием. Центральный персонаж – Кордус³⁹, учитель латыни из приходской сельской школы в Пруссии, приходит в Кельн, чтобы получить ученую степень бакалавра и стать преподавателем логики, ибо его ученики, не желая зубрить грамматику, предпочитают его урокам чтение античных авторов. Он встречается со студентами, которых по ошибке принимает за магистров, и те подвергают его шуточной экзаменации на соискание вождеденной степени. После наставления в новом гуманистическом учении следует сдача мнимого экзамена, во время которого студенты издеваются над его варварской латынью и в шутку посвящают в бакалавры грамматики.

Деревенскому невегласу выдают подложное свидетельство о новой ученой степени, с которым он, ничего не подозревая и ничему не научившись, возвращается домой. Пьеса, как и диалог Вимпфелинга, имитирует структуру комедий Теренция, но очевидно склоняется к форме школьного диспута, риторическому упражнению. Способы характеристики персонажей понятны лишь тем, кто включен в проблематику нового гуманистического образования. Цитаты из античных классиков соседствуют с варваризмами, новая латынь с архаизмами, раздаются призывы к языческим богам, имена которых немилосердно

³⁹Cordus (лат.) – дурак.

искажаются, а сферы их ответственности перепутываются. Актуальность ситуации, описанной в комедии, и многочисленные прямые обращения к зрительному залу, подразумевают сценическое воплощение этого драматического диалога.

Ряд немецких гуманистов, авторов первых латинских школьных пьес, продолжают Генрих Бебель, преподаватель поэтики и элоквиции (риторики) Тюбинского университета с пятиактной «Комедией или большим диалогом о лучшем обучении юношества» (1501) и Якоб Лохер с драмой «О турках и султанах» в пяти актах, сочиненной и поставленной во Фрайбургской гимназии в 1497 г.

Ими впервые в драматическое действие ученой латинской драмы были введены аллегорические персонажи, предвестники школьного театра эпохи барокко. Среди первых аллегорий были: *Fides* (Вера), *Vulgus christianum* (Народ христианский) и *Fama* (Суд). Характерно, что ни Бебель, ни Лохер по-прежнему не усматривали различия между драматургическим жанром и формой риторического упражнения, не были озабочены они и разработкой сценических приемов школьного театра.

Иоганна Рейхлина современники считали первым немецким комическим писателем и руководителем сценических представлений (*scaenicorum ludorum inductor*). На святках 1497 г. в Гейдельберге с участием студентов университета и членов гуманистического кружка в доме Иоганна Дальберга, епископа Вормского, была представлена его сатирическая комедия «*Scaenica progymnasmata*» или «*Henno*» («Школа старинной сцены» или «Хенно»). Сюжет напоминает безобидный шванк с участием крестьянина Хенно, укравшего у жены деньги и передавшего их на хранение своему слуге Дромо (типичное для прислужника имя заимствовано из комедии Теренция). Ловкий Дромо приобретает у торговца ткань, сумев сохранить у себя и деньги и покупку. Представ перед судом, он не только его выигрывает, но и умудряется не заплатить адвокату, а ко всему получить в жены хозяйскую дочь. Им посрамлены и воришка Хенно, и ростовщик-торговец, и нечистый на руку софист-адвокат. Плут-слуга обводит их

всех вокруг пальца. Текст впервые был отнесен к театральному жанру и именовался *ludus anilis* – спектакль в старинном стиле. Комедия-шутка состояла из пяти актов с прологом и тремя хорами между ними – в полном соответствии с римской паллиатой как с особым типом зрелища, а не только как с образцовым литературным текстом.

Немецкая доминанта в развитии школьной университетской драмы в начале XVI в. обусловлена необходимостью реформы национального образования, которая остро ощущалась в канун лютеровской Реформации. Итальянская система обучения латыни не ограничивалась преподаванием грамматики, но вводила обязательное чтение античных авторов, изучение правил создания литературных текстов. С началом Реформации возросла роль богословской полемики, а вместе с ней и риторики. Немецкие профессора нередко покидали университетскую кафедру, вступая на поприще церковной проповеди. Многие из них, разделяя критический взгляд Лютера на обмирщение священства и не удовлетворяясь современным состоянием церкви, пройдя обучение либо в Краковской академии, где не встречалось иезуитов среди педагогов, либо в Базельском университете у Себастиана Брандта, тем не менее, оставались приверженцами старой веры – добрыми католиками.

Школьная драма гуманистов решительно порывала с традицией средневековой мистерии и сюжетно, и постановочно, предлагала оригинальные, не перелицованные сюжеты на злобу дня, восстанавливала форму римской комедии по следам Горация и Теренция – пятиактное действие с прологом и хорами между актами, рассчитанное на представление на сцене. Для ее постановки были необходимы закрытое помещение с приподнятой над уровнем пола сценической площадкой, укрепленными над ней занавесами с условным обозначением жилищ персонажей и просцениумом перед ними; ученическое сообщество, способное декламировать латинские стихи и круг знатоков-зрителей, почитателей классической латыни.

Комический сюжет упаковывался в изящную латынь и выносился на суд взыскательной публики. Распространению драматических текстов содействовала

не только «общеупотребительная» образцовая латынь, но и печатное тиражирование – школьная «Комедия Кордуса» стала первой печатной книгой, изданной в Мюнстере, а «Хенно» в течение двадцати пяти лет выдержала 31 издание.

С продвижением идей Реформации в Германии и Нидерландах школьная драма обратилась к сюжетам из Священного Писания, причем на этот раз возвращения к истории страстей Христовых не случилось. Сюжет земной жизни Христа, предполагающий его непосредственное участие как сквозного персонажа в сценическом действии, воплощенного гистрионом «*ex populo*», оказался для первых десятилетий XVI в. совершенно неприемлемым. Выбор сюжетной основы для школьной драмы нового периода сместился в сторону евангельских притч, принципиально нового материала для сцены, и исторических книг Ветхого Завета.

В 1529 г. голландский протестант, ректор латинской гимназии в Гааге Виллем де Фуллер (Гильхельм Гнафей) напечатал в Антверпене первую школьную новолатинскую духовную драму «Аколастус (Распутник)⁴⁰: комедия о блудном сыне». Он предпослал ей предисловие, в котором объявил античных комедиографов Менандра и Теренция авторитетными авторами, достойными подражания, и перечень действующих лиц, названных актерами – *actor*. На античном авторитете Фуллер утвердил идеальную структуру школьной комедии, впоследствии принятую теоретиками школьной драмы: пролог и аргумент, в которых излагается тема комедии, пять актов, разделенных на отдельные сцены (их количество варьируется), и эпилог, в котором оглашается назидательный смысл представления⁴¹.

Структурной и жанровой определенности школьная пьеса до появления поэтических теорий иезуитов не знала. Преподаватели поэтики и риторики, различающиеся религиозными убеждениями, филологическими пристрастиями и лингвистическими познаниями, были свободны в выборе сюжетов из священной, церковной или гражданской истории, придумывали сюжеты на злобу дня, не

⁴⁰Acolastus (греческ.) – распутник.

⁴¹Guilhelmus Gnaphaeus. Acolastus de filio prodigo comoedia. Petrus Horst. 1563. 80 pp.

придерживаясь единой композиционной формы в драматическом произведении. При этом образ театра и сцены оставался для большинства школьных сочинителей до XVII ст. размытым и, в итоге, импровизационным, аскетичным и камерным: первичной была драма как текст и вид ораторского искусства, повод для упражнений в красноречии, хотя в особенностях ее композиции таилась новая сценичность.

Из священной истории школьный театр с 30–40-х гг. XVI в. выделяет сюжет об Иосифе Прекрасном, к которому, угадывая и особую, скрытую за библейским повествованием сценическую выразительность, и явный христологический смысл, обращаются преподаватели латинских школ независимо от своей конфессиональной принадлежности. Он излагается авторами как парафраз исключенного из сценической практики школьного театра сюжета Страстей Христовых и определяется как «*fabula sacra*» – священная история или священное представление, замещает собой страстную мистерию, становясь идеальной сценической иллюстрацией всемогущества божественного проведения.

История Иосифа – возлюбленного первенца из двенадцати сыновей праотца Иакова, преданного старшими братьями и проданного ими в рабство за двадцать сребренников – иносказательно повторяет путь Христа с предательством и клеветой, безвинными страданиями в заточении, с освобождением из темницы, триумфом и спасением народа от гибели, наконец, с братским прощением и уроком любви. Библейский рассказ об Иосифе, как и сюжет Христа, был «долгоиграющим», «сериальным», распадался на несколько частей и представлялся в течение трех дней, охватывая события нескольких десятилетий. Расширение временного объема действия до недели и более, обычное для средневекового мистериального представления, преодолевалось членением фабулы на несколько временных интервалов, ограниченных одним днем. Пространное повествование об Иосифе в школьном театре распадалось на несколько представлений – Иосиф и его братья в Ханаане (замысел убийства и продажа в рабство), Иосиф в Египте (клевета, заточение, освобождение из

тюрьмы и триумф), Иосиф и его семья в Египте (прощение братьев, наделение их хлебом и переселение семейства в Египет).

В постановочном отношении этот сюжет наследует принципу симультанной сцены, одновременно представляя несколько локусов, и вводит в сценическое действие новый мотив – мотив сна, игры реальности и видения, характерный для эпохи барокко. Для воспроизведения сновидческих эпизодов в школьном театре появляется новое сценическое приспособление – умбра – специальная рама с натянутой полупрозрачной холстиной и источником света позади нее. В условиях камерной сцены-коробки школьного театра переосмысливается и один из локусов площадного мистериального спектакля – «небо». Его замещает особое возвышение, расположенное на подмостках, откуда во время спектакля в темницу к Иосифу спускаются ангелы Гавриил и Михаил. Востребованное сценой дробление ветхозаветного сюжета, объединенного сквозным персонажем, подводит к необходимости определить жанр каждой из частей драматургической трилогии об Иосифе. Поворот в движении сюжета от счастья героя к его несчастью и наоборот, становится основным критерием в различении двух новых жанров, записанных в школьные поэтики – комикотрагедии и трагикомедии.

Теоретики школьного театра допускают только одну перипетию в развитии сюжета и разделяют библейскую историю Иосифа на три части. Развиваясь от благополучия к несчастью, первая часть сюжета входит в пьесу об Иосифе в Ханаане, которая называется комикотрагедией, следующая за ней – об Иосифе в Египте, именуется уже трагикомедией, а третий эпизод – воссоединение семейства с Иосифом – обозначается как комедия. Промежуточным жанрам отдали предпочтение не только западноевропейские и русские сочинители школьных драм⁴², но и итальянские либреттисты XVII–XVIII в. и даже безвестный автор любительской постановки об Иосифе Прекрасном при дворе императрицы Анны Иоанновны в 1730-х гг.

⁴²Например, Ф. Прокопович в своей трагедокомедии «Владимир», написанной в Киеве и представленной в Киево-Могилянском коллегиуме 3 июля 1705 г. Первоначально она была посвящена гетману И. Мазепе, обучавшемуся в коллегиуме и покровительствовавшему ему, ежегодно выделяя из собственных средств немалую денежную сумму на его содержание.

К началу XVII в. в европейском школьном театре проявляются национальные особенности в постановочной традиции новой латинской драмы и одновременно устанавливаются универсальные драматургические принципы. Они фиксируются в нормативных поэтиках, первых теоретических трактатах о драме и театре нового времени. Во Франции, Германии и Австрии – в странах протипостояния и столкновения католических и реформаторских идей, возникают оригинальные типы сценических школьных представлений, существенно повлиявшие на развитие национальных театральных систем.

Основной причиной выработки новых театральных и драматургических оснований стало появление в 1586 г. Школьного устава ордена иезуитов «*Ratio atque institution studiorum Societatis Jesu*»⁴³. Он был единственным учебным регламентом для европейской школы и вменял в обязанность профессорам риторики подготавливать и представлять с участием воспитанников сценические действия.

Новая латинская драма в начальный период реформаторского движения избегала инсценировок библейских историй и основывалась на придуманных или фиктивных сюжетах, оставаясь преимущественно светской. Преподаватели-гуманисты питали склонность к изучению древних текстов – не только латинских, но еврейских и греческих, не только священных, но и классических, имитировали и цитировали композиционные приемы римской паллиаты, не нуждаясь в посредничестве теоретиков.

В эпоху Контрреформации в католических школах, попавших под влияние иезуитов, она превратилась в драму на религиозный сюжет, ее сочинение и представление стали обязательной частью педагогического процесса. Она раздвинула рамки студенческой аудитории, нашла себе место и на придворной сцене, и на площади в театрализованных действиях окказионального характера – в

⁴³ Солопов А.И. Латинский язык в жизни и творчестве Ломоносова [Электронный ресурс] // Научные доклады филологического факультета МГУ / Под ред. Д.П. Ивинского. М.: Изд-во Моск. ун-та, 2013. Т. 7. С. 16–24. URL: <https://docplayer.ru/42072294-A-i-solopov-latinskiy-yazyk-v-zhizni-i-tvorchestve-lomonosova-1.html> (дата обращения: 27.06.2019).

торжественных актах ко дню рождения монарха, по случаю бракосочетанию наследника или одержанной военной победы.

Школьный театр времен иезуитов, располагавший ученым драматургом и обученными исполнителями, стремился к расширению публичности и своего влияния на светскую жизнь. Не отступаясь от авторитетного источника – Священного писания, от богословской интерпретации общеизвестного сюжета, открывал путь на сцену мифологическим и аллегорическим персонажам.

Для представлений, неизменно проходивших на латыни, специально приготавливалась программка с кратким изложением содержания на национальном языке – «periocha», а во Франции зрителям делалась одна существенная поправка: вслед за латинским спектаклем давался второй – на французском языке. Периохи изготавливались и для украинских постановок в Киево-Могилянском коллегиуме⁴⁴ и для московских спектаклей в Славяно-греко-латинской академии⁴⁵, хотя ни один из школьных театров православного извода не давал представлений на латинском языке. Для неопытных русских зрителей периохи были путеводителем в незнакомом мире сцены, ключом к разгадке условности театрального действия. Программки излагали его ход от сцены к сцене, ориентируя в хитросплетениях сюжета, в котором наряду с опознаваемыми житийными или библейскими лицами участвовали аллегорические персоны.

Фигурами, призванными «прояснить» смысл происходящего на сценическом помосте, становились условные персонажи - аллегии с набором устойчивых атрибутов и эмблем (текстовых девизов). Чаще всего они появлялись в немецких школьных драмах, наряду с «цитатными» персонажами из страстного сюжета с характерными для них внешними, «портретными» признаками и манерой сценического поведения.

В «Иуде Искариоте» (1552), «новой священной трагедии» Томаса Наогеорга, из площадного представления «Страстей» заимствован фрагмент предательства и самоубийства Иуды. Он развернут в пятиактную драму с хорами.

⁴⁴ В 1674 г. для представления «Алексей божий человек» на популярный агиографический сюжет

⁴⁵ В 1701 г. для постановки «Ужасная измена сластолюбивого жития...» на сюжет евангельской притчи о Богатом и бедном Лазаре.

В последней сцене Иуда – человек с бледным (нарочито выбеленным) лицом и рыжей бородой, выбегает на подмостки, преследуемый Совестью (Conscientia), аллегорическим персонажем, которого напрасно пытается утратить возгласом дьявола: «gigi, gaga». Далее следует короткий эпилог, сообщающий о самоповешении злодея (оно происходит за кулисами)⁴⁶ с церемониальным прощанием со зрителями – «valete»⁴⁷. Использование старинных площадных приемов в этой школьной драме, сочиненной на периферии европейского латинского мира, очевидно.

Одним из видных французских школьных драматургов был Николай Коссен, преподаватель риторики в Клермонской иезуитской коллегии, духовник Людовика XIII, автор вышедшего в Париже в 1620 г. сборника «Священные трагедии» (Tragediae sacrae), состоявшего из четырех пятиактных пьес с хорами и одной оратории⁴⁸. В нем автор обратился к сюжетам о святых мучениках, вступив в открытую полемику с идейными установками протестантов. Ему принадлежат трагедии «Навуходоносор» на сюжет из книги пророка Даниила, не подлежащий драматической обработке у лютеран, согласно непризнанию ими подлинности молитвословия трех отроков, по приказу вавилонского царя отправленных в огненную печь, а также «Благоденствие» (Felicitas) о жизни и мученической смерти святого Януария – инсценировка житийной истории, равно не мыслимая в концепции протестантизма, отрицающего культ святых.

Демонстрируя орудия пыток Януария – кол, клещи, мечи, колесо, чан, горящие угли, скорпионов и кожаные ремни, школьное представление, в отличие от средневековой традиции, удаляет с подмостков картину истязаний⁴⁹: за сценой

⁴⁶ Новая латинская гуманистическая драма не демонстрирует сцен жестокости.

⁴⁷ Резанов В.И. К истории русской драмы. Экскурс в область театра иезуитов. С. 21.

⁴⁸ Державина О.А. Пьеса о царе Навуходоносоре на европейской и русской сцене XVII в. // Труды Отдела древнерусской литературы / АН СССР; Ин-т русской литературы (Пушкинский Дом); отв. ред. Д.С. Лихачев. Л.: Наука, 1969. Т. 24. С. 272.

⁴⁹ И.А. Некрасова в статье «Театр иезуитов во Франции в XVII веке (спектакли 1650-х годов)» уделяет особое внимание тезису итальянских теоретиков школьного театра А. Донато и Т. Галуцци об уместности изображать в священных трагедиях сцены жестокости, а не повествовать о них. Натуралистичность в представлении казней и истязаний, их нарочитая демонстрация зрителям, против которой решительно возражали теоретики учено-гуманистической драмы, входили в театральную практику немецких иезуитов в эпоху Контрреформации. Описывая постановку пятиактной трагедии «Христианка Сусанна» на агиографический сюжет, которую осуществили учащиеся Клермонской коллегии под руководством драматурга, отца Адриана Журдана в августе 1653 г. в присутствии Людовика XIV, Анны Австрийской и Мазарини, автор статьи замечает, что в спектакле, обращенном

раздаются стоны пытаемого, о чем свидетельствует ремарка на полях пьесы – «haec ex postscenio» (из-за сцены). В последнем явлении пятого акта из облака показывается душа святого («Januarii anima ex nube»)⁵⁰, что позволяет сделать некоторые выводы о конструкции школьной сцены. Во-первых, на ней находится просцениум (место для основного драматического действия), есть занавес, за которым скрываются персонажи, и, наконец, приподнятая над уровнем сцены площадка, долженствующая изображать небо (coelus). Разночтения в устройстве сценических площадок школьного театра западноевропейских стран несущественны, как несущественны различия в композиции пьес на сюжеты священной истории, евангельских притч и церковной истории.

1.2. Поэтика Скалигера и представления французского школьного театра

Школьная драматургия Западной Европы ориентирована на те же образцы, что и неолатинская поэзия: комедии Теренция и Плавта, трагедии Сенеки; но следует нормативным поэтическим руководствам в части драматических произведений.

Одним из первых опубликованных теоретических трудов стала «Поэтика в семи книгах» Юлия Цезаря Скалигера, автора, не принадлежащего к ордену иезуитов, создателей большинства теорий школьной драмы. Изданная в Лионе в 1561 г. его поэтика определила систему стихотворных и драматических жанров. Ссылаясь на авторитет Аристотеля, Горация и Сенеки, Скалигер указал на трагедию как ведущий жанр драматической поэзии и рекомендовал для литературной обработки сюжеты из Священного Писания и церковной истории, настаивая на том, что содержание трагедии должно быть общеизвестным, а цель ее – нравственно-дидактической.

к придворной публике, постановщик «тонко дозировал чаемую “жестокость”, не допуская натурализма». Он, вслед за Н. Коссеном, ограничился предъявлением на подмостках устрашающих орудий пыток, но саму казнь «совершил» за «кулисами», выставив на зрительское обозрение муляж отрубленной головы стойкой христианки. См. Некрасова И.А. Театр иезуитов во Франции в XVII веке (спектакли 1650-х годов) [Электронный ресурс] / Вестник СПбГУ. Сер. 15. 2012. Вып. 2. – С. 126—139. — Режим доступа: URL: <https://cyberleninka.ru/.../teatr-iezuitov-vo-frantsii-v-xvii-veke-spektakli-1650-h-godov.pdf>, свободный.

⁵⁰ Резанов В.И. К истории русской драмы. Эскурсы в область театра иезуитов. С. 44.

Впервые выдвинув тезис о трех единствах, Скалигер повлиял не только на формирование французской классицистской трагедии, но и на теорию иезуитского театра, в которой его положения о единстве времени и места сделались объектом полемики, завершившейся безусловным признанием.

С необходимостью придерживаться двух единств в развитии фабулы (единство действия, освященное авторитетом Аристотеля, никогда не ставилось под вопрос) оппоненты из лагеря иезуитов согласились благодаря предложенному и обоснованному Скалигером принципу членения драмы на пять актов с партией хора по завершении каждого. Прием структурирования драматического текста, изобретенный французским гуманистом, который никогда не сочинял пьес, может показаться исключительно литературным, случайным и необязательным, безразличным к условиям и условностям сцены. Театр же стремится к подражанию и удвоению реальности, разумному объяснению противоречий, заключенных в его условной природе.

Вынужденный признать, что действие в рекомендованных для трагедии сюжетах выходит за пределы суток и единого места, Скалигер вводит акт как условную сценическую единицу для обозначения единства места представляемых событий, а хор в его заключении как своеобразный антракт, поглощающий «сверхлимитное», избыточное время. Таким образом, и акты, в границах которых непозволительна перемена места действия и представляются события, совпадающие по длительности с реальным временем в зрительном зале, и хор – будучи коллективным участником сценического представления, но не персонажем драматического действия, сжимающий временной интервал между событиями, оказываются параметрами сценической условности, причем рационально осмысленной и аргументированной, а не внешним приемом организации литературного материала.

Со второй половины XVII в. во французском школьном театре начинают доминировать представления трагедий на религиозный сюжет. В них вместо ораторского пролога и интермедий между актами появляются танцевальные номера с участием аллегорических и мифологических персонажей, которые

составляют пантомимический комментарий к главному действию. Балетные вставки расширили сценические функции хора, потребовав от его участников новых исполнительских навыков. Помимо вокальных партий, которыми сопровождался основной драматический сюжет, хору надлежало выступать в параллельном «хореографическом» действе, в «массовых танцах», демонстрировать мастерство пластического жеста и выразительной позы, соответствуя развитой национальной традиции придворных балетных зрелищ, эстетическим предпочтениям монарха и вкусами аристократической публики⁵¹. Во французских школьных трагедиях не осталось места для комических интермедийных пародий. Сюжеты о превращении крестьянина в правителя и философа в короля – забавные трагедии, не кажущиеся безобидными в эпоху абсолютизма, дозволялись к представлению только во время карнавала.

Подготавливая молодых людей к светской карьере и прививая им востребованные придворной культурой танцевальные навыки, французские иезуиты включали в свои спектакли балеты, замещая ими шутовские интермедии. В конце XVII в. патер Жозеф де Жувонси в фундаментальном филологическом труде «*De ratione discendi et docendi*» («О правилах для учеников и учителей»), ставшем универсальным учебным пособием для европейских иезуитских коллегий, дал следующее определение балета: «Близкий к трагедии род немой пьесы, исполняемый во время антрактов серьезного представления ради развлечения, называется *chorea dramatica* (драматическая пляска), попросту – балет. Его можно определить как подражание важному действию посредством телодвижений и танца... Главное в нем – телодвижения, приспособленные для торжественного зрелища, затем – танец, наконец – пение и музыка»⁵². Жувонси допускает в начале представления пантомимическую картину, аллегорически изображающую то, что будет представлено в трагедии, а также танцевальные номера между драматическими актами. Он признает хор в качестве участника театральной постановки, но не как действующее лицо новолатинской «священной

⁵¹ Красовская В.М. Западноевропейский балетный театр. От истоков до середины XVIII века. СПб.: Лань : Планета музыки, 2008. С. 144.

⁵²Цит. по: Резанов В.И. К истории русской драмы. Экскурсы в область театра иезуитов. С. 80.

трагедии». Хор только комментирует пением и пантомимой ход драматического действия, дистанцируясь от его сюжета. В практике немецкого, австрийского, польского, позднее малороссийского и русского школьного театров «немая» сцена с аллегорическими персонажами, открывающая представление, получила название «антипролог», который сделался неотъемлемой частью спектакля, визуализированным вступлением к нему, не зависимо от того, на каком языке его давали - латинском или национальном. В германских и славянских регионах «вводная» пантомима превращалась в универсальный код, раскрывающий и демонстрирующий нравоучительную идею школьного сценического представления. В ней движения, жесты и позы символических фигур иллюстрировали основной богословский тезис, который подхватывали и развивали декламаторы, солировавшие в школьном спектакле.

В трагедиях французского школьного театра мифологические и аллегорические персонажи сосредоточены в «иезуитском» балете, организуют собственный сюжет, не нарушая порядка драматического действия. В отличие от них в постановках школьного театра германских и славянских стран аллегии вплетаются в «сакральную» фабулу драмы, причудливо смешиваясь с библейскими и агиографическими героями. Сведение реальных и идеальных фигур, людей и абстракций, исторических личностей и аллегорий в общий сюжет свидетельствует о неисчерпанности театральной эстетики барокко на школьной сцене. Она сохранила свои позиции и во Франции второй половины XVII в. – в оперно-балетных представлениях при дворе Людовика XIV и в спектаклях иезуитских коллегий.

Энергия барокко проявилась на сцене французского школьного театра, соединив в постановках декламацию с инструментальной музыкой, пением и танцем, а инерция стиля – в одном из самых значительных теоретических трудов XVII ст. о балете. Трактат «Des Ballets anciens et modernes selon les règles du Théâtre» (О балетах старинных и современных согласно правилам театра) был составлен иезуитом Клодом-Франсуа Менестрие и опубликован в Париже в

1684 г.⁵³. Под барочным влиянием в это время оставались и французские школьные постановки иезуитов, в которых пятиактная латинская трагедия на сюжет из Священного писания, утвержденная на трех единствах классицизма, «прослаивалась» музыкальными интермедиями, составлявшими второй, «дополнительный» сюжет, заимствованный из той же библейской истории, но изложенный на французском языке⁵⁴. Представление французской школьной трагедии, пренебрегая классицистскими правилами, соответствовало и стилю высокой поэзии – латинской и национальной, и образцовому барочному спектаклю, эстетика которого базировалась на сочетании контрастов и слиянии искусств: поэтического, музыкального и танцевального.

В своем трактате «О балетах старинных и современных...» патер Менестрие кодифицировал балет как особый жанр театрального искусства, не признающий трех нормативных единств, актуальных для классицистской разговорной трагедии, и, таким образом, отнес его к зрелищам эпохи барокко: «Балет требует единства плана в том смысле, что все там должно отвечать единой цели. Но он не требует, как трагедия, единства действия, времени и места»⁵⁵.

В бытность свою профессором элоквенции Лионской коллегии Святой Троицы отец-иезуит осуществил в ней первую в истории западноевропейского школьного театра постановку мифологически-аллегорического балета. Представление «Балета Лионского алтаря, посвященного августейшему Луи» состоялось на сцене коллегии в 1658 г. в честь приезда в город Людовика XIV и Анны Австрийской⁵⁶. Четверть века спустя анализируя в своей книге практику французских придворных балетов 1670–80-х гг., Менестрие рекомендует их авторам отказаться от фигурных танцев с набором однообразных изящных па и

⁵³ Красовская В.М. Западноевропейский балетный театр. От истоков до середины XVIII века. С. 154.

⁵⁴ Пример барочного спектакля школьного типа, разыгранного учениками иезуитской коллегии Людовика Великого в 1688 г., приводит музыковед А.В. Булычева. В представлении были объединены пятиактная латинская трагедия «Саул», сочиненная отцом П. Шамийяром, и опера или «библейская трагедия» «Давид и Ионафан», написанная композитором М.-А. Шарпантье на французское либретто отца Бретонне. Пролог и пять актов оперы разошлись на интермедии, которыми перемежался стихотворный текст трагедии: латинская декламация чередовалась с французскими ариями, инструментальной музыкой и танцами. См. Булычева А.В. Сады Армиды: Музыкальный театр французского барокко. М. : Аграф, 2004. С. 282–284.

⁵⁵ Цит. по: Красовская В.М. Западноевропейский балетный театр. От истоков до середины XVIII века. С. 157.

⁵⁶ Булычева А.В. Сады Армиды: Музыкальный театр французского барокко. С. 392.

ограниченным кругом мифологических и аллегорических персонажей с тем, чтобы возродить пантомиму⁵⁷ — осмысленное и содержательное миметическое действие, красноречивое без слов.

Пантомима, допускающая свободу и разнообразие движений и жестов, стремившихся к унификации в постановках французского придворного балета, вошла в изобразительные «антипрологи» школьных представлений за пределами романского мира, где зрелищная традиция барокко устояла под натиском рационального классицизма. Характерно и то, что систематизацией жестов и позировок для исполнителей школьных латинских спектаклей занялся в первой четверти XVIII в. немецкий иезуит Франциск Ланг, трактуя их как эффектную и необходимую иллюстрацию разговорной драмы. Признав, что «пластика — красноречие тела», он настоял на том, что «игра должна отвечать диалогу и смыслу слов»⁵⁸, и развел понятия игры и декламации, до него в учении отцов-иезуитов зачастую синонимичные.

Игрой Ланг предложил обозначать движения тела, которые воспринимаются зрением, а декламацией — голосовую передачу текста, которая воздействуют на слух⁵⁹. Описание нормативных телодвижений отец Франциск начинает, как и французские теоретики танца, с положения ступней, заимствуя для школьной сцены так называемый «сценический крест». Далее следуют указания о движении ног, колен и бедер, всего корпуса исполнителя во время представления, и, наконец, предписания о выразительности рук, кистей и пальцев, которые в жестко определенных формах должны изображать предельные эмоциональные состояния персонажей или аффекты.

Пантомиму как особую сцену в композиции школьного спектакля Ланг не рассматривает. На просвещенный взгляд немецкого теоретика школьного театра первой четверти XVIII в. она сходствует с балетным дивертисментом и служит наряду с механическими чудесами и живописными декорациями всего лишь

⁵⁷ Красовская В.М. Цит. соч. С. 146.

⁵⁸ Ланг Ф. Рассуждения о сценической игре // Старинный спектакль в России: сб. статей / Под ред. В.Н. Всеволодского-Гернгросса. Вып. 2. Л. : Academia, 1928. С. 170. Ланг разрабатывает свою театральную теорию, опираясь на традицию представлений латинских школьных пьес.

⁵⁹ Там же. С. 172.

одним из сценических украшений. Не затрагивает патер Франциск и актуальный для классицистского театра вопрос о соблюдении трех единств. Учение о драме выпадает из сферы его исследования, а сформулированные им эстетические требования к спектаклю школьного типа и в XVIII в. остаются последовательно барочными.

1.3. Школьные поэтики иезуитов

Вслед за французским гуманистом Скалигером к изложению теории поэтического творчества обратились немецкие иезуиты, предшественники Франциска Ланга. Среди них следует выделить Якоба Шпанмюллера (известного под именем Pontanus), преподавателя древних языков и риторики в католических коллегиях германских городов Ингольштадт, Диллинген и Аугсбург. В 1594 г. он выпустил в свет самый популярный школьный учебник – «Наставление в поэзии в трех книгах» (*Poeticarum institutionum*). Универсальное поэтическое руководство Понтана выдержало рекордное число изданий⁶⁰, получило повсеместное распространение в европейских католических и иезуитских коллегиях, стало незаменимым пособием для наставников и воспитанников духовных школ всех христианских конфессий.

Обозревая труды тех, кого считает своими предшественниками – Аристотеля, Горация, Цицерона, Квинтилиана, Скалигера, Виду⁶¹ и Робортелли⁶², Понтан отмечает неясность, отрывочность и бессистемность в изложении учения о поэзии у античных авторов. Не удовлетворен он и трудами своих современников. По его мнению, в них отсутствуют практические правила для тех, кто ищет «подлинного и удобного пути на Геликон»⁶³.

Начиная с общих положений, немецкий иезуит в первой книге своей поэтики останавливается на выборе события (материала) для поэтической

⁶⁰ В 1600 году сочинение Понтана издавался трижды, далее издания возобновлялись каждые 4–5 лет до начала XVIII в.

⁶¹ Марк Иероним Вида (1490–1566) — итальянский гуманист, автор поэтического трактата «О поэтическом искусстве», написанном в подражание Горацию и опубликованном в Риме в 1527 г.

⁶² Франческо Робортелли (1516–1567) – итальянский гуманист, издатель и комментатор трагедий Эсхила (1552) и «Поэтики» Аристотеля (1548 и 1555).

⁶³ Цит. по: *Резанов В.И.* К истории русской драмы. Экскурсы в область театра иезуитов. С. 248.

обработки, определении поэтом своей цели, образца для подражания, соответствии содержания и формы, наконец, на возможных ошибках сочинителя, а затем обращается к частным случаям – поэтическим видам и жанрам.

Драматической поэзии посвящается вторая книга, наряду с поэзией эпической, буколической, элегической, лирической, гимнической и сатирической. Третья часть исследует два жанра – эпиграмму и эпитафию.

Понтан не выстраивает иерархии драматических жанров, начиная с определения комедии, в котором оговаривает ее цель – научение житейскому обхождению, и предмет подражания (*imitatio*) – происшествия из частной жизни обывателей (простолюдинов).

Вслед за тем он дает дефиницию трагикомедии⁶⁴, не предуведомляя читателя о том, что представляет собой трагедия. За умолчанием теоретика драмы стоят известное и признанное определение Скалигера, считавшего трагедию изображением бедствий знаменитых мужей, и авторитет Плавта, выводившего в своих комедиях помимо простецов лиц знатных и значительных. Признавая трагикомедию уместным драматическим жанром, Понтан отрицает возможность комической пьесы с трагической развязкой, полагая, что злоключения людей низкого состояния не могут ни оставаться в памяти, ни возбуждать сочувствия у зрителя. Трагедия изображает несчастья известных людей высокого положения и, вызывая сострадание и страх, освобождает публику от душевных волнений, которые являются причиной этих бедствий⁶⁵. По мысли Понтана, трагедия дает пример поведения героя, бесспорно «неправильного» для зрителя и им не одобряемого.

Для Понтана очевидно, что драма сочиняется для представления на сцене. Он указывает на источник ее происхождения – церемонии жертвоприношений языческому Вакху, которые сопровождались песнопениями. Раскладывая драму на элементы, он выделяет: сюжет или историю, представленную в действии (*fabula*), характеры действующих лиц (*mores*), их речь (*sententia*), способ

⁶⁴ В поэтиках гуманистов и иезуитов нет единого написания слова «трагикомедия».

⁶⁵ См. *Резанов В.И.* К истории русской драмы. Экскурс в область театра иезуитов. С. 250—251.

произношения (*dictio*), сценическую обстановку (*apparatus*), музыкальное и вокальное сопровождение, которые служат междуактовыми вставками (*melopoesia*)⁶⁶.

Наглядным подтверждением театральности римской паллиаты стали изданные в 1555 г. комедии Теренция с комментариями Элия Доната, римского грамматика и ритора IV в. Издание сопровождалось иллюстрацией, на которой изображалась театральная площадка с просцениумом и многочисленными занавесами. Пространственный образ театра в поэтиках XVI в. раздвоился – с одной стороны, это была «школьная» сцена «теренциевского» типа с просцениумом, занавесами и закулисем, основанная на актуальной постановочной практике новой латинской драмы, с другой – историческая реконструкция античной сцены с орхестрой, произведенная Скалигером с опорой на Витрувия. В описании сценической обстановки Понтан склоняется к скалигеровскому «историзму», ограничиваясь коротким замечанием о костюмах: старики носят белые одежды, зрелые мужи – пурпурную и разноцветную, рабы одеты в узкие короткие туники.

Признавая существенным принципом театра противопоставление открытой сцены и закулисы, он предлагает удалять с подмостков непристойные и ужасные для взора зрителей события и либо сообщать о них в речах, либо осведомлять о происходящем звуками, доносящимися из-за занавеса.

К требованиям сценической условности у Понтана следует отнести нормированное количество действующих лиц, принимающих участие в драматическом диалоге, и ограничение числа выходов персонажа на сцену. Каждое явление начинается с прихода либо всех действующих лиц, либо одного персонажа, встречающего другого, оставшегося на сцене после предшествующей картины. В одном акте действующее лицо может появляться не более пяти раз, а общее количество участников не должно превышать 14 человек. Принимать участие в диалоге могут одновременно не более трех лиц, четвертый же, находясь

⁶⁶ См. Там же. С. 253.

на сцене, должен произносить реплики про себя, то есть в сторону, в зрительный зал, не обращаясь к другим персонажам.

В поэтическом руководстве перечисляются и структурные элементы драмы, общие для всех жанров – пролог, который является речью, обращенной к зрителям, произносится перед началом представления, акты и явления, хоры между актами и в финале спектакля, а также составные части, описывающие движение драматического действия от завязки к развязке. Понтан настаивает на участии автора в произнесении пролога в комедии – поэт может поведать о себе, предупредить обвинения завистников и недоброжелателей, изложить содержание пьесы или совместить все три возможности, но он не является действующим лицом представления (его партия не предполагает сценической игры – *caret imitatione*).

Пролог в трагедии является частью драматического действия, лишен этикетности комического пролога, настраивает зрителей на представление, в нем излагается предыстория событий с тем, чтобы сократить время изображаемого действия до 1–2 дней. Ни у Понтана, ни у Скалигера в структуре драмы нет эпилога – его функцию выполняет хор.

Традиция Скалигера и Понтана была продолжена в «Искусстве поэзии» (*Ars poetica*) Александра Донати, выпущенной в Риме в 1631 г., вторая часть которой целиком отведена драме. В сложившейся иерархии жанров главенствует трагедия, которую автор определяет как подражание действию знатных лиц, законченному и значительному – оно закончено, если содержит в себе завязку и развязку, и значительно, если не слишком затянуто, использует стихотворный размер, музыку и танец. Для драмы, как во времена Аристотеля и Горация, так и теперь необходима сценическая обстановка. По этой причине Донати возлагает обязанности по постановке пьесы не на поэта, а на хорега⁶⁷.

Материалом, подвергнутым анализу в иезуитских поэтиках, является не современная латинская школьная драма, а греческая и римская драматургия, между которыми, по мнению теоретиков школьного театра, не должно быть

⁶⁷ Там же. С.106.

расхождений. Донати следует аристотелевскому определению трагедии и подтверждает ряд положений Понтана, полагая, что трагическая развязка возбуждает надлежащее чувство сострадания и ужаса⁶⁸. В развитие идей Понтана, он вводит понятие сложной фабулы, в которую входят: перипетия – коренная, неожиданная перемена, узнавание – переход от неведения к осведомленности, и страдание – безвыходное положение героя.

В духе ренессансного гуманизма с его исключительным интересом к классическим источникам, Скалигер ограничивал себя воспроизведением образа античной драмы и театра, опираясь на тексты греческих и римских авторов и их ранних комментаторов. Его поэтика игнорирует драматургическую и сценическую практику актуального школьного театра – будь он созданием европейских гуманистов или клириков времен Контрреформации. Светский ученый-гуманист творил свой поэтический универсум, отклоняясь от античных дефиниций трагедии и комедии, изобретая собственные определения для трагедокомедии и комедотрагедии, неустойчивых, смешанных жанров. Он развивал учение о фазах драматического действия Э. Доната, вводя в его описание четвертый термин – катастасис⁶⁹ (подготовка к развязке-катастрофе), наконец, выдвинул правило трех единств.

Отцы-иезуиты, считая Скалигера одним из современных комментаторов античных поэтов, цитировали, дополняли, переосмысливали его тезисы, но не допускали даже оговорки относительно их совпадения с реалиями новолатинской школьной драмы.

Для них поэтика – универсально пригодный инструментарий для сочинения любых текстов, пример которых преподан античными классиками, а дело риториков-практиков использовать его надлежащим образом при обработке нового сюжетного материала. Положения Скалигера, направленные на

⁶⁸ Там же. С. 98.

⁶⁹ Элия Донат устанавливает три фазы в развитии действия: протазис (завязка), эпистазис (начало кульминации) и катастрофу (развязка). См. *Белецкий А.И.* Старинный театр в России. М.: Т-во В.В. Думнов, насл. бр. Салаевых., 1923. С. 63; *Бегунов Ю.К.* Ранняя русская драматургия (конец XVII– первая половина XVIII века) // История русской драматургии. XVII – первая половина XIX века / АН СССР; Институт русской литературы (Пушкинский Дом). Л.: Наука, 1982. С. 34.

прояснение драматургической терминологии и восстановление исторического облика театра античности, в иезуитских поэтиках были переосмыслены в духе схоластики. Целое дробилось на множество частей, к каждому из элементов прилагался термин и соответствующее определение, что нацеливало сочинителей на овладение формальными приемами. Они гарантировали достижение драматургического идеала, вневременного и неизменного. Вопрос о содержании обходили молчанием – поэтическое вдохновение будили образы и сюжеты из Библии.

Парадокс идеальной формы без актуального содержания нуждался в разрешении и был снят в трактате поэта и практика школьного театра, профессора поэтики и риторики Кельнской иезуитской коллегии, отца Якова Масена.

В 1657 г. был напечатан третий том его труда «Школа красноречия⁷⁰» (*Palaestra eloquentiae ligatae*) с характерным названием «Школа драматического красноречия» (*Palaestra dramatica*)⁷¹. Масен узаконил школьную драму и школьный театр как особый объект изучения, приведя в качестве иллюстраций к четырем выявленным предшественниками драматургическим жанрам пьесы собственного сочинения, и восстановил *status quo* школьных пьес как произведений, предназначенных для сцены. Указав на их «междисциплинарный» характер в учебном плане католических коллегий, он ничуть не погрешил против Аристотеля, считавшего, что драматический текст оформляется с использованием приемов ораторской речи.

Отдельно Масен оговорил особенности комического на сцене. Действие, которое воспроизводится (имитируется) в комедии с помощью непринужденного речевого стихотворного размера (у Аристотеля и его толкователей – ямбический триметр), должно быть правдоподобным, законченным и забавным, возбуждающим надежду на благополучный исход в стесненных обстоятельствах и удовольствие от нежданно счастливой развязки. Порок, выведенный на сцену, не

⁷⁰ Точнее было бы перевести название труда как «Школа связанной речи».

⁷¹ *Burkard, Thorsten. Moralisierender jesuitischer Klassizismus. Jakob Masons Palaestra eloquentiae ligatae // Norm und Poesie: zur expliziten und impliziten Poetik in der lateinischen Literatur der Frühen Neuzeit (Frühe Neuzeit, Bd. 178) / Beathe Hintzen; Roswhita Simons; Deutsche Neulateinische Gesellschaft. Berlin: Walter De Gruyter GmbH, [2013]. S. 85.*

может быть забавным и веселящим, он должен вызывать негодование, а комизм достигается внешними средствами – уродливой внешностью и нелепостью поступков героев. К комическим типам Масен относит крестьян, слуг, приживалов-паразитов, воров, проныр, пьяниц, скупых стариков и носителей прочих пороков.

Видовой спектр его комедий необыкновенно широк – от исторической комедии, пример которой он дает в сочинении «Крестьянин-правитель», где развивает мотив о простолюдине, на один день становящемся королем, до комедии-притчи «Школа Бахуса», в которой покровитель виноделия и, по убеждению гуманистов и иезуитов, родоначальник театра, открывает в Германии школу пьяниц⁷².

Образцовые комедии Масена напоминают интермедии, ставшие обязательным элементом в композиции школьного спектакля у драматургов-последователей немецкого иезуита. Сюжеты обеих пьес, вызволенные из структурных оков школьной драмы, освобожденные от деления на акты и не сопровождающиеся хором, включаются в «серьезные» представления Кельнской коллегии с конца XVII до середины XVIII вв. – в период развития южногерманского школьного театра, одной из самых завершенных и продолжительных сценических форм этого типа представлений.

Масен легализует в структуре латинской драмы изобретенный им, фиктивный, не восходящий к авторитетному античному источнику комический сюжет, впоследствии превратившийся в компоненту школьного сценического представления, и тем предопределяет путь расхождения драматургической теории и сценической практики в европейском школьном театре.

Сюжет «интермедиальной» комедии разделяется надвое, и каждому из фрагментов отводится в композиции представления строго определенное место. Обе части интермедии стремятся к его формальному центру, образуют своеобразную раму, в которую вписывается кульминация основного

⁷² См. Резанов В.И. К истории русской драмы. Экскурс в область театра иезуитов. С. 265.

драматического действия, как правило, без сохранения смысловой связи с его фабулой.

Определить центр драматической композиции в школьной пьесе несложно: в отличие от своих предшественников Масен не настаивает на ее пятичастном членении, но считает обязательным условием нечетное число актов, варьируя количество их от трех до семи. Две части интермедии не вытесняют из сценического представления партии хора, который никогда не рассматривается в теории школьной драмы как часть драматического действия и относится к так называемым «количественным» (структурным) элементам драмы. Они выделяют кульминацию в главном сюжете. Пик напряжения – основная фаза развития действия вне ясности его исхода (что особо подчеркивается в поэтиках иезуитов) – приходится на центральный акт и оказывается между двумя частями комической пародии. Она отыгрывается в главном представлении как параллельный сюжет и служит своеобразным антрактом, прерывая движение драматической интриги к финальному разрешению и тем самым усиливая эффект неожиданной развязки.

Сам Масен, автор литературных новолатинских школьных комедий, как мы уже отмечали, не включает игровые интермедии в свои трагедии и комедотрагедии – практика заимствования их сюжетов в текст иезуитских спектаклей относится к эпохе барокко с его пристрастием к соединению контрастов, высокого и низкого, серьезного и пародийного. Прошедшие стадию литературной легализации сюжеты интермедий могут исполняться на национальном языке, о чем свидетельствуют короткие ремарки в школьных пьесах, ограничивающиеся указанием сюжета и не приводящие текста целиком.

Двужычие школьных театральных представлений становится и новым признаком их сценичности. Из спектаклей с учебными целями, замкнутых в школьной аудитории, они превращаются во второй половине XVII в. в публичные зрелища.

В отличие от своих предшественников, Масен формулирует и новое понимание сценической функции хора, перетолковывая, а не копируя опыт

античного театра. Он допускает замену хоровых партий инструментальной и вокальной музыкой, танцем или живой картиной, которая иносказательно – с участием аллегорических фигур – предлагает образ совершившегося или предстоящего события. Иначе говоря, Масен допускает аллегорический «комментарий» основного сюжетного действия, в строгом соответствии с правилами риторики. Он же впервые ставит вопрос о правомерности введения в школьную драму аллегорических персон – особых сценических персонажей, получивших широкое распространение на сцене иезуитов, которые при этом ссылались на авторитет Плавта. Действительно, римский комедиограф в прологе к «Трем монетам» вывел две аллегии – Нищету (Inopia) и Роскошь (Luxuria).

В опубликованном в 1650 г. трактате «Зерцало образов» (*Speculum imaginum veritatis occultae*) Масен приводит обширный список аллегорических персонажей для школьных представлений, в котором соседствуют части света, мифологические фигуры и религиозные символы. Расположив их в алфавитном порядке и дав описание костюмов, атрибутов и эмблем, он создает универсальную азбуку аллегорий для школьного театра и шире – для театра барокко. Признавая исключительную театральность этих образов, уместных лишь на сценических подмостках, он, тем не менее, предостерегает против их чрезмерного использования.

Масен соглашается, что включение в спектакль аллегорий означает отступление от правдоподобия изображаемого действия, принципа, который на театре он считает основополагающим вслед за Аристотелем. Однако настаивая на сценической необходимости символических персонификаций, Масен решительно отдаляется от древнегреческого философа. Он видит в аллегориях возможность представить на сцене аффекты, грехи и добродетели, которые не являются следствием речей и поступков протагонистов⁷³. По мнению немецкого теоретика, совершенно недопустимо включать символические фигуры в основной сюжет, соединяя их с трагическими героями. Языческие боги античной мифологии могут беспрепятственно действовать в комедии, где выставляются примерным

⁷³ Ibid. S. 101.

христианином Масеном на всеобщее осмеяние вместе с соблазненными ими людьми. Персонафикации появляются на сцене в угоду публике, требующей зрелищных эффектов, – они условны, воздействуют на непритязательного зрителя внешними средствами, в первую очередь, костюмом, и не требуют от исполнителя умения передавать те чувства, которые он испытывает, представляя реального человека. Символические фигуры усиливают эмоциональное напряжение в трагедии и пародийное начало в комедии.

Аллегорические и мифологические персонажи уместны в учебных классах во время проведения философских и богословских диспутов, торжественных ораций (*interdoctos*)⁷⁴ – ради совершенствования приемов красноречия. В этом примечании Масен вскрывает существенную особенность школьного театра как формы, напрямую зависящей от искусства риторики. Для аллегорических персонажей драматург должен сюжет изобретать, выдумывать, но не заимствовать.

Вступив в полемику со Скалигером, предложившим правило трех единств, Масен считает его соблюдение обременительным, стесняющим творческую свободу поэта. Он отрицает единство времени и места, отмечая его как частное свойство французской трагедии и комедии, не приемлемое для школьных представлений на религиозный сюжет. В них действие перемещается с неба на землю, а изображаемые события не укладываются в рамки одних суток.

Кроме того, Масен предоставляет драматическому поэту широкий выбор сюжетов для инсценировки в школьном театре и их источников. К ним относятся античные мифы, исторические хроники, книги Священного писания. Из исторических преданий предпочтительнее заимствовать малоизвестные сюжеты, из Библии – сюжеты с простой, неразвитой фабулой, дающие простор авторскому вымыслу и драматическим ухищрениям, с помощью которых зрителя можно держать в постоянном напряжении, испытывая его уверенность в заранее известной развязке.

⁷⁴ Резанов В.И. К истории русской драмы. Экскурс в область театра иезуитов. С. 268.

Одно из наиболее любопытных суждений Масена касается женских ролей и костюмов в школьном театре. Как ни один гуманист или иезуит-полигистор не допускает в школьных постановках использовать маску как легендарный атрибут античного спектакля, так и Масен не рассматривает возможность выхода женщин-актрис на школьную сцену, хотя многие из описанных им аллегорических фигур являются на подмостки в дамском облике. Женское платье – вполне достаточный гендерный знак. Запрещена непристойная, пародийная травестия – на сцене нет места недостойным, сомнительным «по костюму и наружности»⁷⁵, как отмечает Масен, лицам: женщинам легкого поведения, старухам, крестьянкам, адским фуриям.

Одежда аллегорических персонажей должна соответствовать той добродетели, которую они проповедают, поэтому в школьном театре вместо Умеренности должна выступать Нищета, а явление Роскоши недопустимо и опасно, поскольку искушает зрителя. Аллегорические фигуры, представляя противоположности, вступают на сцену в словопрения, ведя спор по правилам риторики, который завершается предсказуемым нравоучением. Их выступление в форме диспута является одним из сценических эпизодов представления и зачастую сочиняется не преподавателем, а учениками, овладевающими искусством элоквенции. Но в случае прения Нищеты и Роскоши словесная риторика оказывается бессильной перед красноречием их сценического облика: вид Нищеты отвратителен, хотя и добродетелен, а вид Роскоши – прельстителен, несмотря на порочность. Логические доводы в пользу Нищеты не будут убедительными для зрителя, поэтому пары аллегорических фигур для участия в фиктивном сюжете Масен советует выбирать, сообразуясь с тем сценическим эффектом, которые они производят.

В поэтике Масена различаются понятия «teatrum» и «scena». Первое обозначает место, где разыгрывается спектакль и употребляется в значении собственно сцены, подмостков. Второе – структурный элемент текста театрального представления, который может быть простым диалогом (scena),

⁷⁵ Там же. С. 277.

немой пантомимической живой картиной (*scena muta*), вокальным номером с музыкой и танцем (*scena harmonica*) или музыкально-инструментальным фрагментом (*scena musica*). В диалоге исполнитель не должен произносить слишком пространственные речи, дабы не превратиться в оратора, вещающего с кафедры. В процессе развития школьного театра от новолатинской ренессансной гуманистической драмы с ее декламацией и вариациями стихотворного метра до пьес отцов-иезуитов эпохи барокко с обилием и разнообразием композиционных приемов происходит перекодировка его эстетических принципов.

Публика превращается из слушателей (*auditor*) в зрителей (*spectator*)⁷⁶, а текст перестает доминировать над визуальным образом спектакля: сценическое представление все более отчетливо тяготеет к изобразительности. Этот сдвиг и подмечает в своей поэтике Масен, определяя сценическое действие (*vita actio* – живое, реальное действие) как картину или живопись (*pictura*)⁷⁷.

Для совмещения текста (слова) с его визуальным преобразованием (зрелищем) школьный театр должен был обратиться к национальному языку, отказавшись от латыни, но воспользовавшись постулатами западноевропейских поэтик и в части учения о драме, и шире – теории стихосложения, для которой малосущественны жанровые ограничения и видовые обособления.

Рецепция античной драмы и театра в рамках учебного курса поэтики была характерна и для западноевропейских гуманистов и для их продолжателей в деле популяризации учения о поэзии – иезуитов. Но образ античной сцены не был четко артикулирован в трудах преподавателей польских католических коллегий и их невольных и вынужденных подражателей – дидаскалов украинских и белорусских православных братских школ. Здесь принимали за образец новую латинскую драму, как правило, не замечая в ней посредника между театром языческой античности и современной школьной сценой, усваивали жанровые дефиниции и нормативные требования к структуре пьесы в формулировках, которые предлагались западноевропейскими теоретиками, не звали к

⁷⁶ Эти обращения присутствуют в прологах и эпилогах школьных пьес.

⁷⁷ См. Резанов В.И. Из истории русской драмы. С. 289.

авторитету Аристотеля, и не отказывались от связи с храмовой литургией, которая давала славянским авторам повод и место для постановок своих драматических сочинений.

1.4. Польские школьные поэтики

Принципы украинского и впоследствии русского школьного театра закладывались на периферии латинского католического мира – в польских учебных коллегиях – на фоне активного продвижения в Речь Посполитую представителей ордена Иисуса. К началу XVII в. иезуиты и в университетах и в католических коллегиях Западной Европы определяли правила школьной драмы и сценические условия ее постановки⁷⁸, а если и делали уступку в пользу большей доступности зрелища, то незначительную: травестийная интермедия о простолюдине на троне вписывалась в серьезный сюжет о царственных мужах, пародийно удваивала его, но оставалась «ученой» – латиноязычной.

Латинизации школьной сцены иезуитами пытался противостоять школьный театр Польши – подражательный и вторичный по отношению к немецкому, австрийскому и итальянскому образцам. Практика театральных представлений польского школьного театра сложилась в католических коллегиях до прихода иезуитов: стихотворные декламации по торжественным случаям назывались здесь диалогами, включали хоровые части и народные интермедии, и исполнялись в костелах на латинском и национальном языках.

В Польше сохранялись и учебные заведения, сопротивлявшиеся активному вмешательству отцов ордена в процесс школьного образования. Продолжал действовать основанный в 1364 г. Ягеллонский университет в Кракове⁷⁹, один из

⁷⁸ Школьный устав ордена иезуитов (*Ratio atque institutione studiorum Societatis Jesu*), принятый в 1599-м, оставался на протяжении XVI–XVII вв. единственным регламентом учебных программ западноевропейских школ, являлся образцом для учебных заведений всех христианских конфессий и вменял в обязанность профессорам риторике подготавливать и представлять с участием воспитанников театральные действия.

⁷⁹ Он действовал наряду с Виленским университетом, основанным в 1579-м как высшее учебное заведение иезуитов, и протестантским Кенигсбергским университетом, учрежденным в 1544-м принявшим лютеранство Альбрехтом Гогенцоллерном, создателем герцогства Пруссия (Прусское герцогство до 1657 г. находилось в ленной зависимости от Речи Посполитой). В условиях обострения межконфессионального конфликта после заключения Брестской церковной унии и усилившихся гонений на «схизматиков» (православных) и «диссидентов» (протестантов), в Речи Посполитой начали создаваться школы для совместного обучения юношей

старейших в Западной Европе, располагавший профессурой, обученной в Италии, воспринявшей идеи ренессансного гуманизма и поддерживающей наряду с традицией латинских представлений театрализованные действия на польском языке.

С 20-х гг. XVI в. польское духовенство и сейм начинают энергично противодействовать распространению реформаторских настроений, которые вместе с еретическими сочинениями Лютера привозят студенты, возвращающиеся в отечество из германских университетов. Один за другим выходят королевские универсалы Сигизмунда I, которыми запрещается под страхом лишения дворянства, изгнания и смертной казни возводить хулу на римско-католическую церковь и защищать протестантское вероучение. Следуют запреты на въезд в королевство учителей из Германии, на преподавание еретического учения и даже кратковременный запрет польским студентам обучаться в германских академиях. Однако строгие меры не дают достойных результатов – в Краковском университете свободно продаются сочинения Лютера, переведенные на польский язык, польское студенчество ищет личных встреч с ним, прихожане, вчерашние добрые католики, вместе с ксендзами и монахами переходят в лютеранство – латинская вера окончательно теряет свои позиции в Данциге и Сандомире.

Вторжению протестантских идей подвергается и Литва – германская ересь приходит сюда из Восточной Пруссии и Ливонии. Стареющий польский король Сигизмунд I усугубил опасность религиозного вольнодумства. Он передал управление Литовским княжеством своему сыну Сигизмунду Августу, будущему королю польскому и великому князю литовскому Сигизмунду II, создателю нового государственного образования – Речи Посполитой и, мог ли помыслить добродетельный католик-отец, личному корреспонденту Кальвина. Последний из династии Ягеллонов на троне оказался куда терпимее отца к религиозным предпочтениям своих подданных. При нем протестантизм укрепился не только в

разных вероисповеданий. Инициатива в устройении этих школ исходила от литовских протестантов, с которыми временно объединились приверженцы греческой веры.

Польше и Литве, но проник и в Галицкую Русь, чувствительно затронув православных.

Печальный факт отпадения в реформатскую ересь был зафиксирован королевскими послами на Брестском Соборе 1596 г., где прозвучали упреки не только в адрес изменивших вере католиков, но и православных, которым была навязана уния.

Выборные польские короли, лишённые сеймом права вмешиваться в вопросы вероисповедания, выступали формальными гарантами свободы совести и не могли препятствовать учреждению в Речи Посполитой наряду со школами католическими, иезуитскими, униатскими и реформатскими, православных братских училищ с программами, разделявшими положения Школьного устава общества Иисуса, но отступавшими от них в главном – в обязательном использовании латыни при создании образцового поэтического произведения для сцены. Здесь диалоги для упражнения в риторике сочинялись и представлялись на славянских языках.

В 1570 г. в Вильне, столице Великого княжества Литовского, открылся иезуитский коллегийум с гимназией, которой суждено было превратиться в знаменитую Виленскую академию – образцовое учебное заведение Восточной Европы XVI–XVIII вв. Обучение в ней проходили и русские полигисторы, православные уроженцы Речи Посполитой, создатели школьного театра в Москве.

Превосходное знание латыни, умение вести публичные диспуты на богословские темы, выступая с позиций многочисленных реформатских учений – Лютера, Кальвина, Цвингли, Ария и Социна, ежедневные проповеди на разных языках отличали иезуитов и от пасторов, и от православных священников, и от обычных ксендзов.

Польские латинские поэтики, послужившие непосредственным руководством для сочинителей школьной драмы, обосновавшихся в Московском государстве при дворе царя Алексея Михайловича и, позже, в Славяно-греко-латинской академии при его сыне Петре I, обладали рядом отличительных черт.

Все они оставались рукописными курсами преподавателей поэтики и риторики в основном Виленской духовной академии – авторскими или анонимными.

Цитируя из книжных иезуитских поэтик фрагменты с жанровыми дефинициями, польские теоретики ориентировались на воспроизведение образцов новой латинской поэзии, игнорируя метрические особенности национального стиха. Они описывали драму не столько как идеальную литературную форму, сколько как явление сценическое, репрезентативное, видя в ней своего рода пример красноречия. Существенной особенностью польского взгляда на теорию поэзии стало наблюдаемое расхождение античного образца драматургии и театра с новой латинской драмой и ее постановочными особенностями. Это несовпадение не фиксировалось авторитетными изданиями гуманистических и иезуитских поэтик – его подметили в «культурном пограничье» Западной Европы – там, где образ античного театра не мыслился частью национальной традиции. Потребность в описании актуальных сценических приемов школьного театра именно здесь вступила раньше и нагляднее в конфликт с «археологическим» образом античной сцены.

В стенах Виленской иезуитской академии были составлены две школьные поэтики, оказавшие влияние на формирование эстетики московского школьного театра конца XVII – начала XVIII вв. Первая из них – поэтিকা М.К. Сарбевского.

В трактате польского иезуита и новолатинского поэта М.К. Сарбевского, помимо теоретических выкладок о школьной драме, содержатся развернутые наблюдения над ее сценической составляющей, которая ничем не напоминает античный театр. Рукопись иллюстрирована рисунками с изображением различных приспособлений школьного театра, которые автор, по всей вероятности, делал с «натуры».

Согласно его представлениям, драматическая поэзия подразделяется на три жанра – трагедию, комедию и мим, никаких смежных жанров автор не допускает. Причем трагедия и комедия относятся им к идеальной или возвышенной поэзии,

поскольку имеют в качестве образцов произведения древних авторов – Сенеки и Теренция (Вступление к книге 9 «De perfecta poesi»)⁸⁰.

Уравняв в правах два основных драматургических жанра, автор переходит к определению трагедии. Он вступает в полемику с Понтаном, указывая на то, что трагедия воспроизводит не выдающихся лиц, а выдающиеся деяния (*actionis*), к тому же не рассказывает о них, а воплощает в действии и прямом разговоре-общении персонажей. Цель героя в трагедии – вызвать сострадание (*miser cordia*– милосердие) и страх (*terrore*), освободить и очистить дух от тех волнений (*turbationibus*), которые порождаются вольными или невольными, несправедливыми или ошибочными деяниями. Опыт и разум подсказывают автору, что страх и сострадание легче возбуждает картина бедствий знатных мужей и трагических происшествий, с ними связанных, чем созерцание несчастий благородных и незначительных. Последние предсказуемы, поскольку, по общему мнению, несчастье – доля бедняков и простолюдинов, их участь в трагедии не может измениться. Счастье и благополучие – удел знатных особ, его перемена возможна, но не обычна. Поэтому не следует представлять в трагедии привычное – все, что происходит в ней, должно случаться вопреки нашим ожиданиям. Содержание трагедии чаще всего заимствуется – деяния выдающихся лиц записаны в анналы и становятся общеизвестными. На этом основании Сарбевский не допускает в трагедии вымысла, который нарушает правдоподобие героя и его истории.

Нова и предложенная польским иезуитом трактовка развязки в двух драматических жанрах. Он не считает существенным требование несчастного исхода в трагедии и счастливого в комедии. Напротив – в трагедии финал может быть благополучным (*felix exitus*) при наличии ужаса (*cum timore*), в комедии же – несчастным, но забавным.

В заключении второй главы манускрипта, устанавливающей разницу между трагедией и комедией, Сарбевский пишет о театральном костюме и машинах, производящих разрушения и полеты, а также о приспособлениях для

⁸⁰См. Резанов В.И. К истории русской драмы. Поэтика М.К. Сарбевского по рукописям музея кн. Чарторыйских в Кракове. Нежин, 1911. С. 8.

демонстрации сцен жестокости. При этом он демонстрирует осведомленность в характерных деталях актерского костюма на античной сцене, упоминая использование комиками «плоских башмаков» (*soccus*) и трагиками котурнов (*cothurnus*), а также отмечая более пышную и нарядную одежду в представлениях трагедии. В связи с использованием разнообразных технических приспособлений он замечает, что увлечение машинами может сделаться роковой ошибкой драматической поэзии, ибо уводит ее за пределы вероятного. Поэзия же стремится не к созданию фантастического образа реальности, а к правдоподобию. Сцены чудес и жестокости, по его утверждению, встречаются у Эсхила и упоминаются у Горация, но в театре не разыгрываются – о них рассказывают персонажи.

Как изощренный христианский схоластик проявляет себя отец-иезуит Сарбевский в рассуждении о выборе героя для трагедии. По его мнению, им не может быть муж исключительной добродетели – к примеру, святой мученик. Чувство ужаса и сострадания этот герой не вызывает, ибо не только радуется своим мучениям, но и присутствующие зрители искренне желают себе подобных испытаний во имя гарантированного спасения. С точки зрения Сарбевского, изображение добродетельных людей в трагическом театре не потрясает и не трогает. Идеальный трагический герой не должен отличаться выдающейся добродетелью, равно как и быть безнадежно порочным – свои проступки он совершает в силу присущей человеку способности впасть в заблуждение, пребывая уверенным в своей правоте и благополучии. В понимании польского теоретика школьного театра трагический герой наказывается за гордыню, один из главных христианских грехов, и потому верный католик налагает запрет на инсценировку житийного сюжета, истории канонизированного святого, и праведной жизнью и мучительной смертью заслужившего вселение в райские кущи.

Отказываясь в трагедии от пролога, обращенного к зрителям, Сарбевский не настаивает и на сохранении ритуальной фразы «аплодируйте» (*plaudite*) в финале представления. Театральная форма предлагаемой им трагедии – замкнутое

в сценическом пространстве действие, не допускающее нарушения иллюзии, сосредотачивающее внимание публики на чувственном переживании.

Разбирая в отдельной главе структуру комедии и трагедии, автор поэтики придерживается традиционного деления композиции на пять актов, каждый из которых делит на сцены, называя их не «*scaena*» (сцена), а «*diverbia*» (диалоги), что отражает его понимание драмы как риторического упражнения. Речь каждого из участников представления состоит из попарно рифмованных строк, обрыва рифмы не допускается – и потому однострочными репликами исполнители не обмениваются. Вслед за этим польский автор фиксирует как нарушение регламента участие в сценическом диалоге более двух лиц. С сожалением он признает тот факт, что увеличение числа персонажей на сцене вошло в обычай современной драмы. И эта оговорка не характерна для печатных школьных поэтик, игнорирующих актуальные драматические сочинения.

Одним из наиболее существенных замечаний в главе о структуре и частях комедии и трагедии становится рассуждение об античном миме как особом жанре драматической поэзии. Он тяготеет к комедии, но от нее отличается. Сарбевский предлагает дефиницию мима – «мим есть род так называемой плосконогой комедии (*planipedia*), переполненной шутовством, задевающей косвенными намеками... пошлого содержания»⁸¹, но не рассматривает его структуру. Можно предположить, что античный мим – одноактная бытовая сатирическая комедия в стихах малопристойного содержания, является для Сарбевского аналогом интермедии в школьном спектакле⁸². Внимательный к опыту античного театра польский иезуит легализует этот жанр, имея лишь двух предшественников – Доната и Скалигера. Первый упоминает о так называемой плосконогой комедии, второй ограничивается кратким определением мима как шуточного действия.

Касается Сарбевский и вопроса постановки драмы, считая, что поэт не должен заниматься сценическим оформлением, костюмами и реквизитом, а также

⁸¹См. Резанов В.И. К истории русской драмы. Поэтика М.К. Сарбевского по рукописям музея кн. Чарторыйских в Кракове. С. 19.

⁸²Сарбевский, отмечая особенности исполнительской манеры в миме, указывает на то, что актер в нем сочетает непринужденность разговорной интонации с вольностью в походке и телодвижениях, может быть в высшей степени разнообразным, забавным и даже разнузданным.

сочинением музыки, хотя инструментальная музыка (не хоровая) используется в постановках трагедии и комедии, доставляя удовольствие слушателям и зрителям спектакля.

Раздел поэтики, содержащий описание устройства школьной сцены, помещен Сарбевским не в заключение, как это было принято в печатных трактатах, а между двумя главами – о жанрах и о структуре жанров драматической поэзии. Образ современного театра автор предваряет перечислением тех приемов античной сцены, которые можно использовать и в постановках школьных пьес. Несходство старинного античного театра со школьной сценой иезуитов было очевидным для Сарбевского. Восстановить связь между ними он попытался на «терминологическом» уровне. Речь шла не о сценической реконструкции и буквальном повторении постановочных решений, а о выработке специальной лексики, с помощью которой можно было бы описать и разгадать природу античной театральности, а заодно и школьного театра.

Сарбевский вводит само понятие спектакля – «spectetur». Спектакль воспроизводит деяния разных людей – знатных и простолюдинов – не только в речах, но и в жестах, с помощью интонации, движений, мимики (выражения настроений), при музыкальном сопровождении, сценическом оформлении, с применением специальных механизмов. Спектакль может даваться при искусственном или естественном освещении. Но зритель (spectator), находясь в закрытом помещении, легче сосредоточивается на представлении. Размещенные на сцене шандалы и источники верхнего света (описана техника изготовления двух световых рогов изобилия и приложен чертеж) не только скрадывают дефекты живописных декораций, но делают их прекраснее и выразительнее в мерцании свечей, внушая зрителям священный трепет⁸³.

Вторым термином, узаконенным Сарбевским для славянского школьного театра, становится «theatrum». Им обозначается не сценический помост, а все пространство сцены-коробки. Сценический помост (basis) – четырехугольник,

⁸³ См. Резанов В.И. К истории русской драмы. Поэтика М.К. Сарбевского по рукописям музея кн. Чарторыйских в Кракове. С. 24.

расширяющийся и понижающийся по направлению к зрителям, напротив которых расположена примыкающая к нему задняя стенка, от нее же расходятся боковые. Трапециевидная форма помоста необходима для расположения на нем теллариев, которые вместе с живописным задником, создают эффект перспективы. Пол сцены расчерчен линиями для актеров (*actoribus*), составляющих хор, таким образом, чтобы траектории перемещения по сцене двух групп его участников не пересекались. Планшет можно использовать и для создания отдельно упоминаемого Сарбевским сценического эффекта, получившего широкое распространение в школьном театре XVII–XVIII вв. – моря и волнения на нем, барочной метафоры человеческой жизни. Для него предлагается, не закрепляя отдельных половиц помоста, прикрыть их серебристой и синей тканью, а после снизу привести в колебательное движение. Заметим попутно, что для произведения подобного эффекта помост должен быть достаточно высок, а само поддельное море располагаться как можно ближе к заднику.

Пятая глава поэтики – *De lateribus theatri* (буквально – «О сторонах театра») содержит сведения о сценических декорациях, являясь основным источником наших представлений о принципах оформления школьного и придворного спектаклей западноевропейского театра до середины XVII в. Пятая глава, как и следующая за ней часть о центральной живописной декорации, вызывает ряд вопросов. Ответы на них объяснить, почему рекомендациям Сарбевского не последовал русский школьный театр в его московской и киевской традициях.

Общее число употребляемых на театре призм равно шести, с каждой стороны их устанавливается по три, между ними сохраняется проход для актеров. У каждой призмы четыре грани⁸⁴, на которые натягиваются холсты с

⁸⁴Следует отметить, что современником Сарбевского был известный германский инженер и архитектор Йозеф Фуртенбах, который предложил свою конструкцию теллариев. Она была использована в школьном спектакле на сцене ульмской гимназии св. Елизаветы в 1641 г. Задолго до этого Фуртенбах издал в Ульме книгу «Гражданская архитектура» (*«Architectura civilis»*, 1628) с гравюрами, на которых были изображены телларии, показано их устройство и расположение на сцене. Телларии Фуртенбаха имели треугольную форму и были двусторонними, однако количество их было то же – шесть теллариев, по три с каждой стороны сцены. Сходство принципов декорационного оформления школьной сцены у Сарбевского и Фуртенбаха свидетельствует об общем источнике: оба в 1620-х побывали в Италии, где на волне неослабевающего интереса к устройству античного театра могли узнать о древнеримских перипактах. Тем более, что Сарбевский был лично знаком с теоретиком школьной драмы Александром Донати.

изображением определенного места действия. Для постановки пятиактной драмы холстов должно быть не более четырех пар, то есть не более четырех раз может меняться место действия⁸⁵. Все шесть призм одновременно поворачиваются одной из своих граней так, чтобы образовать общую картину с живописной декорацией задника. Почему-то Сарбевский настаивает на шести разных картинах для задника, в то время, как для спектакля достаточно было бы и четырех. Объяснить это несовпадение возможно, если предположить, что польский теоретик для центральной декорации задника, композиция которого подчиняет себе второстепенные части живописных фрагментов на гранях теллариев, перечисляет все возможные типы места действия, рекомендованные для школьного спектакля, не ограничиваясь постановкой одной конкретной пьесы. Он составляет полный свод сценических локусов – лес, небо с облаками, пожар, башня (здание), площадь, вход во дворец. Сарбевский обосновывает принцип первичности изображения в школьном театре: живопись ведет за собой драматический текст и определяет его сценичность, что является характерным признаком стиля барокко.

Среди описанных в поэтике технических приспособлений есть рычаг для производства воздушных полетов, веревка которого пропусклась между брусками верхней части сцены. Эту часть Сарбевский называет четвертой стороной театра⁸⁶. Для неожиданного исчезновения или похищения персонажей со сцены используется замаскированный люк. Таков идеальный образ школьного театра, составленный ученым иезуитом по впечатлениям, полученным от постановок в Риме.

Сложная постановочная техника не была воспринята ни киевским, ни московским школьным театром, которые изъяснялись со зрителем на его родном языке и не нуждались в изоощренных сценических эффектах, переводивших ученую латынь на общепонятный язык зрелища. Зато основоположником русской

⁸⁵ Как правило, в пятиактной драме место действия в первом и последнем актах совпадают: сюжет возвращается туда, откуда он начался.

⁸⁶См. *Резанов В.И.* К истории русской драмы. Поэтика М.К. Сарбевского по рукописям музея кн. Чарторыйских в Кракове. С. 29.

школьной стихотворной драмы Симеоном Полоцким были востребованы дефиниции трагедии и комедии как двух жанров драматической поэзии.

Рукописный трактат Матея Казимира Сарбевского 1620-х, польского иезуита, доктора философии и теологии, профессора поэтики и риторики, преподавателя Полоцкого коллегиума (1619–1620) и Виленской академии (1627–1635), а в первую очередь – выдающего латинского поэта нового времени, которого папа Урбан VIII⁸⁷ увенчал лавровым венком, оставался авторитетным сочинением для преподавателей поэтики и риторики Виленской академии и после того, как прославленный поэт встал у трона польского короля Владислава IV, сделавшись его личным духовником и отдав свой стихотворный дар теологии.

Заслуга Сарбевского состояла в отказе от археологического принципа описания античной сцены, обязательного для всех прежних поэтик, вместо нее был предъявлен образ современного школьного театра с подробным перечнем новых постановочных приемов. Последователям осталось привести в соответствие с ним актуальную школьную драму, на место античных поставив образцы освоенных ею сюжетов.

Из той же иезуитской академии в Вильне вышел манускрипт «Практическая поэтика» (*Poetica practica*), датированный 1648 г., в котором анонимный составитель оставил помету с признанием заимствования «из рукописной поэтики отца Сарбевского»⁸⁸. Теоретическим рекомендациям этого трактата-конспекта мог следовать и Симеон Полоцкий, автор «Комедии притчи о блудном сыне», оказавшийся после окончания Киево-Могилянского коллегиума в столице Великого княжества Литовского и, вероятно, продолживший обучение в одной из местных иезуитских коллегий, совпавшее по времени с появлением рукописной поэтики.

Сюжет блудного сына был рассмотрен как наиболее подходящий для жанра школьной комедии на религиозный сюжет. В центре истории оказывается

⁸⁷См. *Сазонова Л.И.* Общеευропейские 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.

⁸⁸ Он указывает на рукопись поэтики Сарбевского как на основу своего трактата: «ex patre Sarbiewsqi poetica manuscripta». См. *Резанов В.И.* К истории русской драмы. Эскурс в область театра иезуитов. С. 324.

обычный человека – не простолюдин, но и не знатный вельможа. Воспроизводя поступки среднего человека, комедия призвана служить наставлением и поучением для зрителя в правилах обыденной жизни. Комедия основана на принципе единства действия: оно не ветвится и не осложняется побочными сюжетами. В системе классификации, предложенной сочинителем анонимной виленской поэтики в развитие идей Сарбевского, этот тип комедии относится к комедии нравов (*morata*)⁸⁹, в ней преобладают характеры (*mores*), к каковым относятся добрый отец семейства и расточительный сын.

Время действия в комедии должно быть ограничено, однако не одними сутками, что в других поэтиках формулируется как обязательное требование школьной драмы. Теоретик из Вильны позволяет в разработке сюжета о блудном сыне продлить время действия – оно не должно заступать за предел изменения возраста, а, значит, и характера центрального персонажа. Учение о нравах безымянный автор заимствует у Сарбевского. Он различает характеры возрастные (мальчик, юноша, муж и старик), социальные (дворянина, простолюдина, богача, бедняка, крестьянина) и этнические (в списке автора между прочими значится и нрав польский).

Немаловажное замечание касается источников, из которого разрешается заимствовать сюжеты комедии. К ним, наряду с государственной, национальной и зарубежной историей, причислена и священная. До этих пор священная история по умолчанию считалась сюжетным материалом для школьных трагедий. Иначе говоря, в сюжете, извлеченном школьным драматургом из Священного писания и предания, отныне могут уживаться высокий богословский смысл и современная бытовая реальность. Притчи по-прежнему называются параболами, но перестают быть только символическим иносказанием и превращаются в простые житейские истории.

Отсюда рождается требование избегать изображения частных или конкретных лиц, а вместо того возводить их к универсальному или родовому

⁸⁹В своей классификации автор, помимо *morata*, перечисляет следующие виды комедии: *turbata* (комедия положений) и *ridicula* (комедия обмана). См. *Резанов В.И.* К истории русской драмы. Эскурсы в область театра иезуитов. С. 312–313.

понятию. Автор поэтики указывает, что представлять в драме следует обобщенные лица – тип отца, любящего раскаивающегося сына, сына, по юности и неопытности поддающегося соблазну, и настоящие причины их поступков – движений к добродетели или пороку. Выбранный сюжет может быть дополнен событиями правдоподобного вымысла, которые не должны противоречить рассудку.

Школьная комедия стремится к воспроизведению узнаваемой реальности, она чуждается фантастичности, предпочитая ей действительную жизнь и допуская бытовизм. Основным ценителем зрелища (спектакля–*spectaculum*) выступает разум (*ratio*), а потому никакие присочиненные обстоятельства или деяния действующих лиц, не бывшие на самом деле, смущать его не должны. Аллегорические персонажи придают комедии серьезный характер, уточним – характер богословской риторики, они могут участвовать или отсутствовать в комедии по желанию автора.

Анонимный теоретик демонстрирует здесь куда более уступчивую позицию, нежели Сарбевский, перечисляя возможных аллегорических персонажей – участников театральных представлений драм португальского иезуита Людовика ла-Круца и польских авторов. Среди них: Жизнь человеческая, Смерть, Правосудие, Грех, Недуг, Разум, Покаяние, Милосердие, Провидение Божие, Глас Божий, Разум, Натура человеческая, Добродетель, Мир, Академия.

Структуру школьной драмы, независимо от жанра, автор «Практической поэтики» предлагает считать универсальной. 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. Он уделяет особое внимание интермедиям, что является редкостью и вольностью для школьных поэтик в силу того, что, будучи текстами, сочиненными на

национальном языке, в латинскую драму они не записываются – интермедии конфликтуют с нормой идеальной поэзии⁹⁰.

Пролог 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, астрологи и математики, предсказывающие ход событий, появиться символические изображения, которые либо комментируют участники спектакля, либо поясняют надписи. Удивительно, но к участию в прологе он допускает и Аполлона в сопровождении поющих отроков или муз⁹¹, хотя при этом советует внимательно наблюдать за тем, чтобы одежды муз были строги и чужды женственности. По правилам, подтвержденным Школьным уставом ордена Иисуса, женские персонажи исключены из состава действующих лиц – на иезуитской сцене женским образам нет места.

Универсальной формой пролога в школьной драме становится этикетная – в ней содержится прямое обращение к слушателям или зрителям (и те, и другие упоминаются в текстах на паритетных началах) с просьбой о добром расположении и с заведомым извинением перед тайными и явными недоброжелателями. Форму речевого этикета приобретает и эпилог – это благодарность зрителям и просьба простить за ошибки. Наряду с двумя этикетными частями школьной драмы, ученый иезуит рассматривает два компонента ее структуры, также выведенные за пределы единого действия – хор и интермедии.

Хор в школьной драме не признается его участником, выведен за рамки сюжета, его партии не относятся к сценам актов. Он может находиться на месте или двигаться по сцене, быть в окружении главного героя, обмениваться между собой стихотворными репликами, переживать происходящее и даже приходить в эмоциональное волнение. Ему позволено исполнять роль слуг, переменяя сценическую обстановку и приготавливая мебель. В нем могут участвовать музыканты, певцы, добродетельные аллегорические персоны, языческие боги и

⁹⁰ По сходной причине они не записываются в текст малороссийских стихотворных пьес, являясь разговорными импровизациями.

⁹¹ Отец-иезуит Якоб Масен допускал языческого бога Аполлона и его свиту из муз только в комедию.

богини в приличествующих скромности одеждах. Возможно появление в нем парок и муз. Хор может вступать в общение с главным героем, но не должен смешиваться с участниками интермедий, сохраняя строгий и приличный вид.

Из этого замечания следует вывод об отсутствии переднего занавеса в школьном театре. Его сцена никогда не пустеет, 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.

Определяя интермедию как краткое вымышленное действие комического характера, представляемое между актами драмы и не обязательно связанное с ней сюжетом, автор «Практической поэтики» указывает на ее сценическую функцию – освежить внимание зрителя. На обязательном исполнении интермедий в школьном спектакле он не настаивает, отмечая, что некоторые драматурги обходятся без них, включая комические сцены в основной текст пьесы.

Интермедии перелицовывают забавные истории, шуточные рассказы, анекдоты с участием слуг, придворных, бедняков, льстецов; наиболее подходящими для них лицами являются деревенские мужики, повара, кучера, мечтающие об учености и политической карьере, плуты, ловко обманывающие друг друга. Персонажами интермедии могут оказаться и герои школьной драмы. Нежелательны они между актами в трагедии, ибо противоречат ее цели – возбуждать в зрителях серьезное и скорбное настроение, и вовсе недопустимы в дни Четырдесятницы, то есть в пост накануне Пасхи. Поскольку в эти дни даются представления, в которых толкуется значение Страстей Христовых.

Структура трагедии, согласно рекомендации автора, может ограничиваться тремя актами, количество действующих лиц, одновременно являющихся на сцену, составлять не более 14 человек. Хотя ученый иезуит и признает, что в трагедиях для изображения свиты требуется большее число участников. К тому же на сцене могут появиться и лица без речей. Количество участников школьных спектаклей велико, в них принимают участие все ученики коллегии. Пролог и Эпилог часто исполняется преподавателем – автором драматического текста, главные же партии исполняют учащиеся класса риторики.

Старейший из малороссийских латинских манускриптов по теории поэзии, происходит из Киево-Могилянского коллегиума и относится к 1685 г. Он имеет цветистое барочное название – «Ключ Кастаньский, водами потоков своих муз Киево-Могилянского Парнаса орошающий...» (FonsCastalius...). Тексты киевских поэтов более раннего периода бесследно исчезли в пожарах разгромленной в 1651 г. литовским гетманом Янушем Радзивиллом братской школы – центра православного просвещения Юго-Западной Руси. С 1632 г. ее учебная программа формировалась по плану европейских католических коллегий, а, значит, и Школьного устава иезуитов, с предпочтительным преподаванием латинского и польского языков⁹². Выпускникам и педагогам Киево-Могилянского коллегиума предстояло стать проводниками идей новой европейской учености в Московском государстве.

Старейшая из уцелевших киевских поэтов не была идеальным руководством по созданию школьной драмы. Во-первых, она не выделяла драматическую поэзию в самостоятельный вид, смешивая ее с поэзией трагической, буколической, сатирической, комической, с диалогами, панегириками и пародией. Во-вторых, не давала развернутых определений драматических жанров. И, в-третьих, не упоминала о сценической обстановке, в которой надлежало разыгрывать пьесы.

Так, анонимный автор «Ключа» ограничился следующим определением комической поэзии (заметим, не комедии как жанра): «комическая поэзия подражает (est imitatio) драматической, выражая действия гражданского и частного (civiles et privatae actiones) характера, но только с юмором»⁹³. Составители киевских трактатов 1680–1690-х гг., избегая именовать их

⁹² Со времени подписания Люблинской унии в 1569 г. и учреждения Речи Посполитой Киев входил в состав Польского королевства. Знание обоих языков являлось насущной необходимостью для русского или православного населения двух частей государства – и польской и литовской. На польском языке католическими священниками развивался жанр проповеди, в условиях межконфессиональной борьбы востребованный и православным клиром. Латынь открывала доступ к плодам западноевропейской учености – к поэзии и богословию.

⁹³ См. *Резанов В.И.* Из истории русской драмы. Школьные действия XVII–XVIII вв. М.: Синодальная типография, 1910. С. 7.

поэтиками⁹⁴, не уточняют и не расширяют драматургическую и сценическую терминологию: они принимают и цитируют дефиниции из авторитетных западноевропейских изданий.

По киевским поэтикам можно судить о существовании на протяжении всего XVII в. устойчивой традиции заимствования и подражания тем образцам, которые составляют свод правил иезуитской школьной драмы. Круг источников, из которых черпают киевские учителя свои представления о драме – книжные труды Доната, Понтана и Скалигера, переизданные в 1620-х годах: от Доната с его комментариями к пьесам Теренция они воспринимают этимологию греческих названий трагедии и комедии, от Понтана и Скалигера – жанровые определения новолатинской драматической поэзии.

Теория западноевропейской школьной драмы, усвоенная во второй половине XVII в. малороссийскими и белорусскими выпускниками «академий римских в Польше и Литве цесарской», а также в созданном по их образу и подобию Киево-Могилянском коллегиуме, осуществилась в эпоху барокко на сцене школьного театра первого высшего духовного учебного заведения в России – Славяно-греко-латинской академии. Прибывшие из Речи Посполитой, культурного пограничья России и Западной Европы, ученые монахи исполнили волю Петра и развернули академию в сторону латинского образования, неотъемлемой частью которого был школьный театр.

⁹⁴Рационализм, свойственный поэтикам иезуитов даже в названиях, жесткая структурированность в изложении материала здесь отступают под натиском метафорических образов и свободной композиции в расположении отдельных частей теории поэзии. В названии одной из поэтик 1689-1699 «Камена Парнаса Киево-Могилянского, хвалу свою к сладчайшей небесной музе Марии воссылающая...» (Самаена...) причудливо сплетаются образ латинской нимфы-прорицательницы Камены, музы поэзии, и Марии (не Девы Марии и не Богородицы, а небесной музы, покровительницы стихотворцев). Тяготеющая к живописности образность могла бы перейти на фронтиспис, если бы поэтика не осталась рукописной: усилия киевских ученых мужей в эпоху барокко направлены на составление сложных метафор, а не стройной теории поэзии.

Глава 2. Декламации Симеона Полоцкого как прототеатральное речевое действие

Московский «школьный» театр, сформировавшийся лишь в начале XVIII в., отличался преимущественно декламационным характером и не требовал сложной сценической обстановки, наследуя речевому действию, традиция которого возникла во второй половине 1660-х гг. в придворном церемониале царя Алексея Михайловича и вошла в домашний обычай ближайшего к нему круга благодаря белорусскому стихотворцу Симеону Полоцкому. Монаху-дидаскалу из полоцкого Богоявленского монастыря удалось создать в Москве образцовый «школьный» театр по причине отсутствия в ней главного условия для его существования – регулярной школы. Наставник братского монастырского училища из Полоцка во время кратковременного пребывания в российской столице в 1660 г. сочинил и представил со своими учениками несколько декламационных полилогов, а позже в новом статусе придворного поэта при царе Алексее Михайловиче упрочил традицию окказионального речевого действия на основе метрического стиха.

2.1. Школьные окказиональные декламации

Из обширного корпуса рукописных текстов Симеона Полоцкого, отвечающих требованиям западноевропейской риторики и предназначенных для публичного произнесения, трудно выделить декламации, как особый вид речевого действия, в единую форму с устойчивой совокупностью отличительных признаков. Сложность эта обусловлена, во-первых, универсальностью, и потому условностью, тех жанровых обозначений, которые употребляет автор для произведений прозы и поэзии, оформленных как диалог. Во-вторых, неочевидностью драматической природы декламаций: они записываются как последовательность отдельных монологов, произносятся не от лица какого-либо персонажа, а зачастую «нейтральны» и «анонимны» в отношении исполнителей речевого представления. В-третьих, возрастающим тяготением сочиняемых декламаций к графичности, а, следовательно, к книжности, к использованию наряду с буквенными знаками изобразительных символов, так что эти тексты

фактически превращаются в эмблемы – с девизом, рисунком и надписью, в образцы «остроумной» или «курьезной» поэзии, которые предполагают одновременно и чтение вслух, и разглядывание-разгадывание. Однако подобная двойственность не отменяет речевого характера таких произведений. К примеру, акrostих как элемент графичности, распознаваемый на письме, несмотря на принадлежность к «книжности», включается у Симеона в стихотворную декламацию как в речевое действие. В-четвертых, широким распространением риторической прозы в Российском царстве и предпочтительным интересом к приемам ораторской речи в связи с особенностями государственного церемониала и, отчасти, бытового уклада, в которых формулы речевого этикета сложились независимо и без влияния метрической поэзии (русское стихотворство, возникшее в среде московских приказных задолго до появления в столице Симеона, было явлением книжным – эпистолярным и узко корпоративным, не рассчитанным на публичное оглашение)⁹⁵. В заслугу белорусскому монаху можно поставить расширение и обновление сферы речевого этикета, появление в ней новых стихотворных и прозаических форм и новых исполнителей – место отроков полоцкой монастырской школы заняли в Москве не столь многочисленные, но уже «не обезличенные» ораторы – наследники-царевичи и отпрыски дворянских родов. Наконец, в-пятых, отсутствием в Московском царстве основного условия, при котором возможны представления «школьных» декламаций – регулярной школы, и вследствие этого переменной участи автора, превратившегося здесь из речипосполитовского преподавателя поэтики и риторики в русского придворного поэта и наставника царских детей.

Симеон раздвигает пространство для звучащего слова. Декламациями являются не только театрализованные диалоги, число которых у поэта не велико (выявлено всего два – пасхальный и рождественский), и оба относятся к начальному периоду творчества, ко времени пребывания в Вильне и Полоцке, но и окказиональные полилоги на виршах истихотворные и прозаические монологи,

⁹⁵ См. *Панченко А.М.* Русская стихотворная культура XVII века. Л.: Наука, 1973.

принадлежащие не к книжной или письменной традиции, а предназначенные для публичного исполнения.

«Школьные» декламации Полоцкого, составленные им для училищных отроков Богоявленского монастыря, – неустойчивый жанр в силу своей двойственности. В нем постоянно изменяется соотношение слова и зрелища, звука и изображения: слово то заставляет работать на себя выразительный декоративный фон (к примеру, в храмовых декламациях), то отказывается от него в пользу реального объекта (в приветствиях царю). С одной стороны, декламации – «мимолетные» явления искусства красноречия, нацеленные не только на слушателя, но и на зрителя: они нуждаются в визуальном «подкреплении», для них важны повод, объект и место, «единственность» и «невозобновляемость» обстоятельств их исполнения. С другой же, они – произведения метрической поэзии, записанные на бумаге и воспринявшие литературный строй европейского барокко с длинными рядами изысканных, причудливых метафор, умозрительных и устоявшихся, нередко указывающих на свое «книжное» происхождение. «Школьные» декламации не утрачивают конкретности «сценических» обстоятельств даже тогда, когда отсутствуют настоящие подмостки, и принимают форму речевого действия, ориентированного на публичное представление в присутствии зрителей. Живопись и звукопись словом, присутствие декоративного фона или адресата декламации, которыми и определяется соотношение поэтической метафоры и визуального образа, сполна компенсируют отсутствие сценического эффекта.

Местом создания симеоновых стихотворных декламаций как образцовых представлений «школьного» театра – одного рождественского театрального диалога («Беседы пастушеские»), нескольких паралитургических и панегирических полилогов казационального характера была, как сказано выше, братская школа Богоявленского монастыря в Полоцке, а временем – годы учительства в ней монаха Симеона (1656 – не позже 1664 гг.). После окончательного переселения в Москву практика составления «школьных» декламаций пресеклась, но сохранялась заинтересованность в жанре, в созданных

ранее образцах, о чем свидетельствуют два текста, скопированных полууставом в московскую тетрадь Симеона: «Стихи краесогласныи в день спасителя нашего господа Иисуса Христа страдания»⁹⁶ с Прологом и Эпилогом, текст которых распределен между семью ораторами (восемью исполнителями), и «Стихи краесогласныи в день страдания господа нашего Иисуса Христа»⁹⁷, сочиненные для десяти отроков.

Оказавшись в российской столице вне школы и без учеников, бывший дидакал не просто надеялся на скорое заведение в ней училища по принципу братских школ, распространенных на его родине, в западнорусских землях, но и активно содействовал появлению первой образовательной институции в новом отечестве. При этом он действовал так, как действовал бы на его месте православный человек из Речи Посполитой, со знанием того, кто и каким образом правомочен учредить «гимнасию» или училище – первую регулярную школу в Москве. Симеон воспользовался присутствием двух вселенских патриархов на Большом Московском Соборе (1666–1667) и избранием на нем нового предстоятеля русской православной церкви с тем, чтобы получить от всех трех архипастырей учредительные грамоты на славяно-греко-латинское училище.

Судя по документам, отложившимся в его архиве⁹⁸, Симеон составил челобитные от прихожан церкви Иоанна Богослова в Бронной слободе царю Алексею Михайловичу, царскому духовнику Андрею Савинову и трем патриархам – Александрийскому Паисию, Антиохийскому Макарию и Московскому Иоасафу. Следует заметить, что будущее училище планировалось открыть не при монастыре, а при храме, хотя сам иеромонах Симеон проживал в московском Спасском монастыре, что за Иконным рядом, и в нем в то же самое время занимался обучением нескольких подьячих из Приказа Тайных дел. Но Заиконоспасская школа – не регулярное, постоянно действующее образовательное заведение, а ее ученики – далеко не отроки, а представители

⁹⁶ ГИМ. Син. собр. № 731. Л. 15 об. – 27.

⁹⁷ ГИМ. Син. собр. № 731 Л. 27–38.

⁹⁸ Публикация текстов челобитных и грамот: *Фонкич Б.Л.* Греко-славянские школы в Москве в XVII в. М.: Языки славянских культур, 2009. С. 86–93.

низшей московской бюрократии: им необходимы практические знания славянской грамматики, польского и латинского языков для ведения канцелярских дел, в том числе и дипломатической переписки в связи с переговорами о вечном мире с Польшей.

Симеона же связывали особые отношения с церковью Иоанна Богослова в Бронной слободе, потому что, во-первых, в ней обосновались «иноземные мастера», его земляки, белорусские оружейники⁹⁹, находившиеся в подчинении главы Оружейной палаты Б.М. Хитрово, самого близкого к Симеону человека из царского окружения на протяжении всего московского периода, лица влиятельного и просвещенного. Во-вторых, трудами православных выходцев из Речи Посполитой подновлялся и украшался приходской храм – строительство каменной церкви на месте деревянной было завершено в 1665 г., спустя год после переезда белорусского монаха в Москву. Прихожане просили разрешения на мудрого и образованного иерея, на греческое облачение для него и дьяконов¹⁰⁰, на установку специального дьяконского амвона и на хор певчих – «пение же паки греческое и киевское да свободно будет на всяком священнослужении во славу божию и духовное услаждение верных пети»¹⁰¹, но ходатайство о допущении партесного (киевского) пения все три патриарха проигнорировали: «Едино точию удержаше пение именуемое партесное, яко не у всея церкве восточныя принято, обаче странам, приемшим во употребление, никим обужденное»¹⁰². В рукописной книге приветствий Симеона Полоцкого находится предисловие к синодику Иоанно-Богословской церкви под заглавием «Увещание на собрание к созиданию храма Иоанна Богослова»¹⁰³. Наконец, в религиозно-поэтическом сознании Симеона Иоанн Богослов – «возлюбленный ученик» Христа, он воплощает идею учения и учительства:

⁹⁹Лаврентьев А.В. Люди и вещи. Памятники русской истории и культуры XVI–XVIII вв., их создатели и владельцы. М.: Археографический центр, 1997. С.124.

¹⁰⁰ Православная церковь Западной и Южной Руси находилась в ведении Константинопольского патриархата, и ее глава, митрополит Киевский и всея России, был подчинен Цареградскому патриарху.

¹⁰¹ Цит. по: Фонкич Б.Л. Греко-славянские школы в Москве в XVII в. М.: Языки славянских культур, 2009. С. 88.

¹⁰² Цит. по: Там же. С. 88–89.

¹⁰³Лаврентьев А.В. Люди и вещи. Памятники русской истории и культуры XVI–XVIII вв., их создатели и владельцы. С.123.

...К чистому чистый лепо преклонися
тогда вод жизни ты с него напися.
Ими же выну безсмертно живеши
и нам благодать тужде подаеши.
За чистость тела Христос тя вславляет
едга ти мать свою поручает.
Матери тебе сыном именует
и любовь с нею тебе оставует.
Тем возлюбленный ученик слывеши
днес з учителем любезно живеши
В горнем Сионе и зриши доброту
его же в земном ты виде наготу.
Яси вечеру безконечну тамо
егда божество его зреши прямо.
Нанюже и нас возведи до себе
иже ангелом избрахом си тебе...¹⁰⁴

Одна из челобитных, поданных трем патриархам, по всей вероятности, принадлежала самому Симеону Полоцкому, поскольку под ней стоит характерная этикетная подпись, свидетельствующая о том, что прошение исходило не от мирянина, а от духовного лица (заметим, что в это время в храме не было священника): «вашего святительства смиреннейший раб и присный богомолец»¹⁰⁵ и молил челобитчик, чтобы «...училищам и учению греческого и словенского, аще же возможно будет, и латинского языков безвозбранно быти»¹⁰⁶. Ходатай принимал на себя и обязанности по содержанию учениковчаемой гимназии. Однако важнее всего указать на то, что и тексты ответных, утвердительных грамот трех патриархов были составлены тем же Симеоном и в них значилось: «К сим же всеприложиша просити ны о еже свободну им быти при том святем храме греческого и словенского по [грамматическестей] хитрости учению, и на се

¹⁰⁴ Песнь Иоанну Богослову // ГИМ. Син. собрание № 731. Л. 68 об. – 69.

¹⁰⁵ Цит. по: *Фонкич Б.Л.* Греко-славянские школы в Москве в XVII в. С. 91.

¹⁰⁶ Цит. по: *Там же.*

богоугодное дело училища создать и учителя искусные и богобоязливые, взыскавшее, держати»¹⁰⁷. Восточные патриархи благословили прихожан церкви Иоанна Богослова на устройство при ней греко-славянской школы и отвергли исходившую от Симеона просьбу о желательном преподавании в ней латинского языка. Старания ученого монаха о постоянном «гимнасионе» в Москве не увенчались успехом – школьному проекту Симеона Полоцкого не суждено было стать реальностью. Но в 1668 г. по завершении Большого Собора, увенчавшегося избранием на место Никона нового патриарха, он продолжал надеяться на появление в Москве постоянно действующего славянского училища, сохраняя в тетради привезенные из Полоцка ранние «школьные» декламации.

В двух из них – «Стихах красогласных в день спасителя нашего господи Иисуса Христа страдания» и «Стихах красогласных в день страдания господи нашего Иисуса Христа», предназначенных для исполнения в страстную пятницу при выносе плащаницы, ярко выражены особенности старобелорусской речи. К литургическим полилогам на пасхальный сюжет, относящимся ко времени учительства Симеона в Великом княжестве Литовском, примыкает в московском кодексе его сочинений третье произведение. Оно решено в жанре «эпиграммы» («эпиграмма»)¹⁰⁸ и отличается декламационным характером. Это панегирический стихотворный монолог в двух периодах, каждый из которых имеет буквенное обозначение – *а* и *в*, что косвенно указывает и на двух исполнителей. Можно уверенно определить адресата третьей «орации» и точно ее датировать.

Двум «школьным» декламациям предшествует славословие Лазарю Барановичу, епископу Черниговскому и Новгород-Северскому, участнику Московского Большого Собора, бывшему наставнику Симеона в Киево-Могилянском коллегиуме и местоблюстителю киевской митрополичьей кафедры (1657–1661) – без преувеличения, самой влиятельной фигуре малороссийской церковной жизни второй половины XVII в. Что характерно, в стихотворной

¹⁰⁷ Цит. по: Там же. С. 89–90.

¹⁰⁸ ГИМ. Син. собр. № 731. Л. 13–15.

орации в честь выдающегося малороссийского пастыря диалектальные особенности автора, уроженца Литвы и воспитанника южнорусских учителей, заметно приглушены. Вирши в честь Лазаря Барановича – «языковая» дань московского придворного поэта Симеона Полоцкого новому отечеству, но одновременно и знак его вовлеченности в политические и церковные взаимоотношения Московского царства с присоединенными к нему землями Малой и Белой России, сложные и не всегда однозначные. Эти противоречия высветились в фигуре Черниговского епископа Лазаря отчетливее, чем в ком-либо из его современников.

В начальный, победоносный для Москвы период русско-польской войны бывший ректор киево-братского коллегиума Лазарь был возведен в сан епископа Черниговского, но без участия патриарха Московского и всея Великая, и Малая, и Белая России Никона. Поставление совершилось 8 марта 1657 г. в Яссах Сочавским митрополитом Гедеоном по свидетельствованию киевского митрополита Сильвестра Коссова, гетмана Богдана Хмельницкого и генерального писаря, будущего гетмана, Ивана Выговского¹⁰⁹. Лазарь Баранович – сторонник политического союза Малороссии с Московским царством, которым правит великий православный государь Алексей Михайлович: он приводит к церковной присяге на верность московскому правителю украинских гетманов, освящает их клейноты – бунчук, булаву и саблю. И он же становится свидетелем «малороссийской смуты»¹¹⁰, «шатости», по выражению царя Алексея, в новых владениях российского государства: череды гетманских измен, казацких войн, территориального разделения православной паствы по обе стороны Днепра и раскола церкви на Украине, которой одновременно управляют два митрополита, но ни один из них не находился в Киеве. Сохраняя верность православию, ведя актуальную богословскую полемику с католиками, униатами и протестантами, гражданами Речи Посполитой, он видит главную опасность для российского

¹⁰⁹Макарий (Булгаков Михаил Петрович). История русской церкви: в 9 т. Кн. 7: Период самостоятельности русской церкви (1589–1881). Патриаршество в России (1589–1720) / Науч. ред.: М.В. Дмитриев, Б.Н. Флоря, В.С. Шульгин М.: Издательство Спасо-Преображенского Валаамского монастыря, 1996. С. 65.

¹¹⁰Это определение принадлежит С.М. Соловьеву, характеризующему события в Украине 1650–1660-х гг.

государства не в них, а в мусульманской Турции и в ее вассале – крымском хане, стремится сохранить в малороссийских землях церковную независимость от Московского патриархата, казацкие вольности и прежние гражданские привилегии(к примеру, магдебургское право в завоеванных городах¹¹¹).

В эпиграмме Лазарь хвалит как автор «Меча духовного», сборника воскресных проповедей на церковный год, книги отпечатанной в 1666 г. в типографии Киево-Печерской лавры и посвященной царю Алексею Михайловичу – православному государю-освободителю от католических Королевства Польского и Великого княжества Литовского. В этой книге, обильно украшенной гравюрами с использованием апокалиптической символики решающей битвы правых с неправыми, епископ Черниговский поместил среди прочих изображение под названием «Род правых благословится». На гравюре святой равноапостольный князь Владимир представлен с семейством московского государя Алексея Михайловича. Из чресл славного киевского предка вырастает древо с плодами: это сам царь Алексей, царица Марья и трое наследников-царевичей – Алексей, Федор и Симеон. На Большом Московском Соборе Лазарь поднес экземпляр книги ее фактическому адресату. В своем стихотворном послании Симеон Полоцкий приветствует Лазаря Барановича как богослова и риторика, автора душеполезного сочинения, и как духовного пастыря, достойного сана архиепископа, в который тот и был возведен 8 сентября 1667 г. при новом московском патриархе Иоасафе:

...Мы его молим одежд Христе боже
Лазарю амвон заслужное ложе.
Да велегласно нам благовествует
Кая ти полза егда болезнует.
Ты живот Христе и здравия датель
Жив здрав да будет наш мечокователь...¹¹²

¹¹¹Горожане и церковные власти возражали против присылки к ним из Москвы воевод и стрелецких гарнизонов.

¹¹²ГИМ. Син. собр. № 731. Л.14–14 об.

На момент поставления Лазаря в архиепископы Черниговские и Новгород-Северские было подписано Андрусовское перемирие с Польшей, по которому за Россией оставались часть Малороссии на правом берегу Днепра и временно левобережный Киев¹¹³. Речи Посполитой возвращались белорусские земли с Могилевом, Витебском и Полоцком, упразднялась православная Полоцкая епархия, Мстиславскую (Могилевскую) кафедру формально занимал епископ Мефодий Филимонов, назначенный Москвой в обход «независимого» Лазаря местоблюстителем киевской митрополии, но отсутствовавший и в Киеве, и в епархии. Старшим среди архиереев в киевской митрополии на это время оказался проявивший лояльность московской власти архиепископ Лазарь Баранович. С ним белорус Симеон связывал надежды на поддержку своих единоверцев в покинутом отечестве и благополучие единственной в Полоцке православной обители – родного Богоявленского монастыря, прочие православные храмы и монастыри города были снова отданы униатам. В силу этих обстоятельств московский стихотворный панегирик в честь Лазаря Барановского должен был прозвучать публично, как торжественная декламация. Его двухчастная композиция свидетельствует о том, что произносилось приветствие не учениками из так называемой московской Заиконоспасской школы монаха Симеона (ее деятельность к 1667 г. пресеклась, и ученики рассеялись), а самим автором и вторым лицом, скорее всего, прибывшим на Собор в составе свиты Черниговского епископа.

Ораторская традиция стихотворных приветствий архиереям сложились в киевской православной митрополии благодаря распространению в ней братских училищ. В них составлялись учителями и исполнялись учениками тексты «школьных» поэтических полилогов. За год до посвящения Лазаря Барановича в епископы Черниговские – 13 марта 1656 г. – в восстановленную белорусскую епархию с освобожденным от польской короны Полоцком, был назначен Московским патриархом Никоном новый наместник – игумен витебского

¹¹³ Судьба Киева в составе российского государства была окончательно решена только в 1686 г. при заключении вечного мира или «вечного доскончания» с Польшей – за него был отдан денежный выкуп.

Марков-Троицкогмонастыря – Каллист Риторайский (Житорайский). Всесильный Никон, действуя через голову киевского митрополита, подчинил себе Полоцкую епархию, а спустя год с небольшим поставил Каллиста в Москве в епископы Полоцкие и Витебские, повелев ведать освобожденные русскими войсками земли Великого княжества Литовского¹¹⁴, в том числе и «митрополичьи»¹¹⁵. Таким образом, совершилось фактическое «переподчинение» белорусской православной епархии Московскому патриарху¹¹⁶. Жить и пребывать Каллисту в Полоцке надлежало при Софийском соборе и в братском Богоявленском монастыре, где в то время подвизался монах-дидаскал Симеон, а в Витебске – при церкви Успения Пресвятой Богородицы и в монастыре Алексея, человека Божия¹¹⁷.

Прибывшего в Полоцк нового епископа Каллиста приветствовали 22 июня 1657 г. стихотворной «школьной» декламацией, сочиненной Симеоном, 8 детей из братской школы Богоявленского монастыря¹¹⁸. Эта восьмерка учеников составляла костяки исполнителей «школьных» речевых действий, звучавших и в Полоцке, и в Витебске, и в Москве, в присутствии духовных и светских властей, в храмах во время праздничных богослужений. Число исполнителей могло увеличиваться до 12-ти и, как правило, эти двенадцать возглашали литургические полилоги в белорусских церквях на праздниках Рождества, Пасхи и Успения Богородицы, а также декламировали стихотворные приветствия российскому царю. Думается, что число участников декламационных представлений определялось не только практическими нуждами – отроки должны были выступать одновременно в двух качествах, быть и ораторами и певчими, но и библейской сакральной нумерологией, очевидной для всех христиан. Восемь душ

¹¹⁴Макарий (Булгаков). История русской церкви: в 9т. Кн. 7: С. 59–60.

¹¹⁵Поводом для передачи «митрополичьих» земель в ведение полоцкого архиерея, по всей вероятности, явилась смерть Киевского митрополита Сильвестра Коссова, последовавшая 13 апреля 1657 г.

¹¹⁶Напомним, что в 1667 г. Полоцкая православная епархия была упразднена, перейдя в ведение униатской церкви.

¹¹⁷Этот монастырь возник в начальный период русско-польской войны, не ранее 1654 г., после взятия русскими войсками Витебска; был переделан в православную обитель из иезуитского костела и коллегиума при нем, просуществовал до 1667 г. и был возвращен после подписания Андрусовского перемирия ордену иезуитов. Примечателен же сам факт скорого учреждения нового монастыря в белорусской епархии в честь святого покровителя царя Алексея Михайловича.

¹¹⁸Текст декламации с указанием даты опубликован В.К. Былининым и Л.У. Звонаревой. См.: *Симеон Полоцкий. Вирши / Сост., подбор текстов, вступ. ст. и коммент. В.К. Былинина, Л.У. Звонаревой. Минск: Мастацкая літаратура, 1990. С. 42–45.*

спаслись от вод Великого потопа вкочеге Ноя. Согласно учению апостолов, эта была «первая попытка» творца уничтожить погрязший в грехах мир, и, «смыв» его водами, открыть путь праведный для восьми уцелевших родоначальников нового человечества. На апостольской интерпретации стихии вод Великого потопа из Ветхого Завета основывается понимание крещения в христианстве как гибели и возрождения, делающего человека сопричастным Христу, и понимание это наиболее четко выражено в учении католицизма. Ветхий или иначе ветхозаветный человек должен умереть, чтобы воскреснуть в человеке Нового Завета. Число же 12 равно числу апостолов, распространявших учение Христа и славивших его имя.

Въезд епископа Каллиста в Полоцк пришелся на канун большого церковного праздника – рождества Иоанна Предтечи (24 июня). Речевое действо, исполненное за городскими воротами (как полагалось встречать духовные власти, провожая их затем в архиерейский дом на территории монастыря), состояло из трех частей: приветственной речи Игнатия Иевлевича, игумена Богоявленского монастыря, стихотворной декламации на восемь отроческих голосов сочинения Симеона и заключительной вокальной партии – хор отроков по-гречески многолетствовал епископа песнопением «ис полла эти дэспота». О том, что отроки завершали свою декламацию песнопением из архиерейского православного богослужения, говорит ее последняя строчка, изящно играющая с омофонами:

И̃

... Тобе зась, наш пастыру, много лет желаем,

Миле *исполноты деспота* спеваем¹¹⁹.

В первом монологе декламации перечисляются символы епископской власти – палица, жезл (посох), венец (митра), перед «зрителями» церемониальной встречи (а в ней принимают участие все жители города) предстает образ нового пастыря в полном архиерейском облачении – зрелище, ранее в Полоцке невиданное. В присутствии «словесных овец», православной паствы города,

¹¹⁹Цит. по: Там же. С. 45.

провозглашается и новая государственная идея: полоцкий епископ принял свой сан от православного русского царя и московского патриарха. Восьмичастная композиция декламации состоит из панегирических речений, каждое из которых имеет своего адресата. И только один из них присутствует на церемонии. Эти адресаты упоминаются в строго иерархическом порядке. В первую очередь славится русский государь – воин и победитель, не названный по имени, затем московский патриарх Никон, после него – новый пастырь Каллист. Умело пользуясь библейской метафорой, Симеон «дипломатично» обходит назревающий в Московском государстве конфликт между церковной и царской властью и утверждает приоритет последней. В его декламации российский венценосец сближается с образом мудрого царя Соломона, тогда как Никон – с теми львами, что стерегут его престол¹²⁰:

... Не спит Никон святейшы, лех отверсты очы,
На вси страны мает, какво дне, так в ночы,
Бы волк хытры не шкодил, на вси страны чуе,
Як херовим пры раю, з агнистым вартует
Мечом слова пры церкви божой, люб претола,
Як лвы Соломонова стерегли до кола¹²¹...

За периодом славления «умна человека» Каллиста следует кульминационный – четвертый фрагмент декламации, в котором возникает образ зеркала:

Г.

Образ прототипу подобны бывает,
Хто зрыт в зеркало себе, другаго видае.
Хрыста – пастыра образ ест святейшы Никон...
...
Аже Хрыстос на веки богом ест на небе,

¹²⁰Для Коломенского дворца, который в 1672 или 1676 гг. посетил Симеон Полоцкий, составив по посещении стихотворное приветствие, был изготовлен трон с рыкающими механическими львами по образу трона царя Соломона в Иерусалимском дворце.

¹²¹Цит. по: *Симеон Полоцкий*. *Вирши*. С. 43.

Никона, як свой образ, бы прыняў до себе¹²²...

Первым в «галерее отражений» назван Христос, за ним в нисходящем церковно-иерархическом порядке следуют Никон и полоцкий епископ. Пятый, шестой и седьмой отроки от имени православных жителей напутствуют нового пастыря, в котором видят образ Христа и образ Никона. Это – богословская, учительная часть декламации. В седьмом периоде приветствия появляется образ Петра, которому поручил Христос заботу о своей церкви: на лицо – сближение с католической доктриной, но опасной еретической чертыновый подданный московского царя Симеон не пересекает. В метрический рисунок стиха он укладывает слова обращения Христа к Петру из Евангелия от Иоанна, не забывая упомянуть и о русском царе:

...Паси пастыру, паси ны, *царские люди*;

Паси овца Христовы, а сам спасен буде.

Христос, яко Петрови, нас тебе вручает,

Паси овчата мои, а цар изволяет¹²³...

В заключительной части декламации восстанавливается начальный иерархический порядок: выражается благодарность русскому царю и патриарху за нового епископа, желается обоим царствия небесного – «венцов нетленных» и звучит многолетствование новопоставленному православному архиерею. На протяжении всей декламации сохраняется единый ритм – каждый отрок произносит по шесть стихотворных строф с рифмованными окончаниями, каждая строка включает тринадцать слогов и цезуру после седьмого слога. Мерное, однообразное течение ораторской речи создает эффект торжественности. Его усиливают статика и живописность «живой картины»: стоящий и внимающий речением архиерей в полном своем облачении в окружении свиты и отроки в белых праздничных стихарях в сопровождении своих наставников, чернецов Богоявленского монастыря.

¹²² Цит. по: *Там же*.

¹²³ Цит. по: *Там же*. С. 44.

Ритмически более разнообразной и сложной по композиции была декламация, произнесенная двенадцатью отроками школы при Свято-Богоявленской церкви во время встречи в Полоцке 5 июля 1656 г. царя Алексея Михайловича. Авторами ее указаны «господа отцы и братия святой обители»¹²⁴, среди которых был и недавний постриженник Богоявленского монастыря дидаскал Симеон, но определить долю его участие в этом «коллективном» труде затруднительно. В любом случае, для Симеона трехсложная, играющая разными метрическими формами стиха «школьная» декламация в будущем делается образцом панегирических светских или государственных ораций, в центре которых стоит не духовное лицо и не объект церковного почитания, а российский самодержец.

В Полоцк царь Алексей Михайлович въезжает как полководец, «во челе» своего государева полка, направляющегося в Ливонию, чтобы вступить в войну со Швецией, отвоевать старинные русские земли и укрепиться на балтийском побережье. Новый противник угрожал и недавно пришедшим под его «высокую руку» городам Великого княжества Литовского: в сентябре 1655 г. оно было отдано великим гетманом Янушем Радзивиллом под власть шведского короля. Над православными жителями Полоцка, едва освободившимися от католической Польши, нависла новая угроза – на этот раз со стороны протестантской державы, что и послужило поводом царского прихода в город и задало основную тему декламации, озаглавленной «Метры на пришествие во град отчистый Полоцк пресветлого благочестивого государя царя и великого князя Алексея Михайловича, всея Великия и Малыя и Белыя России самодержцы и иных царств, и князств, и государств обладателя...».

Благочестивый государь Алексей Михайлович, ежегодно совершавший один, а то и два похода в Троице-Сергиеву лавру, выбрал для пришествия в Полоцк день обретения мощей преподобного Сергия Радонежского. В память одного из самых почитаемых русских святых после представления приветственных «государственных» метров от учеников должна была

¹²⁴Текст декламации опубликован В.К. Былиным и Л.У. Звонаревой. См.: *Симеон Полоцкий*. Вирши. С. 27–33.

последовать божественная литургия в полоцком Софийском соборе. На это указывает заключительная строфа декламации, в которой тема военной победы увязывается со святым причастием:

Ві.

Мелхиседек Аврааму хлеб, вино приносит.

Прими наш хлеб покоры, царю, ты город просит¹²⁵.

Декламация имеет трехчастную структуру. В первой и третьей частях каждый из двенадцати отроков произносит по одной рифмованной строфе, которую образуют две тринадцатисложные строки. За исключением финальной партии двенадцатого отрока в первой части: количество строф в ней удваивается. В декламации, где важны длительность и периодичность речений, – это знак завершения одного риторического периода и начала следующего. После удвоения строфы и начинается центральная часть речевого действия – пространная и многоречивая, изобилующая образами из Библии и гражданской истории, использующая различные размеры стиха. К тому же, строки в центральной части речевой композиции являются одиннадцатисложниками, то есть количество слогов в них сокращается, уменьшается время их звучания, изменяется ритм. В кульминационной части авторы широко используют в отдельных партиях сапфическую строфу: стихотворный период, состоящий из трех равносложных строк, завершает четвертая, наполовину усеченная строка. Это разнообразит ритмическую конфигурацию стиха и имитирует напевность.

Следует особо отметить, что русскому государю пришлось внимать поэтическому диалогу, сочиненному на белорусском языке с включением оборотов из польской речи. Дабы достичь царственного уха и сделать понятной непривычно звучащую для москвитов «мову», стихотворцы использовали прием анафоры в начале каждой строфы в первой и заключительной частях декламации. В первой части – это восклицания, выраженные глаголами в повелительном наклонении: «веселися», «светися», «ликуй», «радуйтесь», «жий», «живи». В финальной части – многократное повторение слов «слонце» и «орел»: они

¹²⁵. Цит. по: *Там же*. С. 33

превращаются в сквозной образ декламации, отсылают к ее началу, тем более, что метрическая и ритмическая структура стиха в ней восстанавливается. Двенадцать отроков в заключение декламации поочередно произносят по одной тринадцатисложной строфе. Образы солнца и орла в присутствии царя становятся «государевой» эмблемой, геральдическими символами его власти.

Смысловый акцент смещается на первое слово строфы, а ее рифмованные окончания, не привычные для москвитов, не слышавших публичного исполнения образцов силлабической поэзии, создают особый ритмический эффект. В декламациях, как правило, отсутствует вопросительность. Однако финальная часть полоцкого приветствия начинается с вопроса, обращенного к царю Алексею Михайловичу. Этот интонационный сдвиг – звуковой сигнал к началу итоговой части речевого представления, к его «конклюдзии», в которой отроки инициируют диалог и монологический принцип декламации нарушается:

отрок **А**

Что ты, царю, наречием и чым превитаем,
Яким тебе поклоном урачыти маем¹²⁶?

...

отрок **И**

Слонце одно на небе, што то презначает?
Зычил бым же цар един восточны бытии мает¹²⁷.

Боясь прогневать российского самодержца богословской ученостью, авторы декламации тщательно подбирали образы, которым был подобен и через которые мог быть прославлен православный царь Алексей. В первую очередь таковыми явились персонажи гражданской истории – христианские правители: римский император Константин Великий, основатель Константинополя, и киевский князь Владимир Святославич, креститель Руси; затем библейский «царь с востока», завоеватель «всего света» Александр Великий, четвертым стал ветхозаветный

¹²⁶Цит. по: Там же. С. 32.

¹²⁷Цит. по: Там же. С. 33.

пророк, приемник Моисея, боговдохновенный вождь и полководец Иисус Навин, выведший в землю обетованную народ Израиля. Такова галерея предшественников русского царя – единственного ныне православного «царя с востока». «Восток» в декламации – основополагающий образ: с востока приходит под стены Полоцка великий государь (и это – географическая реальность), с востока приходит православная церковь (и исторически это – несомненно), на востоке восходит солнце (и это астрономический факт¹²⁸), наконец, с востока приходит Христос – царь мира и солнце правды. С риторической точки зрения, совмещение образов православного русского царя и солнца выполнено авторами декламации безупречно – наглядно и логически убедительно.

Трехчастная декламация была основана на риторическом принципе: первая часть – аргумент или тема, вторая – наррация, ее изложение, и третья – конклюдия, ее заключение или вывод. В конклюдии провозглашается единственность православного монарха в мире: как солнце на небе едино, так един и воюющий за Христа и во имя его, русский царь. Как солнце, восходя на востоке, движется на запад, так и русский государь Алексей Михайлович совершает свой ратный поход в западные земли против еретиков. В наррации – центральной части декламации – излагается идея Москвы как нового Рима, идея объединенной Великой, Малой и Белой России как новой Византии и православного русского народа как Израиля Нового Завета:

отрок 

Второй Константин, Алексею царю,
Всего востока верный господарю,
Се тебе чае град новаго Рьма,
Мнячы тя быти свойго Константина¹²⁹...


ВІ.

¹²⁸ Напомним, что астрономия – одна из семи свободных наук, входящих в курс школьного обучения.

¹²⁹ Цит. по: *Там же*. С. 30.

отрок

... Се мы Израил Нового Завета,

чрез многа лета

В нуждах шествуем. Ты, вож, Богом данный,

Иди на враги за вси христианы¹³⁰...

Полоцкая декламация – первый образец триумфальных панегирических действий с изложением новой государственной идеи, которые станут московской традицией в петровскую эпоху. Она не просто искусное риторическое речение, но и яркое зрелищное представление. В нем принимают участие и царь, и двенадцать отроков, и ратный строй великого государя, и вышедшие ему навстречу полоцкие горожане.

Следует помнить, что в Полоцк в 1656 г. царь Алексей приходит довольно молодым человеком – ему всего двадцать семь лет, и он стоит во главе государева полка, окружен многочисленными ратниками: его сопровождают стрелецкие сотни, конные люди, пушкарки, военные музыканты, стольники и стряпчие. В военных походах он – предводитель, был при осаде Смоленска и получил ключи от древнего города. Ему покорились Полоцк, Витебск, Мстиславль, Могилев и многие города западнорусского края. В зените военной славы он, совершая свой шведский поход, приходит под Полоцк. Здесь же публично, во время декламации, произносится его новый царский титул, титул с «прибавлением», добытый московскому государю совсем недавно, зимой 1656 г., и добытый игрою исторического случая. В том признается сам Алексей Михайлович в жалованной грамоте постельничему Ф.М. Ртищеву от 6 января 1656 г.: «... у гетмана великого¹³¹ нашу государеву короткую титулу с новоприбылою титулою всеа Великия и Малыя и Белья Росии взял, за их гетманскою и товарищей ево сенаторскими и канцлеровою руками, и к нам, великому государю, привез <...> с Польским королем мир не учинен, а ты взял нашу государеву титулу с новоприбылыми титулами, по нашему государеву наказу, и в предках тово не

¹³⁰Цит. по: *Там же*. С. 31–32.

¹³¹ Имеется в виду Павел Сапега, ставший после Януша Радзивилла великим гетманом Литовским (1656–1665).

бывало, что в ратной брани, меж великими государи и не учиняя миру, титул сполна послы и посланники не имывали...»¹³².

В тексте декламации русский царь был именован «всеа Великия и Малыя и Белья Росии самодержцем»: титул был оглашен и публично подтвержден. Со стороны авторов, недавних подданных польского короля, хотя и сбежавшего в Силезию, но от престола не отрешившегося, затем отданных на милость короля шведско-литовским гетманом-протестантом Янушем Радзивиллом, и формально остающихся под управлением великого гетмана Литовского, это был смелый политический жест. За Алексеем Михайловичем в отсутствие законных оснований, договоренностей о перемирии с Польской короной, были признаны завоеванные им белорусские и малороссийские территории. Признание нового царского титула авторами из Богоявленского монастырского братства было делом государственной важности для Российского царства: отныне любая попытка умалить или изменить его в дипломатических документах становилась поводом к разрыву прежних мирных соглашений и поводом к войне. Титул русского царя – сакрален и нерушим, его защищают силой оружия, оскорбление чести государя – ошибка в написании его титула – преступление, которое карается смертью (даже в том случае, если виновники описки – иностранные подданные, сидящие в канцеляриях при дворах своих европейских правителей).

5 июля 1656 г., в день субботний, пред вечернею¹³³, в поле за Борисоглебским монастырем, расположенным на холме в Задвинской части Полоцка и пока находящимся под управлением униатов¹³⁴, царь Алексей Михайлович в окружении многочисленной рати выслушивал «школьную» декламацию в исполнении белорусских отроков. Насколько многочисленным и

¹³² Текст грамоты опубликован, см.: *Царь Алексей Михайлович. Сочинения // Московия и Европа / Сост. А. Либермана и С. Шокарева, послеслов. И. Андреева. М.: Фонд Сергея Дубова, 2000. С. 537.*

¹³³ См. *Древняя Россійская Вивліюніка, Содержащая въ себя собраніе древностей россійскихъ, до исторіи, географіи и генеалогіи россійскія касающихся. Изданная Николаемъ Новиковымъ, Членомъ Вольнаго Россійскаго Собранія при Императорскомъ Московскомъ Университетъ. Изданіе Второе, вновь исправленное, умноженное и въ порядокъ хронологической по возможности приведенной. Ч.3. Москва: въ Типографіи Компаніи Типографической, 1788. С. 309.*

¹³⁴ См.: *Материал для историко-топографического исследования о православных монастырях в Российской империи (с библиографическим указателем) / сост. В.В. Зверинский. Т.1–3. [Репр. изд. / под ред. Д.М. Буланина; вступ. ст. Д.Э. Левина]. СПб.: Дмитрий Буланин, 2015. Стб. 81. С. 101–102.*

живописным было это зрелище, можно судить по описанию царского походного быта и военного смотра, которое оставил один из бывших в Московии иностранцев, курляндский дворянин Яков Рейтенфельс (Jacob Reutenfels). И хотя военный смотр проходил в Москве, на Девичьем поле, летом 1670 г., некоторые детали его описания, как и общее впечатление от увиденного могли быть сходны с картиной пришествия царя под Полоцк во время шведского похода. Тем более, что в этом походе принимало участие немалое число иноземцев, которые в 1670-х продолжали проживать в московской Немецкой слободе, оставаясь очевидцами событий.

Рейтенфельс упоминает палатки, которые в присутствии царя «являются пышном уборе», и описывает одну из этих палаток: дом «среди обширного поля», «весь обтянутый внутри пурпурными и златоткаными настенными коврами, а снаружи красным сукном. С трех сторон устланные также драгоценнейшими коврами крыльца в 12 ступеней», ведущие ко входу в этот дом. Далее он отмечает: «...все это сооружение было ограждено на большом расстоянии кругом, для сдерживания толпы, деревянными перилами, обернутыми красной тканью, а около них, также кругом, стояли в большом количестве пушки; в виде как бы подкрепления была протянута еще цепь солдат. Недалеко от него бросалась в глаза некая круглая, искусно из дерева выстроенная, с окнами во все стороны и обитая разноцветным шелком башня, в которой весело играли трубачи и литаврщики». Рейтенфельс поражает «богатое убранство» солдат, правда, при этом он уточняет, что в изяществе оно уступает европейскому, зато превосходит его «дороговизной тканей и азиатской роскошью»; великолепие конницы – всадников «с блестящим разнообразным оружием» в «одеждах красивого вида»¹³⁵ и коней в драгоценных уборах. Практически все приезжающие из Западной Европы посланники обращают внимание на многоцветность стрелецких кафтанов¹³⁶ – у каждой сотни свой цвет – сочетание красного, желтого, зеленого,

¹³⁵Цит. по: Яков Рейтенфельс. Сказания о Московии // Утверждение династии / Сост. А. Либермана, послеслов., указат., глоссарий С. Шокарева. М.: Фонд Сергея Дубова : РИТА-ПРИНТ, 1997. С. 335.

¹³⁶Стрельцы – постоянные участники церемониальных въездов послов в Москву: они – пешие и конные - стоят на протяжении всего пути следования посольского кортежа от Земляного города до Посольского Двора, стоят по пути следования послов из их резиденции в Кремль, на царские аудиенции.

лазоревогои их многочисленных оттенков являют зрелище неожиданно яркое и живописное, почти «варварское» по колористической гамме. Пожалуй, единственный из иностранцев, посетивших Россию в 1670-х гг., Яков Рейтенфельс приводит описание русских военных знамен и царского стяга¹³⁷: «Значки или военные знамена они употребляют с разными на них изображениями – орлов, драконов, всадников и креста. *На том из них, которое есть собственно царское знамя, находится изображение Иисуса Навина, останавливающего своими молитвами бег солнца, как бы наложив на него руки*»¹³⁸. Это сообщение относится к более позднему периоду, нежели шведский поход царя Алексея. Несложно заметить, что геральдика описанных военных знамен сопрягается с образами полоцкой панегирической декламации (к примеру, орел и крест), хотя и вошла в официальную государственную символику позже, лишь в 1660-х гг.¹³⁹. Но царский стяг, стоявший во время московского военного смотра 1670 г. в палатке при государевом месте, сопровождал Алексея Михайловича и в польском, и в шведском походах. Это было красное тафтяное полотнище с изображением Спаса на одной стороне и Иисуса Навина, молитвенно приклонившего колена перед архистратигом Михаилом, на другой. Образ Иисуса Навина в декламации – не просто риторическая фигура: царь Алексей Михайлович подобен ему, вовлечен в ход Священной истории, превращен в ее реально действующее лицо. В речевом действе адресат возвышается до сакрального символа, оставаясь безответным и бессловесным. Иначе говоря, декламация порождает персонаж, но этот персонаж действует не на сценических подмостках, а на сцене истории. Внимание зрителей, присутствовавших на церемониальной встрече православного царя-полководца под Полоцком, было приковано к походному шатру, в котором на государевом месте при стяге в окружении многочисленных ратников – конных и пеших – восседал новый Иисус Навин. А на глазах у слушателей рождался новый персонаж – царь-солнце,

¹³⁷Характерно, что секретарь голштинского посольства А. Олеарий, посетивший Московское царство дважды и принятый при дворе и Михаила Федоровича и Алексея Михайловича, говорил о наличии военных знамен только у иноземных полков или иностранных офицеров на российской службе.

¹³⁸Цит. по: Яков Рейтенфельс. Сказания о Московии. С. 333.

¹³⁹Первый указ о российском гербе, о царском титуле и о государственной печати появился 24 декабря 1667 г.

пришедший с востока. Причем образ солнца был осмыслен в декламации вне связи с античной языческой мифологией (в ней не встречалось ни Апполона, ни Феба), но исключительно как христианский.

Шведский или ливонский поход Алексея Михайловича не был бесславленным. Русским войскам удалось отбить у противника несколько ключевых городов-крепостей: Динабург¹⁴⁰, Кокенгаузен¹⁴¹, Дерпт¹⁴², но осада Риги завершилась поражением. В октябре 1656 г. царь отступил к Полоцку, в котором для него готовили новые приветственные декламации монах Симеон и ученики братской школы. Вполне вероятно, что эти образцы окказиональной поэзии – триумфальные речевые действия в честь военных побед русского царя, могли быть публично исполнены в его присутствии.

Исполнение первой декламации Симеона «Виршей на счастливое возвращение его милости царя из-под Риги» могло состояться 12 октября 1656 г. при «вторичном» въезде великого государя в Полоцк¹⁴³. Как и в первое пришествие, Алексея Михайловича приветствовал речью игумен Богоявленского монастыря Игнатий Иевлевич «со братиею». Декламация написана для 10 отроков и одного анонимного лица на четырех языках – русском, белорусском, польском и латинском. Первая, вступительная, орация сочинена на русском, белорусских партий семь, две партии написаны по-польски и финальная часть для неуказанного лица (по всей вероятности, она произносилась самим автором декламации) – на латыни. Кажущаяся неуместность польских и латинской частей в декламации во славу православного государя – не просто демонстрация европейской учености белорусского стихотворца и успехов в риторике его учеников, но и сознательный политический жест. Декламациями на латинском и польском языках в учебных заведениях Речи Посполитой встречали польских королей и великих литовских гетманов.

¹⁴⁰Город был взят войском под началом царя Алексея Михайловича через неделю после празднования дня памяти св. князей Бориса и Глеба – 31 июля 1656 г. и переименован в их честь в Борисоглебовск.

¹⁴¹Город был переименован в Царевич Дмитриев град, в память об умершем первенце царя Алексея Михайловича и царицы Марии Ильиничны, царевиче Дмитрие (1648–1649). В город был назначен воеводой выдающийся русский дипломат А.Л. Ордин-Нащокин, решавший в 1660-х гг. судьбу завоеванных земель Белой и Малой России.

¹⁴²Городу было возвращено старое название – Юрьев, данное еще Иваном IV.

¹⁴³См.: Древняя Російская Вивліюєнка. Ч 3. С. 316.

Дидакал братской школы Симеон сочетает, вслед за авторами первой приветственной декламации, равносложную строфу, 13-сложную и 11-сложную, со строфой сапфической: их чередование определяет ритмический сдвиг и придает торжественному речению метрическое разнообразие. Только в отличие от предшественников количество строк в каждой партии у него оказывается равными неизменным – всякий отрок произносит по 16 стихотворных строк (по восемь строф в 13-сложнике или 11-сложнике и по четыре периода в сапфической строфе). Сапфическая строка появляется после двух ритмически монотонных партий, образованных попарно восемью зарифмованными 13-тисложными строками. В ней, во-первых, число слогов в трех строках сокращается до одиннадцати, и, во-вторых, рифму завершает усеченная четвертая строка. Это создает более сложный и изысканный ритмический рисунок, особый эффект напевности, который автором уподоблен молитвословию:

отрок $\tilde{\Gamma}$.

... Умолит Христа Мария госпожа.

Еже ти честно иконы лобзаеш,
главу склоняеш.

Она смиренну вознесет ти главу,
Ижеписанный венец ей во славу
Плетешы, она победны для тебе
готовит в небе¹⁴⁴...

В декламации Симеон уклоняется от нарочитых сравнений царя Алексея Михайловича с древними библейскими полководцами, ограничиваясь перечислением покоренных ими народов, раскрывает метафору жезла Моисея в связи с военным походом к Балтийскому морю как меч и крест в руках православного государя. Образ победоносного монарха выдержан в христианском ключе – он солнце с востока, озаряющее лучами истинной веры «полнощные

¹⁴⁴Цит. по: *Симеон Полоцкий*. *Вирши*. С. 34.

края» еретиков, и основатель нового храма в честь русских святых Бориса и Глеба в завоеванном Динабурге:

отрок **Ѧ**

...Твое ревность о бозе в денемборгском граде
Вертоград ныне Христов созда и насаде.
Идеже тернь бе прежде и капище смардно,
Днесь лоза и храм божий созданы отраднo.
Ливония тобою приятбога в теле,
В тайнах пречистых, чаю, познает отселе,
Яко ты просветител западнее страны,
Сивера и полудня от бога посланный¹⁴⁵.

В развитие метафоры царя-солнца Симеон устанавливает в декламации своего рода «астрономическую» или «астрологическую» иерархию для прославления членов царского семейства, которая впоследствии под его пером превратится в поэтический троп: Россия и ее люди – небо, царь Алексей – его солнце, царица Мария – его «пресветлая Цынтия» или Луна (Цинтия или римская богиня Диана связана с культом луны), царевич Алексей – «светла денница», утренняя заря или звезда, «учиняющая день», великие княжны (царские сестры и дочери) – звезды в «каждом часе»¹⁴⁶.

Некоторую поэтическую вольность, отступающую от христианской символики, автор допускает в отношении образа царицы и самого великого государя, который в латинском финале декламации подобен победителю «многоглотной» Гидры, то есть древнегреческому герою Гераклу. Эта «многоязыкая» декламация – панегирическое речевое действо на тему военного триумфа христианского полководца, который мечом «загоняет в овчарню

¹⁴⁵Цит. по: *Там же*. С. 33–34.

¹⁴⁶К октябрю 1656 г. в семействе Алексея Михайловича было шесть царевен. Три сестры царя: Ирина (1627–1679), Анна (1630–1692) и Татьяна (1636–1706); а также три его дочери: Евдокия (1650–1712), Марфа (1652–1707) и Анна (1655–1659). Их число «расписано» не по астрономическим, а по богослужебным часам – от утрени до вечерни с включением 1-го, 3-го, 6-го и 9-го часов. Автор декламации использовал христианскую символику времени суток.

Христову заблудших овец» – робко, намеком, под покровом чуждой, непонятной латыни, вводит образы античной мифологии. И одновременно демонстрирует верноподданнические чувства представителей «многих языков» Речи Посполитой, которые уже стоят под высокой рукой русского царя. Никогда прежде московский правитель Алексей Михайлович не был так близок к польской короне, как во время военной кампании 1655–1656 гг., которая принесла ему «прибавление» к титулу. Теснимый шведскими и русскими войсками в своем королевстве, лишенный поддержки литовской шляхты, польский король Ян Казимир готов отречься от престола, иреальным претендентом на его трон становится царь Алексей Михайлович. Его возможное избрание в польские короли было одобрено сеймом и самим Яном Казимиром 9 октября 1656 г.¹⁴⁷. Русского царя Алексея Михайловича, как польских королей, приветствуют Симеон и училищные отроки, сплетая победителю венцы славы из разных наречий. «Многоязычие» декламации – свидетельство ее публичного исполнения: будучи демонстрацией определенного политического жеста, она обращена и к главному адресату, и ко всему полоцкому «гражданству».

Октябрь 1656 г. был ознаменован не только военной неудачей под Ригой, но и взятием Дерпта. Второй панегирической декламацией, приготовленной Симеоном и его отроками для царя, вернувшегося в Полоцк, стало приветствие на взятие древнего ливонского города. На сей раз 6 богоявленских школяров на белорусском языке славили ратную победу царя и его будущий морской поход на Стокгольм. Один из новых образов, рожденных в этом речевом действе, – увенчанный лавровым венком монарх, в напоминание о триумфах римских императоров:

Ѓ

...Але на прох венец прими лауровы,
А затым небесный будет ты готовый¹⁴⁸.

¹⁴⁷На это событие Симеон Полоцкий откликнулся стихотворным «Приветствием на избрание на Королевство Польское», написанным не ранее 30 октября 1656 г.

¹⁴⁸Цит. по: *Симеон Полоцкий*. *Вирши*. С. 39.

«Приветствие на взятие Дерпта» – стихотворный полилог, состоящий из шести ораций¹⁴⁹. Однако его композиция ритмически разделена на три части. Первую образуют следующие друг за другом четыре краткие двустрочные строфы в форме панегирических восклицаний, они напрямую обращены к царю и используют характерный для речевого действия прием анафоры в начальных строках – глагол повелительного наклонения «веселися». В четвертой партии, завершающей вступительную часть декламации, количество слогов в строке возрастает с 10 до 11. Во втором периоде декламация возвращается к 10-сложнику и тому же приему анафоры в начале первой строки – «витай»; в третьем же снова наращивает количество слогов до 11. Различно и количество строф в этих периодах: центральная часть состоит из одной орации в 7 строф, а финальная из одной орации в 6 строф. В речевом действе смена метра и ритма – основной композиционный и выразительный принцип.

В первой части декламации заявлен аргумент – недавняя победа царя над древним ливонским градом и будущее владение Балтийским морем и «всею Двиною». Господство над «восточным океаном» – новая геополитическая идея российской монархии, и сформулирована она задолго до рождения царя-преобразователя Петра. Как задолго до него вошли в обычай публичного представления окказиональные триумфальные действия на государево возвращение в «отчинный» город, инициированные ученой братией полоцкого Богоявленского монастыря. В орации центральной части прославляется христианский царь-полководец, увенчанный лавровым венком победителя. В заключительной части декламации появляется геральдический символ царской власти – орел и разворачивается причудливая метафорическая игра с образом Девы Марии. Она – чаемый «порт» (у автора это – редуцированный латинизм – *porta* (врата), широко используемый как метафора Марии), «море благодати» и по сему покровительница грядущих морских побед христолюбивого царя Алексея:

§

¹⁴⁹ Орация – отдельная монологическая партия в стихотворной декламации.

...Справит то Мария, бо она водами,
Поветрем владает, навет и небами.
Ты ей хвалу даеш, она даст ти море,
Поддай то, Мария, и Христе, воскоре¹⁵⁰.

В панегирическом речевом действе на взятие Дерпта Симеон Полоцкий, не выходя за рамки христианской интерпретации метафор царя-солнца, царя-орла, морской покровительницы Девы Марии, демонстрирует неожиданную для рядового монаха и скромного дидаскала братской школы политически определенную позицию. В поэтической декламации с четкостью, не уступающей дипломатическим депешам А.Л. Ордин-Нащокина, публично, во всеуслышание, была объявлена «балтийская» цель российского монарха.

Царь Алексей Михайлович во время шведской военной кампании находился Полоцке дважды и оба раза в 1656 г.: с 5-го по 15-е июля¹⁵¹ и с 12-го октября по 2-ое ноября. 30 октября до города дошло известие о заключении перемирия «людей Польских и Литовских с Русскими, по съезде, бывшем под Вильною», на котором «Царь православный, Алексей Михайлович (и наследники Его), избран на Королевство Польское, и Великое Княжение Литовское... да по смерти Казимира Короля, сам и наследники его, вечно державствуют»¹⁵².

В тот же день в Богоявленском монастыре служили молебен и божественную литургию, на которых присутствовал великий государь. 1 ноября совершались благодарственный молебен и литургия в соборной церкви Софии Премудрости Божией, а в последний день при отходе царя из Полоцка – 2 ноября 1656 г. – богослужение правили уже в «Преображенском Заполотском» монастыре¹⁵³. В церкви Спаса, в восстановленной древней православной женской обители, служил божественную литургию отец Игнатий Иевлевич. После ее

¹⁵⁰Цит. по: *Симеон Полоцкий*. *Вирши*. С. 39.

¹⁵¹В этот день на молебне в соборной церкви Святой Софии, «при подъеме государя под Ригу», была подана Алексею Михайловичу челобитная от игумена Богоявленского монастыря и его братии о передачи новых сел и деревень в монастырское владение (в отчину). См.: *Древняя Российская Вивлиоэика...Ч.3*. С.313.

¹⁵² См.: *Древняя Российская Вивлиоэика...Ч. 3*. С.319.

¹⁵³Преображенский монастырь за Полоцком – женский Спасо-Ефросиниевский монастырь в двух верстах от Полоцка. С 1654 по 1667 гг. оставался православным, затем был передан иезуитам. В монастыре при церкви Спаса погребались полоцкие епископы. См.: *Материал для историко-топографического исследования о православных монастырях в Российской империи....* Стб. 443. С. 236.

окончания Богоявленский игумен «здравствова Царю православному, со братиею, яко избранному королю Польскому, и Великому князю Литовскому, Малорусскому, Белорусскому, Прусскому, Жомонтскому, Мазовецкому, Инфляндскому и проч.»¹⁵⁴. Отец Игнатий произнес торжественную речь с расширенным титулом русского царя, и, не исключено, что после нее была исполнена орация «Приветствование избрания на Королевство Польское», составленная Сименом на белорусском языке практически в несколько дней. Произнести ее в присутствии Алексея Михайловича мог сам автор, поскольку она является стихотворным монологом. В ней, как и в прежних панегирических декламациях, широко используется прием анафоры в начале строки – «ликуй и веселися», «светыш», «торжествуй и радуйся», «витай». Глагольные восклицания повторяются в начале строки стихотворного периода, который образуют две строфы. Эта периодичность явственно слышится во время декламирования. Сквозными образами в этой орации оказываются не бесплотные, отвлеченные метафоры, а конкретные геральдические символы, «откомментированные» гербовые эмблемы. Русскому царю покорились Речь Посполитая: отныне в его власти и «литовский ездец» с мечом («погоня литовская» – герб Великого Княжества Литовского) и «польский орел» с золотым снопом на груди (герб Королевства Польского):

...Литовский ездец, царю, з конем оборотным
Меч свой тебе вручает з орлом быстролетным
Полским, бы супостаты мечем поконалась,
Яко орел море, абы прелеталась.
Орел птаству ест царем пре то приказати
Может, абы летели снопов позобати.
Сноп ест царств сусецких, птаство твои люде,
Если что не поклони, позобану буде¹⁵⁵...

¹⁵⁴ См.: Древняя Российская Вивлиоика... Ч. 3. С. 319.

¹⁵⁵ Цит. по Симеон Полоцкий. *Вирши*. С. 40.

В этой орации проступает одна из особенностей стихотворного письма Симеона: высказывание не «укладывается» в рамки одной строки, оно продолжается в следующей, «перетекает» в нее и завершается рифмой. Единицей смысла в силлабической поэзии становится не отдельная строка, а рифмованная строфа, внутри которой изменяется местоположение цезуры и ритмический рисунок становится менее монотонным, более «взволнованным» и гибким.

В риторическом монологе «Приветствование избрания на Королевство Польское» автор разворачивает метафору царя-орла в знаковом пространстве европейской геральдики: орел российский парит выше орла польского над «птаством» подданных. В орации царь Алексей Михайлович превращается в эмблематический персонаж. Ему помимо «митры литовской» и «короны польской» обещаются и «три шведских короны» (геральдический символ Шведского королевства), предсказывается «просиять и на Черном Понте», что в политических и военных реалиях 1656 г. не кажется поэтической гиперболой. Вгородах, отвоеванных у шведского короля, посажены русские воеводы, а в Черное море выходят «за зипунами» казаки гетмана Войска Запорожского Богдана Хмельницкого, приведенные под власть российского монарха.

Этой «геральдической» орацией завершается «полоцкая серия» триумфальных речевых действий в честь царя Алексея Михайловича. Орел из провиденциального символа, божественного знамения, появившегося в небе над Полоцком¹⁵⁶, преобразился в метафору царя-орла в первых приветственных декламациях, а затем был переведен в геральдическую эмблему, соединившись с победоносным образом российского самодержца. Традиция «государственных» панегирических речений, зародившаяся в Полоцке и прерванная отходом из

¹⁵⁶В 1664 г. Алексей Михайлович в грамоте полномочным послам боярам князьям Н.И. Одоевскому и Ю.А. Долгорукому, ведущим переговоры о заключении мира с Речью Посполитой, вспоминает об этом знамении под Полоцком: «...Да послужить бы вам святой Восточной Церкви и нам, государю, и приложить бы вам к усердию наипаче усердие и к промыслу промысл, и стоять бы за Полоцк крепко, образа ради Пресвятые Богородицы Владимирские и чудес, содевавшихся от него *в видении орли во время пришествия того образа во град Полоцк*; удержать бы этот город, хотя бы и денег дать не мало: слез достойное будет дело, если в святой велелепной великой церкви полоцкой поручничино имя уже более не возгласится православно, призовется по-римски или иною верою неправо, и жертва не принесется правильно, но учинится церковь костелом или униатскою!». Цит. по: Соловьев С.М. История России с древнейших времен. Т. 11. СПб.: Амфора, 2016. С. 202–203. В 1664 г. русский царь был готов уступить Витебск, резиденцию Полоцкого епископа, но не был готов расстаться с Полоцком, городом, в котором он был так возвеличен.

города царя, возобновится позднее – в Москве, в 1660-м г., когда на Собор по делу патриарха Никона прибудет депутация во главе с епископом Каллистом и архимандритом Борисоглебского монастыря Игнатием Иевлевичем. В Москву приедут и 12 отроков из полоцкой братской школы со своим наставником Симеоном, чтобы исполнить в присутствии Алексея Михайловича новые торжественные декламации.

2 ноября 1656 г. российский самодержец в зените военной и политической славы – царь-солнце и царь-орел – выдвинулся «со всем своим православным воинством» от Полоцка к Витебску и далее проследовал к Москве. В обратном походе его сопровождал чудотворный образ Богоматери Полоцкой, взятый из храма Святой Софии Премудрости Божией в первый июльский приход. Алексей Михайлович ходил с чудотворной иконой под Ригу, возвращался с ней к Полоцку, а затем перевез в столицу, где она оставалась в течение трех лет.

1 апреля 1659 г., в «пятюк страстный»¹⁵⁷, украшенная новым окладом икона вернулась из царствующего града Москвы в полоцкий собор и в нем была встречена стихотворной декламацией, составленной Симеоном и исполненной восемью отроками Богоявленской школы. В отсутствие царственного адресата место «государственных» триумфальных речений заняли «паралитургические» храмовые декламации, сохранившие все тот же окказиональный характер – на случай важного события церковной жизни в епархии.

Переносил чудотворный образ из Первопрестольной «преосвященный и боголюбивый» отец Каллист, епископ Полоцкий и «прочих градов», а от отроков «училища Монастыря Богоявленскаго братскаго Полоцкого» были «мовлены» слова в честь чудотворной иконы Богородицы Полоцкой, «нареченною Витебскою».

В источнике, приведенном в «Древней российской вивлиофике», указывается единственный день встречи иконы в Полоцке, 1 апреля 1659 г., и

¹⁵⁷В страстную пятницу 1659 г., то есть в день, когда не служится божественная литургия, поскольку не совершается евхаристия. Во время богослужения происходит вынос плащаницы и чин погребения. На этот «освобожденный» от великого таинства день страстной седмицы приходится исполнение стихотворных «паралитургических» декламаций Симеона Полоцкого на сюжет «Страстей Христовых».

цитируется анонимное приветствие на «второй приход» в город епископа Каллиста¹⁵⁸. Опубликованный в XVIII в. документ расходится со сведениями из московского рукописного кодекса Симеона, который содержит текст декламации с важными уточняющими пометами.

Как выясняется из текста кодекса, чудотворную икону, вернувшуюся из Москвы, встречали дважды: 31 марта и 1 апреля 1659 г. воспитанники Богоявленского училища произносили «Стихи краесогласные иже во сретения чудотворных икон пресвятыя богородицы полоцкия...»¹⁵⁹. В первый день – за городом, утром, до наступления новых суток, начало которых определялось не астрономическими, а богослужебными часами, во второй – перед Софийском собором, на утрени Великой субботы, то есть вечером в страстную пятницу. Первый раз декламация исполнялась для всего православного полоцкого гражданства, вышедшего за городские ворота встречать чудотворную икону, второй раз – для прихожан храма, приходивших днем на вечерню Великой Субботы с чином выноса плащаницы и вечером на утрени Великой субботы с чином ее погребения. В пятничный день на чинопоследования Великой Субботы в соборной церкви Полоцка должны были сойтись и священники, в подавляющем большинстве монахи, правящие богослужение по строгим монастырским правилам, в соответствии с сакральным временем событий страстной пятницы, и миряне, для послабления которым часы богослужения сдвигались вперед. Поэтому, с точки зрения практики общественной церковной службы, это, действительно, два разных дня. Издатель эпохи Просвещения на строго научном основании мог пренебречь церковным принципом деления одних суток на две календарные даты, который, в свою очередь, был обязательным для автора-монаха в предшествующем столетии. Внесение прибывшей иконы в Софийский собор могло совершиться в страстную пятницу после чина погребения; причем обе службы – и дневную и вечернюю – должен был править епископ Полоцкий как высшее духовное лицо в епархии.

¹⁵⁸ Древняя Российская Вивлиоэика... Ч. 3. С. 353–354.

¹⁵⁹ Стихи краесогласные иже во сретения чудотворных икон // ГИМ. Синодальное собрание № 877. Л. 4–7 об.

Не исключено, что шествие иконы Богородицы Полоцкой повторялось в обратном порядке царский путь, поскольку Алексей Михайлович 2 ноября 1656 г. вышел с ней к Москве из Спасо-Евфросиниевского монастыря, где в Спасо-Преображенском храме совершалась в его присутствии божественная литургия. В канун прибытия иконы к воротам Полоцка сопровождавший ее епископ Каллист мог отправлять божественную литургию великого четверга в том же храме того же монастыря.

На связь преподобной Евфросинии, основательницы женской обители, с иконой Богородицы Полоцкой указывал сам Симеон, сочинив в 1663 г. на старобелорусском языке стихотворный монолог «Апрель 27. Взят образ Насвентшэй Богородицы з Полоцка до Москвы», записанный латиницей. В этой орации он изложил историю (легенду) чудотворного образа из собора Святой Софии. Икона прибыла в Полоцк из Эфеса через Царьград в XII в. по просьбе полоцкой княжны, в иночестве Евфросинии, с которой игуменья обратилась к византийскому императору:

...Ты еси мати, о Еуфросиние,
Жытелем града всим удобрение.
Яже потщася икону святую
Внести здалеча в страну Полоцкую.
От Цариграда або из Иефесе
Цар благоверны всечестна прынесе¹⁶⁰...

Благочестивый царь Алексей Михайлович, дороживший древней Эфесской святыней, повелел перед угрозой потери города снова перевести ее в Москву, что и было исполнено 27 апреля 1663 г. Произведение Симеона – ламентация с многочисленными вопросительными восклицаниями риторического свойства, составленная не от лица священства, а от всего православного полоцкого гражданства, которое без чудотворного образа остается «в сиротстве», без «обранны», «столпа, стены, помочи ы огражения» и уповает на его возвращение лишь по молитвенному заступничеству Святой Девы Марии,

¹⁶⁰Цит. по *Симеон Полоцкий*. *Вирши*. С. 64.

«ходотайце» за «правоверно стадо» города перед Богом. Никакие политические резоны и государственные персоны не принимаются здесь во внимание, и даже не упоминаются: метафора солнца совмещается в орации с чудотворной иконой, под плотной тканью поэтических образов распознаются богородичные молитвословия, преображенные метрическим строем стиха.

Московская рукописная тетрадь Симеона содержит стихотворный текст восьмичастной декламации 1659 г., краткое описание события, две его даты (числа и месяцы в буквенном обозначении), список имен восьми исполнителей и одну примечательную приписку на латинице, по нашему мнению, объясняющую двойное повторение стихотворного полилога: «из книгохранительницы его милости пана Петра Бисеровского (Piotra Bisierowskiego)»¹⁶¹.

Как провожали и оплакивали уход чудотворной иконы из Полоцка 27 апреля 1663 г. от лица всего православного гражданства, о чем свидетельствует окказиональная монологическая орация, так, судя по двойной датировке в списке декламации, первыми встречали его 31 марта 1659 г. и ликовали все верные горожане. Приветственную речь при этом говорил не постоянный в таких случаях оратор, архимандрит Игнатий Иевлевич, а кто-то из светских представителей православной общины города. Не исключено, что им мог быть один из держателей текста декламационного приветствия пан Петр Бисеровский. Для оратора от мирян, в отличие от духовенства, въезд в Полоцк епископа Каллиста, действительно, был второй возможностью «зрети» архиерея, как сказано в тексте анонимной речи. Кроме того, в списке декламации сохранены особые, единственные в своем роде «сценарные» пометы: после каждой из восьми партий в отдельную строчку вынесены несколько слов из предшествующих стихотворных строк. При ближайшем рассмотрении в них угадываются инципиты ирмосов и молитвословий богородичного канона. Своеобразные «сценарные» пометы сделаны не для автора декламации, монаха, и не для учеников-отроков, изучавших в братской школе «музыку», то есть церковное пение, а для лица,

¹⁶¹ Стихи красогласные иже во сретения чудотворных икон... // ГИМ. Синодальное собрание № 877. Л. 4.

которое должно было следить за чередованием отдельных стихотворных партий и следующих за ними песнопений – для модератора этого действия, в котором стихотворная декламация соединялась с церковными гимнами. В день встречи за городскими воротами «чудотворныя иконы престыята Богородицы Полоцкия», «превеликою градскою брамою нареченною», в качестве такого модератора мог выступить Петр Бисеровский, к клирикам не относящийся. При этом порядок исполнения стихотворной декламации вслед за этикетным приветствием епископу (или монарху) не изменился: прозаическая ораторская речь по-прежнему выступала прологом к речевому действию. Однако, в отличие от панегирических приветствий «государева» цикла, «паралитургическая» декламация тяготела к оратории, включала в себя вокальную составляющую, не преобразовала церковные гимны с помощью поэтической метафоры метрического стиха, а орнаментировала им стихотворное речевое действие.

Указав годы от сотворения мира и рождества Христова, а также две даты представления декламации, автор приводит имена тех самых «откров, которыя сии стихи глаголали»: Кондрат Онофриевич, Василий Гришанович, Василий Янович, Сава Капустин, Василий Кузмин, Матфей Южевич, Иван Михайлович, Димитрий Лавринович¹⁶². Каждому из отроков надлежало произнести по 9 рифмованных строф одиннадцатисложника. Первая орация начинается с переложенного на метр молитвословия Богородице, в которой призыв «радуйся», подобно глагольным восклицаниям в предшествующих декламациях, превращается в анафору:

Ѧ

Радуйся, дево, радуйся, спеваем
Кды чудотворный твой образ стретаем
Радуйся, богу избранная мати,
Нам приносящи много благодати
Радуйся, храме, в нем бог пребывает

¹⁶²В написании имен сохраняется орфография подлинника.

Сяне храм твой, пани, тя принимает¹⁶³...

Этот стихотворный период декламируется, но не поется, поскольку сразу по его завершении следует авторская ремарка: «петь: отверзу уста» - речь в данном случае идет об исполнении ирмоса первой песни четвертого гласа канона Богородицы, который исполнялся на катавасии общим хором отроков. Необходимость вокального исполнения церковных гимнов и объясняется составлением поименного списка участников декламации. Все восемь отроков – не только ораторы, произносящие стихотворный текст, но и певчие. Помета о пении гимнов в списке декламации не единичная – стихотворные партии в ней «прослаиваются» молитвенными песнопениями: «Твоя певца, Богородице» (в тексте Симеона «не песнословцы», а «певца»; ирмос третьей песни канона Богородицы, который исполняется на катавасии), «О Пречистая» (гимн Пресвятой Богородице или «Агни Парфене»), «Седяй в славе на Престоле Божества» (ирмос четвертой песни), «Под твою милость прибегаем» (песенное молитвословие Богородице), «Возбранной воеводе» (акафист Пресвятой Богородице), «Все упование мое» (песенное молитвословие Богородице, богородичен), «Всяк земнородный» (ирмос девятой песни). Замыкает декламацию исполнение трех стихов 46 псалма:

1. Все языци възплещите руками, възкликните богу гласом радости,
2. Яко Господь вышний страшен, царь велий по всей земли,
3. Покори нам и языки под ноги наша¹⁶⁴.

После каждого стиха должен следовать припев «Молитвами Богородицы, Спасе, спаси нас»: стихи и припев исполняются антифонно, попеременно двумя хорами. Общий хор певчих в финале декламации разделяется на два лика. Ее завершение победным ликованием, выраженным в трех стихах псалма, казалось бы, контрастирует с религиозным настроением страстной пятницы – самого скорбного дня в годовом церковном цикле, в который вспоминаются крестные муки и смерть Христа, не совершается таинство причащения, поскольку Бог сам

¹⁶³ Стихи красогласные иже во сретения чудотворных иконы... // ГИМ. Синодальное собрание № 877. Л. 4.

¹⁶⁴ Там же. Л. 8.

принес себя в жертву. Ежедневные воспоминания о страданиях и смерти на кресте входят и в суточное богослужение шестого и девятого часов. Во время литургии утрени Великой субботы, то есть вечерней службы страстной пятницы с чином погребения, исполняется 118 псалом «Блажени непорочнии», самое объемное по количеству стихов произведение из «Псалтири», которое звучит как погребальная песня над Спасителем в ожидании радости его воскресения. В течение всей службы несколько раз оглашается весть о женах-мироносицах, идущих ко гробу. Оканчивается же утренняя пением стихир «Приидите, ублажим Иосифа»¹⁶⁵, в которой вспоминается пророчество Симеона при внесении в храм младенца Иисуса, возникает образ скорбящей Богоматери, сердце которой пронзил «меч» Симеона, и звучит упование на воскресение распятого Христа, совершившего подвиг искупления, уверенность в том, что скорбь претворится в скорую радость: «Поклоняемся страдем Твоим, Христе, поклоняемся страдем Твоим, Христе, поклоняемся страдем Твоим, Христе, и Святому Воскресению».

Между двоекратным повторением декламации – у городских ворот и перед Софийским собором – совершалось церемониальное шествие, во время которого икона проходила своим путем к храму в сопровождении пения гимнов богородичного «цикла», входящих в композицию речевого действия. Если тексты вокальных молитвословий хорошо известны участникам и зрителям этой процессии, то стихотворная часть «паралитургической» декламации, основанной на правилах риторики, демонстрирует неожиданные сближения далеких друг от друга образов. В первых четырех орациях восьмичастной декламации автор парадоксально сближает сакральный предмет с персонажами и событиями Священного Писания и Священного Предания на основе объединяющего их мотива триумфального вступления в город. В первой орации он соединяет культовый образ с ветхозаветной праведной Иудифью. Путь благочестивой героини подобен пути чудотворной иконы, который был памятен жителям Полоцка. Благочестивая Иудифь вышла из городских ворот Ветулии, чтобы победить многочисленное

¹⁶⁵Имеется в виду Иосиф Аримафейский, не входящий в число апостолов Христа, но являющийся его тайным учеником; получил у Пилата разрешения снять тело распятого на кресте Спасителя, после чего облек его плащаницей и похоронил в своей родовой гробнице.

войско ассирийского царя Навуходоносора, обезглавив его предводителя Олоферна, и с триумфом вернулась в город. Икону недавно возил в военный поход российский царь, и она вместе с ним триумфально возвращалась в Полоцк. После победы над ассирийцами Иудифь отправилась в Иерусалим, где в храме принесла жертвы богу. Алексей Михайлович увез полоцкую святыню в царствующий град Москву. Вернувшись из Иерусалима, Иудифь до конца своих дней и даже после смерти оставалась залогом покоя Ветулии: «И никто более не утрашал сынов Израиля во дни Иудифи и много дней по смерти ее» (Иудифь 16:25). Точно так же и Богоматерь Полоцкая вернулась в город, чтобы быть ему «стеной и обороной» от врагов:

Ѣ

... А град преславно тобою спасенный,
Славит тя дево вовек несконченный¹⁶⁶.

В первой орации дано и описание полоцкого шествия иконы в город, далекое от ветхозаветного триумфа изкниги Иудифи:

Ѧ

...Весь люд радостный купно собратше
Светилны свещизапаляны взявшее.
С велим зело триумфом приимали
И невьс мовну честь ей отдавали.
Далеси с болшим твои тя град стретает,
Пани на свое место впровождает.
Вси ся грамадию с велием собрали
Бы тебе хвалу и поклон отдали.
Даючи поклон гимным сеи приношают,
славят тя дево уста отворяют¹⁶⁷.

Образ шествия, описанный в метрах, переходит в реальность.

¹⁶⁶Стихи красогласные иже во сретения чудотворных иконы... // ГИМ. Синодальное собрание № 877. Л. 7.

¹⁶⁷Там же. Л. 4 об. –5.

Во второй орации чудотворный образ сплетается с триумфальным внесением Ковчега Завета (в православной традиции «кивота») в Иерусалим царем Давидом. В третьей партии – с великим торжеством возвращения в Иерусалим Животворящего Креста, освобожденного из «персидского плена» византийским императором Ираклием:

Г.

Исраили царь древле благочестивый¹⁶⁸,
урази верою над персами милостивый.

Кды крест от поган Христов свобождает,
на свое место впроваждает¹⁶⁹...

Усеченная четвертая строка этой орации ритмически подготавливает переход к новому образу, сближение с которым предсказуемо и не является изощренным риторическим приемом. Вслед за византийским императором, вернувшим в Иерусалим крест, на котором был распят Христос, по аналогии возникает фигура православного царя, возвращающего Полоцку его святыню. По преданию, Ираклий сам нес крест на Голгофу, следуя путем Христа, сняв царские одежды и облачившись в рубище. Крест вспоминается не случайно в страстную пятницу, «в терныя день», как сказано в орации. Для верных христиан за днем скорби наступает день веселья:

Г.

...Також справует цар наш православный,
над еретики земститель преславный.

... Яко свободитель в оброну взявшы,
Честь, хвалу, поклон и оздобу давшы.

Паки на свое место присылает,

*Где правоверность юж днесь сияет*¹⁷⁰...

Наконец, в кульминационной четвертой партии декламации приход чудотворной иконы уподоблен триумфальному входу Христа в Иерусалим,

¹⁶⁸Палестина при императоре Ираклиив VII в. входила в состав Византии, отсюда и этот титул.

¹⁶⁹Стихи краесогласные иже во сретения чудотворныя иконы... // ГИМ. Синодальное собрание № 877. Л. 5об.

¹⁷⁰Там же. Л. 5об.-6.

празднику, входящему в число двенадцатых. В нем выразился последний всплеск всеобщего ликования в период Великого поста перед началом страстной седмицы. В четвертой орации по воле стихотворца соединились образы двух церковных празднеств – совсем близко отстоявшая от 1 апреля 1659 г. Неделя вай и Торжество православия, которое отмечалось в воскресенье первой недели Великого поста. Неделя Торжества православия посвящена почитанию икон и осуждению еретических учений, то есть важнейшим вопросам для судеб православия и православных в признавших власть русского царя бывших владениях Речи Посполитой и Шведского королевства. Отсюда лишенный ожидаемой скорби, уверенный, почти радостный тон панегирической декламации в честь чудотворного образа Богоматери Полоцкой, представляющей четыре исторических триумфа веры. Хронологический порядок в их изложении нарушен ради усиления эмоционального эффекта в декламации – ради возрастающего чувства радости переживаемого прихода в город чудотворного образа, залога праздника воскресения. Скорбь страстной пятницы «перекрывает» радостное воспоминание о Рождестве:

З (7-й отрок)

...Велию радость в сердце твоём имеешь,
которая миру спетися желаешь.

В тым от иконы голос услышанный,
Тобою дево прежде запеванный.

Егда во чреве твоём Бог зачать¹⁷¹,
се ты вси ради будут ублажати¹⁷²...

Четыре следующие орации, в отличие от начальных, изобилуют топосами, заимствованными из церковной гимнологии: в них Богородица – «необоримая стена», «врата затворенные», «брани дивно устроена», «воевода непревышенна».

¹⁷¹Так в рукописи.

¹⁷²Стихи краесогласные иже во сретения чудотворных икон... // ГИМ. Синодальное собрание № 877. Л. 7об.

Вскользь касается автор истории появления образа Богородицы Полоцкой, утверждая, что он был создан при жизни Девы Марии евангелистом Лукой¹⁷³:

Э

Егда твой образ дево написанный,
Учнем Христовым а ти показанный.
Истинно абы его усвоила,
И тебе чтущих спети устроила¹⁷⁴...

Обращенные к иконе рифмованные силлабические молитвословия декламации – не столько надлежащее, предписанное традицией выражение религиозного чувства, проявление эмоциональной отрешенности или экзальтации, сколько способ непосредственного, почти интимного общения с сакральным объектом, который в высшей степени реален и очеловечен: Эфесская чудотворная икона – прижизненный «портрет» Богоматери. К тому же, орация, в отличие от церковного гимна, не предполагает хорового исполнения, а звучит как монодия, которую ведет один голос. В пространных мелодических распевах утрачивается целостность отдельного слова, в декламациях – образцах метрической поэзии – напротив, слову возвращается его ценность и значение, этому способствуют и неожиданные метафорические сближения; стихотворная ткань уплотняется, тогда как вокальная растягивается, украшается мелизмами, в которых слово «теряется» в звучании.

Финальная, восьмая, орация в декламации, по своему содержанию, является молебном: в ней, призывая милость Богородицы, декламатор просит защитить «страны и прады», где живут верные христиане, но:

И

...Наибарзей еднак росиское царство,
убочаеш твое государство¹⁷⁵...

¹⁷³Чудотворный образ был написан в Эфесе, где, согласно церковному преданию, Богоматерь, порученная заботе Иоанна Богослова, жила после Вознесения Иисуса Христа. Там же произошло ее усупение, свидетелями которого стали собравшиеся у ее ложа апостолы.

¹⁷⁴Стихи красогласные иже во сретения чудотворных икон... // ГИМ. Синодальное собрание № 877. Л. 7об.

¹⁷⁵Стихи красогласные иже во сретения чудотворных икон... // ГИМ. Синодальное собрание № 877. Л. 7об. (в рукописи ошибка в пагинации – на самом деле Л.8).

Далее звучит призыв к Приснодеве дать многие лета царю и царице Марии, тезоименитой Богородице, царевичу Алексею Алексеевичу, достойному наследнику великого государя, царевнам. Не забывается и Пресвятейший патриарх, «царствующий над церквами Божиими», «светильник избранный», питающий словом господним овец Божиих и умножающий православную церковь, хотя к этому времени Никон самовольно оставил патриарший престол. С 10 июля 1658 г. начался многолетний период «вдовства» российской православной церкви, но автор декламации и власти Полоцкой епархии канонически и одновременно дипломатично предпочли весной 1659 г. пренебречь этим фактом. За благими пожеланиями патриарху призывалось милосердие к князьям и боярам, православным властителям, дарование победы воинам, мира христианам, благополучия православному граду Полоцку и славился прибывший чудотворный образ. Молебен в стихотворной форме – новация сочинителя «паралитургической» декламации. Ее рукописный список дополняют три авторских стихотворных гимна, источником или, вернее, «подобием», которых стали молитвословия из трех глав ветхозаветной книги Иудифи¹⁷⁶.

2.2. Школьные паралитургические декламации

Школьные паралитургические декламации – силлабические полилоги, имитирующие церковные гимны и сохраняющие связь с храмовым церемониалом.

В круг «паралитургических» декламаций Симеона входят «Стихи краесогласнии на день Успения Пресвятыя Владычицы нашея Богородицы и присно Девы Марии, во храме ея от отрокоц глаголиныи»¹⁷⁷, состоящие из десяти ораций. Можно попытаться определить вероятное место и время исполнения этого речевого действия, интерпретирующего богородичные акафисты в метрическом ключе. Оно могло состояться в соборной церкви Святой Софии

¹⁷⁶См.: Стихи краесогласные иже во сретения чудотворных иконы... // ГИМ. Синодальное собрание № 877. Л. 8. Ограничимся одним примером: Иудифь: 13: «Она же сказала им громким голосом: Хвалите, хвалите, хвалите Господа, что Он не удалил милости своей от дома Израилева...». В рукописном списке Симеона Полоцкого: « На 13: Приидите вси верни, воспещем руками / се бо Господь показа милость си над нами».

¹⁷⁷Стихи краесогласнии на день успения... // ГИМ. Синодальное собрание № 731. Л. 80–89 об.

Премудрости Божией¹⁷⁸, в которой находился чудотворный образ Богородицы Полоцкой, внесенный в город 1 апреля 1659 г. и поставленный в этом храме. Вторым собором, где могла прозвучать полоцкая декламация, был Успенский собор в Московском Кремле. Десять отроков декламировали стихи в двенадцатый праздник Успения, то есть 15 августа, и произойти это могло не раньше 1660 г. и не позже 1663 г.: в период между нахождением полоцкой депутации духовных властей, принимавшей участие в Московском Соборе по делу патриарха Никона (17 февраля – 14 августа 1660 г.), и переселением Симеона в столицу¹⁷⁹.

10 января 1660 г. по царскому указу велено было дать Полоцкому Борисоглебскому архимандриту Игнатию Иевлевичу для проезда к Москве девять подвод с санями и проводником¹⁸⁰. На этих подводах «от Полоцка до Витепска, и до Смоленска, и до Догобужа, и до Вязьмы, и до Можайска, и до Москвы»¹⁸¹ отправился и Симеон с двенадцатью отроками из Богоявленского монастырского училища. Их поименный состав известен: Кондратий Онофриев, Иоанн Иоаннов Людкович, Василий Федоров, Василий Нероновский, Иоанн Григорьев Цибульский, Василий Гришанович, Максим Гаврилович Попович, Димитрий Лаврентиев, Савва Васильев Капустинский, Матфий Георгиев Табор, Михаил Ефремов, Андрей Миринич¹⁸². Отроки – не чернецы, а некоторые из них записаны даже с отчествами, что для «новополученных» людей¹⁸³ Российского царства, в котором не всякий удостоивался чести именоваться по отцу, стало чувствительной проблемой¹⁸⁴. Отчество – либо свидетельство благородного происхождения, либо особого расположения и признания заслуг, либо признак выхода из возраста «младенчества». В «классах» братских монастырских училищ

¹⁷⁸В русской традиции, в отличие от византийской, древние Софийские храмы связаны с Пресвятой Богородицей, а не с Христом.

¹⁷⁹Весной 1664 г. монах Симеон из Полоцка переезжает в Москву. См.: *Симеон Полоцкий*. Вирши. С. 8.

¹⁸⁰ См.: *Древняя Российская Вивлиоика...* Ч.3. С. 364.

¹⁸¹ См.: *Там же*.

¹⁸²Список опубликован Л.И. Сазоновой, см.: *Сазонова Л.И.* Литературная культура России. Раннее Новое время. С. 471.

¹⁸³Так говорил о своей пастве Полоцкий епископ Каллист в первый день Московского Собора.

¹⁸⁴ Гетман Войска Запорожского на левой стороне Днепра просил великого государя писать грамоты к гетману Войска Запорожского на Правобережной Украине, фактически своему противнику, именуя того с отчеством, дабы уважить.

для одоления первой ступени обучения – тривиума (грамматики, диалектики и риторики, которую и преподавал дидаскал Симеон) – собирались молодые люди разных возрастов и, что особо значимо для исполнения «школьных» декламаций, обладавшие разными тембрами голосов. В устав каждого православного монастырского братства Речи Посполитой записывалось правило об обучении отроков церковному пению: «Так как и певчие принадлежат ко внешней церковной красоте, то мы требуем, чтобы игумен содержал на общем столе протопсалта, т.е. старшего певца и школьного учителя, равно заботился отечески и о других отроках, способных к пению»¹⁸⁵. Церковный чин, чтение и пение в братских школах преподавались одновременно с грамматикой, то есть на начальном этапе образовательного курса. Затем приступали к «высшим» наукам: к диалектике и риторике. Острую нужду церковные хоры испытывали в высоких детских (отроческих) голосах – дискантах. Состав юных обладателей этого редкостного и краткосрочного дароменялся быстро и постоянно.

Из двенадцати полоцких отроков семеро записаны без отчеств, из этих семерых трое принимали участие в декламации и церковном шествии на сретение чудотворного образа в 1659 г.: и в качестве ораторов, и в качестве певчих. Четвертый из их числа – Сава Капустин или Савва Васильевич Капустинский, в будущем заметный белорусский просветитель, связавший себя с Богоявленским монастырем. Не исключено, что десять из двенадцати, оказавшись в Царствующем граде Москве, могли выступить с «паралитургической» декламацией на праздник Успения. Но почему только десять?

Ответить на этот вопрос возможно, рассмотрев структуру Успенского «паралитургического» действия.

В восьми из десяти ораций используются преобразованные метрической формой стиха икосы акафиста Пресвятой Богородице. Светлое настроение праздника Успения – физической смерти Приснодевы – возникает и усиливается от бесконечно повторяемого возгласа «радуйся». Здесь Симеон, цитируя строки

¹⁸⁵Макарий (Булгаков), митрополит Московский и Коломенский. История русской церкви. Кн. 6: Период самостоятельности русской церкви (1589–1881). Патриаршество в России (1589–1720). М.: Издательство Спасо-Преображенского Валаамского монастыря, 1996. С. 465.

из церковного гимна, прибегает к приему глагольной анафоры, постоянно употребляемому им, наиболее выразительному средству речевого действия. Эти партии должны были исполняться носителями высоких и чистых детских голосов. Но этих отроков, судя по списку, только семеро. В двух заключительных орациях икосы не звучат. Примечательно, что этих частей две, в отличие от прочих декламаций Симеона, где автор ограничивается только одной этикетной орацией в финале. В контексте событий Московского Собора 1660 г. идея отдельно и пространно славить власть светскую и власть духовную, отслужить два «стихотворных молебна» вполне резонна. В отсутствии богородичных икосов две финальные части могли исполняться отроками с низкими голосами, в списке упомянутыми с отчеством. Песенная интонация в Успенской декламации, которая нарочито сближена с акафистами, только имитируется: силлабическая поэзия пока не предполагает усложненного распева, растягивания слова с опеванием отдельных слогов или гласных. Она формируется в сложных отношениях притяжения и отталкивания от церковной гимнологии: заимствует, расширяет и преобразует ее образный строй, но, в то же время, ритмически и интонационно отстраняется от нее. Хотя исполнители декламации и называют себя песнопевцами, а свои орации песнями, в силлабической поэзии верх одерживает произнесенное «новое» слово, рожденный из причудливых сопоставлений, далеких аналогий и странных уподоблений метафорический образ, не встречающийся в акафистах.

«Группе» из семи отроков, исполнявших партии с икосами, недостает восьмого. Вступительную часть или «прологовую» орацию должен был говорить самый опытный из них, и, вероятно, таковым был Савва Капустин (Капустинский). Ее первая строка представляет собой стихотворное переложение ирмоса первой песни канона на Успение Богородицы и тоже завершается икосом. В самом начале речевого действия декларируется и сходство, и отличие от литургического чинопоследования и традиционной структуры акафиста:

Верных собори в храм божии придите,
возраста всяка людие тещите.

Божью мать песнми величайте,
богоносное тело прославляйте...

...

Радуйся Дево единая чистая,
радуйся в женах благословенная.
Радуйся мати всех царя и бога,
вшедшая в светлость небесна чертога.

Радуйся горних жилищ голубице,
Чистая мати плодная девице.

Радуйся присно, а нам изволь дати
Радостно тебе выну величати¹⁸⁶.

Представленный анализ Успенской «паралитургической» декламации по голосам позволяет сделать вывод о том, что она могла быть составлена в Москве, с учетом тембровых особенностей голосов конкретных исполнителей, прибывших из Полоцка (годных к ее исполнению отроков оказалось только восемь из общего списка в двенадцать человек).

Продолжим ряд доказательств нашего предположения о возможном исполнении Успенской декламации полоцкими отроками в российской столице. 20 сентября 1660 г. по указу его царского величества Полоцкому архимандриту были даны подводы, и в тот же день он «со братию и служебники», среди которых находились наставник братского училища Симеон и двенадцать его учеников, на семи телегах выехал из Москвы¹⁸⁷. Так что декламация могла прозвучать в московском Успенском соборе 15 августа 1660 г. Косвенное подтверждение этому находится в тексте «Голоса», речи, которую 10 мая 1660 г. произнес Игнатий Иевлевична Московском Соборе. В ней излагаются обстоятельства, при которых Никоном покинул патриарший престол. И случилось это «перед всеми

¹⁸⁶ Стихи красогласии на день успения...// ГИМ. Синодальное собрание № 731. Л.80–80 об.

¹⁸⁷ См.: Древняя Российская Вивлиоика... Ч.3. . С. 382–383.

архиереями, архимандритами, игуменами, протопопами, священноиереями, иродиаконами, диаконами и прочим причтом и перед всем народством, которые были в то время в храме соборном *Успения Владычицы нашей Богородицы и присно Девы Марии* в день радостный празднующим многоцелебныя Ризы Господа Бога и Спасителя нашего Иисуса Христа»¹⁸⁸. Нет ничего удивительного в том, что название праздника в рукописном списке декламации Симеона и храма в «Голосе» Игнатия Иевлевича совпадают. Существенным аргументом в пользу исполнения декламации в Москве являются тексты девятой и заключительной десятой ораций:

Отрок **Д**, обращаясь к Богородице:

...Мли прилежно сына ти и бога,

Да хранит царя на лета премнога.

Здрава и крепка и повсюду славна,

Яко на небе солнце светла ясна.

Да покорит же ему супостаты,

Да крепи вои его и *тристаты*,

Храни царицу, чада и царевны...

...

И всю светлую царскую полату,

Да блюдет в любви спсную и святу.

Все царство руско, град *сей* и граждане

Да хранит от враг ненаветованны¹⁸⁹.

В богородичных акафистах образ солнца связан только с Христом, кроме того, Симеон в панегирических декламациях в честь царя чаще употребляет диалектальное «слонце». Не являются исключением и повторенные в Грановитой палате во время работы Московского собора 1660 г. полоцкие приветственные декламации в честь его царского величества. Упоминание «светлой царской

¹⁸⁸Цит. по: Древняя Россійская Вивліоюка.... С. 375.

¹⁸⁹Стихи краесогласнии на день успения... // ГИМ. Синодальное собрание № 731. Л. 88–88 об.

полаты» относится к Боярской Думе, ее людям, которые наряду со священством участвуют в Московском Соборе. «Тристаты» – трое ближайших к великому государю бояр (среди них в этот период: тесть царя Илья Данилович Милославский, его свояк и бывший воспитатель Борис Иванович Морозов и князь Яков Куденетович Черкасский; все трое во время царских аудиенций стоят у трона – первые двое подают руку царя для поцелуя, третий держит его скипетр; все они владеют домами в Кремле, официальной царской резиденции). «Град *сей*» здесь – универсальная этикетная формула¹⁹⁰, помещенная в «московский» контекст. В десятой орации упомянуты и архиерей и пастырь «града нашего»:

Отрок·Г

...Умолим бога тобою рождена,
Да церковь будет нимало врежденна.
От злых ересей *от раскол творящих*
и от поганых лютею гонящих.
Архиерей сам да снабдевает
Овцы словесны да приумножает.
Града нашего пастырь преблаженный,
Яко зеницада будет храненный.
Весь причет церкви и вся христианы,
Да будут сыном твоим снабдеваны.
Иже стяжал есть кровию своею,
тыя да спасет молбою твоею¹⁹¹...

Находившийся при Полоцком архимандрите Симеон мог знать, что на Московском Соборе обсуждался не только вопрос о низвержении Никона, но говорилось и о церковном расколе. Показательно, что в декламации не упоминается патриарх, который в 1660 г. не был «от архиерейской чести отставленный» и «из патриаршего сана совершенно низверженный», в том числе

¹⁹⁰Ср. в финальной партии декламации на встречу Полоцкой иконы: Покрый покровом *град сей православный*...

¹⁹¹Стихи краесогласнии на день успения... // ГИМ. Синодальное собрание № 731. Л. 89–89 об.

и благодаря сомнениям, прозвучавшим в «Голосе» отца Игнатия: «Но спросивше вин отставления, Пастырю живу сущу, или ащебы с ним же по согласию мощно, да честь ему воздавшее Отческую, и утолившее всячески, примут прощение и благословение на избрание и поставление безмятежное, по древним Собора священнаго обычаем, инаго»¹⁹². В декламации есть архиерей, служивший вместо Никона литургию в Успенском Соборе, на которой не мог не присутствовать Борисоглебский архимандрит. Этим архиереем был тогда митрополит Сарский и Подонский Питирим, не получивший, тем не менее, титула «патриаршего местоблюстителя». «Града нашего пастырем» был Полоцкий епископ Каллист, произнесший речь в день открытия Московского Собора и также присутствовавший на богослужении в Успенском соборе на следующий день после его закрытия.

Не противоречащее церковным правилам решение дела Никона, по мнению автора «Голоса», нельзя принять без благословения святейших «четверопрестольных» православных патриархов и совета Великой церкви Константинополя. Таким образом, вопрос о Никоне, благодаря доводам Полоцкого архимандрита, не получил канонического разрешения на Московском Соборе 1660 г., архиерейского сана патриарх Московский и всея России лишен не был, и надежда у отца Игнатия на примирение царя и архипастыря оставалась. На это указывают декламации, сочиненные Симеоном в Москве для двенадцати полоцких отроков, которые готовились исполнить еев Иверском Богородицком Святоозерском монастыре, учрежденном Никоном на валдайском острове. В этом монастыре летом 1660 г. ожидали прихода его царского величества¹⁹³.

Успенскую «паралитургическую» декламацию от условно называемых «Иверских декламаций»¹⁹⁴ на ожидаемый летом того же года государев приход в валдайский монастырь, составленных в Москве на церковнославянском языке, отличает речевая легкость и имитационная напевность, за счет которых в ней

¹⁹²Цит. по: Древняя Россійская Вивліоэика... Ч.3. С. 379.

¹⁹³См. Сазонова Л.И. Литературная культура России. Раннее Новое время. С. 471.

¹⁹⁴Опубликованы Л.И. Сазоновой, см. Сазонова Л.И. Литературная культура России. Раннее Новое время. С. 709–727.

приглушены латинизмы, украинизмы, полонизмы, отчетливо звучащие в полоцких стихотворных речениях Симеона и его белорусских отроков.

В центре «сюжета» успенского «паралитургического» действа находится храмовый образ, икона праздника. Она – адресат декламации. Ее присутствие определяет описательный характер первых пяти ораций, в которых воспроизводится иконография изображения и дается краткий богословский комментарий к событиям погребения, в завершение каждой партии исполняются икосы богородичного акафиста с возгласом «радуйся».

В пятой орации описание чина иконы Успения исчерпано и завершено. С шестой партии в декламации начинает выстраиваться новый – «авторский» – метафорический ряд: образ успения соединяется с событиями и персонажами ветхозаветной истории, источником которых акафист не является. Поэт сближает их на основе общего мотива пути-шествия-восхождения, но это сходство неполное – оно только подобие пути Богородицы в небо, что оговаривается в каждой орации.

Первым в цепи уподоблений появляется «патриарх великий Яков» – библейский Иаков, встреченный в Египте с почетом прославленным сыном своим Иосифом; за фигурой праотца Иакова встает мистическое видение «лествицы» в небо. Следующее сближение – «Южская царица» (царица Савская), идущая к премудрому царю Соломону в «Сион» земной¹⁹⁵, тогда как Богородица шествует, по слову поэта, в «Сион горний», в саму Премудрость Божию. За библейскими героями, упокоившимися телами в земле, настает черед тех, которые были взяты живыми на небо и пребывают в нем до срока Страшного Суда, иначе говоря, временно. Это «праведный» Енох и пророк Илия. В заключительной, десятой, орации стихотворец возвращается к образу Илии и его ученика Елисея, которому от учителя, вознесенного на огненной колеснице в небо, осталась его «милоть»¹⁹⁶. Симеон инициирует звуковую игру словами «милоть» и «милость»: «к тому и

¹⁹⁵В Иерусалим.

¹⁹⁶Милоть – ветхозаветная верхняя одежда мехом наружу.

милоть ему низпустися», «милость за милость наготу спрятати»¹⁹⁷. Эта словесная игра, получившая богословскую трактовку, уловима и обретает смысл лишь во время исполнения декламации.

В предпоследней, девятой, орации, пожалуй, впервые в стихотворных декламациях Симеона возникает образ Есфири¹⁹⁸. Сближение ветхозаветной героини с «отходящей небесной царицей» создает особый «живописный» или зрительный эффект, поскольку совмещается с образом иконы Успения, с образом Богородицы как молитвенницы и заступницы за христиан перед Христом:

Отрок **Ѧ**

Ковчег всезлатный киот божественный,
В горнем Сионе ныне поставлены.
Давид небесный его впроваждает,
Горний идолский лик светло играет.
Есфирь царица в царския полаты
К царю небесному входит умоляти
О роде нашем, да гнев свой отставит
В правду движимы[х] и милость проявит¹⁹⁹...

Основываясь на общности принципа метафорических сближений в двух «паралитургических» декламациях, сосредоточенных на храмовых богородичных образах и в качестве основных подобиий использующих героинь книг Ветхого Завета – Иудифь и Есфирь, на универсальном метрическом способе преобразования церковной гимнистики в стихотворную ораторскую речь, а также на пересечениях в списках их участников, можно сделать вывод о незначительной временной дистанции, разделяющей оба действия – полоцкое и московское.

¹⁹⁷Стихи краесогласнии на день успения... // ГИМ. Синодальное собрание № 731. Л. 88 об–89.

¹⁹⁸Очевидно, что образ Есфири появился в поэзии Симеона Полоцкого за несколько лет до начала его придворной службы в Москве и задолго до брака царя Алексея Михайловича с Натальей Кирилловной Нарышкиной. Сценами из книги Есфири были расписаны покои Коломенского дворца, строительство которого было начато в первом супружестве с Марией Ильиничной Милославской. Сюжет Есфири был первой инсценировкой придворного театра Алексея Михайловича. Но «христианизированный» образ библейской царицы Есфири, молитвенницы и заступницы за свой народ, родился в Успенской декламации, на исполнении которой в Москве мог присутствовать русский царь.

¹⁹⁹Стихи краесогласнии на день успения... // ГИМ. Синодальное собрание № 731. Л. 87 об.

Наиболее важным представляется вопрос о допустимости поэтической вольности в отношении литургического песенного канона. Подлинные церковные гимны, сопровождавшие орации и городское шествие чудотворной иконы в Полоцке, были причудливой компиляцией песен канона и обиходных молитвословий. Их выбор производил автор декламации, и это не было строгим чинопоследованием, потому и возникла потребность в модераторе действия, хранителе одного из его списков. В успенской декламации имитировался богородичный акафист, и он не пелся, а читался. Как мы уже отмечали, финальная часть восьми ораций завершалась исполнением икосов.

Традиция речения икосов – не новость для Москвы и давно не вопиющая литургическая ересь. 10 апреля 1616 г. Михаилом Федоровичем, первым царем из династии Романовых на московском престоле, была пожалована духовнику своему, благовещенскому протопопу Кириллу «зуфь ангурская светлобагрова цена 7 р. за то, что чел на стоянии *Похвалы Пречистыя Богородицы икосы*»²⁰⁰. В тот день праздновали Благовещение, и, по всей вероятности, протопоп Кирилл декламировал перед отцом царя Алексея Михайловича икосы из акафиста Пресвятой Богородице.

В декламациях строго соблюдался принцип четности: четное число исполнителей, соответственно, четное число стихотворных периодов-партий, четное количество стихотворных строк в каждой орации, согласно принципу смежной рифмы в силлабической или виршевой поэзии. В исключительных случаях отступление от принципа четности в количестве ораций допускалось: это было связано с соблюдением требований, предъявляемых к драмам школьного типа, которые помимо ораций должны были включать пролог и эпилог. Кульминация в декламации, как правило, приходится на «серединную» орацию, в которой завершается или с которой начинается ряд метафорических уподоблений, всегда неожиданный для слушателя. Аналогом расположения исполнителей «паралитургической» декламации в храме может служить только хор. Как при

²⁰⁰Забелин 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. С. 66.

антифонном пении составляются два лица, так и во время представления декламации попеременно звучат голоса отроков двух хоров. В структуре Успенской декламации объем условного кондака расширен, а икосов, напротив, сокращен, что делает ее одновременно отличной и сходной с каноническим текстом, узнаваемой и неизвестной. В одновременности узнавания и новизны скрыт интерес слушателя к декламации как речевому действию. Икосы в ней не цитируют богородичный акафист, а преобразуют его. Призыв «радуйся» в орациях используется как анафора, превращается в основную риторическую фигуру декламационного действия, которая передает настроение праздника. Чем ближе к кульминации, тем в большем количестве строф звучит этот призыв. Первая партия – своеобразный пролог к словесному действию: в ней верные приглашаются в храм, на собор, чтобы совместно пережить радость успения (в богословской трактовке это именно так и в этом значении праздник Успения, последний в церковном календаре, подобен светлому празднику Воскресения).

Финал декламации, который говорил 10-й отрок, – это эпилог, в котором, следуя традиции школьного театра, требуется поблагодарить зрителей и попросить их о снисхождении и милости к исполнителям. Последние две строфы в декламации напоминают этикетный финал школьного представления. Опираясь на ирмос третьей песни канона Богородицы песнопевцы, то есть отроки-ораторы, обращаются к ней, главной зрительнице этого действия, с просьбой:

...Песнословцев ти молим не забуди²⁰¹...

В Успенском соборе московского Кремля десять отроков из полоцкой братской школы могли декламировать сочиненные Симеоном «Стихи краесогласные». Необязательно в день Успения Богородицы 15 августа 1660 г., нарушая чинопоследование праздничной службы, но, что более вероятно, в период нескольких последующих дней поспразднства²⁰², то есть в течение восьми дней после праздника. В таком случае, это было первое в российской столице

²⁰¹Стихи краесогласнии на день успения... // ГИМ. Синодальное собрание № 731. Л. 89 об.

²⁰²Традиция продолжающегося песенного и стихотворного славения Христа и Богородицы связана сотмечаемым церковью поспразднством, то есть с днями после праздника, во время которых продолжают звучать посвященные ему молитвословия и песнопения.

«школьное» публичное представление в форме «паралитургической» декламации. Не церковное песнопение, а декламаторская речь звучала в храме. О том, что это было не пение, несмотря на участие в представлении «голосистых» отроков-певчих, а стихотворное речевое действие указывает один частный случай, относящийся к следующему 1661 г.

В мае месяце того года прибыл в Москву и был поставлен в сан епископа Мстиславского, а также назначен местоблюстителем Киевской митрополии Мефодий. С собой он привез певчих: архиерея, как правило, сопровождал хор певчих для богослужения. Царь Алексей Михайлович был любителем и знатоком церковного пения, обучался ему в детстве, покровительствовал школе церковного пения грека Мелетия, которая в этот период находилась при Успенском соборе²⁰³. Слушал он церковное пение в храме и в своих покоях, имел хор собственных певчих дьяков, жаловал вниманием патриарший хор и высоко ценил голоса отроческие. Настолько высоко, что некоторых приказывал возвращать с дороги на родину. Подобная участь постигла юного Василия Репского и его товарища, которые приехали вместе с Мефодием и отбыли было с ним в Малороссию, но по указу великого государя снова оказались в Москве. Потеряв с возрастом вокальный голос, Василий оказался в школе «черного монаха» Симеона в Заиконоспасском монастыре²⁰⁴. Здесь он в числе четырех учеников, трудился над латынью и польским, а через три года, в 1667 г. был отправлен, как и трое других, в Курляндию и Польшу с посольством боярина А.Л. Ордин-Нащокина²⁰⁵. Ни одного из отроков, воспитанников школы полоцкого Богоявленского монастыря, в Москве не оставили и по государеву указу беспрепятственно опустили домой. Скорее всего потому, что у них не было повода продемонстрировать свои

²⁰³Фонкич Б.Л. Греко-славянские школы в Москве в XVII. М.: Языки славянских культур, 2009. С. 99.

²⁰⁴ Д.С. Лихачев опубликовал расшнурованный «Стих о жизни патриарших певчих» из рукописного сборника конца XVII в., в котором описана незавидная доля певчих подьяков, отроков из архиерейского хора, именуемых неизвестным поэтом, принадлежавшим к их кругу, на южнорусский манер «воспеваками»: «В чин малых побрали, а под старость их всех попрали / пока есть глас, то и ходит по нас / як же стал глас нехорош, то и поди куды хош...». Цит. по: Лихачев Д.С. Стих о жизни патриарших певчих. (Демократическая сатира конца XVII в.) // Труды отдела древнерусской литературы / АН СССР; Ин-т русской литературы (Пушкинский Дом); отв. ред. Малышев. — М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1958. — Т. 14: Посвящается В.Н. Адриановой-Перетц. С. 425.

²⁰⁵См. Старикова Л.М. К истории домашних крепостных театров и оркестров в России конца XVII–XVIII вв. // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник АН СССР 1991 г. М.: Наука, 1997. С. 53–65.

вокальные таланты – декламации они «рекли», «глаголали», «мовлили», но не пели, хотя, без сомнения, среди прибывших в обозе Полоцкого архимандрита Игнатия были отроки с певческими голосами.

В управление архимандрит получил несколько монастырей с их обширными хозяйствами: землями и людьми. Познавший щедрость великого государя, давшего ему грамоты на новые монастырские вотчины, возвышенный патриархом Никоном, сделавшим ставропигиальным Богоявленский монастырь, Игнатий Иевлевич стал одной из ключевых фигур Московского Собора 1660 г. и самым влиятельным церковным деятелем в белорусских «государевых» землях. Не без участия царя он получил 15 января 1660 г. настоятельную грамоту от Полоцкого епископа Каллиста, по которой должен был проповедовать слово божие «в обители Полоцкой святых страстотерпцев великих князей русских Бориса и Глеба, во святом крещении нареченных Романа и Давида, российских чудотворцев, и в Святой Софии Премудрости Божия и в святыя преподобныя Матере наша Евфросинии Полотеския»²⁰⁶, оставаясь еще и игуменом Богоявленского монастыря. Отроки братской монастырской школы получили возможность исполнять «паралитургические» декламации и в монастырских храмах и соборной церкви Полоцка.

Будучи произведениями окказионального характера, «школьные» декламации, тем не менее, могли исполняться не единожды. Двенадцать полоцких отроков в Москве повторили стихотворное приветствие на первый вход царя Алексея Михайловича в город. В полоцких панегирических «Метрах» отчетливо слышится западнорусская речь, и для того, чтобы «ослабить» ее звучание в Москве Симеон предпочел краткую форму двустиший: в каждой орации по две строки со смежной рифмой. В композиции из двустиший удваивание строфы – явление исключительное, и потому является особо выразительным «звуковым» приемом. Равная длительность звучания одиннадцати ораций нарушается в финале, что воспринимается слушателями как ритмический сбой, привлекающий внимание. В двух дополнительных строках двенадцатой орации подводится итог,

²⁰⁶Цит. по: Древняя Російская Вивліоєика.... Ч.3. С. 366–367.

совершается риторическая «конклюдия», что подчеркивается использованием структурного параллелизма при переходе к началу «избыточной» удвоенной строфы (конечное слово второй строки повторяется в начале третьей):

Отрок **Ѧ**

Лобзает вся Россия Белая з Малою,
Вери просветитися светом под тобою.

Отрок **Ѧ**

Боже в тройцы единый, наврачи победу,
Царюнашем дару, паки нас *ва беду*,
Во беду супостатом не предасд до конца.

Да светит всем свет веры паки станет слонца²⁰⁷.

После московского представления могла быть повторно исполнена и Успенская декламация в Софийском храме Полоцка.

Борисоглебский архимандрит никогда не упускал возможности продемонстрировать собственный ораторский навык. Все «полоцкие» стихотворные приветствия царю Алексею Михайловичу предворялись его речами. Приехав в Москву, он дважды говорил поздравления «окольничему и дворецкому пресветлого его царского величества» Ф.М. Ртищеву в его доме за Боровицким мостом²⁰⁸. Поздравлял Игнатий и московского воеводу в Полоцке, говоря в 1661 г. приветствие к празднику Пасхи «окольничему и воеводе его царского величества полотескому князю Даниилу Стефановичу Великаго-Гагину»²⁰⁹. Введением ораторской прозы в быт и возникновением новых формул речевого этикета московское дворянство 1660-х гг. обязано Полоцкому архимандриту Игнатию²¹⁰. Традиция персональных поздравительных речений в стихотворной форме была заложена в столице Московского царства его учеником и последователем Симеоном, ставшим придворным поэтом царя Алексея

²⁰⁷Цит. по: Прашкович Н.И. Из ранних декламаций Симеона Полоцкого («Метры» и «Диалог краткий») // Труды отдела древнерусской литературы / Академия наук СССР. Институт русской литературы (Пушкинский Дом); под ред. В.И. Малышева. М.–Л.: Наука. Изд-во Академии наук СССР, 1965. Т. 21. С. 33.

²⁰⁸ См. Древняя Российская Вивлиоика.... Ч.3. . С. 367, 372.

²⁰⁹ См. Там же. С. 392.

²¹⁰ Игнатий ограничил круг поздравляемых лиц теми, с кем был знаком по Полоцку и для которых его речения в день Воскресения Христова не могли показаться неприемлемой новизной.

Михайловича. Симеон перестал сочинять «школьные» декламации для учеников-отроков, не сумев основать в Первопрестольной регулярную школу, но перевез в столицу в 1664 г. тексты полоцких панегирических приветствий и «паралитургических» действий.

В московских рукописных тетрадях Симеона сохранилась декламация «Стихи краесогласныи в день спасителя нашего господа Иисуса Христа страдания»²¹¹, которая по формальным – композиционным и структурным признакам приближается к типу «школьной» драмы. Ее композиция состоит из стихотворного вступления, которое, хотя и не названо прологом, фактически таковым является, семи ораций для семи отроков и заключительного «Эпилогуса». Нечетное количество монологических партий не отменяет принципа четности исполнителей: пролог и эпилог в школьных представлениях произносит одно и то же лицо. Таким образом, эта декламация предназначена для восьми ораторов. Но если семь ораций исполняются отроками, о чем говорят киноварные пометы, то пролог и эпилог декламируется неким оратором не из их числа, вполне вероятно, автором текста и наставником учеников, то есть самим Симеоном. В первом четверостишии пролога используется нарушающий строй виршевой поэзии прием перекрестной рифмы:

Откуда начнем плакать и ридати?

Кого ся плачем и над ким ридаем?

Кия имамамы слезы проливати?

Многими слезми кого поливаем?²¹²...

Появление в самом начале декламации вместо привычной смежной рифмы – рифмы перекрестной не может быть ошибкой, опiskeй или случайным «сбоем». Текст декламации, переписанный в Москве полууставным почерком с пока необнаруженного полоцкого протографа, проверялся автором²¹³: в рукописи присутствуют следы его правки отдельных слов. Симеон вносил в московские «копии» своих произведений куда менее существенные исправления: на пример,

²¹¹ Стихи краесогласныи в день спасителя нашего...// ГИМ. Синодальное собрание № 731. Л. 15 об.–27.

²¹² Там же. Л. 15 об.

²¹³ Текст декламации в московском рукописном кодексе следует за эпиграммой Лазарю Барановичу.

переставлял местами строки со смежной рифмой, а потому выпадающую из силлабического норматива перекрестную рифму не мог не заметить. После первых двух строф с перекрестной рифмой текст декламации возвращается в русло правильной виршевой поэзии.

Перекрестная рифма в первом четверостишии пролога – единственный в своем роде прием и прием исключительно выразительный. Он знак зачина речевого действия, которое начинается с четырех вопросов, обращенных к участникам и собравшимся на представление. Вопросительная интонация редко входит в «паралитургические» декламации, в них преобладают призывы и утверждения, нет места неведению и сомнению. Вопросительные строки чаще встречаются в панегирических светских действиях, где являются способом организации диалога для оживления внимания слушателей. Начав с четырех риторических вопросов, оратор в конце пролога озвучивает обычную для представлений «школьного» типа этикетную просьбу к слушателям-зрителям:

...Слуха же кождый хотящ быть спасенны

Зачинае с нами надгробныя трены²¹⁴.

Этот призыв обращен не к случайно собравшимся на исполнение декламации слушателям, а к общине верных христиан, пришедших в храм на богослужение – на чин выноса плащаницы. Они призываются слушать и соучаствовать, но не в орациях – «плаче», «ляменте», «надгробных тренах» (перед их глазами два изображения: поставленная на аналое в Страстную пятницу икона «Не рыдай Мене Мати»²¹⁵ и плащаница в центре храма); стихотворный текст, как принято в «паралитургических» декламациях, не совпадает с церковными гимнами и прихожанам заранее не объявлен. Они должны разделить общее переживание скорби в момент распятия и смерти Христа, которое совершается здесь и сейчас, в их присутствии. «Страстной» сюжет в хронологической

²¹⁴Стихи краесогласныи в день спасителя нашего...// ГИМ. Синодальное собрание № 731. Л. 16 об.

²¹⁵Эта икона в православном храме полагается на аналой единственный раз в церковном году и только в Страстную пятницу.

последовательности событий воспроизводят цитаты из Евангелий²¹⁶, которые вписаны кинематографу в текст каждой из семи ораций.

О том, что эта декламация была не келейным монастырским чтением в страстную пятницу, а произносилась публично, свидетельствует не только ее пролог, но и эпилог с многочисленными призывами к пришедшим на действо:

...Прости нас, ибо ся хотел пострадати,
да сыны смерти будем благодати,
Прости нас прости се главы скланяем,
и вас *слухачов* до того ж взываем.
Ближей ко гробу з жалеем *приступите*,
страсть смерть господню набожнее *внемлите*...
...Так и вы днес смерть господню *внимайте*,
биюще в перси слезы *проливайте*,
И плоть святую з верою *лобзите*
з жалем *сердечны в дома отходите*²¹⁷...

Место между прологом и эпилогом отводится для семи стихотворных ораций. Нечетное число партий – нарушение структурного принципа «школьной» декламации, но одновременно признак соответствия ее требованиям «школьной» драмы. Пьеса «школьного» типа, помимо пролога и эпилога, должна содержать нечетное количество действий – актов – сцен-диалогов – от трех до семи. При внимательном изучении текста нетрудно убедиться в том, что все семь ораций страстной декламации не являются обычными стихотворными монологами, а представляют собой сцены-диалоги. «Диалогичность» возникает благодаря вторжению в стихотворный строй ораций «прозаических» отрывков из Евангелий – канонических *речений* распятого Христа. Евангельские вставки делят каждую орацию на две части. Все семь сцен-диалогов имеют общую структуру: первая часть стихотворной орации, которая начинается с обращения к Христу (в качестве обращений автор использует рефреникосов акафиста Иисусу

²¹⁶На утрени Великой Пятницы читаются Двенадцать Страстных Евангелий, а на девятом часе Евангелие от Иоанна, образы которых входят в страстную декламацию.

²¹⁷Стихи краесогласныи в день спасителя нашего...// ГИМ. Синодальное собрание № 731. Л. 26 об.–27.

Сладчайшему) – реплика Христа из его канонических речений на кресте – вторая часть орации, которая, как и первая, начинается с обращения к распятому Иисусу, за обращением следуют просьбы, вопросы, натуралистическое описание крестных мук и сопереживание крестным страданиям. Выполненные киноварью вставные евангельские фрагменты с прямой речью Спасителя не являются ремарками (не оглашаемыми пометами), а вместе с записанными черными чернилами стихотворными партиями составляют единый текст декламации, близкий по формальным особенностям – диалогичности и персонажности – «школьной» пьесе. Как и в школьной пьесе, количество строф в каждой сцене-диалоге не одинаково: их число колеблется от 24 до 44 двустиший, что является нарушением принципа равной длительности звучания периодов ораций в стихотворной декламации.

Семь канонических слов, произнесенных на кресте, иначе говоря, семь «страстных» реплик образуют «сквозную» речевую партию центрального «персонажа» декламации – Христа, в которой он не просто «безмолвный» адресат, а действующее лицо с «речами». С этим персонажем поочередно ведут диалог семь ораторов-отроков, выступающих от лица людей – христиан с «верной душой» и с «чистым сердцем». Примечательно, что в двух первых строфах первой орации возобновляется вопросительная интонация пролога, только на сей раз нормы виршевой поэзии со смежной рифмой в двустишии сохраняются:

отрок *А*

О душе верна, что ныне делаешь?

О сердце чисто, что замысли маешь?

Якия имут слова износить?

Уста и язык, что маешь мовити?²¹⁸...

Эти риторические вопросы – самохарактеристика персонажей, участвующих в диалоговом речевом действе. Вместо абстрактного оратора появляется Человек, с душой, сердцем и устами, способный испытывать чувство вины и глубокого эмоционального переживания свершающейся на его глазах

²¹⁸Там же. Л. 16 об.

трагедии позорной и незаслуженной смерти, остро переживать трагический момент богооставленности, сомневаться в неизбежности обещанного воскресения. Пик эмоционального напряжения обозначен в финальной сцене декламации строкой, выпавшей из двустихия и оставленной без рифмы:

отрок **З**

...Дух святой и той на то зезволяет,
да сын як человек за люд умирает.

О увы нам грешным, о увы опущенным.

Ах, до кого ж ся маем утекати,
такмо до тебе, о божия мати,
Но и ты, дево, праве умираеш,
кгда твоего сына мертва оглядаеш²¹⁹...

Страстная декламация превращается в диалог, который Человек ведет с Богом, приносящим себя в жертву ради искупления грехов и спасения Человека. Для убедительности приведем семь речений Христа, образующих семь диалогических сцен в декламации. В первой орации²²⁰: «Слова яже Христос распятый на кресте мовил до богаотца: Отче отпусти им не ведят бо что творит» (Лк. 23:34); во второй: «Днесь со мною будеши в раи» (Лк. 23:43); в третьей: «Жено, се сын твой, се Мати твоя» (Ин. 19: 26–27); в четвертой: «Божемой, боже мой, воскую мя остави» (Мф. 27:46); в пятой: «жажду» (Ин. 19:28); в шестой: «совершася»(Ин. 19: 30); наконец, в седьмой: «Отче, в руке твои предаю дух мой» (Лк. 23: 46). Семь канонических слов Христа на кресте озвучиваются в той же ораторской манере, в которой читаются священником фрагменты из «Страстей» на службе Двенадцати Евангелий. Христос как персонаж лишь «озвучен», его присутствие обозначено семью каноническими «страстными» репликами, произнести которые в праве только клирики: священник, читающий на богослужении «Страсти» из трех Евангелий²²¹, или монах-наставник, сочинивший

²¹⁹ Там же. Л. 24 об.

²²⁰ В цитировании сохраняется орфография подлинника.

²²¹ В декламацию включены все семь канонических слов, произнесенных Христом во время распятия, из трех Евангелий.

декламацию для своих учеников-отроков. Христос в ней не может появиться в человеческом облики: никто инойне может ни заместить, ни уподобиться ему в крестных страданиях²²². В декламации подробно и предельно натуралистично описываются муки Христа на кресте. Но ни «сюжет», ни иконография иконы и плащаницы не содержат эпизода распятия или страстей Христовых, а потому не могут быть их непосредственной иллюстрацией в декламации, их визуальным «подстрочником» или «зрелищной» опорой. В натуралистическойинтерпретации сюжета Распятия сказывается влияние католической церковно-театральной и живописной традиции, известной автору декламации. В образный строй его полоцкой школьной пьесы они входят как визионерские откровения, как описания невидимого, которое вдруг делается зримым. Об отсутствии изобразительного образа страстей Христовых во время исполнения декламации свидетельствуют и экфрастический характер стихотворных пассажей в орациях, и эмблематичность немногочисленных выразительных метафор, две из которых восходят к поэтической и театральной символике католицизма.

В прологе появляется образ распятого Христа-лебедя. Источником причудливых барочных метафор для православных монахов-стихотворцев из Речи Посполитой служили бестиарии, в братских школах их использование в поэтических целях приветствовалось. Принцип сближения двух образов настолько не очевиден, что авторуприходится прибегнуть к сложному логическому построению, чтобы представить риторически убедительное основание для этого сопоставления. Предсмертные слова Христа – последняя жалобная песня умирающего лебедя:

(Пролог)

...Плачуще будем оно уважати,
что яко лебед рачилос спевати.

Бо яко лебеджалосно спевает,

Гды смерть его юж юж приближает.

²²² Сакральность образа распятого Христа преодолевается в постановках западноевропейских мистерий, в которых «Страсти Христовы» представляются как сведенные в общий сюжет отдельные живые картины.

Так и ты, Христе, жалосно спевалесь,
На крест вознесен егда умиралесь²²³ ...

Помимо натурфилософского прочтения эта метафора допускает интерпретацию в духе богословского мистицизма. Она опирается на реальные знания астрономии, седьмого свободного искусства из квадривиума, высшей образовательной ступени средневекового образования, которую, судя по всему, осваивал Симеон до поступления в полоцкий Богоявленский монастырь. Для него, ученого монаха – знатока астрологии²²⁴, Лебедь – это еще и созвездие, в очертаниях которого угадывается и земная птица, распластавшая крылья, извездный мистический крест, небесная проекция креста земного, на котором был распят Христос. Небесные крест и лебедь – неисчезающее, постоянное напоминание христианину о страданиях Спасителя. В первой орации метафора Христа-лебедя повторяется, и воспроизводится тот же логический довод, послуживший сближению двух образов. Рядом с Христом-лебедем в первой сцене-диалоге появляется метафора Христа-пеликана, успевшая стать в XVII в. общим местом в символике «школьного» театра ордена иезуитов, и потому оставленная белорусским автором без комментария в расчете на ее общеизвестность.

Выразительные метафоры-эмблемы автор страстной декламации крайне экономно распределяет по «актам-сценам»: на каждую нечетную орацию в композиции приходится по одной. В первой и третьей орациях это метафоры «звукового» ряда, объединенные общим мотивом песни. В первой орации, как было указано, это распятый Христос-лебедь, в третьей – распятый Христос-гусли. Две следующие метафоры-эмблемы из «изобразительного» ряда. В пятой орации – это распятый Христос-снопок мирры, повешенной и иссушенной на солнце, авторская метафора, восходящая к иконографии плащаницы, в седьмой – это аллегория скорби: Богородица с пронзающими ее сердцемечами, изображение,

²²³ Там же. Л. 16–16 об.

²²⁴ Симеон Полоцкий в ранних польских виршах, перечисляя семь свободных искусств, называет астрономию астрологией.

отсылающее к иконографическому канону Materdolorosa, поскольку в этот момент Дева Мария стоит у креста.

Для драмы «школьного» типа скупое и рациональное распределение метафор – один из необходимых выразительных приемов, поскольку она как речевое риторическое действие привлекает внимание и интерес слушателя способом организации и ведения диалога, а не умножением метафорических рядов, как в монологах традиционной «школьной» декламации.

Уверенно отнести эту страстную «школьную» пьесу авторству Симеона Полоцкого и увидеть в нем возможного исполнителя пролога и эпилога, а также «страстных» реплик Христа, позволяют три обстоятельства. Во-первых, композиционное сходство «Стихов краесогласных в день спасителя...» с ранними «Виршами в Великий пяток», сочиненными на польском и старобелорусском языках, записанными латиницей и включенными в московский рукописный кодекссимеоновых произведений. Оба действия имеют пролог и эпилог, сцены их написаны в форме диалога, отвечая требованиям «школьной» драмы, и оба представляют сюжет «Страстей Христовых». Список польских «Виршей» выполнен рукой Симеона, текст «Стихов краесогласных» – полууставным письмом. Во-вторых, в записанной кириллицей страстной декламации, соединивший цитаты из Священного писания на церковнославянском языке с белорусским наречием, встречаются текстовые заимствования из польского образца. Страстная декламация является переработкой или адаптацией в новых условиях польского оригинала. Эти условия подиктованы изменением конфессиональной принадлежности автора. В польских «Виршах в Великий пяток» – это сторонник церковной унии, католик греческого обряда, инсценирующий католическую службу Крестного пути. В более поздней страстной декламации – это православный монах, предпринимающий смелую попытку театрализовать сходный богослужебный чин восточной греческой церкви. В-третьих, в прологе, помимо «неправильной» перекрестной рифмы, рождается выразительная метафора Христа-лебедя, натурфилософский и богословский смысл которой раскрывается автором. Он должен «оправдать» и

нарушение норматива виршевой поэзии и новизну изобретенной метафоры, взяв на себя как клирик и дидакал обязанность произносить «реплики» от лица претерпевающего крестные муки Христа.

В школьных «паралитургических» декламациях Симеон отдает предпочтение сюжету «Страстей» и приурочивает их исполнение к чину выноса и погребения плащаницы. За страстной «паралитургической» школьной драмой в том же рукописном кодексе следуют «Стихи краесогласные в день страдания господина нашего Иисуса Христа»²²⁵. И хотя в названиях обоих произведений отсутствуют сведения о времени и месте представления, определить их, с большой долей вероятности, все же возможно.

Оба действия являются публичными, исполняются в храме и связаны с чинопоследованием. Представление школьной страстной пьесы приурочено к вечерне Великой Субботы (она служится днем в страстную пятницу с чином выноса плащаницы). Школьная страстная декламация исполняется после утреней Великой Субботы, на которой устраивается крестный ход с плащаницей и совершается чин ее погребения (в ночь со страстной пятницы на субботу), за рамками субботней Великой вечерни с литургией (вечер страстной субботы), на пасхальной полунощнице (в страстную субботу до наступления полуночи). На полунощнице звучит канон Великой Субботы и дважды повторяются ирмосы его песен, что существенно для установления времени исполнения страстной декламации. С полунощницы же начинается и цикл пасхального богослужения. В это время завершается поклонение верующих плащанице: из центра храма она переносится в алтарь и остается в нем сорок дней до праздника Вознесения. Маловероятно, чтобы исполнение страстной декламации, сочиненной на языке обиходном, употребительном в среде рядовых полоцких прихожан, могло состояться во время божественной литургии, которая завершалась сакральным таинством евхаристии. Но и ветхозаветные персонажи многочисленных паремий Великой вечерни: Моисей, Авраам и Исаак, Иисус Навин, Иона; и развернутый мотив жертвы как прообраза таинства святого причастия, которое впервые после

²²⁵Там же. Л. 27–38.

страстной пятницы совершается на литургии, входят в сюжет страстной декламации. Вбирая основные мотивы и образы Великой вечерни, она завершает цикл страстного богослужения и оказывается на пороге нового – пасхального: жертва принесена, и новый договор между богом и человеком заключен.

В отличие от школьной страстной драмы, декламация не имеет ни пролога, ни эпилога, ни диалоговых сцен. Ее композиция состоит из десяти ораций, написанных для десяти отроков. Если страстная школьная пьеса в части диалога замкнута на центральном персонаже – распятом Христе, и не допускает, за исключением пролога и эпилога, апелляции к слушателям, то декламация в финале каждой орации обращается к присутствующим, понуждая их к тем или иным ритуальным жестам, предписывает норму поведения во время исполнения церковного чина. Эти призывы звучат рефреном в последней строфе в девяти из десяти партий, приобретают характер речевых формул и поочередно, с незначительными вариациями, повторяются, являясь «церемониальным» завершением одного стихотворного монолога и знаком перехода к следующему. Приведем примеры этих формульных рефренов:

...Разсуждай сия, а дай богу хвалу,
приклони к гробу мысль, сердце и главу. (1-я и 7-я орации)

...Разсуждай сия о душе спасенна,
видячи Христа в гроб положенна. (2-я, 6-я и 8-я орации)

...Сия рассуждай церкви божия сыну,
падши до гробу плач за свою вину. (3-я орация)

... Разсуждай сия, *побожный слухачю*²²⁶,
а сердце свое победи до плачу. (4-я и 9-я орации)

... Сия уважай сыну благодати,
страсти Христовы бысь могл оплакати. (5-я орация).

Текст декламации членится рефренами на отдельные фрагменты: для публики, присутствующей на страстном речевом действе, они становятся своеобразным звуковым кодом, помогающим отслеживать движение сюжета. Но

²²⁶ Это обращение свидетельствует о присутствии при исполнении декламации публики.

не только. Рефрены – своего рода озвученные «ремарки» для верующих, собравшихся на ночное богослужение, а не на представление декламации; в них, несмотря на некоторую эмоциональную экзальтацию, христиане призываются к ритуальному выражению религиозных чувств. В центре храма «на гробе» лежит плащаница, служба ведется не с амвона, а сосредоточенна вокруг нее. Священники сменили великопостные багряные ризы и облачились в светлые одежды. В общем пространстве с ними, в центре храма, у плащаницы расположились и отроки, которым надлежит выступить не только в качестве декламаторов, но и в качестве церковных певчих с исполнением ирмосов песен на канон Великой Субботы.

Страсти Христовы – сюжет из авторитетного для церкви новозаветного источника, который легко воспроизводится во временной последовательности событий. Его хронологический строй нарушается в западноевропейских мистериях в силу сценического принципа симультанности, но сохраняется в декламациях с их особенностью однолинейной наррации. Сюжет фрагмент за фрагментом передается по цепочке исполнителей, неуклонно движется вперед: его могут замедлять богословские «отступления», возникающие эмблематические и метафорические образы, префигурации²²⁷, но они лишь орнаментальный узор по канве событий. История последних дней земной жизни Христа становится поводом для театрализации церковного чинопоследования и его подобия – храмового речевого действия или страстной «паралитургической» декламации.

Практически все эпизоды страстей Христовых представлены в сюжете декламации и распределены между партиями. Это моление в Гефсиманском саду, во время которого Христос льет потоки крови и начинает свое жертвоприношение²²⁸; предательство Иуды и Христос перед Каиафой и Анной,

²²⁷ Слово, употребленное Симеоном в страстной декламации: «Что крест господень прифигуровало / ныне человеке юж ся skutком стало» (Стихи краесогласные в день страдания...// ГИМ. Синодальное собрание № 731. Л. 32 об.).

²²⁸ Своеобразие богословской трактовки Симеоном эпизода в Гефсиманском саду, первого в сюжете страстной декламации, заключается в том, что усердная молитва – жертва, приносимая человеком Богу. Таинство евхаристии, установленное на «трапезе», как сказано у Симеона, то есть на Тайной вечере, которая не входит в страстной сюжет, является прообразом «троекратных» кровавых жертв Христа: во время моления в Гефсиманском саду, во время венчания терновым венцом и бичевания у столба, наконец, во время пыток на кресте. Все три сцены у автора зарифмованы общим мотивом жертвоприношения, что характерно для католической

Христос первый раз перед Пилатом, Христос перед Иродом, Христос второй раз перед Пилатом, бичевание у столба, венчание терновым венцом, несение креста, срывание одежд, присвоение их солдатами и Распятие, смерть на кресте, снятие с креста и погребение. Характерно, что сюжет Страстей в полоцкой школьной пьесе Симеон не доводит до снятия с креста, несмотря на внесенную в храм плащаницу и установленную на аналое икону. Диалог продолжается до тех пор, пока жив и говорит его основной персонаж. В несовпадении событийных рядов богослужения и пьесы проявляется драматическая, а не литургическая природа страстного «школьного» диалога полоцкого монаха.

Десятая орация в страстной декламации, не в пример предшествующим, состоящим из 14–17 стрóf, самая пространная и более чем вдвое превышает их текстовый объем. Это призывание христиан, присутствующих на пасхальной полунощнице²²⁹, к последнему ритуальному поклону плащанице, после которого священники ее поднимают, через царские врата вносят в алтарь и полагают на престоле. Страстная декламация, пересекаясь во времени с чинопоследованием пасхальной полунощницы, контрастирует с символизмом совершающейся храмовой церемонии. Плащаницу переносят в алтарь в знак сорокадневного пребывания воскресшего Христа среди людей. И первое известие о его воскресении уже прозвучало на субботней литургии: был зачитан соответствующий отрывок из Евангелия от Матфея о трех женах-мироносицах и ангеле, объявляющим, что гробница пуста. Перед собравшимися же предстает образ обвитого пеленами и погребенного Христа-человека, нет упоминания о сошествии в ад, о его невидимых «божественных» деяниях после смерти на кресте²³⁰, хотя эти смыслы «прирастают» к плащанице во время совершения ночного крестного хода с чином ее погребения²³¹:

традиции представления «Страстей Христовых» с ее идеей «умаления» Бога до человека. В гимнистике православной церкви умерший Христос «невместим» в человеческий гроб; а иконография сцены Распятия не допускает натуралистического изображения крестных мук.

²²⁹ Во временном отношении она является продолжением субботней вечерней литургии.

²³⁰ Сошествие в ад – сюжет из апокрифического Евангелия от Никодима, которое было написано на латинском языке и широко использовалось для инсценировок в католической редакции «Страстей Христовых».

²³¹ Процессия выходит из западных дверей храма во мрак ночи, что и символизирует сошествие в ад. После крестного хода плащаница возвращается в церковь, подносится к царским вратам, а затем полагается на прежнем месте «на гроб» в центре храма для поклонения.

...Приступи ближей, а познай правдивый
человек ли, чи ли сын человека живый.
Познай, а горко зливайся слезами
Плачь надгоспода своего ранами.
Котрыя для грех твоих рачил поднятти,
Для твоей вины так рачил страдати²³²...
...Еднак же лежит к гмахом²³³приваленный
се яко видим в гробе положены.
Ах бол, ах жалость здесь то привалено
тело подымает абы помощено.
Мы тылко его слезы поливаем,
Встанет в день третий все [неразб.] упевняем.²³⁴

Можно было бы предположить, что декламация исполнялась отроками сразу за совершением чина погребения плащаницы, но чинопоследование, записанное Симеоном в ее тексте, отвергает это предположение. Десятая орация завершается не стихотворным рефреном, а пением икоса последней 9-й песни канона Великой Субботы. Его текст автор приводит в конце декламации:

Не рыдай мене мати возираючи во гробе,
его же плотию без семене зачала еси сына.
Востану бо и славен буду и вознесу со славою.
Не молчно яко бог верою и любовию тя величающыя²³⁵.

Исполнение икоса «Не рыдай мене, Мати» в чинопоследовании погребения плащаницы предваряет крестный ход. Он звучит и за субботней вечерней литургией перед таинством причащения. А на пасхальной полунощнице поется дважды: под пение икоса последней песни канона плащаница вносится в алтарь. Скорее всего, полоцкая страстная декламация, сочиненная Симеоном, была исполнена десятью отроками братского Богоявленского училища в храме на

²³² Стихи красогласные в день страдания...// ГИМ. Синодальное собрание № 731. Л. 37 об.

²³³ То есть камнем, скалой, речь идет здесь о гробнице.

²³⁴ Стихи красогласные в день страдания...// ГИМ. Синодальное собрание № 731. Л. 38.

²³⁵ Там же.

пасхальной полунощнице, перед последней песней канона на Великую Субботу. Характерно, что и чинопоследование «Пещного действия», не исполнявшееся после 1640/41 г. в православном храме²³⁶, являлось «театрализованным» фрагментом внутри канона – представлялось после 6-й его песни, перед 7-й и 8-й, которые посвящены трем благочестивым библейским отрокам, брошенным в пещь по приказу вавилонского царя Навуходоносора и чудесным образом спасшихся от ее огня. Этот отмененный литургический чин станет для Симеона в Москве поводом и источником появления его «школьной» трагедии о трех отроках и царе Навуходоносоре.

Исполнение «школьной» страстной драмы тоже «привязано» к канону: после внесения плащаницы в центр храма и поставления ее на «гробнице», которые символизируют снятие с креста тела Иисуса и положение его во гроб, совершается отпуст²³⁷, а вслед за ним служба малого повечерия, на которой поется канон на Плач Богородицы. Прямым указанием на его исполнение является заключительная строфа «паралитургической» страстной драмы:

...А гды з вас кожды плот святую лобзает
*Песнь нагробную да сынам спевает*²³⁸.

Полоцкая «паралитургическая» декламация по структуре и композиции отличается от «школьной» страстной драмы, но в полноте представленного сюжета сближается с ее драматургическим образцом, ранними польскими «Виршами в Великий пяток». Сходство между ними проявляется и в введении в текст многочисленных атрибутов страстей Христовых, происходящих из библейского и апокрифических источников: трость, копьё, ризы и «шата»²³⁹, столб, вервие, розги, гвозди, лестница. В качестве основных атрибутов страстей

²³⁶См.: Парфентьев Н.П. Профессиональные музыканты Российского государства XVI—XVII веков: Государевы певчие дьяки и патриаршие певчие дьяки и подьяки. Челябинск, 1991. С. 25. 1641-й как последний год исполнения в Москве пещного действия документально подтвердила в своей диссертационной работе П.А. Стенникова, опубликовав в Приложении Выписки из расходных книг Патриаршего Казенного приказа за 1641—1642 гг. См.: Стенникова П.А. Церковно-театрализованные действия в России XVI—XVII вв. (На примере «Пещного действия» и «Шествия на осляти» в Вербное воскресенье): дисс. канд. ист. наук: 07.00.02 / Стенникова Полина Александровна; Южно-Уральский государственный университет. — Челябинск, 2006. С. 225—226.

²³⁷В «Эпилогу» «школьной» страстной драмы дан его стихотворный аналог.

²³⁸Стихи красогласны в день спасителя нашего...// ГИМ. Синодальное собрание № 731. Л. 27.

²³⁹Верхняя одежда: плащ или хитон.

выделены терновый венец и крест. Им посвящены две центральные, «кульминационные» орации – пятая и шестая. Атрибут может «отделяться» от персонажа, «замещать» его, превращаться в его знак, соединяться с новым действующим лицом – так формируется язык эмблематических символов и аллегорий на сцене «школьного» театра, в котором фигура Христа отсутствует. Но, в первую очередь, через атрибут устанавливается связь с ветхозаветными персонажами²⁴⁰ и символами: в декламационном действе появляются так называемые префигурации или прообразы Христа²⁴¹.

В полоцкой декламации терновым венцом как символом добровольной жертвы увенчан покорный воле отца Авраама его сын Исаак. Он несет «своими клещами дрова» на приготовленный для него жертвенный камень, являясь прообразом Христа, который сам поднимает крест на Голгофу. Терние в венце Иисуса получает в декламации дополнительный метафорический смысл, имеет и натурфилософское, и богословское толкование: оно сорняк, заглушивший все живое и сделавший землю бесплодной²⁴², оно же и символ человеческого греха. Вырвать или «выкоренить» сорняк греха, обрекающего человека на вечную гибель, призван принявший на себя терновый венец Христос. Этот атрибут становится символом не только добровольной, по аналогии с ветхозаветной, но и искупительной новозаветной жертвы. Христос в терновом венце уязвлен и кровоточит всеми грехами мира. Евангельский крест у Симеона – то же, что и ветхозаветный жертвенник Авраама²⁴³, на них безропотно полагаются два «агнца»: Исаак и Христос. С той существенной разницей, что вместо Исаака приносится в жертву не ритуальный овен, а человек по плоти Христос, для которого отец не отменяет «жаден огонь» жертвоприношения. Ряд префигураций в пятой орации у

²⁴⁰Эту мысль сформулировала Л.А. Софронова, в полном соответствии с пониманием префигурации у Симеона Полоцкого. См. *Софронова Л.А. Поэтика славянского театра XVII–первой половины XVIII вв.*: Польша, Украина, Россия. М.: «Наука», 1981. С. 171–172.

²⁴¹Сцены из Ветхого Завета с участием персонажей-префигураций Христа входят в сюжет католических мистерий на праздник Тела Господня, где в параллель разворачиваются оба библейских сюжета.

²⁴² В декламации: «Проклял бог землю бы ся не родила / терние носит якож умножила» (Стихи краесогласные в день страдания...// ГИМ. Синодальное собрание № 731. Л. 32.).

²⁴³ В страстной декламации: «на жертвеннику крестном положены» (Стихи краесогласные в день страдания...// ГИМ. Синодальное собрание № 731. Л. 32 об.).

Симеоном в страстной декламации: «Что крест господень прификгуровало / ныне человеце юж ся skutком стало» (Стихи краесогласные в день страдания...// ГИМ. Синодальное собрание № 731. Л. 32 об.).

Симеона начинается с неопалимой купины, горящего и несгорающего в огне тернового куста, – одного из символов бога Ветхого Завета. Уклоняясь от привычной трактовки, декламация представляет этот образ как префигурацию распятого Христа²⁴⁴. Автор использует диссонирующее с мрачными тонами страстного сюжета цветовое сочетание зеленого и красного: Христос на кресте в зеленом терновом венце, обогранный потоками крови, Христос, пламенеющий плотью, горящий и несгорающий, не тленный в гробу и невредимый в пламени ада.

Вследующей, шестой части декламации появляется не характерное для православной традиции символическое толкование одного из апокрифических атрибутов крестных страданий – лестницы, которая знаменует собой «лестницу Иакова», путь в небо, открытый после жертвоприношения «пред всяк человеком». Здесь семантически доминирует образ подъема и вертикали. Из общности атрибутов рождаются новые варианты префигураций: Иисус Навин поднимает свой щит во время сражения против нечестивых жителей города Гая – Христос поднимает свою искупительную жертву на крест; Моисей восходит на гору, раскидывает в молитве руки и получает скрижали Ветхого завета – Христос восходит на Голгофу, простирает на кресте руки и утверждает новый закон между богом и человеком; Елиаким хранит на своих раменах врученный ему ключ от дома Давидова – Христос на своих плечах несет ключ, которым отверзаются двери рая. Крест как атрибут, оставаясь символом страданий, приращает новыми значениями: он становится защитой (щитом) и спасением (ключом) для людей Нового Завета, символом христианской церкви. Расширенное толкование атрибута свидетельствует о времени исполнения декламации на рубеже страстного и пасхального богослужений.

Разноцветье, как правило, чуждо декламациям, исполняемым во время богослужения страстной пятницы, колорит которого определяли багряные ризы священников, которые облачались в белые одежды лишь после совершения чина

²⁴⁴ В иконописи и церковных гимнах неопалимая купина связана с Богородицею, чудесным образом родившей Христа.

погребения плащаницы. В декламации Христос переодевается в ризы дважды, и их цвет получает богословскую интерпретацию. Обе ризы – белая и красная – были когда-то на Адаме и Еве, одна была «ризой белой чистой невинности», другая «ризой пурпуровой знаком бессмертности». Обе были погублены в раю: украдены у «протоплястов» (прародителей) «головным врагом». Христос «поднимает» страдания, всходит на крест, чтобы вернуть человеческому роду «погибшую шату» – невинность и бессмертие. В доме Ирода его обряжают в белую ризу «на посмех», но при этом она остается знаком невинности, затем Христа обнажают и бичуют у столба, накладывают на кровавые раны багряницу, после чего происходят травестийная коронация терновым венцом, второе обнажение и распятие. Выставленную на позор наготу распятого бога, низведенного до человека и лишённого красоты божественного преображения на Фаворе, прикрыли устыдившиеся небесные светила, превратившие день в ночь²⁴⁵. Описывая сцену Распятия, Симеон отступает от иконографического канона. В момент смерти на кресте Христос трагически одинок. Его смерть знаменуют «небесные силы», от скорби сотрясаются основы мироздания: колеблется земля, темнеет небо, меркнет солнце, наливается кровью луна, рушатся скалы; но у подножия креста нет никого – ни учеников, ни скорбящей Марии:

отрок **Д**

...Днес где набарзей сведецтва потреба

ни жоден голо[с] не слышаны з неба.

Немаш облоку, ни голуб злетает,

а в невинности нихто не посещает²⁴⁶...

Вединственные свидетели этой «пейзажной» картины смерти человека, которого «мел слать бог отец от века», призываются «побожные слухачи», присутствующие на исполнении декламации. Их сообщество должно «свое сердце побудить до плачу».

²⁴⁵В декламации: «Як Хам учинил своему отцови / так люд безбожный уделал Христови / Немы светила того ся стыдили/ночь на ся взявши, а Христа прикрили» (Стихи красогласные в день страдания...// ГИМ. Синодальное собрание № 731. Л. 35.).

²⁴⁶ Стихи красогласные в день страдания...// ГИМ. Синодальное собрание № 731. Л. 35.

В предыдущей орации возникают цветной эмблематический образ радуги, осмысленный как символ Нового Завета, соединившего бога с человеком, и связанная с ним эмблема аллегорической фигуры Милости божий, персонажа западноевропейского школьного театра:

отрок **З**

Что бог под небом рачил утворити,
не машся милей чему задивити.

*Яко небесной дузе украшенной
разными фарбы предивно зложенной.*

*Днес на Голгофе горе ся зявляет
новая дуга а мир удивляет.*

Сия есть дуга сын бога живаго,
видши на кресте Христа распятаго.

Венец терновый зеленость выдает,
бледность з состава кгда юж умирает,
Кров з боку точит се фарба червлена,
Вижд сию дугу як есть украшенна²⁴⁷.

«Фарбная дуга» из декламации лишь в малой степени использует иконографию Страшного суда из «Откровения Иоанна Богослова», ограничиваясь воспроизведением цветовой доминанты апокалиптической радуги – смарагдом, камнем зеленого цвета. Через общий цветовой атрибут обе радуги связываются с образом бога из Нового Завета. Но в «Апокалипсисе» у него нет прежнего земного имени, он – бог-судья, в то время как Христос в декламации – человек, сын живого бога, безвинно осужденный на смерть и приносящий себя в жертву, но не судящий и не карающий. Из страстных декламаций Симеона исключена тема Страшного суда, грядущей неизбежной кары, которая в значительной степени присутствует в текстах богослужения Великого Поста. Как прототеатральные речевые действия они ограничены пассионным сюжетом и

²⁴⁷ Там же. Л. 33–33 об.

представляют события, переживаемые непосредственно, в настоящем времени, вне связи с будущим.

У радуги из декламации есть и ветхозаветный прообраз. Бог Ветхого Завета, имея голос, никогда не является в человеческом обличье, он говорит через пророков, его теофании многочисленны и разнообразны по форме, но слово его никогда не воплощается в человеке. Одна из ветхозаветных теофаний – радуга, в которой он предстает перед Ноем и его спутниками, уцелевшими во время Великого Потопа. Бог в радуге дает обещание не губить человеческий род – души во плоти – в новом потопе. Ветхозаветная радуга – символ усмирения его гнева и прекращения его кары, символ милости, проявленной к живым, и заключения союза с очищенным в водах потопа человечеством.

Графический символ «фарбной дуги» у Симеона значительно усложнен и приведен в соответствие с идеей искупительной жертвы. Христос на кресте уподоблен напряженному луку, форма которого повторяет не только дугу, но и графему последней буквы греческого алфавита (ω: «Я есмь альфа и *омега*» (Откр. 1:8)). Графема, на которой утвердился метафоразакрывающего земную миссию Христа, «вписана» в эмблематический образ и «поглощена» им, но ее визионерский источник – Откровение Иоанна Богослова – вдохновляет автора на создание новых мистических символов. Превращение седьмой части декламации в своеобразное видение имеет под собой рациональное основание, отсылает к конкретной библейской книге.

Радуга из декламации «украшена» телом распятого Христа – напряженного лука, из нее вылетают стрелы, пронзающие милостью человеческие сердца. Источник милости – бог, посылающий эти стрелы, Христос – его орудие. Автор устанавливает иерархию бога-отца и бога-сына: дуга проходит через распятого Христа: он подобен богу, но не равен ему по своей человечности. Красота мистических видений, в которых открывается сакральный смысл жертвы, борется с наплывами натуралистических описаний истерзанного тела. Лук и копье из традиционных орудий брани и казни превращаются в инструменты божьей милости: сердце человека, пронзенное стрелой, и сердце Христа, пронзенное

копьем, восходят к эмблеме и атрибуту аллегии Милости божьей, к сценической символике «школьного» театра иезуитов:

отрок $\tilde{3}$

...Копием сердце мает отворено,
милости зродлю каждому явственно²⁴⁸...

Жесты распятого Христа в этой орации тракуются как проявление любви к человеку. Он наклоняет голову для лобзания и простирает руки для объятий. Приглушенный символизмом натурализм, живописность эмблематических образов, тракующих смысл искупительной жертвы, позволяет отнести исполнение этой декламации к литургическому рубежу, за которым празднуется воскресение:

...Кгды бо веем Христос главу накланяет,
мир лобзание людем подовает.
Руце распостер хошет пригорнути,
Добрых также и злых хошет привернути²⁴⁹...

Натуралистичность «живописания» израненного тела Христа, использованная при этом колористическая гамма землистых тонов далеки от условности иконописного канона и, в большей степени, тяготеют к изобразительной традиции западноевропейского барокко. В «паралитургических» пассионах, сочиненных дидаскалом православного Богоявленского монастыря Симеона и связанных с чином выноса и погребения плащаницы, живо впечатление отсгущенного натурализма в изображении снятого с креста и положенного во гроб тела Спасителя, полученное в польском костеле. Обе церковные традиции в Речи Посполитой – и римско-католическая и восточно-греческая – используют обряд страстного богослужения как повод для театрализации.

²⁴⁸ Стихи красогласные в день страдания...//ГИМ. Синодальное собрание № 731. Л. 34.

²⁴⁹ Там же. Л. 33 об.–34.

Редкий пример «живоподобной» цветности в изображении распятого Христа, эффект которой усилен хтоническими метафорами, Симеон дает в страстной декламации «Верше о мэнце панской в церкви мовлене»²⁵⁰, составленной на старобелорусском языке для двенадцати исполнителей, записанной латиницей и, по всей вероятности, относящейся к первым годам его пребывания в Богдавленском монастыре. Сохранив в названии польское обозначение страстей Христовых – «муки господни», автор демонстративно игнорирует католическую традицию страстного богослужения Крестного пути, избегая любого намека на движение – процессию или шествие, в том числе и на крестный ход погребения плащаницы, принятый в православном богослужении. Из декламации удалена и событийная канва страстного сюжета, на которую опирается театрализованная процессия в богослужебной практике католицизма. В центре полоцкого декламационного пассиона – умерший на кресте бог, творец прекрасного, обильного земного мира и человека, «злостью» исказившего в себе «божий образ». Божественная природа Христа – «бога в людской особе» – в декламации не умаляется, она «заслоняется» пространными натуралистическими описаниями его истерзанной плоти: умерев, он воскреснет, ибо «спит», «спочивает», но вид его в гробу ужасен и служит укором бесчувствию человека, не способного в благодарность за принесенную жертву оплакать Спасителя. Декламация Симеона – это покаянный пролог-«заплачка» к началу церемонии целования плащаницы, эмоциональное принуждение верующих к осмысленному совершению символических ритуальных жестов, в которых должна выразиться скорбь по умершему богу через приобщение к его страданиям. Эти страдания «отзеркалены» автором в символических движениях, предписанных верующим церковной традицией, и переосмыслены в форме непосредственных эмоциональных переживаний:

отрок · Ī

...Знак креста прыми за крест, за терне поклоны,

В перси бите за бичы, ажесь закрававионы.

²⁵⁰ Текст декламации опубликован В.К. Былиным и Л.У. Звонаревой. См.: *Симеон Полоцкий*. Вирши. С. 50–57.

Слез источник за смутек²⁵¹, частое вздыхане

За смехи, ляменты сердца ы за наругане²⁵²...

Храмовая церемония поклонения, совершаемая у плащаницы церковной общиной, дополненная авторской стихотворной декламацией, разрастается вособое «паралитургическое» действо, в ритуальном финале которого сохраняется грань между декламаторами-отроками и слушателями-мирянами: поклонение происходит под пение стихир «Приидите, ублажим Иосифа принопамятнаго...» в исполнении тех же отроков. Полоцкий страстной полилог «совмещен» с чиномизнесения плащаницы, но следует после канона о Распятии и на Плач Богородицы, завершая символическое священнодействиеэмоционально напряженным моментом – почитаниемизображениялежащего во гробе Христаи орудий его казни. Созданная в страстной декламации натуралистическая иллюзия истерзанной, кровоточащей человеческой плоти преобладает надсакральным образом жертвоприношения. Мистический и вероучительный смысл события Распятия выражен тремя тропами эмблематического характера, дважды прерывающими цепь «живоподобных» описаний. Первый из них – пеликан, убивающий своих неоперившихся птенцов и вновь оживляющий их кровью, добытой из собственной груди²⁵³, появляется в центральной, шестой орации как образ милосердного Христа. Два следующих тропа – орел, взлетевший на крест, и олень, утоляющий жажду у его подножия, сведены в десятой орации в сложную эмблематическую композицию благодаря введению общего атрибута – креста, символизируя союз Христа и обновленного человека. Все три анималистических персонажа встречаются в тексте Псалтири²⁵⁴, но как эмблематические символы с устойчивым богословским значением формируются в отдельных главах средневекового «Физиолога», популярной христианской экзогетической книги, знакомой авторудекламации, скорее всего, по латинскому изводу. Прежде всего, об этом свидетельствует разночтение со славянскими переводами трактата в

²⁵¹ Smutek (польск.) – печаль.

²⁵²Цит. по: *Симеон Полоцкий*. *Вирши*. С. 56.

²⁵³ *Физиолог* / Издание подготовила Е.И. Ванеева. Отв. ред. Л.А. Дмитриев. СПб.: Наука, 1996. С. 14, 44.

²⁵⁴ Соответственно: пеликан (Пс. 101, 7), орел (Пс. 102, 5) и олень (Пс. 41, 2).

наименовании неясити пеликаном. Слово женского рода «неясить» из русских рукописных «Физиологов» XV–XVII вв. замещается в полоцкой декламации существительным мужского рода – «пеликан». Русские версии «Физиолога» в описании библейской птицы, следуя греческому протографу, воспроизводят материнский образ: неясить убивает своих воинственных чад и затем воскрешает их. Несоответствие в грамматическом роде, сохраненное при переводе с греческого языка, требует от русских «Физиологах» многочисленных уточнений христологической аналогии – *неблагодарные дети* клюют *лицо* своей родительницы, она окропляет убитых птенцов кровью, исторгнутой из своего *ребра*, и воскрешает их *на третий день* из милосердия. В латинской традиции пеликан как символ и эмблема Христа не нуждается в дополнительных пояснениях, являясь популярной и общеупотребительной риторической фигурой.

В эмблематической картине, соединившей два образа – орла и оленя (еленя), заимствованных автором из разных глав «Физиолога», раскрывается смысл христианской догматики, а именно догмат о воплощении Бога-Слова. Анималистические символы приглушают, но не отменяют вовсе мотива искупибельной жертвы, устраняя лишь натуралистические подробности ее живописания, которые эмоционально «раскачивают» слушателя в ходе словесного действия.

Орел в русских «Физиологах» – эмблематический образ обновленного человека, «взыскующего разумного источника божественного слова»²⁵⁵, в котором прозревают слепые очи сердца (или разума) ветхого человека. Девизом эмблемы становится стих псалма: «Обновит ся яко орля уность [юность] твоя»²⁵⁶. Богословской трактовке подвергается легенда об орле, живущем вечно²⁵⁷, но стареющем и слепнущем с годами. В поисках источника чистой воды он поднимается к солнцу, сжигает свои крылья и «тьму своих глаз», спускается к

²⁵⁵ Физиолог. С. 15.

²⁵⁶ Там же.

²⁵⁷ Мотив вечности орла заимствован из греческого протографа. Заметим, что в русских «Физиологах» продолжительность его жизни составляет сто лет, по истечении которых он всякий раз обновляется, превращаясь в птенца.

водам и, трижды погружаясь в них, обновляется и становится снова птенцом²⁵⁸. Орел – согласно «Физиологу»– единственная птица, способная глядеть прямо на солнце, освобождаясь от возрастной слепоты и немощи. В христологии он является символом вознесения Иисуса Христа, но одновременно прочитывается и как символ апостола и евангелиста Иоанна Богослова, любимого ученика и авторитетного вероучителя²⁵⁹. Христос же в экзогетической традиции «Физиолога» – «источник воды живой» и «солнце правды»²⁶⁰. Поднимаясь на его высоту и трижды погружаясь в *вечный* источник, ветхий человек облекается в человека нового, «созданного по Богу»²⁶¹. Сдвиг аналогии от сакрального образа сторону «человечности», явственный в интерпретации русских «Физиологов», позволяет Симеону Полоцкому впоследствии – в свой московский период – цитировать соответствующую псалмическую строку в церемониальных приветствиях, адресованных светским лицам и, в первую очередь, царю Алексею Михайловичу.

Контаминированный образ распятого на кресте Христа-орла с кровоточащими стигматами встречается в графике западноевропейского барокко, но остается маргинальным, книжным. Изобразительная реалистичность этого гибридного образа, в котором человек «перетекает» в орла, чужда православной иконографии Вознесения. В эмблематичной картине, созданной в декламации, Христос-орел, вознесшийся на крест, «на высоту солнца правды», влекущий к себе и собирающий под своими крылами птенцов, научая их бесстрашно смотреть на светило, утрачивает черты барочной «текучести», переходности, антиномии жертвы и триумфатора. В страстной декламации этот образ работает на опережение, знаменуя финал земной жизни Христа, ее последнее событие,

²⁵⁸ Физиолог. С. 128.

²⁵⁹ Анималистическая символика евангелистов была хорошо известна в XVII в., в частности, и по покровам, которые возлагались на потир и дискос во время приготовления Святых Даров. По четырем углам в серединной части изображения на этих церковных воздухах чаще всего были вышиты образы четырех евангелистов с их символами, порой обходясь одними символами, не указывая имен и монограмм. Но важнее отметить, что иконография этих воздухов могла определяться не только евхаристическим сюжетом, но и страстным – снятием с креста и погребением. Таким образом, старинные, внушительные по размерам воздухи тематически были связаны с плащаницей. Заметим, что с плащаницей исторически связаны и другие напестольные покровы – в первую очередь, антиминс, изображающий лежащего на одре Христа и орудия его страстей. См. Иларион (Троицкий). История плащаницы // Богословский вестник. 1912. № 2. С. 362-393.

²⁶⁰ Физиолог. С. 129.

²⁶¹ Там же.

выведенное за хронологические рамки страстей: в нем снимается актуальность богословской трактовки крестной жертвы, сосредоточенной и исчерпанной автором в предшествующем символическом образе пеликана.

В контексте смыслов эмблематической картины орел, поднявшийся на мистическую вертикаль креста и окруженный птенцами, становится символом христианской церкви, а крест из орудия страстей превращается в знак пути, открытого человеку в бессмертие. К кресту в декламации стремится олень, чтобы утолить жажду из источника у его основания. Девизом эмблемы служит строка из псалма: «Якоже жадаеть [жаждет] олень на источники водныя, тако жадаеть душа моя к Тебе, Боже»²⁶². Олень в притче из русского «Физиолога» – враг змия, убивающий его извержением вод из своей челюсти, ибо «не может змий терпети воды, ни дияволъ словесе небесна»²⁶³. В толковании притчи олень – прямая аналогия Христа, победившего змия, но в эмблематической картине декламации, изображающей библейского оленя у земного подножия креста, он – символ христианина, верного учению церкви и призванного продолжать борьбу с дьяволом. Таким образом, в аллегориях орлиных птенцов, взмывающих к солнцу, и оленя, утоляющего жажду, церковная община, собравшись на «паралитургическое» действие, опознает себя, и к ней как сообществу людей Нового Завета, обращается автор в десятой орации. Тем более, что мотивом, объединяющим двухразведенных по разным притчам «Физиолога» зооморфических персонажей в общую эмблематическую картину, служат воды или источник, символизирующие в христианской экзегетике церковное таинство крещения. Характерно, что мотиву воды в Новом Завете сопутствует мотив крови: «но один из воинов пронзил копьем его ребра, и тотчас истекла *кровь* и *вода*» (Евангелие от Иоанна 19:34), которые соединяются и в «Физиологе», в части толкования легенд, и в церковном таинстве евхаристии. Птенцы пеликана, окропленные кровью, и птенцы орла, крещенные священными водами, предстают в декламации эмблематическими символами нового человека, получившего от

²⁶² Там же. С. 30.

²⁶³ Там же. С. 47.

Христа жизнь вечную. В этих аллегориях создается образ коллективного зрителя-слушателя страстного полилога, в них же этот коллективный зритель осознает себя как персонаж и участник речевого действия, будучи включенным в его эмблематический регистр.

Берущие начало от греческого «Физиолога» западноевропейские латинские бестиарии, богато и изысканно иллюстрированные, превращаются в полноценные эмблематические своды, каждая из статей которых опирается на триаду девиза (цитата из Священного Писания), изображения (изложение притчи в картинках) и пояснительной надписи (богословское толкование легенды). Их можно не только читать, но и разглядывать. К ним обращаются западноевропейская поэзия и геральдика в эпоху барокко, тиражируя зоологические аллегории и в слове и в изображении. Библейские зооморфические образы, трактованные в духе христианской экзегезы, не кажутся в римско-католическом мире метафорическими головоломками, требующими разгадки. Код, расшифровывающий их смысл, широко доступен потому, что западноевропейские бестиарии становятся своего рода естественнонаучными учебными пособиями, в которых содержатся современные сведения о мире и природе. Созданные переводчиками из числа последователей восточной греческой церкви на Руси трактаты «Физиолога» принадлежат монастырской культуре, замкнуты в узком кругу образованных клириков и не популяризируются в отсутствие развитой риторической традиции. Зато просвещенные наставники в православных монастырях Речи Посполитой поощряют монахов и школяров использовать их эмблематику в жанрах публичного речения. При составлении проповедей и школьных декламаций они, принимая во внимание латинские бестиарии, опираются на самый популярный источник библейского анимализма – «Псалтирь», тексты которой являются основой православного богослужения и в течение всего церковного года остаются на слуху у добропорядочных христиан. Выбор православным монахом из Великого княжества Литовского трех зооморфем из трех псалмов для самоидентификации полоцкой церковной общины представляется не случайным,

но компромиссным: поэтовое выводит в храмовом стихотворном действе место для эмблематических символов, узаконенных в поэзии европейского барокко, и прежде всего, в поэзии латинской и польской. В полочкой «паралитургической» декламации, исполненной в православной церкви²⁶⁴, смысл этих тщательно отобранных аллегорий сделан вычужденным и для простецов-мирян. Однако главной задачей автора является чувственное воздействие декламационного пассиона на слушателей. Для достижения особого эффекта – не благоговейного внимания или мысленного созерцания, а эмоциональной включенности в действие – он отдает предпочтение натурализму и телесности в его образном строе.

Закономерность появления натуралистических образов в страстной декламации коренится в главной особенности храмового обряда плащаницы, в котором не совершается таинства святого причастия. Вместо символического тела и крови Христовых, преподанных в чаше, перед верующими в храме – образ жертвы, образ телесный, который не воспринимается ими ни иллюзорно, ни мистически, а предстает реальным, воплощается и демонстрируется плащаницей. В этом смысле, ставшее привычным в исследовательской литературе уподобление «паралитургической» декламации проповеди, хотя и произносимой за рамками божественной литургии, но не предполагающей взаимодействия предметом культового поклонения, а потому лишенной ритуального символизма и непосредственности переживания визуального образа, не кажется обязательным и вполне корректным. Проповедь – это риторическое высказывание, составленное в виде прозаического монолога, не соотносимое с изображением и не подкрепляемое им; она не требует от слушателей эмоционального отклика в ритуальном жесте или какой-либо формы соучастия.

Декламация же, в отличие от проповеди как нравоучительного риторического наставления, обращенного к разуму верующих, нацелена на возбуждение непосредственного переживания события священной истории, которое возобновляется здесь и сейчас, изображается на плащанице,

²⁶⁴Указание на *церковь* как место исполнения этого декламационного пассиона нельзя считать случайным у автора, сочинившего один страстной театральный диалог, инсценирующий богослужение Крестного пути для католического монастыря.

«актуализируется» эмоционально в ритуальном жесте ее целования, во время которого символические движения соединяются с проявлением человеческих чувств:

отрок 

... В сердцах страсти выражаймы,
Слезами багрянки фарбы растворяймы²⁶⁵.

Иначе говоря, в «паралитургическом» действе событие исторического прошлого переживается как совершающееся в настоящем, его чувственный образ не подменяют ни иероглифические метафоры, которых умышленно избегает автор декламации, ни богословские сентенции, вместо которых звучат полные недоумения риторические восклицания, больше подходящие простецам из мирян, чем образованным клирикам. Отроки в декламации с отчаянием вопрошают и воют: Можно ли церкви жить без своего скончавшегося главы? Почему за грех Адама должен расплачиваться невинный?²⁶⁶ Разве чтонерукотворная плащаница и получится с обезображенного лица Спасителя!²⁶⁷ Почему он, воскрешавший мертвых, не воскресил себя на кресте? Точно ли воскреснет на третий день по обетованию Христос? Эти возгласы, зачастую имитирующие вопросительную интонацию²⁶⁸, – не повод для теологического диспута, не богословские вопросы, требующие ответа, а простодушное выражение тех мыслей и чувств, которые возникают в среде неискушенных в христианской догматике простолюдинов, перед глазами которых в настоящий момент покоится на одре истерзанное тело бога.

К участию в «надгробных тренах» призывается земной мир: Сион и Иерусалим, где исторически совершилась искупительная жертва, природные

²⁶⁵Цит. по: *Симеон Полоцкий*. *Вирши*. С. 55.

²⁶⁶В пятой орации автор прибегает к комичному простонародному образу и снижает пафосность искупительной жертвы: Адам сбил с дерева яблоко и съел его, а у Христа осталась оскомина (*Симеон Полоцкий*. *Вирши*. С. 53).

²⁶⁷Упоминание в девятой орации «плащаницы нерукотворенной» крайне важно для установления вида того ритуального предмета, которому поклоняются в финале этого «паралитургического» действа. Речь идет не о плате Вероники, восходящем к католическому культу и встречающемся в западноевропейских представлениях Страстей, не о Спасе Нерукотворном, а о гробовых пеленах, запечатлевших лицо и тело Христа. Под плащаницей автор декламации определенно понимает полотняный покров, но никак не икону «Христа во гробе» или «Не рыдай мене Мати», которые соответствуют событию. (*Симеон Полоцкий*. *Вирши*. С. 55.).

²⁶⁸Вопросительная интонация у Симеона Полоцкого особым знаком – точкой с запятой – на письме не фиксируется. Он встречается в заказных стихотворных посланиях и практически отсутствует в речевых действиях, которые прежде «репетируются» в учебном классе.

стихии и небесные светила, бывшие ее свидетелями, христианская церковь как людское сообщество, каждый ныне живущий христианин.

К предельному реализму в изображении положенного во гробе Христа стремится западноевропейская живопись в эпоху барокко, в то время как православная иконография сюжета сохраняет прежнюю условность. Барочный реализм, не затрагивая православную храмовую живопись, проникает в сферу славянской (белорусской и украинской) духовной поэзии в первой половине XVII в. там, где в условиях многоконфессиональности Речи Посполитой сторонники учения греческой церкви либо продолжают исповедовать ее учение, либо переходят в унию. Эта церковная поэзия формируется в середине столетия под влиянием разных литургических традиций: в ней сочетаются натуралистичность с эмблематичностью, эмоциональная взволнованность с рационализмом аллегории, наконец, чувственное переживание с символизмом обряда. Полоцкий стихотворный пассион как текст нелитургического происхождения, но приведенный в связь с храмовой церемонией поклонения плащанице, наглядно свидетельствует об этом.

Обряд плащаницы, совершаемый на Руси исключительно в монастырях и соборных церквах, не унифицирован в практике православного богослужения в течение всего XVII в., зато в этот период «плащаница» утверждается как термин²⁶⁹ и, следовательно, как отдельный, определенного вида предмет культового поклонения в православном храме с собственной литургической функцией. Отсутствие единообразия в исполнении обряда, принципиальная допустимость различий при его отправлении, наличие параллельных традиций страстного богослужения в разных конфессиях – римско-католической и греко-католической, дают повод к его театрализации в Белоруссии, на «периферии» православного мира, в отдалении от споров об обрядовых формах в Московском царстве времен патриарха Никона.

В двух натуралистических описаниях обезображенного тела автор декламации травестирует божественную красоту Христа. В первый раз он

²⁶⁹См. Иларион (Троицкий). История плащаницы // Богословский вестник. 1912. № 3. С. 505–530.

низводит до грубой пародии образ Возлюбленного из пятой главы Песни Песней Соломона, о чем свидетельствуют и обращение в начале четвертой орации к Возлюбленной («облюбеницо»), и следующие за ним ссылка и прямое цитирование библейского отрывка. Христос-возлюбленный – образ, несовместимый ни с рационализмом, ни с аскетизмом христианской доктрины; он требует аллегорического толкования и получает его в духовно-мистической лирике западного христианства. В ней Возлюбленный – Бог или Христос, а Возлюбленная – Душа или Церковь, отсюда и звучащее диссонансом в декламации обращение к женщине, допустимое в традиции духовной лирики лишь к Деве Марии. Символическая трактовка подразумевается в декламации. Автор, учитывая ее, постоянно возобновляет образы телесности в изображении распятого бога, избегая любого намека на эротический мистицизм. Обезображенный Христос – уничтоженная красота бога и его творения, укор человеку. Характерно, что обезображенный сниженный образ рождается в декламации параллельно с образом прекрасным и возвышенным. Заручившись авторитетным библейским источником, воспроизводя его метафорический ряд, автор пародирует его, направляя внимание слушателей и возбуждая в них чувственное переживание подменой библейских метафор новыми натуралистичными образами.

отрок **Д**

Спойзры, облюбеницо, а познай своего
Облюбенца ы поведзь, яка постать его
В Песнях Песней мовилась, же белы, румяны
З тысячей найсличнейшых сам един выбраны.
А днесь ест без оздобы²⁷⁰, сини и зчернелы.
Безобразны, безчестны, слабы ы зомлелы.
Глава была як золото, днесь глине подобна.
Од крови зчервенила страшна, неоздобна.
Очы як голубицы полные бывали,

²⁷⁰ Ozdoba (польск.) – краса, украшение.

Днесь высхвая долина, так поупадали.
Лице гряди зиол вонных, уста лилиевы,
Руки, як уточоны, пальцы нафированы.
Як роля²⁷¹ камениста высхла ы зорана
Стала од зверев срогих, збита и таптана.
Чрево бельше од кости слона, а голени
Мармуровы на злотых подставках камени.
Усхламу древ подобны, уголь преходит чрево,
Чы земли брыла²⁷² лежыт чы згнимое древо²⁷³...

Повторно к натуралистическому снижению прекрасного образа богочеловека Симеон прибегает в девятой орации стихотворного пассиона. В ней он травестирует Преображение Господне на священной горе²⁷⁴, упомянутое в трех Евангелиях (Мф. 17: 1–9, Мк. 9: 2–8 и Лк. 9: 28–36) и во Втором Соборном послании апостола Петра (1: 16–18), используя в описании телесности распятого бога хроматическую гамму синего и красного цветов. Живописная, натуральная, не иконографическая цветность контрастируют с этикетными эпитетами светлого и синонимичного ему белого в облике преображенного на Фаворе Христа. Его взор светел как солнце, его ризы светлы как день, беляк как снег и как хлопок. Выразительность устойчивого эпитета «белый» усилена лишь однажды необычным авторским сравнением с хлопком:

отрок **Д**
Где свет лица твоего, Христос, Боже правы?
Где ест доброта плоти, где волос русавы?
Познай, Петре, по лицу ны – тот взоре
Светлы был, яко слонце на высокой горе.
Чы в тых рызах положен, што на тот час были

²⁷¹ Rola (польск.) – пашня, земля.

²⁷² Bryła (польск.) – ком, куча.

²⁷³ Цит. по: Симеон Полоцкий. *Вирши*. С. 52–53.

²⁷⁴ Следуя букве Нового Завета, автор не называет эту гору Фавором.

Над день ясны ы над снег, над боволну [альтернативная транслитерация: бавелну²⁷⁵. – Н.Е.] били.

Рекнем подобно не той, бо сей сини, краввы,
Ночы, темноты подобны, спухлы, без поставы²⁷⁶.

Тысяца в самой главе ран, святое тело
Яко снежная хмура²⁷⁷, од збитья зсинело.

Мейсцами²⁷⁸ яко облак криваво чырвоны,
Жылы вся порваны, а сам обнажоны.

Страшней нине на раны его посмотриети,
Нижли гды светла лица не могли терпети

Петр-Симон ы Яков; они змаловати
Жадны розум не может, бо не розезнати

Члонков, ани составов, хыба плащеница
Нерукотворенна будет з его лица²⁷⁹...

Событие Преображения не инсценируется в западноевропейских мистериях Страстей Христовых²⁸⁰, несмотря на его упоминание в четырех новозаветных текстах и сложившийся на их основании иконографический канон. Широко

²⁷⁵ Bawelna (польск.) – хлопчатник, ткань из хлопка.

²⁷⁶ Postawa (польск.) – статья, осанка.

²⁷⁷ Chmura (польск.) – туча.

²⁷⁸ Miejsce (польск.) – место.

²⁷⁹ Цит. по: *Симеон Полоцкий*. *Вирши*. С. 55.

²⁸⁰ В западноевропейских представлениях типа Страстей Христовых персонажи Ветхого Завета участвуют в единственной сцене – в сошествии Христа во ад. Их во главе с Адамом освобождает и выводит из ада сошедший в него после погребения Христос. В католической театральной традиции этот эпизод инсценирован по апокрифическому латинскому евангелию от Никодима. Среди освобожденных из недр ада нет только Илии и Еноха, которые, согласно Священному Писанию, были взяты живыми на небо, но есть Моисей. Поскольку сюжет Страстей ограничен событиями земной жизни Христа и не выходит за их временной предел, в мистериях этого типа отсутствуют и ветхозаветные префигурации – сцены из Ветхого Завета. Как образ и прообраз в мистерии Страстей зарифмованы только события Нового Завета: к примеру, прообразом Тайной Вечери выступает брак в Кане Галилейской, прообразом воскресения Христа – воскресение Лазаря; без префигурации остается только центральная сцена – Распятие. Следует помнить, что эпизод Преображения связан с явлением Бога-отца, безличной силы, глаголющей из облака и признающей в земном Христе сына и бога. Традиция ветхозаветного изоморфизма в изображении Бога-Творца, никогда не представляющего в человеческом обличье, переходит в Новый Завет, но противоречит сценическому принципу антропоморфизма в театральных постановках Страстей. В них действующие лица не могут быть представлены символически, подменены атрибутом или замещены знаком, все они «отелеснены». В страстных мистериях на День Тела и Крови Христовых параллельно разыгрываются сцены из Нового и Ветхого Заветов. Два сюжета сосуществуют, но не смешиваются в общем сценическом пространстве. Они взаимодействуют на расстоянии исторического времени как образ и прообраз события или персонажа. К примеру, вознесение ветхозаветного пророка Илии является прообразом вознесения Христа, а жертвоприношение Авраама – крестной жертвы. Но соединение в одной сцене-картине ветхозаветных и новозаветных лиц не допускается.

известна, благодаря включению Преображения Господня в двенадцатые праздники православной церкви, композиция эпизода, в которой представлены шесть персонажей. В верхней части иконы по обе стороны от просиявшего Христа, облеченного в белые ризы, располагаются ветхозаветные пророки Илия и Моисей, под ними – трое апостолов, поднявшихся с учителем на святую гору: Петр, Иаков и Иоанн Богослов. Автор декламации в сцене Преображения не только не отсылает слушателей к древнему иконографическому канону, но и демонстративно нарушает его, расходясь с изобразительной традицией вплоть до ее отрицания. В предложенной им картине отсутствуют не только пророки, но и число учеников-свидетелей сокращено до двух – из их круга исключен третий, Иоанн, да и отрок в девятой орации обращается только к Петру-Симону, обходя Иакова.

Образ Преображения в декламации – не проявление безосновательной поэтической вольности, а следствие строгого, критического отбора источников автором, перешагнувшим ограничения средневековья и создающим историческую версию события на основе рационалистической верификации евангельской фактологии. И эти источники – не изобразительные, поставленные Симеоном под сомнение как творения ума и рук воспоследовавших человеческих поколений, появившиеся после Христа и его апостолов, а текстовые, авторитетность которых не может быть оспорена. Не на живописный канон опирается монах-стихотворец в своем пассионе, а создает принципиально иную картину Преображения, обновленную и исторически достоверную, в которой визуальный образ порождается выверенным, свободным от разночтений, словом Священного Писания.

Единственный из четырех евангелистов Иоанн не сообщает в своей книге о Преображении, хотя и записан тремя другими в его очевидцы. Симеон из Полоцка 1650-х годов – образованный клирик и начинающий богослов-полемист, обнаружив расхождение в евангельских повествованиях и несоответствие иконографического канона букве священного писания, устраняет очевидные противоречия в своей картине Преображения. Сравнивая новозаветные

источники, он критически осмысливает «показания» трех евангелистов, не бывших непосредственными участниками события, и «не допускает» Иоанна на Фавор из-за умолчания о нем. Апелляция исключительно к Петру оправдана его присутствием на священной горе во время Преображения, достоверность факта подтверждена письменным свидетельством самого святого апостола – Вторым Соборным посланием.

Примечательно, что в той же девятой орации, где присутствует цвет, «живоподобный» хроматический и условный ахроматический²⁸¹, где развернуты телесные образы Христа – и божественно прекрасного, русоволосого, просиявшего ликом и ризами, и избитого и обезображенного, сопоставлены два понятия из «изобразительного» ряда – живописание и плащаница. Невозможно «zmalowati» – живописать или нарисовать истерзанную плоть Спасителя – прекрасный человек в нем уничтожен, как и человеческое вообще в нем не различимо. Живопись и пытливый человеческий разум художника, наблюдая натуру и подражая ей, не в силах изобразить утратившую форму плоть. Она может запечатлеться разве что божественным чудом на нерукотворной плащанице. У монаха-поэта этот тип изображения поставлен неизмеримо выше «натуроподобной» живописи²⁸². Плащаница – подлинное изображение Христа, совершившего крестную жертву. Она является материальным, самым убедительным свидетельством о нем и образует сакральный центр страстного стихотворного представления, которое завершается ритуальным жестом поклонения. Проблемы условности или символичности этого изображения, как и чудотворного образа Богородицы Полоцкой, для Симеона не существует: эти изображения сакральны и введены в храмовый обряд как исторически подлинные реликвии.

В девятой орации Симеон травестирует и образ облака из евангельского Преображения. Облако на Фаворе, изоморфический символ Бога-Отца, в

²⁸¹ Условность ахроматического цвета связана с традицией цветности в библейском повествовании; здесь белый синонимичен свету, а темный антонимичен светлому, как тьма – свету.

²⁸² Здесь вынесена на поверхность скрытая полемика с эстетикой живописи западноевропейского барокко, актуальная для автора, вернувшегося в лоно православной церкви и принимающего особенности ее культовой обрядовости.

декламации – фигура умолчания²⁸³. Тем не менее, именно оно дает повод к двум изобразительным метафорам телесности распятого Христа. Бесформенная человеческая плоть убитого бога уподоблена снежной²⁸⁴ туче и кровавому облаку. Эти метафоры визульно выразительны, физически уплотнены и не отличаются риторической изысканностью, напротив, они – просторечны, и приготавливают слушателей к кульминационному моменту речевого действия – церемониальному оплакиванию лежащего на одре телу Спасителя.

Преобладание телесных образов над спиритуальными в полоцкой страстной декламации определяется не сюжетом земной жизни Христа – он, как было указано выше, вовсе не воспроизводится в ней. Зато в тексте обильно цитируются образы телесности, заимствованные из высказываний ветхозаветных пророков (Иеремии, Давида), иных библейских книг, и вводится в самом начале, во второй орации, один из самых полемичных в христианском богословии разных изводов евангельский персонаж – Мария Магдалина. Присутствие этой фигуры и определяет умножение образов телесных, физических в пассионе.

В вероучении римской церкви Мария Магдалена – грешница или раскаявшаяся грешница, во время вечера в Вифании омывающая и отирающая волосами ноги Христа, умащивающая его голову миром в знак приготовления к грядущей смерти. В этом качестве Магдалена²⁸⁵ становится действующим лицом в представлениях западноевропейских «Страстей», где несколько сцен посвящено ее греховной жизни и либо чудесному исцелению от бесов, либо раскаянью. По ходу сюжетного развития «Страстей» она превращается в верную последовательницу Христа, повсюду его сопровождающую, в одну из жен-мироносиц, вместе с другими Мариями идущую к гробнице, и становится первой, кому после Воскресения является Христос в образе садовника. В православном богословии Мария Магдалина – не грешница, а одержимая семью бесами и

²⁸³ Божественная природа Христа у автора само собой разумеется и не требует подтверждения. Вместо облака, из которого звучат слова Бога-отца о признании божественности сына, вводится образ фаворского света, не переносимого для человека.

²⁸⁴ Намек на белый цвет исчезает благодаря выразительной звукописи польского слова *chmura* и «живоподобному» синему в описании избитого тела Христа.

²⁸⁵ Как персонаж страстных мистерий с собственным сюжетом она чаще называется Магдаленой.

исцеленная Христом, его преданнейшая последовательница, святая равноапостольная жена-мироносица²⁸⁶.

Учительствующий в православном Богоявленском монастыре Симеон, освоив практику страстного католического богослужения во время пребывания в Вильне, и сведующий в вопросах вероучения римской церкви, намеренно не называет Магдалену Марией. Она у него, именуясь просто Магдаленой, не связывается с темой греха, исцеления от семи бесов или покаяния. Не включена она и в трио жен-мироносиц, но остается первой и единственной среди людей, кто совершил прижизненное миропомазание Иисуса, в соответствии с трактовкой, принятой в католицизме и основанной на свидетельстве евангелиста Иоанна (Ин. 12: 1–11), где она – сестра Марфы и воскрешенного Лазаря из Вифании, но не блудница. Особое доверие к этому источнику у Симеона, вынужденного по полочкой обители быть осторожным и точным в богословских толкованиях, не случайно. Авторитетность иоаннова свидетельства для православного монаха подтверждена исторически, византийским приданием – согласно ему, после вознесения Христа на родину Иоанна Богослова в Эфес отправилась не только порученная его заботе богоматерь, но и Мария Магдалина, принявшая участие в его апостольских трудах²⁸⁷.

Очевидно, что у евангелиста Иоанна миропомазание соединено с мотивами телесности, смерти и воскресения. Мир – символ человечности Христа. Пролит мир на голову Спасителя, Магдалена при жизни приготовила его тело к погребению и при жизни же оплакала, омыла его плоть слезами, подав пример современным благочестивым христианам:

отрок **В**

...Заплач ревне, а омый твоими слезами

З Магдаленою ноги, а отры волосами,

²⁸⁶ См. Мария Магдалина // Христианство. Энциклопедический словарь: в 3 т. / Гл. редактор С.С. Аверинцев и [др.]. М.: Большая Российская энциклопедия, 1993–1995. Т. 2: Л—С, 1995. С. 86.

²⁸⁷ См. Мария Магдалина // Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2 т. 2-е изд. / Гл. редактор С.А. Токарев и [др.]. М.: Российская энциклопедия, 1994. Т. 2: К–Я. С. 117–118.

Влей миро слез на главу, зготуй тело гробу,
Мир небесный за миро даст ти в награду²⁸⁸.

В поэтической и богословской интерпретации Симеона миро синонимично слезам, которыми в финале декламации призваны омыть подлинное тело умершего за них бога благодарные слушатели. Их слезы – физическое выражение человеческой скорби, проявление той телесности, которой божество соединилось с ними.

Отличительной чертой «паралитургической» декламации от стихотворного речевого действия является ее включенность в храмовый обряд, взаимодействие с определенным культовым предметом. В полоцком пассионе его описание содержится в финальной двенадцатой орации, за которой должна последовать церемония поклонения плащанице:

отрок **Ѫ**

... Ото твое целуем раны пресвятыя;
Крест, гвозде, тернь ы розги, трость, столп ы копие,
Бо вся се скроплена крови твоей кроплями.
Прыми слезы ы поклон, змилуйсе над нами²⁸⁹!..

По композиционным особенностям описанная плащаница больше напоминает антиминос – изображение положенного во гробе Христа с орудиями его страстей, местомвозложения которого является алтарный престол. Антимис – его покров, на котором приготавливаются Святые Дары для причащения верующих.

Приведем несколько обстоятельств, делающих вполне вероятной замену плащаницы антимином во время ритуального поклонения в белорусском православном храме. Во-первых, обряд плащаницы в греко-восточной церкви не знает единообразия на протяжении всего XVII века и вид плащаницы в нем

²⁸⁸ Цит. по: *Симеон Полоцкий*. *Вирши*. С. 51.

²⁸⁹ Цит. по: *Там же*. С. 57.

канонически не установлен. В середине столетия православная церковь Белоруссии по-прежнему находится в подчинении Киевской митрополии и Константинопольского патриархата, связи с Московским патриархом налаживаются вследствие военных побед в русско-польской войне, но обрядовые реформы Никона остаются неактуальными для единоверцев в присоединенных к Москве окраинных землях. Во-вторых, изготовление плащаницы требует значительного коллектива мастеров – знаменщиков, которые наносят текст, и монахинь-вышивальщиц, создающих изображение. В условиях ожесточенного межконфессионального противостояния в Полоцке XVI–XVII веков, единственный православный женский монастырь – Спасо-Ефросиниевский – находился в руках иезуитов и только на время освобождения города от власти польского короля был возвращен православным²⁹⁰. Создать плащаницу – полотно с фигурой положенного на одре Христа для храмового речевого представления в Полоцке 1650-х годов не было практической возможности. Тогда как антиминос являлся обязательной принадлежностью православного храма, его святыней, и по композиции соответствовал теме страстей. В-третьих, после московского поставления Каллиста в епископы Полоцкие и Витебские, в епархии сделался весьма чувствительным вопрос о передвижных или переносных антиминосах, к решению которого был привлечен и игумен Богоявленского монастыря Игнатий Иевлевич. Новопоставленный епископ Каллист распорядился высылать из городов и уездов неблагонадежных священников с их «подвижными» антиминосами, в первую очередь, конечно же, униатских²⁹¹. И, наконец, четвертое

²⁹⁰ См. Спасо-Ефросинин или Спасский на Сельце // Материал для историко-топографического исследования о православных монастырях в Российской империи (с библиографическим указателем) / сост. В.В. Зверинский. Книги 1–3. [Репр. изд. / под ред. Д.М. Буланина; вступ. ст. Д.Э. Левина]. СПб.: Дмитрий Буланин, 2015. Т. 1. Спас. № 443. С. 236. Характерно, что автор труда определяет иезуитский период в жизни обители 1579–1820 гг., исключая короткий срок пребывания монастыря в восстановленной православной епархии. Этот непродолжительный период выделяет опубликовавший свод исторических документов о Полоцке второй половины XVII в. Н.И. Новиков – с момента освобождения Полоцка в 1654 г. и до его возвращения Речи Посполитой в 1667 г.

²⁹¹ Летом 1657 г. игумен Игнатий Иевлевич, наставник монаха Симеона, должен был провести ревизию священства в Могилеве и удалить из города сторонников унии с их переносными антиминосами. А на следующий год подал просьбу патриарху Никону об изъятии Богоявленского монастыря из-под власти полоцкого епископа и утверждении его в качестве ставропигиального. Для нас же важен не столько факт несогласия полоцкого игумена с преследованием заподозренных в связи с унией священников, сколько признание широкого распространения в богослужбной практике белорусской церкви переносных антиминосов, существования так называемых временных престолов и не важно, к какой именно литургической традиции они примыкали. В период церковных гонений

основание, которое представляется наиболее существенным для допущения возможности заменить плащаницу антимином. В чинопоследовании плащаницы святое причастие не совершается и, следовательно, антиминос, «освобожденный» на это время от основной литургической функции, может выступить в качестве плащаницы, тем более что семантически алтарный престол и гроб Господен в храмовом пространстве сближены.

В заключение следует рассмотреть вопрос о времени создания полоцкого пассиона. Предположительно он был сочинен в период с лета 1655 года, в которое войска царя Алексея Михайловича взяли Вильну, что поспособствовало отъезду Симеона в родной и уже освобожденный от властей польских и литовских Полоцк, до лета 1657 года, в которое был рукоположен в епископы Каллист. Предполагаемый срок можно уточнить и сузить: от страстной недели 1656 года до страстной недели 1657 года. Первая дата обусловлена принятием Сименом монашеского пострига и началом его учительской деятельности в Богоявленском монастыре. На это указывают и двенадцатичастный характер декламации, составленной для учеников-отроков, и намеренное расхождение с театрализованным белорусским стихотворцем в Вильне католическим богослужением Крестного пути. Влияние католической доктрины все еще просматривается в отборе и трактовке ряда образов страстной декламации. С другой стороны, навряд ли скромному монаху-учителю удалось бы обойти молчанием новопоставленного в Москве архиерея Каллиста, не включив в декламацию употребительное в таких случаях этикетное славение. Кроме того, ни в одной из рассмотренных выше страстных «паралитургических» декламаций, сопряженных с храмовым обрядом плащаницы, Симеон не дает столь конкретного, детального описания ритуального предмета. Дополненное символами позорной казни Христа это описание отсылает не только к антиминосу, но и к изобразительной традиции католической церкви, почитающей орудия страстей наравне с телом Спасителя. В этом смысле «паралитургический»

белорусские православные клирики, безусловно, тоже могли использовать передвижные антиминосы. Характерна сама возможность переносить антиминос: скажем, с престола в алтаре на устроенный в центре храма гроб Господень. См. *Макарий (Булгаков)*. История русской церкви. Кн. 7. С. 60.

пассион является, по всей вероятности, первым речевым храмовым действием, сочиненным для представления в церкви Богоявленского монастыря²⁹².

Сюжет и само событие воскресения не подлежат инсценировке ни в восточной греческой церкви, ни на сцене западноевропейского «школьного» театра. Здесь он не порождает «паралитургической» пасхальной драмы, в отличие от богослужения римской церкви. Возникнув в католическом храме внутри пасхальной утренней службы, этот тип трехэпизодной²⁹³ драмы впоследствии выпал из сакрального литургического времени и пространства и уже за их пределами разросся в сложную сюжетную композицию «Страстей» со множеством действующих лиц евангельского предания о земной жизни Христа и с самим Христом в качестве основного персонажа. Временная и пространственная связь с пасхальной литургией в постановочной практике западноевропейских «Страстей» была разорвана (их разыгрывали по большей части на Троицу на центральной площади города), но сохранился не символический, заместительный, а антропоморфический принцип представления персонажей: все они очеловечены, даже в случае ангелов и бесов, и никогда не подменяются аллегориями. В этом смысле, сюжет «Страстей» строго историчен и не иносказателен, развивается в хронологической последовательности событий, изложенных в канонических писаниях и апокрифических приданиях о Христе и его апостолах.

Иначе усваивается страстной сюжет в белорусских стихотворных полилогах или речевых действиях, которые отличаются от диалогических по своей природе «Страстей» нарративностью и нейтральным характером исполнителей, не выступающих в качестве персонажей. Отроки, вне зависимости от того, совершается ли речевое действие в храме в присутствии мирян или вузком «корпоративном» кругу клириков, остаются обезличенными декламаторами,

²⁹² Напомним, что старобелорусский текст декламации изобилует поланизмами и записан латиницей, в отличие от других страстных полилогов, сочиненных Сименом в тот же полоцкий период, но, вероятно, позже.

²⁹³ Эти три сцены суть: шествие ко гробу трех жен-мироносиц, бегство к гробнице двух апостолов – Петра и Иоанна, явление Христа в виде садовника Марии Магдалене. Они перечислены в хронологической последовательности их возникновения. В окончательно сложившейся трехчастной композиции пасхальной литургической драмы центральной становится сцена явления Воскресшего Христа.

всегда равными себе, верными христианами и только. Обращения, употребляемые ими в декламации, внеличностны и универсальны: «человече», «пелкгриме»²⁹⁴, «христиане»; могут относиться равным образом как к самим ораторам, так и к их слушателям. Сверх того, страстной сюжет в стихотворной декламации, сочиненной православным монахом Симеоном в Полоцке 1650-х гг., не перерастает в пасхальный, то есть не завершается сценой Воскресения Христа, а замирает на эпизоде его погребения, хотя в названии, выделенном киноварью, и значится: «Стихи на Воскресение Христово»²⁹⁵.

Эта условно пасхальная декламация²⁹⁶ предназначена для оглашения восьмью отроками на исходе страстной недели перед монастырской братией, лишена эмоциональной заразительности тех паралитургических пассионов Симеона, которые сочинены для публичного представления в храме и являются частью церковного обряда плащаницы с завершающим его ритуальным жестом поклонения. «Пасхальная» декламация иллюстрирует тремя отдельными картинами (смерть на кресте, снятие с креста и оплакивание) страстной канон о Распятии и на Плач Богородицы, но очевидно дистанцирована от него, разворачивая в хронологической последовательности три страстных эпизода, исключена из богослужебного цикла страстной недели и коррелирует скорее с популярным декламационным жанром окказиональной поэзии эпохи барокко – с жанром эпитафии, надгробного стихотворного посвящения. Канон в этом смысле выступает поводом к сочинению декламации, а эпитафия – основой ее образной системы. К этому поэтическому жанру, судя по сохранившимся в тетрадях Симеона стихам «нагробек» (Nagrobek)²⁹⁷, записанных латиницей, часто

²⁹⁴ Т.е. пилигрим

²⁹⁵ Стихи на Воскресение Христово // ГИМ. Синодальное собрание № 731. Л. 52 об.-59. Текст опубликован В.К. Былинином и Л.У. Звонаревой. См. *Симеон Полоцкий*. Вирши. С. 57–62. Мы вынуждены дать ссылку на обе версии текста – на рукопись и публикацию, поскольку между ними заметны расхождения. В публикации 6 и 7 орации объединены в одну, что нарушает незывлемый принцип четности партий и исполнителей в декламации, их на сей раз восемь и принцип стремления к равному количеству строк в каждой орации (их число варьируется от 20 до 22, исключение составляет орация-пролог). Нельзя согласиться и с заявлением публикаторов о том, что оригинал текста записан латиницей, он сочинен на стробелорусском и написан полууставом, киноварью выделены название и начальные слова в каждой декламационной партии. Кроме того, наблюдаются несовпадения в пагинации.

²⁹⁶ Мы предлагаем называть эту декламацию пасхальной, чтобы выделить ее из числа других страстных «паралитургических» декламаций, вписанных в храмовый обряд.

²⁹⁷ Характерно, что в декламации воспроизводится традиционное название эпитафии.

обращался автор в свой речипосполитовский период и выделяемого среди прочих в рукописном латинском конспекте поэтики.

В «пасхальной» декламации натуралистические образы избитого Христа вытеснены на периферию, описания телесности не окрашены живоподобные тона и не направлены на эмоциональное возбуждение слушателей-мирян. В противовес умножаются образы аллегорические и эмблематичные, разрастается метафорический ряд, наряду с устоявшимися используются редкие ветхозаветные префигурации, вводятся требующие уверенного богословского знания намеки на анималистические аналогии из «Физиолога», появляются графически выразительные картины со специальным буквенным шифром, что свидетельствует о смене адресата декламационного послания.

В подборе образов и лексики явно проступает ориентация на корпорацию клириков греческого вероисповедания. Так, например, завеса из Иерусалимского храма, разодранная надвое в момент смерти на кресте, именуется греческим словом «катапетазма»²⁹⁸, которое выступает и как исторический термин, и как современное обозначение элемента убранства царских врат в православном храме, и как поэтическая метафора с определенным богословским смыслом: Христос – солнце катапетазмы – символ тайны спасения, открытой миру. К тому же автор декламации предлагает в расчете на образованных клириков сложную, двусмысленную игру с образом ящерицы. В первой орации преступный народ, осудивший на смерть Спасителя, Симеон называет в прямом обращении к нему «роде ящорчий»²⁹⁹, придавая выражению определенно пейоративное значение, исключая связь с «Физиологом». Однако вслед за тем, по завершении инвективного пассажа, он прибегает к ожидаемому для просвещенных богословов толкованию анималистического символа в духе традиционной оппозиции света и тьмы, прозрения и слепоты из «Физиолога», заимствуя «естественнонаучную» часть легенды о ящерице не из него, а из неизвестного латинского бестиария:

²⁹⁸ ...Солнце катапетазма земля посведчает... (см.: Стихи на Воскресение Христово // ГИМ. Синодальное собрание № 731. Л. 55.). Заметим, что употребление этого слова в декламациях Симеона является единственным случаем.

²⁹⁹ ...Роде ящорчий чему без литости. / В руках кторие тебе сформовалы / Глыбоко гвоздмы зделалесь каналы / Ребра для чогу тому пробиваеш / З ребра от кого товарища моеш... (см. Стихи на Воскресение Христово // ГИМ. Синодальное собрание № 731. Л. 53.)

Ѐ

...Ящорка матце чрево прогризает,
бы жила в свете а жыд тмы шукает.
Божи бок острием копием пробившы
смерти жадает в жизни утескнившы.
Леч мы о Христе к тебе припадаем,
Жизни и светаот тебе чекаем³⁰⁰.

С поэтическим жанром эпитафии «пасхальную» декламацию сближают этикетные обращения и цитирование легендарной надписи, начертанной на кресте. В начальной строфе первой орации автор приглашает слушателя к умозрительному созерцанию визуализированных картин места смерти Христа, предлагая ему остановиться и приготовиться к страшному зрелищу:

Ѐ

Стань человеце в неподвижном кроку
И припатруйсе страшному видуку³⁰¹...

В третьей орации этикетный призыв, обычный для эпитафии, возобновляется: автор декламации обращается к привычной для жанра фигуре пелигрима – милостивого странника, доброго прохожего – и просит его, задержавшись у гроба, прочесть надпись на нем:

Ґ

Спытай пелкриме хто в тым гробе,
люб на гробек на хребте писан прочти себе.
Чти Иисус Назаринин царь юдейска рода
до арымафейчына зложенного рода.
Маестат берло царский знак и шарлат кровавы
крест трость и багряницу пришелче ласкавы.
Знайдем печать на персех леч написал читати

³⁰⁰ Там же. Л. 53–53 об. Здесь «чекать», «чекати» – ждать.

³⁰¹ Там же. Л. 52 об.

для характеру злаго не может познати³⁰²...

В параллель развернуты два образа царя Иудейского – один во славе на земном престоле и другой трагестированный в страстях. В этой параллели «маестат» – престол или трон, соответствует кресту, «берло» или скипетр – трости, пурпурная мантия – багрянице³⁰³. Характерно, что в трагестированном образе царя Иудейского отсутствует символическая парность короны и тернового венца. В русской иконографии на голове распятого Христа нет этого атрибута страстей, зато он встречается в изобразительной традиции римской церкви, от которой в своей декламации старается отмежеваться дидакск братского училища полоцкого православного монастыря Симеон. У автора корона Христа представлена символически – графическим знаком титула³⁰⁴, который Симеон включает в монограмму, составленную из первой и последней буквы имени «Христос». При этом он, несомненно, рассчитывает на знание слушателей-клириков перевода титула с греческого на славянский язык («помазанник»), и на двойное понимание слова «титул», во-первых, как дощечки с текстом, помещенной по приказу Пилата на кресте, и, во-вторых, как надстрочного знака церковнославянской письменности, и, наконец, на разгадку шифра необычной монограммы, первая буква которой заимствована из греческого алфавита: «херс», обозначающая «Х», а последняя – из древнерусского: «слово», означающая «с». Сплетение в монограмме греческой и русской букв, соединенных надстрочным знаком, дает повод к уподоблению графического титула-нимба в традиционной иконографии распятия на основе общего для них признака святости – для титула на письме и для нимба на иконе:

Ɀ

...Крест за херс-ам-слово-за титул-корона

тым способом ест Христос напис выражена³⁰⁵...

³⁰² Там же. Л. 54 об.

³⁰³ В представлениях «Страстей» сценой трагестийной коронация является бичевание у столба, во время которой на Христа возлагаются терновый венец и багряница, а в руку дается трость.

³⁰⁴ Характерно, что западноевропейские авторы в XVII в. уподобляют этот надстрочный знак церковнославянской письменности мужскому головному убору – шляпе.

³⁰⁵ Стихи на Воскресение Христово // ГИМ. Синодальное собрание № 731. Л. 53.

Продемонстрировав в третьей орации знание и верность русскому иконографическому канону, автор в пятой партии приступает к изложению темы терний и тернового венца, второго по значимости после креста символа страстей Христовых. Характерно, что срединная, четвертая, часть декламации отрывает тему жертвоприношения, которое итерпретируется стихотворцем как завершение Христом земного труда в смерти-сне-отдыхе на шестой день. Наряду с прямым цитированием надгробной надписи из определенного евангельского источника³⁰⁶ и хитроумным шифрованием графемами имени Христа, более вычужденными для богословов, нежели мирян, Симеон упоминает и библейские числа: после шести дней творения Бог «спочыл в день седмый лех не было поту»³⁰⁷, то есть не утомленный своим трудом; «в день шестый уснул»³⁰⁸ Христос, завершив свою работу в кровавом поту, ибо в шестой день Бог-творец и создал человека – «скуделенный сосуд»³⁰⁹, ради спасения которого богочеловек совершил свой подвиг. В развитие темы жертвоприношения Христа в пятой орации автор прибегает к ветхозаветной префигурации агнца³¹⁰, запутавшегося в терниях и положенного на жертвенник вместо Исаака. С образом терния и тернового венка как символамучений Христа в ней соединяется новый и ранее не встречавшийся в страстных декламациях Симеона образ розы, воспринятый автором, по всей вероятности, из произведений западноевропейской духовной лирики:



Бодай бысь земле терней не родила

Сличная рожа³¹¹ лепей бы не была³¹²...

Пятую орацию отличает особый элегический настрой, который проявляется и в символике прекрасного цветка, знаменующего собой кровь, пролитую Христом, вытесняющей из «пасхальной» декламации образы физиологичные и

³⁰⁶ Заметим, что текст надписи, приведенной в декламации, соответствует свидетельству Евангелиста Иоанна (Ин. 19: 19).

³⁰⁷ Стихи на Воскресение Христово // ГИМ. Синодальное собрание № 731. Л.55 об.

³⁰⁸ Там же.

³⁰⁹ Там же.

³¹⁰ В декламации Симеона агнец заменен козлом, чтобы отделить животную жертву от человеческой: За Исаака козел зготованый / Богу на жертву тернем затрыманный. (Там же. Л. 56.).

³¹¹ Roża (польск.), рожа (укр.) – роза.

³¹² Стихи на Воскресение Христово // ГИМ. Синодальное собрание № 731. Л.55 об.

натуралистически телесные, преобладающие в страстных «паралитургических» действиях, а также в упоминании «арфы при арце», то есть арфы при ковчеге, которая одновременно отсылает образованных слушателей и к псалмам царя Давида и к библейской книге многострадального Иова, представленного Симеоном в качестве основной ветхозаветной префигурации страдающего Христа: «На плач настроена моя арфа» (Иов. 30: 31). Обходясь без библейской цитаты и рассчитывая на осведомленность корпоративной публики в текстовом источнике поэтического пассажа, автор увязывает звучание арфы с исполнением надгробных плачей:

Є

Зачни ж плач ревный, кому бог есть милый,

арфа при арце трен до тей могилы.

Тернь главе а трен сердцу подобает

кгды в труне³¹³ в терню трону всих глава мает.

Имитация музыкальности, инструментального звучания в двух заключительных строфах пятой «элегической» партии достигается характерным для речевого жанра декламации приемом анафоры: арфа – арце; тернь – трен – труна – трона.

В шестой орации доминирует цвет - монохромный красный с вариациями оттенков, которые для слушателей, православных клириков, скорее тавтологичны, чем колористически существенно различны между собой:

§

Што то за рожа в терню руменеет³¹⁴,

што запурпура в гробе червенеет...

Доминанту красного, заданную в начальной строфе орации, поддерживает и усиливает развернутый в следующих строках образ купины, огня и пламени, в которых сжигается жертвенный агнец Авраама, но, оставшись неопаленной, лишь

³¹³ В труне (укр.) – в гробу.

³¹⁴ Полонизм, образованный от *rumieniec* (польск.) – румянец, недвусмысленно указывает на цветность.

угасает «светлость плоти бога сына»³¹⁵. Характерно, что в «пасхальной» декламации цветовой контраст светлого и красного лишен налета физиологичности, живописен и метафоричен:

§

...а тернь покрвавеньый
обачыш яко дрово тое запаленьый
Купина в теле лечь³¹⁶ огонь угашает
кгды и душа з телом ах страсть разлучает³¹⁷...

Вводя образ неопалимой купины, намеренно сопрягая его с фигурой Христа, автор декламации определяет ее дистанцированность от литургического канона и, следовательно, от богослужебного ритуала. Иными словами, «пасхальная» декламация Симеона – сочинение отдельное и самостоятельное, ее образный строй расходится с богослужебным каноном: в авторской трактовке привычных метафор и символов, относящихся к литургической поэзии, наблюдаются неожиданные смысловые сдвиги и возникают новые акценты. Как известно, седьмая и восьмая песни в канонепосвящены трем отрокам, вверженным в печь и неопаленным ее огнем. Связь между горящей пещью из страстного канона и пламенеющей купиной из «пасхальной» декламации очевидна: они соотносены друг с другом как метафоры одного ряда. Парадоксально зашифрованная отсылка к литургическому канону делает предсказуемой смену тем и образов в трех завершающих декламацию орациях, которая, как уже отмечалось, пренебрегает последовательностью сюжетного развития. После двух песен об отроках в каноне следует заключительная, девятая песнь, славящая Деву Марию в ряду многочисленных метафорических сравнений и как «неопалимую купину». И в канонических песнопениях и в русской иконографии этот образ традиционно связан с богородицею. В «пасхальной» же декламации метафора купины хотя и соединена с Христом, но предвосхищает тему богородицы, возникающую в финале шестой орации. Следующая за ней

³¹⁵ Стихи на Воскресение Христово // ГИМ. Синодальное собрание № 731. Л. 56 об.

³¹⁶ Лечь (белорус.) – но, однако.

³¹⁷ Стихи на Воскресение Христово. Л. 56 об.

седьмая стихотворная партия служит живописной иллюстрацией части страстного канона на Плач богородицы, включающей картину снятия с креста, оплакивания и погребения. В этой же орации автор предлагает искусственным слушателям интерпетацию ветхозаветного прообраза Христа в Иосифе Прекрасном, сыне Иакова или Израиля³¹⁸. Авторское сопоставление двух образов ограничивается упоминанием окровавленной одежды Иосифа, которую его братья принесли отцу в удостоверение гибели сына, якобы растерзанного дикими зверями:

З

Матко жалосна полна жалю мати,
якось так тяжкиболь могла стрымати³¹⁹.
Кгды як Израиль крваву шату³²⁰ сына
от сынов принял, ты от Никодима
На руци Христа своего приняла
от зверов диких пошарпана всего³²¹...

В сцене снятия с креста и положения во гроб прямая речь скорбящей Марии из песен канона сочетается с подробным, проработанным в деталях изображением события, не совпадающим с «окаменевшей» иконографией сюжета. В седьмой части декламации статичный изобразительный образ приводится в движение, раскрывается как сюжетное действие в стремительной смене выразительных жестов. От присутствующих в страстной иконографии персонажей остаются Никодим и благочестивые жены-мироносицы, основным же действующим лицом авторской композиции в согласии с канонами становится Дева Мария:

З

...Злиплые кровю розберала власы,
о як рыдала жалосными гласы,
Кгды омывала пречистое тело,
болш ниж водою слезми рекну смело.

³¹⁸ Это имя получил от бога ветхозаветный патриарх Иаков.

³¹⁹ Стрымаць (белорус.), стримати (укр.) – сдерживать.

³²⁰ Шата – одеяние, риза.

³²¹ Стихи на Воскресение Христово // ГИМ. Синодальное собрание № 731. Л. 57 об.

Кгда во гроб клала, што были за слова,
ах, ах, ах, сыну, юж и я готова
На смерть с тобою, чему ж оставляеш,
на боль, на лямент, на плач мя выдаеш³²²...

Существенной особенностью предпоследней, седьмой, орации является редкое для декламации как коллективного речевого действия допущение персональной интонации. Она возникает благодаря употреблению глагольной формы первого лица – «рекну». За ней следуют риторические вопросы от имени Девы Марии, обращенные к умершему сыну и целомудренным женам-мироносицам³²³, источником которых являются не свидетельства евангелистов, а страстнойпятничный канон. Персональная интонация в этой части пасхальной декламации не анонимна: она основана на авторитете византийского сочинителя канона великий пяток Симеона Метафраста³²⁴, который утвердился в богослужебной практике греческой и русской церкви:

З

...Вы, цные³²⁵ жены, чему так суровы,
чем з Марию плакать неготовы.

Блажен хто плачет ныне з Марию,
будет причастен утех в небе с нею³²⁶.

В седьмой орации внятно для священства означена фигура создателя литургического канона, частично воспроизведен относящийся к нему состав событий и участников, но Дева Мария представлена как отдельный драматический персонаж, наделенный собственной, эмоционально взволнованной речью, во время произнесения которой дважды меняется ее адресат. В этой стихотворной партии вслед за персональной интонацией опознанного литургика возникает интонация нового, созданного стихотворцем персонажа. Здесь Симеон

³²² Там же. Л.57 об.–58.

³²³ В первом случае Симеон употребляет для их обозначения выражение «цные невесты», во втором – «цные жены».

³²⁴ См. Симеон Матафраст // Христианство. Энциклопедический словарь: в 3 т. М.: Большая Российская энциклопедия, 1995. Т. 2: Л–С. С. 564–565.

³²⁵ Спота (польск.) – добродетель, цнота (укр.) – непорочность.

³²⁶ Стихи на Воскресение Христово // ГИМ. Синодальное собрание № 731. Л. 58.

отстывает от нарративности, характерной для декламации как ораторского жанра, интонационно разнообразит и усложняет ее исполнение. Призыв соучаствовать в надгробном плаче в этом корпоративном речевом действе не требует и не находит эмоционального выхода в ритуальном жесте, поскольку поклонение плащанице состоялось раньше и в храме.

Завершающая декламацию восьмая орация возвращает слушателей к жанру эпитафии, начинаясь с обычного для нее формального обращения:

И

Спытай, человеце, хто тут похованы,
скарб³²⁷ ест положен неошачованы³²⁸.
Свет весь котрым откупил бог себе,
в скрини³²⁹ то лежит, а не в темном гробе³³⁰...

Перед публикой предстает не образ погребенного Христа в его телесности на плащанице. Значение крестной жертвы передает не чувственно переживаемое, натуралистичное изображение, а развернутая в поэтических метафорах символика святого причастия. Напомним, что после исполнения чина погребения плащаницы возобновляется божественная литургия, во время которой совершается евхаристическое таинство. В финале пасхальной декламации преобладают метафоры эмблематического характера: Христос – «ангельский хлеб», сноп пшеницы, обмолоченной цепями, гроздь зрелого винограда, положенная под каменный пресс и давшая вино. Венчающая пасхальное речевое действие евхаристическая символика переводит его элегический тон в настроение радости по случаю приближающегося дня воскресения Спасителя, смертью даровавшего всем верным христианам вечную жизнь:

И

Хто прагнет³³¹ вином тем веселым быти,
треба до грозду уста притулити.

³²⁷ Scarb (польск.) – сокровище.

³²⁸ Т.е. неоценимый.

³²⁹ Скриня (малор.) – ларь, ящик или ковчег для хранения денег, драгоценностей или мощей.

³³⁰ Стихи на Воскресение Христово // ГИМ. Синодальное собрание № 731. Л. 58.

³³¹ Прагнаць (польск.), прагнуць (белорус.) – жаждать.

Дай кожды сердце за винницу³³² ему,
утешай в жалю Марию девицу³³³...

В тексте пасхальной декламации, составленной на западнорусском языке и записанной не латиницей, а кириллическим полууставом, единственный раз встречается помета, внесенная автором. Она свидетельствует о повторном обращении Симеона к рукописи. Но автор не производит правку в строгом смысле: его помета не исправляет, а подтверждает первоначальный–неправильный – порядок слов в финальной партии декламации. Над «винницей» поэт дважды, в начале и в завершение, ставит буквенный знак ã, закрепляя, таким образом, местоположение слова в строке. Смещенная от конца к началу «винница» нарушает уместную в стихотворной строфе концевую рифму: «винницу» – «девицу»; завершающее первую строку «ему» должно бы для благозвучия потребовать усечения слова «девицу» до «деву» во второй зарифмованной строке. Однако Симеон, настаивая на нарушении рифмы, не отходит от принципа равносложности поэтической строки, и потому количество слогов в слове «девица» не сокращает.

Сохранение метрического рисунка и ритмичности, основанной на десятисложнике, остается важнейшей нормой в этом пасхальном полилоге как произведении силлабической поэзии и обеспечивает его эстетическую цельность как ораторского жеста, отделенного от храмового ритуала и приближенного к эпитафии. Нарочитый сдвиг в концевой рифме, приведший к утрате благозвучия стихотворной строфы, интонационно выделяет и завершает «евхаристический» пассаж, обособляя его от семи предшествующих ораций, повествующих о страстях. Благодаря финальной партии преобладающая в декламации страстная тема перерастает в пасхальную, отмежевываясь от литургического времени пятничного богослужения. Страстной сюжет, извлеченный из канона о Распятии Господнем и на Плач Богородицы, распределен в композиции между семью орациями и изложен в нарративной форме. В эпическое по своему

³³² Winnica (польск.) – виноградник.

³³³ Стихи на Воскресение Христово // ГИМ. Синодальное собрание № 731. Л. 58 об.

характеру описания вводится прямая речь, которая хотя и имитирует персонаж, но не приводит к появлению диалога. В страстном каноне нет оснований для драматизации действия в диалоговой форме, в нем звучит монолог скорбящей Девы Марии, раздробленный на отдельные возгласы-причитания. Напомним, что пасхальная декламация цитирует «реплики» Богородицы из канона, тем самым подчеркивая связь с ним. Однако связь с каноном не означает слияния с ним: напротив, существенными в декламации оказываются структурные и содержательные расхождения. Канон включает восемь песен (2-я песня девятипесенного канона не исполняется), но не все они переведены на язык поэтических образов и отражены в восьмичастной декламации. Вместе с восьмой «евхаристической» орацией в речевое действие входит поэтическая интерпретация главного сакрального церемониала христианской церкви, рождается новая для страстного канона – пасхальная – тема. С этой темой автор и отроки-исполнители напрямую обращаются к верующим. Акцент на «евхаристическом» финале усилен не только благодаря уплотнению в нем метафорического ряда, но и возвращению в последней строфе к полноценной концевой рифме и возникающей вследствие этого смысловой параллели между ней и двоестрочием, завершающим предыдущую орацию:

З

...Блажен кто плачет ныне з Марию
Будет причастен утех в небе с нею³³⁴.

И

...Поможи плачу при том то погребу
Абы ся утешил вечно потым в небе³³⁵.

Само событие воскресения, описанное в четырех евангелиях, а также в воскресных тропарях и кондаках, в декламации не представлено. Богословский – сотериологический – аспект в ней оказывается существеннее чувственного изображения. Воскресший Христос замещен здесь символом евхаристической

³³⁴ Там же. Л. 58.

³³⁵ Там же. Л. 59.

жертвы, в которой верующие соединяются со своим божеством для жизни вечной. Мотив же вечной жизни, завершающий седьмую орацию, удваивается в заключительной строфе пасхальной декламации, фактически превращаясь в рефрен. Седьмая часть стихотворного полилога, посвященная Богородице, исчерпывает канон, поскольку его последняя девятая песня традиционно славит Деву Марию и, в отличие от предшествующих восьми, восходит к Новому Завету. Для публики речевое действие, состоящее из восьми ораций и совпадающее с восьмичастной структурой песенного канона, является своеобразной провокацией. Провокативной или неожиданной становится заключительная восьмая орация, по своему содержанию выпадающая из страстного канона и претворяющая в метафорический образ главное христианское таинство, которое по завершении пасхальной декламации как храмовый церемониал не совершается. Пасхальное речевое действие предваряет праздник Воскресения его божественной литургией и таинством причастия, исполняется вне храмового пространства, но определенно говорит и о втором важном пасхальном обряде в христианской церкви – об освещении артоса, именуя Христа в заключительной орации «ангельским хлебом». Эта поэтическая метафора исполнена конкретного богословского и богослужебного смысла. Артос – хлеб, символизирующий воскресшего Христа. Он освещается в первый день Пасхи и выставляется на аналое, устроенном на солее при открытых царских вратах, где находится в течение всей Светлой седмицы. Во время ежедневного крестного хода, положенного на праздничной неделе, артос обновится вокруг храма, затем снова возвращается на аналой и в завершение Пасхальной седмицы окропляется святой водой, разделяется и раздается мирянам³³⁶. Признаком, выделяющим пасхальную декламацию из ряда паралитургических страстных действий, являются закодированные в поэтических метафорах ее финала и не реализуемые вне сакрального пространства храма ритуальные жесты. Между тем как семь частей пасхального полилога сопряжены с темой и структурой песенного канона,

³³⁶ Артос // Христианство. Энциклопедический словарь: в 2 т. М.: Большая Российская энциклопедия. Т. 1: А–К. С. 131.

относящегося к истекающему, но еще не миновавшему времени Страстей, восьмая орация нацелена на грядущее празднование Воскресения. Переходный характер литургического времени, зафиксированный в пасхальной декламации, не позволяет ей превратиться в храмовое представление, где безконфликтно соединился бы сюжет о Воскресении с обрядами праздника, установленными церковной традицией.

Помимо полочких страстных полилогов к группе паралитургических декламаций можно отнести и рождественские риторические действия. В них ритуальный жест рождается из соединения с богослужебным канонам праздника. Они составлены Сименом в Москве на русском языке и предназначены для оглашения в церкви. Сменой парадигмы, которая выразилась в отказе автора от старобелорусского или западнорусского литературного языка, объясняется своеобразие композиции одной из наиболее показательных рождественских декламаций. Она входит в московский рукописный кодекс поэта под названием «Стихи красогласныя на Рождество Христово глаголемыи в церкви во славу Христа бога»³³⁷. Рождественская декламация состоит из шестнадцати ораций, является самой распространенной по объему среди известных речевых действий, и, соответственно, самой протяженной по времени исполнения. На поверхностный взгляд, она кажется и самой многочисленной по количеству требуемых участников. При более внимательном изучении рукописи выясняется, что шестнадцать ораций представляют собой восемь пар стихотворных партий, каждая из которых предваряется пением ирмоса рождественского канона «Христос рождается». Киноварью в списке выделены название декламации, инципиты восьми рождественских ирмосов, предшествующих каждой паре ораций, первое слово в строках стихотворных партий, буквенное обозначение порядкового номера орации, а также начальная помета-ремарка, проливающая свет на последовательность и характер исполнения всех шестнадцати частей этой

³³⁷ Стихи красогласныя на Рождество Христово глаголемыи в церкви во славу Христа бога // ГИМ. Синодальное собрание № 731. Л. 38 об.–52 об. В московской тетради этот текст предшествует «Стихам на Воскресение Христово», что свидетельствует о более позднем времени его сочинения. В рукописных кодексах Симеона хронологическая последовательность в составе текстов, как правило, обратная – от поздних к ранним.

рождественской оратории: «первое пяти ирмос а Христос рождается, таже да глаголет стихи сия отрок а̋»³³⁸. Церковнославянский – сакральный язык литургии – входит в декламацию с рождественскими ирмосами песен канона. Русский язык вытесняет из рождественского стихотворного полилога старобелорусское наречие, которое расценивается в Москве как вторжение униатского культа в православное богослужение. С заключением Брестской унии возникает ожесточенное противостояние – догматическое и обрядовое – между грекокатоликами и православными Великого княжества Литовского. В межконфессиональной полемике обвинение в отходе от языковой традиции русского богослужения становится одним из наиболее веских. Осуждают клирики и фольклорные обряды рождественского цикла с присущей им диалектальностью: в них усматривают проявление богопротивного язычества, преступное предпочтение бесовских игрищ христианскому культу. Инок с Афона Иоанн Вишенский в конце XVI в. обращается с посланием к князю Константину Острожскому и всем православным людям Речи Посполитой: «Потому дьявол против славянского языка борьбу такую ведет, что язык этот плодоноснейший из всех языков и Богу любимейший, потому что без поганских хитростей и руководств, каковы грамматика, риторика, диалектика и прочие коварства тщеславные дьявольские, простым прилежным читанном, безо всякого ухищрения к Богу приводит, простоту и смирение зиждет и духа святого подымлет, в злоковарну же душу не внидет премудрость... Разве не лучше тебе изучить Часословец, Псалтырь, Октоих, Апостол и Евангелие с другими церковными книгами <...> коляды уничтожьте, потому что не хочет Христос, чтобы при его рождении дьявольские коляды совершались; щедрый вечер из городов и сел в болота загоните, пусть там с дьяволом сидит...»³³⁹.

Для Симеона, уроженца Речи Посполитой, до переезда в российскую столицу бывшего свидетелем триумфа православия в освобожденном от

³³⁸ Стихи красогласныя на Рождество Христово глаголемыи в церкви во славу Христа бога // ГИМ. Синодальное собрание № 731. Л. 38 об.

³³⁹ Цит. по: *Соловьев С.М.* История России с древнейших времен. Т. 10. СПб.: Амфора, 2016. С. 60–61.

католиков родном Полоцке, где с 1620-х гг. в распоряжении неунитов³⁴⁰ не было ни одного храма, ориентация на церковнославянский извод византийской гимнистику было подтверждением верности учению восточной греческой церкви.

Для произнесения шестнадцатичастной рождественской декламации не требуется шестнадцати отроков, для нее достаточно и восьми. Возможность сократить вдвое число декламаторов диктуется тем, что Симеон в сочинении парных ораций опирается одновременно на два песенных канона Рождеству Христову. На первый, широко используемый в богослужебной практике авторства Козьмы Иерусалимского или Маюмского, из которого поэт заимствует тексты пропеваемых хором «вступительных» ирмосов, равно как и темы для восьми примыкающих к ним сольных ораций. И на второй, менее употребительный, принадлежащий Иоанну Дамаскину, содержание песен которого – ирмосов и топарей, Симеон изгалает в восьми запараллеленных с первыми стихотворных партиях. Церковное предание считает обоих византийских гимнографов VIII в. братьями³⁴¹ и настойчиво приписывает второй рождественский канон Иоанну Дамаскину³⁴², в отличие от первого, авторство которого бесспорно и засвидетельствовано его создателем – Козьмой Маюмским³⁴³.

Соединяя в декламации оба песенных канона, Симеон стремится передать во всей полноте образный строй византийской рождественской гимнистики, возвращаясь к метрическому принципу равносложности поэтической строки, утраченному в славянском переводе. Ирмосы, предваряющие восемь пар

³⁴⁰ В официальных документах Речи Посполитой после подписания Брестской унии «неунит», «схизматик», «русский» и «православный» - синонимы. Религиозная принадлежность считается первичной этнической; отсюда деление Речи Посполитой на три народа: польский, литовский и русский. Польский и литовский народы исповедуют римский закон (польский народ – это католики, живущие в Королевстве Польском, литовский народ – католики Великого княжества Литовского), русские – приверженцы веры греческого закона. См. *Старостенко В.В.* История религии и свободы совести в Беларуси в документах и материалах. Ч. 2: От Брестской церковной унии до второй половины XVIII в. Могилев: МГУ имени А.А. Кулешова, 2015.

³⁴¹ Вместе прибыли из Дамаска в Иерусалим и подвизались в монастыре св. Саввы, где приняли постриг.

³⁴² Иоанн Дамаскин // *Христианство. Энциклопедический словарь: в 2 т. М.: Большая Российская энциклопедия. Т. 1: А–К. С. 624–625.*

³⁴³ Его авторство раскрывается в акростихе или краегранесии (краеэстроичии) составленного на греческом языке песенного канона на Рождество, что специально оговаривается в русских богослужебных книгах, содержащих его перевод.

стихотворных ораций, относятся к первому рождественскому канону. Они начинают звучать в церкви задолго до наступления Рождества Христова, с праздника Введения во храм Пресвятой Богородицы, который отмечается 4 декабря. На его службе впервые исполняется рождественская катавасия «Христос рождается»: в начале сорокадневного зимнего поста возглашается весть о грядущем празднике – два полухория или два «лика» сходятся на середине храма и совместно поют ирмос первой песни канона Козьмы Маюмского. Ирмосызабрешившего праздника слышны в дни Филипповского поста и не смолкают вовремя святок, вплоть до крещенского сочельника – кануна Богоявления.

В полном составе песенный канон исполняется в конце утрени праздника Рождества Христова и далее на святках, в продолжительный период постпразднства. Все восемь песен рождественского канона звучат и в декламации Симеона, и, являясь гимнами со сложной мелодической фактурой, исполняются хором певчих, в качестве которых выступают те же восемь отроков. После каждого вокального зачина – совместного пения одного из восьми рождественских ирмосовпервого канона – из хора выделяется по два декламатора, которые поочередно произносят стихотворные орации, в которыхразвивают тему соответствующей песни сперва первого и затем второго канонов. Как два хора во время службы пропевают попеременно песни двухрождественских канонов, так и отроки излагают друг за другом в парных орациях их содержание.

Мелодическая версия ирмосов не является примером для исполнения ораций, состоящих из равносложных зарифмованных двустиший. Стихотворные монологи стоят ближе к напевному речетативу или греческому распеву, не нуждается в музыкальной орнаментальности в силу своей силлабической природы. Строгая простота вокального рисунка декламации определяется не только ее метрической формой, но и новизной поэтического строя и догматической интерпретации, которая требует повышенного внимания от слушателей. Образы, известные по песням канона, причудливо сплетаются в

поэтическом тексте, обрастая новыми метафорическими и богословскими смыслами.

Основой канона, как известно, являются песни или молитвословия из Священного писания – восемь ветхозаветных и двеновозаветные, образующие заключительную девятую песнь. Они – образцы поэзии пророков. К песням позже присочиняются ирмосы, устанавливающие связь между библейским событием и отмечаемым христианским торжеством, а также тропари, развивающие и углубляющие тему праздника. Эти части песенного канона – примеры авторской христианской гимнистики, создания византийских поэтов и церковных деятелей. Они и сподвигли православного белорусского монаха второй половины XVII века на поэтическую импровизацию с соблюдением структурного принципа двустихной силлабической строфы с концевой рифмой. Этот тип метрической организации поэмы-декламации приближает ее к идеалу византийского церковного гимна. Тема «новой песни» входит в декламацию с финальной строфой первой же орации:

ⲁ

...Пойте песнь нову вси ся покланяйте

Царем и богом его быти знайте³⁴⁴.

Каждая следующая стихотворная партия завершается просительным или славительным молитвословием, обращенным либо к божеству, либо к присутствующим в храме.

И хотя общеизвестные библейские песни во время рождественской утрени не исполняются – на ней звучат ирмосы и тропари праздника – интерес верующих сосредоточен на отклике, который они порождают в поэмах-орациях. В авторском тексте сведены вместе ключевые образы из библейской песни, парафраза первой строки ирмоса и припеваемых к нему тропарей, преодолена дробность песенного канона, исключены припевы, венчающие его отдельные фрагменты и устанавливающие границы между ними. Библейские песни канона не

³⁴⁴Стихи красогласныя на Рождество Христова глаголемыи в церкви во славу Христа бога // ГИМ. Синодальное собрание № 731. Л. 39.

выстраиваются в общую сюжетную линию, эпизоды священной истории, упоминаемые в них, «разбросаны» во времени и пространстве. В рождественском каноне они сгруппированы и вращаются вокруг главного сакрального события – рождения бога. Связь, которая устанавливается между рождением Христа и «прообразующими» его ветхозаветными эпизодами, не столько хронологическая, сколько метафорическая или герменевтическая. Утверждая декламацию исключительно на праздничном каноне, автор лишается возможности развернуть одно из важнейших событий христианской истории в сюжет, преобразовать описательный нарратив в диалог с участием персонажей.

Диалогичность в рукописи декламации выражена графически: каждая из восьми пар стихотворных ораций заключена в литургическую раму, которую образуют вокальные части рождественского канона – ирмосы песен Козьмы Маюмского. Диалогичность в декламации – принцип парности в орациях – оказывается имитационной или мнимой. В поэтических партиях отроки не вступают друг с другом в разговор или спор, равно как и функция хора состоит в музыкальном орнаментировании двух речевых фрагментов. Эта функция одновременно и литургическая, и эстетическая и структурная, определяющая композицию декламации. После хорового исполнения первого рождественского ирмоса двое из учеников, представители разных полухорий³⁴⁵, поочередно исполняют по одной орации, каждая из которых передает в силлабической форме содержание первой песни соответственно первого, а вслед и второго канонов. После двух ораций хор поет следующий ирмосиз первого канона. Таким образом, рождественские ирмосы Козьмы – как и во время богослужения – пропеваются полностью, тогда как песни Иоанна Дамаскина находят свое отражение лишь в поэтических строфах. Между отдельными частями литургического канона (библейскими и рождественскими песнями) и текстами декламации возникает сложная система откликов и переключек на уровне образного строя, не переходящая в драматический диалог. Она представляет собой скорее комментарий – метафорический и богословский, но не полемику, состоящую из

³⁴⁵ Напомним, что на рождественском богослужении каждый канон исполняется отдельным хором.

вопросов и ответов. В диалог не связываются и парные орации: вторая часть в них подтекстовывается к первой по принципу расширения и углубления догматического толкования ключевого образа, перенесенного из библейской песни и затем развернутого в рождественской. Интерпретация центрального образа нередко обращается к тавтологиям. Тавтологичность – возвращение и повторы – характерный признак и неотъемлемое свойство паралитургической декламации как речевого действия, в центр которого попадает сакральное событие христианской истории.

Как соотносятся друг с другом стихотворные орации, составляющие пару в рождественской декламации Симеона, стоит показать на примере. Первая библейская песнь канона – славословие Моисея «Поим Господеви», взятая из Ветхого Завета и прославляющая бога, спавшего народ Израиля из египетского плена³⁴⁶. В ирмосе первой песни первого рождественского канона «Христос рождается»³⁴⁷ упоминание о чудесном исходе израильтян из Египта по дну Чермного моря, расступившегося перед беглецами и поглотившего их преследователей, отсутствует. Нет его и в первой орации, восходящей к первой рождественской песни авторства Козьмы. В ней передается ликование по случаю прихода в мир воплощенного бога. Истинный и рожденный пречистой девой, он призван спасти «истлевший» человеческий род, давровать ему вместо смерти во тьме ада вечную жизнь в «небесном свете»:

Ѧ

Нектому место наше есть во аде,
но во небесном превеселом граде.
Чесого дела вси днес торжествуйте,
чистыми умы пресветло ликуйте.
Дадите хвалу богу днес рожденну

³⁴⁶ См. Толковый типикон / сост., предисл. и примеч. М. Скабаллановича. 4-е изд. М.: Изд-во Сретенского монастыря, 2016. С. 667.

³⁴⁷ Воспроизводится авторская орфография.

в скотских яслях нас для положенну³⁴⁸...

Сохраняя последовательность в изложении рождественской песни, орация вбирает и передает ее содержание, выделяя и усиливая две оппозиции: свет-тьма и ад-небесный град; а под финал вводит новый образ – колыбель рожденного бога, который не имеет опоры в тексте песни. Мотивом, объединяющим рождественскую песнь и орацию, служит ликование, радостное чувство, возрастающее от привычного литургического выражения до вольного поэтического проявления, коллективное переживание чуда явления живого бога. Пресные богословские сентенции попадают в эмоционально взволнованный поток новых славословий в честь рожденного Спасителя мира.

Вторая орация восходит к первой рождественской песни Иоанна Дамаскина и в согласии с ней возвращается к библейскому эпизоду бегства из Египта, но предлагает описание более подробное:

Ѣ

Бог всемогущий ныне нам родися,
им же Израиль древле свободися
Уз египетских и веден чрез воды
Чермного моря во страну породы.
С его силою море разделися
и в непреходные бездне путь явися
Сух Израилю свободи ходящу
но фараону бысть гробом гонящу.
Пройде Израиль море паки в ложе
впаде некому прейти кто возможе³⁴⁹...

После воссоздания исторического события Симеон переходит к его метафорической трактовке, прямо заявляя, что избавление из египетского плена было древним образом рождения Христа:

Образ то древле рождения бяше,

³⁴⁸ Стихи красогласныя на Рождество Христово глаголемыи в церкви во славу Христа бога // ГИМ. Синодальное собрание № 731. Л. 39.

³⁴⁹ Там же. Л. 39 об.

иже нетленну деу прописаше³⁵⁰...

Соположение двух образов – невреждимо прошедшего по осущенному морскому дну народа Израиля и неповрежденной в своем девстве роженицы Марии – является новацией Симеона и указывает на его расхождение с канонем. В песни Иоанна два божественных чуда тоже уподоблены друг другу – с той разницей, что прообразом сохранившей девство Богородицы в ней выступает ветхозаветная неопалимая купина – распространенный поэтический троп. В нем воплощается мотив сверхъестественного огня, горящего, но не сжигающего, божественного, но не адского пламени. Для Симеона важнее развить противоположный мотив – мотив воды, который он продолжает в следующей метафоре. Как вновь сомкнувшиеся волны Чермного моря спасли евреев от преследования фараона, так и люди Нового Завета спасаются водным крещением:

...Ибо с подземна Египта изводит,

кто крещения водою преходит.

Мы християне от воды рождении

от фараона адска свобождени³⁵¹...

В обрядах, либо приуроченных, либо близко стоящих к рождественскому времени, соединяются стихии огня и воды – и не только на литургии, но и в разгульном святочном веселье. Предрождественский период стоит под знаком украшаемого верой огня – старинного «Пещного действия» и двух канонических песен о трех библейских отроках, которые постоянно звучат на утренних богослужениях. Завершается рождественский цикл Крещением, водосвятием и очищением от святочных бесчинств.

Во второй орации, сочиненной «по мотивам» первой песни Иоанна, Симеон «провидит» завершение рождественского празднования и в воспоминание о древней епифании, прежде объединявшей в одно все зимние торжества, превращает мотив воды в сквозной для первой пары ораций. Исторический Египет выступает у него метафорой ада, от которого с приходом младенца-Христа

³⁵⁰ Там же.

³⁵¹ Там же. Л. 40.

освобождаются люди Нового Завета. Одновременно с крещением – важнейшим сакральным церемониалом – возникает и образ христианской церкви. Пусть спасения, проложенный творцом в морской бездне для ветхозаветного народа, православный монах Симеон видит в церковном таинстве, которое не является лишь причудливым метафорическим откликом на легендарный факт библейской истории. Новая поэтическая метафора оказывается более реалистичной и конкретной, чем образ исторического события, послужившего ее основанием:

...Тем же днес церковь поет живу богу
благодарствия светло попремногу.
С неюже и вы Христа восхваляйте
от всея души песнми величайте³⁵²...

Нетрудно заметить, что одиннадцатисложная строка, преобладающая в орациях, зачастую не совпадает с логическим ударением – оно не вмещается в ее рамки. Мысль продолжается в следующей строке и логически завершается в ней. Отсюда возникает эффект цезуры, ритмической паузы или неожиданного сбоя в метрически однообразной орации. Обозначившаяся цезура свидетельствует об сближении поэтического метра с речевой интонацией, об изменении манеры исполнения декламации. Эта манера означает разрыв с традицией «краснопевцев» второй половины XVII в.

В подтверждение этого суждения следует привести отрывок из «Сказания о различных ересях» московского инока Евфросина, которое датировано 1651 г. и указывает на заметные для клирика кризисные явления в русском певческом искусстве. Это свидетельство тем более ценно, что принадлежит современнику Симеона, православному иноку, совершившему паломничество в Святую Землю, относится к дониконовскому периоду³⁵³, и касается седьмого ирмоса рождественского канона – «Отроцы во блазей вере». В этом переводе он пелся во время исполнения декламации в Полоцке и был переложен Симеоном на метр. Евфросин пеняет современникам-певчим: «Аз же ныне зрю разум священных

³⁵² Там же.

³⁵³ Рукопись составлена при патриархе Иосифе, умершем в 1652 г., т.е. до церковного раскола и не содержит литургических новшеств.

писаний в том пении смущен и в конец разтлен, и часть с частиюи строка с строкою смешены, сиречь из строки чрез запятую или чрез точкупо иную строку речи пренесены, яко же zde явится краткими глаголы. Ирмос глас 1, песнь 7, достоин пети сице: “Отроцы во блазей вере воспитании нечестива веления не брегши”. А мы поем: “Отроцы во блазей вере воспитани нечестива веления”. И потому станет древний закон – закон, данный от бога Моисею, и все наказание еврейское нечестиво, а халдейская вера блага... Многа же и инна такова разсечения в разуме стихотворном хотяй любо трудитися, обрящет... Должны убо есмы с трезвением пети и полагаати ум наш в силу словес святых, да не токмо уста, но и сердце наше со усты да поет»³⁵⁴.

Во фрагменте, приведенном из «Сказания», выражено требование привестивокальное исполнение литургического гимна в согласие с осмысленной речью, руководствуясь логическим ударением и полагая смысл канонического текста выше музыкальной традиции. Характерно, что стихотворное переложение седьмого ирмоса является у Симеона вольным или альтернативным переводом, в котором логическое ударение идеально укладывается в одиннадцатисложную строку:

ѿ

Отроци в святой вере воспитании,
от мучителя в огонь вечный послани,
Яко идолу поклона не даху,
но сыном Божиим орошены бяху.
Проклят есть идол и вси суть прокляти,
иже дерзают Богом его звати³⁵⁵...

В двух орациях, соотносящихся с седьмой песнью канона о благочестивых отроках, брошенных в печь по приказу вавилонского царя Навуходоносора и не сгоревших в ее пламени, тема огня не становится основной. Исторический эпизод интерпретирован в духе догматического богословия: три отрока символизируют

³⁵⁴ Цит по: Ковалев-Случевский К.П. Загадки древних крюков: Исторические рассказы о русских певческих иероглифах. [Б.м.]: Издательские решения, 2018. С. 165.

³⁵⁵ Стихи красогласныя на Рождество Христово глаголемыи в церкви во славу Христа бога. Л. 46 об.–47.

триединого бога. В человеческом облике являет себя один из его ликов, и этот лик – зримый: христианский бог в отличие от ветхозаветного не изоморфичен, а антропоморфен. Он соединяет смертных с невидимым всесильным божеством (невозможность для человека видеть бога-творца подчеркивается в литургических гимнах), становится для верующих воплощенным чудом и визуальным объектом поклонения:

...С тех лиц едино днес нас посещает
бог сын и в нашу плоть ся облакает,
Да мы божеству его причастимся
в сыны божия з смертных преложимся.
Его же видим в яслях положена
божим от царей поклоном почтенна.
Сему от всех нас поклон подобает
спасение бо наше промышляет³⁵⁶...

Объединяет парные орации мотив чуда и вертикали: чудесным были исцеление в огне трех библейских отроков, пришедшее с ангелом, спустившимся в пещь, и нисхождение в мир божества, умалившегося в скотских яслях ради возвышения человека. Седьмую песнь Дамаскина в двенадцатой орации Симеон разворачивает в проповедь, призывая собравшихся в храме оставить «скотско житие» и послужить богу. Парадоксально заострена в ней тема царя – земного владыки, которого «трие младенцы укориша», не отдав поклон кумиру – «телу злату», а «единому богу песни воспеваху»³⁵⁷:

Ві

Начнем от ныне богови служити,
заповеди его усердно хранити.
Тогда во правду словеснии будем,
егда противный скотский нрав избудем.
Един день лучше богу работати,

³⁵⁶ Там же. Л. 47.

³⁵⁷ Там же. Л. 47 об.

неже вовеки в мире царствовавати.

Та бо работа платима в небе,
его же кто мудр не желает себе³⁵⁸...

Для православного монаха Симеона, автора рождественской паралитургической декламации, а не окказиональных речевых действий во славу русского царя Алексея Михайловича, существует одно царствие – небесное, и только один царь и бог – Христос:

...И главы ваша ему прикланяйте,
царем и богом его своим знайте,
А он на небо хочет вы приятии
светлыми венцы вечно увенчати³⁵⁹.

К вопросу о светском правителе он вернется в финале декламации – в двух парных заключительных орациях, предваряемых ирмосом последней девятой рождественской песни «Таинство странно». Оба подтекстованных к нему стихотворных фрагмента напоминают просительную ектению, особое молитвословие о светской и духовной властях. Они становятся обязательной этикетной частью в любой полоцкой декламации, составленной после перехода города под власть русского царя.

Пока же автор продолжает поэтические вариации на тему восьмой песни о трех пещных юношах³⁶⁰, ведя сквозную тему рождественского чуда боговоплощения и выделяя в ней образ божественного огня. На примере тринадцатой орации, содержащей тринадцать строф, легче всего установить общий структурный принцип изложения песен праздничного канона, поскольку ее центральная метафора – печи-утробы – популярный в религиозной поэзии троп с устойчивым богословским значением, к тому же она повторяется в следующей, четырнадцатой партии. Троп утверджен на ирмосах обоих канонов: на ирмосе Козьмы – «Чюдо превелие» и на ирмосе Иоанна – «Утробу преобразоваху», что демонстрирует характерную для представления речевого

³⁵⁸ Там же. Л. 48.

³⁵⁹ Там же. Л. 48 об.

³⁶⁰ В каноне сюжету трех отроков посвящены две песни: 7-я и 8-я.

типа тавтологичность. В двух первых строфах дается историческое описание события:

Гі

Чюдо велие древле проявися
в печи халдейстей и бо непалися
Троица отроков паче орошении
иже за бога во огонь вовержени³⁶¹...

За ним следует изложение ирмоса, который на метафорическом уровне устанавливает связь ветхозаветного эпизода с праздником рождества. Используя традиционный для христианской гимнологии метафорический прием, автор декламации не пренебрегает и тавтологией, начиная с нее вторую – «иносказательную» – часть орации:

Равно *велие чюдо* днес бывает
огнь божественный девы не спаляет
Юже без вреда всяка проходит
в целости девства мати сына родит³⁶²...

Третья часть в структуре орации – гомелитическая и самая объемная по числу строф. В ней поэт выступает проповедником, напрямую обращаясь к публике, собравшейся в храме. Он раскрывает образ божественного огня в целостности противоположных значений, который есть и обжигающее грешников адское пламя и райский небесный свет для праведников:

...Вем яко огнь жжет плевелы злобы,
освещает же чистыя утробы.

<...>

Изверзим злобы и пребудем целы
от сего огня светли и бели.

Осветит и нас з своей благодати,
еже возмощи пресветло сияти³⁶³...

³⁶¹ Стихи красогласныя на Рождество Христово глаголемыи в церкви во славу Христа бога // ГИМ. Синодальное собрание № 731. Л. 48 об.

³⁶² Там же. Л. 48 об.

Вторая, запараллеленная с тринадцатой орация, относясь к канону Иоанна Дамаскина, приводит сходную историческую картину, воспроизводит ту же метафору печи-утробы, но обнаруживает разночтения в гомелитической фазе. Автор возвращает слушателя к образу ада и грешников, но ад в четырнадцатой партии – уже не пекло, а тьма, отсутствие света, и ледяной холод. Восьмая песнь канона стоит на границе Ветхого и Нового завета, в ней выделяется и усиливается мотив Богородицы, переходящий в ее величание в припеве праздника. К Деве Марии сперва и обращается с новым молитвословием поэт, и только затем – к самому Христу:

Ді

...К тебе, о дева пресвятая мати,
руце возносим просим благодати
Умом сына твоего и бога
да презрит наша падения многа³⁶⁴.

Удваивая образ преисподни, Симеон использует выразительность аксюморонов, различимую на слух:

И оледевший дух наш да *согреет*,
да не во *мразе* греховным *истлеет*.
Обычно огню хладных согревати,
и темность всяку светло просвещати.
Хладных и темных мы нас быти знаем,
теплоты з светом от Иисуса чаем.
Ты Христе боже, огонь пресущественный,
освети ум наш грехми помраченный³⁶⁵...

Структурное единообразие ораций, основанное на последовательности трех частях – исторической (библейской), метафорической и гомелитической – характеризует рождественскую декламацию как речевое действие. Отступает от общего структурного принципа заключительная пара стихотворных партий,

³⁶³ Там же. Л. 49.

³⁶⁴ Там же. Л. 49 об.

³⁶⁵ Там же. Л. 49 об.–50.

выполняющая в декламации роль эпилога. В ней нарушен порядок следования фрагментов. Метафорическая часть предшествует исторической, развернутой в сюжет, гомелитическая незначительна по объему и служит вступлением к пространному просительному молитвословию о светской и духовной властях, православной державе и верных христианах, подданных русского царя. В декламации белорусского автора это одновременно и традиционный литургический и новый политический жест. Финальная пара ораций – самая «земная» из всех в декламации. Она предваряется хоровым исполнением ирмоса девятой песни канона – «Таинство странно». Основная тема ирмоса – чудо превращения земли в небеса, земное воплощение божественной мистерии – отзывается в двух начальных строфах:

Ї

Таинство странно ныне нам откряся,

сам бог во плоти на земли явися.

Вертеп бысть небо, дева седалище,

невместимаго ясли вместилище³⁶⁶...

Вслед за стихотворной версией ирмоса разворачивается в декламации исторический сюжет рождества Христова: на поклонение младенцу приходят волхвы, увидевшие звезду, цари с дорогими дарами, появляется фигура Ирода, преследующего Иисуса и побивающего мечем невинных детей, наконец, совершается спасительное бегство в Египет. В декламации историческая картина рождества заканчивается тем же Египтом, из которого чудесным образом вышел «по морю акипо суху» древний народ Израиля. Образ Египта соединяет первую и последнюю пары ораций, замыкая круг библейского повествования и завершая сквозную в рождественской декламации тему чуда.

Земля, ставшая небесами, – центральный образ рождественского ирмоса. В двух «приземленных» орациях финала он осмыслен в контексте политической реальности второй половины XVII в. В этот исторический период Россия продолжает быть единственной православной державой и собирать древние

³⁶⁶ Там же. Л. 50.

русские земли под власть Москвы. В этих условиях белорусский монах и поэт Симеон решает существенный для полемического богословия вопрос об отношении двух царств – небесного и земного – и двух его владык – Христа и российского царя. Как новоподданного Московского царства его затрагивает и проблема соотношения светской и духовной властей. В декламации были названы многие земные властители – египетский фараон, вавилонский Навуходоносор, иудейский Ирод, но не было сред них ни одного достойного, поскольку пеклись они о царстве земном, превыше всего ставя сохранение собственной власти:

...Ирод завистный сердцем возмутися,
О *земном царстве* зело устрашися³⁶⁷...

В рассуждениях о двух царствах государственный Симеон опирается на риторику. Он начинает краткую гомелитическую часть орации с инвенции, в которой призывает гонимого младенца в страну православных христиан, где тот вселится в сердца жителей, признающих Иисуса своим царем и богом:

...В нашу, о Христе, страну ныне прииди,
из малых яслей в наша сердца внииди.
Мы тя за *царя всемирна* читаем,
истинна бога тебе быти знаем.
Царствуй над нами, спасай твои люди,
царю нашему премилостив буди³⁶⁸...

Этот «государственный» призыв не мог прозвучать в католической и униатской Речи Посполитой, тем более из уст монаха греческого обряда. Автор декламации выстраивает гармоничную иерархию царств, в основании которой – «руска держава» во главе с православным государем, побеждающим врагов веры и утверждающим мир. В ней одной славят истинного бога, и потому он одну ее укрепляет, обещая русским людям вселение в царствие небесное:

...Утверди царство, всю руску державу
укрепи, боже, на твою похвалу.

³⁶⁷ Там же. Л. 50 об.

³⁶⁸ Там же. Л. 50 об.

Да тя возможем присно величати,
в міре и в небе песнми воспевати³⁶⁹.

Вторая парная орация финала излагает ирмос девятой песни рождественского канона Дамаскина – «Подобаше нам», который на божественной литургии должен звучать в хоровом исполнении. В декламации Симеона он не представлен как вокальный гимн, а служит лишь основанием для заключительной стихотворной партии. В ирмосе, как и в утвержденном на нем монологе, прославляется Богородица и совершившееся через нее чудо боговоплощения. В шестнадцатой орации зеркально отражается структура предшествующей: в силлабическую форму укладывается перевод греческого образца ирмоса, за ним следует сжатый гомелитический пассаж, переходящий в просительное молитвословие, на сей раз – о единстве русской церкви, ее священническом чине и всех верных христианах. Симеон повторно обращается к теме небесного царства и, выходя за содержательные рамки рождественской песни, именует Марию не только Богородицей, но и царицей:

...А пресвятая дева всех царица
мати есть всем нам в скорбех помощница,
К ней убо ныне молитвы приносим,
о ходотайство к богу сыну просим.
О, пресвятая дево, бого мати
преклони Христа бога к благодати,
Да юже стяжа кровию своею
утвердит церковь и сам будет с нею³⁷⁰...

Примечательно, что в отличие от других московских декламаций, автор не связывает образ Девы Марии с тезоименитой ей русской царицей Марией Ильиничной, хотя и поминает супругу великого государя среди членов венценосного семейства в предыдущей орации. Подобный этикетный жест был бы уместен для придворного поэта Симеона, но не для монаха московского

³⁶⁹ Там же. Л. 51.

³⁷⁰ Там же. Л. 51 об.

Заиконоспасского монастыря, волею обстоятельств вовлеченного во время первого пребывания в столице Российского государства в конфликт между царем и патриархом. Не следует забывать, что примирению сторон, но не разрешению конфликта в пользу великого государя, активно содействовал наставник и покровитель Симеона – Игнатий Иевлевич. Его подопечный, верный литургической традиции и готовый к политическому компромиссу, в молитвословной части двух ораций даже не намекает на имена влиятельных современников, вошедших в непримиримое разногласие. Полоцкий «умиротворяет» реальный конфликт священства и царства, прибегая в финале декламации к отличающейся особой звуковой выразительностью риторической фигуре, а именно – к градации:

...Даждь всем житие *нетленно, нескверно,*
*непорочно, благочестиво, верно*³⁷¹...

Этот риторический прием автор рождественского речевого действия использует единожды. Ритмичность перечислений выделяет эту стихотворную строфу среди прочих и усиливается ее воздействие на слушателей. Градацией создается особый звуковой эффект лестницы, восхождения, движения ввысь, куда должны устремиться по воле поэта и по мысли христианина все собравшиеся в храме и все исповедующие единого бога. В состав риторической градации входит и широко применяемая Симеоном в декламациях анафора: три первых слова объединяет и зарифмовывает отрицательная приставка, два следующих имеют смысл положительного утверждения. Словесная рождественская мистерия, изображающая, как небеса спускаются на землю и земля поднимается до небес, завершается чудом примирения всех православных христиан:

...Се к тебе очи всех суть обращени,
тобою чают вси быти спасенни.
Ты убо даждь им жити многа лета,
в день судный блага сподоби ответа.
Сподоби и нас славу пети тебе

³⁷¹ Там же. Л. 52.

дондеже есмы на земли и в небе³⁷².

В паралитургической рождественской декламации Симеон, сохраняя без изменений вокальную часть первого праздничного канона Козьмы Маюмского, осуществляет силлабическую транскрипцию песнопений обоих авторов. Впервые в русской литургической поэзии появились переведенные на метр рождественские византийские гимны³⁷³. Общность их метрической основы обеспечивает целостность и определяет основную особенность речевого действия, представление которого вписалось в раму церковного церемониала. Ни сюжет как способ изложения событий, ни диалогичность как форма его организации, ни персонажность как средство отделения исполнителей от публики – то есть необходимые признаки театральности – для стихотворного представления по случаю Рождества Христова не характерны. В нем утверждается метрическая форма публичной ораторской или риторической речи – внебытовой и искусственной, пренебрегающей лирической или персональной интонацией. При многочисленных и постоянных обращениях исполнителей к публике звучит коллективное «мы», «нас», «нам», нагнетающее эффект эмпатического слушания до эмоционального слияния тех, кто декламирует, с теми, кто внимает. Метрически организованная речь является первоосновой драматической и театральной поэзии, ее первым необходимым условием – отрешением от сиюминутной бытовой реальности и созданием новой иллюзии, подлинность которой превосходит самую действительность.

Полоцкие паралитургические декламации страстного и рождественского круга демонстрируют отступление от «школьной» театральной традиции. В творчестве Симеона, подвизавшегося дидаскалом в православном братском училище при Боявленском монастыре, стихотворные полилоги приходят на смену двум театральным диалогам, стоящим под читаемым влиянием зрелищной традиции католицизма.

³⁷² Там же. Л. 52 об.

³⁷³ Первый русский поэтический перевод ямбического канона на Рождество Христова авторства Иоанна Дамаскина с надписанием акростиха был сделан С.С. Аверинцевым и опубликован в книге «Многоценная жемчужина». См. *Аверинцев С.С. Собрание сочинений / под ред. Н.П. Аверинцевой и К.Б. Сигова. Переводы: Многоценная жемчужина. Пер. с сирийского и греческого. Киев: Дух і Літера, 2006. С. 182–186.*

2.3. Первый опыт «школьной» драматургии: театральные диалоги

Два театральные диалога Симеона – страстной и рождественский, в которых наличествуют и сюжет и персонажи, нельзя точно атрибутировать по времени, но возможно по месту их создания.

Такие жанровые обозначения, как «вирши», «метры», «беседа», «диалог», «стихи краесогласные» употребляются в названиях школьных диалогических или многоголосных декламаций столь же часто и столь же необязательно, что и в богословских трактатах, составленных в форме вопроса-ответа (беседа), окказиональных стихотворных приветствиях («вирши», «метры»), тематически разнообразных силлабических стихотворениях («стихи краесогласные»), диалогах, относящихся к особому виду барочной поэзии – «*carmenchorum*» (эхо). В них распознать «драматургическую природу», диалог как особый тип речевого представления, можно лишь по особенностям нотации.

Определить исчерпывающе характерные признаки произведений Симеона, позволяющие судить об их принадлежности к декламационному жанру, с одной стороны, к «внелитературным», выходящим за рамки книжности в пространство звучащего слова, и, с другой стороны, к «внелитургическим», утратившим связь с церковным ритуалом, затруднительно. Некоторые из ораций Симеона не только сочинялись к определенным христианским празднованиям, но и исполнялись в храме. Значительная часть «учительных слов», восходящих к литературным образцам византийского красноречия и к практике малороссийского «казнодействия», усвоившей уроки как классических римских ораторов, так и западноевропейских проповедников католического, иезуитского и униатского толков, была создана в форме прозаической «монодии» и после окончательного переезда монаха-стихотворца в Москву, произносилась им в храмах на проповедях и вошла в два посмертных сборника – «Обед душевный» и «Вечеря душевная», изданных в московской Верхней типографии соответственно в 1681 г. и 1683 г.

Решающим обстоятельством в опознании жанра декламации является ее силлабическая основа, которая не совпадает с молитвенными песнопениями, но зачастую воспроизводит их образный строй. На нее как на главный признак, отделяющий стихотворный текст от богослужебного, но не исключаящий его из литургического контекста, намекает «необязательными» названиями сам поэт. Так, например, текст, содержащий знаки сценичности, а потому не сводимый к риторическому, не предполагающему постановочного решения речевому действию, был составлен Самуилом Ситняновичем в Вильне (до принятия им монашеского обета и имени Симеона в полоцком Богоявленском монастыре в 1656 г.). Страстной диалог с участием персонажей – Ангела и Души – был представлен во время пятничной католической процессии в одном из монастырей города под характерным названием – «Вирши в Великий Пяток при выносе плащаницы».

По заключению В.К. Былинина, который ввел этот текст в научный оборот, он принадлежит к жанру школьных пьес. Польско-белорусский диалог, записанный латиницей, является первым выявленным драматургическим автографом поэта, создание которого автор публикации датирует периодом 1650-1653 гг.³⁷⁴. Перед нами – не первое русское драматическое сочинение православного монаха и поэта Симеона, а вирши зашифровавшего свое имя анонимного базилианина³⁷⁵ из Речи Посполитой. Автор не использует

³⁷⁴Былинин В.К. Неизученная школьная пьеса Симеона Полоцкого // Симеон Полоцкий и его книгоиздательская деятельность. М.: Наука, 1982. С. 309–317. В.К. Былинин и Л.У. Звонарева впервые осуществили и публикацию страстного диалога, сопроводив его русским переводом. См. *Симеон Полоцкий*. Вирши. С. 216–225 (польский текст), с. 225–234 (русский перевод).

³⁷⁵ Вопрос о принадлежности Симеона Полоцкого к базилианам – монахам униатского ордена Св. Василия Великого был поставлен М.А. Юсимом в статье «Книги из библиотеки Симеона Полоцкого – Сильвестра Медведева». Проведя анализ владельческих записей, сохранившихся в книгах из московской библиотеки Симеона, исследователь подтвердил факт его связи с греко-католическим орденом. См. *Юсим М.А.* Книги из библиотеки Симеона Полоцкого – Сильвестра Медведева // Труды отдела древнерусской литературы / Российская академия наук. Институт русской литературы (Пушкинский Дом); отв. ред. Д.С. Лихачев. СПб: Дмитрий Буланин, 1993. Т. 47. С. 312–327. Базилианами называет всех русских монахов Я. Рейтенфельс в своих «Сказаниях о Московии». В его книге и лица, поставляемые в Московские патриархи, обязаны быть из базилиан, и сам монах Симеон, известный автору, объявлен базилианином. Все православные монахи живут в России по уставу Василия Великого, отсюда и возможное именование их иностранцем – базилиане. Неточность в определении можно объяснить не только трудностями перевода, но и отсутствием настоящего исследовательского интереса к «варварской» стране у ловкого курляндца, пустившегося в погоню за карьерной удачей в российской столице. К тому же, не следует забывать, что оба – и Рейтенфельс и его возможный собеседник в Москве Симеон Полоцкий родились в Речи Посполитой, и в понимании римского католика, подданного польского короля, не существовало принципиальной разницы между униатом-базилианином и православным русским монахом. Наслышанный о многочисленности народонаселения Московии, Рейтенфельс, в отличие от А. Олеария, не стремится представить его в этнической и религиозной неоднородности, сведя образ страны к не лишней риторическому остроумию сентенции:

церковнославянский, литургический и книжный язык Московской Руси, но, тем не менее, овладевает западноевропейской изосиллабикой без опоры на латынь, прибегая к славянским языкам – польскому и западнорусскому. Он усматривает театральный потенциал в католической службе крестного пути (*via crucis*) и без религиозных колебаний инсценирует ее. Тетрадь с «компрометирующим» текстом он перевит из Вильны в православную полоцкую обитель, а оттуда в келью московского Заиконоспасского монастыря, где наряду с другими сочинениями переплетает в книгу³⁷⁶. В одном своде с «униатским» или «базилианским» диалогом оказались две торжественные декламации, «глаголимые» в Первопрестольной в 1660-м в присутствии православного царя: два стихотворных полилога – западнорусские панегирические «метры» во славу Алексея Михайловича и русские «стихи краесогласные» по случаю Успения Богородицы. Примечательно, что первые выполнены в стиле изысканной западноевропейской каллиграфии с элементами готического письма, а вторые – «паралитургические» – строгим полууставом московских переписчиков.

Факт сохранения и объединения в общий кодекс текстов разноязычных (польских, белорусских, русских) и зафиксированных разной манерой письма (латинской скорописью, кириллическим полууставом) свидетельствует не только об их общем авторстве³⁷⁷, но и об эволюции поэтических приемов Симеона в связи с вынужденным изменением политических и религиозных ориентиров. В ходе русско-польской войны Симеону пришлось вернуться в родной город из

«...общераспространенная о русских поговорка (един царь, едина одежда, едина вера, одни деньги и один язык) в высшей степени, кажется, справедлива». (Цит. по: *Рейтенфельс Я.* Сказания о Московии. С. 329). О том, что термин базилиане в деловой лексике Речи Посполитой 1630–1640-х гг. употребляется только применительно к членам греко-католического ордена, говорят опубликованные документы. См. *Старостенко В.В.* История религии и свободы совести в Беларуси в документах и материалах. Ч.2: От Брестской церковной унии до второй половины XVIII в. Могилев: МГУ имени А. А. Кулешова, 2015. С. 52, с. 106–107, с. 137. В документальном сборнике прояснен переданный в общих чертах историком С.М. Соловьевым инцидент, случившийся в Полоцке с Петром I в июле 1705 г. Согласно свидетельству современника и очевидца, русский царь «учинил бесчинство над монахами-вазилианами в церкви, разгромив ее и убив двух униатов». Этой церковью была св. София – в то время называвшаяся Полоцкой базилианской кафедральной церковью. (Там же, с. 183).

³⁷⁶ См. ГИМ. Синодальное собрание № 731. Помимо текстов, в этой книге переплетены и собственноручные рисунки Симеона: стихотворение «От избытка сердца уста глаголют...», написанное в форме сердца и неоднократно воспроизводившееся в других его сочинениях, а также графические эксперименты с буквицами, очевидно относящиеся к домосковскому периоду его жизни.

³⁷⁷ Тетрадь в четверть листа была постоянным форматом поэта Симеона, процесс переплетения его рукописей в книги, происходивший в Москве при его жизни, сопровождался обязательной авторизацией чужих текстов, даже в том случае, если свод сочинений не готовился к печати.

захваченой русскими войсками Вильны, столицы Великого княжества Литовского, где находились кафедры униатских киевского митрополита и белорусского архиепископа, управлявшего Витебском, Могилевым, Мстиславлем и Полоцком³⁷⁸, а православная церковь была представлена единственным братством св. Духа, делившим с греко-католиками меньшую часть Троицкого монастыря.

Выгоревший в пожаре 1643 г. Полоцк был восстановлен в самый канун его взятия московскими ратными людьми под командованием В.П. Шереметева в июне 1654-го³⁷⁹, за год до овладения Вильной. В большом полоцком пожаре пострадали культовые сооружения, бывшие до подписания Брестской церковной унии (1596 г.) в руках православных, а после перешедшие в ведение униатов: храм св. Софии и Борисоглебский монастырь. Пожар уничтожил все здания, переданные в период правления польского короля Стефана Батория ордену иезуитов, который стал с конца XVI в. наиболее влиятельным религиозным сообществом в Полоцке, несмотря на протесты белорусской шляхты с требованием удалить представителей Общества Иисуса из города. В огне погибло и иезуитское училище, основанное в 1580-м и перенесенное с острова в городской замок в 1641г³⁸⁰. Так что путь к обучению в полоцком *gymnasium peramplum*³⁸¹ для юного Симеона был закрыт по объективным причинам. Мощной демонстративной поддержкой иезуитов со стороны польских королей явилось изменение в церемониале принесения присяги полоцким воеводой. До появления в городе отцов ордена новый наместник короля приводился к присяге в русской епархиальной церкви – в соборе св. Софии, где целовал крест и получал благословение от православного владыки. При этом конфессиональная принадлежность очередного ставленника не имела никакого значения – им мог

³⁷⁸ После учреждения церковной унии архиепископство Полоцкое было расположено на территории Виленской епархии, там же находилась резиденция греко-католического архиепископа. См. *Старостенко В.В.* История религии и свободы совести в Беларуси в документах и материалах. Ч. 2: От Брестской церковной унии до второй половины XVIII в. Могилев: МГУ имени А. А. Кулешова, 2015. С. 52.

³⁷⁹ См. *Иезуиты в Полоцке: 1580–1840 гг.: в 2 ч. Ч. 2 / Сост., примеч. и вступ. ст. Л.Ф. Данько, А.И. Судника.* Полоцк: А.И. Судник, 2005. С. 19.

³⁸⁰ См. *Там же.*

³⁸¹ *Gymnasium peramplum* (лат.) – среднее учебное заведение ордена иезуитов или иезуитский коллегиум.

быть и кальвинист и католик, поскольку большая часть полоцких жителей продолжала исповедовать греческую веру. Изменения произошли в 1597 г., когда на полоцкое воеводство прибыл Андрей Сапега. Ревностный католик и сторонник ордена, он пришел в костел в сопровождении ректора иезуитского коллегиума Станислава Влошека, слушал мессу, приносил присягу и целовал крест, принятый из его рук³⁸². С тех пор новым центром политического действия в Полоцке стали иезуитский костел и его продолжение – орденский образовательный коллегиум. Следствием недолгого пребывания города под властью русского царя явилось изгнание иезуитов и униатов, а также передача, чаще же возвращение, принадлежавших им храмов, монастырей и земель в распоряжение православной епископии. До заключения осенью 1656 г. Виленского перемирия между Российским царством и Речью Посполитой ввиду шведского вторжения в Польшу Алесеем Михайловичем была обозначена «религиозная» граница. Великий государь на просьбу жителей Ошмянского повета Виленского воеводства о принятии их в русское подданство в конце декабря 1655 дал следующий ответ: «...великий государь, его царское величество, указал духовенству римские веры быть по реку Березу, а в *Вильне униятцкие церкви все да половину костелов римских обратить в греческие церкви*, также и в замку костелу не быть, а быть тут соборной греческой церкви; а в-ыных городех и в поветех и в маятностях по Березу быть церквам христианским и костелам и збором; а по сю сторону реки Березы римскому и иному набоженству, опричь греческого набоженства, не быть»³⁸³. Прямая угроза нависла над базилианином Симеоном в Вильне – Троицкий монастырь возвращался решением русского монарха в лоно греческой соборной церкви, а родной Полоцк уже пребывал под рукой православного царя. Показательно, что ни один из избранных городской шляхтой и утвержденных королевским привилеем новых воевод с 1654 по 1670 гг. так и не осмелился

³⁸² См. Иезуиты в Полоцке. Ч. 2. С. 18.

³⁸³ Цит по: *Старостенко В.В.* История религии и свободы совести в Беларуси в документах и материалах. Ч. 2. С. 146.

появиться в Полоцке³⁸⁴, несмотря на продолжение действия в нем Магдебургского права.

После русской военной победы виленскому базилианину Симеону пришлось обратиться к православному монаху, выбрав для этого единственную, никогда не отпадавшую от греческой веры полоцкую обитель – Богоявленский монастырь. Со времени распространения церковной унии в восточных областях Речи Посполитой религиозные шатания ее граждан стали обыденным явлением. Отдельного церковного обряда, сопровождавшего их отход от православия и возвращение к нему, не существовало: достаточно было начать посещение того или иного конфессионального храма, принимая совершаемые в нем требы. Безоговорочную стойкость в русской вере, по донесению Джованни де Торреса, папского нунция в Польше 1620-х гг., проявляли исключительно казаки, противостоявшие соединению «схизматиков» с римской церковью: «...кроме гарантированной королем под присягой свободы совести, препятствием является казачество – народ воинственный и смелый, который стоит на страже веры иногда с просьбой на устах, иногда с угрозой, но всегда с оружием в руках»³⁸⁵.

«Вирши в Великий пяток...», завершающие московскую симеонову книгу, можно считать отправной точкой в драматургической биографии автора, вынужденного в изменившихся обстоятельствах искать новые поводы к публичным речевым представлениям. Он должен был, идя по привычным для ученого монаха-базилианина литургическим следам, воспринять иную традицию церковных церемоний, интерпретируя их в близком к сценическому действию ключе, обнаруженном в католической службе Крестного пути. Не случайно, большая часть паралитургических декламаций, составленных в Полоцке, относилась у Симеона к страстному циклу. В новых условиях поэт не мог отступать от обрядовых форм православного богослужения, которые, сделавшись

³⁸⁴ См. *Мацук А.В.* Выборы полоцкого воеводы в XVI—XVIII вв. // Полоцк: Полоцк и Полоцкое княжество (земля) в IX—XIII вв., летопись древних слоев, Полоцк и его округа в XIV—XVIII вв., ремесло, денежное обращение и торговые связи Полоцка в средневековье (по данным археологии, нумизматики и письменных источников), культура и просвещение в средневековом Полоцке / НАН Беларуси; Ин-т истории; гл. ред. А.А. Коваленя, науч. ред. О.Н. Левко. Минск: Беларуская навука, 2012. С. 249–250.

³⁸⁵ Цит. по: *Старостенко В.В.* История религии и свободы совести в Беларуси в документах и материалах. Ч. 2. С. 50.

объектом ревностного внимания при патриархе-реформаторе Никоне, не вызывали столь же ожесточенных споров в православной среде Речи Посполитой. Главным образом, благодаря более раннему распространению в ней печатного «Требника» митрополита Киевского и всея Руси Петра Могилы. В период самоустранения московского архипастыря от дел вследствие размолвки с российским самодержцем (1658–1666) – в затянувшееся на восемь с половиной лет смутное время «междупатриаршия» – эти незавершенные и не устоявшиеся в Московии церемониальные формы оказались доступными для публичных стихотворных декламаций, сочиненных Симеоном и исполненных при его участии в Полоцке и в Первопрестольной отроками из братской школы³⁸⁶. Образцы силлабической поэзии – светской и духовной, прозвучавшие и на царских аудиенциях и на праздничных литургиях, были первым явлением «школьного театра» в Москве.

Элементы нарочитой театрализации чина выноса плащаницы, совершавшегося в ограде католического или униатского монастыря в Западной Руси, к первой половине XVII века не смущали ни клириков, ни мирян. Напротив, демонстративная театральность в католической литургии страстной пятницы поощрялась и усиливалась одновременно с распространением в Польше и Литве особых архитектурно-скульптурных сооружений – кальварий (от лат. *Calvaria* – Голгофа). В них символически воспроизводился в отдельных эпизодах крестный путь Христа – легендарная иерусалимская *via dolorosa*³⁸⁷. Кальварии устраивались либо внутри монастыря, либо на новой территории с предпочтительно холмистым рельефом за стенами города, где впоследствии возникал монастырь, превращавшийся в место паломничества по воссозданным иерусалимским святыням. Возводились кальварии в виде часовен со скульптурными

³⁸⁶ Заметим, что текстовые импровизации в форме проповедей вводил в русское богослужение в середине 1650-х сам патриарх Никон, на что обратил внимание присутствовавший на службе в московском Успенском соборе архидиакон Павел Алеппский, невысоко оценивший ораторский дар русского церковного иерарха. С XIII в. русская православная церковь не знала устной пасторской проповеди, в отличие от римско-католической, непрерывно развивавшей эту ораторскую традицию. См. Путешествие Анхиохийского патриарха Макария в Россию в половине XVII века, описанное его сыном, архидиаконом Павлом Алеппским / Пер. с арабского Г. Муркоса. М.: Общество сохранения литературного наследия, 2016. 728 с.

³⁸⁷ *Via dolorosa* (лат.) – скорбный путь. Путь Христа на Голгофу в Иерусалиме был восстановлен благодаря археологическим открытиям монахов-францисканцев.

композициями на сюжет евангельских страданий, чаще же остановки или стояния во время следования Христа на Голгофу отмечались крестом. Выстраивалась грандиозная «сценическая» площадка с несколькими местами действия, по которым двигалась церковная процессия, повторяющая и переживающая шаг за шагом сюжет Страстей Христовых.

В середине XVII в. русский патриарх Никон стремился «скопировать» и «возобновить» древние христианские святыни, перенося их с Востока в православное Московское царство. Сам вид обустроенного им Воскресенского монастыря – Нового Иерусалима – явился впоследствии одним из аргументов обвинения на Большом церковном соборе 1666–1667 гг. Нарекания вызвали не только название новой обители, но и мест в ней, которые именовались Голгофой, Вифлеемом, Иорданью³⁸⁸. «Сценарий» кальварии в топографии монастыря, действительно, просматривался. Однако в отличие от участвовавшего в польском военном походе царя Алексея Михайловича его «собинный друг» Никон кальварий не видывал. Зато постоянно проявлял практическую заботу о гонимых православных монахах Белой Руси, переселяя их во вновь учреждаемые им русские обители. Помимо присвоения священных топонимов, московский архипастырь, основав в 1656 г. Воскресенский монастырь, настолько возгордился, что посмел величаться патриархом Нового Иерусалима, оскорбив тем самым истинного патриарха Иерусалимского. И это горделивое «подражательство» тоже было вменено ему в вину. То, что почиталось глумлением у глав греческой церкви и всего православного Собора, вызывало сочувствие у европейцев, посетивших Россию в период между патриаршества: многие из них, не взирая на обостренные конфессиональные различия, видели в опальном владыке инициатора религиозного обновления, чаяемого сближения христианских церквей Запада и Востока.

Патриарх Никон, основатель трех монастырей, получая царские грамоты на закрепление за ними ранее существовавших обителей, новых вотчинных земель и угодий, устраивал их, ориентируясь на образцы прославленных святынь

³⁸⁸См. Макарий (Булгаков). История русской церкви. Кн. 7. С. 364.

христианского мира. Он учредил по образу и подобию Иверского монастыря на горе Афон Иверский Богородицкий Святоозерский монастырь на острове Валдайского озера, Крестный монастырь во имя Святого Животворящего Креста на Кий-озере перед Онежским устьем и, наконец, Воскресенский – на реке Истре. Старец Арсений Суханов привозил из поездок в Иерусалим, Константинополь и на святой Афон не только древние греческие рукописи для патриарха-реформатора. Он доставил в Москву макеты иерусалимского храма Воскресения и вифлеемского храма Рождества³⁸⁹. В соборной церкви в честь Успения Пресвятой Богородицы в Иверском монастыре служили литургию на престольный праздник в августе 1655 г. направлявшиеся в Москву патриархи Антиохийский Макарий и Сербский Гавриил. Они были поражены видом воздвигнутого и завершенного вчерне, но не освященного каменного храма, который, по их мнению, превосходил величиной и красотой известный им московский Успенский собор. Зимой того же 1655 г. в монастырь по ходатайству патриарха и с разрешения царя были переселены иноки белорусского Кутеинского монастыря из-под Орши. Немногим позже, осенью 1655 г. за ними последовала и оставшаяся часть братии, которая перевезла в Иверский монастырь и «печать книжную со всяким нарядом, и печатные книги и печатных мастеров». Попечением Никона и стараниями белорусских монахов устроилась вторая в России типография, начавшая работать наряду с московским Печатным двором и сумевшая выпустить несколько книг³⁹⁰. Переселившаяся в Святоозерскую обитель кутеинская братия, оставаясь с согласия Никона под началом белорусских настоятелей, привнесла в монастырскую жизнь традицию публичных приветственных декламаций. Ими сопровождалась визиты московского патриарха, который относился к стихотворным панегирическим действиям столь же благосклонно, что и русский царь³⁹¹. Валдайский монастырь в 1650–1670-х гг. сохранял тесную связь с выходцами из Белой Руси. С ее уроженцем, архимандритом Иверского монастыря Филофеем, поддерживал отношения

³⁸⁹См. Там же.

³⁹⁰ См. Там же. С. 131.

³⁹¹ См. Сазонова Л.И. Литературная культура России. Раннее Новое время. С. 466.

Симеон Полоцкий: его святыням – мощам Иакова Боровицкого и иконе Иверской Богородицы, список которой был привезен с Афона, он посвящал свои «эпиграммы». В том же монастыре жил и его брат Исакия³⁹².

Святоозерский монастырь с Успенским храмом, освященным Никоном в период оставления патриаршего престола, мог бы стать, но не стал в 1660 г. местом примирения светского и духовного владык. Как не стал он и местом, пожалуй, самого значительного речевого действия авторства Симеона Полоцкого – так называемых Иверских декламаций, составленных в Москве. Их трехчастная композиция, включающая Пролог (Пролиог), разное число ораций, колеблющееся от семи до десяти в трех вариантах произведения, и Эпилог (Апилиог), свидетельствует о знании поэтом структуры пьесы «школьного» типа и отсылает к ранним театральным диалогам Симеона с той существенной разницей, что в декламациях отсутствуют сюжет и персонажи. В окказиональном речевом действе их компенсирует разнообразие метра и ритма, стихотворных формул, которые наряду с пространными многострофными пассажами представляют собой двустишия и образцы леонинского стиха, на что обращает особое внимание анонимный переписчик рукописи с пока не обнаруженного авторского протографа. Он четко фиксирует число поэтических строк и изменения в «мере», в метрической организации стиха. Общее количество отроков, назначенных для исполнения Иверских декламаций, не превышает двенадцати, хотя в копийном списке есть указание на последнего – тринадцатого. Правда, его партию, по признанию изготовителя белой копии, можно «миновать»³⁹³. Двенадцать отроков – это десять ораторов и причтенные к ним два исполнителя Пролога и Эпилога. Примечательно, что в серединной, второй части декламации, в «конце», иначе в эпилоге, дается коллективный образ ее глашатаев, зашифрованный «краегранесием» или акростихом: «В царский приход отроков глас»³⁹⁴. Это и дань книжности, остроумным курьезам барочной литературы, и потрафление царскому интересу к загадкам и шифрам, и смелая попытка оставить в сочинении скрытый

³⁹² См. Там же. С. 471.

³⁹³ Там же. С. 721.

³⁹⁴ Там же. С. 722.

автограф. Сходный авторский жест, характерный и для византийский гимнистов, Симеон осуществил в ранний, виленский период, пребывая среди монахов-базилиан.

Пасхальная пьеса³⁹⁵ Симеона Полоцкого, судя по авторским ремаркам, либо была поставлена, либо предназначалась для постановки «в монастыре отца ксендза Шем[бека]»³⁹⁶. Она имеет Пролог и Эпилог, диалоговую часть, в которой действуют два аллегорических персонажа – Душа (Душа Благочестивая) и Ангел, а также четыре хора. Драматизированный диалог не разделен на акты или сцены, хотя, как справедливо отмечает В.К. Былинин, в ходе представления происходит смена места действия. Пролог, в котором Душа Благочестивая оплакивает у подножия креста смерть Иисуса, и перечисляемые Ангелом в первой части драматизированного диалога картины из сюжета «Страстей Христовых»: арест в Гефсиманском саду, Христос перед Анною, перед Каиафой, первый раз перед Пилатом, перед Иродом, второй раз на суде у Пилата, Голгофа, место пыток и позорной казни, то есть эпизоды с демонстрацией исторических мест и лиц, представлялись, по мнению исследователя, вне храма – на специально сооруженном на монастырском дворе помосте, – на что, действительно, намекают две ремарки: «Тут уже Ангел с Душою пойдут за занавес (запону), а все хоры будут говорить...»³⁹⁷ и «Тут уже идут Ангел, Душа, и хоры в Большую церковь»³⁹⁸. Проблема в том, как понимать в этой записи «занавес» и «Большую церковь». После своего ухода Ангел и Душа не являются участниками действия (судя по ремаркам), на месте же остается процессия, которая продолжает петь церковные гимны (люди) и четыре хора, исполняющие стихотворные декламации, объем которых составляет от 2 до 8 строк. Хор (chor) в этом диалоге Симеона – не группа певчих, он не поет, а декламирует стихи, причем декламация эта не коллективная. Четыре хора – это четыре отдельных персонажа, каждый из которых держит в руке по одному орудию пыток Христа. Исчезновение «за

³⁹⁵Это определение было дано В.К. Былинином. Точнее было бы назвать пьесу страстным диалогом, поскольку ее представление было приурочено к чину выноса плащаницы и службе Крестного пути.

³⁹⁶Цит. по: *Былинин В.К.* Неизученная школьная пьеса Симеона Полоцкого. С. 311.

³⁹⁷Вирши в Великий Пяток при выносе плащаницы // ГИМ. Синодальное собрание № 731. Л. 297.

³⁹⁸*Там же.* Л. 297 об.

кулисами» двух аллегорических персонажей синонимично их выходу из первой – назовем ее «исторической» – части действия, той самой, которая при устройстве кальварий может быть разыграна вне храма, и не обязательно на помосте, тем более, что пасхальное представление, задуманное Симеоном, имеет явные черты многолюдного, массового шествия, в котором хоры (носители страстных реликвий) и аллегорические персоны являются равноправными в сценическом отношении: хоры поднимают и поддерживают трижды упadaющую на колени скорбящую Душу, к ним постоянно обращаются обе аллегорические фигуры. Ангел и Душа с крестом уходят за «занавес», то есть идут в алтарь Большой церкви, а вслед за ними, исполнив свои декламации, отправляются и четыре хора. Число хоров, участвующих в этой пасхальной процессии, не случайно – каждый из них несет по одному из четырех символических орудий мучений Христа: гвозди, венец, копьё и трость³⁹⁹. Несомненно, что вторая – символическая или эмблематическая – часть страстного диалога разыгрывается в храме или в Большой церкви, где Душа водружает свой крест: каждый из четырех хоров дает символическое толкование несомым орудиям пыток, возлагая их к распятию – центральному образу праздника и пьесы, которое в самом начале представления было взято Душой, вместе с ней ходило по мукам и, наконец, вернулось в алтарь:

Пойдем же на место, где то древо свято

Руками Души Благочестивой взято⁴⁰⁰.

В «Виршах в Великий Пяток при выносе плащаницы» Симеон театрализовал пятничное богослужение Крестного пути – единственную литургическую церемонию католической церкви, лишенную неприкосновенного сакрального центра – евхаристии, и предваряющей вечернее богослужение Страстей Господних, во время которого совершается причастие. Перед началом богослужения с алтаря убирается и закрывается покровом распятие,

³⁹⁹ Павел Алеппский отмечал изображения орудий пыток Христа рядом с Распятием над въездными воротами в тех городах Малороссии, которые были отняты у «ляхов», считая их опознавательным знаком католицизма. См.: Путешествие Анхиохийского патриарха Макария в Россию в половине XVII века, описанное его сыном, архидиаконом Павлом Алеппским. С. 135.

⁴⁰⁰ Цит. по: *Былинин В.К.* Неизученная школьная пьеса Симеона Полоцкого С. 316.

участвовавшее в театрализованной процессии, а между литургией Слова и евхаристией снова выносится в алтарь и открывается для общего поклонения. После причастия совершается процессия ко «Гробу Господню», во время которой Святые Дары переносятся из главной дарохранительницы храма в боковую часовню, символически представляющую место погребения Иисуса. Таким образом, вся община соучаствует в символическом обряде снятия с креста и положения во гроб. Следует отметить, что во время литургии Страстей Господних священники одеты в черное, по контрасту с белыми одеждами клириков, представлявшими в диалоге Душу Благочестивую и Ангела. Пролог, вступительный монолог Души, обозначен у Симеона ремаркой и маркирует начало театрализованного действия-шествия, Эпилог так же выделен авторской пометой и является заключительной дидактической сентенцией Ангела, разъясняющего Душе смысл крестных мук и смерти Спасителя. Таким образом, действие открывается Прологом, который произносит Душа, обращаясь к участникам процессии, после него следует пасхальный гимн (пение), а затем ремарка: «Душа обращается к хору»⁴⁰¹. То есть автор закрепляет в специальной помете смену объекта обращения. То же зеркально воспроизводится в финале представления-шествия: «Ангел говорит Душе», затем исполняется гимн и далее следует Эпилог⁴⁰². За Ангелом в диалоге – точнее в Эпилоге – остается последнее слово, что и по сюжету евангельских писаний и по его зрелищной интерпретации связано с ходом праздничной пасхальной мессы: в воскресное утро вспоминают приход трех Марий – жен-мироносиц ко гробу и их встречу с ангелом, объявляющим о воскресении Христа, сцена, послужившая в IXв. началом западноевропейской литургической драмы и театра.

Плач Души, переживающей крестные муки Христа как собственные, взвинченные, крайне напряженные и выразительные эмоциональные состояния в начале действия, выраженные в криках и падениях на колена, сменяются умиротворением и покоем в финале. По этой эмоциональной амплитуде,

⁴⁰¹ *Вирши в Великий Пяток при выносе плащаницы // ГИМ. Синодальное собрание № 731. Л. 294.*

⁴⁰² *Там же. Л. 301.*

сумевшей передать и взволнованность бароккои его рассудочность, возгонялось и успокаивалось настроение публики, соучаствовавшей в представлении диалога. Первый опыт школьного драматурга Симеона Полоцкого свидетельствовал о стремлении овладеть эмфатическим пластическим и словестным жестом в страстном театрализованном действе, равно как и формой западноевропейского литургического театра.

Разработкой средств эмоционального воздействия на слушателей – ибо перед нами произведение, хотя и «сценическое», но крайне скудное в оформлении, обходящееся декорациями и реквизитом, которые предоставляют храм, его периметр и ризница – занималась риторика. В Киево-Могилянском коллегиуме, где до переезда в Вильну обучался Симеон, хранилась рукописная книга Иосифа Кононовича-Горбацкого «Orator Mohileanus Marci Tullii Ciceronis apparatusis partitionibus excultus» (Оратор Могилянский, украшенный совершеннейшими ораторскими разделами Марка Туллия Цицерона) – прочитанный автором в 1635/36 г. предметный курс⁴⁰³, из которого мог почерпнуть свои начальные познания в риторике будущий русский стихотворец. Во вступлении к трактату обсуждается красноречие как особое искусство, необходимость совершенствовать природный дар оратора изучением его правил и практические задачи для того, кто произносит публичные речи – быть заразительным в интонации, убедительным в сопряжении слова с мимикой и жестом. В риториках, помимо изложения законов построения речи: ее структуры, тропов и фигур (поэтического синтаксиса), жанрового разнообразия; обсуждаются способы эмоционального усиления речи, непосредственного общения автора с аудиторией и атмосферы, создаваемой звучащим словом. Так, для передачи проклятий, просьб и жалоб автору следует использовать междометия («гласные объявления»), при написании диалога ему нужно представлять себя в качестве второго собеседника («предочи явление»), наконец, следует различать «тройные роды глаголения» – владеть и уместно употреблять

⁴⁰³ См. *Елеонская А.С.* Русская ораторская проза в литературном процессе XVII века. М.: Наука, 1990. С. 22.

стиль «смиранный» (низкий), «высокий» и «мерный» (средний)⁴⁰⁴, сообразуясь с уровнем и настроением слушателей. К концу XVII в., в условиях расширения пространства для публично произносимого слова, в канун утверждения русского школьного театра с ведущим жанром панегирического действия, в риториках особое внимание уделяется оценке природной способности к декламированию, при этом автор текста и его исполнитель не обязательно совпадают. В «Риторике» Михаила Усачева содержится глава «О естестве», в которой перечисляются ограничения, налагаемые на ораторов: «егда имеет язык заикавый, сиповатый, борботливый, гугнивый, шепетливый, хрповатый, горкавый... или движение лица имеет зело простое и науклонное и взирающим разумным людем мерзкое, сей не возможет между речеточцы почтен быти». Зато обделенный природным даром ритор, как с некоторым пренебрежением заявляет автор трактата, может остаться «слагателем глаголаня»⁴⁰⁵. Здесь на лицо эстетическая оценка риторического мастерства, но не как литературного, а как исполнительского.

Симеон Полоцкий – искусный риторик, счастливо соединивший в себе оба дарования, о чем свидетельствуют его многочисленные проповеди, написанные и говоренные в соборе Заиконоспасского монастыря и домашней церкви русский царик – чаще в церкви св. Евдокии, построенной над Екатерининским храмом в 1654 г. К тому же, в период пребывания в составе монашеского братства ордена Василия Великого в виленском Троицком монастыре и сочинения «Виршейна Великий Пяток...», он был еще молодым человеком, немногим старше двадцати лет, и не наставником, а учеником и послушником новициата и, возможно, слушал лекции иезуитских профессоров по риторике и философии в Виленской академии⁴⁰⁶, что позволяет увидеть в Самуиле Петровском-Ситняновиче не только автора текста, но и одного из его исполнителей. Он мог присутствовать на исполнении риторического пасхального действия собственного сочинения. Тем более, что в криптограмме, оставленной в конце рукописи, он удостоверяет свое

⁴⁰⁴ Там же. С.30.

⁴⁰⁵ Там же. С. 31.

⁴⁰⁶ Юсим М.А. Книги из библиотеки Симеона Полоцкого – Сильвестра Медведева // Труды отдела древнерусской литературы / Российская академия наук. Институт русской литературы (Пушкинский Дом); отв. ред. Д.С. Лихачев. СПб: Дмитрий Буланин, 1993. Т. 47. С. 323.

авторство, назвавшись «базилианином» и приложив к ней в качестве ключа латинское слово – «honorum» (честь)⁴⁰⁷.

Сближал ораторскую речь с театральным представлением и младший современник Симеона Полоцкого – местоблюститель патриаршего престола в эпоху Петра – Стефан Яворский. В его «Руке риторической», написанной на латыни в конце XVII в. и переведенной на русский Ф. Поликарповым в 1705 г. сказано: «Без аффектов слово не сладостно яко увядшо и гнило содевается. Тем же аффекты суть аки душа слову или соль брашну⁴⁰⁸». Стефан рассуждает о разнообразии голосовых интонациях, выражающих страсти (ярость, страх) и чувства (печаль), мимических выражений и об иллюстративных жестах.

Мрачная эмоциональная напряженность западноевропейского барокко, проникшая в образный строй польских «Виршей на Великий Пяток...», в поэтических декламациях Симеона со сменой литературного языка и литургической традиции, противостоящей и сопротивляющейся театрализации, приглушается, но поначалу не исчезает. Показательны в этом отношении рождественский диалог «Беседы пастушеские» (у Полоцкого «Беседы пастуския» и старобелорусский язык в них уловим), впервые опубликованный С.А. Щегловой⁴⁰⁹, и примыкающие к нему два стихотворных монолога: «Orator от избиенных младенцах», написанный в развитие сюжета, и «O[rator] краснопевца»⁴¹⁰, являющийся идеальным завершением темы в риторическом ключе (конклюзией в терминологии славянской теории или *peroratio* – в латинской). Наличие сквозной темы и характер графической записи трех стихотворных фрагментов, написанных рукой Симеона, дают основание объединить их в рождественский цикл. Все три декламации – один диалог и два монолога – рассчитаны на одну и ту же пару исполнителей и составляют единый текстовый корпус – записаны без разрывов и пропуска листов. Кроме того, надо отметить, что за празднованием рождения Христа католическая церковь в

⁴⁰⁷ Вирши в Великий Пяток при выносе плащаницы // ГИМ. Синодальное собрание № 731. Л. 301.

⁴⁰⁸ *Елеонская А.С.* Русская ораторская проза в литературном процессе XVII века. С. 54.

⁴⁰⁹ *Щеглова С.А.* Русская пастораль XVII века («Беседы пастушеские» Симеона Полоцкого) // Старинный театр в России: XVII–XVIII вв. / Сб. статей под ред. акад. В.Н. Перетца. Пг.: Academia, 1923. С. 65–92.

⁴¹⁰ Orator от избиенных младенцах, O[rator] краснопевца // ГИМ. Синодальное собрание № 877. Л. 15–17.

последующие дни вспоминает избитых младенцев и бегство святого семейства в Египет. В сведении отдельных эпизодов рождественской истории в общем игровом пространстве угадываются сюжет и идея театра типа «вертеп». К шествию пастухов-царей-волхвов к яслям Богомладенца прибавляется сцена царя Ирода, плач Рахили и явление спящему Иосифу ангела, призывающего к спасению в Египте. Традиция кукольных рождественских представлений сложилась в западнорусских землях, испытавших, либо продолжавших испытывать культурное влияние католицизма, но не ранее XVIII в., когда межконфессиональные распри утратили былое ожесточение. Ее связь с украинской и белорусской монастырской культурой очевидна – носителями ее были учащиеся тех же монастырских школ⁴¹¹. Ближайшей аналогией исполнителям вертепных спектаклей, которые кочевали на святках по домам городских обывателей, распевая праздничный кондаки декламируя по ролям силлабические вирши собственного сочинения, являются западноевропейские ваганты, «безместные» клирики и поэты. Через учеников монастырских училищ книжная духовная поэзия, созданная школьными наставниками для декламации перед братией, проникала в народную городскую среду, соединившись с фольклорным обычаем колядования.

Поводом для трехчастной сimeoновой инсценировки явился второй по значимости христианский праздник – Рождество Христово. Не раньше XV в. внутри римского богослужения возникла латинская рождественская драма, воспринявшая структуру и зрелищную форму пасхального литургического действия⁴¹². Центральное событие двух храмовых представлений – шествие трех клириков к алтарю, который символизировал либо гроб Христа (на Пасху), либо его ясли (на Рождество). В XIII в. рождественская литургическая драма первой отделилась от своего церковного истока, развивая бытовую линию сюжета о святом семействе. Ее разыгрывали вне храма и не в сочельник, а во время святок на национальных

⁴¹¹ См. *Петров Н.И.* Старинный южнорусский театр и в частности вертеп // Киевская старина. 1882. № 11. С. 438–480; *Вишневецкий Д.К.* Киевская академия в первой половине XVIII ст. Киев: Тип. И.И. Горбунова, 1903; *Белецкий А.И.* Старинный театр в России. М.: Т-во В.В. Думнов, насл. бр. Салаевых, 1923.

⁴¹² См. *Harit E.*, *Das Drama des Mittelalters. Osterfeiern.* Leipzig: Philipp Reclam jun., 1937.

языках и народных диалектах. Она оказалась открытой для включения в сакральный сюжет бытовых и комических сценок. К XVII в. ее отличало наибольшее разнообразие сцен и постановочных решений (один и тот же сюжет воплощался в шествии пастухов, в приходе трех царей, в поклонении волхвов, в плаче Рахили и в Игре об Ироде; бытовал в форме диалога-декламации, театральной сценки с живыми исполнителями и кукольного представления)⁴¹³.

В инсценировках двух главных христианских праздников – «Виршах на Великий пяток» и «Беседах пастушеских» – годовой литургический цикл предстал как осмысленная в духе догматического богословия и развернутая в форме драматического диалога оппозиция жизни-смерти. До 1653 г. базилианин Самуил был автором страстного действия в Вильне, после 1656 г. православный монах Симеон стал сочинителем рождественского диалога в Полоцке. Временная дистанция между двумя произведениями не так велика, но их эстетическое различие существенно. Слушателей в столице Великого княжества Литовского сложно было удивить декламированием силлабических виршей на польском языке, зато метрическая русская речь во время представления по случаю Рождества Христова прозвучала в новинку в православной обители, главный храм которой был освящен в честь Богоявления Господня. В римско-католической церкви этот праздник развивает сюжет рождественского предания и посвящен приходу к младенцу Иисусу трех царей – волхвов, названных Каспаром, Мельхиором и Балтазаром. Их визит к яслям инсценирован в литургической драме, которую именуют либо «Действом волхвов», либо «Действом трех королей». На праздник Богоявления православная церковь вспоминает крещение Христа и явление во время него св. Троицы. Таким образом, Рождество и Крещение составляют единый праздник Богоявления.

Перед автором – недавним постриженником монастыря – стояла непростая задача: уклонившись от зрелищности католического культа с его стремлением к полноте воссоздания евангельских событий, инсценировать сюжет Рождества в

⁴¹³См. *Schulze U.*, *Geistliche Spiele im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit. Von der liturgischen Feier zum Schauspiel. Eine Einführung.* Berlin: Erich Schmidt Verlag, 2012.

приближении к образам и смыслам литургии православного праздника. Согласно ей, первыми свидетелями небесного знамения (не звезды, которая ведет к вифлеемскому вертепу, а открывшихся небес и ангельского благовеста) были простые пастухи. Именно они, опередив всех, пришли на поклон к Богомладенцу. Волхвы, упомянутые у евангелиста Матфея, превращенные в католической традиции в восточных царей, являются персонажами «маргинальными», вытесненными на периферию сюжета поклонения (в русской иконографии они только направляются в Вифлеем). Принесенные ими дары не интерпретируются как символическое почитание трех ипостасей родившегося Христа – человека, царя из рода Давида и бога, что важно и характерно для католического праздника. У православного монаха в рождественской инсценировке не могло появиться непосредственного изображения Святого семейства (Девы Марии, младенца Иисуса и праведного Иосифа) – его представляла икона праздника; не могло повториться и сакральное переживание верующими чуда явления в мир Спасителя – оно было пережито ими во время литургии. Но чудо как главная тема и центральный образ рождества должно было воплотиться и воплотилось в драматизированном поэтическом диалоге Симеона, рассчитанном на публичное представление, скорее всего в трапезной полоцкого Богоявленского монастыря на святках в период 1656–1660 гг., до первого визита в Москву.

Возможности же разыграть этот текст в Первопрестольной препятствовала «мова» и особая звукопись, связанная с народным наречием и употреблением сапфической строфы, как в диалоге, так и в рождественских гимнах, исполнение которых расходилось с традицией литургических песнопений.

Симеон не предпринял попытки перевести свой текст на московскую речь, вернуть стихотворные и песенные фрагменты к строгой литургической формуле Великого славословия (в рождественском сочинении автор представил его поэтическую версию) и в столицу Московской Руси привез в 1660 г. новые стихотворные декламации, в которых западнорусское наречие сделалось малоразличимым. В них не было вокальных вставок, что исключало подражание литургическому мелосу в московском или киевском изводе – это была ораторская

стихотворная речь, но не пение. В метрических орациях проступила непривычная для москвитов новизна в использовании тропов и топосов христологической литературы: то, что служило риторическим украшением образа Христа, переносилось на великого государя Алексея Михайловича, пусть и монарха, но не богочеловека.

Первый приезд Симеона в Москву совпал со временем нарастания расколучительных настроений и самовольного оставления Никоном патриаршего престола. До этого срока не вовлеченный в столичный, драматически напряженный конфликт между «священством» и «царством», раскольниками и никонианами, полоцкий монах упражнялся в искусстве стихосложения и риторической науке, опираясь на авторитет Священного писания и православной литургии. По их канве он ткал свой затейливый барочный орнамент, в котором переплелись и смешались христианские и языческие образы, ветхозаветная и евангельская символика, библейская и местная география.

В рождественской инсценировке православный монах должен был бы ограничиться евангелием от Луки (2: 1–20: в нем – источник Великого славословия праздника: «Слава в вышних Богу, и на земле мир, в человеках благоволение», отметим, справедливости ради, совпадающего и с гимном католической мессы «Gloria ex celsis Deo», и с седьмой песней праздничного канона). Полное название рождественского сочинения Симеона: «”Беседы пастуския” еже есть о воплощении господа бога и спаса нашего Иисуса Христа, виденнаго ими во вертепе, от пречистыя девы Марии пеленами повита и во яслях положенна», без сомнения, отсылает к евангелисту Луке. Однако Симеон расширил круг тем и образов, задействовав и отрывок из сказания Матфея (2: 2–15). Только в нем есть упоминание о поклонении щедрых на подарки волхвов, от которых в католической драме «произошли» три царя с дарами, и избиение младенцев по приказу Ирода – присоединенный к сцене шествия сюжетный фрагмент.

В тексте Симеона есть и паломничество волхвов к колыбели Христа, и приход восточных царей к младенцу, правда, они не инсценированы, а входят в диалог в качестве риторических фигур. Зато монолог от избитых младенцев, который, по нашему мнению, у Симеона является частью драматического рождественского действия, представляет собой новую сценическую версию сюжета Ирода или плача Рахили, во всяком случае, он сочинен в продолжение рождественской истории. Этот монолог не имеет аналога в католической театральной традиции, является оригинальным сценическим решением стихотворца и сообщает светлому и радостному православному празднику рождества характерный для европейского барокко оттенок трагизма. Именно оттенок, поскольку в постановке трагизм смягчается. В рождественском сюжете от евангелиста Матфея к Иосифу обращается ангел, понуждающий его вместе с Марией и младенцем Христом бежать в Египет. В представлении фигуру ангела замещает персонаж, говорящий от лица безвинно убитых младенцев, своего рода – ангельского сонма. Он обращается к спящему Иосифу, живописуя картины кровавой расправы Ирода над матерями и их детьми, и призывает бежать из Иудеи:

Востани Иосифе вкую долго спиши,
Приклони ухо твое и глас к себе слыши.
Слыши глас вещающа небеснаго посла,
Вскоре под яремнича уготови осла.
Отрочатко и мать его на нь посади,
Днем и нощию бежа Египет гряди.
Взыскал бо ся Иисуса Ирод погубити,
Посла во Вифлеом воя младенцы убити⁴¹⁴...

Этот монолог сочинен для отрока – одного из учеников полоцкой братской школы. Но примечательно, что и роль первого пастуха была предназначена Симеоном не для насельника Богоявленского монастыря, а для юного воспитанника той же школы.

⁴¹⁴Orator от избитых младенцев // ГИМ. Синодальное собрание № 877. Л. 15.

В «Беседах пастушеских» участвуют два персонажа, совсем не аллегорические фигуры, а наделенные индивидуальными чертами люди. Первый пастух – «юноша красный», образ которого не лишен комизма, причем комический эффект, производимый этим персонажем на публику, возникает только во время представления. Он – простака, с возмущением требующий от небес немедленного явления обещанного пророками Мессии и подозревающий небеса в нежелании спустить его на землю:

О небеса, что долго зазорите,
Адамантовых врат не отворите,
Удержуете нам обещанного,
Агнца славного?
Спустите радость ненасыщенную,
Кропите свыше росу спасенную,
Оживляющу изсохшия души
В греховной суше⁴¹⁵.

С.А. Щеглова, опубликовавшая диалог и тщательно исследовавшая его пересечения с польской рождественской пьесой, отказала ему в комизме, сочтя его отсутствие основной чертой, отличающей белорусскую инсценировку от европейских рождественских постановок. Конечно, в «Беседах пастушеских» бытовой комизм не проявлен: он будет вынесен на поверхность вследствие рецепции жанра польской рождественской пасторали в «Комедии на Рождество Христово» Дмитрия Ростовского, который был младшим современником Симеона Полоцкого и столь же близко, как и он, наблюдал европейскую традицию театрализованных рождественских действий⁴¹⁶.

При отсутствии бытовых реалий и индивидуализации характеров персонажей, в рождественском диалоге Симеона теплится комизм простодушия: герой ожидает чуда грандиозного масштаба, небесного сошествия Спасителя мира, тем более, что выход объявлен – ангелы его возвещали, крылами махали,

⁴¹⁵ Цит. по: *Щеглова С.А.* Русская пастораль XVII века («Беседы пастушеские» Симеона Полоцкого). С. 84.

⁴¹⁶ Во второй половине 1670-х Дмитрий Ростовский проповедовал в единственном православном монастыре Вильны – Святодуховом или в хорошо известном его старшему современнику Симеону братстве св. Духа.

песни сплетали, а Миссия так и не появился. Сперва «юноша красный» ругает небеса, напрасно производившие чудесные знамения, затем узнает от второго пастуха, что чудо свершилось, и тот видел его собственными глазами. Юному пастуху обидно, что он один не увидел великолепного зрелища сошествия с небес монарха мира:

Кая же вина, что творец всемогый
Оставль богатый Олимп в наш убогий
Дол земной сошел и явился вама?
Скажите нама⁴¹⁷.

Пожалуй, он – единственный человек на свете, который не знает, что бог послал на землю своего сына – младенца, рожденного земной девой, спеленутого и положенного ею в ясли в вифлеемской пещере, где его согревают дыханием вол и осел. Юноша упорствует в своем заблуждении, не веря, что чудо может быть таким простым и земным. Незнание и сомнение и есть источник наивного комизма в симеоновой инсценировке Рождества, который открывается во время представления, одновременно и забавляя и наставляя публику. Бессмысленно было бы разыгрывать эту историю только перед братией Богоявленского монастыря.

Несложно заметить, что пытливый юноша все время задает вопросы второму пастуху, стоявшему подле яслей Христа и, несомненно, осведомленному в вопросах теологии. Оппозиция «вопрос-ответ» формирует структуру и катехизиса, и риторического учебника, и богословского трактата (у Полоцкого в московский период этот литературный жанр тоже определяется как «беседа»). Характерна она и для латинской литургической драмы (вопрос Ангела о цели шествия Марий – ответ трех мироносиц в пасхальном литургическом представлении; вопрос трех пастухов о пути к младенцу – ответ Ангела в рождественской). Пастух-простец интересуется у пастуха-мудреца, как возможно вместе с царями из стран «тирских, аравитцких и персидских» прийти на

⁴¹⁷ Цит. по: Щеглова С.А. Русская пастораль XVII века («Беседы пастушеские» Симеона Полоцкого). С. 86.

поклонение к величайшему монарху мира; как убогому, не знающему «писаний книжных» и не наученному «красномовству» славить его; что нищему принести в дар царю царей и как отыскать то место, где высится его престол:

Камо же пойдем, пути не ве[ду]ще,

Како обрящем место незнающе,

Ни града того, где есть обитайя

Бог мир спасайя?⁴¹⁸

Второй пастух, отвечающий, как школьный учитель, на все вопросы простодушного юноши, предлагает ему в финале отправиться в Вифлеем и собственными глазами увидеть живого бога. Картина Святого семейства, которую он рисует, отстоит от византийской иконографии праздника, включает в себя бытовые детали, характерные для западноевропейской живописи на сюжет Рождества: в ней нет пророка Исаии, но есть «старенький» Иосиф, который должен сообщить паломникам «вся тайны» и показать чудо-младенца, «темная» пещера, в которую «изволил же ся со скоты вселити» великий Мессия.

Экфрастический характер текста, в котором нет сценических ремарок, а есть только буквенная цифровая нотация, указывающая на очередность речей двух персонажей, и латинское указание на вокальный фрагмент, завершающий рождественский диалог, – это и дань европейскому барокко, склонному к описанию и картинности, и способ замещения словесным жестом табуированной зрелищности сакрального сюжета. Все время, пока длится диалог, за спинами протагонистов стоят их до поры молчащие собратья. Площадка, на которой представляются «Беседы пастушеские», заполнена двумя группами – учениками-отроками, от лица которых вопрошает пастух-простец, и наставниками-монахами, от лица которых отвечает пастух-мудрец. На «массовость» участников постановки указывают обращения друг к другу обоих пастухов – за ними стоят их «дружины». Они вступают в рождественское действие в качестве певчих, исполняющих, как указано Симеоном, гимны или колядки («*hymnus sev*

⁴¹⁸ Там же. С. 87.

rotula»⁴¹⁹). Силлабическую основу сохраняют и песнопения. С той лишь разницей, что одиннадцатисложник трех строк с усеченной четвертой из диалога, сменяет строфа, состоящая из трех строк (примечательно, что количество строк не парное): двух зарифмованных семисложных и нечетной третьей, подвешенной без рифмы. Все третьи строки в гимне рифмуются между собой. Отсюда и странное, уточняющее латинское понятие: «rotula», употребленное Симеоном во множественном числе и поддающееся расшифровке с обязательным учетом фольклорного контекста. Новый латинский термин следует перевести как «колядки» – бесконечное вращение, однообразное повторение простого музыкального напева, который укладывается в три строки. Очевидно, что мелодия рождественского гимна не отличается у автора сложной барочной орнаментальностью или приближенным к литургической форме голосоведением. В своем рождественском действе Симеон использует образы не только живописные, в которых без труда угадывается иконография Рождества, но и «звучащие», уравнивающие музыкальный фольклор и рождественское богослужение: умиленные голоса ангелов, ангельские песни, звуки пищалок и свирелей. Наконец, он дважды интерпретирует начало Великого славословия: первый раз в декламационной части стихотворного диалога и второй – в рождественском гимне:

... Слава во вышних богу вопиюще
Мир человеком весело зовуще
Нам бегшим в страсе комуждо предсташа
Всех утешаша... (диалог, с. 85)

... Ныне на высоком небе
Буди честь и слава тебе
О боже наш превечный.
На земли же спасение
Людем благоволение

⁴¹⁹ Беседы пастушеские // ГИМ. Синодальное собрание № 877. Л. 13.

Мирови мир сердечный... (рождественский гимн, с. 91)

Стихотворные импровизации на тему литургического славословия, имея в основе общий метрический принцип, демонстрировали его вариативность: разный ритмический рисунок и способ исполнения – ораторский и вокальный. Это означало, что наряду с сохранением незыблемого канона, в жизнь православных монастырей Западной Руси середины XVII в. входил новый церковный церемониал, преодолевающий запрет на публичные зрелищные трактовки центральных событий священной истории, переводящий их на язык силлабической поэзии и риторического речевого жеста.

В отличие от польского пасхального диалога, белорусский рождественский не имеет у Симеона ни пролога, ни эпилога, то есть тех формальных границ, которые отделяли представление «Страстей Христовых» от чинопоследования – процессии Великой пятницы. Рождественская пастораль разыграна не в канун церковного праздника и не является его зрелищной подменой: она не попадает в литургическое время, а наследует ему, и потому эта святочная вокально-драматическая композиция в границах не нуждается. У нее – свой сюжет и свое настроение. Ей передается и в постоянном вращении строф-колядок играет и длится радость чуда, пережитого во время праздничной литургии. В этом смысле пасторальная часть рождественского драматического цикла у Симеона – антипод его польских католических «Страстей». Их мрачноватая тональность отзывается в следующей за пастушеским действием монологической декламации от избитых младенцев, которую мог произносить воспитанник, исполнявший партию юного пастуха.

Симеон, ученик иезуитов и вчерашний униат, усвоивший уроки западноевропейское барокко (в его сочинении представлена западноевропейская иконография Рождества: все три поклонения младенцу Христу (пастухи, цари, волхвы), а Дева Мария то возлежит на лоне рядом с яслями, то сидит, держа младенца на коленях) придавал событию легкий оттенок скорби и печали, характерный для католических инсценировок сюжета. Правда, он не позволил себе ввести в представление аллегорическую фигуру Ангела, зато заменил его

персоной оратора, за спиной которого снова теснится толпа отроков братской школы. В двух заключительных строках этой декламации вспоминается пророчество Исаии, что возвращает слушателя к византийской иконографии праздника, в которой ветхозаветный пророк – участник сюжета, и одновременно к пятой песне канонас ирмосом «Бог сый мира», в которой основным мотивом является духовный переход из ночи в утро, от тьмы к свету и возрождение ветхозаветного человека – раба греха. Рождественский цикл завершает «учительное слово» ритора, наставника школы, в котором пророчеству Исаии придана метрическая форма. Речь красномовца – своеобразный эпилог, завершающий все действие, богословское послесловие и комментарий к нему, сходное по смыслу и композиции с финальным монологом Ангела из польского страстного диалога и тоже обращенное к публике:

Послушни православныи роде моих слове
Скажу бо тебе ныне тайну дивных чуде
Не слыханых от века в мире изначала
Чистая девица плод без мужа зачала
И в чистоте девитца сына породила
От чудо по рождству девою пребыла...⁴²⁰

Корпус рождественских текстов, состоящий из «Бесед пастушеских» и двух декламационных монологов, был перевезен Симеоном в Москву не позднее 1664 г., но никогда не подготавливался к печати. Тем удивительнее выглядят два исправления на полях рукописи, внесенные его рукой и относящиеся к белорусскому периоду. Автор, оставляя без изменения обе декламации, в тексте пасторали производит одну лексическую замену: употребляет вместо слова «причина» – слово «вина», старославянское, общеупотребительное, близкое к южнорусскому наречию, с тем, чтобы не разрушить метрическую схему стиха. Вторая замена смысловая – вместо «старенького» Иосифа появляется «обручник» Иосиф, Иосиф – плотник и муж Марии, что снимает с персонажа налет возрастной характерности, неуместной в сакральном сюжете, но всячески

⁴²⁰[O]r[ator] красномовца // ГИМ. Синодальное собрание № 877. Л. 16-16 об.

подчеркиваемой в западноевропейских рождественских постановках, обытовивших и комически снизивших образ святого семейства. Наличие коррекций в тексте «Бесед пастушеских» позволяет предположить, что эта часть цикла представлялась учениками и учителями полоцкой монастырской школы не единожды.

Рождественскую пастораль вне цикла отличает целостность и завершенность композиции. В польском пасхальном действе автор достигал единства композиционного решения, используя структурные элементы школьной драмы: пролог, диалог и эпилог. Диалог Души и Ангела орнаментировали двуступица четырех хоров и латинские гимны сводного хора пасхальной процессии. В «Беседах пастушеских» риторическая и гимническая составляющие не смешиваются, формально разведены, барочная слоистость преодолена: в финальных гимнах зеркально отражаются экфрастические образы диалога и возгоняется до эмоционального пика настроение всеобщей радости и ликования по случаю рождества. Это происходит не за счет сопереживания драматическим персонажам, эмоционального подключения к ним по ходу сценического действия, как в пасхальном диалоге, а благодаря вовлечению присутствующей публики в совместное с действующими лицами распевание колядок, которые исполняются, в отличие от латинских гимнов, на народном языке. Это радостное коллективное молитвословие и есть тот подлинный дар Христу на рождество, о котором так беспокоился юный пастух (а не овечки, которых пастыри пригоняли к колыбели Агнца – дар в рождественской истории). Песенный финал вытесняет условный историзм из рождественского сюжета и превращает его в факт живого религиозно-эмоционального переживания, продолжающегося все время святок и за пределами храма.

Богословская трактовка в соединении с радостным переживанием праздника Рождества, не омраченного воспоминанием об истребленных младенцах, входит в те декламации Симеона, которые он составлял либо для светских заказчиков, либо для церковных иерархов, произнося их один или совместно с учениками. Они относятся к периоду между его пребыванием в полоцком Богоявленском

монастыре и окончательным переселением в Москву (1656–1664 гг.). Повторно к театрализации сюжетов двух христианских праздников стихотворец не обращался, отдав предпочтение риторическому жанру или речевому действию. Театральный потенциал был исчерпан драматическими декламациями на пасхальный и рождественский сюжет, по всей вероятности, сочиненными на близкой временной дистанции и под эстетическим влиянием католической литургии. В этих театрализованных действиях исполнители «глаголили» не от себя, а от лица вымышленных драматическим поэтом персонажей, обращаясь к публике, ко всей христианской общине, вовлекая ее в совместное действие – пасхальными гимнами в польских «Страстях» и колядками в белорусском рождественском представлении. Покинув православную обитель в Полоцке и переселившись в московский Заиконоспасский монастырь, Симеон составил «Стихи краесогласнии на Рождество глаголемьи в церкви во славу Христа бога» и в них строго держался литургического сценария, перемежая орации пением ирмосов.

За полоцкой рождественской пасторалью, соединившей пение ритуальных колядок с ораторским диалогом, последовали «Стихи на воскресение Христово», в котором отсутствовали вокальные партии песенного канона, а вместо них нагнетались поэтические метафоры страданий и крестного подвига, что свидетельствует об исполнении стихотворного страстного полилога в стенах братской школы Богоявленского монастыря.

2.4. Московские декламации и придворный речевой этикет

Характерно, что Симеон, оказавшись в Москве, не развивал в декламациях сюжет страданий Христа, но в духе рождественского ликования сложил диалог «На воскресение Христово» для царя Алексея Михайловича в 1660 г. Скорее всего, особое настроение – радостное переживание воскресения Христова было связано с неукоснительно соблюдавшимся при дворе церемониалом славления Христа. Дважды в год, на Рождество и Пасху, великий государь принимал у себя придворный чин и власти – патриарха, митрополитов, епископов и

архимандритов, а также посланников от монастырей, которые приходили к нему с дарами и славили Спасителя. Сопровождали духовные власти, как правило, певчие, которые исполняли для московского царя праздничные молитвенные песнопения. Монах Симеон исполнил для российского самодержца не подобающий случаю церковный гимн, а речевое действие собственного сочинения. Его двухчастная пасхальная декламация имитирует вокальный напев, благодаря возникающей внутри каждой строки рифме, и рассчитана на двух ораторов (их число обозначено буквенной нотацией)⁴²¹:

А

Бог всемогущий небо владущий
Днесь торжествует мир ликовствует
Яко геенна днесь побежденна
Грех упразднися смерть умертвися
А мы ожихом рай получихом
Еже в нем жити безсмертны быти
За что честьслава вечная хвала
Христу воскресшу вся ны вознесшу
Сый же и тебе да даст жизнь в небе
Тожи желяю сам ся кланяю
Стопы лобзаю долг исполняю.

В

Радость в мире всем во вере
Правой сущим Христа чтушим
Днесь силет просвещает
Яко егда мрачна ада
Адам скачет ад же плачет
Евва с чады до ограды
Райска тщится веселится
По ней и ти изволь ити

⁴²¹На воскресение Христово // ГИМ. Синодальное собрание № 731. Л. 230–230 об.

Лета многа до чертога
Пресветдаго небеснаго
Славя Христа з сердца уста
Он тя в небе примет к себе
И здесь вславит честна явит
Чесо верно и усердно
Вам желаю след лобзаю.

Эффект вокального звучания стиха основан на упрощенном приеме барочной поэзии, которым мастерски владел Симеон Полоцкий. «Эхо» или «*carmen echicum*» – особый род стихотворной звукописи, в котором заявляет о себе театральная природа барочного стиля. «Эхо» или леонинский стих – идеальная возможность для упражнения в искусстве декламации. Каждая строка распадается на две части, сначала проваривается первая до условной цезуры (слова-рифмы или знака препинания), затем вторая. Времени распевать короткую, дробную и ритмичную строку у исполнителя не остается, но ощущение мелодического звучания, тем не менее, присутствует. На то, что это всего лишь имитация вокальности, указывает и нечетное количество строк в каждой из частей барочного «эхо». Их четность как основной принцип силлабической поэзии восстанавливается только в процессе исполнения – голос, прерывающийся на цезуре, разламывая строку пополам, фактически удваивает ее. Леонинский стих, идеально имитирующий песенность, наиболее точно отвечал стремлению Симеона, утвердив декламацию на образах веселья и ликования из пасхального канона Иоанна Дамаскина, сочинить в подражание византийскому стихотворцу русский праздничный гимн. Но не пропеть его, а проговорить: искусство церковных певчих уступало место искусству ораторов, вокальная музыка – звучащей поэзии.

В московских декламациях Симеона Полоцкого просматривается тенденция на сокращение текстового объема и количества ораций, а, следовательно, и числа участников. В Заиконоспасском монастыре у него не было регулярной школы и многочисленных отроков, не в пример полоцкому братскому училищу. Вполне

вероятно, что ораторов в пасхальном «эхе» было двое – в пользу этого свидетельствует характер симеоновой записи «ремарок»: буквой он, как правило, обозначает каждого декламатора, одновременно маркируя начало его речевой партии.

Декламации в форме «эхо» – изящная поэтическая вольность православного монаха – произносились им и учениками публично и в Полоцке и в Москве, но только в кругу светских лиц. Тем более, что касался в них автор главных событий церковного года – Воскресения и Рождества, устраивая из стихотворных ораций целое декламационное представление и отстраняясь от песенного канона. Спервасоставлялась пространный метрическая речь-поздравление, посвященная празднику: ее должен был произносить кто-нибудь из домашних, юных членов семейства, и учеников поэта, за ней следовало «эхо», которое исполняли либо учитель, либо его ученик. При этом учитывалось родственное отношение декламатора к адресату стихотворного послания, и, как правило, иерархическое – от младшего к старшему. Вот пример рождественского ораторского представления, состоявшего из двух частей – поздравления с Рождеством от сына к отцу и простейшего «эха»:

...Велия радость мирови сияет
Бог человеком нас для бывает
Дабы свободил от темного ада
Овец погибших безчислена стада
Из волчьих зубов хочет исхитити
В небесных селех вечно водворити
З числа тых овец мой родителе
Бых есте и благодетеле
Днесь подобает и вам ликовати
Новорожденна в песнех выславляти
На лета многа торжествуйте здравы

В масти царской в чести и во славе⁴²².

В тетради после рождественского приветствию записаны два леонинских стиха, условных «эха», выполненные не скорописью, а тем же полууставом, что и предыдущий текст. В них первая буква в середине строки для опознания цезуры в помощь декламатору выделена киноварью:

Днесь бог ликует, когда бог принимает
Плоть от девицы, отроковицы
Днесь солнце всходит, когда ся бог родит
Имать сияти, свет благодати
Во тме сидящим, в аде стнящим
Прето спваймы, до ног падаймы
Богу рожденну, в яслях зложенну
А он на небе, одесную себе
Посадит того, з сердца правого
Я вам желаю, и даст бог чаю⁴²³.

Написаны тексты были в Полоцке в 1658 г. для влиятельного светского лица, состоявшего на службе у великого государя Алексея Михайловича, до первого приезда Симеона в Москву. Изменение ритмической схемы при переходе от силлабической части пасхального поздравления, в последней строфе которого «сбивается» концевая рифма, к леонинскому стиху, означает возможность исполнения обеих частей одним оратором. Однако второе «эхо» требует и второго глашатая. К рождественскому приветствию от сына к отцу и двум «эхо», составленным на белорусском языке, примыкает силлабическая декламация к архиерею, которую в том же году произнес Симеон, вероятнее всего, перед Каллистом, епископом Полоцким и Витебским. Но исполнить два сочиненных «эха» в присутствии церковного иерарха он вряд ли осмелился бы: этот речевой жест был слишком смелым и светским.

⁴²² На Рождество Христово // ГИМ. Синодальное собрание № 731. Л. 164–167.

⁴²³ Там же. Л. 167 об.

Классическое «эхо» – хитроумно зашифрованное стихотворение, состоявшее из вопросов и ответов, впервые было представлено в Москве. Его услышал в 1660 г. великий государь в исполнении отроков Богоявленского братского училища, которыми руководил монах Симеон. Питавший склонность ко всякого рода графическим загадкам, царь Алексей Михайлович в одноголосном исполнении не смог бы определить на слух наличие шифра в поэтическом послании. Шифром «стирается» его смысл в том случае, если оно продекламировано одним оратором. В действительности же, это речевое действие является настоящим диалогом, который внутри строки ведут двое. Следствием этого явился заказ на новое оформление текста с выделением киноварью ответов, которые в декламации дает второй оратор на вопросы первого. Показательно, что впервые опубликовавший ряд ранних декламаций Симеона Н.И. Прашкович не сумел распознать в одной из них – «Диалоге кратком» – барочное «эхо»⁴²⁴. Он, по справедливому замечанию А. Хипписли, ошибочно дал сплошную версию текста, проигнорировав и графические пометы автора в протографе, и слова ответов, выделенные переписчиком киноварью⁴²⁵. В качестве примеров «эхо» исследователь приводит три диалога: «Диалог краткий», «Диалог краткий о государе царевиче и великом князе Алексии Алексиевиче»⁴²⁶, оба датированы 1660 г. и были включены в «Рифмологион», который готовил к печати сам Симеон. А также диалог «Фаэтон и Ихс» из геральдико-эмблематической поэмы «Орел Российский», которую автор преподнес царю в Грановитой палате через неделю после объявления царевича Алексея Алексеевича наследником престола⁴²⁷.

Заметим, что рассмотренные нами выше полоцкие пасхальные декламации являются несовершенным «эхо», упрощенным стилистическим приемом, но он же

⁴²⁴См. Прашкович Н.И. Из ранних декламаций Симеона Полоцкого («Метры» и «Диалог краткий») // Труды отдела древнерусской литературы / АН СССР; Ин-т русской литературы (Пушкинский Дом); под ред. В.И. Малышева. М.; Л.: Наука, 1965. Т. 21. С. 38.

⁴²⁵См. Хипписли А. *Carmen eschicum* у Симеона Полоцкого С. 361–364.

⁴²⁶Несмотря на то, что в 1660 г. царевичу не исполнилось шести лет, и наследником престола он был объявлен только 1 сентября 1667 г., с 1656 г. таков был его официальный титул.

⁴²⁷ Орация была произнесена Симеоном Полоцким 7 сентября 1667 г. См. Симеон Полоцкий. Орел Российский / Изд. подготовлено Л.И. Сазоновой; Ин-т мировой литературы им. А.М. Горького РАН; Биб-ка Российской академии наук. М.: Индрик, 2015. С. 199.

в отсутствие схемы вопрос-ответ используется и в «эхо» классическом. Мы позволим себе привести примеры из первых московских декламаций Симеона:

Диалог краткий (1660 г.):

Рцы Щасте, кому служиш, кто есть сей? Алексей.

Чья кров? Сын Михайлов. Государев? Царев.

Кто саном? Царь роксаном. Коль дуж? Храбрый муж.

Буди ж царь на премнога крепок лета, света. (последнее слово выделено киноварью, хотя вопрос в строке отсутствует)

Что в нем зриши еда лепоты? Доброты.

Кия? Всякия. Дажь едину. Милостыню...⁴²⁸

Диалог краткий о государе царевиче и великом князе Алексею Алексиевичу (1660 г.):

Д

Что же с царя Алексия? Орел Русси всея.

Коль красен? Зело ясен. Коль силны? Предивны.

Что слава? Даст бог, будет глава. Ким народом?

России плодом...

З

Здравствуй же, Алексею, прими возраст, **область**.

Сияй светло над нами, твоими **рабами**.

Мы тя будем, всем **людem**, всегда прославляти,

И величати⁴²⁹. (эта строфа не содержит вопросов, но рифмующиеся слова, тем не менее, выделены киноварью)

Буквенные обозначения отдельных партий в последнем диалоге (только буква без уточняющего слова – «отрок») говорит о том, что каждую строфу декламировали два отрока, причем каждый из них выступал в ораторском представлении в общей сложности два раза. В 7-й строфе, с которой начинается для ораторов «второй круг», сосредоточен идейный пафос панегирика младенцу-

⁴²⁸ Цит. по: *Хитписли А. Сarmen echicum* у Симеона Полоцкого. С. 363.

⁴²⁹ Цит. по: *Там же*. С. 364.

царевичу: ему многолетствуют, как царю Алексею Михайловичу. После исполнения этой строфы из текста уходят вопросы, и декламация превращается в славословие в честь царственного отпрыска, к которому ораторы обращаются напрямую. Барочный стилистический прием «эха» начинает имитировать торжественное песнопение.

Великого государя Алексея Михайловича славили те же 12 отроков и в «Диалоге кратком», который состоит всего из 24 строк, но в нем есть одна особенность, в которой проявляется театральность эпохи барокко, даже если речь идет о скромной, не требующей сценической обстановки декламации. В этом диалоге участвует аллегорический персонаж – Счастье. Функция отклика, ответа на вопросы закреплена за ним, а не за ораторствующими по очереди воспитанниками Симеона, каждый из которых вступает в диалог только дважды. Счастье или Фортуна, как назовет ее в «Орле Российском» семь лет спустя после первого кратковременного пребывания в Москве придворный поэт Симеон Полоцкий, благоволит великому государю и не изменяет ему. Симеону, конечно же, известна эмблематичность этой аллегорической фигуры, узаконенной иезуитами на сцене западноевропейского школьного театра: он знает, что в руках она держит колесо (у Симеона в «Орле Российском» – «коло»), символ непостоянства, но она же и посредница Божией воли. А царь Алексей Михайлович – идеальный христианин, боголюбивый и богом возлюбленный монарх, украшенный всяческими добродетелями, под его длань придет Вселенная: Польша, Литва, Курляндское герцогство, Турция, все некрещенные роды⁴³⁰. Счастье в присутствии великого государя не может быть переменчивым. Особенно, если от его лица уверенно глаголет автор, что вполне вероятно. Во время первой аудиенции у великого государя 19 января 1660 г. в Грановитой палате Симеон декламировал перед ним свое приветствие:

...Небом Россию нареци дерзаю,
Ибо планеты в оней обретаю.
Ты солнце, луна Мария царица,

⁴³⁰ См. *Симеон Полоцкий*. Орел Российский / изд. подготовлено Л.И. Сазоновой. [Л. 20]

Алексий светла царевич денница⁴³¹ ...

Самый «театральный» из диалогов был сочинен Симеоном в Москве в 1667 г. в бытность его придворным поэтом и назывался «Фаэтон и Ихо». В нем автор наиболее последовательно реализовал барочный поэтический прием «эха», поскольку в диалоге участвуют не безымянные ораторы, а два аллегорических персонажа – Фаэтон, «светородный Фоив» (Феб), и Эхо. Причем Эхо не просто вторит инициатору разговора, мнящего себя «образом Божия славы», не имеющим подобия в светлости ни с одной тварью, а беседует ему, возражает, аргументируя, что есть те, кто превосходят его сиянием: царь Алексей и его сын. Языческий бог посрамлен, отступает перед добродетелями православного государя и вместе с Эхо принимается славить русского государя и его преемника. Этот изящный диалог, являющийся не только безупречным воплощением стилистического приема, но и демонстрацией его театральности, никогда не исполнялся публично. Он остался на страницах книги-поэмы «Орел Российский», в которой за многочисленными прологами – зашифрованными посвящениями, славлениями и похвалами, следует орация девяти муз под предводительством Аполлона и двенадцатизодиакальных знаков, фигурный стих, оформленный по правилам барочной эмблематики (девиз, изображение, пояснительный текст), акростих и анаграммы – плод интеллектуальной игры барокко, наконец, «прилог» вместо эпилога. Свое «эхо» придворный поэт помещает на границе риторической части, состоящей из монологических декламаций, и стихотворных шифрограмм, составленных для удовольствия венценосного любителя криптографии. «Эхо» – и декламационный риторический жанр и образчик искусственной поэзии барокко, его «акустичность» в высшей степени театральна. В «Орле Российском» разыгрывается пышное барочное действие, которое должно услаждать и глаз и слух обладателя книги – царя Алексея Михайловича. Это было представление для единственного зрителя, который одновременно являлся и его главным героем: к нему сходились все нити действия, к нему обращались все «глаголющие»

⁴³¹ Цит. по: *Татарский И.А.* 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. С. 56.

мифологические божества и ради него устроил Симеон Полоцкий этот книжный барочный спектакль.

1 сентября 1667 г, в день Симеона Летопроводца и начала нового года, был поставлен наследником царевич Алексей Алексеевич. После отправления чина царь устроил праздничную трапезу в Грановитой палате, во время которой слушал хор собственных и патриарших певчих. Подносной экземпляр «Орла Российского» был готов, но вручить его великому государю Симеон не смог: орации поэта не считались уместными ни во время исполнения чина, ни по его завершении. 7 сентября он был приглашен на царский пир, посажен за стол по левую сторону от монарха и смог сделать свое подношение, сопроводив дар торжественной публичной речью.

Впервые посетивший Москву в январе 1660 г. полоцкий монах-дидакал оставался в ней до 20 сентября того же года (хотя новолетие отпраздновали по традиции 1 сентября, начав новый церковный и светский год). За время пребывания в столице он произнес заранее подготовленные орации во славу великого государя, участвовал в публичных декламациях собственного сочинения вместе с учениками и составил, по меньшей мере, два речевых полилога – «Стихи краесогласии на день успения пресвятыя владычицы нашия богородицы и присно девы Марии...», исполненные, по всей вероятности, в Успенском соборе, и Иверское действо, не воплощенное из-за несостоявшегося визита в Святоозерский монастырь царя Алексея Михайловича.

Паралитургическая успенская декламация, представленная десятью отроками полоцкого Богоявленского училища, не вызвала в Москве отторжения и на ней не пресеклась новая практика храмовых речевых действий, принесенная из Западной Руси. Заключительная часть всех девяти ораций, кроме финальной десятой, предлагала московским слушателям поэтическую интерпретацию литургических гимнов Богородице, игру в слова и образы богородичных славословий с бесконечным повторением призыва «радуйся», являясь стихотворным переводом икосов праздника. Традиция речения икосов не была для Москвы ни новостью, ни литургической ересью. 10 апреля 1616 г. была

пожалована первым на московском престоле царем из рода Романовых Михаилом Федоровичем духовнику своему, благовещенскому протопопу Кириллу «зуфь ангурская светлобагрова цена 7 р. за то, что чел на стоянии Похвалы Пречистыя Богородицы икосы»⁴³². В тот день праздновали Благовещение.

Рефрен «радуйся» в декламации превращается в анафору, сквозную риторическую фигуру стихотворного текста, передающую и усиливающую настроение праздника – без скорби по кончине. Чем ближе к кульминации, формальному центру речевого действия, тем в большем количестве строк ее использует автор. Первая партия – своеобразный пролог к словесному представлению: в ней верные приглашаются в храм, на собор, чтобы пережить радость успения (в богословской трактовке это именно так и в этом значении праздник Успения как последний в церковном календаре зарифмован со светлым праздником Воскресения. Напомним, что фонетически выразительное пасхальное «эхо» автор успенской декламации в тот же год произнес перед русским самодержцем).

Финал декламации, который говорил 10-й отрок – это эпилог и в нем одном не возобновляется припев «радуйся». В нем звучит призыв к церковным властям хранить церковь от ересей и раскола, соблюдать в чистоте православную веру и характерная для эпилогов этикетная просьба, обращенная к архиерею (в это смутное время патриарший престол соблюдал Питирим, митрополит Крутицкий, он же подал царю идею о созыве собора по делу Никона). В ирмосе канона Богородицы песнопевцы обращаются к ней, но ораторы Симеона призывают архиерея:

...Песнословцев ти молими не забуди⁴³³...

Намерение произнести в Успенском соборе декламацию могло быть поддержано полоцким архимандритом Игнатием Иевлевичем, который благоволил Симеону. На московском соборе 1660-го он высказал мысль о том, что отрешать архипастыря русской православной церкви митрополиты не

⁴³²Цит. по: *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. 66.

⁴³³ Стихи красогласний на день успения...// ГИМ. Синодальное собрание № 731. Л. 89 об.

правомочны – следует выслушать самого Никона и обратиться к восточным патриархам. Его слово оказалось решающим, и постановления собора не были утверждены⁴³⁴.

Попытку возобновить исполнение храмовых речевых действий в Москве Симеон предпринял, обосновавшись в столице. Здесь он создал шестнадцатичастную паралитургическую декламацию «Стихи красогласии на Рождество...» и на ее основе второй, редуцированный рождественский полилог. Исключено, чтобы ее представляли отроки Богоявленской школы, прибывшие в Москву вместе со своим игуменом Игнатием и наставником Симеоном в январе 1660 г. Во-первых, она составлена на русском языке. Во-вторых, праздник Рождества по действовавшему церковному календарю приходился на 24 декабря. В рождественскую декламацию, как было отмечено выше, входили ирмосы всех восьми песен праздничного канона Козьмы Маюмского, а шестнадцать стихотворных ораций основывались одновременно на двух канонах. Эта особенность говорит о точном попадании речевого действия в сакральное литургическое время. Новый вариант московской декламации под названием «Стиси красогласии на Рождество Христово»⁴³⁵, значительно сокращенный по сравнению с исходным текстом, был также исполнен в церкви Марии Египетской⁴³⁶, расположенной близ Сретенского монастыря и особо почитаемой семейством Алексея Михайловича. И потому, что около нее был встречен в 1395 г. чудотворный образ Владимирской Божией Матери и в тот же год основан монастырь, куда дважды в год совершался крестный ход из Успенского собора с участием царя. И потому что Мария Египетская была небесной покровительницей царицы Марии Ильичны⁴³⁷.

Редуцированный текст рождественского полилога содержит ирмосы только трех песен канона, а первая орация, не предваряемая церковным гимном и

⁴³⁴ См. Толстой М.В. История русской церкви. Рассказы из истории русской церкви. Издание Спасо-Преображенского Валаамского монастыря, 1991. С. 581.

⁴³⁵ Текст опубликован В.К. Былиным и Л.У. Звонаревой. См. Симеон Полоцкий. Вирши. С. 236–240.

⁴³⁶ Там же. С. 417.

⁴³⁷ См. Материал для историко-топографического исследования о православных монастырях в Российской империи (с библиографическим указателем) / сост. В.В. Зверинский. Кн. 1–3. [Репр. изд. /Под ред. Д.М. Буланина; вступ. ст. Д.Э. Левина]. СПб.: Дмитрий Буланин, 2015. Стл. 1205. С. 344.

выполняющая функцию пролога, является поэтической вариацией ирмоса третьей песни. Сразу за прологом поют ирмос шестой песни и декламируют подтекстованную к нему орацию. По той же схеме составлены и две следующие партии. Ирмос девятой песни в рождественской декламации отсутствует. Неполнота песенного канона Рождества может свидетельствовать о том, что храмовое речевое представление давалось не в самый день праздника. Для исполнения четырехчастной рождественской декламации требовалось четверо ораторов, вдвое меньше, чем для шестнадцатичастной. И редуцирование первоначального текста, и сокращение числа декламаторов можно объяснить, предположив, что полный текст рождественской декламации исполнял церковный хор, который пел полный праздничный канон и произносил орации. Усеченный вариант речевого представления Симеон мог подготовить с юношами, попавшими в ученики Приказной школы Заиконоспасского монастыря и составившими новый «квартет» ораторов. Для того чтобы продолжить традицию школьных храмовых действий в Москве необходимо было располагать большим числом исполнителей: как показал полоцкий опыт Симеона, от 8 до 12 человек. Оба варианта московской паралитургической рождественской декламации можно датировать периодом 1664–1667 гг. Нижнюю временную границу устанавливает переезд полоцкого дидакала в Москву, а верхнюю – год, в который завершили обучение в его московской школе четверо приказных юношей.

Взятый «в верх», в царский дворец, иеромонах из Заиконоспасского монастыря занял место учителя при десятилетнем царевиче Алексее Алексеевиче и поэта у трона великого государя Алексея Михайловича. В прошлом остались упражнения в риторике с отроками полоцкой братской школы, ежегодное составление и представление ораторских декламаций. Место монастырской братии – взыскательных слушателей речевых действий, исполнявшихся его учениками, заняла московская придворная публика, не искусенная в искусстве риторики.

Придворный речевой церемониал в Москве XVII в. ограничивался несколькими словесными формулами, рожденными в стародавние времена в

среде приказной бюрократии – был сух и незатейлив. Речевой этикет, оберегаемый дьяками Посольского приказа и Приказа Тайных дел – личной канцелярии великого государя, предписывал большей частью хранить молчание царственным особам во время отправления публичных церемоний – приема иноземных послов, церковных шествий, походов на богомолье, государственных и церковных праздников с явлением государя, наконец, на царской свадьбе. Единственная этикетная формула, которую возглашал собственными устами московский государь, – это вопрос о здоровье иноземного правителя и его посланников. От лица царя во время официальных церемоний говорил думный дьяк. По случаю своей первой свадьбы Михаил Федорович устраивал на третий день – 22 сентября 1624 г. в Грановитой палате торжественный прием отцу и великому государю святейшему патриарху Московскому и всея Руси Филарету Никитичу. Великий государь отца своего «дарил для своей царской радости. А речь говорил и дары являл диак Ждан Шипов. А речь была такова: А великий государь святейший Филарет Никитич Божию милостию патриарх Московский и всеа Русии! По милости Божии и по твоему великого государя отца нашего благословиению сын твой великий государь царь и великий князь Михайло Федорович всеа Русии сочетал законным браком и на своей царской и пресветлой радости и дарит тебя великого государя отца своего богомольца...»⁴³⁸. Тем же чином справлялась вторая свадьба Михаила Федоровича 8 февраля 1625 г. с той лишь разницей, что в Грановитой палате от его лица ту же речь говорил дьяк Гаврило Облезов⁴³⁹.

Официальной словесной формулой при обращении к великому государю или публичном упоминании его имени являлось полное титулование. За пропуск в нем, ошибку или опisku жестоко карали – но то, с чем не всегда справлялись иностранные послы и даже московские приказные, легко получалось у вытвердивших царский титул государевых людей первых статей: бояр, окольничих и думных дворян. Значительные изменения в речевой этикет

⁴³⁸ 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. С. 71.

⁴³⁹ Там же. С. 77.

царского дворца и первых придворных чинов удалось внести мастеру стихотворных речений Симеону Полоцкому.

Проведя год при дворе, он стал свидетелем знаменательного события – рождения 13 апреля 1665 г. царевича Симеона. Тезоименитому младенцу он сделал несколько поэтическим подношений: вынужденный царедворец, монах Симеон постарался угодить царствующему отцу⁴⁴⁰. Дары от священства по случаю рождения наследника принимал сам государь, и, как правило, это были образа, которыми благословлялся наследник. Дарами же распоряжалась великая государыня, поскольку младенец до достижения совершеннолетия – до 13–14 лет – оставался на женской половине царского терема. Монах Симеон изящно отступил от традиции священных даров – он преподнес начертанный на бумажном листе крест, в который вписал свое стихотворное послание, создав образец курьезной поэзии, столь любезный для отца, и сакральный оберег для сына. К графическому изображению креста были приложены пояснительные вирши:

Древний обычай всеми сохраненный,
и в православных странах соблюденный,
Скипетродержцов дарами почитати,
поклон даяти.

Внегда им господь чада посылает,
тогда бо радость всемирна бывает,
о богоданном царьских из чресл чаде,
верных отраде...
...Крест Симеону ныне подобает,
в распята бося на нем облакает.

⁴⁴⁰ По свидетельству участника голландского посольства Николааса Витсена 14 апреля 1665 г. Газский митрополит Паисий Лигарид показал ему генетликаон, сочиненный в честь царевича Симеона Алексеевича. Это было стихотворение на греческом языке с упоминанием святого патрона новорожденного и кометы, показавшейся той весной над Москвой. К удивлению посетителя, греческий мудрец истолковал ее явление как счастливое предзнаменование, приведя разумный и циничный довод истинного царедворца: «Мы вынуждены лстить великим мира, - повторил он, - хотя я знаю, что эти вестники являются вестниками не добра, а зла». Цит. по: Витсен Николаас. Путешествие в Московию 1664—1665: Дневник / Пер. со староголландского В.Г. Трисман; ред. пер. Р.И. Максимовой; пер. коммент. И.М. Михайловой. – СПб.: Симпозиум, 1996. С. 229.

В тройцу крестися сын божий речтеса
богу причтеса⁴⁴¹...

Но самым неожиданным прибавлением к двум поэтическим подаркам является третий – генетлиакон, театрализованная декламация с участием древнегреческих божеств⁴⁴², представляющих планеты в согласии с вавилонской астрономической теорией и «притворяющихся» аллегориями. Это речевое действие под названием «Беседа со планиты» оформлено как драматический полилог. В нем назван персонаж, после его имени поставлено двоеточие, за которым следует виршевая строфа в две строки, на полях начертан графический символ планеты и указано второе мифологическое имя персонажа. Меркурий – Ермий, Венус – Афродита, Марс – Арей, Иовий – Дий, Сатурн – Крона. Жанровое определение, вынесенное в заглавие, отсылает к рождественской пастушеской пасторали, написанной еще в Полоцке. И там и здесь в центре – событие рождения, и там и здесь младенец как персонаж и объект непосредственного поклонения отсутствует. Но на условные подмости выводятся благоволящие ему небесные силы – не языческие божества, а творения единого бога. Имеет смысл привести этот незначительный по объему текст целиком:

Рците планиты что вы свыше Симеону

божним изволом дасте во место поклону (эти две строки фактически являются прологом речевого действия)

Луна: аз турков знамя преклоняю роги

свои з выми турков Симеону в ноги.

Меркурий: аз премудрость щасте предлагаю

чест и остроумие симы почитаю

⁴⁴¹ Беседа со планиты // ГИМ. Синодальное собрание. № 731. Л. 74

⁴⁴² Выпускник Лейденского университета Н. Витсен, состоявший в посольстве Якоба Борейля, которое вело переговоры и о восстановлении в Москве реформатских церквей, проявлял недоуженный интерес к вероучению и культуре русской церкви. Подвергаясь опасности, он посетил опального Никона в «Новом Иерусалиме», осмотрел храмовые строения Воскресенского монастыря, сумел попасть в церковный алтарь и получить от патриарха разрешение наблюдать из притвора за православным богослужением. Но прежде, во время одной из бесед с митрополитом Паисием Лигаридом задал вопрос в духе просвещенного европейского гуманиста: почему московиты, перенявшие свою религию от греков, не знают их мифологию? Не окказиональный поэтический панегирик авторитетного греческого богослова, а сочиненный русским придворным поэтом Симеоном Полоцким в том же апреле 1665 г. генетлиакон мог бы послужить опровержением категорического суждения образованного голландца.

Венус: красоту плоти токмо даю тебе
ничто бо ми есть твоей угодно потребе.

Солнце: Солнце златосветное везу в колеснице,
здравство силу щасте борзост сей деннице.

Марс: аз в ладно оружец храбрством почитаю
и на гордыя враги острый меч вручаю.

Иовий: аз что могу любве паче дати
приязнь честность и мерност благост правду знати.

Сатурн: аз не имам что дати Симеону,
да буду подножие грядущу к Сиону.⁴⁴³

Для этого представления нужно было восемь исполнителей-ораторов. Могло ли оно состояться в покоях Алексея Михайловича, быть прочитано по «ролям»? Вполне вероятно, что могло. Тем более, что в 1665 г. под началом монаха Симеона обучались четверо молодых подьячих из Приказа Тайных дел. Для усвоивших навыки риторики московских учеников справиться с двумя силлабическими строками – посильная задача. В этой связи можно припомнить квартет ораторов из московской рождественской декламации.

В Москве Симеон сочиняет множество декламационных приветствий и поздравлений: он создает новые формулы речевого этикета, усложняет и разнообразит его. Поздравления с государственными и церковными праздниками: с новолетием, Рождеством, Богоявлением, на Сошествие Святого Духа, Воскресение Христово. Они пишутся в стихах и в прозе, адресованы великому государю царю и великому государю царевичу, вельможам, архиереям, друзьям, хозяину дома, его гостям. Новые этикетные формулы, предложенные Симеоном Полоцким, звучат и в царском дворце, и в боярском тереме, и за праздничным столом. Старинный чин чаши в московском дворянском быту тоже подвергается стихотворной обработке.

Изрядную долю приветствий составляют послания от сына к отцу: после поставления в наследники царевич Алексей Алексеевич приходит к отцу славить

⁴⁴³ Там же. Л. 76 – 76 об.

Христа на Рождество и на Воскресение. Симеон пишет для него праздничные силлабические вирши, с которыми наследник посещает и женскую половину терема. Он глаголет пасхальные стихи, обращаясь к своей матушке – царице Марии Ильичне. Он произносит пасхальную орацию, посвящая ее своей тетушке – государыне царевне Ирине Михайловне, старшей дочери деда и сестре отца. Иерархия старшинста в «домашних» речевых представлениях с участием царевича строго соблюдается – и не только по мужской «государевой» линии, но и по женской. Сам Алексей Михайлович, человек, стоящий на границе московского древнего и нового времен, ведет личную переписку и собственноручно составляет эпистолы к родным и некоторым подданным. В них проявляет себя лирическая, непосредственная в чувствах и переживаниях, искренняя и сочувственная натура русского самодержца⁴⁴⁴, в котором В.О. Ключевский видел «лучшего человека Древней Руси». Из польского похода царь пишет письма семье, обращаясь в порядке старшинства к своим сестрам, первой выделяя Ирину Михайловну, которую называет «государыней своей матушкой»⁴⁴⁵, а после них к жене и детям. Он сообщает великим княжнам о ходе военной кампании под Смоленском, в Малой и Белой Руси, беспокоится о преимущественно женской части своего семейства и единственном наследнике, новорожденном царевиче Алексее Алексеевиче, призывая уповать на бога и «отца нашего великого государя святейшего Никона патриарха Московского, всея Великия и Малыя России»⁴⁴⁶.

Имея и используя литературные способности, русский царь продолжал, по традиции, хранить молчание во время официальных приемов и домашних

⁴⁴⁴ Страх и душевное смятение, личные впечатления от кончины Московского патриарха Иосифа, случившейся в апреле 1652 г., запечатлелись в «Повести о преставлении патриарха Иосифа», которую составил и послал царь Алексей Михайлович возвращавшемуся с Соловков митрополиту Великому Новгороду и Великих Лук, будущему патриарху Никону. Беспристрастность очевидца и натуралистическая подробность, с которыми он живописует предсмертную агонию, кончину и ужасающие телесные изменения, произошедшие с архиереем в храме, не согласуются с житийным каноном. В этой повести отражаются впечатлительность и искренность, простодушие и нелукавость человеческой природы Алексея Михайловича, по всей вероятности бывшего и лучшим зрителем в учрежденном им придворном театре. См. *Царь Алексей Михайлович. Повесть о преставлении патриарха Иосифа // Московия и Европа / Сост. А. Либермана и С. Шокарева, послеслов. И. Андреева. М.: Фонд Сергея Дубова, 2000. С. 496–504.*

⁴⁴⁵ См. *Царь Алексей Михайлович. Письма к семье // Там же. С. 509–517.*

⁴⁴⁶ В начале польского похода в Москве вспыхивает эпидемия чумы (1654–1655), и Никон вывозит царскую семью с новорожденным наследником в Калязинский монастырь.

поздравительных церемоний, неизменно оказываясь объектом стихотворных обращений, введенных в придворный обиход поэтом Симеоном Полоцким. Редко выходя за рамки этикетного безмолвия, русский самодержец давал волю своему речевому темпераменту, если дело касалось чувствительного для него вопроса. Он был несдержан и груб, когда обрушился с упреками на Никона во время Большого Московского собора (1666–1667): не мог пережить личного оскорбления, нанесенного бывшим другом и доверителем тем, что тот обвинял в эпистолах, отправленных четырем патриархам, московского царя латинствующим⁴⁴⁷. Стихийный эмоциональный порыв Алексея Михайловича, нарушившего чинный строй церковного собрания, возымел действие. 12 декабря 1666 г. Никон был «совершенно низвержен из патриаршего сана» в присутствии двух из четырех восточных духовных владык: Паисия папы, патриарха Александрийского и судии Вселенной, и Макария патриарха Антиохийского и всего Востока⁴⁴⁸.

До появления Симеона при дворе по инициативе и при участии Алексея Михайловича был разработан новый царский церемониал: известный по книге «Урядник» чин государевой соколиной охоты. Этот чин включает в себя не только описание ритуальных действий, производимых во время его исполнения, но и речи, которые надлежит произносить его действующим лицам и самому монарху. В «Уряднике» содержатся статьи при государевом пришествии, в которых подробно оговаривается характер поведения сокольничьих в присутствии царя. К нему надо подступать «благочинно, смиренно, урядно»; стоять поодоль от него «человечно, тихо, бережно, весело»; кречета держать «честно, явно, опасно, стройно, подправительно, подъявительно к видению человеческому и ко красоте кречетей»⁴⁴⁹. Эти многочисленные эпитеты обнажают зрелищную особенность нового светского церемониала, в котором великий государь не только главное действующее лицо, но и зритель, переживающий его эстетически. При исполнении чина царь подает распорядительные или приказные реплики,

⁴⁴⁷ Древняя Российская Вивлиоика.... Ч. 3. С. 406.

⁴⁴⁸ Там же. С. 401–402.

⁴⁴⁹ Цит. по: Там же. С. 438.

одобряющие, предписывающие или маркирующие начало того или иного действия. Это краткие речевые формулы в одно предложение. Так, до перехода к ритуальному одеванию нововыбранного сокольника происходит следующий диалог с участием царя: «Подсокольничий ... молыт⁴⁵⁰: *Время ли, государь, мере и чести и укреплению быть?* И государь молыт: *Время: укрепляй*». Однако развернутую церемониальную речь, посвящающую новоизбранного в начальные сокольники, произносит от имени царя подъячий верховного сокольного пути⁴⁵¹. Алексей Михайлович старательно уклоняется от роли оратора, уступая ее своему сыну и наследнику, но с удовольствием внимает поздравительным орациям в исполнении придворного поэта.

Примечательно, что стихотворные колядки⁴⁵² записаны в тетради у Симеона Полоцкого латиницей и, несомненно, его собственной рукой. Эти колядки – не народные рождественские песни, а авторские вирши. Лист, на котором они записаны, разделен вертикальной чертой на две половины – колядки слева годятся для славления Христа в любом доме, а незначительные изменения, внесенные поэтом справа в последние три строфы, позволяют исполнять их в царских хоробах. Так что, между царскими покоями и домом московского боярина (у Полоцкого часто – благодетеля), поэтическая дистанция не велика. Новая риторическая культура, не отмененный, но преобразенный речевой этикет подрывает домостроевские устои московской жизни: глаголющий от своего лица царевич становится исполнителем речевого действия, а его слушателем и зрителем – отец и великий государь. Полное титулование царя в этом случае становится неуместным, поздравление является личным, родственным, индивидуальным, хотя и возглашается в присутствии придворных. Во втором поколении русские царевичи из дома Романовых овладевают ораторским навыком и культурой поэтической речи.

⁴⁵⁰ Молыть (древнерусск.) – молвить или говорить.

⁴⁵¹ Текст церемониальной речи см. Древняя Российская Вивлиоика.... Ч.3. С. 442–444.

⁴⁵² Светлый день ныне церковь совершает / Христа рожденна писми прословляет... // ГИМ. Синодальное собрание № 731. Л. 202–202 об. (наша транслитерация сделанной латиницей записи).

Декламации Симеона, в которых играет количеством слогов и метафор силлабический стих, остаются барочным риторическим действием с участием обезличенных ораторов, идеально передающих поэтические образы, рожденные автором. Универсальными декламаторами заменил полоцкий дидакал персонажей из ранних театральных диалогов, отступив от сценических принципов школьной драмы. В центре окказиональных речевых действий светского и духовного характера оказывался либо сакрализуемый земной властитель, либо священный предмет. На культовом объекте была сосредоточена и паралитургическая декламация, декларирующая связь с чинопоследованием или богослужебным песенным каноном.

За два десятилетия драматургическая идея в творчестве Симеона Полоцкого проделала путь от диалога литургического театра в Вильне через декламации школьного типа в братской школе Богоявленского монастыря к двум пьесам, созданным в Московском царстве.

Глава 3. «О Навходоносоре царе, о теле злате и о трех отроцех, в печи не сожженных»– первая русская поэтическая драма для придворного театра

Первый русский профессиональный драматург Симеон Полоцкий вошел в историю отечественного театра как автор двух пьес – «О Навходоносоре царе, о теле злате и о трех отроцех, в печи не сожженных» и «Комедии притчи о блудном сыне», и считался основателем «школьного» театра в России. Между тем, названные стихотворные драматические произведения, не имеющие авторской датировки, до сих пор не были всесторонне исследованы. Во-первых, период их создания определяется специалистами широко и неточно. Во-вторых, как произведения драматической поэзии в категориях жанра они не рассматриваются. В-третьих, не исследуются они и как образцы возникшей в новое время нормативной теории драмы и театра – западноевропейской школьной поэтики. В-четвертых, они не привлекали внимания театроведов как сценические постановки разного типа театров XVII в.

Не став основоположником традиции русского школьного театра (в Москве не было постоянно действующей духовной школы), Симеон Полоцкий дал импульс к его рождению, воспользовавшись западноевропейским опытом в сочинении пьес и создании театральных представлений. Соблюдение правил европейской драматической поэзии, усвоенных белорусским полигистором сперва в православных братских училищах в Киеве 1640-х, затем в иезуитской Виленской академии 1650-х, определило поворот его творчества от ранних прототеатральных декламаций, сочиненных в бытность дидаскалом школы полоцкого Богоявленского монастыря, к ученым стихотворным драмам московского периода, в который при дворе царя Алексея Михайловича появилась новая западноевропейская забава – театр.

3.1. Виленская академия и церемониальные процессии иезуитов

Симеон – первый в ряду русских просветителей и придворных поэтов Самуил Гаврилович (Емельянович) Петровский-Ситнянович – родился в 1629 в Полоцке, городе Великого княжества Литовского, население которого было по

преимуществу православным⁴⁵³. В ходе Ливонской войны местная епархия на непродолжительное время (при царе Иоанне Васильевиче) отложившись от Литвы, вошла в 1563 г. в состав московской митрополии, откуда на служение поставлялся архиепископ. После взятия Полоцка в 1579 г. войсками польского короля Стефана Батория город был возвращен в состав княжества, а большинство православных храмов и монастырей передано 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 оборвалась. На Варшавском сейме 1585 г. было подтверждено изъятие православных церквей и монастырей с целью учреждения полоцкой иезуитской школы для воспитания юношества и за православной общиной города оставлен только Богоявленский монастырь, находившийся за пределами замка. В отличие от входивших в состав Речи Посполитой Киева и Львова, Полоцку так и не удалось сделаться центром православного образования и просвещения. В 1654 г. после успешной осады русскими войсками под началом воеводы В.П. Шереметева Полоцк на короткое время вернулся под власть московского государя, и в 1656 г. постриженник Богоявленского монастыря, преподаватель его братской школы Симеон с двенадцатью отроками приветствовал стихотворной декламацией православного царя-освободителя Алексея Михайловича.

Известно, что Полоцкий был выученик Киево-Могилянского коллегиума, в котором с 1632 г. при протекторстве Петра Могилы 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). Первое поколение воспитанников – студентов тогдашних Киевских братских училищ, попавшее в обучение к преподавателям, прибывшим из братской школы Львова,

⁴⁵³От жизни вмиру он унаследовал два отчества – первое получил от отца, второе – от отчима Емельяна Шеремета. См. *Сазонова Л.И.* Литературная культура России. Раннее Новое время. С. 50.

получило от них превосходное знание греческого языка: иерархи восточной церкви, утвердив львовский учебный устав, отправили в Литву наставников-греков. Этим объясняется феномен иеромонаха Епифания Славинецкого, старшего современника и, возможно, учителя Симеона в киевском коллегиуме 1640-х., где до переезда в Москву был профессором⁴⁵⁴.

Епифаний – выпускник киевской братской школы, знаток греческого писания, сторонник образовавшейся в Москве во второй половине XVII в. «грекофильской» партии, наставник иноков Чудова монастыря в греческой премудрости, явился и страстным оппонентом поэта-«латинца» Полоцкого⁴⁵⁵, так неожиданно возвысившегося в Первопрестольной при дворе Алексея Михайловича. От Епифания и его круга исходили при жизни Симеона подозрения в его симпатиях к иезуитам. При свидетельстве инок Евфимия, ученика и последователя Епифания, патриарх Иоаким на церковных соборах 1687 г. и 1689 г. уличал покойного Полоцкого в папистской ереси, вследствие чего все рукописи ученого латиниста были изъяты у его душеприказчика Сильвестра Медведева и на долгие десятилетия скрыты в сундуке патриаршей ризницы. Обвинения современников являются косвенным доказательством того, что после завершения курса в Киево-Могилянском коллегиуме будущий драматург мог продолжить образование в Виленской иезуитской академии⁴⁵⁶.

Связь Симеона с Вильной, где в 1590-х была учреждена одна из лучших в Литве православных братских школ с собственной типографией, подтверждается

⁴⁵⁴ Там же. С. 86–87.

⁴⁵⁵ В келье митрополита Питирима, исполнявшего обязанности Московского патриарха в отсутствие оставившего престол Никона, в 1664 г. состоялся спор между Симеоном и Епифанием о святых дарах и схождении на них святого духа, спор о «пресущевлении» или евхаристии, в котором чудовский старец Епифаний не без основания упрекал своего меньшого брата в приверженности католицизму. Прижизненная полемика представителей двух типов учености – «греческой» и «латинской» – Епифания и Симеона, не была столь ожесточенной и драматичной, какой сделалась после их смерти. На примирительный, если не дружеский характер их взаимоотношений указывают два обстоятельства: по духовному завещанию Епифаний отказал Симеону денежный подарок, а тот, в свою очередь, сочинил несколько эпитафий на смерть своего оппонента.

⁴⁵⁶ Не имея привилегии от польского короля, Киево-Могилянский коллегиум не считался высшим учебным заведением. В нем курс философии и богословия преподавался в сокращенном виде вплоть до 1689 г. Не получила статуса академии и Львовская братская школа, поскольку в городе была учреждена академия иезуитов. Виленская братская школа при монастыре св. Духа тоже не имела шансов стать академией, поскольку в Вильне существовало основанное иезуитами высшее учебное заведение. Аккуратный в датировках Полоцкий помечает написанный им в Киеве на польском языке «Акафист Богородице» 1648-м, продолжая быть учащимся коллегиума. Где находился и чем занимался будущий первый русский придворный поэт выпавшие из его биографии по меньшей мере пять лет (с 1651 по 1656)? Если искал новой учености, то мог отправиться в Виленскую иезуитскую академию.

им самим⁴⁵⁷. Избрав символическую седмицу мерой исчисления жизни, Симеон выделяет четырнадцать лет, которые провел в учении, не без иронии замечая, что по истечении срока сделался всего лишь дидакалом, 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 сыновей⁴⁵⁸. Следующим знаменательным событием своей жизни Полоцкий считает принятие монашеского обета – в 27 лет, то есть в 1656-м, когда был пострижен в Богоявленском монастыре при игумене Игнатии Иевлевиче, своем наставнике по Киево-Могилянскому коллегиуму.

Пребывание Симеона в униатском ордене Василия Великого, который обосновался в виленском Троицком монастыре и поддерживал связь с иезуитами, подтверждает автограф польского тетрализованного диалога на вынос плащаницы. Местные базилиане состояли в контакте не только с отцами ордена Иисуса, но и мирно уживались с православным братством св. Духа. Колебания в греческой вере имели в Вильне давнюю историю, начавшуюся с малороссийского ученого и религиозного деятеля Мелетия Смотрицкого и, безусловно, известную Симеону. В 1621 г. патриарх Иерусалимский Феофан, прибыв в Киев, посвятил в архиерейский сан двух видных церковников – Иова Борецкого в митрополита Киевского и всея Руси и Мелетия Смотрицкого в архиепископа Полоцкого. После Брестской унии, фактически уничтожившей иерархию Киевской митрополии и не оставившей ни одного православного владыки в Речи Посполитой, церковное

⁴⁵⁷В тексте завещания среди немногочисленных православных обителей, между которыми он велел разделить свое имущество (по тем временам немалое в денежном и вещественном выражении) упомянут и Святодуховский (он же Святоотроцкий) монастырь в Вильне. См. *Татарский И.А.* Симеон Полоцкий. Его жизнь и деятельность. Опыт исследования истории просвещения и внутренней церковной жизни во вторую половину XVII века. М., 1886. С. 324. В том же завещании Симеон делает примечательное распоряжение относительно своей библиотеки – самого многочисленного и разнообразного из московских книжных собраний второй половины XVII века. Он приказывает отправить книги латинские в Киев, а книги польские и русские – в Полоцк, Москве же отказывает свой рукописный архив и отпечатанные в Верхней типографии собственные сочинения. См. *Там же*. С. 323.

⁴⁵⁸ В качестве наставника двух царевичей – Алексея и Федора, Симеон преподавал польский и латинский языки, в которых оба ученика весьма преуспели.

управление было восстановлено⁴⁵⁹. Постоянной резиденцией Полоцкого архиепископа стало Святодухово братство в литовской столице. Однако через два года после своего поставления Мелетий по слухам принял унию. Впоследствии колебался, не решаясь объявить об этом публично. С благословения Иова Борецкого совершил паломничество в Константинополь и Палестину, ратовал за созыв собора православных и униатов и объединение церквей, считая несущественными вероисповедальные расхождения. При условии признания унии, с разрешения польских властей он переселился в православный Дерманский монастырь на Волыни, откуда писал покаянные письма православному митрополиту, а, посещая Киев, настаивал на полном подчинении русской церкви папскому престолу. Радикальные предложения Полоцкого архиепископа не были обосновательны: Петр Могила и Иов Борецкий выражали готовность допустить титулярное главенство папы и желали примирения с католиками на правах равенства⁴⁶⁰. Но существеннее тот факт, что принадлежность к унии не привела к изменению статуса Полоцкого архиепископа. За год до рождения Симеона владыку вынудили публично отречься от польского издания своей «Апологии» и участвовать в церемонии анафематствования книги в Киеве, что он и сделал. Однако по возвращении в острожский монастырь Мелетий открыто объявил себя униатом и подчинился руководству иезуитов.

Будущий придворный поэт царя Алексея Михайловича полочанин Самуил Петровский-Ситнянович родился при мятежном архиепископе и осваивал церковнославянский язык по «Грамматике», созданной Мелетием Смотрицким.

Косвенно указывает на сближение Симеона с виленскими иезуитами и один иностранный источник. Это «Сказания о Московии» курляндского дворянина Якова Рейтенфельса⁴⁶¹, упомянутые выше в связи с вопросом о базилианах.

⁴⁵⁹См. *Старостенко В.В.* История религии и свободы совести в Беларуси в документах и материалах. Ч. 2: От Брестской церковной унии до второй половины XVIII в. Могилев: МГУ имени А. А. Кулешова, 2015. С. 39–41.

⁴⁶⁰См. Мелетий Смотрицкий // *Христианство: Энциклопедический словарь: в 3 т. / Гл. ред. С.С. Аверинцев. М.: Большая Российская энциклопедия, 1993–1995. Т. 2: Л–С. 1995. С. 99–100.*

⁴⁶¹ По признанию самого Я. Рейтенфельса его отец служил при дворе польского короля Яна II Казимира, а дядя состоял на службе у царя Алексея Михайловича в должности личного врача. Убежденный католик, сторонник унии Рейтенфельс ходатайствовал о возможности обучаться в Вильне. Превосходный знаток латыни, он видел себя студентом местной иезуитской академии.

Трактат был написан для Тосканского герцога Козимо III Медичи и впервые увидел свет на латыни в Падуе в 1680-м, затем был переведен на немецкий язык и напечатан в Нюрнберге в 1687-м. В нем впервые в зарубежной литературе встречается упоминание о «русском поэте»⁴⁶², под которым подразумевается Симеон Полоцкий. Характеристика, данная Рейтенфельсом, незначительна по объему, но примечательна: «Еще один из этих ученых мужей – монах-базилианин по имени Симеон, и в качестве такового разумеющий немало в латыни»⁴⁶³. Подобно московским «грекофилам», католик (а, возможно, и иезуит) Рейтенфельс связывает свободное владение латынью с принадлежностью к униатскому ордену⁴⁶⁴. Это убеждение наверняка возникло из личного общения автора с Симеоном, которое могло проходить только на языке западноевропейской учености, общем для обоих собеседников. Визитер из Курляндии демонстрирует и поразительную осведомленность в отношении московских светских и духовных властей к белорусским проповедникам, толкующим Священное Писание: «Они поэтому страшно ненавидят белорусов, сохранивших несколько более свободные обряды, и недавно еще запретили им объяснять Св. Писание народу в их церквах, имеющихся в Москве»⁴⁶⁵.

Подозрение в униатском прошлом усиливало и тесное общение Симеона с митрополитом Газским Паисием Лигаридом, греком-западником⁴⁶⁶: во время Московского церковного собора 1666–1667 гг. он был его переводчиком⁴⁶⁷.

⁴⁶² См. *Сазонова Л.И.* Литературная культура России. Раннее Новое время. С. 58.

⁴⁶³ Перевод по нем. цитате: см. там же.

⁴⁶⁴ Для православных выходцев из Белоруссии и Украины принятие Брестской унии 1596 г. и членство в орденах св. Василия обеспечивало продолжение образования в высших католических и иезуитских учебных заведениях Польши и Литвы и не сопровождалось особыми церковными обрядами над вновь посвященными. Характерно, что и прибывший в Москву в 1654 г. через Малороссию или «землю казаков» Антиохийский патриарх Макарий убеждал Никона в недопустимости повторного крещения католиков (поляков, ляхов) при переходе их в православие. См. Павел Алеппский. Путешествие Антиохийского патриарха Макария в Россию в половине XVII века, описанное его сыном, архидиаконом Павлом Алеппским / Пер. с араб. Г. Муркоса. Изд. 3. – М.: О-во сохранения лит. наследия, 2016. С. 529–530.

⁴⁶⁵ Цит. по: *Рейтенфельс Я.* Сказания о Московии. С. 370.

⁴⁶⁶ В споре с Никоном о верховенстве священства и царства Паисий Лигарид, присланный в Россию иерусалимским патриархом Нектарием для решения церковных споров, принял сторону светской власти и завоевал особое расположение царя Алексея Михайловича. Сторонний наблюдатель московских событий 1664–1665 гг., член голландского посольства Н. Витсен, тайно посетивший опального патриарха Никона в Воскресенском монастыре или «Иерусалиме», отметил в своем дневнике встречи и беседы с его оппонентом, Газским митрополитом Паисием, а также роль последнего в ежегодно совершавшемся в столице действе цветonoсия. 29 марта 1665 г. прямо перед царем в процессии, направлявшейся из Кремля в Иерусалимскую церковь (Покровской собор) и оттуда к Лобному месту, где совершалась главная церемония, «шел митрополит из Газы,

Дидакал Полоцкий не успел получить степени доктора философии и богословия, на что постоянно указывали его московские недруги⁴⁶⁸, вероятно, из-за русско-польской войны⁴⁶⁹.

Став православным монахом и наставником в поэтике и риторике питомцев братской школы полоцкого Богоявленского монастыря, он слагал польские и белорусские вирши и для ученических ораций, и для местной шляхты. Сочинял он «стихи краесогласные» на латинском, польском и западнорусском языках, бывших в литературном употреблении и культурном обиходе Литовского княжества. Ни окказиональные вирши по заказу белорусской знати, ни торжественные декламации на вход его царского величества в освобожденный Полоцк, явившись новинкой для москвитов, не давали повода усомниться в религиозном благочестии автора.

Мастерству сочинять пьесы Полоцкий, вопреки бытующему мнению, обучался не только по киевским поэтикам, тексты которых не сохранились. Драммы Симеона Полоцкого, учитывающие жанровые требования и

одетый роскошнее всех: на его голове была золотая митра, риза без рукавов из золотой и серебряной парчи расшита жемчужинами и бриллиантами <...> Царь стоял прямо против главного митрополита, который занимал место [отсутствующего] патриарха; рядом с ним – греческий митрополит из Газы <...> после благословения митрополит (замещающий Никона митрополит Крутицкий Питирим. – Н.Е.) дал ему (царю. – Н.Е.) в руки иерусалимскую ветвь, затем такие же ветви были вручены сначала митрополиту из Газы, затем архимандритам, епископам и т.д., потом и знатым людям...». Цит. по: *Витсен Николаас*. Путешествие в Московию 1664—1665: Дневник / Пер. со староголландского В.Г. Трисман; ред. пер. Р.И. Максимовой; пер. коммент. И.М. Михайловой. – СПб.: Симпозиум, 1996. С. 145–146. Витсен указывает на участие Газского митрополита в крестных ходах в страстную пятницу и в день пасхи, подчеркивая его почетное второе после наблюдателя патриаршего престола место в шествиях. См. *Там же*. С. 150, С. 152–153.

⁴⁶⁷ Паисий Лигарид, воспитанный в римской униатской коллегии св. Афанасия и рукоположенный в священники греческого обряда западнорусским униатским митрополитом, приобретя высочайшее покровительство при московском дворе, не отказывал себе в праве произносить на латыни проповеди перед царским семейством, несмотря на возражения русских архиереев, в том числе и опального Никона, для чего прибегал к помощи своего переводчика Симеона Полоцкого. См. *Сазонова Л.И.* Литературная культура России. Раннее Новое время. С. 96–97. По собственному признанию, Паисий читал проповедь на латинском языке в Вербное воскресенье в присутствии царя для царевича Алексея, царицы Марии Ильиничны, находившейся на сносях и спустя две недели родившей нового наследника, царевича Симеона, и их детей. См. *Витсен Николаас*. Путешествие в Московию 1664–1665: Дневник. С. 155–156. Кальвинист Н. Витсен, тесно общавшийся с Паисием в Москве, дает пронизательную характеристику иерусалимскому посланнику: «Этот господин, однако, знает жизнь, он не только богослов, но еще и политик, воспитанный в школах иезуитов». Цит. по: *Там же*. С. 164.

⁴⁶⁸ Чудовский инок Евфимий обвинял Симеона Полоцкого в том, что тот не изучал философии, а богословские воззрения иеромонаха без обиняков называл папистскими, усматривая в них влияние виленских иезуитов.

⁴⁶⁹ Полоцкий в 1655 г. мог стать свидетелем осады и штурма города православным воинством царя Алексея Михайловича и непримиримыми противниками костела украинскими казаками атамана Ивана Золотаренко. Пережив захват католических храмов и изгнание из города иезуитов, Вильна вернулась в состав Речи Посполитой через шесть лет – тогда же возобновилась деятельность академии.

предполагающие сценическое воплощение, были написаны «по следам» польских теорий школьной драмы и театра из Виленской академии.

Несмотря на значительное расхождение во времени Симеон Полоцкий, без сомнения, был знаком с поэтическим учением образцового новолатинского поэта Матея Казимира Сарбевского. Подтверждением служит его конспект под названием «Краткое руководство поэтики» (*Commendatio brevis Poeticae*), сохранившийся в московском архиве и представляющий собой компиляцию фрагментов из раздела «Об остроумной поэзии» (*De acuto et arguto*)⁴⁷⁰ теории Сарбевского.

И в литовских иезуитских коллегиях, и в Виленской академии в первой половине XVII в. курс поэтики и риторики читался по рукописным трактатам ученого доктора⁴⁷¹: их частью было новое учение о драме и театре. Польский теоретик давал в них дефиниции двух основных драматических жанров – трагедии и комедии, а также описывал устройство школьного театра иезуитов, постановки которого наблюдал в Риме 1620-х.

Усвоить урок драматической поэзии от М. К. Сарбевского Симеон смог, воспользовавшись, помимо указанного конспекта, и лекциями его учеников и последователей. Из Виленской академии дошел манускрипт «Практическая поэтика» (*Poetica practica*), датированный 1648-м, двумя годами позднее появления симеоновой компиляции.

С приходом в начале XVII в. представителей ордена Иисуса в Польшу и Литву связано угасание традиции школьных представлений в костелах, место которых постепенно заняли театрализованные городские процессии на праздник Тела Господня. В 1604 г. братство *Corpus Christi*, основанное виленскими иезуитами и ежегодно проводившее в городе свои шествия, обосновалось в соборе св. Казимира при Виленской академии.

Латинские стихотворные диалоги в четырех частях с прологом, эпилогом и хорами, перемежавшиеся комическими интермедиями на национальном языке,

⁴⁷⁰ См. Сазонова Л.И. Литературная культура России. Раннее Новое время. С. 121.

⁴⁷¹ М.К. Сарбевский завершил академический курс в Вильне изучением философии и теологии.

имели определенный круг тем. Инсценировались сюжеты о грехопадении Адама и Евы (так называемые райские действия), о Мельхиседеке, Моисее и Медном Змие или Ковчеге Завета. В практике иезуитов эти инсценировки перестают быть декламационными драматическими представлениями и превращаются в живые картины процессий на день Тела Христова и Евхаристии⁴⁷². Запрета на участие в религиозных шествиях представителей разных христианских конфессий не было – к ним могли присоединиться все исповедующие Христа горожане. Новое качество публичности, возникшее при переходе инсценировок из замкнутого храмового пространства в уличную процессию, изменило эстетический облик театрального действия, сделав его более зрелищным и картинным.

Сходный процесс шел и в далекой Московии. Ни один приезжий инославный не допускался в православный храм, зато имел возможность стать зрителем многочисленных церемониальных шествий с участием царя и патриарха. Для иностранных посольств устраивались специальные места с тем, чтобы они могли наблюдать и празднование Новолетия (начало Нового года) на Соборной площади Кремля, и действо цветоносия на Красной площади в Вербное воскресенье, и царский спуск к Москве-реке во время крещенского водосвятия, не говоря уже о частых крестных ходах в московские церкви и монастыри, а также выездах царской семьи на дальнее богомолье. Характерно, что европейцы, указывая на факт гимнического сопровождения церковных церемониальных шествий, передают, главным образом, визуальные впечатления от процессий, воспринимая их как своеобразное пантомимическое действие или живые картины.

Свою лепту в ограничение «камерных» сценических постановок в Речи Посполитой наряду с иезуитами вносили и протестанты. Отказавшись от практики публичных шествий, они сузили круг библейских источников, пригодных для инсценировок. Отбор сюжетов и образов из Священного Писания

⁴⁷² Вопрос об евхаристии становится со времен Ферраро-Флорентийского собора и Реформации основным в догматических разногласиях между католиками с одной стороны и православными и протестантами с другой. Спор о времени «пресуществления» святых даров приносят в Московское царство русские ученые-книжники, прошедшие обучение в иезуитских коллегиях и Виленской академии, толкующие евхаристию в духе католицизма, а потому вынужденные вступить в полемику с представителями московского православного духовенства на церковных соборах 1660-х.

для театральных представлений в среде протестантов и католиков начинает различаться. Первые отказываются от сюжетного параллелизма сцен Ветхого и Нового Заветов, сосредотачиваясь на изложении исторических книг Библии или разработке сюжетов евангельских притч, решительно исключают из сценической практики легенды из жизни святых и инсценировки в жанре Страстей Христовых, уклоняясь от трактовки церковной догматики. Священное Писание превратилось у протестантов в линейное историческое повествование, о чем красноречиво свидетельствовала лицевая Библия Н.И. Пискатора, изданная в Амстердаме в 1650-м и имевшая характерное название «Theatrum Biblicum» (Театр Библии)⁴⁷³.

Римско-католическая церковь, стремясь укрепить свои позиции в славянских землях, продолжавших в течение XVII в. испытывать влияние протестантизма, поощряла театрализованные процессии с изображением живых картин, в которых изобретенные иезуитами символические фигуры получили внятное и устойчивое богословское толкование, и зрелищные церемонии в честь новых местных святых, инициированные 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 княжества⁴⁷⁴. После мессы процессия двинулась к академии, перед воротами которой, вблизи костела в честь новоявленного литовского святого, была воздвигнута триумфальная арка, украшенная аллегорическими фигурами

⁴⁷³ Слово «theatrum» с последней четверти XVI в. начинают использовать западноевропейские книжники – составители космографий и географических атласов. В 1570 г. в Антверпене напечатан трактат Абрахама Ортелиуса «Theatrum orbis terrarum», самое популярное географическое издание начала XVII в. Под его влиянием слово из заглавия заимствует в конце того же века кельнский теолог Георг Браун, автор книг «Urbium praecipuum mundi theatrum» и «Theatri praecipuum totius mundi urbium». При дворе двух польских королей, Владислава IV и Яна Казимира, работает в 1630–1650-х гг. над большой картой страны – «Theatrum Poloniae» – фламандский гравёр и картограф Виллем Хондиус. И в то же самое время московские книжники из числа малороссийских полигисторов Епифаний Славинецкий, Арсений Сатановский и Исаия, трудясь над переводом «Большого атласа» Я. Блау, находят для латинского «theatrum» русский аналог – «позорище», слово, которое и в конце XVII, и в первой половине XVIII в. сохранится как канцеляризм для обозначения театральных игр и зрелищных представлений в демократической среде. См. Борисовская Н.А. Старинные гравированные карты и планы XV–XVIII веков: космографии, карты земные и небесные, планы, ведуты, баталии. — М.: Галактика, 1992. С. 10, 42, 126–127, 160.

⁴⁷⁴ Театрализованной церемонии, засвидетельствованной прибывшим в Вильну из австрийских земель иезуитом Кноглером, предшествовал обряд канонизации королевича Польского и княжича Литовского Казимира в соборе св. Станислава, где находились его мощи. На торжестве присутствовали польский король Сигизмунд III и великий канцлер Литовский Лев Сапега. См. Иезуиты в Полоцке: 1580–1840. Ч. 2. С. 20.

Непорочности и Благочестия с соответствующими пояснениями на латинском языке⁴⁷⁵, литовским гербом и фигурами святых покровителей края⁴⁷⁶. У триумфальной арки в ожидании процессии располагались хористы и музыканты. Через нее на площадь перед академией въехала возглавлявшая шествие колесница с трубящей Славой. Слава призывала выйти на плац всех участников действия – Академию и сопровождающую ее свиту, чтобы приветствовать латинскими декламациями как обретенного патрона – святого Казимира, 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 ключом⁴⁷⁷, 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-м – во время приветствия вступившего в освобожденный Полоцк царя Алексея Михайловича: двенадцать отроков братской школы Богоявленского монастыря под началом Симеона декламировали стихотворный диалог-панегирик. Позже, в самом начале XVIII в., аллегории появились в представлении о семи свободных искусствах, утроенном в честь царя Петра и царевича Алексея Петровича, тогдашнего наследника престола, в стенах Славяно-греко-латинской академии, учрежденной по проекту Симеона Полоцкого. Проект был поднесен душеприказчиком и преемником придворного

⁴⁷⁵ Две аллегории символизировали достоинства нового литовского святого – отказ от принятия короны и данный обет безбрачия с посвящением себя научным занятиям.

⁴⁷⁶ К началу XVII в. 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), погибших 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 церковью, а последний – и идеологом унии. Наименьшее возражение у католиков в эпоху Контрреформации вызывал культ православных святых. См. *Там же*. С. 10.

⁴⁷⁷ См. *Резанов В.И.* Из истории русской драмы. Экскурс в область театра иезуитов. С. 300. В виленском издании «Грамматики словенской» (1596) западнорусского филолога и богослова Лаврентия Зизания есть гравюра с изображением аллегории Грамматики – Девы, держащей в правой руке ключ. Над изображением расположены вирши: Прожно тыся кусиш писмо умети / которий нехоч мене разумети.

поэта Сильвестром Медведевым царю Федору Алексеевичу, полномочному дать привилегию на право учредить в Москве регулярное учебное заведение, как в подобном случае поступали западноевропейские правители. По всей вероятности, по причине смерти царя проект не был рассмотрен. Его отредактированный вариант Сильвестр представил великой государыне царевне Софье, сопроводив список панегирическими стихами собственного сочинения. По-видимости, Медведев и внес изменения в первоначальный симеонов замысел будущего училища, проявив не свойственную половчанину религиозную нетерпимость и жестокость к инославным.

Сохранилось описание живой картины в процессии, устроенной иезуитами в Вильне в 1627 в день Пальмового воскресенья или Входа Господня в Иерусалим⁴⁷⁸, символически толкующей эпизод из книги пророка Даниила. В ней рассказана история о трех не сгоревших в печи святых отроках и приведен текст их «неканонической», по версии Лютера, песни-молитвословия в огне.

В литургической практике русской церкви эта молитва входит в канон, где трем неопаленным юношам посвящаются две песни – 7-я и 8-я. Их исполняют на утрени практически в течение всего церковного года. Третья глава книги пророка Даниила с фрагментом о трех пещных отроках послужила и основанием песенного канона и сюжетным источником нового чина, воспринятого из греческой церковной традиции – так называемого пещного действия.

Представленная иезуитами живая картина с участием аллегорических персонажей отсылает к толкованию образа древа жизни, которое является во сне могущественному вавилонскому царю – отсюда и его наименование в польском источнике как древа Навуходоносора (*Drzewo Nabuchodonozora*). В библейской книге толкователем сна и метафорического образа выступает превосходящий всех мудрецов вавилонского царства пророк Даниил. В нем обретает дух святой, пророка царю грядущее несчастье и последующее чудесное исцеление от недуга. В живой картине, входящей в процессию, отсутствует сюжет, вместо него возникает дидактико-риторический образ. На первой повозке рядом с деревом

⁴⁷⁸ Там же.

Навуходоносора находится Натура (Натура людская – наиболее популярный персонаж из списка аллегорических фигур польского школьного театра XVII в. и южнорусского XVIII в.). Под сенью древа, украшенного листьями, плодами, цветами и птицами располагаются звери, а над тварным миром возвышается Закон Божий, держащий в правой руке скипетр, а в левой — Евангелие. На второй повозке следуют Слава, Провидение и Милосердие Божие.

Персона вавилонского владыки исключена из картины. Ее место заняла аллегория – Натура людская, пребывающая среди земного изобилия под властью Закона Божьего. Спасение обещано через покаяние, о чем трубным гласом возвещает Слава и в чем удостоверяют зрителей Провидение и Милосердие. Соединение образов Закона Божьего и остающегося невредимым древа, которому уподоблен праведник, исполняющий божественный закон, встречается и в Псалтири.

3.2. Московские театрализованные чинопоследования

Удивительно, но очевидную близость к иезуитской церемонии с древом Навуходоносора из Великого княжества Литовского обнаруживает упраздненный в конце XVII в. чин «хождения на осляти», иначе называемый действием цветоносия, которое совершалось на православный праздник Входа Господня в Иерусалим в Вербное воскресенье.

Обряд иерусалимского⁴⁷⁹ и константинопольского⁴⁸⁰ происхождения, был перенесен в столицу не позднее 1558 г. митрополитом Московским и всея Руси Макарием из Великого Новгорода, где совершался в бытность владыки архиепископом⁴⁸¹. Описание чинопоследования сохранили Чиновники Новгородского Софийского⁴⁸² и Московского Успенского⁴⁸³ соборов. Зрителями

⁴⁷⁹ См. Скабалланович М. Толковый Типикон. 4-е изд. М.: Изд-во Сретенского монастыря, 2016. С. 251—252.

⁴⁸⁰ См. Успенский Б.А. Ношение белого клобука и шествие на осляти в Вербное воскресенье как знаки духовной власти // Царь и патриарх: харизма власти в России (Византийская модель и ее русское переосмысление). М.: Школа Языка русской культуры, 1998. С. 450.

⁴⁸¹ См. Там же. С. 440, 441.

⁴⁸² Чиновник Новгородского Софийского собора / А. Голубцов. М.: Книга по Требованию, 2015. С. 180–188, 256–257.

⁴⁸³ Чиновники Успенского собора и выходы патриарха Никона / А.П. Голубцов. М.: Книга по Требованию, 2012. С. 104–106, 250–253.

шествия, запечатлевшими его образ в личных дневниках и официальных записках, часто становились приезжие европейцы, не столько падкие на церковную экзотику, для подавляющего большинства из них недоступную в православном храме, сколько из карьерных и дипломатических соображений изъявлявшие желание присутствовать на церемонии, во время которой священнодействовал русский самодержец. Приглашение на действо за день до его отправления великий государь получал от патриарха, равно как и затем денежную плату за участие в нем. Но иностранцы, оказывавшиеся в Москве, приглашались на церемониальное зрелище самим царем через уполномоченных приставов, что свидетельствовало не только о религиозном, но и о государственном значении этого торжественного акта. Во время его совершения русский монарх посылал справиться у послов или посланников об их здоровье и в ответ удостоивал своим приветствием, что было светским этикетным жестом, входившим в церковную церемонию.

Из сонма очевидцев московского действа в неделю Ваий следует выделить нескольких приезжих иноземцев, поскольку их свидетельства представляют интерес с точки зрения истории совершения чина при двух первых царях из династии Романовых и тех изменений, которые произошли в нем при патриархе Никоне после 1655 г. Первый в ряду – лютеранин Адам Олеарий, дважды в составе голштинского посольства посетивший Московию при Михаиле Федоровиче и наблюдавший шествие в 1636 г. Второй – священник греческого исповедания, сын Антиохийского патриарха Макария, архидьякон Павел Алеппский, два раза бывший в России – при действующем патриархе Никоне в 1654–1656 гг. и в период Большого церковного собора, решавшего судьбу опального владыки: его отец и он сам стали участниками московского «шествия на осляти» весной 1655 г. в отсутствие царя Алексея Михайловича. Третий – католик Августин Мейерберг, посланник римского императора Леопольда, пребывавший в Москве в 1661–1662 гг. и наблюдавший обновленный обряд. Четвертый — кальвинист Николаас Витсен, член голландского посольства в Москве в 1664–1665 гг. Пятый – римского вероисповедания курляндец Яков

Рейтенфельс, проживавший в Москве в начале 1670-х гг., пытавшийся сблизиться с московским придворным кругом и бывший свидетелем первых балетных представлений в театре русского государя.

Инославные визитеры, дающие словестный портрет, а иногда и графические зарисовки шествия, не дерзали ни комментировать его с богословской точки зрения, ни искать каких-либо аналогий с другими, известными им церемониальными действиями. Попытку интерпретировать его сакральный смысл с указанием семантики мест, задействованных в процессии, предпринял только православный автор, явившийся с арабского Востока и отметивший в своем сочинении факт недопущения к участию в православном богослужении в Московском государстве представителей иных конфессий.

Все очевидцы обращают внимание на вербное дерево и порядок шествия: древо украшается диковинными плодами, крепится на повозке, которую тянут лошади, повозка обивается зеленым и красным сукном, под сенью украшенной вербы стоят и поют гимны отроки в белых стихарях; вслед за повозкой движется патриарх, сидящий на лошади и держащий в правой руке крест, а в левой – Евангелие⁴⁸⁴.

Верба из московского действия цветоносия напоминает древо Навуходносора из виленской иезуитской процессии. О вербном дереве как древе жизни свидетельствует архидьякон Павел, в том время как ранние ее интерпретации связаны с образом Христа. Священник из Алеппо сообщает, что, с вербы, после ее троекратного освящения патриархом, снимают съедобные украшения, срубают большие ветки и вносят их в церковь, а малые, уложив на серебряное блюдо, отправляют в подарок царице, царским дочерям и сестрам. Отмечает он и веру мирян в целебную силу освященных вербных веток⁴⁸⁵, но не распространяется о богословском значении символа. Он ограничивается

⁴⁸⁴По замечанию И.Е. Забелина, в годы пребывания в Москве Александрийского и Антиохийского патриархов, а также польских и шведских посольств (1672 и 1674) вербу украшают особенно пышно – на ней появляются не только изюм, финики, винные ягоды, рожки (царьградские стручки, которыми у Симеона питается в блудный сын из евангельской притчи вместе со свиньями), яблоки, орехи, но и изготовленные мастерицами из Немецкой слободы цветы, листья, экзотические плоды, даже птицы. См. *Забелин И.Е. Домашний быт русского народа в XVI и XVII ст. М.: Т-во тип. А.И. Мамонтова, 1895. Т. 1: Домашний быт русских царей в XVI–XVII ст. С. 409.*

⁴⁸⁵Целительное свойство имеет и пепел, остающийся после сожжения древа Навуходносора.

заявлением о том, что во время совершения литургии, верба, возвращенная в Кремль, остается снаружи, у южных ворот соборной церкви, и благословляется патриархом после окончания службы. Автор символически интерпретирует путь процессии – от Успенского собора Кремля через Спасские ворота к приделу Входа Господня в Иерусалим Покровского храма (в котором все приделы, по его словам, уподоблены Вифании) и обратно в Кремль, где совершается богослужение, – в Иерусалим⁴⁸⁶. Не комментирует он и ставшую основной в ритуальном шествии после 1655 г. локацию – Лобное место, которое уподобляется в новой сакральной топографии московского действия Елеонской горе с пещерой, где Христос проповедывал своим ученикам, но, будучи не зрителем, а участником шествия, сообщает о том, что в приделе Покровского собора совершается облачение патриарха в архиерейскую одежду и приложение всех присутствующих к иконе праздника, а отроки, стоящие под вербным деревом поют стихиры в честь св. Лазаря⁴⁸⁷.

Различие двух церемоний – виленской и московской, объединенных общим символом – деревом жизни, заключается в составе и статусе их участников. Акцент у иезуитов сделан на идее спасения и возвращения в рай, которую «разыгрывают» перед зрителями аллегорические персонажи в исполнении клириков-наставников и воспитанников коллегии. Не следует забывать, что в религиозной процессии *Corpus Christi* всегда сохранялся сакральный центр – Святые дары, которые нес священник под сенью балдахина⁴⁸⁸. Московское действо цветоносия являет идею христианского смирения как личной человеческой добродетели перед истинным главой церкви – Иисусом Христом. Ее воплощает и монарх, ведущий за поводья

⁴⁸⁶ Путешествие Антиохийского патриарха Макария в Россию в половине XVII в., описанное его сыном Павлом Алеппским / Пер. с арабск. яз. Г.А. Муркоса. С. 385.

⁴⁸⁷ Там же.

⁴⁸⁸ Описание Варшавской процессии 1660-го г. на день Тела Христова оставил перешедший на военную службу от польского короля к московскому царю шотландец Патрик Гордон. Он сообщает, что отнятые у русских и казаков военные знамена неслись в процессии перед Святыми Дарами, были среди них и три хоругви с изображением русских святых и Девы Марии. При приближении архиепископа с дарами, эти знамена потащили по земле и стали топтать ногами, что вызвало возмущение и гнев у польского короля и знатных дворян. Королевский приказ поднять знамена поверженного противника истолкован католиком Гордоном как достойный образец религиозного поведения. При этом польский король не участвует в процессии, а является ее зрителем. См. Гордон Патрик. Дневник генерала Патрика Гордона, веденный им во время его пребывания в России 1661—1678 гг. // Московия и Европа / Сост. А. Либермана и С. Шокарева, послеслов. И. Андреева. М.: Фонд Сергея Дубова, 2000. С. 160.

лошадь патриарха, и многочисленные постилальники, кладущие под ноги процессии разноцветные сукна и шитые золотом кафтаны, и зрители-миряне, падающие ниц перед древом, патриархом и царем.

Сюжет живых картин в процессии иезуитов, постоянно стремящихся к умножению эмблем и аллегорических фигур, разнообразится, обновляется, но их символическое значение – спасение через покаяние – независимо от сюжетного контекста остается неизменным. На сцене театра иезуиты до прозрачности доводят смысл аллегорической фигуры, тщательно подбирают ее атрибуты, изобретают эмблемы и девизы, чтобы затем представить персонаж в новой живой картине церемониального шествия.

Между сценическим представлением школьной драмы в учебной аудитории и религиозной уличной процессией совершается постоянный обмен символическими образами. Аллегория со школьной сцены иезуитов переходит в пантомимическую картину публичного шествия, а, возвращаясь на подмостки школьного театра, выступает комментатором или толкователем сценического действия, в буквальном смысле возвращая себе голос. Не случайно в Школьном уставе иезуитов в части Правил для профессоров риторики рекомендуется следующее: «Иногда преподаватель (магистр) может предложить ученикам аргумент (тему, сюжет) для самостоятельного сочинения коротких действий-диалогов буколических или сценических и, распределив между учениками роли, представить их без какой-либо сценической обстановки, однако написаны они должны быть по правилам и для всех понятно»⁴⁸⁹.

В отличие от виленских процессий братства *Corpus Christi*, православное шествие не искало выхода на подмостки сцены, оставаясь в течение полутора веков ежегодно возобновляемым ритуальным действием, участником которого после 1664 г. мог стать первый русский драматург Симеон Полоцкий.

Не посягнув на драматическую интерпретацию действующего чина – «хождения на осляти», он нашел сценический аргумент против укоренившейся при московском дворе новой европейской забавы, принесенной из протестантской

⁴⁸⁹Цит. по: Резанов В.И. Экскурс в область театра иезуитов. С. 301.

среды Немецкой слободы⁴⁹⁰, в утратившем сакральное значение и вышедшем из употребления пещном действе. Оно стало и сюжетным источником первого драматического сочинения Полоцкого, и очередным поводом подтвердить свою позицию в споре о верховенстве светской власти над властью церковной.

С 1660-х захваченный полемикой священства и царства, ученый драматург смог в следующее десятилетие средствами театра разрешить назревшее противоречие, заключенное в ежегодно производимом в столице государственно-религиозном действе цветоносия – умаление царя, ведущего под уздцы архипастырскую лошадь, и возвышение над ним патриарха, изображающего Христа. Прибегнув к драматической обработке чина пещного действа, он создал в прологе к пьесе «О Новходоносоре царе, о теле злате и о триех отроцех в пещи не сожженных» образ смиренного и благочестивого православного государя.

3.3. Школа Заиконоспасского монастыря

Усматривая в авторе двух пьес основоположника московского школьного театра, как правило, приводят в подтверждение факт открытия им собственной школы. Действительно, поселившийся в 1664-м г. в Спасском монастыре за Иконным рядом иеромонах Симеон по указанию Ф.М. Ртищева, возглавлявшего Приказ тайных дел, взялся обучать латинскому и польскому языкам трех подьячих – Семена Медведева, Семена и Илью Казанцев и, по собственному признанию, наставлял их по учебнику Альвара⁴⁹¹. Позже к трем ученикам присоединился четвертый – потерявший голос малороссийский певчий отрок Василий Репский.

Старшим в школе был назначен Медведев – будущий доверитель старца, занявший после его смерти место придворного поэта – сперва при царе Федоре Алексеевиче, затем при царевне Софье. После трех лет учебы Семен в составе посольства А.Л. Ордин-Нащокина был отправлен в Курляндию и в 1667-м

⁴⁹⁰Под новой европейской забавой подразумевается придворный театр царя Алексея Михайловича, начальный репертуар которого определялся немецкими протестантами.

⁴⁹¹Учебник латинской грамматики испанского иезуита Альвара – «De institutione grammatica» — был лучшим руководством по изучению латыни в XVII веке, использовался только в иезуитских школах, не раньше 1730-х стал учебным пособием в Киево-Могилянском коллегиуме (в том время Киево-Могилянской академии).

участвовал в подписании Андрусовского перемирия с Польшей, которое оставалось нерушимым в период правления Алексея Михайловича.

Вернувшись в Москву, до марта 1672 г. он продолжил службу в Приказе тайных дел, но неожиданно удалился в путивльский Молчинский монастырь, где постригся, приняв монашеское имя Сильвестр. В Москву ученик и последователь Симеона вернулся после смерти Алексея Михайловича, по личному приказу его преемника – царя Федора Алексеевича и поселился в Заиконоспасском монастыре в соседней с Симеоном келье, где сделался свидетелем его кончины, которую и описал в послании к некоему Алексею Дмитриевичу. Характерно, что в письме к неизвестному другу, возможно, вымышленному адресату, Сильвестр среди многочисленных заслуг и добродетелей ученого монаха не упоминает его школу, хотя составляет и передает новому государю проект учреждения в Москве будущей Славяно-греко-латинской академии, вдохновленный идеями Симеона. Не привлекают Сильвестра и архивные рукописи драматических сочинений Полоцкого. Но, вероятно, именно он изготавливает белой список Иверских декламаций. Обильно цитируя из текстов своего учителя, подражая ему в жанрах окказиональной и панегирической поэзии, он не берется за сочинение драм. Впрочем, Сильвестр мог застать на театре при Алексее Михайловиче одну постановку немецкой драмы «Артаксерксово действо» Грегори⁴⁹², а по его возвращении в Москву комедии при дворе Федора Алексеевича и вовсе «миновали».

Необходимость школы придворный поэт-преемник связывает с книгопечатной деятельностью, которой всецело отдается в период правления нового государя и сам Полоцкий, добившись учреждения Верхней типографии – права издавать духовные произведения, в том числе и собственные, минуя цензуру патриарха.

⁴⁹²Русский текст «Артаксерксова действа» был отдан в переплет мастеру Ягану Элкузену в декабре 1675 г. Одновременно ему же была заказана книга-лексикон польского и латинского языка, составленная Симеоном Полоцким. См. *Богоявленский С.К.* Московский театр при царях Алексее и Петре. М.: тип. В.И. Воронова, 1914. С. 37.

Судя по документальным свидетельствам, Заиконоспасская грамматическая школа при Симеоне 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 учеников⁴⁹³.

Пьеса о вавилонском царе Навходоносоре, хотя и не могла быть разыграна учениками Полоцкого, все же создавалась для театральной постановки. В Москве в ту пору существовала школа, располагавшая необходимым числом потенциальных исполнителей и известная русскому драматургу. В год его прибытия в Москву был назначен воспитателем к наследнику престола – царевичу Алексею Алексеевичу – глава Приказа тайных дел Федор Михайлович Ртищев. Вскоре к нему для наставления царственного отрока в латинском и польском языках присоединился и Симеон.

В 1649 г. Ртищев учредил школу при церкви св. Андрея Стратилата в Преображенском монастыре⁴⁹⁴. В нем разместились тридцать иноков из малороссийских обителей, а для преподавания были вызваны ученые монахи из Киева. Среди них были преподаватели Киево-Могилянского коллегиума, знакомые Симеону и не раз сходившиеся с ним в Москве для богословских диспутов. 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»⁴⁹⁵.

Став свидетелем и участником московских церковных соборов 1660-х, Симеон начинает радеть за учреждение в столице духовной школы. Он переводит обращение к царю Паисия Лигарита, призывающего: «Ты убо, о Пресветлый Царю, подражай Феодосием, Юстианом и сожизди зде училища ради

⁴⁹³ См. *Татарский И.А.* Симеон Полоцкий. Его жизнь и деятельность. С. 69.

⁴⁹⁴Заметим, что школа Ртищева просуществовала до 1685 г., когда была переведена в Заиконоспасский монастырь, где до своей кончины в 1680 г. пребывал Симеон.

⁴⁹⁵ Цит. по: *Татарский И.А.* Симеон Полоцкий. Его жизнь и деятельность. С. 22.

остроумных младенцев ко учению трех язык коренных, наипаче: греческаго, латинскаго и славенскаго...»⁴⁹⁶. Составив «Жезл правления» – труд о верховенстве царской власти, рассмотренный и одобренный собором 1666–1667 гг., изданный и преподнесенный в дар Алексею Михайловичу и восточным патриархам, он выступил от их имени с речью о необходимости устройства русских училищ. Как следствие появляется грамота патриарха Иоасафа об учреждении в Москве образовательных учреждений для изучения «славенского и латинского диалектов», но школьная идея остается лишь замыслом.

3.4. Постановочные особенности первой русской стихотворной пьесы для придворного театра

Для театральной постановки пьесы «О Навходоносоре царе, о теле злате и о трех отроцех, в печи не сожженных» ученый латинист Симеон должен был заручиться поддержкой московских «грекофилов» – этим и объясняется та обдуманность, с которой он выбирал для нее сюжет.

3.4.1. Датировка

Период создания ее текста можно отнести ко времени: после октября 1672 (первого драматического спектакля в придворном театре Алексея Михайловича), но не позднее 24 февраля 1674 г. В этот период Симеон мог обратиться за содействием к учителям и воспитанникам ртищевской школы, а также к клиру и певчим Иоанно-Богословской церкви Бронной слободы, при которой старался, хотя и тщетно, учредить «гимнасион». В 1669 г. настоятелем храма стал Иван Шматковский, выпускник Киево-Могилянского коллегиума и единственный приходской священник в столице, бывавший в числе представителей высшего духовенства у патриарха. Его назначению мог способствовать Симеон⁴⁹⁷. Во-первых, ученый монах был вхож к двум русским патриархам – Иоасафу и Питириму. Во-вторых, в Бронной слободе проживали его земляки, оружейники из

⁴⁹⁶ Цит. по: *Там же*. С. 68.

⁴⁹⁷ См. *Лаврентьев А.В.* Люди и вещи. Памятники русской истории и культуры XVI–XVIII вв., их создатели и владельцы. М.: Археографический центр, 1997. С.121.

Великого княжества Литовского, переселившиеся в Москву. В-третьих, белорусские мастера подчинялись главе Оружейной палаты Б.М. Хитрово, личному другу Симеона и ближайшему боярину царя Алексея Михайловича, видному участнику польской военной кампании, которого часто в письмах к родным из похода поминал великий государь.

24-м февраля 1674 г. датирован документ, сообщающий о выдаче жалования «иноземцу капитану Ягану Элкузену» за переплетение «книги комедии о царе Навуходносоре»⁴⁹⁸. По царскому указу окольныйчич Артамон Сергеевич Матвеев из доходов Новой Аптеки приказывает выдать деньги мастеру, который в декабре следующего года изготавливает и переплет первой пьесы русского придворного театра «Артаксерксова действия». Денежные выплаты из доходов Аптеки подтверждают предположение о месте представления пьесы Полоцкого. История о царе Навуходносоре 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 театр⁴⁹⁹.

С.К. Богоявленский в своем документальном труде «Московский театр при царях Алексее и Петре» приводит любопытные сведения о двух неопознанных постановках, бывших на святочной и масленой неделях в 1674 г. Первая была разыграна в кремлевских комедийных палатах над Новой аптекой на святках 1674 г.(!), вторая – «масленая» – в Комедийной хоромине села Преображенского в промежутке между 24 по 27 февраля. Документы сообщают об участии во второй постановке музыкантов из Немецкой слободы, о перевозке из Москвы в Преображенское царского места, сукон, ковров, театрального платья и декораций – рам перспективного письма. Однако в них нет сведений о вызове немецких или русских комедиантов для участия в представлении, а также

⁴⁹⁸ Цит. по: *Богоявленский С.К.* Московский театр при царях Алексее и Петре. С. 37.

⁴⁹⁹ Из Приказа Новой аптеки выделялись кормовые деньги немецким и русским икомедиантам, дававшим представления в комедийных палатах Кремля, а также участвовавшим в спектаклях музыкантам из Немецкой слободы и придворным музыкантам, приглашенным в 1672 г. полковником фон Стаденом.

упоминаний о пасторе Грегори и его театральном помощнике Юрии Гивнере (Georg Hüfner).

Богоявленский выдвинул гипотезу о дважды представленном в присутствии царя неизвестном музыкально-балетном дивертисменте⁵⁰⁰, не связав спектакли с возможной постановкой трагедии Симеона.

Предположение русского историка нашло подтверждение в недавно открытых и опубликованных зарубежных документальных источниках 1670-х гг. Две балетные постановки об Орфее, действительно, были представлены при дворе Алексея Михайловича, но двумя годами раньше. 16 февраля и 18 мая 1672 г. их исполнили любители, проживавшие в Немецкой слободе⁵⁰¹. Для балетов были изготовлены декорации и костюмы. Оба спектакля прошли до первого представления драмы «Артаксерксово действо», разыгранной 17 октября 1672 г. учениками реформатской школы при Новой Офицерской церкви под началом пастора Грегори. Для драматической постановки, с которой начался регулярно действующий придворный театр, было построено и оборудовано в селе Преображенском специальное здание – Комедийная хоромина. Ранние балеты были даны в кремлевском дворце покойного царского тестя Ильи Даниловича Милославского, куда после смерти Алексея Михайловича и прекращения деятельности его театра был по указу наследника, великого государя Федора Алексеевича, свезен весь сценический скарб.

3.4.2. Чин пещного действия и драматический сюжет

Не соотнести литургический чин пещного действия с драматическим сюжетом о царе Навходоносоре и трех отроках, не пожелавших поклониться его кумиру, даже с формальной точки зрения, было бы ошибкой. Сохранение этого чина в русской церковной традиции до 1640-х гг. – времени его упразднения, обеспечивалось авторитетным греческим происхождением. В споре о допустимости театрализации сакрального, который вели обе церкви – западная и

⁵⁰⁰ Богоявленский С.К. Московский театр при царях Алексее и Петре. С. Х.

⁵⁰¹ См. Дженсен К., Майер И. Придворный театр в России XVII века. Новые источники. М.: Индрик, 2016. С. 31, С. 77.

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» грек Симеон, архиепископ Солунский.

Сочинение это представляет интерес, поскольку свидетельствует об исполнении пещного чинопоследования в греческой церкви XV века⁵⁰², столетием раньше его появления в богослужении русской церкви⁵⁰³. Осуждая латинян за злоупотребление священными действиями и отклоняя ответные обвинения, автор в защиту греческого игрища 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»⁵⁰⁴. Под «запечатленными и священными» автор трактата подразумевает целомудренных и благочестивых отроков – не достигших монашеского возраста юных певчих.

Пещное действие также было записано в Чиновниках Новгородского Софийского⁵⁰⁵ и Московского Успенского соборов⁵⁰⁶. Различия между новгородским и московским действиями существенное. Чин Софийского собора

⁵⁰² Об отправлении обряда пещного действия в конце XIV века в соборе Святой Софии в Константинополе сообщает инок Игнатий Смольнянин, совершивший в 1389 г. путешествие в Царьград в составе русского посольства вместе со смоленским митрополитом Пименом, смоленским архиепископом Михаилом и архимандритом московского Спасского монастыря Сергием: « В воскресенье перед Рождеством Христовым видели в святой Софии представление «Пещного действия», как в печь бросали святых трех отроков. Служил патриарх святую литургию честно, во всем сане святительском». Цит. по: Хождение Игнатия Смольнянина в Царьград // Книга хождений: Записки русских путешественников XI—XV вв. / Сост., подгот. текста, пер., вступ. ст. и коммент. Н.И. Прокофьева. – М.: Советская Россия, 1984. С. 281—282.

⁵⁰³ 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 был совершен в присутствии князя Московского Василия Ивановича. Пещное действие, вероятно, было установлено тем же Новгородским митрополитом Макарием, и так же, как и действие цветоносия, перенесено им в Москву. См.: Савинов М.П. Чин пещного действия в Вологодском Софийском соборе. Историко-литературно-археологический этюд // Русский филологический вестник / под ред. проф. А.И. Смирнова. Варшава: тип. Марии Земкевич, 1890. Т. 23. С. 24—54.; Красносельцев Н.Ф. О пещном действе. Замечания и поправки к статье М. Савинова // Русский филологический вестник / Под ред. проф. А.И. Смирнова. Варшава: тип. Марии Земкевич, 1891. Т. 26. С. 117—122.

⁵⁰⁴Цит. по: Там же. С. 119.

⁵⁰⁵Чиновник Новгородского Софийского собора / А. Голубцов. М.: Книга по Требованию, 2015. С. 58–68, 247–253.

⁵⁰⁶Чиновники Успенского собора и выходы патриарха Никона / А.П. Голубцов. М.: Книга по Требованию, 2012. С. 26–27, 169.

изложен более подробно и в нем, наряду с певчими отроками, действует их учитель: он сопровождает юношей, встречающих и провожающих митрополита во все дни до начала и по завершении церковного действия, связывает убрусом их шеи во время совершения чина, водит в храм и поставляет перед митрополитом. В новгородском Чиновнике учитель и отроки связаны ритуальными жестами. Пещное действие в московском Чиновнике выглядит иначе: в нем опущен драматический диалог – обмен репликами между халдеями и пещными отроками, отсутствует фигура учителя, указаны песнопения, которые надлежит петь юным подьякам, а строки гимнов певчим канонаршит архидьякон. Успенский Чиновник регламентирует приход на действие царя (после исполнения 6-й песни канона), места расположения участников и зрителей, определяет усложнившуюся в присутствии царя церемонию многолетствования. Московское пещное действие превращается в литургическую ораторию, сворачивает драматический сценарий новгородского чина, удаляет речевой компонент из партий халдеев и отроков, и, в этом смысле, реплицирует греческий образец с певчими отроками и спускаемым в пещь ангелом.

О допустимости исполнения литургических действий в греческой церкви Симеон мог узнать не только из Чиновников, но и от восточных патриархов, участников московской процессии на праздник ваий с исполнением чина «хождения на осляти», состоявшейся в период заседания Большого Московского собора. Один из них – Антиохийский патриарх Макарий – засвидетельствовал отсутствие подобной церемонии в обрядовой практике греков. Однако Макария не смутило царское приглашение заместить в действе цветоносия московского патриарха. Сирийский архипастырь деликатно уклонился от высокой чести выступить вместо отсутствующего, но пока неотрешенного от сана Никона, позволив действовать от лица верховного духовного владыки заметителю московского патриаршего престола Питириму.

Иначе обстояло дело с пещным действием: его отправление было удостоверено латинским трактатом признанного греческого богослова и сравнительно недавно пресекшимся московским обычаем, оставившим след в

Чиновниках главного столичного храма. Изъятие пещного чина из сакрального контекста дало Симеону повод перевести благонадежный церковный сюжет на светский язык театра, предупредив возражения и недовольство со стороны московских грекофилов.

Симеону, остановившему выбор на лишенном литургической функции чине, удалось уклониться от обвинений в утрате благочестия и подозрений в латинской ереси. Он не случайно 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 пересекался, но не совпал с инсценировкой о царе Навуходоносоре, сделанной французским иезуитом Николаем Коссеном, сборник пьес которого хранился в келейной библиотеке поэта. В трагедии Коссена значительно расширен эпизод с тремя отроками: они трижды предстают перед лицом императора (так титулуют еврейские юноши вавилонского Навхудоносора), их дважды допрашивают, стремясь уличить в непочтении к монарху, их пытаются и отправляют в тюрьма, а затем на казнь в разожженную печь. Увеличено число действующих лиц и глав из Книги пророка Даниила, положенных в основу инсценировки. Рядом с вавилонским царем и тремя отроками появляются пророк Даниил, Балтазар, сын Навхудоносора, два сановника властителя: Малазар и Артибасан, халдей Арбогаст, исполняющий казнь, персонифицированный или идеальный персонаж – Ангел и хор. В сюжете у Коссена фанастичные отроки сами бросаются в огонь, не желая поклониться золотому изваянию земного владыки⁵⁰⁷. Судя по троекратному появлению юношей на подмостках, сцены истязаний, тюремного заточения и сжигания в печи не представляются на театре, а скрыты за кулисами.

⁵⁰⁷ См. *Державина О.А.* Пьеса о царе Навуходоносоре на европейской и русской сцене XVII века // Труды Отдела древнерусской литературы / АН СССР; Ин-т русской литературы (Пушкинский дом). Л.: Наука, 1969. Т. 24: Литература и общественная мысль Древней Руси. С. 272–273.

Не только с драматургом-иезуитом пришлось искать Симеону сюжетных расхождений, но и с авторами придворного театра Алексея Михайловича, начав свою драматургическую деятельность после первых его постановок. Исходным понятием любой школьной пьесы является *argumentum* – содержание, тема, материал для обработки. Отношение Полоцкого к выбору сюжета для придворного театра, на сцене которого действовали протестанты, можно определить как полемическое.

В лютеровской Библии песня трех отроков не является канонической, а неопалимые юноши не признаются святыми. Сакральная агографическая трагедия в духе теоретиков школьного театра, как правило, иезуитов, для протестантов с их отрицанием культа святых невозможна. Пещный сюжет в исполнении лютеран смотрелся бы оскорбительной пародией на старинное чинопоследование со священными отроками и действующий канон православного богослужения.

В отличие от упраздненного театрализованного пещного действия, чин поминовения пещных 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 века англичанин Джайлс Флетчер, в первой половине XVII века голштинский посланник Адам Олеарий, отмечали в устроителях уличного бесчинства – халдеях, участниках церковного действия, сходство с европейскими масленичными шутами – по карнавальным костюмам и нарушению норм повседневного поведения. Церковные халдеи, разжигавшие пламя в печи и ввергавшие в него трех юношей, на святочной неделе объявлялись в городе, до самого Крещения сопровождали епископа из дома к литургии и обратно после ее совершения, творя небезобидные огненные потехи над мирными обывателями. Языческая стихия огня, в конце концов, гасилась освященной водой, и святочный карнавал завершался.

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 своей богословской ученостью и приобретшим покровительство двух московских патриархов – Иоасафа и Питирима, но и придворным поэтом, не упускавшим случая преподнести стихотворный дар великому государю к большому и радостному церковному празднику, дабы развлечь его и потешить.

3.4.3. Проблема идентификации драматургического жанра

На мысль избрать для придворного спектакля отклоненную протестантами историю из библейского источника, возможно, навела Полоцкого постановка «Иудифи» (эта немецкая инсценировка была создана по книге, исключенной Лютером из библейского канона). В ней впервые возник образ могущественного вавилонского царя Навуходоносора, дерзающего равняться с богом. Сценой с участием вавилонского владыки начинается комедия об Иудифи, но, сыграв свою роль, он сходит с подмостков. Симеон же, вводя Навуходоносора в драматическое действие, делает его центральным персонажем, построаянно присутствующим на сцене. В его пьесе вавилонский правитель прерывает традицию царственного молчания и произносит тронные речи.

Нарушение этикетного закона в самом начале пьесы характеризует основное действующее лицо как отрицательный персонаж, во всем противоположный монаршему зрителю представления. Происходящее на сцене отражается в зрительном зале с барочным эффектом зеркальности – оно не сходствует, а рознится, не идентично, а контрастно, не современно, а исторично.

Драматург акцентирует книжный источник сюжетного заимствования, дав трем отрокам вместо принятых в пешном обряде еврейских имен – Анания, Азария и Мисаил – имена библейские или вавилонские: Седрах, Мисах и Авденаго.

Воспользовавшись правилами нормативной поэтики школьной драмы, он расширяет сюжет пещного действия, представляя на придворном театре особый жанр драматической поэзии – трагедию, следуя дефиниции Сарбевского.

Симеон усваивает его положение о развязке в трагедии. Она должна быть неожиданной и необязательно несчастной. В трагедии возможен благополучный финал (*felix exutus*) для главного героя с условием, что он подойдет к нему, пережив страх (*cum timore*).

Пьеса «О Навходоносоре царе, о теле злате и о трех отроцех, 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. Идеальный образ русского монарха в прологе коррелируется с изображением из геральдико-эмблематической книги «Орел Российский», преподнесенной придворным поэтом Алексею Михайловичу в 1667 г. Семантическую связь гнезда, сердца и орла иллюстрирует ее графическая символика, хорошо известная царственному зрителю. Образ монарха представлен в ней в виде солнца, от которого расходятся сорок семь лучей, в каждый из которых вписано по одной христианской добродетели царя. Внутри солнца изображен двуглавый орел со скипетром и державой, а на его груди, в его сердце – московский великокняжеский герб со св. Георгием, поражающим копьём змия. Придворный поэт, выступивший в роли драматурга, делает акцент на государственном статусе главного зрителя и единственного адресата своего предствления. Геральдическая символика монарха, влияющая намеком в прологе, не позволяет превратить его человеческий образ в объект сакрального поклонения.

Перед русским царем, 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 огнем печи. 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 лица. Комедия – действие, 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 на придворном театре – «Артаксерксова действия», а второй – «Иудифи»⁵⁰⁸. В сохранившихся документах театра царя Алексея Михайловича понятие «комедийное действо» становится универсальным для обозначения любых сценических постановок. Не указывая жанр, но создавая правильную или ученую трагедию, поэт Полоцкий подчиняется условной «терминологии» придворного театра.

Сюжет, взятый Полоцким в драматическую обработку, по канонам поэтики считается наиболее подходящим для школьной трагедии. В драме о Навуходоносоре главным действующим лицом становится царская персона. Развязка (или в терминологии школьной драмы – катастрофа) наступает неожиданно, поскольку сюжет впервые соединяет трех отроков с фигурой вавилонского царя (до этого времени сюжет известен по литургическому чину, в котором нет Навуходоносора). Из драматургической композиции удалены интермедии. Несмотря на незначительный объем сюжетного действия, в пьесе участвует множество персонажей (их число превосходит рекомендованные четырнадцать). В ней присутствует хор, состоящий из музыкантов («Практическая поэтика» дает подробную классификацию хора и его назначения

⁵⁰⁸ «Артаксерксово действие» 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 немецкой труппы, о чем свидетельствуют многочисленные челобитные от «иноземческих 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.

в школьной драме). Сценическая функция хора – оставаться на сцене до окончания действия и покидать ее после произнесения эпилога – сохраняется.

Анонимный автор «Практической поэтики» считает нежелательными комические вставки или интермедии между актами в трагедии, ибо они противоречат ее цели – возбуждать в зрителях серьезное и скорбное переживание. Примечательно, что Полоцкий, инсценируя пещной чин, не вводит в пьесу направливающуюся интермедию с неизменными халдеями: он сознательно исключает «комический компонент» из представления. Вместо халдеев, в давние времена совершавших в храме свой огненный ритуал, в драме действуют шестеро воинов Навуходоносора. Исполняя церковный чин, храмовые халдеи вводили троицу отроков в пещь, разжигали в ней огонь, их же опалявший, и выводили невредимыми из погасшего пламени, комментируя чудесное зрелище комическим диалогом, а во время святок устраили огненные бесчинства на городских улицах.

Превратившись у Симеона из храмовых шутов в охрану при светском владыке, разнящуюся с царскими рындами лишь цветом кафтанов, эти производители огня остались в Чиновниках и в городских преданиях, которыми поделился с европейским читателем Я. Рейтенфельс. В главе «О духовном сословии и его силе» он упоминает халдеев, причислив их к низшей категории церковного причта. У Рейтенфельса они заняли место между сполпниками или отшельниками и просвирнями⁵⁰⁹. Иноземный наблюдатель московской жизни, сам того не ведая, угадал амбивалентный характер мастеров огненного дела. Они назывались огненниками и составляли рождественскую свиту патриарха или митрополита, совершавших чин «пещного действия», идя во главе процессии, провожая их из дома в храм, а после службы из храма домой. Они же участвовали в чине поставления в патриархи, митрополиты, архиепископы и епископы, стоя в церкви у места новопосвященного духовного иерарха и сопровождая его во время объезда и освящения города, подобно царским рындам, личной охране великого государя у трона и в пути. Имели при себе церемониальное оружие – не ветки пальмы, как принято считать, а укороченные

⁵⁰⁹См. Рейтенфельс Я. Сказания о Московии. С. 367.

секиры, одноименные с пальмой⁵¹⁰. Алеппский архидьякон Павел дважды в Москве становился свидетелем рукоположения и церемонии освящения города новоизбранным архиереем с участием «халдеев». В первый раз им оказался новый епископ Коломенский, избранный на место прежнего — Павла, отрешенного от сана и отправленного в заточение патриархом Никоном: «По избрании назначают к нему четырех человек, одетых в красное суконное платье с широкими рукавами; на головах у них высокие шапки, а в руках палки; их называют халдеями, то есть они представляют людей Навуходоносора, когда он хотел сжечь трех отроков в Вавилоне»⁵¹¹. Второй раз Павлу довелось присутствовать в Успенском соборе на чине посвящения Иосифа в архиепископы Астраханские: «Халдеи в длинных красных кафтанах, с широкими рукавами, с длинными палками в руках и в высоких красных колпаках стояли в числе шести кругом амвона»⁵¹². В течение следующих трех дней хиротонисанный архиепископ объезжал столицу верхом, сопровождаемый царскими боярами, ведшими его лошадь, и халдеями, охранявшими владыку; при этом он держал в одной руке — крест, в другой — кропило, освящая и кропя стены сперва Кремля, затем Китай-города и Белого города.

Огненники до 1642 г. выступали халдеями, заводчиками святочного уличного карнавала, опалившими огнем из трубок не только пещных юношей в храме, но и мирных обывателей, шедших в церковь или попадавших им на

⁵¹⁰ И.И. Срезневский, выдающийся русский филолог-славист, автор фундаментального труда «Материалы для словаря древнерусского языка», в статье «пальма» не дал точной расшифровки понятия, оставив «ветвь» под сомнением. Как пример словоупотребления он привел цитату из Чина поставления митрополита Иоасафа 1539 г.: «Четыре огненики под ним с палмами стояще». См. *Срезневский И.И. Материалы для словаря древнерусского языка*. СПб.: Изд. отделения рус. яз. и словесн. Имп. АН. 1902. Т. 2: Л—П. С. 870. Вопрос о том, что представляли собою пальмы в руках халдеев во время исполнения «пещного действия», по нашему мнению, разрешает внимательное чтение материалов, опубликованных в Приложении к диссертации П.А. Стенниковой. Автор приводит выдержки из расходных книг Патриаршего Казенного приказа за 1639—1640 г. в части затрат на подготовку «пещного действия». Среди денежных сумм, назначенных мастерам-ремесленникам и участникам будущего представления за 8 декабря 1639 г. в них значится: «Того же числа Пушкарского приказа *травцику* (курсив наш. – Н.Е.) Бориску Васильеву, прозвище Боровок, на халдейские шапки на краски и на татауры, на палки и за дело тринадцать алтын две деньги дано». Поскольку речь идет об экипировке халдеев, уместно предположить, что деньги травщик получил за роспись палок и нанесение на них растительного рисунка, а не за окраску пальмовых ветвей. Цит. по: Стенникова П.А. Церковно-театрализованные действия в России XVI—XVII вв. (На примере «Пещного действия» и «Шествия на осляти» в Вербное воскресенье): дисс. канд. ист. наук: 07.00.02 / Стенникова Полина Александровна; Южно-Уральский государственный университет. — Челябинск, 2006. С. 221.

⁵¹¹ Цит. по: Павел Алеппский. Путешествие Антиохийского патриарха Макария в Россию в половине XVII века, описанное его сыном, архидиаконом Павлом Алеппским / Пер. с араб. Г. Муркоса. С. 421.

⁵¹² Цит. по: *Там же*. С. 528.

пути. Огненники и халдеи – два лика одного явления, культа огня – адского и божественного, карающего грешников и не опаляющего праведников. Они и чинные храмовые служители, стоявшие на страже при церковном иерархе, и карнавальные безобразники, по окончании святок очищающиеся крещенскими водами⁵¹³. Огненник, в святочное время оборачивавшийся халдеем, творя с разрешения патриарха или митрополита свои огненные потехи, вне храма пародировал образ божественного огня, обдавал и пытал мирян адским пламенем. В последние годы правления царя Михаила Федоровича и литургическое пещное действо, и огненный языческий карнавал с непременною участием халдеев прекратились. Комические рождественские интермедии в трагедийном представлении о трех святых отроках оказались неуместными. Не просто опаленные, а погибшие от возженного в пещи огня воины-халдеи, введенные в сюжет драмы, в сценической картине явились зримым, а потому убедительным, аргументом для обращения вавилонского правителя, смирившего гордыню язычника и признавшего над собой власть живого бога. В финале трагедии на сцене шесть трупов: шесть неподвижно лежащих тел воинов-огненников-халдеев.

Вступительное слово или пролог в школьной драме, имея этикетный характер, произносится от имени автора, дерзающего представить на суд разноликой публики свое произведение. Речевая этикетность отличает и эпилог: в нем звучат благодарность зрителям за внимание и извинения за допущенные в ходе представления ошибки. Заключительный монолог произносится в присутствии всех действующих лиц и участников спектакля от лица исполнителей. Эти требования обязательны для классической формы школьной драмы, предназначенной к представлению в учебной аудитории, но лишь частично выполнимы на сцене придворного театра, в котором спектакль разыгрывался с единственной целью прославить добродетельного венценосного зрителя, образец нравственного совершенства. В прологе и эпилоге демократичный дидактизм, нравоучительная проповедь, обращенная в школьной драме ко всем христианам, заменялись панегириком в честь просвещенного

⁵¹³ Я. Рейтенфельс с уверенностью заявляет об обязательном крещении халдеев всякий раз по завершении святок.

самодержца, наделенного атрибутами и прерогативами божественной власти⁵¹⁴. Идеальный правитель был не на сцене, а в зрительном зале.

Жанру трагедии автор «Практической поэтики» делает одну структурную уступку – число ее актов может ограничиться тремя. Отметим, что трагедия Полоцкого, сведенная в одно «нормативное» действие, составлена из трех сценических эпизодов: сцены в дворцовых покоях Навходоносора, сцены трех отроков и сцены шествия вавилонского царя к печи.

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, по его ходу расставляя музыкальные и ритмические акценты. Он откликается на приказы вавилонского царя развлечь его музыкой и гудеть в трубы, призывая поклониться своему кумиру.

Первый музыкальный «антракт», названный ликованием, продиктован правилом правдоподобного вымысла, которое сформулировано в школьных поэтиках. В это время готовят золотой кумир для ритуального поклонения («образ стояй»⁵¹⁵ – скульптурное изваяние – чувствительный удар, который Полоцкий наносит по известному ему культу католической церкви, допускающему устанавливать в храме круглую скульптуру⁵¹⁶) и печь огненная. Они не могли явиться на сцене по приказу вавилонского царя в мгновение ока – так что музыкальное развлечение (доставляющее удовольствие и присутствующим зрителям) стало воплощением высоко ценимого в поэтиках разумного вымысла. Он реализован с помощью сценического эффекта «растягивания» времени. Пока в условных палатах вавилонского правителя,

⁵¹⁴См. *Мончева Л.Н.* О графической семантике стихотворений Симеона Полоцкого // Труды Отдела древнерусской литературы / АН СССР; Ин-т русской литературы (Пушкинский Дом); отв. ред. Д.С. Лихачев. Л.: Наука, 1989. Т. 42. С. 367.

⁵¹⁵ *Симеон Полоцкий С.* О Навходоносоре царе, о теле злате и о трех отроках, в печи не сожженных // Русская драматургия последней четверти XVII и начала XVIII в. / Под ред. О.А. Державиной. М.: Наука, 1972. С. 163.

⁵¹⁶Для намека на скульптурные изображения в реформатских храмах Москвы у Симеона не было реальных оснований. В перенесенной из Белого города в Немецкую слободу Старой офицерской кирхе было запрещено восстанавливать алтарь, без него была устроена за Яузой и Новая офицерская церковь, в которой служил пастор Грегори.

который сидит на троне в окружении предстоящих с обеих сторон бояр и шести вооруженных воинов, вставших подле царского места⁵¹⁷, отдаются приказы и устраивается ликование с участием музыкантов, за двумя занавесами в глубине сцены скрыты приготовленные для спектакля идол и печь для отроков. Четверо бояр располагаются по двое с каждой стороны трона. Двое из шести придворных, вышедших на сцену, являются слугами и отосланы исполнять царский приказ: Зардан – налаживать печь, Казначей – кумир. Интерес представляет первое явление на сцену Навходоносора в сопровождении свиты. Устоявшийся московский порядок царского выхода в нем радикально изменен: вопреки традиции первым идет правитель, за ним следуют бояре и слуги, а далее – вооруженные воины. Воинов шестеро, тогда как московских рынд, стоящих у трона великого государя во время торжественных аудиенций, всего четверо. Ход процессии, вывернутый наизнанку, увеличенное число царской охраны, задает историческую дистанцию и сущностный контраст между языческим правителем Вавилона, действующим на сцене, и православным российским самодержцем, сидящим на царском месте в зрительном зале.

После завершения ликования на сцену возвращается исполнивший повеление Казначей. Он открывает завесу, за которой появляется идол на поле Деир, собранный для поклонения истукану народ, по звуку труб начинающий творить поклоны, и три отрока, остающиеся непреклонными. Возникшее новое место действия с водруженным на нем кумиром семантически не совпадает с пространством дворцовых покоев Навходоносора, трактуется как отдельное, удаленное, «визионерское» – своеобразный вид в перспективу. Не исключено, что кумир, а вслед за ним и печь, появлялись на фоне открывшегося живописного задника.

Текст драмы о Навуходоносоре и трех отроках, содержащий подробные ремарки, свидетельствует о том, что автор, располагая неумозрительными

⁵¹⁷ В ремарках к «Иудифи» есть указание на «протазанщиков» – воинов, вооруженных протазаном – с XVII века оружием телохранителей монарха.

знаниями об устройстве придворной сцены, готовил его к театральной постановке, не рассчитывая на участие в ней иноземцев из Немецкой слободы.

Вслед за Казначеем на подмостки выходит исполнивший царское повеление Зардан: он так же откладывает завесу (по всей вероятности, второй занавес), за которой появляется печь. В нее отправляются три непокорных отрока, приведенных и поставленных на допросе перед вавилонским царем воинами, для чего они покидали свои места у трона, оставляя вавилонского тирана без охраны. И этот поход прочитывался зрителем как второе нарушение нормы придворного церемониала. Прежде чем по приказу Навходоносора свергнуть троицу строптивцев в огонь, шестеро воинов – по числу кратких двустрочных реплик, которыми они обмениваются между собой, связывают юношей. На каждого отрока приходится по два воина, которые поочередно отправляют их в печь. Несложно заметить, что воины повторяют церемониальные действия халдеев: одной рукой они держат юношей, другой – свое оружие.

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 Навходоносора на первом плане остаются только четверо вельмож. Симеон жертвует важной для школьного театра «несимультанностью» действия, чтобы зримо представилось чудо – спасение отроков, к которым спускается ангел в человеческом обличье⁵¹⁸, а также раскаянье и преображение самого вавилонского властителя. В стихотворный текст трагедии драматург вводит литургические фрагменты из пещного действия – как определил их архиепископ Солунский Симеон – воспевания из третьей главы книги Даниила, и от «преобразования» молитвословий в вирши отказывается⁵¹⁹.

В библейском источнике вавилонский владыка оказывается единственным, кто видит и отроков в огне, и спустившегося к ним ангела. Они открываются ему

⁵¹⁸ 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 персонификация из иезуитских поэтик школьной драмы и театра.

⁵¹⁹ «Псалтирь рифмованная» Симеона Полоцкого – русский стихотворный перевод псалмов Давида в подражание польской Псалтыри Яна Кохановского (1578), была опубликована в Москве в Верхней типографии в 1680 и стала поводом для православных иерархов и московских грекофилов обвинить автора в приверженности католицизму.

не как непосредственному, соприсутствующему 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»⁵²⁰.

Рационализм в объяснении поступка персонажа и его душевного движения, вплоть до чудесного, мистического преображения гордого и жестокого царя в смиренного и верного раба небесного владыки – «поход» Навуходоносора к печи (его нет в книги Даниила), освобождение отроков, которое совершает сам Навуходоносор, его приказ убрать трупы сраженных пламенем воинов, наконец, финал драмы с приглашением всех ее 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. Он спускает в огненную печь «идеальную» персонификацию – Ангела, уместную только в трагическом жанре. Не отказывается драматург и от требования демонстрировать зрителю взволнованность и возбуждение героя в трагедии. Его вавилонский царь «с гневом глаголит к отрокам»⁵²¹, «разявився, крикнет»⁵²² – в противоположность кроткому и благочестивому государю Алексею Михайловичу, главному зрителю постановки.

Перенеся в трагедию полный текст молитвословий пещных отроков из священнодействия (у Симеона – они поют гимны из 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 в Москве, где тот отправлялся в Успенском соборе совсем недавно – при царе Михаиле Федоровиче, а после великой Никоновой sprawy 1640–50-х исчез из Большого Требника, сохранившись в старообрядческом Потребнике.

⁵²⁰ *Симеон Полоцкий*. О Навуходоносоре царе, о теле злате и о трех отроцех, в пещи не сожженных. С. 168.

⁵²¹ *Там же*. С. 165.

⁵²² *Там же*. С. 166.

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

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, сочинял их и от имени многочисленных слуг и челядинцев государева терема, лично наставляя людей всяких чинов в искусстве красноречия.

Однако при постановке пьесы невозможно было обойтись без участия иноземных музыкантов. Среди них могли быть приговоренные Николаем фон Стаденом в службу великого государя четверо молодых людей, которые «на всяких играх играют, что никогда преж сего на Москве не слыхано»⁵²³ и шведский трубач Ян (Яган) Валдон – мастер уникальный и единственный при дворе Алексея Михайловича⁵²⁴. По звуку его трубы в представлении симоновой трагедии выходилна сцену Навуходносор, а подданные вавилонского царя падали ниц перед его кумиром. Но был в числе иностранных музыкантов и один русский «гудошник», ставший у Симеона персонажем драмы. Произнесенная им речь ограничена двустижием:

Гудец *речет*:

Повеления токмо ожидахом,

Ко писканию вся уготовахом⁵²⁵.

⁵²³ См. *Богоявления С.К.* Московский театр при царях Алексее и Петре. С. 5.

⁵²⁴ 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.

⁵²⁵ Цит. по: *Симеон Полоцкий.* О Навходоносоре царе, о теле злате и о трех отроцех, в пещи не сожженных. С. 165.

Не изменив традиции стихотворных подношений, Полоцкий облек свои вирши в новую для себя, но ставшую привычной для русского венценосца и ближайшего придворного круга театральную форму. Вошедшая в культурный обычай русская декламация, ритмически организованная и связанная рифмой речь, благодаря Симеону зазвучала в инсценировке старинного чинопоследования, память о котором сохранялась и в литургическом песенном каноне, и в «концертном» исполнении росных стихов⁵²⁶ двумя русскими хорами – царским и патриаршим. До Симеона Полоцкого на придворном театре царя Алексея Михайловича русская стихотворная драма не появлялась⁵²⁷, не утвердилась она на московской сцене и после «Навходоносора».

Вирши – ритм и рифма – служат, по мнению Симеона, украшением мысли, запечатлевают ее в памяти слушателя. Запомнить стихотворный текст куда легче и декламатору: исполнителям его пьес не приходилось, как юным русским комедиантам в школе Грегори и Гивнера в течение нескольких дней, днем и ночью твердить свои роли, изложенные добросовестными, но не принимающими в расчет правила школьной поэзии переводчиками Посольского приказа.

Первой русской стихотворной пьесой 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. Персонажи с иллюстрации совпадают по атрибутике с некоторыми участниками виленской процессии 1627 г., которая состоялась в период возвращения Сарбевского к преподаванию в академии. Перед нами, скорее всего,

⁵²⁶ Пять росные стихи во время совершения пешного действия предписывал новгородский Чиновник, в московском же Успенском это указание отсутствует, но текст их содержат рукописные певческие сборники XVII в. См. *Терентьева П.В.* Музыкальная текстология и реконструкция древнерусского чина «Пешное действо»: дис.канд. искусствовед.: 17.00.02: защищена 01.04.2008 / Терентьева Полина Владимировна; Российская Академия музыки имени Гнесиных. — Москва, 2008.

⁵²⁷ Стихотворным был немецкий оригинал «Артаксерксова действия» и его русский перевод. Однако переплетен мастером Элкузенем и поднесен царю в качестве книги он был позже «Навходоносора» Симеона Полоцкого. На этом основании И.Е. Забелин приписал придворному поэту авторство русского перевода немецкой драмы.

показательное выступление риторов⁵²⁸ — они находятся на сцене одновременно (как и в процессии), а не выходят на нее по очереди (как в пьесе); образуют своеобразный треугольник, излюбленную Сарбевским риторическую фигуру или концепт⁵²⁹. В центре – Провидение Божие: его представляет не студент, а клирик, 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 далматики 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 на рисунке развивает тезис о спасении верой, в основе его – божественное провидение, 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 предисловии трагедии «О Навходоносоре царе...», стоящем вне драматического действия, был заявлен базовый тезис: идеальный монарх – кроткий, чтящий бога, добродетельный, соприсутствующий представлению Алексей Михайлович. В первом эпизоде сценического действия последовало

⁵²⁸ М.К. Сарбевский не допускал возможности участия в сценическом представлении трагедии или комедии аллегорических персонажей.

⁵²⁹ См. *Софронова Л.А.* Поэтика славянского театра XVII – первой половины XVIII в.: Польша, Украина, Россия. М.: Наука, 1981. С. 12.

опровержение основного тезиса – на театр вышла фигура антипода – гордого вавилонского царя Навходоносора. 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 тиран преобразается 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 – многолетствование русского царя. Им и завершался панегирический спектакль, сочиненный Полоцким.

По всей вероятности, исполненная на придворном театре трагедия «О Навходоносоре царе, о теле злате и о трех отроках, в печи не сожженных» – в Москве на святках, не требовала отдельных сценических приготовлений. Костюмом для Навходоносора мог стать убор Артаксеркса, кумиром – любое скульптурное изображение, пещью – невысокий, поясной деревянный язычок четырехугольной или полукруглой формы (в некоторых кафедральных соборах России подобные печи хранились в ризницах до XVIII в., и поскольку Успенский чиновник упоминает о печи, была она и в московском соборном храме). Не было надобности в пиротехнических эффектах с порохом и плавун-травой (в действии отсутствовали не только церковные 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 Навходоносора – можно было «одолжить» из того же «Артаксерксова действия».

Хорошо известна иконография сюжета трех пещных отроков – в соответствии с ней можно предположить, что трон Навходоносора располагался с правой стороны от зрителей, а печь, в которую следовали отроки – с левой. С появлением сцены-коробки – своего рода рамы, которая выделяла и ограничивала пространство спектакля – семантика левого и правого переходит в театральное представление из иконографии без зеркального сдвига.

Куда более существенным кажется вопрос об исполнителях драмического сочинения Симеона. Роли трех отроков, поющих в печи литургические гимны, могли исполняться только имевшими навык церковного пения. Ими могли быть либо иноки и ученики школы Ртищева, либо певцы из хора Государевых певчих дьяков⁵³⁰, либо певчие из приходской церкви Иоанна Богослова в Бронной слободе, но никак не придворные комедианты, участие которых в постановках документально не засвидетельствовано. Роль Ангела отводилась не мирянину, а монаху (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 века).

Создав для придворной сцены единственное драматическое произведение – трагедию «О Новходоносоре царе, о теле злате и о трех отроках, в печи не сожженных», в которой придерживался принципов «чужеземной» школьной поэтики, первый русский стихотворец и драматург Симеон Полоцкий мог не опасаться обвинений в латинстве. Его защитой стало безупречное совмещение библейской истории с потерявшим сакральность и превратившемся в историческое предание московским церковным чином. 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 взошел новый духовный пастырь – Иоасаф, близкий приятель Артамона Матвеева и откровенный недоброжелатель Симеона, видевший в монахе Заиконоспасского монастыря приверженца латинской учености, а значит – богоотступника.

Правда, в развитие эстетических норм школьного театра на московской придворной сцене вскоре после постановки трагедии «О Навходоносоре царе...» появилась «Жалобная комедия об Адаме и Еве», за которой стоит автор,

⁵³⁰Участием в спектаклях исполнителей, не принадлежавших к придворному театру, объясняется отсутствие сведений о выдаче жалованья или «кормовых денег».

знакомый с традицией иезуитских спектаклей и театрализованных процессий. Пьеса является классическим «райским действием» – жанром, популярным в западноевропейском школьном театре. В ней участвуют только аллегорические персонажи – Адам, Ева, Змея, три ангела, Бог-отец, Бог-сын, Правда, Истина, Милосердие и Мир. Правда, Истина и Милосердие вступают в теологический диспут о том, достоин ли первый грешник Адам прощения бога. В пользу постановки школьной комедии на придворной сцене свидетельствует роспись реквизита (меч, жезл, крест), бутафории (райские деревья с восковыми яблоками и разноцветными шелковыми листочками) и костюмов (китовый ус для ангельских крыльев и «мишурная сатынь»)⁵³¹. Пьеса-аллегория кажется не столько образцом новолатинской школьной драмы, сколько старинным риторическим упражнением, потребовавшим сценической обстановки. По сравнению с сочинением Полоцкого – она плод усилий копииста, имевшего перед собой не самую новую и совершенную драматическую вариацию на сюжет грехопадения и спасения. В системе жанров школьного учения о драме «Жалобная комедия об Адаме и Еве» опознается как «трагикомедия» – смешанный жанр, не признанный Сарбевским достойным образцом идеальной поэзии и чуждый Полоцкому.

Согласно поэтикам западноевропейского школьного театра первая русская стихотворная драма «О Навходоносоре царе, о теле злате и о трех отроцех, в печи не сожженных» является трагедией, предназначенной для сцены. Она была представлена в январе 1674 г. – эта дата вводится впервые. Ее постановка состоялась вслед за двумя осуществленными в придворном театре царя Алексея Михайловича инсценировками – «Артаксеровым действием» (октябрь 1672) и «Иудифью» (февраль 1673). Будучи этикетным подношением от придворного поэта, трагедия Полоцкого, появившись на подмостках великого государя, была разыграна не придворными комедиантами. В спектакле могли принять участие

⁵³¹ См. *Богоявленский С.К.* Московский театр при царях Алексее и Петре. С. 49–50.

иностранные музыканты, изображавшие хор⁵³² – ставший каноничным в школьной драме «коллективный» персонаж, оставленный в русской пьесе без речей (!), за исключением московского Гудца. Действующих лиц трагедии могли представлять русские любители из числа учеников ртищевской школы, послушников Преображенского (Андреевского) монастыря и, вполне возможно, иноков Заиконоспасской обители и певчих Иоанно-Богословской церкви⁵³³. 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, 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 нормативам, а не вкусу и прихотям самодержца. По этой причине в ученой трагедии не было интермедий.

Приняв во внимание и ремарки, предписывающие участие в спектакле музыкантов, пьеса о Навходоноре могла быть представлена на святках – в праздничные дни 1674 г. – в кремлевских палатах над Новой аптекой, в период свободный от поста и «урочный» для исполнения старинного пещного действия, став церемониальным рождественским подарком стихотворца своему патрону.

На придворной сцене поэт Симеон Полоцкий должен был развлекать и славить царственного зрителя, но не наставлять; дидактический урок был дан в следующей пьесе – «Комедии притчи о блудном сыне».

⁵³² 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 играцами 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.* Московский театр при царях Алексее и Петре. С. 39.

⁵³³ Через единственного русского музыканта в составе оркестра, ставшего действующим лицом в драме Симеона, можно установить связь певчих, привлеченных для участия в представлении, с белорусской диаспорой приходской церкви Иоанна Богослова.

Глава 4. 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.

4.1. Вопрос о датировке

Первое из семи известных изданий текста комедии⁵³⁴ – цельногравированная 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 сценической истории 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.⁵³⁵, И.П. Еремин, определивший дату условно – вероятностным временным пределом ее сочинения – 1678 г. и А.С. Демин, присоединившийся к датировке Тихонравова⁵³⁶.

В 1678 году Полоцкий завершил составление сборника «Рифмологион»⁵³⁷, в который 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

⁵³⁴«История или действие евангельския притчи о блудном сыне бываемое лета от рождества Христова 1685»; «Комедия притчи о блудном сыне» // Новиков Н.И. Древняя российская вивлиолика... Ч. 8. 2-е изд. М.: Тип. компании Типографической, 1789. С. 34–60; Сколок о комедии из притчи о блудном сыне, преж сего напечатанной в 1685. М.: Тип. Селивановского, 1795; Комедия притчи о блудном сыне // Тихонравов Н.С. Русские драматические произведения 1672–1725 гг. СПб.: Изд. Д.Е. Кожанчикова, 1874. Т. 1. С. 296–323; Комедия притчи о блудном сыне // Ровинский Д.А. Русские народные картинки. Т. 3, СПб.: Экспедиция заготовления Государственных бумаг. С. 8–38; Комедия притчи о блудном сыне // Симеон Полоцкий. Избранные сочинения. Подгот. текста, ст. и коммент. И.П. Еремина. М.; Л.: Изд-во АН 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. М.: Наука, 1972. С. 138–160.

⁵³⁵См. Тихонравов Н.С. Русские драматические произведения 1672–1725 гг. Т. 1. С. XIV.

⁵³⁶Симеон Полоцкий. Комедия притчи о блудном сыне. С. 138–160. С. 318.

⁵³⁷Рифмологион или стихослов Божию помощью трудолюбием многогрешнаго во иеромонасах Симеона Полоцкого в различная лета и времена сложенныя. Потом же в едино собрание сочтенныя в лето от создания мира 7187, от рождества бога во плоти 1678.

различных летех многи нужды быша / яже ми сия писати бедиша...»⁵³⁸, дав повод к расширению датировки отдельных произведений. Числя «Рифмологион» третьей книгой⁵³⁹, стихотворец в очередной раз заявил о своем авторстве, не пожелав прослыть анонимом (в отличие от немецких и русских драматургов 1670-х годов), 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-Гернгросс⁵⁴⁰. 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. Петровым⁵⁴¹, и отнес время написания комедии к середине 1660-х годов, 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

⁵³⁸ Цит. по: *Еремин И.П.* Поэтический стиль Симеона Полоцкого // Труды Отдела древнерусской литературы / АН СССР; Ин-т русской литературы (Пушкинский Дом); ред.: В.П. Адрианова-Перетц, И.П. Еремин. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1948. Т. 6. С. 152.

⁵³⁹ В стихотворном Предисловии к «Рифмологиону» он признает себя автором двух сочинений – «Вертограда многоцветного» и «Псалтири рифмованной».

⁵⁴⁰ См. *Всеволодский-Гернгросс В.Н.* Русский театр. От истоков до середины XVIII в. М.: Изд-во АН СССР, 1957. С. 89–90.

⁵⁴¹ См. *Петров И.Н.* Очерки из истории украинской литературы XVII и XVIII веков. Киевская искусственная литература XVII–XVIII вв., преимущественно драматическая. Киев: АО Петр Барский в Киеве, 1911. С. 158–159.

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 Михайловичем⁵⁴².

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 в 1671 г. опалой Ордин-Нащокина старшего, не могла послужить основанием к сочинению пьесы для придворного театра, первое драматическое представление которого состоялось 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 было упоминать о нем на царской сцене⁵⁴³. Совпадения, указанные Гернгроссом, выглядят надуманными, что подтвердил А.С. Демин в комментариях к 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 годов⁵⁴⁴.

Выбор национального бытового уклада в изображении «иноземных» сцен был осознанным. Пьеса предназначалась московским жителям – и зрителям и

⁵⁴²Возвыситься 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 / Сост., вступ. ст. и примеч. В.А. Александрова. М.: Правда, 1990. С. 123–136.

⁵⁴³ За несколько месяцев до начала драматических 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. *Там же*, с. 136.

⁵⁴⁴Симеон Полоцкий. Комедия притчи о блудном сыне / комм. А.С. Демина // Ранняя русская драматургия XVII – первая половина XVIII в. / под ред. О.А. Державиной. Т. 2: Русская драматургия последней четверти XVII и начала XVIII в. С. 313–324.

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, жителями Немецкой слободы, своего рода «ближней» заграницы, устроенной в 1650-х гг. в российской столице. Вызывает сомнение в датировке комедии 1660-ми гг. и упреждающее историческую реальность утверждение Всеволодского о традиции посылать боярских и дворянских детей для обучения за Литовский рубеж. Будь это действительно обычаям 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»⁵⁴⁵.

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 из ряда вон выходящим, 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 «выскочка», 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 России⁵⁴⁶.

Следуя логике В.Н. Всеволодского-Гернгросса, предложение Симеону Полоцкому сочинить комедию с прозрачными, не успевшими забыться

⁵⁴⁵ См. *Забелин И.Е.* Домашний быт русского народа в XVI и XVII ст. Т.2: Домашний быт русских цариц XVI и XVII ст. С. 427.

⁵⁴⁶ 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 Феодора Алексеевича. СПб.: Тип. В.С. Балашева, 1888. С. 46–48.

аллюзиями, могло исходить 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 и принявшего его отца, казалось, благополучно завершился в реальной жизни.

Но странно, чтобы придворный поэт Полоцкий, поднесший царю Алексею Михайловичу в 1667 г. через неделю после торжественного празднования новолетия книжицу «Орел Российский» – образцовое произведение русской панегирической 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 государя⁵⁴⁷. Тем более, что подношение книги имело весомый повод и было церемониальным: в тот день в Грановитой палате давался пир в честь объявления царевича Алексея Алексеевича наследником престола. Ожидаемый и совершившийся поворот в ходе придворной жизни – инициация наследника, вставшего рядом с тронном 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»⁵⁴⁸ на царственную особу – у Полоцкого, придворного поэта и учителя царевича, не последовало. Скорее всего, потому что пьеса была написана позднее и не в связи с фамильным преданием Ордин-Нащокиных.

Негде, некому и не для кого было играть русскую стихотворную комедию в 1660-е гг. Ни умелых исполнителей, освоивших театральное дело при дворе Алексея Михайловича не раньше 1672 г., ни подготовленного к ее восприятию отечественного зрителя на Москве той поры не было. Ремарки же прямо говорят о наличии публики – у Полоцкого «гостей», которые покидают место, где

⁵⁴⁷ 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 / АН СССР; Ин-т русской литературы (Пушкинский Дом); отв. ред. Д.С. Лихачев. Л.: Наука, 1989. Т. 42. С. 363–368; *Еремин И.П.* Поэтический стиль Симеона Полоцкого // Труды Отдела древнерусской литературы / АН СССР; Ин-т русской литературы (Пушкинский Дом); ред.: В.П. Адрианова-Перетц, И.П. Еремин. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1948. Т. 6. С. 127–128.

⁵⁴⁸ *Симеон Полоцкий.* Комедия притчи о блудном сыне. С. 138, 160.

разыгрывался спектакль; и этот «разезд» сопровождается исполнением инструментальной и вокальной музыки⁵⁴⁹, звучавшей и во время сценической постановки.

Основаниями против ранней датировки пьесы, предложенной Всеволодским-Гернгроссом, можно считать: во-первых, недоказанность ее связи с семейным сюжетом Ордин-Нащокиных 1660-х гг.; во-вторых, несвоевременность драматического текста, созданного для сцены, за отсутствием театральной традиции в России; в-третьих, формальные признаки, по которым комедия Полоцкого отличалась от современных ей сочинений из репертуара придворного театра 1670-х гг. Композиция и структура, выбор сюжета и способ его драматической обработки отвечают требованиям западноевропейской школьной драмы, нарочито приближены к ним.

В отличие от трагедии «О Навходоносоре царе...» – этикетного подношения придворного поэта, пожелавшего театральным действием на Рождество 1674 г. прославить и развлечь православного государя, «Комедия притчи о блудном сыне» сочинялась не для сценического представления перед Алексеем Михайловичем, а 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 автору.

Обе пьесы в рукописном виде были включены в «Рифмологион». В сборнике они заняли место наряду с произведениями окказиональной поэзии – пятью книжицами к венценосным адресатам: «Благоприветствованием» царю Алексею Михайловичу о «ново богом дарованном сыне государе нашем царевиче 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

⁵⁴⁹Последняя ремарка в комедии Полоцкого гласит: «Ту вси, изшедше, поклонятся, а мусикия запоет, и тако разыдутся гости...». Цит. по: *Симеон Полоцкий*. Комедия притчи о блудном сыне. С. 160.

из книг подносилась в год своего создания отдельным экземпляром 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 Симеоном двух пьес отразилась реальная временная последовательность их сочинения. Но это не свидетельствует в пользу того, что не названным заказчиком комедии мог выступить опальный придворный. И 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 не опубликованными произведениями оставалась до 1689 г. в ведении душеприказчика, ученика и нового придворного поэта Сильвестра Медведева, в стенах Заиконоспасского монастыря.

Косвенно в подтверждение более поздней датировки пьесы, смещенной Н.С. Тихонравовым и А.С. Деминым к 1670-м годам, – свидетельствовал и сам Полоцкий. В предисловии к «Рифмологиону» он признавался в своей привычке сберегать ранее сочиненные тексты и использовать прежде написанные: «Тем же

что писах, тщахся то хранити / зная яко впредь может в ползу быти»⁵⁵⁰ и ниже – «от трудов готовых мощно будет взяти / аще ми даст бог старости дождати»⁵⁵¹. Симеон хранил в своем архиве все когда-либо им написанное⁵⁵². Персона, к которой обращался автор в своих стихотворных посланиях, не обязательно принадлежала к царствующей фамилии, но должна была входить в ближайший круг не подвергавшихся опале бояр. Этика придворного поэта Полоцкого требовала осторожного и осмысленного отбора произведений в окказиональный «Рифмологион», тем более что сборник готовился к изданию.

4.2. Адресат комедии

Историю блудного сына драматург мог бы «преобразить» в панегирическую пьесу о царском великодушии и представить на придворный театр: это тем более вероятно, что 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 государевом доме, была включена в «Рифмологион», над которым Полоцкий работал не в

⁵⁵⁰ Цит. по: *Еремин И.П.* Поэтический стиль Симеона Полоцкого. С. 151.

⁵⁵¹ Там же. С. 152.

⁵⁵² В этом отношении показательна судьба приветственных стихов на приход в Полоцк поставленного в епископы Каллиста, сочиненные в июне 1657 г., задолго до переезда Симеона в Москву. По приказу нового пастыря монах Симеон 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 о блудном сыне соединилось не с церковно-догматической трактовкой притчи о милосердии божием, а с воздаянием за грехи. См. *Юсим М.А.* Книги из библиотеки Симеона Полоцкого – Сильвестра Медведева // Труды Отдела древнерусской литературы / АН СССР; Ин-т русской литературы (Пушкинский Дом); отв. ред. Д.С. Лихачев. СПб.: Дмитрий Буланин, 1993. Т. 47. С. 324. Характерно и то, что слухи об «Иудиной» смерти Каллиста – через самоудавление – распространялись в Полоцке представителями ордена базилиан. См. *Иезуиты в Полоцке: 1580–1840 гг.* Ч. 2. С. 20.

царствование Алексея Михайловича, а в период правления Федора Алексеевича⁵⁵³.

Любопытно, что и В.Н. Всеволодский-Гернгросс приводит одно документальное свидетельство, ставшее хрестоматийным доказательством факта сценической постановки комедии в период, последовавший за прекращением деятельности первого русского придворного театра. Авторитетный историк театра воспроизводит опубликованный И.Е. Забелиным документальный фрагмент о том, как в апреле 1681 г. часовщик Дм. Моисеев чинил «часы большие, что з действы блуднаго сына»⁵⁵⁴. Позволим себе усомниться в верности интерпретации этого короткого пассажа в театральном значении.

Часы с движущимися картинами-сценами из притчи о блудном сыне были привезены первым голштинским посольством, прибывшим 14 августа 1634 г. ко двору царя Михаила Федоровича. Они значатся в описи посольских подарков русскому самодержцу от шлезвиг-голштинского герцога Фердинанда III, которую составил и опубликовал в своем «Описании путешествия голштинского посольства в Московию и Персию» исполнявший обязанности секретаря Адам Олеарий. 19 августа 1634 г. посольство было на аудиенции у царя и, по заведенному обычаю, подносило ему дары, в числе которых была «искусственная горка, с боевыми часами, с изображением при них истории блудного сына в подвижных картинках»⁵⁵⁵. По нашему мнению, в документальном фрагменте речь идет не о театральном действе о блудном сыне, а об этих посольских часах, в которых сменяли друг друга картины евангельской притчи⁵⁵⁶.

О хождении симеоновой комедии в придворных кругах и сопутствующей ей сценической традиции свидетельствуют несколько рукописных списков текста с

⁵⁵³В 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.

⁵⁵⁴ См. *Забелин И.Е.* Домашний бытрусского народа в XVI и XVII ст. Т. 1: Домашний быт русских царей в XVI и XVII ст. С. 225.

⁵⁵⁵Цит. по: *Олеарий Адам.* Описание путешествия в Московию / Пер. с нем. А.М. Ловягина. Смоленск: Русич, 2003. С. 47.

⁵⁵⁶Предлог з в этой фразе обозначает совместность.

разными владельческими надписями, равно как и посмертное печатное издание с загадочной датировкой – «1685»⁵⁵⁷.

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

4.3. Евангельская притча в западноевропейской драматургической обработке

Симеон следовал предусмотренным 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 году голландский протестант, ректор латинской гимназии в Гааге Виллем де Фуллер (Гильхельм Гнафей) напечатал в Антверпене первую новолатинскую школьную пьесу «Аколастус (Распутник)⁵⁵⁸: комедия о блудном сыне». Он предпослал ей предисловие и список действующих лиц, которых назвал актерами – actor. В список вошли Парасит – восходящий к литературному источнику цитатный образ, и персонажи, пришедшие из современной жизни: Хозяин постоялого двора, Игроки, Сводник-сутенер, Шлюха. Фуллер 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 представления⁵⁵⁹.

⁵⁵⁷ См. Симеон Полоцкий. Комедия притчи о блудном сыне / комм. А.С. Демина // Ранняя русская драматургия XVII – первая половина XVIII в. Т. 2: Русская драматургия последней четверти XVII и начала XVIII в. / Под ред. О.А. Державиной. М.: Наука, 1972. С. 313–315.

⁵⁵⁸ Acolastus (греческ.) – распутник, в комедии – имя собственное.

⁵⁵⁹ Guilhelmus Gnaphaeus. Acolastus de filio prodigo comoedia. Petrus Horst. 1563. 80 pp.

Большинство ремарок «структурирует» действие комедии, членя его на отдельные эпизоды. Они же определяют стихотворный размер, которым написана та или иная сцена, 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 переменой. 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 актуальным «внепритчевым» персонажам превращается из христианской аллегории в семейно-бытовую историю на злобу дня.

У Фуллера 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, Фуллер в 1536 году 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 вероисповедальных пристрастий: не являясь эпизодом священной истории, оно трактовало евангельскую притчу как 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, Фуллер развернул действие притчи в современном бытовом пространстве, исключил хор, нарушавший иллюзию реальности, по той же причине отказался от использования аллегорических персонажей, введенных в римскую комедию «необразцовым» Плавтом⁵⁶⁰, а также от сцен-интерлюдий, смыкавшихся с интермедиями площадных страстных представлений. Их грубоватый комизм, воплощенный в простонародной речи, противоречил поэтическому слогу первой новолатинской школьной комедии.

И хор, и аллегорические персонажи, и интермедии стали отличительными чертами эстетики сформированного позже школьного театра иезуитов. 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 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 движение от одной сцены к другой, и тот же сквозной герой, ведущий действие. Отличие – в циклическом

⁵⁶⁰За Плавтом теоретики западноевропейской школьной драмы признают первенство в изображении аллегорических персонажей, но строй и слог его комедий не считают образцовыми.

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 Фуллера драматическую инсценировку евангельской притчи о блудном сыне выполнил его соотечественник, выдающийся нидерландский гуманист, католик Георг Макропедиус. Его «Азотус (Мот)⁵⁶¹ евангельский», впервые напечатанный в 1537 году, многократно переиздавался в течение XVI века 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 девах (Мф. 25: 1–13), развратницы, паразит; 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,

⁵⁶¹Главный герой выведен под именем Asotus (греческ.), которое означает и мота, и распутника, и прожигателя жизни.

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 ремарке эпилог автор-гуманист прибавил, на первый взгляд, курьезное, едва ли уместное на театральных подмотках по причине своей двусмысленности, словечко «*grex*» («стадо»), которое означает одновременно и театральную труппу и христианскую паству⁵⁶². В эпилоге комедии автор предлагает богословскую трактовку изложенного сюжета и в тексте снова употребляет слово «*grex*»⁵⁶³. 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, прелюбодеяния, праздности, покайтесь / И добрый отец всегда выйдет навстречу... Если мы вам угодили, поддержите нас и дружно хлопайте»⁵⁶⁴.

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 Фуллер и Макропедиус могли участвовать в постановках своих комедий с тем, чтобы огласить догматический или символический смысл новозаветной притчи.

⁵⁶²Первое значение заимствовано у Плавта, второе – у отцов церкви.

⁵⁶³*Grex epilogus* и *grex* в тексте комедии имеют разные значения. Однако у Макропедиуса 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].

⁵⁶⁴*Ibid.*

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 – обратиться 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 Фуллера 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. Фуллер осуществляет эту подмену, толкуя смысл притчи аллегорически – отца небесного в сюжете «заместил» отец земной. Сходную трактовку притчевого сюжета можно найти в издании Лицевой Библии⁵⁶⁵, выпущенном в свет во Франкфурте в 1638 – 1643 гг. протестантом Иоганном Аммоном. В третьей части этого свода⁵⁶⁶ 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 нищенский 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 предшествовавшие возвращению сцены: свиньи у корыта и свинопас, всадник на коне в сопровождении слуги – эпизод начала пути блудного сына из родительского дома на чужбину⁵⁶⁷. Изображение намечает ключевые эпизоды в развернутом, домысленном сюжете притчи – отъезд, мытарства в далеких краях и возвращение. Характерно, что в ранней протестантской иллюстрированной

⁵⁶⁵ Biblioglyphie, sive Icones Biblicae, arte chalcographica et poetica praecipuas S. Scripturae Historias perquam eleganter repraesentantes... Francofurti: Typis Caspari Röteli, impensis Johannis Ammonii, 1638 [без пагинации].

⁵⁶⁶ Biblioglyphon, sive Icones Biblicae, arte chalcographica et poetica praecipuas S. Scripturae Historias Novi Testamenti perquam eleganter repraesentantes, pars Tertia... Francofurti: Impensis Johannis Ammonij, 1643 [без пагинации].

⁵⁶⁷ Предположительно, к этой иллюстрации Симеон Полоцкий сочинил двустишие о блудном сыне.

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 встречает / как бог не отвергает кающегося»⁵⁶⁸.

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 Фуллера, нежели к абстрактно-догматичной интерпретации Макропедиуса. Последнего больше интересовал универсальный, не нуждавшийся в обременении бытовыми деталями тип человека – всякий грешник⁵⁶⁹.

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

⁵⁶⁸Пер. снем. См. там же: Freud über einen Sünder der Busse thut (Ev. Luca 15)

Der ungehorsam Sohn sein Gütlein bald verschwendet
Auf Spielleut, 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 момента исчерпания сюжета притчи, а на заключительную строку, в которой она отсутствует, попадает его аллегорическое истолкование.

⁵⁶⁹ Одновременно с комедией «Asotus» Макропедиус выпустил в свет еще одну новолатинскую комедию «Hecastus», давшую повод к широкому распространению в школьном театре Западной Европы нового сюжета «Всяк человек» — истории о состоятельном молодом человеке, который, как и блудный, преступно расточает свое богатство и остается в полном одиночестве перед лицом наступившей его смерти. У Гекастуса нет возможности вернуться в родной дом, поскольку даже родственники от него отказались.

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 упразднялись 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, не связанных с сюжетным развитием действия. И начальная и финальная части представления являются ораторскими этикетными формами – аргумент как уведомление о сюжете вошел в пролог и перестал быть отдельным элементом 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.

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 виршей для хора – не в

недостатке поэтического навыка у питомца виленских иезуитов, а в его намерении использовать для представления комедии в качестве песнопений покаянные стихи, поскольку чтение евангельской притчи о блудном сыне предвораля наступление Великого поста⁵⁷⁰. Кроме того, хор, которым мог распоряжаться иеромонах Симеон в Москве, составляли послушники Заиконоспасного монастыря, не подготовленные к исполнению авторского комментария к перенасыщенному бытовыми подробностями сюжету евангельской притчи⁵⁷¹, 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 Навходоносоре на придворной сцене – церковные певчие, исполнявшие гимны, 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 логическим осмыслением – аллегорическим истолкованием в финале. В этом смысле, свое русское стихотворство он превратил в публичную лабораторию по изобретению метафор⁵⁷²; он описывал

⁵⁷⁰ Музыковед М.С. Подоляк предположила, что одной из интермедийных вставок в комедию Симеона мог быть покаянный стих «О, горе мне, грешнику существу», авторство которого приписывается младшему современнику поэта Димитрию Ростовскому. Исследователь устанавливает текстологические и тематические пересечения кульминационного монолога главного действующего лица и гимна, обращает внимание на хронологические параллели двух произведений и на связь комедии с приуготовительной к Великому посту Неделей блудного сына. Характер интермедий симеоновой комедии, не вписанных в нее, в отличие от киевских школьных текстов 1670-х гг., до сих пор остается неясным. Интермедия в школьном спектакле «контрапунктирует» с основным драматическим действием, но не развивает и не удваивает его смыслы. Если же принять, что под интермедиями драматург и благочестивый иеромонах Симеон, осведомленный о деятельности Виленского братства Св. Духа и его школы, в которой подвизался в те же годы будущий русский святой, подразумевает партии хора, а не комические пантомимы или разговорные пародии, предположение М. Подоляк резонно. См. Подоляк М.С. К вопросу музыкальной реконструкции «Комедии притчи о блудном сыне» Симеона Полоцкого: кант «О, горе мне, грешнику существу» как часть спектакля // Вестник музыкальной науки / ред. Б.А. Шиндин. Новосибирск: НГК им. М.И. Глинки. 2018. № 1 (19). С. 30—36.

⁵⁷¹ «Псалтирь рифмованную» Симеона Полоцкого переложит на музыку В. Титов в 1680-х гг. после смерти автора.
⁵⁷² О различии польского и русского стиха у Полоцкого, следовавшего разным литературным традициям см. Маркасова Е.В. К вопросу о соотношении древнерусской литературной традиции и поэтики польского барокко в виршах Симеона Полоцкого // Труды Отдела древнерусской литературы / РАН. Ин-т русской литературы (Пушкинский Дом). СПб: Дмитрий Буланин. 1996. Т. 50. С. 144–148.

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 символические 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 воспроизведения⁵⁷³. Первое исполнение стихиры предоставляло участникам спектакля возможность подготовиться к интермедии, ее повторение – давало время главному герою перейти на следующий виток сюжетного развития.

4.4. Шведский список и графический образ комедии Симеона

Рукопись «Рифмологиона» вместе с прочими не опубликованными произведениями Симеона до 1689 г. была в распоряжении монаха Заиконоспасного монастыря Сильвестра Медведева и труднодоступна, но с текста комедии удавалось снимать копии.

⁵⁷³ Рема́рка «intermedium» внесена в текст комедии самим Полоцким, но текста интермедий, равно как и партий хора, автор не зафиксировал.

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, знаток славянских языков И.Г. Спарвенфельд, находившийся в Москве в 1684–1687 годах⁵⁷⁴. Любознательный швед не мог воспользоваться архивом старца, 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 приказа⁵⁷⁵, 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»⁵⁷⁶. 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

⁵⁷⁴ См. 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.: Изд-во АН СССР (Пушкинский Дом), 1958. С. 449.

⁵⁷⁵ Н.И. Новиков, осуществивший в 1789 году публикацию комедии Полоцкого, заявлял, что текст ему был сообщен «от действительного тайного советника и кавалера Федора Ивановича Миллера» – начальника московского архива Иностранной коллегии. См. *Симеон Полоцкий. Комедия притчи о блудном сыне / коммент.* А.С. Демина // Ранняя русская драматургия XVII – первая половина XVIII в. Т. 2: Русская драматургия последней четверти XVII и начала XVIII в. / Под ред. О.А. Державиной. М.: Наука, 1972. С. 317.

⁵⁷⁶ Протографы двух указанных комедий, с которых были изготовлены списки для И.Г. Спарвенфельда, впоследствии были утрачены. Оба драматических произведения были поставлены на сцене придворного театра, и потому их тексты находились в Посольском приказе, который до 1676 г. стоял под началом устроителя спектаклей А.С. Матвеева.

первой шведский дипломат приписывает магистру Грегори и, таким образом, определяет время ее написания не позднее 1675 г.⁵⁷⁷. Сведения об авторе мог сообщить иностранцу в 1680-х гг. переводчик Посольского приказа Юрий Гивнер который «в 183 и 184⁵⁷⁸ по указу блаженныя памяти великого государя был у комедийного дела учителем»⁵⁷⁹. Если предположить, что Спарвенфельд в своем списке, равно как 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 он – 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 доброгласную», 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

⁵⁷⁷ Точная дата смерти магистра Ягана Годфрида Григория – 16 февраля 1675 года. Ее приводит 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.

⁵⁷⁸ Соответственно 1674 и 1675 гг.

⁵⁷⁹ См. *Богоявленский С.К.* Московский театр при царях Алексее и Петре. С. 6.

истиинья кафолическия веры...»⁵⁸⁰. 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 силлабическим местром 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 «Гласе 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 перенявшем от родителя увлечения театральными действиями. Нравоучение, изложенное в правильной

⁵⁸⁰ Цит. по: *Татарский И.А.* Симеон Полоцкий. Его жизнь и деятельность. Опыт исследования из истории просвещения и внутренней церковной жизни во вторую половину XVII века. С. 118.

драматургической форме, могло быть написано до объявления царевича Федора наследником российского престола. До 1 сентября 1674 г. могло быть продекламировано 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.

Дату, указанную в книге «История или действие евангельския притчи о блудном сыне бываемое лета от рождества 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 гравюр относят ее к середине XVIII века. 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 Симеона или с ее ремарками.

На листе 27⁵⁸¹ 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 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

⁵⁸¹Нумерация листов приводится по атласу Д.А. Ровинского. См. *Ровинский Д.А.* 696. Комедия притчи о блудном сыне. Восемь листов, с 61 страничками текста и картинок // Русские народные картинки. Атлас. СПб.: Экспедиция заготовления Государственных бумаг, 1881. Т. 3: 686–1650.

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 западноевропейского сюжета о блудном сыне времен «доиезуитской» школьной драмы. Помета, не принадлежащая Полоцкому, гласит: «Тогда и прелюбодеицы ругахуся ему, овая (одна) гнаше кочергою, овая же (другая) воду лияше 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 приоткрывает закулисное пространство в сцене отъезда блудного в чужие края – на листе 13. Изображение сопровождает чуть измененная по сравнению с лаконичной формулировкой Полоцкого⁵⁸² 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 Полоцкого⁵⁸³, 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 листе 17 и 26 изображение не фиксирует направление движения персонажа, его уход или выход на сцену. Исключением является лист 41 – здесь запечатлен

⁵⁸²У Полоцкого: «к рабам». См. *Симеон Полоцкий. Комедия притчи о блудном сыне* // Русская драматургия последней четверти XVII и начала XVIII в. Т. 2: Ранняя русская драматургия XVII – первая половина XVIII в. / Под ред. О.А. Державиной. С. 143.

⁵⁸³ У Полоцкого: «изыдет блудный сын с немноги слугами и глаголет». См. *Там же*. С. 144.

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).

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 годов, попав в среду новых русских европейцев. Это проявилось в двойственности костюмов – рядом с русской одеждой участников спектакля появился голландский костюм второй половины XVII века, 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 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 «Рифмологионе», подготовленном при участии Полоцкого, и, с другой стороны, печатным изданием 1685 года и копией Спарвенфельда. Таким образом, была установлена общность двух текстов – книжного и «шведского», относящихся к 1680-м годам. Несмотря на имеющиеся текстовые искажения, все известные в России рукописные копии сimeoновой 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 Спарвенфельде⁵⁸⁴ 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

⁵⁸⁴ И.Г. Спарвенфельд настолько свободно владел языком, что складывал русские вирши. См. *Быкова Т.А.* К истории русского тонического стихосложения (Неизвестное произведение И.Г. Спарвенфельда). С. 449

впечатления, могло пустить иностранца по «театральному следу» в далекой России, тем более, что спектакли царя Алексея Михайловича в 1680-х годах 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 традицией, выбрав произведения 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 В.В. Голицына, к середине 1680-х годов самого влиятельного лица русской политической жизни.

Василий Васильевич 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 царства⁵⁸⁵.

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

⁵⁸⁵ См. Кн. В.В. Голицын. – Подготовка и программа реформы // Ключевский В.О. Исторические портреты / Сост., вступ. ст. и примеч. В.А. Александрова. М.: Правда, 1990. С. 139–144.

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 годов, выполненной с портрета Л. Тарасевича. Возможно, не без ее содействия комедия Полоцкого оказалась в руках Голицына (список с комедии мог изготовить 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 симеонова списка.

Театральная история комедии после смерти Полоцкого не проясняет основного вопроса: с какой целью и по какому поводу она была сочинена; полагал ли автор на своем веку увидеть ее на сцене? Тем более, что слово «феатр» встречается в ремарке⁵⁸⁶. 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 (мусикия запоет) и гости разойдутся. Очевидно, что речь идет о званном театральном представлении

⁵⁸⁶ «Пойдут за завесу, и тогда играют органы и прочая, и поютмало, токмо един слуга на феатре останет, котораго, пришед, сын старший вопрошает». См. *Симеон Полоцкий. Комедия притчи о блудном сыне // Русская драматургия последней четверти XVII и начала XVIII в. Т.2: Ранняя русская драматургия XVII – первая половина XVIII в. / Под ред. О.А. Державиной. С. 157.*

в частном доме некоего вельможи. Кто им был точно можно только предполагать. 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.

4.5. Исторические прототипы сюжета комедии

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 года в Москве и только после кончины царя Алексея Михайловича вернувшийся в столицу, остальное же время пребывавший в походах (в 1676 году 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 года похоронивший всех сыновей.

Каждому из них Полоцкий отправлял свои вирши: любопытно отметить, что в послании, заказанным поэту Авраамом Ивановичем Хитрово, родственная связь дяди и племянника определяется как связь отца и сына, а сам заказчик именуется внуком Богдана Матвеевича, таковым, по сути, не являясь. На это «несоответствие» обратил внимание И.А. Татарский, автор первой монографии о Симеоне Полоцком⁵⁸⁷. 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

⁵⁸⁷ См. Татарский И.А. Симеон Полоцкий. Его жизнь и деятельность. С. 151.

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 величали⁵⁸⁸. Обстоятельства возвращения из донского похода Ивана Савостьяновича Хитрово, находившегося у царя Алексея Михайловича под подозрением в неграмотном 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 возвращения 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 царствование 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 колымаге, 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 месте⁵⁸⁹. 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»⁵⁹⁰.

⁵⁸⁸ См. *Костомаров Н.И.* Очерк домашней жизни и нравов великорусского народа в XVI и XVII столетиях. СПб: Тип. К. Вульфа, 1860. С. 111

⁵⁸⁹ См. *Мартынов П.Л.* Город Симбирск за 250 лет его существования: Систематический сборник исторических сведений о г. Симбирске. Симбирск: Тип.-лит. А.Т. Токарева, 1898. С. 17.

⁵⁹⁰ См. *Татарский И.А.* Симеон Полоцкий. Его жизнь и деятельность. С. 149.

При жизни царский «оружейничий» получал от придворного поэта приветственные стихи. В своей «Рифмологион» он поместил два послания – «На именины боярина Матвея Богдановича Хитрово» и «К томудже на рождество Христово»⁵⁹¹. 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 двустишии 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 двустиший на трех языках. Для того, чтобы уразуметь курьезные стихи Полоцкого их адресату необходимо было дочитать их, преодолев разноязычие.

В поиске возможного устроителя 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 Ординашских.

С распорядителем придворного театра Артамоном Сергеевичем Матвеевым Симеон был знаком по делу об увещании 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, но в 1673 г. на восьмом году 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 стрелецкого бунта 1682 г. Мог ли в его

⁵⁹¹ См. *Еремин И.П.* Поэтический стиль Симеона Полоцкого. С. 145.

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 годах. В бытность царя Алексея Михайловича он – человек в солидных годах – 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 годов 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 Воинвлиятельным человеком в Первопрестольной 1670-х не был. Это засвидетельствовал курляндец Рейтенфельс, включивший его в «персональные» достопримечательности Московии этого времени вслед за упоминанием поэта Симеона. Оценив и владение иностранными языками и образованность русского беглеца-западника, мемуарист 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 строю 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 государевом 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 телегою и говорил, что им надобно в деревню к боярину Нащокину; музыканты вместе с инструментами погрузились на телегу, обещая вернуться 21 сентября⁵⁹². Был ли тем боярином Воин Афанасьевич – неясно, во всяком случае, чина боярина не имел, хотя в это время боярский сын и обретался близ Москвы. Сыскать беглых иноземцев так и не удалось.

Сходство сюжета притчи с перипетиями семейной истории как повод для спектакля, многолетние доверительные взаимоотношения вельможи 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.

С сюжетом комедии Симеона никогда не связывали фигуру Юрия Петровича Трубецкого. А между тем, семейная история древнего рода русских удельных князей при Алексее Михайловиче выглядит прямой аллюзией евангельской притчи о блудном сыне.

Юрий Петрович – внук русского боярина Юрия Никитича Трубецкого, который в эпоху смуты перешел на службу к польскому королю Сигизмунду III, вернувшему во владение князя старинную удельную вотчину с городом

⁵⁹² См. *Богоявленский С.К.* Московский театр при царях Алексее и Петре. С. 48.

Трубчевском, и остался в Польше, приняв католичество и сменив имя. Внук Юрий – уроженец Речи Посполитой, в младенчестве крещенный католиком, отроком вернулся в 1657 году в Московское царство, принял православие, получил боярский чин, в тридцать лет женился на сестре князя Василия Васильевича Голицына и тогда же был поставлен Киевским воеводой.

Своим возвращением на родину деда четырнадцатилетний юноша, оставленный в Великом княжестве Литовском без удельной вотчины, уступленной польским королем Владиславом IV царю Михаилу Федоровичу еще в 1634 г., был обязан не только обнищанию своей польской семьи, а и бедности могущественного двоюродного деда – Алексея Никитича Трубецкого, в отличие от брата, верно служившего в Российском государстве трем царям новой династии. Алексей Никитич был последним потомком древнего города, на котором русская ветвь князей Трубецких прекращалась, ближним боярином Алексея Михайловича и его воеводой в польских и шведских походах 1650-х гг. Ему во владение по царскому указу была отдана и древняя княжеская вотчина, судьба которой получила широкую огласку при дворе в 1672 г.: Алексей Никитич подарил Трубчевск новорожденному царевичу Петру Алексеевичу. Но и вывезенный дедом из Польши племянник не был обойден царской милостью, получил чин боярина и был посажен в 1673 г. воеводой в Киеве. Сюда в том же 1673-м⁵⁹³ ожидали прихода великого государя. По этому случаю Юрий Петрович решил подготовить театральное представление, и был составлен диалог «Алексий человек Божий» в честь небесного покровителя великого государя, который надлежало публично исполнить «шляхетной молодежи студенческой» в Киево-Могилянском коллегиуме.

Царский визит в Киев не состоялся, но в феврале 1674 г. была отпечатана в типографии Киево-Печерской лавры театральная программа спектакля⁵⁹⁴. Она

⁵⁹³ Эта дата указана в хронографе, составленном первым публикатором текста диалога об Алексее Н.С. Тихонравовым, со ссылкой на последний лист рукописи и на П.П. Пекарского, за которым исследователь признает первоначальное ее указание в книге «Наука и литература в России при Петре Великом», вышедшей в свет в 1862 г. См. *Тихонравов Н.С.* Русские драматические произведения 1672–1725 годов: в 2 т. СПб.: Изд. Д.Е. Кожанчикова, 1874. Т. 1. С. XLIII.

⁵⁹⁴ Текст театральной программы «Алексий человек Божий» опубликован Л.И. Сазоновой. См. *Сазонова Л.И.* Литературная культура России. Раннее Новое время. С. 750–754.

представляет собой сценический план, в котором излагается по сценам содержание действия и описываются мизансцены. Диалог состоял из двух актов (или частей), Пролога (или предословника) и Эпилога (или скончителя). Каждый акт разделен на сцены (исхождения) и включает по одному интермедиуму (или смеху). Количество сцен в каждом акте различно, но их всегда нечетное количество. Первая интермедия играет после третьей сцены первого акта, другая – после второй сцены следующего акта. Поскольку членение на акты – литературная условность, интермедии делят сценическое действие на четыре пропорциональные части. Под пометой «интермедиум» стоит его описание. Первая интермедия связана с основным житийным сюжетом – на свадебном пире Алексея простолюдины напиваются и ругаются. Вторая интермедия не имеет видимой привязки к сюжету, но она обнажает самый выразительный сценический прием – травестию или переодевание, пародируя основной сюжет диалога. Одетым в рубище и неузнанным остается вернувшийся в родительский дом праведный Алексей. Вместе с переменной костюма он меняет и социальный статус, и человеческую сущность: из сына богатых родителей превращается в убогого нищего, из жениха на свадьбе – в аскета, отрицающего мирскую жизнь. Вторая интермедия строится на комическом эффекте переодевания: к запорожским казакам приходит волхв, которого переодевают в казака. И в житийном сюжете и в комической интермедии с участием волхва травестия является основополагающим театральным приемом в отсутствие сложного и неволевого в диалоге декорационного оформления сцены. Для пародии в интермедии выбирается корректный образ волхва, языческого клирика и далеко не христианского аскета. Его пародийное костюмное преображение в разудалого казака-разбойника амбивалентно: оно, снижая, возвышает образ нищего святого.

Мотив ухода и возвращения в отчий дом, которые сопровождаются переодеванием героя, объединяет оба сюжета – и житийный об Алексее и евангельский о блудном сыне, позволяя говорить о них как о вариациях на одну тему странничества, потери и обретения.

Мог ли видеть печатную программу театрального диалога Симеон в Москве? Конечно, она была доставлена из Киева в столицу. Как бы то ни было, Симеон точно знал о киевской постановке. В Киеве с 1673 г. до своей кончины в 1678 г. проживал бывший митрополит Газский, отреченный от служения патриархом Иерусалимским, но нашедший прибежище в России Паисий Лигарид, знакомый Симеону по временам Большого Московского собора. За пять лет своего пребывания в Киеве он объявлялся в Москве, куда прибыл при своем заступнике и покровителе, государе Алексее Михайловиче в последний год его правления, а оттуда при его преемнике снова вернулся в город, где на воеводстве до своей кончины в 1678 г. продолжал стоять Юрий Петрович Трубецкой. Паисий был связан с деятельностью Киево-Могилянского коллегиума и похоронен в Киево-Братском Богоявленском монастыре, при котором возникло духовное училище, в который переехала из Киева-Печерской лавры школа Петра Могилы, давшая начало и коллегиуму и духовной академии⁵⁹⁵.

Семейная история двух русских Трубецких – деда Алексея Никитича и внука Юрия Петровича, который отроком странствовал на чужбине, но вернулся и был принят в отчий дом, мужа, не познавшего опалы и обласканного царской милостью, наводит на сюжет евангельской притчи о блудном сыне с его благополучной развязкой. Юрий Петрович, родившийся и сформировавшийся в том же Великом княжестве Литовском, что и поэт Симеон, по возрасту годившийся ему в отцы, инициировал первое русское театральное представление в Киеве, в отдалении от московского двора. Повелев приготовить драматический диалог учителям коллегиума и действовать его их юным ученикам на киевской сцене перед великим государем, он мог послужить вдохновляющим примером для московского придворного стихотворца. Драматург не случайно обратился к Библиейскому первоисточнику сюжета о страннике, версией которого была житийная история о св. Алексее из киевского диалога, и основным сценическим приемом в своей комедии о блудном сыне утвердил травестию. Возможно,

⁵⁹⁵ См. *Соболевский А.И.* История Киевской духовной академии. Выпуск первый. I. Период домогилянский. С. Голубева. Киев. 1886 // Журнал Министерства народного просвещения. СПб.: Тип. В.С. Балашева. 1887. Март. Ч. 250. С. 38—50.

дошедшие до Москвы в 1674 г. известия о киевском действе и события семейной хроники князей Трубецких, очевидцем которых был Симеон Полоцкий, явились поводом к написанию комедии. Но маловероятно, чтобы в Москве состоялось ее представление в присутствии «исторических «прототипов» – Юрий Петрович до конца жизни находился на киевском воеводстве, а Алексей Никитич, крестный царевича Петра, отказавший ему Трубчевск и на два года переживший своего наследника, продолжал обустраивать в родовой вотчине монастырь, в котором и был захоронен. Родственную связь двух русских аристократических родов князей Трубецких и Голицыных можно считать дополнительным аргументом в пользу гипотезы о спектакле по комедии Симеона в московском доме В.В. Голицина, фаворита царевны Софьи, после смерти драматурга. Однако в описи княжеского имущества, сделанной после опалы в 1689 г., среди рукописей и книг комедия Симеона Полоцкого не значится.

Текст первой постановки симеоновой комедии опирался на «Рифмологион» и стал своего рода «сценическим» протографом для спектаклей 1680-х годов. В снятый переписчиком с утраченного образца текст комедии рукой автора были вписаны новые ремарки, к примеру, «intermedium». Очевидно, что Полоцкий либо готовил свою комедию к постановке, либо воспроизводил состоявшийся спектакль.

Возможная дата первой постановки – 1676 год. В Москву после смерти Алексея Михайловича возвращается воевода Иван Савостьянович Хитрово, при жизни государя ослушник, 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 1676 г. Полоцкий составляет и начинает читать проповеди по воскресным и праздничным дням⁵⁹⁶, следуя традиции православной церкви юго-западной Руси и, заметим, практике католических священников⁵⁹⁷. Знаток гомилетики, 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 год – 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»⁵⁹⁸. Поэт не совместил текста с изображением: его двустихия остались в рукописи и не перешли на гравюрные листы. Из 261 стихотворных строф только один двустрочный виршевый «комментарий» посвящен сюжету притчи о блудном сыне⁵⁹⁹. 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.

Симеону приписывались и вирши, сочиненные к гравюрам лицевой Библии Пискаatora (1674), датированные 1679 г., но имя настоящего автора удалось

⁵⁹⁶ Первый ученик и преданный друг старца Сильвестр Медведев, находясь в путивльском Пресвятой Богородицы монастыре, из писем Симеона узнает, что тот «написать 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. Его жизнь и деятельность. С. 139. Подробнее о сборниках проповедей Симеона Полоцкого, завершенных к 1676 г. см.: Преображенская А.А. Симеон Полоцкий – первый придворный писатель: практика создания образцовых текстов: дис. ...канд. филолог. наук НИУ ВШЭ: 10.01.01: защищена 29.10.2018 / Преображенская Анастасия Александровна; НИУ ВШЭ. — Москва, 2018.

⁵⁹⁷ Два сборника проповедей – «Обед душевный» и «Вечеря душевная» – после смерти Симеона были осуждены и запрещены к распространению патриархом Иоакимом, но пользовались популярностью и имели хождение в среде малороссийского казачества.

⁵⁹⁸ См. *Белоброва О.А.* Симеон Полоцкий – автор вирш к гравюрам Маттиаса Мериана // Труды Отдела древнерусской литературы / РАН. Ин-т русской литературы (Пушкинский Дом); гл. ред. Д.С. Лихачев. СПб.: Дмитрий Буланин, 1996. Т. 49. С. 527.

⁵⁹⁹ 215 «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 / АН СССР. Ин-т русской литературы (Пушкинский Дом); отв. ред. Д.С. Лихачев. Л.: Наука, 1990. Т. 44. С. 473.

установить – им оказался «учитель царев» и справщик Печатного двора Мардарий Хоньков⁶⁰⁰. 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 Пискатора 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», вслед за киевским диалогом о св. Алексее, 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

⁶⁰⁰См. *Она же*. *Вирши Мардария Хонькова к Библии Пискатора // Труды Отдела древнерусской литературы / РАН. Ин-т русской литературы (Пушкинский Дом); отв. ред. Д.С. Лихачев. СПб.: Дмитрий Буланин. 1993. Т. 46. С. 334–435.*

хотел бы насытиться их кормом, но никто не дал ему) и нет мытарств нагогонящего 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»⁶⁰¹ дало основание приписать последние авторству Симеона. Мардарий в своих виршах и Симеон в своей 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, жмых виноградных ягод), 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 год, то вопрос решается в пользу Полоцкого. Его комедия по времени опередила вирши Хоныкова. 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 постоялого двора, случайных друзей-собутыльников, нечистых на руку игроков). Благочестивый монах Симеон оставил в сочиненной им сценетолько клеветов – не спутников, не равных по «чести» блудному сыну товарищей, а негодных слуг, доводящих до разорения своего молодого господина.

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

⁶⁰¹Русский перевод латинского названия «Theatrum Biblicum» Пискагора.

нечто примесихом / Утехи ради, ибо все стужает, еже едино без перемен бывает»⁶⁰². Вместо предписанного деления действия на пять актов, появилась композиция из шести частей. Однако эта вольность, 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, а 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 века, 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 древеса сожденна / жития лиц их от века помяненна / в среде их древо жизни, житие Христово / еже воплощенное жизнь есть наша слово / из чювственна четыре реки истекают / еже наводнением землю напаяют / из

⁶⁰²Симеон Полоцкий. Комедия притчи о блудном сыне // Русская драматургия последней четверти XVII и начала XVIII в. Т.2: Ранняя русская драматургия XVII – первая половина XVIII в. / Под ред. О.А. Державиной. С. 138.

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...»⁶⁰³.

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 власти 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, которая восходила 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 баше, а жив соблюдеся / уже изгиб бе, а днешь обредесея»⁶⁰⁴ (в речи блудного – «ты мя оживи, бывша умерщвленна»⁶⁰⁵). 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

⁶⁰³Цит. по *Панченко А.М.* Слово и Знание в эстетике Симеона Полоцкого (на материале «Вертограда многоцветного») // Труды Отдела древнерусской литературы / АН СССР; Ин-т 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.

⁶⁰⁴*Симеон Полоцкий.* Комедия притчи о блудном сыне // Русская драматургия последней четверти XVII и начала XVIII в. Т.2 Ранняя русская драматургия XVII – первая половина XVIII в./ Под ред. О.А. Державиной. М.: Наука, 1972. С. 158.

⁶⁰⁵*Там же.* С. 159.

милосердному богу. Тема творца, установившего земную гармонию, соединяется в финале с темой его прощения раскаявшихся грешников, но никакого аллегорического истолкования или символической подмены образов автор не допускает. Притча как иносказание воплощается им 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.

4.6. Постановочные принципы комедии

Примечательно, что слово «комедия» в качестве жанрового определения вынесено Полоцким в название, но в тексте не встречается. В своей комедии автор намеревается «действием 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 необходимостью. В центре сюжета – один герой и соединенный с ним основной мотив – пути или странствия. Из шести частей комедии «хождения» блудного составляют четыре, 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, сребра, злата / многи рабы суть и красна палата»⁶⁰⁶). 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 родителя. Но вопреки тому, благословение дано, состояние выделено, 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 господин – слуга 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 – сыновья устанавливается внутри боярского треугольника, в центре – отец (старик с бородой⁶⁰⁷), 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 вызывает мотивировка поступков действующих лиц.

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», именуется добрыми друзьями,

⁶⁰⁶ Там же. С. 139.

⁶⁰⁷ Борода – особое достояние людей XVI–XVII веков, и чем она внушительнее, тем больше «чести» имеет человек.

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 развлечения⁶⁰⁸. Проигрыши и выигрыши клеветов щедро оплачивает из сундучка слуга-казначей.

«Интерьерные» сцены на чужбине распределены 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

⁶⁰⁸ «...Если начнут...гусли и всякое гудение и плясание и плескание и скаканиеи всякие игры и песни бесовския ... отыдут и ангелы божи от той трапезы и смрадныя беседы и возрадуются беси... да также бесчинствуют, кто зерню и шахматы и всякими играми бесовскими тешатся...». Цит. по: *Забелин Е.И.* Домашний быт русского народа в XVI и XVII ст. Т. 2: Домашний быт русских царей в XVI и XVII ст. М.: тип. Грачева, 1869. С. 393.

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 именуется кафтаном (для купца кафтан – это любая верхняя одежда), он согласен дать хлеба, который дешев, и «свиток», как сказано 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-благодетеля 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», слуга. В отношении боярского сына, к которому раньше 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 одежду – 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 рублище», по отсутствию «чести» блудный сравнился с «мальцом»-пастухом, смотрящим за господскими свиньями.

История «нисхождение» боярского сына к простолюдину не заканчивается с переменой 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 плетьюми», а он кричит⁶⁰⁹. Следует оговорить – речи всех персонажей комедии написаны одиннадцатисложными 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 избиения 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

⁶⁰⁹ «Домострой» предписывал наказывать нерачительных и ленивых слуг. В нем порка плетьюми описывалась как своеобразный ритуал, во время которого наказуемый обязан был кричать.

желанной неожиданной развязкой действия, о которой твердят теоретики-иезуиты.

Пятый акт комедии, могущий стать финальным, поскольку сюжет притчи им исчерпан: блудный сын возвращается домой и «честь» его восстанавливается. О приближении к отчому дому сообщают отцу двое слуг, он не сам выходит навстречу. Это знак возвращения в традиционный мир русского домостроя, мир социальной и семейной иерархической 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 добродетелях юного отпрыска, в шестой картине 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 клеветами и ел со свиньями из корыта. Его богатство похищали зловерные 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 притчю, 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 вобразися / Да и вы богу в ней подражаете / покаявшимся удобъ прощаете»⁶¹⁰.

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 специально сшитые костюмы – его основная идея воплощалась с помощью подлинных статусных одежд XVII века⁶¹¹.

Жанровая определенность второй пьесы – «Комедии притчи о блудном сыне» – свидетельствует о стремлении Полоцкого не просто учитывать, но и соблюдать нормативы 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 года⁶¹².

⁶¹⁰Симеон Полоцкий. Комедия притчи о блудном сыне // Русская драматургия последней четверти XVII и начала XVIII в. Т.2: Ранняя русская драматургия XVII – первая половина XVIII в. / Под ред. О.А. Державиной. С. 160.

⁶¹¹ Современные историки 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 декорировании. На сцене, где представлялась комедия Симеона Полоцкого, костюм нельзя было имитировать, он был подлинным.

⁶¹²До этого срока, 18 июня 1676 года 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.

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.

Глава 5. «Ужасная измена сластолюбивого жития»: опыт исторической реконструкции первого спектакля «школьного театра» в России

В корпусе драматических произведений, относящихся к русскому «школьному театру», пьеса «Ужасная измена сластолюбивого жития с прискорбным и нищетным...» обращает на себя внимание своей сценической «первичностью» — наличием датировки, которую возможно уточнить вплоть до дня премьеры, указанием места представления и обширной театральной составляющей, умышленно записанной автором в ее текст.

С учетом этих особенностей следует рассмотреть драму «Ужасная измена...» не как литературный памятник рубежа XVII–XVIII вв., а как сценарий, в котором заключен спектакль определенного стиля и типа театральной эстетики, сознательно отказавшись от историко-филологического или лингвистического анализа текста, который был бы применительно к характерному образцу «долитературного» российского театра явно недостаточен.

Явившись фактически первой «школьной» постановкой в России, «Ужасная измена...» по насыщенности театральной информацией дает основание для произведения полноценной исторической реконструкции и определения тех сценических параметров, которым суждено было определять облик отечественного театра на протяжении первой половины XVIII в.

5.1. Духовная школа как обязательное условие школьного театра

В ноябре 1701 г., когда близился к окончанию второй год нового летоисчисления, в Москве в стенах Славяно-греко-латинской академии был представлен первый в истории русского театра школьный спектакль, и тем начат путь развития школьной сцены в России длиной в четыре десятилетия. Первый год нового века велением Петра был прожит не только в новой временной реальности, но и ознаменован несколькими важными событиями, предопределившими существенные преобразования в Академии и появление в ней невиданной дотоле сценической формы.

В октябре 1700 г. скончался Московский патриарх Адриан, не самый истовый радатель за дело российского просвещения, но стойкий противник всяческих латинских соблазнов, в том числе и тех, что исходили из Киева. В декабре того же года Стефан Яворский был назначен «екзархом святейшего патриаршего престола, блюстителем и администратором»⁶¹³, одновременно вручено ему было и попечение над Академией в должности протектора. Возвышение Стефана в Москве было головокружительным, а биография, по мнению московских церковников и представителей старой греческой партии, весьма сомнительной.

Рожденный в православной дворянской семье на Волыни, бежавшей в Нежин от преследования папистов и униатов, юный Стефан, носивший в ту пору в миру имя «Симеон», сделался воспитанником проповедника Киево-Печерской Лавры иеромонаха Варлаама Ясинского, будущего ректора Киево-Могилянского коллегиума и Киевского митрополита, особенно благоволившего даровитому отроку. Ясинский не только, независимо от школьных уроков, преподавал своему подопечному пиитику и риторику, читал и объяснял латинских авторов, но и отправил в польские училища, славившиеся отличными наставниками-иезуитами. В Львовской и Люблинской школах юный Симеон изучал философию, а в Познанской и Виленской — богословие. Вынужденно отступив от православия, он в 1689 г. вернулся в Киев, со званием «учителя словесных наук и философии и полного богослова», принес покаяние и снова был принят в лоно православной церкви. В том же году принял монашество под именем Стефана, год проходил послушание в Киево-Печерской Лавре и затем приступил к преподаванию риторики, пиитики, философии и богословия, то есть полного курса свободных наук в родной школе.

В годы его протекторства в Киево-Могилянской коллегиуме, начавшемся в 1691 году при ректоре Иоасафе Кроковском, сменившем впоследствии на Киевской митрополичьей кафедре Варлаама, было дано сценическое представление «Царство Натуры людской, Прелестию разоренное, благодатью же

⁶¹³См. *Толстой М.В.* История русской церкви. С. 638.

Христа паки составленное», состоявшееся в 1698 году⁶¹⁴. В 1700 году он, по протекции того же Варлаама, был отправлен в Москву с просьбой к патриарху Адриану о посвящении на вновь учрежденную Южно-Переяславскую епархию. Но случай переменял судьбу ученого киевского богослова. В феврале 1700 г., во время погребения в Свято-Троицкой Сергиевой Лавре первого русского генералиссимуса, боярина Алексея Семеновича Шеина в присутствии царя Петра он произнес надгробное слово и поразил монарха настолько, что тот пожелал видеть проповедника на одной из ближайших к столице епархий. В апреле 1700 г. Стефан был поставлен в Рязанские митрополиты, а в декабре, вскоре после кончины патриарха Адриана – местоблюстителем патриаршего престола. Так недавний префект одного из лучших духовных учебных заведений Европы сделался протектором московской академии, участь которой стать действительным подобием Киево-Могилянского коллегіума была предрешена⁶¹⁵. В ней указывалось «завести учения латинские».

По приглашению Петра и, вероятнее всего, по рекомендации самого Стефана, остававшегося префектом Киево-Могилянского коллегіума по 1700 год, в апреле 1701 г. в Москву Киевским митрополитом были отпущены шесть первых наставников-монахов: Рафаил Краснопольский, Иосиф Туробойский, Афанасий Сокольский, Антоний Стрешовский, Григорий Гошкевич и Мелентий Канский⁶¹⁶. Через несколько лет первый из них стал новым ректором Академии, а второй – ее префектом.

Помимо прибывших малороссов, знавших толк в устройстве школьных представлений, получивших распространение в Киеве в период протекторства Стефана, следует упомянуть и имя первого ректора Академии — Палладия Роговского (Рогова), первого русского доктора философии и богословия, или как сказано о нем, «первого из учеников Лихудов и последнего в ряду наставников, вышедших из их школы»⁶¹⁷.

⁶¹⁴См. *Адрианова-Перетц В.П.* Сцена и приемы постановки в русском школьном театре XVII–XVIII вв. // Старинный спектакль в России: сб. статей / Под ред. В.Н. Всеволодского-Гернгросса. Л.: Academia, 1928. С. 18.

⁶¹⁵*Голстой М.В.* История русской церкви. С. 643–644.

⁶¹⁶*Бадалич И.М., Кузьмина В.Д.* Памятники русской школьной драмы XVIII в. М.: Наука, 1968. 304 с.

⁶¹⁷*Смирнов С.К.* История Славяно-греко-латинской академии. М.: тип. В. Готье, 1855. С. 79

Биография Палладия сходна со Стефановой. Правда, великоросс Палладий, будучи чернецом, по своей воле сделал выбор между греческим и латинским учением в пользу второго. Нарушив монашеский обет, из греческого училища братьев Лихудов в Богоявленском монастыре, он отправился сперва в иезуитскую школу в Вильно, затем для изучения пиитики в Нейссе, а оттуда в Ольмюц для риторических штудий. Стремясь завершить полный курс свободных наук, изучить философию и богословие, он оказался, наконец, в Риме, в греко-униатском коллегииум св. Афанасия, где был рукоположен в сан священника и служил в церкви при училище. В 1699 г., получив звание доктора философии и богословия, вернулся из Италии в Москву, где подал челобитье патриарху Адриану о прощении отступления от православной веры. Покаяние, принесенное Палладием, в отличие от раскаянья мирянина Симеона было широким и гласным. Он обязывался патриархом Андрианом составить катехизис, историю своего отпадения от греческой церкви и отрицание догматов римско-католической ереси, а затем произнести их публично перед духовными иерархами. Исполнив в точности поручение патриарха, Палладий получил прощение, был присоединен к православию и восстановлен в священниках. В 1700 г. он был поставлен в игумены Заиконоспасского монастыря и первые ректоры Академии, много поспособствовал ее латинизации.

На три года в Славяно-греко-латинской академии пересеклись пути двух выдающихся богословов. Оба прошли обучение в католических коллегиях, вынужденно отпадали от православия, приносили покаяние с осуждением римских догматов, оба были монахами и, являясь игуменами монастырей, поборниками сурового устава, и оба оказались в новых реалиях московской жизни Петровской эпохи, в которую вопросы чистоты и незыблемости религиозной догматики и церковной дидактики воспринимались формально⁶¹⁸, но не принимались за насущные. Петр беспощадно вымарывал из архиерейского

⁶¹⁸Напомним о царе Петре, который вошел в униатский храм св. Софии в Полоцке и устроил в нем избиение греко-католических монахов после того, как те обвинили русских в убийстве униатского епископа Речи Посполитой Иоасафа Кунцевича, которое произошло в 1623 г. и полужило основанием его канонизации римской церковью. Принужденный дать объяснение расправе, случившейся в храме, Петр открыто не заявлял о догматических разногласиях и не осуждал избитых за схизму.

обращения запрет на общение с инославными. Привыкшие быть на острие религиозного конфликта с униатами и в том усматривавшие свое богословское служение малороссы столкнулись в Москве с распространением не латинской ереси, а иной — протестантской, которая как объект полемики была для них и очевиднее, и понятнее. К этой полемике они были подготовлены, и как выученики католических коллегий прекрасно распознавали реформаторскую ересь и умело действовали против нее.

Эта полемика актуализировала вопрос о посте, по которому учения греческой и римской церковью радикально расходятся с протестантизмом. Протестанты, христиане, живущие не по церковному календарю, устанавливают посты по собственной надобности, исходя из личных обстоятельств — не привязывают их ни к конкретным дням недели, ни к церковным праздникам. Митрополит Стефан в главном труде своей жизни «Камень веры»⁶¹⁹, составленном в более поздний период 1710-х годов, отдельную книгу посвящает святым постам и критикует отрицающих и уклоняющихся, с позиций общих с католическим богословием, обильно цитируя из трактатов ученых-иезуитов XVII века Р. Беллармина и М. Бекана. Кроме того, «Камень веры», подробно излагающий православное вероучение и отстаивающий его догматы, широко использует латинскую богословскую терминологию, в том числе, и в разделе о постах.

Полемическое сочинение русского архипастыря не смогло увидеть свет ни при жизни автора, ни в период петровского правления. Достаточно повнимательнее вчитаться в название, чтобы отметить в нем, помимо традиционного понимания камня-веры как основы, на которой зиждется христианская церковь, намек на самого венценосца, в имени и фигуре которого и воплощается для православных христиан тот самый камень преткновения — соблазн и погибель. Метафора Петра-камня, на котором покоится не только слава отечества, но и благополучие церкви православной, остается одной из самых

⁶¹⁹*Стефан Яворский*. Камень веры. Православным церкви святыне сыном на утверждение и духовное созидание. Претыкающимся же о камень претыкания соблазна на востание и исправление. М., 1728.

распространенных и в светской, и в духовной литературе петровской эпохи, но язвительно пародируется Яворским. И все же, рукопись была сохранена, подготовлена к печати и впервые издана на церковнославянском языке в 1728 г. стараниями киевских питомцев митрополита, его соотечественниками и страстными почитателями, двумя ректорами московской Академии — Феофилактом Лопатинским и Гедеоном Вишневым.

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

5.2. Время и место постановки

Предположительно 13 ноября 1701 года, накануне Рождественского поста, в зале публичных собраний Славяно-греко-латинской академии воспитанниками производилось действие под названием «Ужасная измена сластолюбивого жития». Что дает нам основание указать на это число, несмотря на его отсутствие в тексте? Не что иное, как факт упоминания «запустных пиров» в развернутом названии представления. «Запусты» — то же самое, что и «запуск» или «заговенье» — не неопределенной протяженности временной период, а последний день перед началом поста (например, «на Филиповы запуски»). Литовская летопись 6948 год⁶²⁰). Поскольку 14 ноября — неизменная дата заговенья на Рождественский пост и день поминовения апостола Филиппа — в 1701 г. выпало на пятницу, на строгий день для православных христиан, то и дата спектакля была перенесена на четверг — 13 ноября. Так что первое представление школьного театра в Москве «зависло» между двумя постными днями — средой и пятницей, и состоялось не в самый день памяти Святого

⁶²⁰ Срезневский И.И. Материалы для словаря древне-русского языка. СПб.: Изд. отделения рус. яз. и словесн. Импер. Академии Наук, 1893. Т. 1: А—К. С. 941.

Филиппа, как то было в обычае, а в его канун, за которым последовала Малая Четыредесятница.

Думается, что возникшая вследствие церковных правил подвижка даты и привела, в конечном итоге, к ее исключению из программы. Косвенными свидетельствами в пользу ноябрьского представления «Ужасной измены» могут служить и еще два обстоятельства. Первое из них — донесение московских иезуитов от 15 ноября 1701 г. о спектакле, состоявшемся при участии малороссов, прибывших в столицу весной вместе со своими киевскими наставниками,⁶²¹ второе — 9 ноября, ближайший к его дате воскресный день на 22-й неделе по Пятидесятнице.

Дело в том, что на этот срок приходится очередное евангельское чтение — поучение о «богатем и убозем Лазаре» из книги «Евангелие учительное от всех четырех евангелистов избранна». Напечатанное на церковнославянском языке в Заблудове в 1569 году Иваном Федоровым и Петром Тимофеевичем Мстиславцем на средства гетмана Великого княжества Литовского Г.А. Ходкевича, «Евангелие учительное» составлено из фрагментов Священного Писания и комментариев к ним, которые расположены понедельно — в порядке годового богослужения от недели Пасхи до недели вайй. Заметим, что это сочинение с момента своего появления вызывало неоднозначную реакцию среди православных иерархов Киевской митрополии, которые усматривали в нем влияние католицизма. Несмотря на это, в XVII веке оно как полноценный источник толкований евангельских текстов имело широкое хождение и в Речи Посполитой, и в Московском царстве, подвергалось текстологическим заимствованиям и неоднократно переиздавалось.

Время, выбранное для представления «Ужасной измены...», предопределило и его дидактический смысл, и характер интерпретации выбранной для его сюжета евангельской параболы. Для назидательного действия, превращенного в развернутую сценическими средствами проповедь о посте, была

⁶²¹Письмо Ивана Берулы, члена общества Иисуса к отцу Фердинанду Вальтгаузеру, иезуитскому провинциалу в Праге у Св. Климента // Письма и донесения иезуитов о России конца XVII и начала XVIII века. СПб.: Сенатская типография, 1904. С. 76.

выбрана притча о богатом и Лазаре из Евангелия от Луки, рассказанная Христом своим ученикам. Любопытно заметить, что для одной из двух своих московских пьес Симеон Полоцкий, выпускник Киевского коллегиума или братского училища времен ректорства Лазаря Барановича, заимствовал притчу о блудном сыне из того же Евангелия, опираясь на сложившуюся к XVI веку книжную или ученую традицию интерпретации новозаветных словесных аллегорий. В обоих случаях, за евангельскими сказаниями стоял авторитет слова самого Спасителя, чрезвычайно важный для киевских богословов в их спорах с унией и протестантизмом, а также многовековая христианская герменевтика, учитывающая опыт греческой и римской церковей.

Источником сюжетного заимствования для драматической обработки в этот период могла явиться только Острожская Библия, фактически первый печатный свод всех книг Священного Писания, увидевший свет на церковнославянском языке. Отпечатана она была в Остроге в 1581 г. Иваном Федоровым при поддержке православного князя Константина Острожского, властителя волынских земель. Тексту Библии предшествовали предисловие — «пресловное сказание, на двоестрочное согласие, многогрешным Герасимом Даниловичем составленно», и стихотворное посвящение благочестивому князю, сочиненное тринадцатисложной силлабической метрикой тем же автором — Г.Д. Смотрицким, отцом создателя первой русской теории языка «Грамматики словенския правильное синтагма» архиепископа Полоцкого Мелетия. Один из первых ректоров Киевского коллегиума он преподавал в нем церковнославянский язык и латынь. Его труд, вышедший из печати в 1618-1619 годах, был дважды переиздан в Москве — в 1648 году при царе Алексее Михайловиче и в 1721 году при Петре I, и лег в основание преподавания славянской грамматики повсеместно — и в православных братских школах южной и юго-западной Руси, и в Москве. Думается, что по «Грамматике» Мелетия обучал царских детей и его соотечественник, литвин Симеон Полоцкий, взявший за образец стихотворный

размер благодарственного посвящения отца ученого епископа в Острожской Библии⁶²².

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

5.3. Сценические принципы московской школьной постановки

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

Можно сказать, что школьные пьесы были своего рода одноразовыми сценическими событиями. С реальной жизнью реального человека они были связаны куда более тесно, чем театральные представления последующего времени, всегда принимая во внимание богослужебный, а после и политический контекст. Так, сценическим представлением нравоучительной фабулы о посте с красочным изображением двух человеческих путей в загробную жизнь «идея» пьесы не исчерпывалась, но перетекала в реальность — на следующий день и исполнителей и зрителей ожидала торжественная и многозначительная для каждого христианина полиелейная служба в день памяти Святого апостола Филиппа.

Дело духовного наставления, осуществляемое посредством пиитики и риторики на школьных подмостках, не ограничивалось стенами Академии, но приготавливало всех его участников к таинствам церковной службы. Пьесы

⁶²²Голстой М.В. История русской церкви. С. 607.

русского школьного театра были привязаны к конкретному событию церковного года, но не декларировали своей связи с литургией напрямую, не заимствовали из нее так откровенно, как это делали спектакли церковного театра в Западной Европе. С течением времени, они и вовсе превратились в привычные для западноевропейской светской жизни театральные представления на случай, утратили свою привязку к событиям церковной истории, но так и не отказались от сохранения в качестве сюжетного ядра какого-либо библейского фрагмента.

Исследуя тексты школьных драм, поставленных в Духовной академии, следует учитывать как авторскую и исполнительскую манеры, сложившиеся в Киево-Могилянском коллегиуме непосредственно под влиянием нормативной эстетики театра иезуитов, так и реалии московской жизни начала петровских времен, обещавших грандиозные победы и преобразования.

Школьный театр в России начался в московский период царствования Петра, когда государь благоволил к ученым «латынщикам» из малороссов, взявшим в свои руки и устройство Академии по киевскому образцу, и заведение латинских учений, и шире — программу российского просвещения и образования, и отечественное богословие, и церковное строительство. В новом малороссийском поколении наставников-монахов чувствовались и острое неприятие московской старины, столь любезное Петру, и личная общность судеб многих из них с персоной Петра — преодоление предвзятого отношения к западному образованию ради великой цели стяжания любомудрия.

Практически все публикаторы и комментаторы текста «Ужасной измены...» — И.А. Шляпкин, И.С. Тихонравов и А.С. Елеонская, производя его историко-филологический анализ, единодушно сходились в том, что анонимным автором и пьесы и программы был малоросс, по всей вероятности, из числа наставников, прибывших из Киева. При этом исследователи ссылались на встречающиеся в тексте слова украинского и польского происхождения, а также фонетическую интерпретацию буквы «ѣ», которая в рифмах допускает фонетическое «двоечтение» — вместо «е» произносится как «и». Не станем оспаривать их выводы, скорее напротив, но заметим, что некоторые из указанных

украинизмов или полонизмов являются прямыми заимствованиями из церковнославянского языка «Евангелия учительного» и Острожской Библии, бывшими в ходу и в Москве, либо Литовского летописного свода. К примеру, так обстоит дело со словом «нищетный», то есть «нищий», а также со словом «запуст».

Действительно, за фигурой автора первой московской школьной драмы угадывается ученый монах-латинист, знаток южнорусской книжности, склонный придать тяжеловесной литературности церковнославянского языка ритмичность поэтической интонации и изощренную барочную образность. Кроме того, на театре риторика, оставаясь искусством красноречия, а не письма, дополняется подлинностью или «настоящностью» изображения; драматический текст сочиняется не для досугового чтения, а для озвучивания и демонстрации.

Спектакли русской школьной драмы не противоречат установке религиозного театра европейского средневековья на зрелище как на риторику для глаз, откликаясь на главную потребность христианского вероучения — «отелеснивать», представляя наглядно и потому убедительно то, что скрыто и сакрально. Фундаментальное различие европейского и русского видов театральные представления на религиозный сюжет — языковое, отсюда раннее развитие сценических форм в Европе, и их позднее появление в России.

Литургическая латынь в эпоху европейских средних веков, особенно в германском мире, нуждалась в «зрелищных подпорках», и потому именно здесь возникли и первоначальная форма литургической драмы, и первый театральные жанр площадных «Страстей», распространившийся в списках из Сент-Галленского монастыря по всей Европе⁶²³. Литургический церковнославянский не испытывал нужды в театральном перевоплощении: в пространстве храма царило сакральное изображение — икона, объект культового почитания, а наиболее риторически выразительными для непосредственного религиозного переживания оставались настенные росписи.

⁶²³Das Benediktbeurer Passionsspiel. Das St. Galler Passionsspiel. Nach den Handschriften hrsg. Von Eduard Hartl. Halle/Saale: M. Niemeyer, 1952.

Выбор для сценического переложения притчи о богаче и бедном Лазаре ради поучения о посте, в известном смысле, необычен, что отмечалось рядом исследователей. Этот сюжет никогда прежде с развернутой проповедью о необходимости следовать этому церковному установлению не связывался. Призыв к умеренно достаточной жизни, осуждение чрезмерного богатства, конечно же, звучал в наставлениях авторитетов церкви. Персонажи евангельского сказания к XVII столетию, оставаясь в центре многочисленных комментариев авторитетных богословов греческой церкви и распространенных в московских изданиях той поры — от Иоанна Златоуста, Григория Назианзина и Феофилакта Болгарского, оказались героями и старообрядческой книжности, и лицевых синодиков и народных картинок. Фольклорная традиция настолько вольно обошлась с ними, что породнила, сделав братьями и дав обоим общее имя Лазаря.

Особенный интерес и в книжной, и в изобразительной традиции вызывала «бытовая» часть сюжета притчи. Она расширялась и обрастала подробностями описания земной жизни богача и нищего, как, например, в «Слове о нищелюбии» Григория Богослова, переведенном в Москве преподавателем греческого, латинского и церковнославянского языков в Киевской братской школе Епифанием Славинецким еще в годы правления царя Алексея Михайловича. Жалость и сострадание вызывал образ нищеты, болезни и одиночества, с другой стороны – негодование и осуждение роскошные и многолюдные пиры, а также равнодушие к терпящему голод и недуги. На исключительность притчи евангелиста Луки в сравнении с другими библейскими иносказаниями указал Иоанн Златоуст, беседы которого были собраны в книге «Маргарит», напечатанной в Острожской типографии в 1596 г. и воспроизведенной в Москве в 1641 и 1698 гг.

В «Книгу иже вестимаи отца нашего Иоанна Златоустаго, архиепископа Константина града Маргарит» вошли пять Слов о богаче и Лазаре. В них, помимо сюжета «земной» жизни, толкуется и его «эсхатологическая» часть, которая является главной отличительной чертой этой притчи среди всех известных ветхо

и новозаветных. Только в притче о богаче и нищем Лазаре рисуется картина «ада» и «лона» Авраама, не «рая», а для всей духовной литературы до XVIII века — «недр» Авраама. В первом Слове, по мысли признанного константинопольского богослова, авторство которого в «Маргарите» у современных исследователей считается ошибочным, но для людей XVI — XVIII веков не подлежало сомнению, порочность богача — в его смерти и презрении к бедному, а праведность Лазаря — в его кончине и терпении бедности.

Первый пребывает в «аде», который есть «место мучное», второй — утешен в «недрах» Авраама. Характерно и то, что «устройство» «ада» и условного «рая», кратко обозначенное в евангельской притчи, уточняется авторскими деталями комментаторов, непререкаемых учителей церкви. В этих толкованиях появляются новые по сравнению с притчей мотивы пространственного противопоставления одного места другому, увенчания добродетельного Лазаря, его вознесения и низвержения богача, образ тьмы и адского пламени, дающего жар и не дающего света, и образ праведников в свету, понимание библейского патриарха Авраама как посредника между Богом и грешниками, поскольку его устами говорит сам Судия и получившие развитие в эпоху барокко антиномии блага-зла, богатства-нищеты, жизни-смерти, сна-реальности и т.д. То, что было толковано отцами церкви, получило зрелищное воплощение на сцене школьного театра, и, в этом смысле, его барочный стиль — это череда наглядно реализованных антиномий, причудливая игра с противоположностями.

Развернутое название пьесы, предпосланное программе, отсылает к сюжетному первоисточнику: богач (аноним по притче) назван в нем прискорбным Пиролубцем, но по-прежнему оставлен без имени, Лазарь же упомянут нищим под собственным именем. «Ужасная измена сластолюбивого жития», как заявлено в названии, была прежде изображена, не представлена на сцене, а раньше описана в евангельской притче. Собственно самое название пьесы и есть свидетельство ее толкования, отношения к ней как к драматургическому материалу, в котором свернуты все фазы развития действия. Оно направляется по предсказуемой сюжетной линии, соблюдая последовательность смены эпизодов и должно

завершиться сценой в аду с участием Пиролобца, Лазаря и Авраама. В притче последнее слово принадлежит Аврааму, в сочиненной пьесе — Пиролобцу. Строго говоря, конечно, Прологу, но нас интересует, насколько действие пьесы укладывается в фабулу притчи и с какой целью от нее отступает.

Действие отклоняется от фабулы в сторону сурового нравственного назидания — молитва и покаяние в аду не искупают грехов. Всеми сценическими средствами действие стремится к достижению собственной риторической цели, не находящейся в рамках притчи. Первоначально эта цель — не очевидна для публики, и в этом заключен смысл ее изложения языком театра как одного из возможных толкований. Традиционная парность персонажей притчи воплощается в параллелизме сюжета пьесы, который осложняется новыми, примысленными обстоятельствами и раздваивается: из него рождается сюжет-спор, сюжет-соперничество, сюжет-противостояние, заметный только на сценических подмостках. В особенностях экспонирования сюжета пьеса демонстрирует высочайшее мастерство композиции и знание законов школьной сцены.

Трагедия «Ужасная измена...» — в рамках нормативной поэтики школьного театра этот жанр определяется вполне достоверно — начинается с антипролога, где «всего действия вещь и событие иероглифически является»⁶²⁴. Очевидно, речь идет об идее спектакля и о его сюжете, которые перед началом действия должны быть зримо представлены посредством живой картины — с участием реальных исполнителей.

Понятие об иероглифе и иероглифическом типе изображения в театре для тех, кто во второй половине XVII века прошел обучение у иезуитов, усвоив их сценический символизм, не было чужим. Латинский труд «Зеркало образов скрытой истины, являющее символы, эмблемы, гиероглифы, загадки и всякие материи разнообразных форм, вместе с примерами и иллюстрациями автора»

⁶²⁴ Пьесы школьных театров Москвы // Ранняя русская драматургия (XVII — первая половина XVIII в.). М.: Наука, 1974. С. 51.

иезуита Якоба Масена, одного из основоположников немецкого театра и драмы эпохи барокко, трижды издавался в Европе в XVII веке⁶²⁵.

Не были иероглифы неведомы и для московской ученой публики. По замечанию С.М. Шамина, «в приказе Тайных дел хранились прорисовки египетских иероглифов с изданной в 1652–1654 годах книги жившего в Риме немецкого ученого-иезуита Анастасиуса Кирхнера»⁶²⁶, одного из основоположников европейского востоковедения, создателя музея-кабинета (Museum Kircherianum) в Римской коллегии, в коллекцию которого до 1650 г. вошли подлинные египетские артефакты. При личной склонности царя Алексея Михайловича к криптографии и изобретению собственных шифров, появление в Москве копий с рисунков из четырехтомного труда «Эдип Египетский» (Oedipus Aegyptiacus), не удивительно. Рисунки Кирхнер выполнял с натуры и соединял изображения человеческих фигур с графическими знаками-символами, которые, хоть и представлялись тайнописью, были им расшифрованы, вернее — интерпретированы. Заметим, что Кирхнер столь преуспел в расшифровке египетской тайнописи, что неоднократно делился успехами с Римским папой Александром VII. Так что слово «иероглифически» в программе может быть истолковано как знак или символическое изображение, доступные для понимания.

Попытаемся сопоставить программную запись об иероглифическом характере картины антипролога с ремаркой в тексте действия. В ней указывается на явление образа Сластолюбия — отметим, персонажа, который позже появляется в представлении. Образ в контексте сочинений школьных представлений Академии первых лет XVIII века — это и изображение (в частности, икона, как в «Действе о семи свободных науках» — «Образ Спаса Нерукотворного»,⁶²⁷ которая указывает на место представления — храм и даже точнее — на нижний этаж Спасского собора), и знак, и символ.

⁶²⁵ Адрианова-Перетц В.П. Сцена и приемы постановки в русском школьном театре XVII—XVIII вв. С. 10.

⁶²⁶ Шамин С.М. Неизвестная тайнописная азбука из архива приказа Тайных дел // Древняя Русь. Вопросы медиевистики. М. 2010. № 2. С. 104.

⁶²⁷ Действо о семи свободных науках // Пьесы школьных театров Москвы. М.: Наука, 1974. С.131.

Первая ремарка в антипрологе описывает часть живой картины, которой начинается представление, определяя две ее особенности – статику и безмолвие. Потому она и похожа на живописное изображение: в ней первоначально отсутствует движение, зато имеется табличка в руках у Слостолюбия с надписью: «маловременно еже наслаждает»⁶²⁸. Одновременно со Слостолюбием в картине присутствует Слостолюбец, сидящий на пиру «между брашны и питием»⁶²⁹, над головой же его «на власу» висит меч. Слостолюбец в веселой компании земных прелестей уже находится на сцене, о чем свидетельствует употребления глагола прошедшего времени «седя». Статику и покой нарушает приход Смерти, опять же персонажа являющегося на сцену ближе к развязке. Смерть переворачивает табличку с первой надписью в руках у Слостолюбия, и на ее оборотной стороне читается: «вечно есть еже умучает»⁶³⁰. Понятно, что первое и второе записанные изречения относятся к Слостолюбию – оно короткий срок земной жизни наслаждает, и оно же вечно в аду заставляет мучиться.

Смерть в школьном театре – персонаж, который по внешним признакам никак нельзя перепутать с каким-либо иным. Она выходит на сцену в белой стихари, держа в руке косу или серп. Поразительно, что школьный театр не избегал подлинной вещественности атрибутов, по началу, не заменял их бутафорской имитацией. С появлением на сцене Смерти не только возникает динамика — выход и жест, приводится в движение идея спектакля, формулируется мораль грядущего представления, но и нарушается тишина – звучит первый хор, с настойчивостью призывающий человека взглянуть на губительные соблазны земного мира. Напевная речитативность хорового фрагмента задана десятисложным силлабическим стихом с рифмой внутри и на конце строки, первая из рифм выполняет функцию цезуры. Малороссийский автор использует имитационную певучесть леонинского стиха или примитивного барочного эха, стихтворные формы, которые часто использовал в декламациях Симеон Полоцкий. Благодаря эху, строка дробится, «ломается» по

⁶²⁸ Ужасная измена... // Пьесы школьных театров Москвы. М.: Наука, 1974. С. 54.

⁶²⁹ Там же.

⁶³⁰ Там же.

середине, мельчится ритм и создается эффект убыстряющегося движения, выраженного звуком. Эта своеобразная звукопись с постоянной сменой ритма — компенсирует принципиальную статичность данной мизансцены, и статичность школьного спектакля как его особенное свойство.

Первая половина живой картины антипролога занимает левую часть сценической площадки. Наследуя семантике пространства средневекового мистериального театра, школьная сцена не только сохраняет оппозицию «левое-правое», по-прежнему важную для симультанной барочной сцены, но и актуализирует новую оппозицию «верх-низ», рожденную в эпоху барокко. Вторая ремарка антипролога описывает картину, представшую взору зрителя на сцене справа. Здесь является образ Нищеты и Терпения. Однако этот персонаж в действии отсутствует, зато имеется многострадальный Иов — единственная после Лазаря возможная персонификация этого символического образа.

На правой стороне собираются «праведники», носящие собственные имена. Правда, в антипрологе стирается грань между символом и персонификацией. Думается, Иов, занимает свое место в живой картине еще и потому, что традиция богословского толкования притчи объединяет двух персонажей — Иова и Лазаря, превращая одного в подобие другого. На школьной сцене продолжает действовать принцип средневекового религиозного театра — префигурация, из него вырастает театральная эстетика европейского барокко. Префигурация — не умножение сущностей, но разноликое явления одного и того же, бесконечная вариация одного мотива, темы, персонажа, повторение и подобие, парность и параллелизм.

Образ Иова сопровождает надпись «маловременно еже стужает»⁶³¹. Рядом с ним на гноище лежит Лазарь, над головой которого «на власу» висит венец. И снова мы наблюдаем статичную картину. Она приходит в движение со вступлением на сцену Милости божией — персонажа, одетого в белую стихарь, с лавровым венцом на голове, с чашей и горящим сердцем, пробитым стрелой. Внешний облик ее неизменен и в театре иезуитов, и в театре православных школ.

⁶³¹ Там же. С. 54.

Милость божия подносит чашу убогому Лазарю, и тот «снедает» её сладость, она же орошает (окропляет) его из чаши и меняет старую надпись в руках Образа Нищеты и Терпения, то есть Иова, на новую: «вечно еже наслаждает». После исполнения этой пантомимы звучит второй хор. В том же размере эта часть хора славит праведную и убогую, «постную» жизнь на земле, служащую залогом вечного блаженства. В описании красот вечной жизни хор поминает имя языческого Феба, обещая, что свет грядущего для праведника рая превосходит сияние солнца.

Живая картина, представленная в антипрологе, позволяет судить о некоторых параметрах школьной сцены. Во-первых, она строго придерживается принципа симультанности. На подмостках одновременно представлены оба эпизода. Они строго симметричны: справа группа из трех персонажей — двух персонифицированных лиц и одной аллегии, слева — тоже трое — одна персонификация в окружении двух аллегорий. Симметрично расположена и необходимая для каждой части мизансцены предметная или «вещественная» среда. Справа — скамья (гноище) Лазаря, венец над его головой, чаша в руках Милости божией и табличка (ученическая) с надписью. Слева — стол, на котором стоят чаша и хлеб, со скамьей для Пиролоубца, меч над его головой, чаша в руках Слостолюбия и вторая табличка. Таблички-доски с перечнем грехов и добродетелей позже снова появятся в представлении. Обычай их употребление на сцене зафиксирован в ремарке одной из ранних интермедий русского театра о старике-крестьянине, решившем поучиться грамоте: «егда сяет старец, тогда малец на таблице она бумаге напишет азбуку...»⁶³². Впрочем, таблички, как указано в приведенной ремарке, могут заменяться бумажными свитками. Однако для представления в стенах учебного заведения кажутся наиболее уместными обиходные ученические принадлежности.

Во-вторых, московская школьная сцена допускала два типа костюмов — современное мирское платье (в начальный период петровских новаций вопрос одежды особенно заострен) и платье «иноческое» (повседневная одежда для

⁶³² Интермедии // Русская драматургия последней четверти XVII и начала XVIII века. М.: Наука, 1974. С. 276.

бедных «семинаристов», обучающихся за казенный счет, и белые стихари для учеников, которые в течение всего XVIII века надеваются в особо торжественных случаях).

Мы увидим, что число персонажей, появляющихся на сцене в мирском платье, весьма значительно. В сцене антипролога их, по крайней мере, двое — Сластолюбие и Сластолюбец. Среди воспитанников Академии — не только сироты и скромные сыны российского дворянства, духовенства и подьячих, неименитые малороссы, но и представители знатнейших аристократических родов, встречаются и Рюриковичи.

В-третьих, представление школьного театра широко использует подлинные предметы быта и культа, даже заимствованная у иезуитов атрибутика, за редким исключением, представлена настоящими вещами, а не их имитацией. На сцене появляются кубки, блюдо, хлеб, вода, меч, венец, ученические доски. Даже в росписях придворных театральных представлений 1730-х гг. наряду с материалами для изготовления декораций и объемной бутафории, будут значиться и вполне реальные предметы.

В-четвертых, сцена школьного театра в его начальный период не нуждается в сложных живописных декорациях — место действия в антипрологе не определено и не локализовано. Оно представляет собой универсум, в котором возникает вертикаль в форме парящих над головами двух персонажей символических предметов. Для достижения этого простого сценического эффекта, наверняка, требовались либо два блока и две тонкие веревки, либо деревянная перекладина, сходная с той, на которой крепился занавес в придворном театре XVII в. Меч и венец после окончания антипролога должны быть сняты. По ходу действия меч окажется в руке Суда божьего, а венец — у Жизни вечной. Симметрично расположен и хор, разделенный на две части.

В подавляющем большинстве текстов школьной драмы действие завершается благополучной развязкой — ее дидактизм устрашает и наставляет, развлекает. В богословской трактовке натура человеческая — не безнадежна и не окончательно погублена, вокруг нее ведется ожесточенная борьба добрых и злых

сил, пороков и добродетелей, но для доброго христианина победа не может не оказаться на стороне божественной правды. В этом проявляется своего рода «внеисторический оптимизм» христианства, одержимого эсхатологической идеей, но благоволящего к натуре людской, если она твердо придерживается церковного вероучения.

«Ужасная измена сластолюбивого жития» отличается от всех прочих произведений русской школьной драматургии тем, что «выпадает» из обычного жанрового строя комедий или трагедокомедий, завершаясь эффектной с театральной точки зрения сценой ада, которую антипролог не предвещает. Напротив, «вторая» часть антипролога — картина увенчания добродетельного Лазаря, в которой акцент на благополучную развязку ставит второй хор. Таким образом, антипролог становится зеркальным, обратным отражением действия.

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

Если пролог и эпилог обрамляют сценическое представление, строго ограничивая его пределы, не допуская смешения ни с пространством реальной жизни, ни со зрительным залом, то антипролог, выделенный из сюжетного действия в отдельную символическую картину, нуждается в занавесе, отделяющем зрителей от событий на сцене. Западноевропейский средневековый театр, не использующий занавесы, где бы ни разыгрывались его действия — в

пространстве храма или на рыночной площади, использует в качестве сигнала к началу ритуальную латинскую фразу-призыв, произносимую нараспев — «*Silentiumhabete!*»⁶³³. Эта традиция сохранялась повсеместно, где продолжались инсценировки типа «*Passion*», вплоть до XVIII века, в том числе и на сцене иезуитского театра. Как видим, обращение к публике, призывающее к тишине, нейтральное по отношению к содержанию представления, тем не менее, четко определяет его начало. В антипрологе «Ужасной измены...» есть фраза, обращенная к зрителям и фактически «узаконивающая» его «первоначальность». Это первая вокальная реплика хора — «Зри, человеце...», по сути, первое слово, прозвучавшее в представлении.

По окончании антипролога выходит исполняющий роль Пролога Борятинский⁶³⁴. Функция пролога, как композиционного элемента школьной драмы, состоит не только в комментарии к предыдущей аллегорической картине, в уточнении сюжета и произнесении нескольких ритуальных фраз, но и в подготовке сцены к началу действия, которая в это время ведется за закрытым занавесом.

Для первого явления необходимо переменить обстановку: в самом центре сцены установить «престол» — кресло под балдахином, которое в обычные академические дни использовалось как кафедра наставника. Как следует из ремарки, на престоле «сидя» Мир, то есть персонаж при открытии занавеса уже находится на сцене, иного объяснения быть не может. Для обозначения выхода на театр в ремарке употребляется глагол настоящего времени — «приходит». Вместе с Миром на сцене находятся и «прочие», а именно — сидящие на скамье Гениуш или Дух Пиролобца — ученик Академии Сведницкий и четверо друзей. Персонаж Дух Пиролобца не тождественен персонажу Пиролобец, поскольку в ремарках пьесы под речью Пиролобца значится другой исполнитель — Славинский, и появится он только во втором явлении как новое действующее

⁶³³ См. тексты латинской литургической драмы и немецкоязычных «Страстей Христовых», опубликованные германскими филологами: *F. J. Mone*. *Schauspiele des Mittelalters*. Karlsruhe, 1846; *E. Hartl*. *Das Drama des Mittelalters*. Leipzig, 1942; *R. Froning*. *Das Drama des Mittelalters* (Deutsche National-Litteratur, Bd.14). Stuttgart, 1891.

⁶³⁴ В написании фамилий сохраняется орфография подлинника.

лицо. А пока к Миру, сидящему на престоле, с левой стороны друг за другом выходят два персонажа: Любовь земная, иначе именуемая Прелестью, и Сластолюбие. Любопытно, что оба предстают в женском образе: они именуют друг друга «госпожами», да и Мир, обращается к обоим «госпоже»:

Радуйся, о Госпоже! Мир ти припадаю

В госпожу ты с моими себе обручаю.⁶³⁵

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

Вопреки традиционному пониманию сценического движения в школьном театре как нормативного, условного и «внебытового», мы наблюдаем совершенно иную картину — перед нами сценка дружеской пирушки с многочисленными светскими жестами. Нарушение «пластического» чина действия вызывало нарекания у московских отцов-иезуитов, усматривавших в том необученность московских «артистов» должным образом. Автор «Ужасной измены», содержащей обилие развернутых ремарок, что позволяет отнести к тексту пьесы как к полноценному режиссерскому сценарию, думается, не случайно столь подробно описывал каждый жест. В ремарках отмечается то, что выходит за рамки нормативной эстетики, не от беспомощности и незнания правил, а от нежелания им следовать. Так, скажем, Сластолюбие выезжает «на седмиглавном змие», которого изображает один из учеников (не характерный для текста случай не названного по имени исполнителя). Но, во-первых, эта «роль» без слов, а, во-вторых, ученик, вероятно, был надежно спрятан под эффектным сценическим костюмом и вместе со Сладострастием удалялся со сцены в конце явления. Все

⁶³⁵ Ужасная измена... // Пьесы школьного театра Москвы. С. 56.

персонажи, принимающие в нем участие, должны носить светское платье, поскольку только так можно идентифицировать их как представителей «мира».

Среди них выделяется Дух Пиролубца, одетый в светлую стихарь. Он принимает чашу от Прелести, готовясь ей причаститься, и в этот момент звучит предостережение хора о грядущей мучительной смерти, в этой чаше находящейся. Партия хора сложена размером сапфической строфы, которая используется в действии редко, для создания специального смыслового акцента. Принявший чашу Дух Пиролубца погублен, и вся картина превращается в сцену искушения и грехопадения человека, представленную не по библейскому лекалу, а парадоксально иносказательно, с узнаваемыми деталями светского образа жизни. Явление заканчивается уходом со сцены Сладострастия, которое произносит последнюю реплику, обращаясь в зрительный зал.

Диалогичность первого явления прерывается монологом из двух стрóf. Этот краткий речевой пассаж является знаком завершения сцены и необходим для приготовления ко второму явлению, в котором на месте Духа Пиролубца появляется сам Пиролубец в светлой одежде, восседающий в центре столов с четырьмя друзьями. Во втором явлении Любовь земная, согласно ремарке, «столы заставляет», а «за запоною» звучит увеселяющая бражников песня в размере той же сапфической строфы. Можно установить количественный состав этого хора — поющих отроков семеро. И если поют они за занавесом, то стол с бражниками стоит на условной «земле». В конце второго явления Пиролубец засыпает «на месте», и ему является «многоболезненный» Иов «на гноище», озвучивающий в своем монологе то, что было начертано на обеих табличках в антипрологе:

...Яко да плачу прельщеного мира
От сластолюбства лютейшаго зверя
Паде, ах, паде в работу премногу
Слатолюбию служа, аки богу.
Временно сие, о мире прельщенный,
Им же тешишься мало наслажденный,
Колику горесть будешь имети,

Колику муку будеши терпети...
...Зри, человече, кая есть премена
Не пребывает в век вещь не едина.
За сладкий живот смерть тя ожидает,
По малом часе и ад лютый чаает.⁶³⁶

По всей вероятности, сцена с Иовом должна была происходить на том же месте, где в антипрологе стояло «гноище» Лазаря. Иов является не на лоне Авраама, куда должен водвориться после смерти, а в образе «земного» страстотерпца, в болезнях и нищете. Не может он появиться и рядом с Пиролубцем, в общем с ним «комнатном» пространстве, представляясь «антагонистом» благополучного героя, авторитетной библейской персонификацией не соблазненного праведника, и одновременно фигурой сновидения. Иов, в отличие от Лазаря, «ветх летами» и носит бороду.

Сцена сна, утвердившаяся в школьной драме в эпоху барокко – всегда пророческая. Хотя в толкованиях христианских богословов сон есть морок, дьявольские козни, которым не следует верить. В христианской эсхатологии смерть толкуется как сон. Правда, случаются и «правильные» сновидения, в которых открывается божественный промысел, но только в Священном Писании. Сон с участием Иова — не из их числа, потому Пиролубец справедливо «усомневается о видении Иова», и будучи утешен Любовью земной, приступает к «вечере». Сцену сновидения, совпадающую с третьим явлением, прерывает первый «интермедиум», ни форма, ни тема, ни сюжет которого нам не известны. Как изменение метрического размера в партиях хора или в репликах персонажей, привлекая слух зрителя, свидетельствует о важной перемене в ходе действия — о переходе его из одной фазы в другую, в соответствии с композицией иезуитской драмы — так и первая интермедия выделяет момент предельного его напряжения, замешательства и сомнения.

На киевской школьной сцене исполнялось немало «междувброшенных игрищ», как правило, заимствованных из латинских источников польских

⁶³⁶ Там же. С. 62.

иезуитов и переложенных на украинский лад. Встречались среди них интермедия о богаче и Лазаре и интермедия о сне мужика Сергия⁶³⁷. Думается, что комическая бытовая сценка с игрой антиномией сна-жизни могла быть уместной в представлении «Ужасной измены...». Сюжетную интермедию мог заменить музыкальный или вокальный фрагмент, попадающий на тему представления. Новое руководство Академии поощряло музыкальные занятия учеников, включив музыку в программу семи свободных наук.

В подтверждение для зрителей неложности видения Иова на сцену с правой стороны посылается Лазарь, как мы указывали выше, евангельская префигурация старозаветного героя. В сцене с Лазарем подтверждается ремарками симультанное устройство московской школьной сцены. Пиролубец не допускает до обильного стола Лазаря, молящего о крупичах от трапезы под ногами его, произнося единственную реплику, остающуюся без рифмы: «Изыде за чесь, нище!», но на прошение приклонить голову при воротах его «храма» отвечает:

Не запрещаю, но веждь же лица моего

Не узриши до конца жития твоего⁶³⁸.

За этим идет ремарка: «Лазарь на стране далече от трапезы леговитца на гною»⁶³⁹, то есть располагается на прежнем гноище Иова в отдалении от пирующих.

В этом же явлении нам встречается один из театрально выразительных образов барокко — живописное изображение. В действие вводится картина адских мук, но ни в коем случае не икона с изображением Страшного суда. Пиролубец ради забавы стреляет из лука и поражает сердце Лазаря. Дворянин подносит ему это сердце, пронзенное стрелой (в спектакле атрибут Милости божией) и Пиролубец его растерзывает и видит внутри свой образ «в аде мучимаго»⁶⁴⁰. Но утешенный Любовью земной, он сходит с подмостков вслед за ней, намереваясь вернуться, и в урочный час продолжить свой пир. Его уход и

⁶³⁷ *Белецкий А.И.* Старинный театр в России. С. 89; *Морозов П.О.* Очерки из истории русской драмы XVII — XVIII столетий. СПб., 1888. С. 72.

⁶³⁸ Ужасная измена... // Пьесы школьного театра Москвы. С. 64.

⁶³⁹ Там же.

⁶⁴⁰ Там же. С. 65.

одновременное окончание четвертого явления сопровождается пение хора в том же размере, что и в антипрологе.

Пока Пиролобец отсутствует на сцене, действие продолжается на половине Лазаря. К нему приходят Милость божия, увенчанная лавровым венцом, в одной руке держащая сердце пылающее, в другой — чашу, из которой укрепляется Лазарь, и Помощь божия, она же Надежда со щитом и копьем, как становится ясно из скрытой ремарки в речи персонажа:

...Во время беды сея нищеты твоя

Почиеси под *сим щитом* помощи моя.

Копие сие врагов разить находящих,

Души твоей прехитро вредити хотящих⁶⁴¹.

Привычная для Надежды эмблема якоря относится к более позднему периоду и связана с разработкой светской символики для разнообразных триумфальных и панегирических действий⁶⁴². Вид Помощи божией в представлении «Ужасной измены...» скорее напоминает античную богиню-воительницу, переведенную волей автора-христианина в разящую грех копьем и прикрывающую добродетель щитом богословскую аллегорическую фигуру.

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

К возвышению ведут несколько ступеней, возможно, обтянутых красным сукном. Голова Суда божьего украшена царским венцом; в правой руке он держит «меч пламенный», в левой — «финик з скипетром»⁶⁴³, то есть пальмовую ветвь и скипетр. За спиной Суда божьего располагается хор ангелов. Иконография «лоно Авраама», помимо самого Авраама, допускает присутствие еще двух праотцов —

⁶⁴¹ Там же. С. 67.

⁶⁴² Новая атрибутика возникнет в связи с распространением книги «Символы и эмблемата», составленной и отпечатанной по указу Петра I в Амстердаме в 1705 г.

⁶⁴³ Ужасная измена... // Пьесы школьного театра Москвы. С. 68.

Исаака и Иакова, сидящих на скамье по обе стороны от него; «в недрах» (на коленях или за пазухой, под покровом) у каждого сидит в белых одеждах младенец, символизирующий душу, а за спинами патриархов виден ангельский сонм⁶⁴⁴.

В представлении «Ужасной измены...» рядом с Судом божьим находятся: Истина в лавровом венце с мечом и весами и Воздаяние со скипетром в левой руке, на котором начертано — «живот правым», и с мечом в правой с надписью — «смерть лукавым». Ниже, на ступенях лестница или у самого ее подножия, стоят Жизнь вечная со знаменем вечной жизни, на персях сияющим, то есть с распятием на груди, держащая венец, скипетр и финик, еще одну пальмовую ветвь, и Смерть с косою и железными цепями. Помимо обычных атрибутов, характеризующих этих аллегорических персонажей, в их руках находятся и дополнительные предметы, которые будут использованы в двух последующих церемоний вынесения «приговора», в первую очередь, для Духа Лазаря и, во вторую, для Духа Пиролобца.

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

Не забудем, что в то же время на земле продолжает страдать сам немощный Лазарь, его «телесная» ипостась: в «режиссерском» сценарии указаны два исполнителя — Велкополски (Лазарь) и князь Григорий Лобанов (Дух Лазаря). С левой стороны, как значится в ремарке, на сцену выходят Гнев божий с мечом, за ним — Грех и Совесть, влекут на судилище за цепь Дух Пиролобца, несущий

⁶⁴⁴ Сюжет «лоно Авраама» входит в композицию Страшного суда, о чем свидетельствует фреска на юго-западной части свода и нефа Успенского собора во Владимире, датированная XV в.

огромную доску со списком своих грехов, за ним тоже следует Ангел-хранитель. Все они подходят к подножию лестницы, ведущей на небо.

Совесьть в белой одежде и Грех в черном платье доказывают вину Духа Пиролоубца, после чего его принимает Смерть, налагая на ноги и руки железные оковы, а Ангел-хранитель вдалеке рыдает. Дух Пиролоубца осужден на вечные муки тем же судьей, в присутствии тех же персонажей и на том же месте, где увенчан Дух Лазаря. И если свидетелями обвинения Духа Пиролоубца выступали «земные», нижние силы — Совесьть и Грех, но за Дух Лазаря вступались силы «небесные», верховные — Истина и Воздаяние. Дважды воспроизводится одна и та же мизансцена суда, не умозрительно выстраивающая барочную вертикаль школьной сцены. А пока Дух Пиролоубца закован в железные цепи, к «земному», возлежащему на гноище Лазарю являются ангелы, Ангел-хранитель из их сонма принимает в свои руки душу Лазаря и относит в небо под песнопение ангельского хора в размере сафической строфы.

По завершении этого явления необходимо произвести перемену сценической обстановки, поскольку «земной сюжет» Пиролоубца еще не исчерпан. После седьмого явления начинается вторая интермедия. Скорее всего, небольшая комическая сценка с участием Смерти, которую, во-первых, необходимо удалить со сцены вместе с приговоренным грешником, а, во-вторых, приготовить к участию в «бытовой» сцене. Смерть — единственный из аллегорических персонажей, который переходит в школьную драму из комических интермедий, поэтому его переключение из регистра высокого сюжета в сюжет бытовой закономерно и закономерно. У Смерти как у действующего на театре лица нет предыстории в серьезном жанре — ее не было в мистериальных «страстях», в них действовал Люцифер в компании многочисленных дьяволов; она родилась в кукольном представлении «вертепа» и воплотилась в бытовых комических сценках. Как персонаж определенной иконографии она возникла в изобразительном искусстве.

По окончании интермедии с неба спускается Ангел с ключом и отпирает бездну, «из нея же пламя»⁶⁴⁵. Все время спектакля «студенец геенный» был заперт в ожидании грешной души. Но где же он располагался на московской школьной сцене? Там, где и следует находиться аду барочного театра. В люке или в специально оборудованном подполье, погребу (отсюда и употребление в тексте бытового словечка «студенец» — колодец, погреб). Обратим внимание на то, что Ангел с ключом производит жест, далекий от степенной размеренности и благородства движений исполнителей на иезуитской сцене: он отмыкает «студенец»⁶⁴⁶, действуя, как отец-игумен монастыря. Ангел демонстрирует зрителю бездну, извергающую огонь, и пугает зрителя же грядущими карами, но никого в адское пекло не сажает. Восьмое явление, начинающееся сразу после интермедии, парадоксально сочетает зрелищный показ «мучного» ада с пением хора, славящего место райское, заслуженно обретенное Лазарем. В спектакле это не единственная сцена, в которой нет диалога — в этом отношении, у нее есть парная — сцена видения Иова. Обе сцены предельно риторичны, являясь образцами ораторского искусства. Но монолог Иова предназначен наслаждающему Пиролубцу, участнику действия, и замкнут в его сюжете, а сцена Ангела с ключом — направлена в зрительный зал, намеренно разрушает иллюзию спектакля. Помимо этого, ее отличает контрапунктное соединение образов: ад — рай; темы: грех — добродетель; выразительных средств: монологическая речь — хоровое пение и зрелищная демонстрация — слово. Впервые хор не комментирует происходящее на сцене, подтверждая нарушенную сценическую иллюзию действия. Прием выхода из действия характерен для эстетики барочного театра, включающую в себя игру с иллюзией — представление то замыкается внутри сценического пространства, то открывается в зрительный зал.

⁶⁴⁵ Ужасная измена... // Пьесы школьного театра Москвы. С. 73.

⁶⁴⁶ И.И. Срезневский определяет значение слова «студенец» как ключ или родник. Заметим, что это слово является однокоренным с глаголом «студити» и существительным «студень», соответственно — «охлаждать» и «холод», а также со словами «студ» и «студный» — «стыд» и «посрамленный», «отвратительный». См. *Срезневский И.И. Материалы для словаря древнерусского языка*. СПб.: Тип. Имп. Акад. наук, 1912. Т. 3: Р—Я. С. 575—576.

После грозного предупреждения зрителю следует пантомима с участием Смерти. Она готовит трапезу для упорствующего в грехе Пиролоубца, выполняет на сцене ту же функцию, что и Любовь земная или Прелесть, накрывавшая прежде пиршественные столы. Она переменяет блюда, подливает яд в чашу и укрывается за занавесом.

Пиролоубец с друзьями садится за стол, и перед ним открывают ужасные снеди, лежащие на блюдах. На первом — кости, на втором — земля и пепел, на третьем — ужи и прочие гады, а в чаше — яд вместо вина. В театральном действе разворачивается барочная метафора *vanitas vanitatum*. Символический смысл яств адской кухни блюдо за блюдом толкует Пиролоубцу хор, находящийся за занавесом и не видимый ни для него, ни для зрителя. В демонстрации отвратительных кушаний отсутствует щадящая публику условность, их представляют на сцене пугающе натуралистично. Барокко умеет на сцене производить эффект отталкивающе безобразного. Хор сопровождает своими комментариями это ужасающее зрелище, пугая образами смерти и предстоящих адских пыток: пир на сцене оборачивается тризной.

В ужасных мучениях Пиролоубец положен на одре (на бывшем гноище Лазаря) и, устрашаемый демоническим обликом Смерти, «люте умирает»⁶⁴⁷ — без покаяния. Душу его Смерть «из него взявши» относит в ад, а тело оставляет на одре.

Следующая сцена — прение между Телом Пиролоубца, лежащем на одре, со скрещенными руками и закрытыми глазами, тяжело вздыхая при начале речения, и Душой Пиролоубца, явившейся из ада закованной в железо. Душа Пиролоубца — его третья ипостась, отличная от евангельского Духа или Гениуша Пиролоубца, над которым состоялся суд (на это недвусмысленно указывает фамилия третьего исполнителя — Мирон Томилов). Душа и Тело обвиняют друг друга в гибели, но конец спору кладет приход Смерти, сбрасывающей Тело с одра на землю, а Душу возвращающей в ад.

⁶⁴⁷Ужасная измена... // Пьесы школьного театра Москвы. С. 76.

Здесь уместно обратиться к различиям в словоупотреблении: Лазарь усыпает — Пиролубец умирает, Ангел-хранитель принимает душу у Лазаря — Смерть вынимает душу из Пиролубца, Лазарю воздается — Пиролубцу отмщается. У Лазаря три ипостаси: Лазарь, Дух Лазаря и душа Лазаря, в представлении олицетворены только две — Лазарь и Дух Лазаря, третья изображается символически. У Пиролубца тоже три ипостаси: Тело Пиролубца или Пиролубец, Гениуш или Дух Пиролубца, Душа Пиролубца — олицетворены все три, символическое изображение души используется только однажды для водворения в ад и замещается олицетворением. Для праведного Лазаря нет телесности, нет и погребения, он исключен из «земного» ритуала похорон.

Следуя букве евангельской притчи, богач (Пиролубец) умер и был погребен. Погребение Пиролубца, который изначально «разум и память, волю же имущий // и теми Троице сообразно сущий», устраивает Отмщение божие, оно же Воздаяние (персонажи по-разному поименованы, но действует в спектакле один исполнитель — Лопухин). По его приказу земля поражается громом и отверзается пропасть, из которой вырывается пламень и доносятся вопли. Отверстая геенна поглощает Тело Пиролубца. В двенадцатом явлении действие о евангельском богаче и нищем Лазаре завершается сценой явления Пиролубцу Души Лазаря «во светлости» на лоне Авраама.

Восстанавливается вертикаль: из геенны (низ — люк, погреб, студенец) к Аврааму (верх — лоно, небо) обращается с просьбой послать Лазаря и мольбой о капле воды с его пальца кающийся Пиролубец. Эта сцена, согласно нарративному канону евангельской притчи, остается диалогом между богаче и праотцом Авраамом в присутствии молчащего Лазаря. В ней на коленях у сидящего на скамье Авраама может находиться белая в пеленах кукла, символически замещающая душу Лазаря, либо рядом стоять олицетворенная Душа Лазаря с венцом и пальмовой ветвью, присоединенная к лику ангелов. Евангельский текст диалога сохранен полностью с обращениями «отче» и «чадо», но расширен в части толкования «мучного места» и пропасти, разделяющей праведников и грешников как геенны. По завершении действия следует Эпилог, в

котором тот же князь Борятинский, который произносил Пролог, выступает в образе Церкви православной, держа крест и чашу. Церковь православная, скорбя об участии Пиролобца, формулирует всем назидание о посте, резюмируя

...Пост — врачевство драго,

Пост — живот души, пост — пагуба злаго,

Яда житейских сладостей. Пост — отрада

Телом тяжелым, пост — ключь люта ад⁶⁴⁸.

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

Внелитературный характер первой русской школьной пьесы проявился не только в отсутствии в ней жанровых критериев и сценической терминологии (текст не признает себя ни частью театральной, ни частью драматургической реальности, оставаясь явлением пограничным), но и в несовпадении содержательного объема представления, зафиксированного текстом действия и описанного в программе (то есть, в программе обозначены сцены, не значащиеся в драматическом тексте).

Сюжетная полнота сценического действия, не идентичная его фабуле, восстанавливается с учетом указанных в программе двух вставных номеров, отсутствующих в тексте пьесы. К ним относятся имеющиеся в косвенной ремарке (в речи Пиролобца), названные «ликами»: «сткляное плясание домовых отроков» во втором явлении и «сабелное ликование» в четвертом, то есть одна танцевальная и одна фехтовальная пантомима.

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

⁶⁴⁸ Там же. С. 83.

рамки представляемого сюжета. Примечательна попытка автора этого текста найти различные определения для двух типов вставных картин.

Включенные в сюжетную структуру пантомимы именуются «ликами», сохраняя семантическую связь с композиционным членением действия на явления и, таким образом, подтверждая их принадлежность к нему и, шире, единство с ним; интермедиум при этом оказывается вне сюжета действия, приостанавливает его, переключая представление в пародийный регистр, и разрушает целостность сценической иллюзии. «Междувброшенное игрище», даже иносказательно, не предсказывает развитие сюжета, не заглядывает в будущее, а лишь отбрасывает комические рефлексии назад — на завершённый, отыгранный фрагмент или отдельную картину. В этом отношении, его функция в представлении противоположна функции хора, который либо комментирует происходящее на сцене, либо пророчески предвещает ход сюжетного движения.

Партии хора структурируют сценическое действие, распадающееся на параллельно развивающиеся сюжеты и допускающее отступления от линейного течения времени, связанные с переходом ко времени сакральному. Так, например, суд над Лазарем и Пиролоубцем проходит раньше, чем завершается история их «земной» жизни. Партии хора — всего их в представлении четыре — не подтверждают членение действия на отдельные первичные элементы — явления, а объединяют их в пространные периоды, которые можно было бы условно назвать актами или фазами нормативного развития действия в школьной драме. Не составляет исключения даже первая партия хора, относящаяся к антипрологу, для которого участие хора не характерно, если не сказать недопустимо. Антипролог как обязательная часть композиции русского школьного спектакля избегает вербальности.

Символическое пространство первой картины первого московского спектакля составилось из форм разнообразных и зашифрованных, смысл которых следовало прояснить. В этом пространстве вне определенного времени и места, вне конкретных опознавательных деталей причудливо и закономерно соединились аллегорические образы и персонификации, воплощенные в живых

фигурах, предметы, превращенные в символические знаки, с назидательными надписями на табличках и озвученными комментариями хора, без которых разгадать представленное на подмостках было бы невозможно.

Три следующие песни разделяют действие на четыре нормативные части — протазис, эпистазис, катастазис и катастрофу — в соответствии с правилами поэтики иезуитской драмы⁶⁴⁹. Хор выполняет функцию занавеса, маркируя границу не каждого отдельного явления, смена которого определяется вступлением в действие нового персонажа, а композиционно завершенной части фабулы. Катастрофа, иначе — развязка, не нуждалась в финальном хоровом акценте: эту функцию принимал на себя исполнитель роли Пролога, «приклеивая» к представлению назидание о посте и превращая его в классическое моралите.

К морали о посте приводили риторическая логика изложения фабулы, значительно расширенной по сравнению с сюжетом евангельской притчи, и сакральное время, тот период церковного года, к которому было приурочено представление. Не случайно, финальное слово о спасительной пользе поста произносилось не просто отроком Борятинским, вышедшим на сцену в прологе, а князем Борятинским, представавшим в эпилоге в образе Церкви православной, любое поучение которой было истинным и авторитетным.

Сюжет богача из евангельской притчи, изложенный в пьесе о Пиролубце, превращенном в ней в «сквозной», постоянно действующий персонаж, был расширен за счет вновь придуманных сцен пиров и увеселений и дополнен многочисленными деталями русского быта конца XVII в., что заставляет вспомнить о бытовом характере сценической интерпретации сюжета в «Комедии притчи о блудном сыне» Симеона Полоцкого, тем более, что оба сочинения восходят к общему библейскому источнику. Бытовой колорит московской жизни в «Ужасной измене...» и общность подхода к сюжетной обработке притчи свидетельствуют не только о знакомстве автора петровского времени с

⁶⁴⁹Белецкий А.И. Старинный театр в России. С. 63.

драматургическим опытом предшественника, но и о его стремлении, воспользовавшись им, «воссоединиться» через воспроизведение принципа моделирования сюжета с московской театральной традицией, начатой Полоцким.

Наряду с этим выявляется разительное отличие двух первых образцов московской школьной драмы от принципов сюжетной композиции, принятых в Киевском коллегиуме. В частности, это касается аллегорических фигур, вовлеченных в фабулу драмы — они пока не выделены в самостоятельный сюжет, что будет характерно для более поздних постановок, без сомнения, созданных малороссами. Аллегорические персонажи первой московской школьной пьесы естественно и органично вплетены в историю персонажей из притчи, не образуют параллельного с ними сюжета, их сценическая функция близка к интермедии или пантомиме, вставным номерам, не имеющим сюжетного развития.

Со временем актуальным для школьной драмы станет усиление барочных элементов в ее композиции за счет увеличения числа аллегорических действующих лиц, которые будут группироваться не только в отдельные сцены, но и в самостоятельные сюжеты. Накапливая риторический потенциал, настаивая на своем прикладном характере, школьная драма стремится отойти от пути, намеченного комедией-моралите Полоцкого с ее внятным, линейным изложением бытового сюжета. Не случайно, его «Комедия притчи» в истории русского школьного театра останется произведением единичным, хотя и имевшим сценическое воплощение, оказавшим влияние на формирование эстетических принципов школьной сцены, изданным и потому получившим широкое распространение, но не создавшим новой полноценной театральной традиции.

Пристрастные к умножению аллегорических персонажей поздние авторы сюжетов школьной драмы, из которой и выросло многозначное, символичное действо эпохи барокко, идя вслед за создателем «Ужасной измены...», обрели большую свободу в изложении основного действия. Но в жертву барочной символике были принесены и последовательное «обывование» сюжета, и одно существенное открытие, совершенное автором представления «Ужасной измены...» с его склонностью к развитию бытовой линии.

Сценическое действие в эпоху барокко стремится воплотить себя во всей мыслимой полноте — барочный стиль не отличается полным и безраздельным доверием к слову в его прямом значении, отсюда барочная тяга к игре с антитезами и пышное цветение иносказаний, отсюда и емкая, концептуальная метафора мира как театра — «*totus mundus agit histrionem*»⁶⁵⁰. Слово нуждается в подтверждении себя изображением; сюжет может быть перенасыщен присочиненными сценами, но все его осложнения должны происходить на глазах у зрителя так, чтобы ни одно из сюжетных событий не вышло за пределы сценической площадки. Все, о чем говорится по ходу действия, должно быть представлено на сцене, даже то, что не входит в понятие видимого. В этом смысле нет времени и нет места вне сценической площадки, не существует реальности за ее границами. Именно поэтому сюжет представления всегда вписан в раму, которую образуют антипролог, пролог и эпилог — композиционные элементы школьной драмы, а не сцена и «кулисы» как принципиально новая «театрообразующая» оппозиция эпохи классицизма.

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

Довольно ликов, еже бысть смущенно,

Сердце довольно лики утешенно.

Иду в покой, сложу сонно время,

Да встану на пир во обычно время⁶⁵¹.

Краткому монологу героя предшествует разъяснение — «он же утешен, ничто же сумняся отходит»⁶⁵². Ремарка «отходить» в значении уходить со сцены

⁶⁵⁰ Надпись на фронтоне шекспировского театра «Глобус», восходящая к роману «Сатирикон» древнеримского автора Петрония Арбитра и процитированная в редакции Джона Солсберийского в труде немецкого филолога Э. Р. Куртиуса «Европейская литература и латинское средневековье». Curtius E.R. Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter. Bern: A. Francke AG Verlag, 1948.

⁶⁵¹ Ужасная измена... // Пьесы школьного театра Москвы. С. 65.

в неизменном виде сохраняется в русской классицистической драме на протяжении XVIII века.

На левой стороне сценической площадки, где разворачивается сюжет Пиролобца, должна находиться та самая «запона», из-за которой слышится пение хора, выходят на пляску домовые отроки и куда удаляется на отдых, в свои покои, пирующий герой. Таким образом, в представлении возникает не характерное для абстрактного, универсального хронотопа школьного театра, опознаваемое как «земное», бытовое пространство «закулисья». Пока земной Пиролобец дремлет в своих палатах, на сцене вершится суд и выносятся приговор его Духу, после чего тот отправляется в адское пекло, а не ведающий свой участи герой снова является на сцену и приступает к последней трапезе.

В первой пьесе московского школьного театра реализован принцип барочной композиции. В нее входят: обрамление сценического представления, состоящее из антипролога, пролога и эпилога, две интермедии и две пантомимы, а также первая вымышленная сцена соблазнения и грехопадения главного героя, с которой начинается череда зарифмованных картин-явлений или парный параллелизм сцен. Так, например, сцене соблазнения и грехопадения Духа Пиролобца соответствует сцена суда и воздаяния, «сновидческой» сцене Иова — сцена Лазаря на гноище, сцене первого пира — сцена адской трапезы и т.д.

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

Сквозным сюжетом, проходящим через все действие, остается история Пиролобца, ипостаси которого различны, но тот или иной знак героя присутствует с первой до последней сцены спектакля. В программном комментарии содержится указание на белый цвет одежды Духа Пиролобца в сцене его искушения Любовью земной. Тот же целомудренный цвет сохраняет за

⁶⁵² Там же.

собой появляющийся в следующей сцене земной Пиролоубец. Свершившееся соблазнение Духа, первой ипостаси героя, не приводит к изменению цвета в костюме его земного продолжения, очеловеченного героя — для Пиролоубца движение к гибели начинается заново, с чистых одежд, среди старых и новых соблазнов. Из аллегорических персонажей первой сцены рядом с героем остается только Любовь земная, все прочие воплощения мирских прелестей скрываются за занавесом, которая становится местом их тайного, но абсолютно реального пребывания. Так рождается понимание внутреннего занавеса в барочном театре как места для обозначения домовых покоев и особого знака земного пространства.

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

Возраст участников представления колеблется в границах от 9 до 16 лет, сословная принадлежность не только известна всем присутствующим на спектакле, но и подчеркивается условностями представления — в ремарках подробно описаны сопровождающие персонажей атрибуты. Благородное происхождение, сословная исключительность подтверждены венцами и скипетрами в руках исполнителей, светлостью их одежаний. Безымянными оставляются три участника действия — апокалиптический Седмиглавый змий, Смерть и Иов. Первый исполнитель, как мы предположили выше, скрыт от зрителя, Смерть является бессловесным персонажем пантомимы, ее жесты

подробно расписываются в ремарках. С Иовом, который является в спектакле дважды — сперва в немой картине антипролога, затем в сцене сна Пиролоубца с пространным и композиционно важным монологом, дело обстоит куда сложнее.

Мотив сна привычен для барочной театральной эстетики и реализуется в ней особыми сценическими средствами — для персонажа необходимо создать иллюзию особого, «сновидческого» пространства, на что намекает ремарка — «Иов многоболезненный является на гноищи Пиролоубцу во сне»⁶⁵³. Он должен быть слышен, но почти не видим. Изображение пространственной игры жизни-реальности и сна-иллюзии известно по придворной инсценировке библейского сюжета об Иосифе Прекрасном времен царя Алексея Михайловича, принимается школьным театром Академии и продолжается в придворном представлении эпохи Анны Иоанновны. Скорее всего, Иов появляется за «запоной»-занавесом или ширмой, особым образом освещенными или иллюминированными. В тексте драмы этот персонаж не называется по имени — нет его упоминания ни в предшествующих, ни в последующих репликах действующих лиц. Иовом он поименован дважды — и не в тексте пьесы, а в ремарках, причем в первый раз в программе к представлению, во второй в ремарке сценария. Можно было бы предположить, что исполнителем партии болезного Лазаря и многострадального Иова является один и тот же ученик — Великолполски, представляющий «бытового» или «земного» Лазаря, тем более что в представлении появляется и второй исполнитель роли «небесного» Лазаря или Духа Лазаря князь Григорий Лобанов, а сцена прихода Лазаря следует за сценой Иова. Однако ремарка антипролога указывает на одновременное пребывание на сцене двух разных исполнителей ролей из «земного» сюжета, один из которых представляет образ Нищеты и Терпения, под который подходит из всех действующих лиц только Иов, и другой Лазаря на гноище, то есть Лазаря «земного». Кроме того, взаимозаменяемость исполнителей на сцене школьного театра не практикуется — будучи, в первую очередь, наглядной демонстрацией навыков учащихся в риторике, представление охватывает практически весь состав учеников.

⁶⁵³ Там же. С. 62.

В поэтиках школьной драмы сформулировано ограничение количества одновременно пребывающих на сцене исполнителей в пределах отдельного явления, но не общего числа участников действия. Как персонаж, не входящий в сюжет евангельской притчи, Иов исключен из пространства ее инсценировки и выведен в условное «закулисье». Являясь в христианской герменевтической традиции устойчивой префигурацией Лазаря, Иов, во-первых, принимает на себя «возрастную» роль в представлении, во-вторых, произносит свой единственный монолог в момент кульминации действия, после которой начинается первая интермедия.

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

Зри человеце, как есть премена
Не пребывает в век вещь не едина.
За сладный живот смерть тя ожидает,
По малом часе и ад лютый чае⁶⁵⁴.

Движение сюжета спектакля, намеченное в монологе Иова, разворачивается и сбывается в ходе действия. Будучи исключен из пространства инсценированной притчи, произнося пророчествующий о грядущих событиях монолог, находящийся в композиции спектакле на границе фиксированного текста пьеса и импровизационной интермедии, в исполнителе этой роли можно предположить автора текста. Участие наставника в спектакле школьного театра наряду с учениками допускается, он, как правило, и является модератором сценического представления.

⁶⁵⁴ Там же. С. 54.

Распоряжается ходом сценического действия в школьном театре автор пьесы, одновременно являющийся и одним из участников представления. При этом авторство текста драматического произведения не является сколь-нибудь важным, оно, как правило, остается, анонимным. Церемониальные извинения за погрешности в исполнении переносятся на исполнителей, подчеркивая тот факт, что представляемый текст создается как раз для декламирования, а не для чтения.

Место и характер ремарок указывают на присутствие в представлении автора текста в качестве одного из исполнителей, но не на сцене, а за кулисами. В «Ужасной измене...» ремарка не синхронизируется с репликами персонажей, предвещает их жест или перемещение на сцене, заранее намечает мизансцену для целого явления, избегает описания состояний, настроений и изменений интонации персонажа.

Приуроченная к определенному событию, пьеса школьного театра, как правило, рассчитана на одно представление и не может исполняться регулярно. Об этом красноречиво свидетельствует форма первой в его репертуаре пьесы-сценария.

В ходе изучения текста программы первой пьесы московского школьного театра удалось уточнить дату ее представления на сцене Славяно-греко-латинской академии – 13 ноября 1701 г. Она, вопреки бытующей в историческом театроведении точки зрения, не совпадает ни с периодом святок, ни со временем масленичных гуляний, приходясь на канун Рождественского поста, второго по важности срока воздержания от пищи и мирских развлечений в православной традиции. Прибывшие Великим постом из Киева в Москву монахи-наставники, выдержав в столице три из четырех многодневных постов — Великий, Петров и Успенский, в течение полугода наблюдали печальную картину повреждения столичных нравов, отхода от соблюдения норм благочестия, поставивших под сомнения главную идею христианского вероучения — спасение души. Не случайно, постановка пьесы о благотворности поста предшествует сорокадневной подготовке христианина к приходу в мир младенца-Христа, обещающего

спасение за честные духовные труды, а не следует за Рождеством, срывающимся в разнузданное языческое веселье.

В авторе пьесы «Ужасная измена сластолюбивого жития...» угадывается ученый малоросс из Киевского коллегиума, сумевший соединить опыт постановок иезуитского театра, полученный в Польше и Литве, с реалиями московской жизни конца XVII в., вводя в текст бытовые сцены пиров и развлечений, а также с театральной традицией, идущей от принципов инсценировки евангельской притчи в комедии Симеона Полоцкого. Восприимчивый к «московскому» влиянию драматург, наряду с использованием полонизмов, столь характерных для украинских авторов, к примеру слова «Гениуш», дает и его русский перевод — Дух. Но, во многих случаях, когда это не касается богословской терминологии, не присовокупляя перевода, сохраняет лишь иноземное название (как, например, в случае с упоминаемым в тексте Морфеушем), относящихся к неологизмам, формирующим мифологический словарь эпохи петровских преобразований.

При рассмотрении текста «Ужасной измены...» не как литературного произведения, а как театрального сценария, о чем, в первую очередь, свидетельствует роспись действующих лиц и исполнителей, зафиксированная в ремарках, прибегнув к методу исторической реконструкции первого спектакля в московской Академии, было сделано предположение об устройстве сценической площадки с тремя характерными элементами, образующими традиционную вертикаль барочной сцены. Это внутренний занавес-завеса, необходимый для изображения бытовых сцен, приподнятый над уровнем сцены помост для представления «небесного» сюжета (справа от зрителей) и люк для обозначения ада (слева от зрителей). Также напрашивается вывод об участии в представлении автора текста в качестве исполнителя роли Иова и модератора спектакля, на протяжении всего действия находящегося за занавесом.

Заключение

Театральная теория французского классицизма выросла из латинских школьных поэтик нового времени, усвоив из них как нормативные три единства – действия, времени и места. Они были сформулированы на начальном этапе школьного театра в оправдание сценического действия как имитации или подражания реальным событиям и героям. Его завершение совпало с эпохой европейского барокко и отозвалось на нее отказом от принципа правдоподобия в воспроизведении событий исторического прошлого или недавнего настоящего: сцену заполнили аллегорические персонажи, образы-эмблемы, облик которых предсказывал ход драматического действия. В подлинность происходящего на сцене ранний школьный театр, театр эпохи гуманизма и Реформации, верить не принуждал. Подлинность покоилась в сакральном мире вечности, с которым разошелся начальный школьный театр, отказавшись инсценировать события священной истории с участием Христа, и заменил сакральное лицо человеком, а вечность временем, в котором различались прошлое и настоящее, но отсутствовало будущее. Оно вернулось в барочный школьный театр вместе с аллегорическими фигурами, пребывавшими во время представления на приподнятых над уровнем сцены специальных подмостках, изъятые из пространства, в котором действовали реальные герои, и из времени, в котором развивалось основное драматическое действие.

Подробно изложив содержание основных трактатов теоретиков школьной драмы, мы выделили в них наиболее существенные позиции, которые избирательно, порой конфликтно и полемично были восприняты западнорусским монахом, первым русским драматургом Симеоном Полоцким в 1640–50-х гг. и южнорусскими полигисторами, прибывшими из Киева и подготовившими в 1701 г. первое представление школьного театра в Москве.

Рецепция теории школьной драмы была для них – учеников братского училища при Киевском Богоявленском монастыре, студентов иезуитских коллегий в Речи Посполитой, наставников-дидакалов в монастырских школах

Белой и Малой Руси, насущной потребностью и единственной возможностью приобрести и развить навык драматургического письма. Владение им предписывалось школьной программой, составленной отцами ордена иезуитов и принятой братскими училищами Польши и Великого княжества Литовского. Владение *ars poetica* (искусством или наукой поэзии) должно было подтверждаться регулярным публичным произнесением хотя бы стихотворных декламаций, жанра близкого, но не совпадающего с драмой или сценическим спектаклем. Выпускники киевской школы, имея ограниченный опыт участия в театральных представлениях и редко оказываясь их зрителями в учебных классах, знания о драме и сцене могли черпать не столько из непосредственных впечатлений, сколько из латинских поэтик, преимущественно иезуитских.

Опираясь на теорию школьной драмы, они научились различать жанры, овладев терминами и их дефинициями; умели пропорционально распределять действие на акты и сцены; усвоили трехчастную композицию драмы с прологом и эпилогом; использовали хор как действующее лицо спектакля и понимали его сценическую функцию – завершать своим выступлением отыгранную сцену; вводили интермедии как пародийный комментарий к основному сюжету для развлечения зрителей. Между пьесами Симеона Полоцкого и киевскими авторами первой московской школьной драмы – незначительная временная дистанция в несколько десятилетий и значительная разница в драматургической и театральной традициях.

Симеон – сторонник поэтики польского иезуита М.К. Сарбевского⁶⁵⁵, допустившего для драмы только три жанра и выделивший из трех комедию и трагедию, рекомендовавший избегать фиктивных, выдуманных сюжетов и аллегорических персонажей, разрушающих сценическую иллюзию

⁶⁵⁵В московском архиве Симеона отложился автограф фрагмента латинской поэтики, в котором содержатся определения эмблемы, эха, генетликаона, эпиталамы, эпитафии, комедии, трагедии, буколки. См. *Сазонова Л.И.* Литературная культура России. Раннее Новое время / РАН; Ин-т мировой литературы им. А.М. Горького. М.: Языки славянских культур, 2006. С. 376. Эхо – прием, широко использованный поэтом в диалогах и праздничных орациях на Рождество и Воскресение. Генетликаоном является его персонажный полилог «Беседа со планеты» по случаю рождения царевича Симеона. Многочисленны записанные латиницей эпиталамы в честь жениха и эпитафии – «Нагробек». Образец буколического жанра представлен рождественским диалогом «Беседы пастушеские». Реализованы почти все нормативные поэтические жанры.

правдоподобия. С той же целью он советует исключить из трагедии комическую интермедию. С учетом этих требований Полоцкий создал две пьесы – «О Навходоносоре царе...» и «Комедию притчи о блудном сыне». Вавилонского тирана Симеон заставил пережить трагический ужас при виде погибших на его глазах от огня воинов-халдеев и испытать очищение, смилив гордыню.

Ученые киевские монахи, в отличие от Полоцкого, следуют польским школьным поэтикам, усвоившим положения Масена – теоретика и практика иезуитского театра, составившего свод аллегорических персонажей. Традиция делать их непременно участниками сценического представления восходит к школьной постановке в Киево-Могилянском коллегиуме, известной под названием «Алексей Божий человек» и датируемой 1673-м г. Аллегорические персонажи из Киева перешли в Москву и предстали в 1701 г. на сцене, устроенной в Славяно-греко-латинской академии. Исполнение церковных гимнов в киевском представлении на агиографический сюжет и совершение ритуального оплакивания умершего Алексея, которое сопровождалось чтением житийных фрагментов, не помешали просвещенным авторам-монахам включить в него две комедийные интермедии. Барочный принцип разнообразия, соединения несоединимого, комического и трагического, конкретного и абстрактного определял своеобразие киевского школьного театра с последней трети XVII в.

Декламации – стихотворные полилоги, состоящие из отдельных ораций, объединенных общей темой, обращенных к одному лицу или к предмету культового почитания, предназначенные для публичного оглашения. У Симеона они выходят за рамки ученических упражнений в риторике: исполняются как официальные приветствия по случаю визита важных светских и духовных лиц, предваряют совершение церковного обряда плащаницы в страстную пятницу, соединяются с песенным канонам на рождественском богослужении. Их произносят под открытым небом, за городскими воротами в случае прихода царя или архипастыря, либо встречи чудотворного образа. Их исполняют в палатах во время царских аудиенций. Их говорят в храме во время службы. В любом случае они являются частью светского или храмового церемониала, которая внося

изменения в привычные этикетные нормы, изменяется и сама. Церемониал – показательно молчалив, речь, входящая в него предельно формализована, однообразна и лаконична. Попадая в сферу церемониала, декламация превращается в прототеатральное действие с единственным героем, на котором сосредотачивается внимание слушателей и зрителей. И этот центральный герой совпадает с ее адресатом и «украшается» стихотворными орациями, «опевается» ими. На месте центрального героя декламации может оказаться великий государь, известный этикетный «молчальник», епископ, вступающий в город или впервые посещающий монастырь, чудотворный образ, икона праздника или плащаница. Молчание объекта компенсируется красноречием декламации, в которой звучат детские голоса певчих отроков.

Основываясь на разнообразии поводов и обстоятельств, в которых произносятся декламации, предпринята попытка их каталогизации. В отдельные группы выделены: окказиональные декламации, приуроченные к определенному событию и принципиально не возобновляемые; паралитургические декламации, имеющие культовое назначение, которые готовятся к церковному празднику и могут повторяться; московские декламации, состоящие из одной или двух ораций, чаще являющиеся поздравлениями с Рождеством или Воскресением. Отдельно рассмотрены два театральные монолога: страстной и рождественский, точно датировать которые оказалось затруднительным.

Первый из них – «Вирши в Великий пяток при выносе плащаницы» определенно написан в Вильно до 1655 г., во время обучения у иезуитов и членства в ордена базилиан, который обосновался в Святодуховом Троицком монастыре по соседству с православным братством. От декламаций оба театральные диалога отличает наличие сюжета и персонажей. В «Виршах в Страстной пяток» это две аллегорические фигуры – Душа и Ангел. Душа – анагогическая трактовка оленя из Псалтири, ищущего источника вод, чтобы утолить жажду. Образ души, стремящейся к подножию креста, чтобы насытиться живыми водами распятого Христа, из диалога перешел в паралитургическую декламацию, которая исполнялась тоже в страстную пятницу, но в храме

полоцкого Богоявленского монастыря. Проявленная в диалоге телесность персонажа превратилась в декламации в выразительный, но бесплотный поэтический образ. Вынужденный отказ от зрелищности, свойственной католическому культу, принудил стихотворца искать в декламациях иные приемы эмоционального воздействия на слушателей: он перенес исполнение речевого действия в храм, включив его в чин плащаницы.

К театральному диалогу «Беседы пастушеские» в рукописной тетради Симеона примыкают две монологические декламации или орации, написанные в развитие рождественского сюжета, что позволяет объединить три сочинения в общий праздничный цикл.

К настоящему времени удалось составить наиболее полный свод декламаций Симеона Полоцкого, обнаружить новые тексты и значительно расширить их фонд: некоторые декламации не публиковались, большинство из них никогда не цитировалось, а некоторые и вовсе не упоминались исследователями. Представленные декламации удалось атрибутировать по времени и месту их исполнения, а также по численному составу участников. В некоторых случаях были указаны конкретные ораторы, принимавшие участие в полоцких декламациях, произнесенных в Москве в 1660 г. Была проанализирована структура каждой декламации, их образный строй и способ воздействия на слушателей.

Изменения в придворный речевой этикет внесла перенесенная в Москву традиция публичных ораций окказионального характера. Среди них особое место отводится рождественским и пасхальным поздравлениям, нарушившим московский обычай исполнять в царских покоях на главные церковные праздники литургические гимны: на место песнопений и певчих пришли стихотворные речения и ораторы. К новому речевому этикету был приобщен Симеоном Полоцким и государев наследник – царевич Алексей Алексеевич, произносивший поздравительные речи, обращенные к отцу, матери и тетушке – старшей сестре Алексея Михайловича, государыне царевне Ирине Алексеевне. Как новая форма речевого этикета, возникшая при дворе Алексея Михайловича, рассматривается и

генетлиакон «Беседы со планиты» по случаю рождения в 1665 г. царевича Симеона, являющийся единственным театральным полилогом, созданным Симеоном в Москве и, по всей вероятности, исполненным молодыми подьячими из Тайного приказа, в ту пору учениками Заиконоспасской школы. Есть основание предполагать, что окказиональная декламация была произнесена перед великим государем, поскольку родившийся младенец находился на женской половине царского дворца.

Первое драматическое сочинение Симеона – виленские «Вирши в Великий пяток при выносе плащаницы» было инсценировкой католической службы Крестного пути. Одним из сюжетных источников первой московской пьесы автора – «О Навходоносоре царе, о теле злате и о трех отроцех, в печи не сожженных» стало пещное действо, литургический чин, не исполнявшийся в русской церкви с 1640-х гг. Симеон, не заставший в Москве исполнение пещного чинопоследования и не видевший его ни в Полоцке, ни в Киеве, ни в Вильне, воспользовался текстом из Успенского чиновника, в котором драматургический сценарий значительно сокращен по сравнению с действием из новгородского Чиновника Софийского собора. Из храмовых песнопений оставлена только песнь святых отроков в печи, которая исполняется в пьесе дважды и совпадает с текстом из книги пророка Даниила. Эта библейская песня, в отличие от остального текста книги, не признается канонической у Лютера и исключена им из немецкого перевода Библии. Временем написания и возможного исполнения драмы о царе Навуходносоре, созданной Симеоном для придворного театра Алексея Михайловича, установлены святки 1673–74 гг. Предпринята попытка жанровой идентификации пьесы, тяготеющей по своим признакам к трагедии в изводе польского теоретика школьной драмы и театра М.К. Сарбевского. Характерной особенностью пьесы Полоцкого является отсутствие в ней комической интермедии с участием халдеев-огненников и трехчастная структура драматического действия. Рождественский или святочный период исполнения драмы при дворе соответствует и времени совершения утратившего литургическую силу храмового чина, и актуальной практике русской церкви,

празднующей в предрождественское время день памяти трех святых отроков с пением литургического канона, в котором на утрени звучат 7-я и 8-я песни, посвященные им. Рассмотрен вопрос о возможных исполнителях первой русской стихотворной пьесы, написанной для придворного театра. Участие в ней учеников школы Заиконоспасского монастыря исключается по причине прекращения ее деятельности после 1667 г. Среди участников представления могли быть иностранные музыканты и один русский исполнитель – гудошник, а также трое певчих из школы Ртищева, церкви Иоанна Богослова в Бронной слободе или послушников Заиконоспасского монастыря.

Сделана попытка уточнения датировки «Комедии притчи о блудном сыне», сочиненной Симеоном Полоцким для любительского представления в частном доме. Рассмотрен круг возможных заказчиков комедии, среди которых впервые упоминается фигура Юрия Петровича Трубецкого – одного из вероятных исторических прототипов драматической обработки евангельской притчи о блудном сыне. Интерес к Трубецким – внуку и деду – вызван не только прямой аллюзией их семейной истории с библейским сюжетом, но и фактом подготовки киевским воеводой Ю.П. Трубецким театральной постановки «Алексей Божий человек» на ожидавшийся в 1673 г. приход царя Алексея Михайловича силами наставников и учащихся Киево-Могилянского коллегиума. Известие о киевской постановке и реальный образ спектакля могли дойти до Симеона: в Москву были доставлены периохы или программы-сценарии представления, отпечатанные по велению Ю.П. Трубецкого в феврале 1674 г. в типографии Киево-Печерской лавры.

Агиографический и евангельский сюжеты типологически сходны: оба героя покидают родной дом, странствуют и возвращаются. Сходно и использование в обеих постановках – киевской и московской – травестии или переодевания в качестве основного сценического приема. Установлены возможная дата прижизненного представления «Комедии притчи о блудном сыне» и ее заказчик. Спектакль мог состояться в 1676 г. в доме московского покровителя Симеона, его

доверителя и одного из влиятельных лиц при трех русских самодержцах, никогда не знавшего опалы боярина Б.М. Хитрова.

В ходе изучения текста программы первой пьесы московского школьного театра «Ужасная измена сластолюбивого жития...» удалось установить точную дату ее представления на сцене Славяно-греко-латинской академии, которая, вопреки бытующей точки зрения, не совпадает ни с периодом святок, ни со временем масленичных гуляний и приходится на канун Рождественского поста, второго по важности срока воздержания от пищи и мирских развлечений в православной церкви. Прибывшие Великим постом из Киева в Москву монахи-наставники, выдержав в столице три из четырех многодневных постов — Великий, Петров и Успенский, в течение полугода наблюдали печальную картину повреждения столичных нравов, отхода от соблюдения норм благочестия, поставивших под сомнения главную идею христианского вероучения — спасение души. Не случайно, пьеса о благотворности поста предшествует сорокадневной подготовке христианина к приходу в мир младенца-Христа, обещающего спасение за честные духовные труды, а не следует за Рождеством, попадая в буйный разгул языческого празднества.

В авторе пьесы «Ужасная измена сластолюбивого жития...» угадывается ученый малоросс из Киевского коллегиума, сумевший соединить опыт постановок иезуитского театра, полученный в Польше и Литве, с реалиями московской жизни конца XVII в., вводя в текст бытовые сцены пиров и развлечений, а также с театральной традицией, идущей от принципов инсценировки евангельской притчи в комедии Симеона Полоцкого. Восприимчивый к «московскому» влиянию драматург, наряду с использованием полонизмов, столь характерных для украинских авторов, употребляя слово «Гениуш», дает и его русский перевод — Дух. В случаях, не касающихся богословской терминологии, автор школьного драматического текста, пренебрегая переводом, сохраняет причудливо звучащее для москвитов иноземное словечко (например, Морфеуш), которое входит в русскую речь как

неологизм. Из подобных неологизмов формировался мифологический словарь эпохи петровских преобразований.

При рассмотрении текста «Ужасной измены...» как театрального сценария, в пользу чего говорит роспись действующих лиц и исполнителей, зафиксированная в ремарках, используя метод исторической реконструкции первого спектакля в московской Академии, было сделано предположение об устройстве сценической площадки с тремя характерными элементами барочной сцены. Это внутренний занавес-завеса, необходимый для изображения бытовых сцен, приподнятый над уровнем подмостков помост для представления «небесного» сюжета (справа от зрителей) и люк для обозначения ада (слева от зрителей). Был сделан вывод об участии в представлении автора текста в качестве исполнителя роли Иова и модератора спектакля, на протяжении всего действия находящегося за занавесом.

Симеон Полоцкий, сочинивший в Москве две пьесы – «О Навходоносоре царе, о теле злате и о трех отроках, в печи не сожженных» и «Комедию притчи о блудном сыне», в которых отразилась полемическая рецепция западноевропейских поэтических теорий, не может быть признан основателем школьного театра в Москве. Для укоренения в российской столице традиции школьных представлений по образцу Юго-Западной Руси требовалась регулярная школа с определенным числом учащихся отроков – от 8 до 12 человек – исполнителей театрализованных действий, в которых сформированный на основе метрической речи навык декламатора должен был сочетаться с мастерством церковного певчего.

Первой школьной постановкой в столице была «Ужасная измена сластолюбивого жития...», подготовленная прибывшими из Киева учеными монахами-наставниками и представленная в ноябре 1701 г. в Славяно-греко-латинской академии. В сценической практике Киево-Могилянского коллегиума последней четверти XVII в. сложился тот образ школьной драмы и театра, который был перенесен в Москву и принят в российской столице в начальный период петровских преобразований.

Список использованной литературы

1. ГИМ. Син. собр. № 731. Л.13–15; Л. 15 об.–27; Л. 27–38; Л. 39–52 об.; Л. 52 об.–59; Л. 68 об.–69; Л. 74–76 об.; Л. 80–89 об.; Л. 164–167; Л. 202–202 об.; Л. 230–230 об.; 294–301.
2. ГИМ. Син. собр. № 877. Л. 4–7 об.; Л. 15–17.
3. Аверинцев С.С. Переводы: Многоценная жемчужина / Под ред. Н.П. Аверинцевой и К.Б. Сигова. – Киев: Дух і Літера, 2006. – 456 с.
4. Адрианова-Перетц В.П. Сцена и приемы постановки в русском школьном театре XVII–XVIII ст. // Старинный спектакль в России: сб. ст. / Под ред. В.Н. Всеволодского-Гернгросса. – Л.: Academia, 1928. С. 7–63.
5. Адрианова-Перетц В.П. Библиография русской школьной драмы и театра XVII–XVIII ст. // Старинный спектакль в России: сб. ст. / Под ред. В.Н. Всеволодского-Гернгросса. – Л.: Academia, 1928. С. 184–197.
6. Адрианова-Перетц В.П. Из истории русско-украинских литературных связей в XVII веке (Украинские переводы «Хождений игумена Даниила» и «Сказания Афродитиана») // Исследования и материалы по древнерусской литературе: сб. ст. / АН СССР; Ин-т мировой литературы им. А.М. Горького; отв. ред. В.Д. Кузьмина. – М.: Изд-во АН СССР, 1961. С. 254–299.
7. Алексеева М.А. Жанр конклюдий в русском искусстве конца XVII — начала XVIII в. // Русское искусство барокко: Материалы и исследования / Под ред. Т.В. Алексеевой. – М.: Наука, 1977. С. 7–29.
8. Алексей Михайлович. Сочинения // Московия и Европа / Сост. А. Либермана и С. Шокарева, послеслов. И. Андреева. М.: Фонд Сергея Дубова, 2000. С. 493–547.
9. Архангельский А.С. Духовное образование и духовная литература в России при Петре Великом. – Казань: Тип. Имп. Университета, 1883. – 213 с.
10. Архангельский А.С. Образование и литература в Московском государстве XV–XVII вв. – Казань: Типо-лит. Имп. Университета, 1898. – Вып. 1–3. – 493 с.

11. Архангельский А.С. Очерки из истории западнорусской литературы XVI–XVII вв. Борьба с католичеством и западнорусская литература конца XVI–перв. пол. XVII в.: Историко-литературные очерки I–II. – М.: Университетская типография, 1888. – 305 с.
12. Архангельский А.С. Театр допетровской Руси: публичная лекция. – Казань: Тип. Губ. прав., 1884. – 45 с.
13. Асеев Б.Н. Русский драматический театр от его истоков до конца XVIII века. М.: Искусство, 1977. – 575 с.
14. Афанасьев А.Н. Древо жизни. – М.: Современник, 1982. – 464 с.
15. Баженова О.Д. Визуализация веры: Симеон Полоцкий и белорусская иконопись XVII века // Человек верующий в культурах России: Материалы Международной научной конференции 19–20 ноября 2010 г. / Отв. ред. Т.В. Чумакова. – СПб., 2011. С. 70–84.
16. Балашова Л.В. Русская метафора: прошлое, настоящее, будущее. – М.: Языки славянской культуры, 2014. – 496 с.
17. Бегунов Ю.К. Ранняя русская драматургия (конец XVII — первая половина XVIII в.) // История русской драматургии: XVII — первая половина XIX века / АН СССР; Ин-т русской литературы (Пушкинский Дом); отв. ред. Л.М. Лотман. – Л.: Наука, 1982. С. 28–57.
18. Белецкий А.И. Из начальных лет литературной деятельности Симеона Полоцкого // Статьи по славянской филологии и русской словесности: сб. ст. в честь акад. А.И. Соболевского. – Л.: Изд-во АН СССР, 1928. С. 264–267.
19. Белецкий А.И. Старинный театр в России. Т.1: Зачатки театра в народном быту и школьном обиходе южной Руси — Украины. – М.: Т-во В.В. Думнов, насл. бр. Салаевых, 1923. – 103 с.
20. Белецкий А.И. Стихотворения Симеона Полоцкого на темы из всеобщей истории. – Харьков: Тип. Печатное дело, 1914. – 84 с.
21. Белоброва О.А. Древнерусские вирши к гравюрам Маттиаса Мериана // Труды Отдела древнерусской литературы / РАН; Ин-т русской литературы (Пушкинский Дом); отв. ред. Д.С. Лихачев. – Л.: Наука, 1990. Т. 44. С. 443–492.

22. Белоброва О.А. *Вирши Мардария Хонькова к гравюрам Библии Пискатора* // Труды Отдела древнерусской литературы / РАН; Ин-т русской литературы (Пушкинский Дом); отв. ред. Д.С. Лихачев. – СПб.: Дмитрий Буланин, 1993. Т. 46. С. 334–435.

23. Белокуров С.А. *Из духовной жизни московского общества XVII в.* – М.: Изд. Имп. О-ва истории и древностей российских при Московском университете, 1902. – 630 с.

24. Берков П.Н. *Книга в поэзии Симеона Полоцкого* // Труды отдела древнерусской литературы / АН СССР, Ин-т русской литературы (Пушкинский Дом); отв. ред. Д.С. Лихачев. – Л.: Наука, 1969. Т. 24: Литература и общественная мысль Древней Руси. К 80-летию со дня рождения чл.-кор. АН СССР В.П. Адриановой-Перетц. С. 260–266.

25. Блэк М. *Метафора*. Пер. с англ. М.А. Дмитриховской // Теория метафоры: Сборник: Пер. с англ., фр., нем., исп., польск. яз. / Вступ. ст. и сост. Н.Д. Арутюновой; общ. ред. Н.Д. Арутюновой и М.А. Журиной. – М.: Прогресс, 1990. С. 153–172.

26. Богданов А.П. *Стихи и образ изменяющейся России: последняя четверть XVII–XVIII века* / РАН; Ин-т российской истории. – М.: Ин-т российской истории, 2005. – 504 с.

27. Богоявленский С.К. *Московский театр при Алексее и Петре*. – М.: Об-во истории и древностей российских при Московском университете, 1914. – XXII, 192 с.

28. Борисовская Н.А. *Старинные гравированные карты и планы XV–XVIII веков: космографии, карты земные и небесные, планы, ведуты, баталии*. – М.: Галактика, 1992. – 272 с.

29. Булычева А.В. *Музыкальный театр французского барокко*. – М.: Аграф, 2004. – 444 с.

30. Былинин В.К. *Неизученная школьная пьеса Симеона Полоцкого // Симеон Полоцкий и его книгоиздательская деятельность* / АН СССР; Ин-т мировой литературы им. А.М. Горького; под ред. А.Н. Робинсона. – М.: Наука,

1982. (Русская старопечатная литература (XVI– первая четверть XVIII в.)). – С. 309–317.

31. Былинин В.К., Грихин В.А. Симеон Полоцкий и Симон Ушаков. К проблеме эстетики русского барокко // Барокко в славянских культурах / АН СССР; Ин-т славяноведения и балканистики. – М.: Наука, 1982. С. 191–219.

32. Вагнер Г.К., Владышевская Т.Ф. Искусство Древней Руси. – М.: Искусство, 1993. – 255 с.

33. Варнеке Б.В. История русского театра XVII–XIX веков. 3-е изд. – М.; Л.: Искусство, 1939. – 366 с.

34. Вежбицка А. Сравнение – градация – метафора. Пер. с польск. Г.Е. Крейдлина // Теория метафоры: Сборник: Пер. с англ., фр., нем., исп., польск. яз. / Вступ. ст. и сост. Н.Д. Арутюновой; общ. ред. Н.Д. Арутюновой и М.А. Журиной. – М.: Прогресс, 1990. С. 133–152.

35. Вендина Т.И. Средневековый человек в зеркале старославянского языка / Отв. ред. А.Ф. Журавлев. – М.: Индрик, 2002. – 336 с.

36. Веселовский А.Н. Старинный театр в Европе: Исторические очерки Алексея Веселовского. – М.: Тип. П. Бахметева, 1870. – VI, 410 с.

37. Веселовский А.Н. Историческая поэтика / Вступ. ст. И.К. Горского; сост. и коммент. В.В. Мочаловой. – М.: Высшая школа, 1989. – 405 с.

38. Виноградов В.В. Очерки по истории русского литературного языка XVII–XIX веков. 3-е изд. – М.: Высшая школа, 1982. – 528 с.

39. Витсен Николаас. Путешествие в Московию 1664–1665: Дневник / Пер. со староголландского В.Г. Трисман; ред. пер. Р.И. Максимовой; пер. коммент. И.М. Михайловой. – СПб.: Симпозиум, 1996. – 271 с.

40. Вишневский Д.К. Из быта студентов старой Киевской академии. – Киев: Тип. Г.Т. Корчак-Новицкого, 1896. – 82 с.

41. Владимирова П.В. Два новых исследования о Симеоне Полоцком // Журнал Министерства народного просвещения. СПб.: Тип. В.С. Балашева. 1887. Март. Ч. 250. С. 566–579.

42. Владимиров П.В. Житие св. Алексея человека Божия в западнорусском переводе конца XV века // Журнал Министерства народного просвещения. СПб.: Тип. В.С. Балашева. 1887. Сентябрь. Ч. 253. С. 250–267.
43. Владышевская Т.Ф. Русская музыкальная культура XVII века // Владышевская Т.Ф. Музыкальная культура Древней Руси. – М.: Знак, 2006. С. 94–120.
44. Всеволодский-Гернгросс В.Н. История русского театра: в 2 т. Т. 1. Л.; М.: Теа-кино-печать, 1929. – 576 с.
45. Всеволодский-Гернгросс В.Н. Русский театр: От истоков до середины XVIII в. / Отв. ред. С.Ф. Елеонский. – М.: АН СССР, 1957. – 262 с.
46. Гарднер И.А. Богослужбное пение русской православной церкви: в 2 т. Т.2: История. М.: Православный Свято-Тихоновский богословский институт, 2004. – 527 с.
47. Гаспаров М.Л. Очерк истории европейского стиха. – М.: Наука, 1989. – 304 с.
48. Гаспаров М.Л. Очерк истории русского стиха: метрика, ритмика, рифма, строфика. – М.: Наука, 1984. – 320 с.
49. Гаспаров М.Л. Поэзия и проза – поэтика и риторика // Гаспаров М.Л. Избранные труды: в 3 т. Т. 1: О поэтах. М.: Языки русской культуры, 1997. С. 524–555.
50. Гаспаров М.Л. Средневековые латинские поэтики в системе средневековой грамматики и риторики // Гаспаров М.Л. Избранные труды: в 3 т. Т. 1: О поэтах. М.: Языки русской культуры, 1997. С. 590–660.
51. Гвоздев А.А., Пиотровский А.И. История европейского театра. Античный театр. Театр эпохи феодализма. – М.: ГИТИС, 2013. – 440 с.
52. Голубев И.Ф. Вирши о смерти и пьянстве // Труды Отдела древнерусской литературы / АН СССР; Ин-т русской литературы; отв. ред. В.И. Малышев. – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1965. Т. 21: Новонайденные и неопубликованные произведения древнерусской литературы. С. 80–88.

53. Голубев И.Ф. Забытые вирши Симеона Полоцкого // Труды отдела древнерусской литературы / АН СССР, Ин-т русской литературы (Пушкинский Дом); отв. ред. Д.С. Лихачев. – Л.: Наука, 1969. Т. 24: Литература и общественная мысль Древней Руси. К 80-летию со дня рождения чл.-кор. АН СССР В.П. Адриановой-Перетц. С. 254–259.
54. Голубцов А.П. Чиновник Новгородского Софийского собора / С предисл. и указ. А. Голубцова. – Репринтное воспроизведение издания 1899 г. – М.: Книга по Требованию, 2015. – XX, 271 с.
55. Голубцов А.П. Чиновники Московского Успенского собора и выходы патриарха Никона / С предисл. и указ. А. Голубцова. – Репринтное воспроизведение издания 1908 г. – М.: Книга по Требованию, 2012. – LIII, 312 с.
56. Гордон Патрик. Дневник генерала Патрика Гордона, веденный им во время его пребывания в России 1661–1678 гг. // Московия и Европа / Сост. А. Либермана и С. Шокарева, послеслов. И. Андреева. М.: Фонд Сергея Дубова, 2000. С. 149–313.
57. Гребенюк В.П. Эволюция поэтических символов российского абсолютизма (от Симеона Полоцкого до М.В. Ломоносова) // Рождение барокко и зарождение классицизма в России XVII — начала XVIII века: сб. ст. /АН СССР, Ин-т мировой литературы им. А.М. Горького; отв. ред. А.Н. Робинсон. – М.: Наука, 1989. С. 188–200.
58. Громов Г.Г. Русская одежда // Очерки русской культуры XVI века. Ч. 1: Материальная культура / Под ред. А.В. Арциховского. – М.: Изд-во МГУ, 1977. С. 203–218.
59. Дагурова Д.В. Из истории слова сердце в русском языке XI – XVII вв. // Филологические науки. 2000. № 6. С. 87–96.
60. Девидсон Д. Что означают метафоры. Пер. с англ. М.А. Дмитриевской // Теория метафоры: Сборник: Пер. с англ., фр., нем., исп., польск. яз. / Вступ. ст. и сост. Н.Д. Арутюновой; общ. ред. Н.Д. Арутюновой и М.А. Журиной. – М.: Прогресс, 1990. С. 173–193.
61. Деметьев В.В. Теория речевых жанров. – М.: Знак, 2010. – 600 с.

62. Демин А.С. Писатель и общество в России XVI–XVII веков (общественные настроения) / АН СССР; Ин-т мировой литературы им. А.М. Горького; отв. ред. О.А. Державина. – М.: Наука, 1985. – 352 с.

63. Демин А.С. Русская литература второй половины XVII–начала XVIII века: Новые художественные представления о мире, природе, человеке / Отв. ред. О.А. Державина. – М.: Наука, 1977. – 295 с.

64. Демина В.Н. Молитвы о царе и воинстве в текстах чина «Заздравной чаши» конца XVII–начала XVIII веков // Проблемы музыкальной науки. 2017. №1. С. 14–19.

65. Державина О.А. Пьеса о царе Навуходоносоре на европейской и русской сцене XVII в. // Труды Отдела древнерусской литературы / АН СССР. Институт русской литературы (Пушкинский Дом); отв. ред. Д.С. Лихачев. – Л.: Наука, 1969. Т. 24: Литература и общественная мысль Древней Руси. К 80-летию со дня рождения чл.-кор. АН СССР В.П. Адриановой-Перетц. С. 272–275.

66. Дженсен К., Майер И. Придворный театр в России XVII века: Новые источники. – М.: Индрик, 2016. – 200 с.

67. Дмитриева Р.П. Повести о споре жизни и смерти. – М.; Л.: Наука, 1964. – 212 с.

68. Дмитриевский А.А. Чин пещного действия: Историко-археологический этюд / А. Дмитриевский. – СПб.: Тип. Имп. Акад. наук, 1895. – 48 с.

69. Евреинов Н.Н. [и др.]. История русского театра. – М.: Эксмо, 2011. – 477 с.

70. Евсеев И.Е. Очерки по истории славянского перевода Библии. – Пг.: Тип. М. Меркушева, 1916. – IV, 166 с.

71. Елеонская А.С. Новые тенденции в развитии ораторской прозы // Рождение барокко и зарождение классицизма в России XVII–начала XVIII века: сб. ст. / АН СССР, Ин-т мировой литературы им. А.М. Горького; отв. ред. А.Н. Робинсон. – М.: Наука, 1989. С. 104–117.

72. Елеонская А.С. Русская ораторская проза в литературном процессе XVII века. – М.: Наука, 1990. – 224 с.

73. Елеонская А.С. Человек и Вселенная в ораторской прозе Епифания Славинецкого // Рождение барокко и зарождение классицизма в России XVII–начала XVIII века: сб. ст. /АН СССР, Ин-т мировой литературы им. А.М. Горького; отв. ред. А.Н. Робинсон. – М.: Наука, 1989. С. 201–219.

74. Еремин И.П. «Декламация» Симеона Полоцкого // Труды Отдела древнерусской литературы / АН СССР; Ин-т русской литературы (Пушкинский Дом); ред. В.П. Адрианова-Перетц. – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1951. Т. 8. С. 354–361.

75. Еремин И.П. К истории русско-украинских литературных связей в XVII веке // Труды отдела древнерусской литературы / АН СССР; Ин-т русской литературы (Пушкинский Дом); ред. В.П. Адрианова-Перетц. – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1953. Т. 9. С. 291–296.

76. Еремин И.П. Лекции по древней русской литературе. – Л.: Изд-во Ленинградского университета, 1968. – 208 с.

77. Еремин И.П. Поэтический стиль Симеона Полоцкого // Труды Отдела древнерусской литературы / АН СССР; Ин-т русской литературы (Пушкинский Дом); ред. В.П. Адрианова-Перетц, И.П. Еремин. – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1948. Т. 6. С. 125–153.

78. Забелин И.Е. Домашний быт русского народа в XVI и XVII ст. 3-е изд. с доп. Т. 1: Домашний быт русских царей в XVI и XVII ст. – М.: Т-во тип. А.И. Мамонтова, 1895. – 751 с.

79. Забелин И.Е. Домашний быт русского народа в XVI и XVII ст. Т. 2: Домашний быт русских цариц в XVI и XVII ст. – М.: Тип. Грачева, 1869. – 178, VIII с.

80. Забелин И.Е. Малороссийская переписка, хранящаяся в Московской оружейной палате, открытая И.Е. Забелиным. – М.: Университетская типография, 1848. – 70 с.

81. Забелин И.Е. Материалы для истории, археологии и статистики города Москвы. Ч. 1 [XVI–XVII вв.]. – М.: Московская городская дума, 1884. – 746 с.

82. Заборовский Л.В. Великое княжество Литовское и Россия во время польского Потопа (1655–1656 гг.): Документы, исследование / Отв. ред. Г.Г. Литаврин. – М.: Наука, 1994. – 189 с.
83. Замысловский Е.Е. Сношения России с Польшей в царствование Федора Алексеевича. – СПб.: Тип. В.С. Балашева, 1888. – 87 с.
84. Замысловский Е.Е. Сношения России с Швецией и Данией в царствование Федора Алексеевича. – СПб.: Т-во Общественная польза, 1889. – 84 с.
85. Замысловский Е.Е. Царствование Федора Алексеевича. Ч. 1: Введение. Обзор источников. – СПб.: Тип. Замысловского и Бобылкава, 1871. – 362 с.
86. Заозерский А.И. Царская вотчина XVII века. – М.: Соцэкгиз, 1937. – 308 с.
87. Захаржевская Р.В. История костюма. 4-е изд., перераб. и доп. – М.: РИПОЛ классик, 2009. – 432 с.
88. Иезуиты в Полоцке: 1580–1840 гг.: в 2 ч. Ч. 2 / Сост., примеч. и вступ. ст. Л.Ф. Данько, А.И. Судника. Полоцк: А.И. Судник, 2005. (Наследие Полоцкой земли; Вып. 3). С. 9–21.
89. Иларион (Троицкий). История плащаницы // Богословский вестник. 1912. № 2. С. 362–393.
90. Иларион (Троицкий). История плащаницы // Богословский вестник. 1912. № 3. С. 505–530.
91. Илюшин А.А. Силлабическая поэзия: Симеон Полоцкий и другие // История древнерусской литературы: Аналитическое пособие: сб. ст. / Под ред. А.С. Демина. – М.: Языки славянской культуры, 2008. С. 648–671.
92. Историческая поэтика: итоги и перспективы изучения: сб. ст. / АН СССР; Ин-т мировой литературы им. А.М. Горького; ред. кол. М.Б. Храпченко [и др.]. – М.: Наука, 1986. – 336 с.
93. История русского театра / Под ред. В.В. Калаша и Н.Е. Эфроса. – М.: Объединение, 1914. – 372 с.

94. История русской литературы XI–XVII веков / Под ред. Д.С. Лихачева, 2-е изд., дораб. – М.: Просвещение, 1985. – 431 с.
95. Каштанов Ю.Е. Русский костюм. – М.: Белый город, 2005. – 48 с.
96. Келдыш Ю.В. Религиозные действия // История русской музыки: в 10 т. Т. 1: Древняя Русь XI–XVII в. – М.: Музыка, 1983. С. 152–160.
97. Кизеветтер А.А. День царя Алексея Михайловича: сцены из жизни Москвы XVII века. – М.: О-во распространения полезных книг, аренд. В.И. Вороновым, 1904. – 20 с.
98. Киселева М.С. Проповеди на Пятидесятницу: Симеон Полоцкий и Стефан Яворский // Человек верующий в культурах России: Материалы Международной научной конференции 19–20 ноября 2010 г. / Отв. ред. Т.В. Чумакова. – СПб., 2011. С. 61–69.
99. Ключевский В.О. Исторические портреты. Деятели исторической мысли / Вступ. ст., примеч., подгот. текста В.А. Александрова. – М.: Правда, 1990. – 624 с.
100. Ключевский В.О. Православие в России. – М.: Мысль, 2000. – 623 с.
101. Книга хождений: Записки русских путешественников XI–XV вв. / Сост., подгот. текста, пер., вступ. ст. и коммент. Н.И. Прокофьева. – М.: Советская Россия, 1984. – 448 с.
102. Ковалев-Случевский К.П. Загадки древних крюков: Исторические рассказы о русских певческих иероглифах. [Б.м.]: Издательские решения, 2018. – 137 с.
103. Ковтун Л.С. Планида—фуртуна—счастное колесо (к истории русской идиоматики) // Труды отдела древнерусской литературы / АН СССР, Ин-т русской литературы (Пушкинский Дом); отв. ред. Д.С. Лихачев. – Л.: Наука, 1969. Т. 24: Литература и общественная мысль Древней Руси. К 80-летию со дня рождения чл.-кор. АН СССР В.П. Адриановой-Перетц. С. 327–330.
104. Колесов В.В. Древнерусский литературный язык. – Л.: Изд-во ЛГУ, 1989. – 286 с.

105. Коллинс Самуэль. Нынешнее состояние России, изложенное в письме к другу, живущему в Лондоне. Сочинение Самуэля Коллинса, который девять лет провел при дворе московском и был врачом царя Алексея Михайловича // Утверждение династии / Сост. А. Либермана; послеслов., указ., глосс. С. Шокарева. – М.: Фонд Сергея Дубова, 1997. С. 187–229.

106. Костомаров Н.И. Очерк домашней жизни и нравов великорусского народа в XVI и XVII столетиях. – СПб.: Тип. Карла Вульфа, 1860. – 218 с.

107. Корзо М.А. Освоение католической традиции московскими книжниками второй половины XVII века // Человек верующий в культурах России: Материалы Международной научной конференции 19–20 ноября 2010 г. / Отв. ред. Т.В. Чумакова. – СПб., 2011. С. 93–107.

108. Котошихин Григорий. О России в царствование Алексея Михайловича. 3-е изд. / Под набл. А.И. Тимофеева. – СПб.: Изд. Археологической Комиссии, 1884. – XXXVI, 196, XX с.

109. Красносельцев Н.Ф. Новый список русских богослужбных «Действ» XVI–XVII в. // Труды Восьмого Археологического съезда в Москве 1890. Т. 2. – М.: Т-во тип. А.И. Мамонтова, 1895. С. 34–37.

110. Красносельцев Н.Ф. О пещном действе. Замечания и поправки в статье М. Савинова // Русский филологический вестник. Варшава: Тип. Марии Земкевич. 1891. Т. 26. № 3. С. 117–122.

111. Красовская В.М. Западноевропейский балетный театр. Очерки истории. От истоков до середины XVIII века. 2-е изд., испр. – СПб.: Лань : Планета музыки, 2008. – 320 с.

112. Кречмер А.Г. Человек и социум на Руси XVII – XVIII вв. (по материалам частной переписки) // Категория родства в языке и культуре: сб. ст. / РАН; Ин-т славяноведения; Отдел этнолингвистики и фольклора. – М.: Индрик, 2009. С. 36–56.

113. Кузнецова О.А. Русские поэтические школы XVII века (жанровые формы и топика): дис.канд. филологич. наук: 10.01.01 / Кузнецова Ольга Александровна; МГУ им. М.В. Ломоносова. – М., 2016. – 190 с.

114. Кузьмина В.Д. Русский драматический театр XVIII в. – М.: Изд-во АН СССР, 1958. – 206 с.
115. Лаврентьев А.В. Люди и вещи. Памятники русской истории и культуры XVI–XVIII вв., их создатели и владельцы. – М.: Археографический центр, 1997. – 254 с.
116. Лазарев В.Н. Византийское и древнерусское искусство: Статьи и материалы / АН СССР; Отделение истории; отв. ред. В.Л. Янин. – М.: Наука, 1978. – 336 с.
117. Лазарев В.Н. Искусство Новгорода. – М.; Л.: Искусство, 1947. – 178 с.
118. Ланг Франциск. Рассуждение о сценической игре // Старинный спектакль в России: сб. ст. / Под ред. В.Н. Всеволодского-Гернгросса. – Л.: Academia, 1928. С. 132–183.
119. Лаппо-Данилевский А.С. История русской общественной мысли и культуры XVII–XVIII вв. / АН СССР; Отделение истории; Архив АН СССР; отв. ред. А.И. Клибанов. – М.: Наука, 1990. – 293 с.
120. Ласточкин Н. Комедия притчи о блудном сыне // Старинный спектакль в России: сб. ст. / Под ред. В.Н. Всеволодского-Гернгросса. Л.: Academia, 1928. – С. 99–131.
121. Левинсон-Нечаева М.Н. Ткани и одежда XVI–XVII вв. // Государственная Оружейная палата Московского Кремля: сб. ст. – М.: Искусство, 1954. С. 307–384.
122. Лихачев Д.С. Развитие русской литературы X – XVII веков: Эпохи и стили / АН СССР; Ин-т русской литературы (Пушкинский Дом). – Л.: Наука, 1973. – 254 с.
123. Лихачев Д.С. Русский язык в богослужении и в богословской мысли // Лихачев Д.С. Воспоминания. Раздумья. Работы разных лет: в 3 т. – СПб.: Изд-во АРС, 2006. Т. 2. С. 373–377.
124. Лихачев Д.С., Панченко А.М., Понырков Н.В. Смех в Древней Руси. – Л.: Наука, 1984. – 295 с.

125. Лихачев Д.С. Стих о жизни патриарших певчих. (Демократическая сатира конца XVII в.) // Труды отдела древнерусской литературы / АН СССР; Ин-т русской литературы (Пушкинский Дом); отв. ред. Малышев. – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1958. Т. 14: Посвящается В.Н. Адриановой-Перетц. С. 423–426.

126. Лихачев Д.С. Человек в литературе Древней Руси. – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1958. – 186 с.

127. Лотман Ю.М. Проблема византийского влияния на русскую культуру в типологическом освещении // Лотман Ю.М. Избранные статьи: в 3 т. Т. 1: Статьи по семиотике и типологии культуры. Таллин: Александра, 1992. С. 201–212.

128. Лотман Ю.М., Успенский Б.А. Новые аспекты изучения культуры Древней Руси // Вопросы литературы. 1977. № 3. С. 148–167.

129. Лотман Ю.М., Успенский Б.А. Отзвуки концепции «Москва третий Рим» в идеологии Петра Первого. (К проблеме средневековой традиции в культуре барокко) // Лотман Ю.М. Избранные статьи: в 3 т. Т. 3: Статьи по истории русской культуры. Теория и семиотика других искусств. Механизмы культуры. Мелкие заметки. Таллин: Александра, 1993. С. 121–128.

130. Лукина Г.Н. Предметно-бытовая лексика древнерусского языка. – М.: Наука, 1990. – 180 с.

131. Лурье Я.С. К вопросу о «латинстве» Геннадиевского литературного кружка // Исследования и материалы по древнерусской литературе: сб. ст. / АН СССР; Ин-т мировой литературы им. А.М. Горького; отв. ред. В.Д. Кузьмина. – М.: Изд-во АН СССР, 1961. С. 68–77.

132. Луцевич Л.Ф. Псалтырь в русской поэзии. – СПб.: Дмитрий Буланин, 2002. – 608 с.

133. Мазон А.А. «Артаксерксово действо» и репертуар пастора Грегори // Труды отдела древнерусской литературы / АН СССР; Ин-т русской литературы (Пушкинский Дом); отв. ред. Малышев. – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1958. Т. 14: Посвящается В.П. Адриановой-Перетц. – С. 355–363.

134. Майерберг Августин. Путешествие в Московию барона Августина Майерберга, члена императорского придворного совета и Горация Вильгельма

Кальвуччи, кавалера и члена правительственного совета Нижней Австрии, послов августейшего Римского императора Леопольда к царю и великому князю Алексею Михайловичу, в 1661 году, описанное самим бароном Майербергом. – М.: Изд. Имп. О-ва Истории и Древностей Российских при Московском Университете, 1874. – 216, XXVIII с.

135. Майков Л.Н. Очерки из истории русской литературы XVII и XVIII столетий. – СПб.: Изд. А.С. Суворина, 1889. – VII, 434 с.

136. Макарий (Булгаков). История русской церкви. Кн. 6: Период самостоятельности русской церкви (1589–1881). Патриаршество в России (1589–1720). Отд. 1: Патриаршество Московское и вся Великия России и Западнорусская митрополия (1589–1654). – М.: Изд-во Спасо-Преображенского Валаамского монастыря, 1996. – 799 с.

137. Макарий (Булгаков). История русской церкви. Кн. 7: Период самостоятельности русской церкви (1589–1881). Патриаршество в России (1589–1720). Отд. 2: Патриаршество Московское и вся Великия, и Малыя и Белья России — воссоединение Западнорусской Церкви с Восточнорусской (1654–1667). – М.: Изд-во Спасо-Преображенского Валаамского монастыря, 1996. – 671 с.

138. Маркасова Е.В. К вопросу о соотношении древнерусской литературной традиции и поэтики польского барокко в виршах Симеона Полоцкого // Труды Отдела древнерусской литературы / РАН. Ин-т русской литературы (Пушкинский Дом). СПб: Дмитрий Буланин. 1996. Т. 50. С. 144–148.

139. Мальцев А.Н. Россия и Белоруссия в середине XVII века. М.: Изд-во Московского университета, 1974. – 256 с.

140. Мартынов В.И. Культура, иконосфера и богослужebное пение Московской Руси. – М.: Русский путь : Прогресс–Традиция, 2000. – 224 с.

141. Мартынов П.А. Город Симбирск за 250 лет его существования: Систематический сборник исторических сведений о г. Симбирске. – Симбирск: Тип. А.Т. Токарева, 1898. – VIII, 400 с.

142. Материал для историко-топографического исследования о православных монастырях в Российской империи (с библиографическим указателем) / Сост. В.В. Зверинский. Кн. 1–3. – Репр. изд. / [под ред. Д.М. Буланина; вступ. ст. Д.Э. Левина]. – СПб.: Дмитрий Буланин, 2015. – 1056 с.

143. Матхаузерова С. Древнерусские теории искусства слова. – Praha: Univerzita Karlova, 1976. – 142 с.

144. Мацук А.В. Выборы полоцкого воеводы в XVI–XVIII вв. // Полоцк: Полоцк и Полоцкое княжество (земля) в IX–XIII вв., летопись древних слоев, Полоцк и его округа в XIV–XVIII вв., ремесло, денежное обращение и торговые связи Полоцка в средневековье (по данным археологии, нумизматики и письменных источников), культура и просвещение в средневековом Полоцке / НАН Беларуси; Ин-т истории; гл. ред. А.А. Коваленя, науч. ред. О.Н. Левко. Минск: Беларуская навука, 2012. С. 245–258.

145. Мерцалова М.Н. Костюм разных времен и народов: в 4 т. Т. 2: XVII век. – М.: АО Академия моды, 2001. – 432 с.

146. Михайлов А.В. Поэтика барокко: завершение риторической эпохи // Языки культуры / А.В. Михайлов; сост. Н.С. Павлова, С.Ю. Хурумов. – М.: Языки русской культуры, 1997. С. 112–175.

147. Михайлов А.М. Проблема стиля и этапы развития литературы Нового времени // Языки культуры / Сост. Н.С. Павлова, С.Ю. Хурумов. – М.: Языки русской культуры, 1997. С. 472–506.

148. Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2 т. / Гл. ред. С.А. Токарев. – М.: Российская энциклопедия, 1994.

149. Мониц Ю.В. Проблемы этимологии и семантики ритуальных действий // Проблемы языкознания. 1998. № 1. С. 97–120.

150. Морозов А.А. Симеон Полоцкий и проблемы восточно-славянского барокко // Барокко в славянских культурах / АН СССР; Ин-т славяноведения и балканистики. – М.: Наука, 1982. С. 170–190.

151. Морозов А.А., Софронова Л.А. Эмблематика и ее место в искусстве барокко // Славянское барокко: Историко-культурные проблемы эпохи / АН СССР; Ин-т славяноведения и балканистики. – М.: Наука, 1979. С. 13–38.

152. Морозов П.О. История русского театра до половины XVIII столетия. – СПб.: Тип. В. Демакова, 1889. – IX, 398, XL с.

153. Морозов П.О. Очерки из истории русской драмы XVII–XVIII столетий. – СПб.: Тип. Б.С. Балашева, 1888. – VI, 390 с.

154. Москвин В.П. Русская метафора: Очерк семиотической теории. – М.: Ленанд, 2006. – 184 с.

155. Мочалова В.В. «Низовое» барокко в Польше. Драматургия и поэзия // Барокко в славянских культурах / АН СССР; Ин-т славяноведения и балканистики. – М.: Наука, 1982. С. 102–169.

156. Некрасова И.А. Религиозная драма и спектакль XVI–XVII веков. – СПб.: Гиперион, 2013. – 365 с.

157. Некрасова И.А. Театр иезуитов во Франции в XVII веке (спектакли 1650-х годов) [Электронный ресурс] / Вестник СПбГУ. Сер. 15. 2012. Вып. 2. С. 126–139. URL: <https://cyberleninka.ru/article/v/teatr-iezuitov-vo-frantsii-v-xvii-veke-spektakli-1650-h-godov> (дата обращения: 31.07.2019).

158. Новиков Н.И. Древняя Россійская Вивліюэика, Содержащая въ себя собраніе древностей россійскихъ, до исторіи, географіи и генеалогіи россійскія касающихся. Изданная Николаемъ Новиковымъ, Членомъ Вольнаго Россійскаго Собранія при Императорскомъ Московскомъ Университетъ. Изданіе Второе, вновь исправленное, умноженное и въ порядокъ хронологической по возможности приведенной. Ч.3. Москва: въ Типографіи Компаніи Типографической, 1788.

159. Новиков Н.И. Древняя Россійская Вивліюэика, Содержащая въ себя собраніе древностей россійскихъ, до исторіи, географіи и генеалогіи россійскія касающихся, Изданная Николаемъ Новиковымъ, Членомъ Вольнаго Россійскаго Собранія при Императорскомъ Московскомъ УниверситетѢ. 2-е изд. М.: Въ Типографіи Компаніи Типографической, 1789.

160. Новые черты в русской литературе и искусстве (XVII — начало XVIII в.): сб. ст. / АН СССР; Ин-т мировой литературы им. А.М. Горького; отв. ред. А.Н. Робинсон. – М.: Наука, 1976. – 285 с.

161. Николаев С.И. Польско-русские литературные связи XVI–XVIII вв.: Библиографические материалы / РАН; Ин-т русской литературы (Пушкинский Дом). – СПб.: Нестор-История, 2008. – 246 с.

162. Никольский К.Т. О службах русской церкви, бывших в прежних печатных богослужебных книгах. – СПб.: Тип. Т-ва Общественная польза, 1885. – II, 411 с.

163. Одесский М.П. Очерки исторической поэтики русской драмы: Эпоха Петра I. – М.: РГГУ, 1999. – 238 с.

164. Олеарий Адам. Описание путешествия в Московию / Пер. с нем. А.М. Ловягина. – Смоленск: Русич, 2003. – 480 с.

165. Очерки русской культуры XVII века. Ч. 1: Материальная культура. Государственный строй / Под ред. А.В. Арциховского. – М.: Изд-во МГУ, 1979. – 325 с.

166. Очерки русской культуры XVII века. Ч. 2: Духовная культура / Под ред. А.В. Арциховского. – М.: Изд-во МГУ, 1979. – 344 с.

167. Очерки по истории европейского театра: Античность, Средние века и Возрождение / Под ред. А.А. Гвоздева и А.А. Смирнова. – Пг.: Academia, 1923. – 310 с.

168. Павел Алеппский. Путешествие Антиохийского патриарха Макария в Россию в половине XVII века, описанное его сыном, архидиаконом Павлом Алеппским / Пер. с араб. Г. Муркоса. 3-е изд. – М.: О-во сохранения лит. наследия, 2016. – 728 с.

169. Панченко А.М. О русской истории и культуре. – СПб.: Азбука, 2000. – 464 с.

170. Панченко А.М. О русском литературном быте рубежа XVII–XVIII вв. // Труды отдела древнерусской литературы / АН СССР, Ин-т русской литературы (Пушкинский Дом); отв. ред. Д.С. Лихачев. – Л.: Наука, 1969. Т. 24: Литература и

общественная мысль Древней Руси. К 80-летию со дня рождения чл.-кор. АН СССР В.П. Адриановой-Перетц. С. 267–271.

171. Панченко А.М. Русская культура в канун Петровских реформ / АН СССР; Ин-т русской литературы (Пушкинский Дом); отв. ред. Д.С. Лихачев. – Л.: Наука, 1984. – 205 с.

172. Панченко А.М. Русская стихотворная культура XVII века // АН СССР: Ин-т русской литературы (Пушкинский Дом); отв. ред. В.П. Адрианова-Перетц. – Л.: Наука, 1973. – 280 с.

173. Панченко А.М. Слово и Знание в эстетике Симеона Полоцкого (На материале «Вертограда многоцветного») // Труды Отдела древнерусской литературы; Ин-т русской литературы (Пушкинский Дом); ред. Д.С. Лихачев, М.А. Салмина. – М.; Л.: Наука, 1970. Т. 25: Памятники русской литературы X–XVII вв. С. 232–241.

174. Парфентьев Н.П. Древнерусское певческое искусство в духовной культуре Российского государства XVI–XVII вв.: Школы. Центры. Мастера. – Свердловск: Уральский государственный университет, 1991. – 236 с.

175. Парфентьев Н.П. Профессиональные музыканты Российского государства XVI–XVII вв.: Государевы певчие дьяки и патриаршие певчие дьяки и подьяки. – Челябинск: Книга, 1991. – 446 с.

176. Парфентьев Н.П. Из истории церковно-обрядовой культуры: «певцы» и «халдеи» в Чине архиерейского поставления XV–XVII вв. // Вестник Южно-Уральского государственного университета. Сер.: Социально-гуманитарные науки, 2012. Вып. 18. С. 99–108.

177. Пекарский П.П. Мистерии и старинный театр в России. – СПб.: Тип. Гл. штаба по военно-учебным заведениям, 1857. – 88 с.

178. Пекарский П.П. Наука и литература в России при Петре Великом: в 2 т. – СПб.: Тип. Т-ва Общественная польза, 1862. Т. 1: Введение в историю просвещения в России XVIII столетия. – 596 с.

179. Петров Н.И. Очерки из истории украинской литературы XVII–XVIII веков: Киевская искусственная литература XVII–XVIII вв., преимущественно драматическая. – Киев: Тип. АО Петр Барский в Киеве, 1911. – IV, 535 с.

180. Петровский Н.М. Библиографические мелочи. IV: Об изданиях «Комедии о блудном сыне» // Известия Отделения русского языка и словесности Имп. Академии Наук. СПб.: Тип. Имп. АН. 1912. Т. 17. Кн. 2. С. 156–159.

181. Перетц В.Н. К постановке изучения старинного театра в России // Старинный театр в России XV–XVIII вв. : сб. ст. / Под. ред. акад. В.Н. Перетца. – Пг.: Academia, 1923. С. 7–34.

182. Перетц В.Н. Исследования и материалы по истории старинной украинской литературы XVI–XVIII веков. – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1962. – 118 с.

183. Подтергера И.А. Письма и послания Симеона Полоцкого: автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. филолог. наук: 10.01.01 / Подтергера Ирина Александровна; СПбГУ. – СПб., 2000. – 23 с.

184. Подоляк М.С. К вопросу музыкальной реконструкции «Комедии притчи о блудном сыне» Симеона Полоцкого: кант «О, горе мне, грешнику сушу» как часть спектакля // Вестник музыкальной науки / ред. Б.А. Шиндин. Новосибирск: НГК им. М.И. Глинки. 2018. № 1 (19). С. 30–36.

185. Пожидаева Г.А. Певческие традиции Древней Руси: Очерки теории и стиля. – М.: Знак, 2007. – 880 с.

186. Позднеев А.В. Русская панегирическая песня в первой четверти XVII века // Исследования и материалы по древнерусской литературе: сб. ст. / АН СССР; Ин-т мировой литературы им. А.М. Горького; отв. ред. В.Д. Кузьмина. – М.: Изд-во АН СССР, 1961. С. 338–358.

187. Потехина А.А. Слово и миф. – М.: Изд-во Правда, 1989. – 200 с.

188. Прашкович Н.И. Из ранних декламаций Симеона Полоцкого («Метры» и «Диалог краткий») // Труды Отдела древнерусской литературы / АН СССР; Ин-т русской литературы (Пушкинский Дом); под ред. В.И. Малышева. М.; Л.: Наука, 1965. Т. 21. С. 29–38.

189. Преображенская А.А. Симеон Полоцкий – первый придворный писатель: практика создания образцовых текстов: дис.канд. филолог. наук НИУ ВШЭ: 10.01.01 / Преображенская Анастасия Александровна; НИУ ВШЭ. – Москва, 2018. – 482 с.

190. Протопопов В.В. Русская мысль о музыке в XVII веке. – М.: Музыка, 1989. – 90 с.

191. Пчела, или Главы поучительные из Писания, святых отцов и мудрых мужей / Пер., предисл. и примеч. П.К. Доброцветова. – М.: Сибирская Благозвонница, 2014. – 512 с.

192. Рабинович М.Г. Одежда русских XIII–XVII веков // Русская народная одежда: историко-этнографические очерки / РАН; Ин-т этнологии и антропологии им. Н.Н. Миклухо-Маклая; отв. ред. В.А. Лапинская. – М.: Индрик, 2011. С. 19–62.

193. Разумовский Д.В. Патриаршие певчие диаки и поддиаки и государевы певчие диаки. – СПб.: Изд. Н.Ф. Финдейзена, 1895. – 93 с.

194. Ранняя русская драматургия (XVII — первой половины XVIII в.). Т. 1: Первые пьесы русского театра / АН СССР; Ин-т мировой литературы им. А.М. Горького; под ред. А.Н. Робинсона. – М.: Наука, 1972. – 511 с.

195. Ранняя русская драматургия (XVII — первой половины XVIII в.). Т.2: Русская драматургия последней четверти XVII и начала XVIII в. // Ранняя русская драматургия (XVII — первой половины XVIII в.) / АН СССР; Ин-т мировой литературы им. А.М. Горького; под ред. О.А. Державиной. – М.: Наука, 1972. – 367 с.

196. Ранняя русская драматургия (XVII — первой половины XVIII в.). Т. 3: Пьесы школьных театров Москвы / АН СССР; Ин-т мировой литературы им. А.М. Горького; под ред. А.С. Демина. – М.: Наука, 1974. – 584 с.

197. Резанов В.И. К истории русской драмы: Поэтика М.К. Сарбевского по рукописям музея князей Чарторыйских в Кракове. – Нежин: Типо-лит. насл. В.К. Меленевского, 1911.– XII, 30 с.

198. Резанов В.И. Мудрость Предвечная: киевская школьная драма 1703 года. – Киев: Тип. АО Петр Барский в Киеве, 1912. – 82 с.
199. Резанов В.И. Школьные действия XVII–XVIII вв. и театр иезуитов: Из истории русской драмы. – М.: О-во истории и древностей российских при Московском университете, 1910. – 344 с.
200. Резанов В.И. Школьные драмы польско-литовских школьных коллегий. – Нежин: Типо-лит. Печатник, б. насл. В.К. Меленевского, 1916. – 312, II с.
201. Резанов В.И. Экскурс в область театра иезуитов: К истории русской драмы. – Нежин: Тип. насл. В.К. Меленевского, 1910. – VI, 464 с.
202. Рейтенфельс Якоб. Сказания о Московии // Утверждение династии / Сост. А. Либермана; послеслов., указ., глосс. С. Шокарева. – М.: Фонд Сергея Дубова, 1997. С. 233–406.
203. Ричардс А.А. Философия риторики. Пер. с англ. Р.И. Розиной // Теория метафоры: Сборник: Пер. с англ., фр., нем., исп., польск. яз. / Вступ. ст. и сост. Н.Д. Арутюновой; общ. ред. Н.Д. Арутюновой и М.А. Журиной. – М.: Прогресс, 1990. С. 44–67.
204. Робинсон А.Н. Аввакум и Епифаний. (К истории общения двух писателей) // Труды отдела древнерусской литературы / АН СССР; Ин-т русской литературы (Пушкинский Дом); отв. ред. Малышев. – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1958. Т. 14: Посвящается В.Н. Адриановой-Перетц. С. 391–403.
205. Робинсон А.Н. Борьба идей в русской литературе XVII века / АН СССР; Ин-т мировой литературы им. А.М. Горького. – М.: Наука, 1974. – 407 с.
206. Робинсон А.Н. Вместо введения. Идеологические закономерности движения литературного барокко // Рождение барокко и зарождение классицизма в России XVII — начала XVIII века: сб. ст. / АН СССР, Ин-т мировой литературы им. А.М. Горького; отв. ред. А.Н. Робинсон. – М.: Наука, 1989. С. 4–26.
207. Ровинский Д.А. Русские народные картинки. Атлас: в 3 т. Т. 3: 686–1650: История или действие евангельских притчи о блудном сыне, бываемое лета

от рождества Христова 1685. – СПб.: Экспедиция заготовления Государственных бумаг, 1881. – [8] с., 151 л. ил.

208. Роде Андрей. Описание второго посольства в Россию датского посланника Ганса Ольделанда в 1659 году, составленное посольским секретарем Андреем Роде // Утверждение династии / Сост. А. Либермана; послеслов., указ., глосс. С. Шокарева. – М.: Фонд Сергея Дубова, 1997. С. 11–42.

209. Розов Н.Н. Повесть о новгородском белом клобуке как памятник общерусской публицистики XV века // Труды отдела древнерусской литературы / АН СССР; Ин-т русской литературы (Пушкинский Дом); ред. В.П. Адрианова-Перетц. – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1953. Т. 9. С. 178–219.

210. Русская литература на рубеже двух эпох (XVII — начало XVIII в.): сб. ст. / АН СССР; Ин-т мировой литературы им. А.М. Горького; отв. ред. А.Н. Робинсон. – М.: Наука, 1971. – 430 с.

211. Русская повесть XVII века / Сост. И.О. Скрипиль. – М.: Художественная литература, 1954. – 478 с.

212. Русская силлабическая поэзия XVII–XVIII вв. / Вступ. ст., подгот. текста и примеч. А.М. Панченко; общ. ред. В.П. Адриановой-Перетц. 2-е изд. – Л.: Советский писатель, 1970. (Библиотека поэта). – 422 с.

213. Русский театр XVII века // История русского драматического театра: в 7 т. Т. 1: От истоков до конца XVIII века / В.Н. Всеволодский-Гернгросс; сост. репертуарной сводки Т.М. Ельницкой. – М.: Искусство, 1977. С. 39–75, С. 420–427.

214. Русское государство в XVII веке: Новые явления в социально-экономической, политической и культурной жизни: сб. ст. / Под ред. Н.В. Устюгова, Ю.А. Тихонова и П.Т. Яковлева. – М.: Изд-во АН СССР, 1961. – 440 с.

215. Савваитов П.И. Описание старинных русских утварей, одежд, оружия, ратных доспехов и конского прибора, в азбучном порядке расположенное. – СПб.: Тип. Имп. Академии Наук, 1896. – II, 184 с., [16] л. ил.

216. Савинов М.П. Чин пещного действа в Вологодском Софийском соборе: Историко-литературно-археологический этюд // Русский филологический вестник. Варшава: Тип. Марии Земкевич. 1890. Т. 23. № 1. С. 24–54.

217. Сазонова Л.И. Литературная культура России. Раннее Новое время / РАН; Ин-т мировой литературы им. А.М. Горького. – М.: Языки славянских культур, 2006. – 896 с.

218. Сазонова Л.И. Память культуры. Наследие Средневековья и барокко в русской литературе Нового времени / РАН; Ин-т мировой литературы им. А.М. Горького. – М.: Рукописные памятники Древней Руси, 2012. – 472 с.

219. Сазонова Н.И. Чин пещного действа и интерпретация священной истории в богослужебной практике русской православной церкви XVI–XVII вв. // ПРАЕНМА. Проблемы визуальной семиотики. 2016. № 2(8). С. 37–52.

220. Святитель Симеон, архиепископ Солунский. Премудрость нашего спасения. – М.: Благовест, 2010. – 640 с.

221. XVII век в мировом литературном развитии: сб. ст. – М.: Наука, 1969. – 515 с.

222. Сергеев В.Н. Зооморфизм в языке и словаре // Современная русская лексикография. – Л.: Наука, 1983. С. 53–64.

223. Серль Дж. Метафора. Пер. с англ. В.В. Туровского // Теория метафоры: Сборник: Пер. с англ., фр., нем., исп., польск. яз. / Вступ. ст. и сост. Н.Д. Арутюновой; общ. ред. Н.Д. Арутюновой и М.А. Журиной. – М.: Прогресс, 1990. С. 307–341.

224. Сидоров А.А. Древнерусская книжная гравюра / АН СССР; Ин-т истории искусств. – М.: Изд-во АН СССР, 1951. – 395 с.

225. Симеон Полоцкий. Вирши / Сост., подбор текстов, вступ. ст. и коммент. В.К. Былинина, Л.У. Звонаревой. – Минск: Изд-во «Мастацкая літаратура», 1990. – 447 с.

226. Симеон Полоцкий. Избранные сочинения / Подг. текста, ст. и коммент. И.П. Еремина. – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1953. – 281 с.

227. Симеон Полоцкий. Месяцеслов. – СПб.: Тип. А.С. Суворина, 1882. – 39 с.
228. Симеон Полоцкий. Орел Российский / Изд. подгот. Л.И. Сазоновой; Ин-т мировой литературы им. А.М. Горького РАН; Биб-ка Российской академии наук. – М.: Индрик, 2015. – 376 с.
229. Симеон Полоцкий и его книгоиздательская деятельность / АН СССР; Ин-т мировой литературы им. А.М. Горького; под ред. А.Н. Робинсона. – М.: Наука, 1982. (Русская старопечатная литература (XVI– первая четверть XVIII в.)). – 352 с.
230. Синаксари Постной и Цветной Триодей. – М.: Православный Свято-Тихоновский гуманитарный университет, 2017. – 240 с.
231. Смирнов Н.А. Из литературной истории древнерусской образованности XVII столетия // Журнал Министерства народного просвещения. СПб.: Тип. В.С. Балашева. 1894. Ноябрь. Ч. 296. С. 375–401.
232. Смирнов С.К. История Московской славяно-греко-латинской академии. – М.: Тип. В. Готье, 1885. – 432 с.
233. Смирнов П.С. Внутренние вопросы в расколе в XVII веке: Исследование из начальной истории раскола по вновь открытым памятникам, изданным и рукописным. – СПб.: Т-во Печатня С.П. Яковлева, 1898. – СXXXIV, 358 с.
234. Снегирев И.М. Лубочные картинки русского народа в московском мире. – М.: Университетская типография, 1861. – 136 с.
235. Снегирев И. М. Памятники московской древности с присовокуплением очерка монументальной истории Москвы и планов древней столицы. – М.: Тип. Августа Семена, 1842–1845. – 523 с.
236. Соболевский А.И. Заметки по истории школьной драмы: П.О. Морозов. Очерки по истории русской драмы XVII–XVIII столетий. СПб. 1888 // Русский филологический вестник. 1889. Т. 21. С. 1–14.
237. Соболевский А.И. История Киевской духовной академии. Выпуск первый. I. Период домогилянский. С. Голубева. Киев. 1886: [рец.] // Журнал

Министерства народного просвещения. СПб.: Тип. В.С. Балашева. 1887. Март. Ч. 250. С. 38–50.

238. Соловьев С.М. История России с древнейших времен. Т.10. – СПб.: Амфора, 2016. – 415 с.

239. Соловьев С.М. История России с древнейших времен. 1657–1676. Кн. VI. Т. 11–12. – М.: Мысль, 1991. – 832 с.

240. Софронова Л.А. Поэтика славянского театра XVII — первой половины XVIII в.: Польша, Украина, Россия / АН СССР; Ин-т славяноведения и балканистики. – М.: Наука, 1981. – 263 с.

241. Софронова Л.А. Принцип отражения в поэтике барокко // Барокко в славянских культурах / АН СССР; Ин-т славяноведения и балканистики. – М.: Наука, 1982. С. 78–101.

242. Софронова Л.А. Российский феатрон: Московский любительский театр XVIII в. / РАН; Ин-т славяноведения. – М.: Индрик, 2007. – 448 с.

243. Софронова Л.А. Старинный украинский театр / Отв. ред. С.Е. Князьков. – М.: РОССПЭН, 1996. – 327 с.

244. Софронова Л.А. Славянский театр на пути от барокко к классицизму (Польша, Украина, Белоруссия, Россия) // Рождение барокко и зарождение классицизма в России XVII — начала XVIII в. / АН СССР; Ин-т мировой литературы им. А.М. Горького; отв. ред. А.Н. Робинсон. – М.: Наука, 1989. С. 50–70.

245. Спицын А.А. Пещное действо и халдейская печь // Записки Императорского Русского Археологического общества. – СПб.: Тип. Имп. Академии наук. 1901. Т. 12. Вып. 1–2. С. 92–131.

246. Срезневский И.И. Материалы для словаря древнерусского языка по письменным памятникам: в 3 т. – СПб.: Тип. Имп. Академии Наук, 1893–1912.

247. Старостенко В.В. История религии и свободы совести в Беларуси в документах и материалах. Ч. 2: От Брестской церковной унии до второй половины XVIII в. – Могилев: МГУ имени А. А. Кулешова, 2015. – 264 с.

248. Стахорский С.В. Драматургия Симеона Полоцкого и театр его времени. – М.: ГИТР, 2013. – 52 с.

249. Стеблин-Каменский М.И. Историческая поэтика. – Л.: Изд-во ЛГУ, 1978. – 174 с.

250. Стенникова П.А. Церковно-театрализованные действия в России XVI–XVII вв. (На примере «Пещного действия» и «Шествия на осляти» в Вербное воскресенье): дисс. канд. ист. наук: 07.00.02 / Стенникова Полина Александровна; Южно-Уральский государственный университет. – Челябинск, 2006. – 271 с.

251. Стрейс Ян. Третье путешествие по Лифляндии, Московии, Татарии, Персии и другим странам // Московия и Европа / Сост. А. Либермана и С. Шокарева, послеслов. И. Андреева. М.: Фонд Сергея Дубова, 2000. С. 315–468.

252. Строев П.М. Выходы государей царей и великих князей Михаила Федоровича, Алексея Михайловича, Федора Алексеевича, всея Руси самодержцев: (С 1632 по 1682 год) / [авт. пред. П. Строев]. – М.: В тип. А. Семена, 1844. – VIII, 702, 109 с.

253. Татарский И.А. Симеон Полоцкий. Его жизнь и деятельность. Опыт исследования истории просвещения и внутренней церковной жизни во вторую половину XVII века. – М.: Тип. М.Г. Волчанинова, 1886. – 349 с.

254. Терентьева П.В. Музыкальная текстология и реконструкция древнерусского чина «Пещное действо»: дис.канд. искусствовед.: 17.00.02 / Терентьева Полина Владимировна; Российская Академия музыки имени Гнесиных. – Москва, 2008. – 352 с.

255. Тихонравов Н.С. Русские драматические произведения 1672–1725 годов: в 2 т. Т. 1: Драматические произведения XVII века (1672–1678). – СПб.: Изд. Д.Е. Кожанчикова, 1874. – XLVII, 562 с.

256. Тихонравов Н.С. Русские драматические произведения 1672–1725 годов: в 2 т. Т. 2: Драматические произведения первой четверти XVIII века. – СПб.: Изд. Д.Е. Кожанчикова, 1874. – 498 с., [4] л. ил.

257. Тихонравов Н.С. Сочинения. Т. 2: Русская литература XVII–XVIII вв. – М.: Изд.-во М. и С. Сабашниковых, 1898. – 450 с.

258. Томашевский Б.В. К истории русской рифмы // Томашевский Б.В. Стих и язык: Филологические очерки. – М.; Л.: Художественная литература, 1959. С. 69–131.

259. Толковый типикон / Сост., предисл. и примеч. М. Скабаллановича. 4-е изд. – М.: Изд-во Сретенского монастыря, 2016. – 816 с.

260. Толстая С.М. Братство «по Богу» в славянской народной традиции // Славянские народы: общность истории и культуры: к 70-летию члена-корреспондента РАН В.К. Волкова / РАН; Ин-т славяноведения; отв. ред. Б.В. Носов. – М.: Индрик, 2000. С. 44–52.

261. Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического. М.: Прогресс: Культура, 1995. – 624 с.

262. Турилов А.А. Книга раздачи «поминков» при хиротонии ростовского архиепископа Тихона (1489 г.) // Древнерусское и поствизантийское искусство: вторая половина XV — начало XVI века. – М.: Северный паломник, 2005. С. 451–453.

263. Уилрайт Ф. Метафора и реальность. Пер. с англ. А.Д. Шмелева // Теория метафоры: Сборник: Пер. с англ., фр., нем., исп., польск. яз. / Вступ. ст. и сост. Н.Д. Арутюновой; общ. ред. Н.Д. Арутюновой и М.А. Журиной. – М.: Прогресс, 1990. С. 82–109.

264. Улуханов И.С. О языке Древней Руси. – М.: Наука, 1972. – 135 с.

265. Успенский Б.А. Царь и патриарх: харизма власти в России (Византийская модель и ее русское переосмысление). – М.: Школа Языка русской культуры, 1998. – 680 с.

266. Фефелова О.А. Православные братства на восточнославянских территориях Речи Посполитой во второй половине XVI — первой половине XVII веков: дис.канд. ист. наук: 07.00.02 / Фефелова Оксана Анатольевна; Томский государственный университет. – Томск, 2001. – 246 с.

267. Физиолог / РАН; подгот. изд. Е.И. Ванеевой. – СПб.: Наука, 1996. – 168 с.

268. Финдейзен Н.Ф. Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века: в 2 т. Т. 1: С древнейших времен до начала XVIII в. М.; Л.: Музгиз, 1928. – 365 с.

269. Флоря Б.Н. Миссия В.Н. Лихарева в Польше и Литве (к истории русской внешней политике времен «Потопа» // Славянские народы: общность истории и культуры: к 70-летию члена-корреспондента РАН В.К. Волкова / РАН; Ин-т славяноведения; отв. ред. Б.В. Носов. – М.: Индрик, 2000. – С. 85–99.

270. Фонкич Б.Л. Греко-славянские школы в Москве в XVII веке / РАН; Ин-т всеобщей истории; МГУ им. М.В. Ломоносова; отв. ред. Д.Н. Рамазанова. – М.: Языки славянских культур, 2009. – 296 с.

271. Харлампович К.В. Западнорусские православные школы XVI и начала XVII века, отношение их к инославным, религиозное обучение в них и заслуги в деле защиты православной веры и церкви. – Казань: Тип-лит. Имп. Университета, 1898. – 524 с.

272. Харлампович К.В. Малороссийское влияние на великорусскую церковную жизнь. Т. 1. – Казань: Изд. кн. маг. М.А. Голубева, 1914. – 970 с.

273. Хипписли А. *Carmen echiicum* у Симеона Полоцкого // Труды Отдела древнерусской литературы / АН СССР; Ин-т русской литературы (Пушкинский Дом); отв. ред. Д.С. Лихачев. – Л.: Наука, 1974. Т. 29: Вопросы истории русской средневековой литературы. Памяти В.П. Адиановой-Перетц. – С. 361–364.

274. Христианство. Энциклопедический словарь: в 3 т. / Гл. ред. С.С. Аверинцев. – М.: Большая Российская энциклопедия, 1993–1995.

275. Цветаев Д.В. Протестантство и протестанты в России до эпохи Преобразований. – М.: Университетская типография, 1890. – 784 с.

276. Чекунова А.Е. Русское кириллическое письмо XI–XVIII вв.: Учебное пособие. 2-е изд., испр. – М.: РГГУ, 2017. – 288 с.

277. Черная Л.А. Концепция личности в русской литературе второй половины XVII — первой половины XVIII в. // Рождение барокко и зарождение

классицизма в России XVII — начала XVIII века: сб. ст. /АН СССР, Ин-т мировой литературы им. А.М. Горького; отв. ред. А.Н. Робинсон. – М.: Наука, 1989. С. 220–232.

278. Чин поставления Митрополита Иоасафа, с присовокуплением избрания его и исповедания Православной веры, и повольная ему грамота Новгородского Архиепископа Макария // Акты, собранные в библиотеках и архивах Российской Империи Археографическою экспедициею Императорской Академии наук. – СПб.: Тип. 2 отд. Собств. Е.И.В. Канцелярии, 1856. Т. 1: 1294–1598. С. 158–163.

279. Шляпкин И.А. К истории русского театра при царе Алексее Михайловиче: заметка // Журнал министерства народного просвещения. СПб.: Сенатская типография. 1903. Ч. 346. Март. С. 210–211.

280. Щеглова С.А. Русская пастораль XVII века («Беседы пастушеские» Симеона Полоцкого) // Старинный театр в России / Под. ред. акад. В.Н. Перетца. – Пг.: Academia, 1923. С. 65–92.

281. Щеглова С.А. Декламация Симеона Полоцкого // Сб. ст. в честь академика С.И. Соболевского. – Л.: [Б.и.], 1928. С. 5–9.

282. Hartl E., Das Drama des Mittelalters. Osterfeiern. – Leipzig: Philipp Reclam jun., 1937. – 317 (7) s.

283. Schulze U., Geistliche Spiele im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit. Von der liturgischen Feier zum Schauspiel. Eine Einführung. – Berlin: Erich Schmidt Verlag, 2012. – 263 s.