

1982

АКАДЕМИЯ НАУК СССР
ИНСТИТУТ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
(ПУШКИНСКИЙ ДОМ)

Бегунов Ю. К. ?
Драматургия XVII -

XVIII в. в

ИСТОРИЯ РУССКОЙ ДРАМАТУРГИИ

XVII-
ПЕРВАЯ ПОЛОВИНА
XIX ВЕКА



Отдельный оттиск



ЛЕНИНГРАД · «НАУКА»
ЛЕНИНГРАДСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ

1982



ДРАМАТУРГИЯ КОНЦА XVII—XVIII ВЕКА

Глава первая

РАННЯЯ РУССКАЯ ДРАМАТУРГИЯ (конец XVII—первая половина XVIII века)

1

Драматургия как особый род литературы, объединяющий произведения, предназначенные для сценического воплощения, возникла в России относительно поздно.

Возникновение театра и драматургии в России в конце XVII в. было обусловлено длительным процессом развития общественного и художественного сознания. Рассматривая народные обрядовые игры и отмечая присущие им драматические и комедийные элементы, Д. С. Лихачев утверждает, что по своей поэтике народный театр «не был театром в подлинном смысле слова <...> Театральное представление принципиально отлично и от обрядового действия, и от народного представления». Возникший в России в конце XVII в. театр «внес действительно нечто новое в развитие художественной изобразительности»; он «не мог возникнуть в России раньше, чем возникли предпосылки для понимания художественного настоящего времени, и раньше, чем появились в литературе возможности для перехода от рассказа о событии к воспроизведению этого события, к его изображению».¹

Переход от средневекового типа культуры к типу культуры нового времени вел к замене устаревших, отживших понятий и представлений новыми, соответствующими изменившейся социально-экономической и политической обстановке в стране, находившейся на пороге преобразований. В XVII в. в России сложился иной, уже не средневековый, а переходный от средневе-

¹ Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. М., 1979, с. 291.

ковья к новому времени тип культуры.² Русская драматургия находилась у истоков литературы нового времени. Ее возникновение и развитие тесно связаны с формированием во второй половине XVII в. литературы нового европейского типа, где, кроме эпоса и лироэпоса, были уже сатира, начатки лирики (виршевое стихотворство) и драма. В Европе образование драматургии и театра происходило вследствие социальных причин — общенародной потребности в драматическом искусстве; в XV в. литургическая драма, инсценировки отдельных эпизодов из Евангелия, объединяется с народной драмой. В России XV—XVI вв. этого не произошло. Из-за авторитарного давления русской церкви и государства, искусственно задержавших развитие драматургии и театра, запрещавших всякого рода игрища, социальная потребность в драматургии и театре долго не была реализована. Начиная с 70-х годов XVII в. и до середины XVIII в. в России сосуществуют и борются два разных и противоречивых явления: зачатки устной народной драмы в виде скоморошских фарсов-сценок и литературная драма — придворная и школьная. Драмы того времени чаще всего являлись инсценировками библейских и светских повествовательных текстов, их проблематика и идейное содержание были связаны с идеализацией развивающегося российского абсолютизма.

4 июня 1672 г., на шестой день после рождения царевича Петра, царь Алексей Михайлович приказал «учинити комедию, а на комедии действовать из Библии книгу Есфирь».³ Библейская история Эсфири была хорошо знакома русскому читателю, к тому же внимание к ней поддерживалось политическими обстоятельствами — активизацией русско-персидских отношений,⁴ а также придворной ситуацией: женитьбой царя 22 января 1671 г. на «московской Эсфири» Н. К. Нарышкиной, воспитаннице боярина А. С. Матвеева. Придворным драматургом был назначен магистр богословия и настоятель лютеранской кирки Немецкой слободы в Москве Иоганн Готфрид Грегори (1631—1675). Ему помогали Лаврентий Рингубер и Лаврентий Блюмен-

² См. об этом: *Лихачев Д. С.* 1) XVII век в русской литературе. — В кн.: XVII век в мировом литературном развитии. М., 1969, с. 299—328; 2) Развитие русской литературы X—XVII веков. Эпохи и стили. Л., 1973; *Панченко А. М.* Русская стихотворная культура XVII века. Л., 1973; *Робинсон А. Н.* Борьба идей в русской литературе XVII века. М., 1974; *Демин А. С.* Русская литература второй половины XVII—начала XVIII века. Новые художественные представления о мире, природе и человеке. М., 1977; *Елеонская А. С.* Русская публицистика второй половины XVII века. М., 1978.

³ До начала XVIII в. термин «комедия» обозначал представление, спектакль вообще, так как первыми образцами драматургии того времени считались комедии римских классиков Теренция и Плавта. См.: *Берков П. Н.* Из истории театральной терминологии XVII—XVIII веков («комедия», «интермедия», «диалог», «игрище» и др.). — ТОДРЛ, т. XI. М.—Л., 1955, с. 280—299.

⁴ См.: Ранняя русская драматургия (XVII—первой половины XVIII в.). Первые пьесы русского театра. М., 1972, с. 465—467.

трос, придворные врачи, а также Георг Хюбнер, школьный учитель. В 1672 г. семиактная драма «Эсфирь, или Артаксерксово действо» была написана в стихах на немецком языке и тут же переведена на русский язык силлабическим и отчасти силлаботоническим стихом подьячим Посольского приказа Петром Долговым и польским шляхтичем Иваном Поборским.⁵ 17 октября 1672 г. — день представления драмы в новопостроенной «комедийной хоромине» села Преображенского — стал днем рождения русского театра. «И тешили великого государя немцы ж да люди боярина Артамона Сергеевича Матвеева, как Артаксеркс велел повесить Амана по царицыну челобитию и по Мордохеину научению, и в органи играли, и на фиолах, и в страменты, и танцевали», — рассказывает современник.⁶ Источниками пьесы были «Комедия о царице Эсфири и гордом Амане» из сборника «Englische Comoedien und Tragedien» (1620), Библия, «Иудейские древности» Иосифа Флавия, «История» Геродота, басни Эзопа, немецкие духовные песнопения и некоторые мифы. Пьеса Грегори относится к такому роду обработок библейской книги, которая использует всю историю Эсфири (за исключением IX и X глав), и в этом она сближается со второй редакцией семиактной драмы Ганса Закса «Эсфирь» (1559). Однако у Грегори обработка известного сюжета вполне самостоятельна, он усиливает занимательность и усложняет фабулу.

«Артаксерксово действо» — правоучительно-историческая драма на тему священной истории — построено подобно школьной драме. Оно имеет пролог, семь действий, разделенных на сцены — «сени»; между действиями — четыре интермедии. Представление, вероятно, сопровождалось игрой на музыкальных инструментах, песнями и танцами. Границы действий определялись законченностью развития сюжетных линий: в 1-м — отношениями царя Артаксеркса и царицы Астии, во 2-м — отношениями Артаксеркса и племянницы Мардохея еврейской красавицы Эсфири, в 3-м — заговором Багатана и Тереса против Артаксеркса, в 4—7-м — конфликтом между персидским советником Аманом и Мардохеем. Функцией пролога, как и в пьесах школьного театра, было восхваление царя Алексея Михайловича. «Сени» драмы распадаются на эпизоды или ситуации, развивающие или замедляющие развитие сюжета. Например, наиболее сложной является четвертая «сень» 3-го действия, в которой Эсфирь сообщает Артаксерксу о заговоре и тот вершит правый суд, карает заговорщиков и велит записать в «царственные книги» о благородном поступке Мардохея, раскрывшего заговор. Структурные особенности «Артаксерксова действа» сближают его с эпическими произведениями.⁷

⁵ Там же, с. 465.

⁶ См.: *Бескин Э.* История русского театра, ч. I. М.—Л., 1928, с. 13.

⁷ См.: *Софронова Л. А.* О структуре драматического сюжета («Артаксерксово действо»). — В кн.: *Новые черты в русской литературе и искусстве (XVII—начало XVIII в.).* М., 1976, с. 88—118.

В конце 1672—начале 1673 г. Грегори была написана семи-актная пьеса «Иуди́фь», а в 1673 г. — «Комедия о странствии и браке молодого Товии, сына Товитова». Источниками «Иуди́фи» были Библия, латинская драма об Иуди́фи Шонэуса (1592) и немецкая драма Опица и Чернинга (1646); при этом Грегори углубил психологическую мотивацию поступков действующих лиц и усилил драматизм. В выборе Грегори именно этих трех сюжетов из Библии для историко-нравоучительных трагедий сказана европейская образованность пастора, ставшего волею судьбы придворным драматургом и режиссером. Пьесы аналогичного содержания пользовались широкой популярностью в европейской литературе XVI—XVII вв.

Однако первые драматургические опыты в России не похожи ни на одну из европейских пьес, они вполне оригинальны. Основная идея «Артаксерксова действия» и «Иуди́фи» — наказание гордых и прославление смиренных — прослеживается в русских повестях 60—70-х годов XVII в. о царе Аггее, о Дмитрии Римском, в повестях «Великого зеркала». В обеих пьесах нечестивому гордому царю противопоставляется идеальный самодержец, государь, обладающий несметным богатством и огромной воинской силой, царь-солнце, почти что земной бог. Так в первых драмах соединились вместе библеизм и панегиризм русской проповеди. Эстетика придворного церемониала сказывается в разработке темы благоденствия страны, а также темы нарушения и восстановления мирового правопорядка. Эти темы трактуются дидактически: царь должен заботиться о своих подданных. Благоденствие сменяется несчастьями, войнами. Переход от счастья к несчастью резок и внезапен. Он отражает представления автора о неустойчивости счастья и переменчивости судьбы. Герои пьес — носители абстрактных понятий, атрибутов, олицетворявшие одну-две черты человеческого характера, например гордость или смирение, мстительность или незлобивость, жестокость или доброту, и т. п. Автор пытался ввести психологическую мотивировку их поведения, стремился убедительно показать их переживания. Перед зрителями пьес Грегори проходят гордая, честолюбивая и мстительная Астинь, которой противопоставлена смиренная и добродетельная Эсфирь; жестокий и надменный Аман и мудрый Мардохей; справедливый и терпеливый вельможа Мемухан и два лживых и трусливых заговорщика — Багата и Терес; заносчивый и самоуверенный Олоферн и осторожный и благоразумный Ахиор; легкомысленная Абра и набожная, патриотичная Юди́фь. Средствами раскрытия образов служат речевые характеристики героев.

Главное действующее лицо «Артаксерксова действия» — персидский царь Артаксеркс. Он характеризуется в пьесе главным образом как монарх. Многие действия Артаксеркса обусловлены только этим его положением, а не событиями, которые составляют сюжет драмы. Его атрибут — власть. Точно так же Астинь — носитель атрибута гордости, а Эсфирь — смирения. Терес, Бага-

тан и Мардохей в основном характеризуются отношением к Артаксерксу.

Второстепенные действующие лица драмы создают ее сценические ситуации: они информируют зрителей о происходящих за сценой событиях, выражают отношение к ним и в ряде случаев создают условия для действий основных персонажей.

Поведение драматических героев в пьесах 1670-х годов отличается особой «живостью», связанной с идейно-эстетическим требованием «жизнеподобия». Подробно описывались движения, позы, жесты персонажей, что было продиктовано стремлением драматургов показать энергичных, деятельных героев. Вероятно, это было связано с представлением об идеале человека в эпоху русского барокко.⁸

В начале 1675 г. Георгом Хюбнером (в русских источниках известен как Юрий Михайлович Гивнер), школьным учителем и переводчиком Посольского приказа, была написана трехактная пьеса «Темир-Аксаково действо». В основу этой нравоучительно-исторической драмы на тему гражданской истории положены события войны начала XV в. между среднеазиатским завоевателем Тимуром (Тамерланом) и турецким султаном Баязетом. Основными источниками пьесы были третья глава книги Ж. дю Бека «История великого императора Тамерлана» (1594), Русский Хронограф 1512 г. и византийские хроники. В последних, а также в «Повести о Темир-Аксаке» и «Сказании о иконе Владимирской богородицы», русских памятниках XV в., Тимур представлен как жестокий восточный завоеватель. В своей пьесе Хюбнер придерживался европейской традиции (трагедии К. Марло, 1588 г., и Л. де Гевара, 1668 г.), склонной идеализировать Тимура: он изображается скромным, великодушным, богобоязненным; Баязет же, напротив, трактуется как гордый тиран, жестокий язычник-кровопийца. Эта необычная трактовка удивляла русских зрителей, хорошо знакомых с биографией жестокого завоевателя, угрожавшего в 1395 г. Руси. «Темир-Аксаково действо» отражало напряженность русско-турецких отношений того времени. Основная идея драмы — посрамление гордыни и торжество смирения. «Аз же из неба послан, — заявляет о себе Тамерлан, — да дерзость его (Баязета, — *Авт.*) усмирю и научу, яко господь бог гордых казнит, его же сила есть гордых низложить, смиренных же возвышати».⁹ Тимур выступает ревностным защитником христиан-византийцев, жителей Константинополя. Центральная сцена в пьесе — это сцена кровопролитной битвы, пленения и самоубийства Баязета, на глазах у зрителей разбивающего голову о прутья клетки, в которую он заключен.

Наличие кровавых сцен, чередующихся с комическими эпизодами — главным образом потасовками «шутовских персон», сбли-

⁸ См.: Демин А. С. Русская литература второй половины XVII—начала XVIII века, с. 58—72.

⁹ Русская драматургия последней четверти XVII и начала XVIII века. М., 1974, с. 81.

жает «Темир-Аксаково действо», так же как и «Иудифь», с репертуаром театра «английских комедиантов». Однако в отличие от «Иудифи» здесь нет многословия, действие развивается быстро, стремительно.

Несколько иначе были построены пьесы, сюжет которых восходил к Библии. Одна из них — «Малая прохладная комедия об Иосифе», написанная И. Г. Грегори ритмической прозой в конце 1674—начале 1675 г., — сохранилась не полностью. Источниками трагикомедии были Библия и апокриф «Завет 12-ти патриархов». Это была, вероятно, пятиактная драма, охватывавшая всю библейскую историю Иосифа. Заглавие (перевод с немецкого — «Kurzweilige lustige Cömodie») как будто бы указывает на связь с европейской школьной драмой, на популярный, третий по значимости после историй Эсфири и Юдифи, сюжет. Однако история Иосифа в пересказе Грегори — это прежде всего развлекательная пьеса для светского придворного театра. Она не имеет чисто правоучительной функции в отличие от школьной драмы.

Грегори не воспользовался и формальными приемами школьной драматургии. В его пьесе нет аллегорических персонажей. Она отличается простотой и лаконичностью композиции. При этом автор стремился к правдивости в изображении чувств и переживаний персонажей. К числу сценических находок следует отнести сцену обольщения Иосифа египтянкой Вильгой, женой Пелтефрия, и сцену продажи Иосифа в рабство братьями в пустыне у колодца. Пьеса требовала многочисленных перемен декораций, поскольку действие происходит то в доме Иакова, то у Пелтефрия или у фараона. На это указывают лаконичные ремарки. В образе мужественного и целомудренного Иосифа отразились нравственные идеалы эпохи.

«Жалобную комедию об Адаме и Еве», согласно свидетельству И.-Г. Спарвенфельдта, Грегори сочинил незадолго до смерти. Язык этой правоучительной драмы — чисто русский, свободный от германизмов — свидетельствует о том, что пьесу мог переработать и дописать один из русских переводчиков Посольского приказа. Ее источники — Библия и апокрифы. Тема пьесы — грехопадение человеческого рода и искупление его грехов, но в центре романа не само грехопадение, а его последствия: дальнейшая судьба согрешивших и потерявших райское блаженство людей. Хотя конца текста пьесы не сохранилось, можно предполагать, что развязка была оптимистической и связана с идеей искупления первородного греха Спасителем. Пьеса построена как средневековые мистерии и моралите. Со школьной драмой ее роднят наличие аллегорических персонажей (Истина, Правда, Милосердие, Мир), а также пятиактная композиция.

В «Жалобной комедии» недостает сценического действия, его едва ли восполняют попытки психологически мотивировать поведение Адама, Евы и искушителя Змия. Однако некоторые сцены драматичны. Это достигается изображением патетических чувств персонажей. Так, например, в монологе Адама, вкусившего за-

претное яблоко, патетически выражены раскаяние, страх, сожаление, овладевшие героем. Одним из главных персонажей пьесы является Сын божий, который стремится спасти людей и становится искупителем их греха. Таким образом, финал пьесы был оптимистичен.

Появление драматургии, ориентирующейся на общеевропейские сюжеты, было первым признаком приобщения России к европейской культуре.¹⁰

2

Наиболее распространенной разновидностью драматических произведений до А. П. Сумарокова была школьная драма. Обязанная своим происхождением потребностям европейского классического образования и получившая особенно широкое распространение в Германии конца XVI—XVII в., она имела вначале исключительно учебно-воспитательное значение. В 70-е годы XVII в. через Польшу, Белоруссию и Украину школьная драма проникла в Россию. Основываясь на римских комедиях Теренция и Плавта, школьная драма возродила внешнюю форму древнегреческих стихотворных трагедий с антипрологом и прологом, с фабулой из 3—5 актов, разделенных на сцены или явления (число которых не могло быть более 9, а количество действующих лиц в одном акте — не более 14), с эпилогом и интермедиями, с хорами и танцами под музыку. Сюжеты драм заимствовались из священной или гражданской истории, обязательными были насыщенность мифологическими и аллегорическими образами и картинками, роскошь и пышность сценической постановки. Тексты пьес снабжались аргументами, или синопсисами, т. е. краткими пересказами содержания каждого акта или явления, ремарками, а также списком действующих лиц. По строению фабула делилась на четыре части: протазис, в котором зрителю уже становилась ясной сущность сюжета, но развязка оставалась скрытой (в трагедии протазис заменял пролог, который читал сам автор или ведущий), эпистазис — развитие сюжета и начало кульминации (1—2-й акты), катастазис — главная часть пьесы, где интрига достигает наивысшего развития (2—4-й акты), катастрофа — развязка, в трагедии печальная, в комедии благополучная (4—5-й акты).

Содержание и форма школьных пьес регламентировались поэтиками. Теория школьной драмы, основанная на учении Аристотеля и всесторонне разработанная в поэтиках Я. Понтана (1594), Ю. Ц. Скалигера (1594), М. К. Скарбевского (1618—1620), А. Доната (1631), Я. Мазены (1654—1683), а также

¹⁰ См.: Робинсон А. П. Первый русский театр как явление европейской культуры. — В кн.: Новые черты в русской литературе и искусстве (XVII—начало XVIII в.). М., 1976, с. 8—27.

в польском трактате «Poetica practica» (1648), стала известна в России в середине XVII в. В курсах поэтики, читанных в Киево-Могилянской коллегии с 1631 г., теория школьной драмы излагалась по Понтану и Скалигеру. К 1685 г. относится самый ранний из сохранившихся до наших дней курсов поэтики — «Fone Castalius», который открывает собой блестящий ряд поэтик: Ф. Прокоповича (1705), Л. Горки (1707), П. Клепицы (1709), М. Слотвинского (1726), П. Конючевича (1739), Г. Кошисского (1746). С 1687 г. теория школьной драмы стала читаться украинскими преподавателями в московской Славяно-греко-латинской академии. В 1680-е годы в личной библиотеке князя В. В. Голицына находились четыре книги «О строении комедии». До наших дней сохранились только некоторые из курсов поэтики, читанных украинскими преподавателями в Москве, Твери, Новгороде и Смоленске: И. Хмарного (1726—1727), Ф. Кветницкого (1732), И. Одровонж-Мигалевича (1741), М. Г. Тихорского (1743), М. Базилевича (1752—1753). Взгляды Доната о трагическом и комическом были изложены в изданном в 1720 г. в Москве трактате Полидора Вергилия Урбинского «О изобретении вещей». Школьные руководства признавали шесть видов драмы: трагедию, комедию, трагикомедию, комедотрагедию, диалог и декламацию; от средневековья школьная драма унаследовала три вида пьес — мистерию, моралите и миракль.¹¹

Все указанные виды драматических произведений стали известны и в России, но на русской почве они претерпели значительные изменения. Русские школьные драмы полностью отвечали двум целям придворной драматургии — поучать и развлекать. Большое значение имела и третья цель: учить преподавателей и студентов поэтике классического драматического искусства. Эти особенности русской школьной драмы отвечали потребностям общества в эпоху петровских преобразований.

Продолжением средневековых мистерий явились в России драмы Симеона Емельяновича Петровского-Ситциановича (Полоцкого) (1629—1680) и Даниила Саввича Туптало (1651—1709; впоследствии — Димитрий, митрополит Ростовский). Придворный поэт и воспитатель царских сыновей, Симеон Полоцкий был автором пьесы «О Навходоносоре царе, о теле злате и о трех отроцех, в печи не сожженных» (1673—1674), а Д. С. Туптало написал «Комедию на Рождество Христово» (1702). Первая из них продолжает традиции «Пещного действия» и написана силлабическими стихами на сюжет 3-й главы ветхозаветной «Книги пророка Даниила», вторая — зависит от мистерий на Рождество и использует Евангелие и польскую пьесу «Dialogus in navitatem Christi». Первая создана в Москве для придворного театра, а вторая — в Ростове для театра местной семинарии.

¹¹ О поэтике русской школьной драмы см. подробнее: Софронова Л. А. Поэтика славянского театра XVII—первой половины XVIII в. Польша, Украина, Россия. М., 1981.

Драма Димитрия Ростовского построена по всем правилам школьной поэтики. Однако в ней уже заметно стремление освободиться от средневековой схоластики и условности. Так, в эпизоде с пастухами Димитрию Ростовскому удается создать живые бытовые образы. Борис, Авраам и Афоня напоминают персонажей украинской вертепной драмы Грицько и Прицько. Пастухи Авраам и Афоня отправились в город за покупками, а Борис остался стеречь овец. Когда стемнело, Борис пошел искать товарищей, а они замешкались в пути, зашли «за алтынец винишка испить», да и про друга не позабыли, захватили с собой вина, вернулись, сели ужинать, и в это время ангел возвестил им о рождении Иисуса Христа и велел им немедленно отправляться в Вифлеем. Пастухи не сразу смогли поверить в то, что к ним может быть послан небесный вестник, и принимают поющих в небе ангелов за птичек.

Обычно волхвы приносят новорожденному младенцу подарки. Пастухи серьезно обеспокоены необходимостью соблюсти обычай:

Осударь! Надобно ли што в поклон понести,
Штоб не велел, як наш князь, в шею вон вести? —

спрашивает Борис у ангела. А перед Христом он извиняется: «Прости нас, што ни с чем здесь припли».¹²

Своеобразным продолжением и развитием средневековых моралите была «Комидия притчи о Блудном сыне» (1673—1678) Симеона Полоцкого, написанная на сюжет хорошо известного евангельского рассказа (Еванг. от Луки, XV, 10—32). Основная тема драмы — отношения отцов и детей; автор утверждает, что юношеству необходимы образование и добронравие, а старшим — мудрость и снисходительность. Пьеса написана силлабическим стихом и состоит из пролога, шести актов, эпилога и четырех интермедий; по ходу действия много пения и танцев, особенно в сценах кутежей Блудного сына. Это по существу драматизированная проповедь или драма нравоучительного содержания, где действующими лицами выступают не живые личности, а олицетворения абстрактных понятий, пороков или добродетелей. Рисуя жизнь юноши на чужбине, Симеон Полоцкий вводит в пьесу ряд живых бытовых сцен, чего не было ни в средневековых моралите, ни в придворных драмах. Устами Блудного сына Симеон Полоцкий доказывает пользу наук и образования, по с важнейшей оговоркой: ссылкой на божественный промысел.

Пьесы Симеона Полоцкого занимают особое место в русской драматургии. «Их автор-монах, — замечает О. А. Державина, — хотя и пишет свои пьесы на библейский и евангельский сюжеты и излагает их в стихах, однако по своему характеру они ближе

¹² Димитрий Ростовский. Рождественская драма. — В кн.: Русская драматургия последней четверти XVII и начала XVIII века. М., 1974, с. 234—236.

к пьесам придворного театра, для которого, по-видимому, и были предназначены».¹³

Продолжением традиций средневековых мираклей явилась стихотворная драма «Венец славно победоносный добродетельному храбренику Христову, святому великомученику Димитрию в день преславного праздника его торжественный от смиренных того именовца преосвященного Димитрия митрополита Ростовского и Ярославского питомцов грамматики учащихсх младенцев стихословие от дванадесятицветов сплетенный в богоспасаемом граде Ростове в лето от Рождества Христова 1704». Ее автором, по предположению П. Н. Беркова, был преподаватель русского языка Ростовской семинарии Евфимий Морозин.¹⁴ Основной источник — Житие Димитрия Солунского, сочиненное Димитрием Ростовским для своих Четьих-миней. Эта пьеса состоит из синопсиса, антипролога, пролога, двух действий, каждое из которых насчитывает по шести явлений, и эпилога. Наряду с персонажами жития действуют аллегорические фигуры — Многобожие, Православие, Слава Димитрия, Тщеславие Максимианово, а также Вера, Надежда, Любовь, поддерживающие Димитрия в его решении проповедовать христианство. В центре драмы два противоположных образа — царя-мучителя и христианина-мученика. Сомнения Димитрия — «Лучше ли бояться царя земного или небесного?» — воспринимались современниками как намек на Димитрия, митрополита Ростовского, критиковавшего с церковной кафедры отношение правительства Петра I к русской церкви.

Жанр мираклей получил дальнейшее развитие в театре царевны Натальи Алексеевны. Это пьесы о Георгии и Плакиде, об Адриане и Наталии, об Иулиане, о Евстафии Плакиде, о Екатерине, о Хрисанфе и Дарии, о Евдокии-мученице, о пророке Данииле, об Андрее Первозванном, о Богородице, о Варлааме и Иоасафе, о Ксенофонте и Марии. Все они составлены на тексты Четьих-миней Димитрия Ростовского. От большинства из них до нас дошли только списки ролей, от «Действа о святой мученице Евдокии» — программа, а текст миракля о Ксенофонте и Марии сохранился полностью. Источники последнего — эллинистический роман, известный в переработанном виде как «Житие преподобных Ксенофонта и Марии и сыновей их Иоанна и Аркадия», а также «Слово о суевории и сучастии» Симеона Полоцкого и Библия. В этой прозаической пьесе наряду с персонажами жития действуют аллегорические фигуры — Вера с крестом, Надежда с якорем, Любовь с пылающим сердцем, а также Ангел и Дьявол. Особую композиционную роль играет Прозорливец, лицо посредническое, который все видит и все знает наперед. В центре драматического действия — разлука отца и матери

¹³ Державина О. А. Русский театр 70—90-х годов XVII в. и начала XVIII в. — В кн.: Русская драматургия последней четверти XVII и начала XVIII века. М., 1974, с. 52.

¹⁴ Берков П. Н. Школьная драма «Венец Димитрию» (1704 г.). — ТОДРЛ, т. XVI. М.—Л., 1960, с. 323—357.

с детьми и встреча с ними. В духе веяний петровского времени описывается заграничное путешествие с сочувственным отношением к «еллинскому любомудрию» и «философскому учению», но в конце пьесы в благодарность богу за спасение и родители и дети поступают в монастырь. В развитии сюжета большую роль играют пророчества, предсказания, вещие сны.

Из репертуара театра царицы Прасковьи Федоровны (1708—1723) сохранился стихотворный миракль «Действо о страдании святыя мученицы Праскевии». Его источник — «Страдание святой великомученицы Параскевы-Пятницы» из Четых-миней Дмитрия Ростовского. Пьеса состоит из 7 явлений и эпилога. В центре драмы три характера: царь-мучитель Диоклитиан, исполнитель его воли Геммон, также злодей, но наделенный чувством сострадания, и христианка-мученица красавица Праскевия. В драму включена сцена объяснения военачальника Геммсна с Праскевией. Он говорит:

Прошу тя, любимая,
Да отпадоши совести твоея,
Да повинишися воли моея,
Ибо красоте твоей удивляюся,
Любовию и сердцем распаляюся.
Красота твоя снедает утробу мою,
Прошу ти, да приклониши выю свою.¹⁵

Однако Праскевия отвергает любовь Геммона, она выбрала себе небесного жениха — Христа.

Обычно характеры и способ их обрисовки, а также речь персонажей мираклей полностью зависят от своих книжных источников — произведений агиографии. Потому образы мучеников и их мучителей получались четко противопоставленными друг другу. Речь персонажей изобиловала церковнославянизмами, была риторична и мало индивидуализирована. По сути дела это не драматические произведения, а жития, переложенные в диалог и монологи, сохранившие свое дидактическое назначение.

Одной из самых популярных разновидностей пьес школьного театра были нравоучительные драмы на темы священной истории. «История о Давыде и Голиаде» была написана для придворной сцены в январе 1676 г. Степаном Чижинским, шляхтичем Львовского повета, бывшим учителем Киево-братской школы, потом Смоленской воеводской школы. Я. Я. Штелин свидетельствует, что с конца XVII в. в некоторых монастырях Киева и Москвы студенты и семинаристы часто представляли небольшую, свободную по форме пьесу, или *Actus oratorius*, из библейской истории.¹⁶ Однако их тексты до наших дней не дошли. К 1720-м го-

¹⁵ Действо о страдании святыя мученицы Праскевии. — В кн.: Пьесы столичных и провинциальных театров первой половины XVIII века. М., 1975, с. 226.

¹⁶ *Stählin J.* Zur Geschichte des Theaters in Russland. — In: Johann Joseph Haygold's Beylagen zum neueränderten Russland, Th. 1. Riga—Mietau, 1769, S. 397.

дам относятся написанные рифмованной прозой «История о царе Давиде и сыне его Соломоне Премудром» и «Действо о князе Иефе Галаатском, како принесл дщерь свою единородную на жертву богу». Источником первой были 1-я и 2-я главы III Книги Царств, а второй — 11-я глава Книги Судей Израилевых. «История» написана на очень популярный в европейской драматургии XVII—XVIII вв. сюжет о заговоре Адоная против царя Давида во время его болезни (ср. немецкие школьные драмы «Адонай» и «Мудрый Соломон»). Лишение царем Давидом права престолонаследия старшего сына, казнь Адоная и наказание его сообщников, воеводы и патриарха, возможно, косвенно отражают дело царевича Алексея (1716), а назначение Соломона наследником престола — намек на события 1722 г., когда был принят указ о праве царя назначать себе преемника.¹⁷

Главный драматический конфликт «Действа о князе Иефе Галаатском» — борьба чувства и долга: отец должен принести в жертву свою дочь в честь победы над аммонитянами. Борьба заканчивается победой долга. Это предвосхищает трагедии А. П. Сумарокова. Замечательны плачи Иефая и его дочери, приближающиеся к народным плачам. Язык обеих пьес высокопарный, книжный, с церковнославянизмами и неологизмами петровского времени.

Сюжет об Эсфири в XVIII в. вновь приобрел большую популярность у русских драматургов, поскольку события придворной и семейной жизни Петра I и его преемников, а также перипетии борьбы вокруг трона вызывали ассоциации с древней историей об Астине, Эсфири и Артаксерксе, Амоне и Мардохее. Одна из таких пьес — «Действие об Есфири», написанная силлабическим стихом в 1722—1724 гг. Парфением Яновичем или Иустином Радзинским, преподавателями Славяно-греко-латинской академии.

Первой правоучительно-исторической драмой на тему гражданской истории была трагикомедия «Владимир», созданная Феофаном Прокоповичем (1681—1736) на Украине и поставленная 3 июля 1705 г. на сцене Киево-Могилянской академии. Впервые в русской драматургии сюжетом пьесы избираются события национальной истории, предшествовавшие крещению Руси при киевском князе Владимире I Святославиче (989 г.). Ее непосредственные источники — «Синописис» Иннокентия Гизеля (Киев, 1674) и русские летописи. Написанная 13-сложным силлабическим стихом, эта школьная драма состоит из пяти действий, а также из пролога и эпилога, в которых выступает хор. В трагикомедии, как утверждал Феофан Прокопович, «остроумное и смешное смешивалось с серьезным и грустным и ничтожные действующие лица — с выдающимися».¹⁸

¹⁷ См.: Пьесы столичных и провинциальных театров первой половины XVIII в. М., 1975, с. 611.

¹⁸ Феофан Прокопович. О поэтическом искусстве. — В кн.: Феофан Прокопович. Соч. М.—Л., 1961, с. 432.

В отличие от других школьных пьес во «Владимире» освещается не вся жизнь князя, а лишь его борьба за крещение Руси. Пьеса повествует о том, что происходило в душе князя Владимира, прежде чем он решил отказаться от язычества и принять христианство. Владимиру препятствуют явившаяся из ада Тень убиенного им брата Ярополка, корыстные и невежественные жрецы Жеривол, Курояд и Пиар, духи бездны — бесы-искусители. На стороне Владимира выступают христианский философ Грек, вступающий в жаркий спор со жрецами, военачальники Мечислав и Храбрый, исполняющие повеление Владимира, и сыновья Владимира Борис и Глеб. Очевидно, в целях создания большего художественного эффекта Феофан допустил хронологическую неточность: в 989 г. князю Глебу было 5 лет от роду, а Борис еще не родился. На их стороне и «райские силы» — апостол Андрей и ангелы. Драма написана специально для школьного театра, но всем правилам школьной поэтики, курс которой в Киево-Могилянской академии читал тогда сам Прокопович. Часть персонажей драмы это персонификации, но аллегорических фигур, основанных на греко-римской мифологии, в пьесе почти нет. Четкая и ясная композиция придает пьесе стройность. Действие развивается в точном соответствии с поэтикой Феофана Прокоповича. В протазисе — 1-м действии — темные силы во главе со жрецом Жериволом, побуждаемым Тенью Ярополка, решают вступить в борьбу с Владимиром. В эпитазисе — 2-м действии — разворачиваются главные действия на празднике Перуна. В «катастрофе» — 3-м и 4-м действиях — изображаются препятствия: в душе Владимира происходит борьба, пока князь не убеждается окончательно в превосходстве христианства над язычеством и не принимает решения креститься и привести к крещению всю Русь. Напрасно плачет Прелесть, пытаясь его уговорить и соблазняя Владимира картиной привольного жития. В 5-м действии наступает развязка: Владимир приказывает Мечиславу и Храброму казнить жрецов и заставить их низвергнуть идолов. В послании к Мечиславу князь рассказывает о чуде при своем крещении — исцелении от болезни глаз. В эпилоге звучит апофеоз России. Апостол Андрей с хором ангелов славят страну и ее неисчислимых совершенных мужей, среди которых названы украинский гетман Иван Мазепа, киевский митрополит Варлаам Ясинский, глава русской церкви Стефан Яворский и, наконец, Петр Великий. Апостол Андрей предрекает будущую блестящую судьбу Киева и процветание города во все времена.

Любопытно отметить, что во «Владимире» соблюдены единства действия и времени, но не соблюдено единство места: герои пьесы действуют в аду, на земле (в Киеве) и на небесах.

Пьеса Прокоповича публицистична. Изображая события далекого прошлого, она была тесно связана с современностью: реформаторская деятельность князя Владимира Святославича и его столкновения с языческими жрецами исторически ассоциировались с преобразовательной деятельностью Петра I и его борьбой

с консервативным духовенством, представителей которого в петровскую эпоху нередко бранно называли жрецами, фарисеями и лицемерами. В трагикомедии «Владимир» ощутимо влияние античной, римской драматургии. Некоторые черты ее поэтики превосхищают особенности стиля классицистических трагедий на темы русской истории Сумарокова, Ломоносова и Княжнина.

В январе 1716 г. в театре царевны Натальи Алексеевны в Петербурге была поставлена 12-актная аллегорическая пьеса «Стрельцы», в основу которой, вероятно, легли события стрельцкого бунта 1698 г. Мекленбургский посланник Ф. Х. Вебер, присутствовавший на одном из представлений театра, в своем дневнике записал: «Сама царевна написала драму и комедию на русском языке, взяв содержание их частью из Библии, частью же из светских происшествий <...> Арлекин, из обер-офицеров, вменялся туда и сюда со своими шутками, и, наконец, вышел оратор, объяснивший историю представленного действия и обрисовавший в заключение гнусность возмущения и бедственной всегда исход опых. Как уверяли меня, во всем этом драматическом представлении под скрытыми именами представлялось одно из последних возмущений в России».¹⁹ Можно предположить, что здесь имелись в виду бунт четырех стрельцких полков летом 1698 г. и попытка царевны Софьи захватить власть.

К светским трагедиям относятся и две стихотворные драмы конца 1720-х — начала 1730-х годов — «История Кира» (или «Пьеса о воцарении Кира») и «Акт о царе перском Кире и о царице скифской Тамире». Их основу составляют рассказы римского историка Юстина о персидском царе VI в. до н. э. Кире. В первой из них повествуется о вещем сне мидийского царя Астиага, его попытке избавиться от своего внука — младенца Кира, о воспитании Кира пастухом, его встрече с дедом и, наконец, о воцарении Кира. Во второй драме рассказывается о том, как Кир хитростью взял в плен и убил сына скифской царицы, но затем Тамира в честном бою пленила и казнила Кира. По содержанию русские пьесы соответствуют немецкой драме Г. Закса «Трагедия о рождении, жизни и смерти короля Кира» (1557): первая — 1—6-му ее актам, вторая — 6 и 7-му актам. Однако в отличие от пьесы Закса, в которой основное внимание уделялось развитию занимательного сюжета, в русских драмах главный интерес сосредоточен на нравовании. В них проводится мысль, что разумность поступков правителей зависит от того, следуют ли они советам своих премудрых вельмож. Тем не менее основное действие развивается легко и свободно. В пьесах о Кире отражена реальная историческая обстановка конца 20-х годов XVIII в.: воцарение Петра II и возрастание роли дворянской олигархии; действующие лица напоминают исторических деяте-

¹⁹ Вебер Ф. Х. Записки о Петре Великом и его царствовании. СПб., 1872, стб. 1424.

лей: Кир и Астиаг — Петра II, Гарпаг — А. Д. Меншикова, Пастырь — С. А. Маврина, воспитателя Петра II.

В начале XVIII в. в Москве становится популярной стихотворная панегирическая драма, типа европейских «*ludi caesarei*». Известен цикл из шести пьес, сочиненных преподавателями и студентами московской Славяно-греко-латинской академии в честь побед России в Северной войне. Они должны были служить государственно-патриотическим целям: укреплению российского абсолютизма и прославлению его политики. Все шесть пьес носят длинные и пышные заглавия. Полностью сохранился текст только одной из них: «Страшное изображение второго пришествия господня на землю при державе благочестивейшаго, самодержавнейшаго государя нашего, царя и великаго князя Петра Алексеевича, всея великия и малыя и белыя России самодержца, действием благороднейших отроков великороссийских в его царского пресветлаго величества Славено-российских Афинах, в царствующем и богоспасаемом, великом граде Москве явленное лета господня 1702-го месяца февруаря в 4-й день».

«Страшное изображение» по композиции и особенностям сюжета тесно связано с традицией польских и украинских школьных драм. Источниками пьесы послужили украинские драмы-моралите пасхального цикла — «Царство природы людской прелестию разоренное, благодатию же Христа паки составленное» (1698), «Свобода от веков вожделенная природе людской» (1701), «Розмова вкратце о душе грешной, суд принявшей от судии справедливого, Христа Спасителя», а также Евангелие и 2-я глава библейской «Книги пророка Даниила». Действующие лица пьесы, а их около 140, — аллегорические фигуры, библейские герои, персонажи античной мифологии. Петр I изображен в облике Марса Российского, а Карл XII — в образе Кира, воплощающего земное зло. Сюжет драмы двуплановый: история страшного суда над грешною душой и история Северной войны. Северная война изображается как справедливая, освободительная; губительные несправедливые войны осуждаются.

Взаимодействие абстрактных аллегорических фигур и сценические эффекты были основными средствами развития сюжета в панегирических пьесах. Эти пьесы были предназначены для массового зрителя, но представляли собой эмблематико-символическое зрелище, которое требовало знания античной истории и мифологии, а также Священного писания, и потому были понятны далеко не многим. Школьные драматурги вопреки запретам поэтики Феофана Прокоповича широко используют христианскую и языческую (греко-римскую) символику, изощряются в утонченном аллегоризме (Федор Журовский, Исаакий Хмарный, Самуил Рубчановский, Иннокентий Одровонж-Мигалевич).

Отличительная черта драматургии Ф. Журовского — секуляризация панегирического действия, отказ от сюжетов и образов Священного писания. Первая из его пьес, «Диалог о Гофреде, победившем сарацины» (1722), написана силлабическим стихом

по случаю возвращения Петра I из Персидского похода.²⁰ Төр-
мни «диалог» употреблялся в XVII в. в Польше для обозначения
аллегорико-правоучительной пьесы вообще. Это своеобразное
произведение продолжает традиции панегирической драмы, но
отличается от нее малыми размерами, ограниченным кругом дей-
ствующих лиц, диалогическим построением, отсутствием посто-
ронних сцен и отступлений от главной темы. Его сюжет, весьма
популярный в европейских литературах, — прославление похода
крестоносцев в 1097—1099 гг. под начальством Готфрида Буль-
онского в Палестину — имеет инносказательный смысл: аллегориче-
ское прославление завоевателя похода Петра I в Азию. Дра-
матический конфликт возникает в результате препятствий
алых сил, помощников сарацин: фурий, исчадий ада, Гигаса,
Роскоши, Смерти и др. Они мешают «воину Европы» Гофреду
освободить Азию, но он преодолевает свою нерешительность, по-
беждает сарацин и освобождает Азию.

Перу Журовского принадлежат еще две стихотворные
пьесы — «Слава российская» (1724) и «Слава печальная»
(1725). Первая написана по поводу коронации Екатерины Алек-
сеевны, вторая — в связи со смертью Петра I. В них действуют
только аллегорические фигуры, в том числе персонификации
европейских стран. В «Славе печальной» в конце появляются
живые люди, которые скорбят о Петре I. Это старики и молодые
дворяне, кавалеры. В «Славе российской» в 1-м акте в 16 стати-
ческих сценках изображаются военные победы России над Шве-
цией, Польшей, Персией и Турцией, исполняются канты «Виват,
Россия», а в 6-м явлении Россия сама поет благодарственную
песню («апофеоз России»). 5-е явление представляет собой ал-
легорическое изображение Персидского похода Петра I и взятие
Дербента. «Слава печальная» — это плач о бедственном поло-
жении России в связи с кончиной Петра I и панегирик его делам.
В финале о нем скорбят и другие страны — Швеция, Саксония,
Полония, Персия.

Исаакий Хмарный, преподаватель риторики Славяно-греко-
латинской академии, выходец из Киевского-Никольского мона-
стыря, вновь обратился к Библии, к 18—20-й главам IV Книги
Царств, для создания панегирической драмы «Образ победоносия
торжественного подвигположника, огражденного несуменною
в бога верою, надеждою и любовию, иерусалимскаго царя Езекия,
чрез художество юности благородных отроков училищ, москов-
ской Славяно-греко-латинской академии риторскаго стиховнаго
составления, наподобие благодарящей России, всемогущему богу
за благодеяния, со упованием неоскудным, начертан лета гос-
подня 1728». Ее тема — прославление Петра II накануне его
торжественного въезда в Москву и коронации (28 февраля
1728 г.).

²⁰ Верков П. И. К истории русского театра 1720-х годов («Диалог
о Гофреде, победившем сарацины»). — ТОДРЛ, т. X. М.—Л., 1954, с. 389—
407.

Развитие жанра панегирической драмы заканчивается двумя пьесами, испытавшими влияние поэтики Ф. Кветницкого. Это «Образ торжества российского доблественному подвигоположнику, начертан от трудов риторических во училищах славено-латинских», написанный в 1742 г. в Москве Самуилом Рубчановским, иеромонахом из Киева, преподавателем риторики Славяно-греко-латинской академии, и, во-вторых, «Стефанотокос», т. е. «В венце рожденный», написанный в 1742 г. в Новгороде префектом Новгородской духовной семинарии и преподавателем поэтики Иннокентием Одровонж-Мигалевичем. Оба произведения посвящены прославлению в аллегорической форме дворцового переворота 25 ноября 1741 г., в результате которого к власти пришла дочь Петра I Елизавета Петровна.

Законность переворота как бы подтверждается всем ходом истории и вмешательством небесных сил, хотя ни образов, ни реминисценций Священного писания в пьесах нет. «Образ торжества» рассматривает переворот как героический подвиг, «Стефанотокос» — как преодоление «злостраданий» Елизаветы. В пьесах много аллегорических фигур. Аллегорические картины «Стефанотокоса» настолько сложны, что они требуют особых пояснительных примечаний, как это сделано в списке А. М. Лободы.²¹ Три акта «Образа» как бы олицетворяют три славных действия: обычай венчать победителя на олимпийских играх, учрежденный Геркулесом (1-й акт), прославление подвигов все-российского Геркулеса — Петра I (2-й акт)²² и принесение Авраамом от лица России благодарственной жертвы (3-й акт). В «Стефанотокосе» применен прием «спектакля в спектакле»: 4-е действие об Эсфири, являющееся нравоучительным приложением к главной теме, и 6-е явление 5-го действия, в котором Азия, Европа, Африка и Америка поздравляют Стефанотокос с победой, звучат как апофеоз России.

В насыщенных политическим содержанием панегирических драмах выдвигается на первый план обобщающий образ мудрого монарха, «отца отчества», радетеля о «пользе общей», заботящегося о подданных и живущего для славы своей страны. Этот образ в дальнейшем будет развит в русских трагедиях. Образ идеального правителя определяет характер драматургического конфликта, основанного на столкновении чувства и долга, но конфликт этот выражен еще слабо и получит развитие лишь в трагедиях А. П. Сумарокова.

К особым видам драматических произведений относятся диалог и декламация. Среди последних наиболее интересны «Опера об Александре Македонском», написанная в Твери в 1745—

²¹ Лобода А. М. Школьная драма «Стефанотокос». (По вновь найденной рукописи 1741—1743 гг.). — Чтения в Историческом обществе Нестора летописца. Одесса, 1901, т. XV, вып. 3, отд. V, с. 57—62.

²² Об отождествлении Геркулеса с Петром I см.: Иосиф Турбойский. Политическая апофеозис. М., 1709.

1748 г. М. Г. Тихорским, и «Декламация», созданная в Смоленске М. Бизилевичем в 1752—1753 гг.

Нормативность школьных поэтик Доната, Скалигера, Понтиана, Мазены, Ланга была одной из причин, которые облегчили быстрое усвоение классицизма на русской почве. «От школьной драмы, написанной по правилам пиитики, — писал В. И. Реванов, — был прямой переход к пьесам, сочиняемым по предписаниям кодекса Буало».²³

К середине XVIII в. школьная драма уходит из «высокой» литературы, как не отвечающая идейно-эстетическим канонам формирующегося классицизма.

3

Первые попытки комических представлений обычно связывают с кукольным представлением «Петрушка», которое видел в Москве голштинский купец и дипломат Адам Олеарий еще в 1636 г.,²⁴ и с народными сценками-фарсами, разыгрывавшимися скоморохами.²⁵ С появлением придворной и школьной драматургии комическое начало заявляет о себе в интермедиях.

24 января 1676 г. украинский драматург Степан Чижинский ставит впервые на московской придворной сцене школьную комедию. Это была «Комедия о Бахусе с Венусом», от которой до наших дней сохранились только список действующих лиц и перечень реквизита.²⁶ Как нам удалось установить, сюжет комедии заимствован из пьесы «Comœdia fabulosa Vacchi schola eversa», помещенной в приложении к поэтике иезуита Жака Мазены. В последней рассказывается о том, как Вакх решил открыть школу пьянства и разврата, ему помогают Венера и Купидон, но олимпийские боги добиваются ее закрытия.²⁷ Очевидно, это была очень смешная, игривая пьеса. Она строилась как пятиактная школьная пьеса с прологом и эпилогом и использовала традиции римской комедии.

С начала XVIII в. русская комедия испытывает сильное влияние европейской драматургии. Немецкие театральные труппы

²³ Реванов В. И. Из истории русской драмы. Школьные действия XVII—XVIII вв. и театр иезуитов. М., 1910, с. 342.

²⁴ Олеарий Адам. Описание путешествия в Московию и через Московию в Персию и обратно. СПб., 1906, с. 190.

²⁵ О роли скоморохов в развитии русского драматического искусства см.: Русская народная драма XVII—XX вв. Ред., вступит. статья и комментарий. П. Н. Беркова. М.—Л., 1953; Белкин А. А. Русские скоморохи. М., 1975; Морозов А. А. К вопросу об исторической роли и значении скоморохов. — В кн.: Русский фольклор, т. 16. Л., 1976, с. 35—67; Zguta R. Russian minstrels: a history of the sкоморохи. Oxford, 1978.

²⁶ См.: Богоявленский С. К. Московский театр при царях Алексее и Петре. М., 1914, с. XIV.

²⁷ Masena J. Palaestra eloquentia ligatae dramatica, t. 1. Cologne, 1654, p. 208—259.

Иоганна Куншта (1702—1704) и Отто Фюршта (1704—1707) познакомили московских зрителей с несколькими комедиями в том числе «Комедией о Франталпее, короле эфирском, и Мирандоне, сыне его, и о прочих» (первое представление — 1 января 1703 г.).

Известное влияние на воспитание у русского зрителя вкуса к комедиям классического типа оказали постановки переделок пьес Мольера «Лекарь поневоле» (под названиями «Доктор принужденный» или «О докторе битом»), «Амфитрион» (под названием «Порода Геркулесова, в ней же первая персона Юпитер»), «Смешные жемашицы» (под названием «Драгья смеяные») и «Жорж Данде» (под названием «Бедный Юрка»). Все они переданы нам в немецкой традиции Фельтена (см. сборник «Historio Gallicus comico-satiricus» (Nürnberg, 1664)). В русских переделках сохранился лишь сюжет. Разрабатывался он в стиле незатейливых грубых шуток, интермедий и фарсов, понятных простому народу; язык переводов был неуклюжий, со множеством чуждых русскому языку оборотов и неясных слово-сочетаний. Русскому зрителю того времени стала доступной и «Комедия о доне Яне и доне Педре», французская переделка актера и писателя XVII в. де-Виллье итальянской пьесы Джиллиберти о Дон Жуане (1659), а также «Комедия принц Пикельгаринг, или Жоделетт, самый свой тюрьмовой заключник», немецкая переделка пьесы французского драматурга Тома Корнеля «Сам у себя под стражей» (1655). В последней комедии главный герой Жоделетт в русском тексте назван Скоморохом. Этот герой, случайно надевший платье принца Федерико, постоянно говорит на сцене пошлые каламбуры, грубо и цинично шутит, ругается, ломается, дерется, а другие персонажи пьесы — благородный принц Федерико и нежная инфанта Лаура — находятся в тени; от рыцарского и галантно-придворного тона их речей в русском тексте почти ничего не осталось.

Шутовские представления — гансвурстнады или арлекипады — с начала XVIII в. прочно вошли в русский театральный быт. Первые русские «шутовские комедии», написанные, вероятно, под влиянием европейских образцов комедии дель арте, появляются в начале XVIII в. Перечневые их списки (либретто) находились в Посольском приказе в 1709 г. Это не дошедшие до нас пьесы «О Тенере, Лизеттине отце, винопродавце» и «О Тонвуртине, старом шляхтиче, с дочерью», написанные в 1702—1703 гг. Семеном Семеновым, бывшим подьячим московской городской ратуши, а затем учеником русской театральной школы Куншта. Позднее шутовские комедии такого же типа шли на святках и на масленице в школьных театрах и в балагане у Мытного двора при Петре II (1727—1730). Подлинная итальянская комедия дель арте представлялась силами итальянских актеров в Петербурге, в придворном театре Анны Иоанновны, в 1730-е годы. Зависимость от итальянской комедии, «Мнимого больного» Мольера и польско-украинских интермедий о не-

удачной женитьбе шута обнаруживается в русской «Шутовской комедии» 1730-х годов. Ее сочинил кто-то из воспитанников Госпитального театра доктора Н. Бидлоо. В пьесе высмеиваются невежественные врачи. Пьеса состоит из 15 сценок, начинается проанамическим монологом, а кончается сценой мнимой смерти и воскрешения шута. Комическое действие основано на принципе сочетания быстро сменяющихся одна другую комедийных сцен. Здесь, как в итальянской комедии, действуют Доктор Панталон, Слуга Арлекин или Шут, Капитан Испанец, а также Мельник, Француз, Голландец, Поляк, Пастор, Касенька и ее сын Шутович. В докторском слуге Шуте зритель без труда узнавал скомороха, чья история неудачной женитьбы много раз представлялась в народных интермедиях. Завещание Шута напоминает известные произведения рукописной демократической сатиры: «Служба кабаку», «Обряд рукоположения в члены всешутейшего собора», «Роспись приданого». «Шутовская комедия» — зачаток «комедии нравов». Она также смыкается с представлениями русских скоморохов, с русской народной комедией вроде «Петрушки».

До наших дней не сохранился текст комедии 1730-х годов, пародировавшей рождественскую драму. Я. Я. Штелин рассказывает, что он видел в Госпитальном театре такую пьесу, поставленную учениками Хирургической школы под руководством Л. Блуменстрота. По свидетельству Я. Я. Штелина, Ф. Г. Волков с 1746 по 1750 г. играл в Ярославле не только ломоносовские и сумароковские трагедии, но и «комические собственного своего сочинения пьесы, т. е. сатиры на нравы ярославских жителей и сим подобные».²⁸

Однако в первой половине XVIII в. попытки создания русской комедии не увенчались успехом. Неудача побуждала русских драматургов к поискам новых драматургических форм и сценических решений. Последние связаны с особым видом драмы, представляющей собою переложение повестей «в разговоры». В дальнейшем мы будем называть эти драмы «повествовательными».

4

Переводная повесть XVII—первой четверти XVIII в., а также переводная драма и виршевая поэзия привнесли в русскую литературу любовную тематику. «Страсть любовная, до Петра I почти в грубых нравах незнаемая, начала чувствительными сердцами овладевать», — утверждал князь М. М. Щербатов.²⁹ Новый мир чувств, понятий и переживаний открылся русскому человеку в первых спектаклях немецких комедиантов в Москве, пытав-

²⁸ Сокращенные известия о русских танцах и театральных в России балетах, сочиненных его превосходительством статским советником Я. Я. Штелиным. — С.-Петербургский вестник, 1779, октябрь, с. 92.

²⁹ Щербатов М. М. О повреждении нравов в России. — Русская старина, 1870, т. 2, с. 16.

шихся донести до русского зрителя атмосферу высоких чувств и сильных страстей.

Образовался новый жанр драматических произведений — повествовательная драма. К их числу можно отнести «Акт или действие о князе Петре Златых Ключей и о прекрасной королеве Магилене Неаполитанской», «Комедию о храбром кавалере Евдопе и о прекрасной прищессе Берфе», комедии об Александре и Лодвике, о прекрасной Мелюзипе, о Париже и Вене, о Леандре и Лювизе, «О храбром неаполитанской земли герцоге Фридрихе», об Индрике и Меленде, об Ипполите и Жулии, о графе Фарсоне и др. Основная тема повествовательных драм — прославление и утверждение возвышенного чувства любви, основанного на взаимном доверии. В центре сюжета — злоключения любовной пары, например Петра и Магилены, Индрика и Меленды, Ореста и Леоноры, Калеандра и Неонилды, Ипполита и Жулии, Фарсона и Елизаветы, Сентилера и Доротеи. Драматический конфликт строится на преодолении влюбленными препятствий, которые мешают им соединиться: это козни злых сенаторов, советников, вельможей, злой рок и превратности судьбы. Герои и героини совершают подвиги во имя любви, во имя победы добра над злом, во имя восстановления попорченной справедливости. Критерий ценности личности героя и героини — чистота и сила чувства любви, а также ум, воинские и гражданские добродетели, благодаря которым происходит их возвышение. Действующие лица любовно-романических драм — это обычно короли, королевичи и королевны, принцы и принцессы, графы и графини, кавалеры и дамы. В композиции намечается отход от правил, утвердившихся в практике школьной драмы: пятиактное архитектурное построение нарушается, пьеса обычно делится на явления, аллегорические фигуры исчезают, нет интермедий, вместо них комические эпизоды органически включаются в главное действие («Комедия о Сарпиде», «Комедия о Фарсоне»). Но в то же время до конца выдерживается стихотворный силлабический размер, хором и действующими лицами исполняется много кантов и арий, чувства героев выражаются в виршевых плачах и пространных риторических монологах.³⁰

Самая старшая из любовно-романических драм — «Акт или действие о князе Петре Златых Ключей и о прекрасной королеве Магилене Неаполитанской». В 1693 г. среди «потешных книг» царевича Алексея Петровича существовало переложение в «разговоры» «Повести о Петре Златых Ключей», восходящей к французскому роману XV в. «О Петре, графе прованском, и о прекрасной Магелоне, дочери неаполитанского короля». Вторая, стихотворная версия драмы относится к 1720-м годам. Этим же временем датируется стихотворная «Комедия об Индрике и Меленде». В конце 1720-х — начале 1730-х годов была

³⁰ См.: Щеглова С. А. Разночинно-демократический театр начала XVIII века и его репертуар. — ТОДРЛ, т. XII. М.—Л., 1956, с. 263—283.

написана силлабическим стихом «Комедия о Сарриде, дуксе ассирийском, о любви и верности», в основе которой лежал текст несохранившейся повести начала XVIII в.

Стихотворный «Акт комедиальный о Калеандре, цесаревиче греческом, и о мужественной Неонилде, цесаревне трапезонской» был впервые представлен в Москве 16 июля 1731 г. Он представляет собою инсценировку рукописной «Гистории о Калеандре, цесаревиче греческом, и о Неонилде, цесаревне трапезонской», которая восходит к роману итальянского писателя Д. Марини «Калеандр и Неонилда» (1641). Изображение 25-летней вражды греков и трапезонцев, окончившейся примирением сторон, дается в огромной пьесе, со множеством запутанных сюжетных линий, со 140 действующими лицами, среди которых встречаются персонажи исторические, мифологические и аллегорические.

Переделками романов в драму авантюрного сюжета являлись «Комедия гишпанская о Ипалите и Жулии» (1730), «Акт о преславной палестинских стран царице, всюду славою прекрасно сияющей Дияне, како от злобных ехидны, свекрови своей, за истинную правду во изгнании разлучени, многая и ужасная восприя бедствия и како всещедроу всемогущаго бога десницею, яко неповинно страждущая, паки от печали свободися» (1730-е годы). В отличие от других любовно-романических драм в этой пьесе силен религиозно-нравоучительный элемент.

К началу 1730-х годов (до 1738 г.) относится «Комедия о графе Фарсоне», основу сюжета которой составляет любовная история французского графа Фарсона и португальской королевы Елизаветы. В ней видят оригинальное произведение, написанное военным человеком, дворянином из окружения Елизаветы Петровны, на основе не дошедшей до нас оригинальной «Повести о графе Фарсоне», а также повестей о дворянине Александре и шляхетском сыне; предполагают, что автором пьесы могла быть фрейлина Мавра Егоровна Шепелева, написавшая в 1730—1731 гг. не сохранившуюся до нашего времени пьесу о принцессе Лавре.³¹ «Прекрасная Кралевна, обиженная злыми сенаторами, — пишет С. В. Калачева, — наводит на мысль об Елизавете, отстраненной от престола в 1730 году; отказ Фарсона „девице служить“ соответствовал одному из мотивов, по которому кандидатуру Елизаветы отвели в 1730 году. Тщательно индивидуализированные автором образы сенаторов напоминают членов Кабинета Анны Иоанновны. Первый — хитрый и ловкий интриган — похож на „душу“ Кабинета Анны Иоанновны — Остермана; второй — недалекий, медлительный, — так часто характе-

³¹ Пьесы столичных и провинциальных театров первой половины XVIII в. М., 1975, с. 668 (комментарий С. В. Калачевой). Ср.: Шепелева С. А. К истории драмы XVIII в. «О графе Фарсоне». — В кн.: Сб. статей к сорокалетию ученой деятельности академика А. С. Орлова. Л., 1934, с. 127—134; Русские повести первой трети XVIII века. Исслед. и подгот. текстов Г. Н. Моисеевой. М.—Л., 1965, с. 150—159, 175—178.

ривовали другого члена Кабинета — князя Черкасского; третий очерчен менее выпукло, в действии он не играет большой роли, поэтому самое его появление обусловлено, думается, тем, что в Кабинете было три члена».³² В отличие от других повествовательных драм главное действие развивается прямо, без отклонений. В «Комедии о графе Фарсоне» усилена галантно-романтическая линия, что проявляется в речах главных героев, кантах и ариях. В ней чувствуется намек на судьбу фаворитов Елизаветы Петровны Алексея Разумовского и Алексея Шубина. Интересен образ Фарсона: гордый, заносчивый, вспыльчивый, но честный и мужественный дворянин, целью которого является военная карьера. Конец драмы трагический — главного героя казнят по наговору, королева закалывается.

В целом повествовательная драма тематически являлась предшественницей трагедий Сумарокова, где действие развивается через преодоление препятствий на пути влюбленных и где любовь и честь определяют поведение положительных героев. С трагедией классицизма повествовательные драмы сближают также соблюдение единства действия, соединение любовной и политической тем, возвышенность стиля.

В отдельных чертах повествовательная драма смыкается с устной народной драмой. Характерно в этом отношении стихотворное «Действие в персонах о короле Гишпанском» (список 1751 г.). Фабула его несложна: борьба Гишпанского короля с турками, его гибель и месть туркам со стороны его зятя, выбранного на рыцарском турнире в супруги Доротее, дочери короля. Функцию ведущего, который читает пролог и эпилог, в пьесе выполняет Гаер (нем. Geiger, т. е. скрипач), персонаж, заимствованный из народных интермедий и устной народной драмы. Речи героев, непосредственно «представляющих» себя публике, например тронная речь Гишпанского короля, который «о себе объявляет, славу и хвалу свою прославляет», комические эпизоды, сцены перебранок близки к соответствующим эпизодам устных народных пьес, а плач королевны звучит как народная причеть. Фарсовая разработка сказывается и в построении образов, лишенных утонченности, галантности. Любовно-авантюрная сюжетная линия полностью вытесняется в пьесе батальной. Последнее, 13-е явление — сцена у триумфальных ворот и шествие с величальным хором — напоминает московские празднования в честь побед в Северной войне.

Однако в целом повествовательная драма, так же как и школьная, была далека от подлинной народности, ее связь с русской действительностью, с русской историей была минимальной. К середине XVIII в. развитие повествовательной драмы закончилось, она уходит из «высокой» литературы, подготовив почву для появления классицистических трагедий.

³² Пьесы столичных и провинциальных театров первой половины XVIII в., с. 667.

Особую роль в развитии русской драматургии XVIII в. сыграли городские любительские и полупрофессиональные демократические театры, в репертуаре которых большое место занимала устная народная драма.

Источниками устной народной драмы XVIII в. были скоморошество, демократическая рукописная сатира XVII—XVIII вв. и устная народная поэзия.

От народной и фарса в обрядах и играх скоморохи переходили к народной и фарсу в драматических сценках. При этом обрядовая сущность заменялась социальной и бытовой, возрастала роль сатиры и гротеска. В середине XVIII в. Штелин вспоминал, что служители царских конюшен в начале века разыгрывали для простого народа короткие нравоучительные представления на манер фарсов, или «sotties théâtrales». ³³ Такие сценки принято называть «игрищами», «междоречиями», «интермедиями». Семь из них, дошедшие до нас в сборнике 1737 г. (ГБЛ, собр. Н. С. Тихомирова, № 43), являются, очевидно, наиболее ранними. Интермедия «О Летяги сне», датируемая 1663—1664 гг., — живая сценка, народный анекдот на тему «вор вора обманул». Летяга, т. е. бездельник, лентяй, надувает Лакомого, т. е. падкого на деньги. При этом интермедия сохранила черты реального русского быта середины 1660-х годов. ³⁴

На одурачивании построен сюжет интермедии «Об Астрологе», в которой вор крадет у засмотревшегося на звезды ученого шапку и епанчу. Интермедии «Старик и Малец» и «Старик и Учитель» высмеивают невежество.

Источником для других интермедий служили, как правило, литературные произведения. Так, источником интермедии «Старик и Смерть» является басня Эзопа о смерти, а сценка «Пьяница и Блудный» напоминает рассказ Олеария о том, как русские пропойцы сталкивали под лавку своих собутыльников, а сами продолжали пировать. Только последняя, седьмая интермедия, вероятно, извлечена из «Комидии притчи о Блудном сыне» Симеона Полоцкого. Остальные принадлежат разным авторам второй половины XVII в. и вполне могли разыгрываться скоморохами или школярами на площади или на сцене самодеятельного театра. Героями фарсов выступали «дурацкие персоны»: Петрушка, Вавила, Пашка, Фома, Ерема и др. Они пародировали разговоры крестьянина с философом, жениха со свахой, выбор невесты, любовные похождения скомороха и т. п. Основу некоторых сценок составлял традиционный «треугольник» — муж, жена, любовник. Позднее интермедии объединялись в тематические циклы с общими героями и одним замыслом, что и приво-

³³ Stahlin J. Zur Geschichte des Theaters in Russland, S. 399.

³⁴ См.: Русская драматургия последней четверти XVII и начала XVIII в. Под ред. О. А. Державиной. М., 1972, с. 341 (комментарий А. С. Демина).

дило к образованию произведения нового драматического жанра — устной народной драмы. Этот процесс начался еще в конце XVII—начале XVIII в. В полупрофессиональном народном театре — скоморохов, студентов, подъячих, служителей царских коюшен — ставились спектакли на основе этих циклов. Сюжетообразующей доминантой этих циклов были то образы Гаера или Гарлекина (Арлекина), пришедшие к нам из немецкой народной гансвурстиады и итальянской комедии дель арте в начале XVIII в., то образы Цыгана и Доктора-шарлатана.

Несмотря на иноземную одежду (треух, немецкий пестрый кафтан, голландский воротник, парик, трость, башмаки с бантами), на русской сцене Гаер приобретает народные черты. С искусством скоморохов его связывают мастерство «глума» и балагурства, сатирической присказки, прибаутки, небылицы и речевой комизм; приемы, восходящие к игре скоморохов, связаны с гротеском и пародийностью. Как и скоморох, шут и насмешник Гаер изобличал ложь и глупость, алчность и продажность, пьянство и разврат. Связь с занятиями скоморохов — вождением медведя и святочным ряжением козой — засвидетельствована в «Интермедии о Гаере». Как и в пьесах итальянской комедии дель арте, за ним сохраняется роль верного, но плутоватого слуги. Но в отличие от своего итальянского собрата русский Гаер из наивного простака превращается в остроумного плута, который умеет постоять за себя, подчас дурачит, а то и колотит своих противников. Его речь не отличается изысканностью выражений, нередко бывает грубой, а местами и циничной.

Многие персонажи циклизированных сенок были порождены бытом XVIII в. Это дворянин (Шляхта) и дворянка, купец или приказчик (Маркитант), ремесленник (Шапошник), крестьянин (Мужик), подъячий, секретарь суда, судья, поп, дьячок, семинарист (Школяр, Ставленник), монах (Старец), раскольник, мошенник, разбойник и т. д. Стержневые темы новообразованных циклов бывали разнообразными: пародирование свадебного обряда, высмеивание уличных и рыночных происшествий, обличение «повреждения прав» и высмеивание дворянства, купечества, чиновничества, духовенства, староверов, докторов-шарлатанов. С последней четверти XVII в. в школьные пьесы стали включаться отдельные интермедии, пародирующие основное действие пьесы.

В петровское время Гаер стал неременной «дурачком персонной» почти всех представлений театров Куншта, Фюршта и их учеников, царевны Натальи Алексеевны и царицы Прасковьи Федоровны, школьных театров Москвы и других городов, малых балаганных театров Петербурга и Москвы.

Циклизация народных сенок комического и сатирического содержания привела к образованию в первой половине XVIII в. малой одноактной бытовой комедии. Первая из них связана с пародированием свадебного обряда. Это «Гаерская свадьба», или «Интермедия о Гарлитинской свадьбе». Ее драматическую

Вопросу выразительной комичности Диалоги Жениха во старухий свиток, выштыные по глубочным картинкам, в сборниках или описывались в приведенном драматической сатиры XVII в. «Росниси приданому». В пьесе был введен пространный выходящий монолог Гаера о намерении жениться, также имевший ранее видения в глубочных картинках, развернуты мотивы награждения старухи-свахи, «бессовестной привирахи», и высмеивания уродства Гаера, добавлены сцены, содержащие рассказ о женитьбе Гаера обманом на дочери богатого купца и наказании им любовника жены, дворянина.

Малой бытовой комедией следует считать и «Свадьбу однодворцовой дочери» (середина XVIII в.). В выходящем монологе отца невесты говорится о горькой участи разорившегося однодворца, который ищет выгодного жениха для своей дочери; затем на проищеской самохарактеристики жениха, изложенной в виде набора побылиц, и из чтения Цыганом пародийной «Росниси приданого» мы узнаем о нищей невесте и нищем женихе, без роду и племени и без постоянного места жительства. В 3-м явлении пародируется церковный свадебный обряд, совершаемый попом Оверей из села Карачарова. Он завершается следующей сценой: Цыган-дружка приставляет лестницу к невесте и велит жениху ее поцеловать, «а поцеловав, станут плясать».

Многие комедийные сценки связаны с темой «повреждения правов» дворянства («Об Арлекине, его жене Дарикине и Панталоне»), посвящены обличению чиновничества («Приказный и Черт», «Херликин и Судья»), купечества и духовенства. Впервые в истории русской драматургии драматический конфликт оказывается связанным с социальным протестом против крепостничества и эксплуатации. В интермедиях разоблачаются грубость правов в дворянской и купеческой семьях, взяточничество и казнокрадство чиновничества, ханжество духовенства, продажность любви. Интермедия «Херликин и Шляхтич» высмеивает умственное убожество и жадность русского дворянства. Херликин, полуразутый и голодный дворовый слуга, дерзко посмеивается над глупым Шляхтичем. Слуга дурачит своего господина, оставляет его без обеда, съедая яйцо или разбивая горшок с ухой.

В середине XVIII в. была создана одноактная бытовая комедия «Шляхта, Слуга, Старуха, Дворянка-вдова», состоящая из 11 сценок, которые содержат и перебранку голодного барина со своим слугой, и историю женитьбы Шляхты на Дворянке-вдове. Диалог Шляхты со Слугой напоминает диалог Херликина и Шляхтича. Такой же характер носит «Диалог Шляхты и Слуги» в интермедии рукописного сборника ГПБ из собрания А. А. Титова, № 1627. На основе подобных сатирических антидворянских диалогов во второй половине XVIII в. возникла одноактная бытовая комедия «Мнимый барин» (или «Голый барин»). По воспоминаниям А. А. Шаховского, эта комедия представлялась в 1780—1790-е годы. Содержание пьесы восстанавливается лишь приблизительно: это переборы разорившегося «голового» дворянина с на-

смехающимся над его глупостью Афонькой. Пьеса заканчивалась обещанием слуги расправиться с барином.³⁵

Целый ряд интермедий посвящен обличению докторов-шарлатанов, в роли которых выступают либо плут-цыган, либо алчный доктор-иноземец — немец, поляк, француз, голландец или итальянец. Одна из старших московских сценок, «Лекарь-иноземец, Гаер, Цырюльник», вошла в состав интермедийного цикла о Гаере. Близки к ней и интермедии сборника из собрания Титова № 1627 «Цыган, Старик и Гаер», «Цыган-лекарь, Большой старик», «Гаер больной, Поляк, Старик», «Гаер, Доктор-француз, Молодка». В них слышатся отголоски пародийных рецептов и шуточных «лечебников». В 1730-е годы эта же тема подробно разрабатывалась драматургами Госпитального театра в «Шутовской комедии». Одна из последних сценок на эту тему встречается в «Стефанотокосе».

Видное место в интермедиях занимают рыночные сценки: «Маркитант, Ставленник, Мошенники» — третий «пролудиум» «Стефанотокоса», «Шапошник и мужик» из сборника Дилакторского (1760-е годы), «Раскольник, Грек, Сотские», «Шляхта, Арап, Жид и Гаер», «Гаер, Дама, Муж, Жид», «Мужик-сапожник, Еврей, Цыган», «Мужик-разносчик, Грек, Цыган», «Ярыга, Грек, Мошенник» (собр. Титова, № 1627, интермедии № 4, 9, 11, 14, 15, 29). Сюжетная основа их однотипна. Это инсценировки анекдотов о мошенниках и обманутых ими простофилях или изображение ссоры на рынке. Внешний комизм, каламбуры, балагурство, взаимный обман, перебранка и потасовка — сценические основы драматического действия этих интермедий. В интермедиях широко используются диалекты и жаргон как средство речевой характеристики героев. Из интермедий, представляющих рыночные сценки, впоследствии в Поволжье (Нижний Новгород, Казань) образовалась бытовая комедия «Игра пирожная» (список 1792 г.). Ее драматургическую основу составляют комические монологи Пирожника (469 стихотворных строк из 654) с присоединением к ним анекдотического сюжета о ловких ворах. Часть монолога Пирожника построена как пародийная «Роспись приданого». Черты устной народной драмы сказываются в композиции «Игры пирожной»: сплетение комического с трагическим, приемы внешнего комизма, прямое обращение к зрителю, повторы и утробия, устнопоэтические формулы. В центре комедии — образ Пирожника. Это наемный работник, который продает товар своего хозяина. Гольный украл у него и весь товар — лоток с пирогами, и мощну с выручкой, т. е. все сбережения Пирожника за целый год. Не пережив своего горя, Пирожник кончает самоубийством.³⁶

Антикрепостнический характер носит интермедия «Шляхта, Старуха, Молодка, Гаер», где повествуется о Гаере, проданном Цыганом в крепостное рабство Купцу.

³⁵ См.: Кузьмина В. Д. Русский демократический театр XVIII века. М., 1958, с. 67—68.

³⁶ Кузьмина В. Д. «Игра пирожная». Неизвестная комедия демократического театра XVIII века. — ТОДРЛ, т. XI. М.—Л., 1955, с. 397—424.

На крайней мере три памятника народной драматургии связаны с именем библейского мудреца царя Соломона. В 1730-е годы студенты Славяно-греко-латинской академии и подьячие разыгрывали интермедию о «Соломоне и Гаере», текст которой до нас не дошел. По словам московского старожила В. Ф. Щербанова, она же представлялась рабочими фабрики Таммеса на Девичьем поле в Москве в 1760-е годы под названием «Царь Соломон и Маршалка». Балаганными и самодеятельными актерами разыгрывалась в 1749 г. комедия на тему суда царя Соломона.³⁷ Это были грубо фарсовые представления с элементами пародии. От второй половины XVIII в. до нас дошла написанная александринским тоническим стихом пьеса «Царь Соломон».³⁸ Это переделка народной драмы, источником которой был апокриф о том, что царь Соломон, прельщенный египетской царевной, стал поклоняться идолам, а демоны повлекли царевну в ад.

Большое святочное представление — устная народная драма «Царь Максимилиан» — возникло на основе взаимодействия литературной и фольклорной традиции. Фабула этой драмы восходит к школьной ростовской драме Евфимия Морогина «Венец славно победоносный добродвижному храбренику Христову святому великомученику Димитрию», к повестям о Бове и «о славном и хрибром гишпанском рыцаре Францеле Венециане и о прекрасной гишпанской королеве Ренцивене», к повести «о принце Адольфо Лапландском», рождественской драме, интермедиям «О храбром воине Анике и Смерти» и о гробокопателе и царе и, возможно, к некоторым повествовательным драмам. В настоящее время в науке известно не менее 30 текстов пьесы, записанных в России, Сибири и на Украине. Самый старший из них, называемый Костромским (принадлежал Степановым), восходит к первой четверти XIX в., не позднее 1818 г.³⁹ Он содержит полный текст драмы, состоящий из 27 явлений, с ремарками, списком действующих лиц, описанием костюмов, декораций, принадлежностей и спектаклю. Конфликт между царем-язычником и мучеником за христианскую веру, типичный для школьной драмы и книжной повести, здесь перерастает в столкновение царя-деспота с непокорным, свободолюбивым сыном, противником «кумирных богов». П. Н. Берков убедительно подкрепил гипотезу И. Л. Щеголова и других исследователей, утверждавших, что в конфликте царя Максимилиана с сыном Адольфом отразилась история отношений Петра I и его сына Алексея: исполинский рыцарь фигу-

³⁷ См.: Жизнь Ваньки Каина, им самим рассказанная. СПб., 1859, с. 57—59.

³⁸ ИРЛИ, ф. 265, оп. 3, № 152. См.: Кузьмина В. Д. Русский демократический театр XVIII века, с. 153—154, примеч. 148.

³⁹ Виноградов Н. Н. Народная драма «Царь Максемьян и непокорный сын его Одольф». — Изв. Отд-ния рус. языка и словесности имп. Акад. наук, 1905, т. X, кн. 2, с. 301—338. См. библиографию, составленную В. П. Степановым и Ю. В. Стенником в кн.: История русской литературы XVIII века. Библиографический указатель. М.—Л., 1968, с. 142—143.

рирует в драме в качестве римского посла, на дочери же римского кесаря (австрийского императора) был женат царевич Алексей.⁴⁰ Когда злободневность исторических фактов утратилась, в поздних вариантах драмы римский посол превратился в крымского посла. Постепенно драма обростала дополнительными подробностями, соединялась с другими драмами и интермедиями; образ непокорного сына Адольфа сближался с образом бунтаря, руководителя народного восстания, и в его уста вкладывался текст популярного в конце XVIII—начале XIX в. романа М. В. Зубовой «Я в пустыню удалюсь».

В конце XVIII в. появляется еще одна устная народная драма — «Царь-Ирод». Она носит следы влияния украинского вертепа,⁴¹ но от мистерии рождественского цикла отличается изменением содержания основной темы: если мистерия содержит трогательный рассказ о поклонении волхвов или пастухов младенцу Иисусу и прославляет чудесное избавление последнего от гибели, то народная драма — грозное обвинение жестокого царя-тирана, царя-детоубийцы. Если царь Ирод это кровожадный злодей, то Рахиль, праматерь в вертепной драме, здесь просто мать, прячущая от волнов своего ребенка, а помощник Ирода Воин сохраняет черты Аники-воина. В конце пьесы Ирода косит Смерть, а Черт уносит его и двух воинов в пекло.

Устная народная драма — «Людка», «Шайка разбойников», «Атаманская шайка», «Атаман» — еще долго, в течение всего XIX в., бытовала в народе, взаимодействуя с другими видами народно-драматических представлений; в ней чувствуются отголоски великих исторических событий — крестьянских войн под руководством Степана Разина и Емельяна Пугачева.⁴²

Русская драматургия последней четверти XVII—первой половины XVIII в. возникла и получила развитие в процессе формирования литературы нового европейского типа. Начиная с 70-х годов XVII в. литературная драма сосуществует и взаимодействует с устной народной драмой, которая явилась у нас продолжением старых фольклорных традиций.

Уже первые драматургические опыты — придворные пьесы — были своеобразны. Они соединяли библеизм русской националь-

⁴⁰ См.: Русская народная драма XVII—XX веков. (Текст пьес и описание представлений). М., 1953, с. 33—34.

⁴¹ «Вертеп» — древнеславянское слово, обозначающее пещеру, в данном случае пещеру под Вифлеемом, где, по легенде, родился Иисус Христос. Вертепный театр — это театр марионеток, перешедший в XVI в. из Центральной Европы в Польшу, а оттуда в конце XVI в. на Украину. Вертепная драма была коротким кукольным представлением типа мистерии, показывавшимся на святках и изображавшим трогательную историю прибытия трех пастухов или волхвов с дарами к яслям новорожденного младенца Иисуса; далее повествовалось о бегстве семейства Иосифа в Египет и избииении младенцев царем Иродом.

⁴² См.: Всеволодский-Гернгросс В. В. Русская устная народная драма. М., 1959.

ной приюводит со светским повествовательным началом, но в чем-то восходили и к европейской школьной драматургии, и к «античной комедии».

Наиболее зрелой, совершенной в литературном отношении была школьная драма. Правоучительно-историческая драма развивалась благодаря усилиям живших в России и писавших на русском языке украинских драматургов, преподавателей академий, семинарий, училищ. Их вклад в становление таких жанров, как панегирическая и повествовательная драмы, особенно значителен.

Хотя в России и отмечается появление и известное развитие придворной, школьной, повествовательной драм и комедий, но одна из них, кроме школьной, не создала разветвленной теории драмы, поэтики драматургии.

Ранняя русская драматургия последней четверти XVII—первой половины XVIII в. была связана с развитием других родов и жанров литературы того времени, и прежде всего с развитием иршевого стихотворства, светской повести и ораторской прозы. Последняя была ведущим жанром литературы петровского времени. Некоторые драматурги того времени учились у проповедников сочетанию общественно-политических и этических задач эпохи и по-своему пытались в своих произведениях откликаться «на злобу дня» (панегирическая драма). Светская историческая драма на национальном материале так и не была создана, если не считать попытки Феофана Прокоповича («Владимир»). Во второй четверти XVIII в. развитие отечественной драматургии уже не находило соответствия с формирующейся в литературе теорией и практикой классицизма. Устранить этот недостаток, создав классицистические комедию и трагедию, выпало на долю А. П. Сумарокова. Школьная, повествовательная и устная народная драмы создали предпосылки для рождения новой драматургии.

