

Л.А.Софронова

СТАРИННЫЙ
УКРАИНСКИЙ
ТЕАТР



О «внутренней» и «внешней» истории украинского театра

Украинский театр XVII-XVIII вв. интересен как один из видов славянского театра. Киевские драматурги XVII-XVIII вв. создали произведения, которые по праву занимают место в ряду славянской классики. Он важен как связующее звено между русским и польским театром. Его природа, может быть, в большей степени, чем природа других театров, позволяет решить вопрос о происхождении театрального искусства и о том, «что такое театр и каким он должен быть»¹. В этой работе ставится задача исследовать «внутреннюю» историю украинского театра XVII-XVIII веков.

Понятие «внутренней» истории подразумевает невыявленный феномен смыслового и формального единства, присущего театру и организующего его изнутри, как на уровне одного представления, одного драматического текста, так и системы жанров и более крупных блоков. «Внутренняя» история не совпадает с «внешней», их движение происходит в разных ритмах. При этом отнюдь не все составляющие «внутренней» истории театра принимают участие в явном движении. Некоторые остаются неизменными. «Внутренняя» история существует вне прямой зависимости от внешних исторических обстоятельств и не укладывается в линейную последовательность. Отдельные ее «участки» бывают то более, то менее активны при образовании театральных структур, они по-разному соотносятся между собой, выстраивая особые парадигмы, своего рода смысловые и формальные «леса» пьес.

Опираясь на понятие «внутренней» истории, можно воссоздать основные параметры театра, предположительно однородные с историко-культурными параметрами эпохи. В театре они более четко выражены и зависят от взаимодействия различных границ, рассекающих культурное пространство Украины.

«Внешняя» история театра, т.е. движение театра в историческом, но не историко-культурном времени (не столь значимое для украинского школьного театра как явления принципиально статичного), связи его с общественным контекстом, с литературой, прекрасно изученные², в этой работе принимаются во внимание, только если они действительны при интерпретации «внутренней» истории. По глубокому замечанию А.С.Демина, «внешняя» история иной раз «заслоняет историю его (театра — Л.С.) идей и эволюции его мироощущения»³, т.е. «внутреннюю» историю.

Конечно, проблемы «внутренней» и внешней истории взаимно поддерживают друг друга и бывают органически связаны: театр предстает в их взаимном переплетении. Мы попытаемся вычленив «внутреннюю» историю театра и представить ее как единое целое, избрав несколько аспектов, среди которых выделяются: театр как культурное пограничье, происхождение и особенности «приживания» его на новой почве, художественная природа украинского театра.

Отделенное от понятия «внешней» истории понятие истории «внутренней» может на первый взгляд сближаться с другими, например, с понятием поэтики. Но этого не происходит; «внутренняя» история театра и его поэтика — две его разных сферы и две плоскости исследования. Правила поэтики во многом совпадают с общими принципами строения и организации культуры, но не покрывают их целиком. Вопросы поэтики представляют интерес для нашего исследования прежде всего в плане выражения самосознания культуры⁴. В этой работе они будут затрагиваться в историко-культурном аспекте, когда их анализ ориентирует на «смысловое поле, на определенную культурную традицию, на некоторую область общей всем памяти»⁵. Обращение к проблемам поэтики позволит по-новому представить театр, выявить взаимосвязь его отдельных структурных элементов с его «внутренней» историей, так как «структура поэтики пронизывает собой всю культуру»⁶. Поэтика, таким образом, выступает подобием сети, скрывающей различные значения театрального языка.

К анализу поэтики мы будем обращаться также при

реконструкции составляющих «внутренней» истории театра. Ведь именно ее правила определяют соотношение этих составляющих. Может быть, тонкое наблюдение А.В.Михайлова над тайной поэтикой барокко — «Тайная же поэтика барокко обращена не к читателю, а к онтологии самого произведения, которое может и даже должно создавать свое «второе дно», такой глубинный слой, к которому отсылает произведение *само себя* — как некий репрезентирующий мир облик-свод»⁷ — позволит связать особенности этого соотношения с «внутренней» историей театра.

Вдобавок поэтика, как и «внешняя» история театра, достаточно хорошо изучена⁸. Поэтому проблемы стиля и сюжета драматических произведений останутся в стороне; тем более что они были предметом и нашего исследования⁹.

Подход к театру как к результату множества столкновений нового и старого, высокого и низкого, светского и сакрального организует I главу работы. Ее осью является понятие историко-культурной границы. Динамизм театра, его способность к развитию, как мы предполагаем, обеспечивается его пограничным положением между различными зонами культуры, пересекающимися между собой. Границы структурируют все культурное пространство Украины, в том числе и театр. Театр поэтому рассматривается как историко-культурное пограничье, создаваемое особым, открытым положением украинской культуры XVII-XVIII вв.

Через понятие границы выявляется система ценностей, заложенных в старинном театре. Оно помогает наметить очертания народного религиозного сознания и его соотношение с теологической доктриной, естественно, в пределах искусства сцены. Понятие границы позволяет предположить наличие в театре не одной картины мира, представить на конкретном материале, как ее различные варианты взаимодействуют между собой. Оказывается понятие границы продуктивным при анализе жанровой структуры театра, принципов строения отдельной пьесы.

Так как основной задачей работы является описание «внутренней» истории украинского театра, особое место

в ней займет проблема его происхождения, анализ которой придает «внутренней» истории особую глубину. О своем происхождении театр никогда не забывал; оно оставило глубокий след решительно на всем его облике и сказывалось при всех новациях, как жанровых, так и стилистических. Генезису украинского театра, а также связанному с его спецификой кругу вопросов, посвящена II глава. Проблема происхождения театра рассматривается во многих ракурсах, в том числе и скрытых от исследователя «внешней» истории украинского театра. Театр XVII-XVIII вв. предлагается увидеть не только в пределах современной ему культуры, но и в сопоставлении его с театральными явлениями предшествующих эпох.

В работе будут исследованы связи, обеспечившие театру положение в системе восточнославянской культуры, не попадающие в поле зрения при анализе поэтики театра и современного ему исторического контекста. Важное место займет выяснение того, к каким истокам обратился театр и где он их обнаружил, приняв как свои. Именно в таком ракурсе анализируются польско-украинские театральные связи.

Театр, оказавшись на украинской почве, отнюдь не благополучно переместился из одного культурного пространства в другое, перед ним был ряд препятствий историко-культурного плана. Как сами эти препятствия, так и способы их преодоления, а также совпадения и не-совпадения природы театра с новыми условиями, представляются чрезвычайно важными для описания «внутренней» истории украинского театра.

Театр не имел прямых предшественников на отечественной почве, которая к тому времени дала только слабые театральные ростки. Нельзя сказать, что театр поддерживал их, и они немедленно привились на уже развитой системе. Театральные тенденции вошли в относительно слабое взаимодействие с новым видом искусства и отнюдь не целиком были им усвоены. Процесс вытягивания на поверхность скрытого театрального начала, причем в разных его проявлениях, сращивание этих проявлений с театром подлежат специальному рассмотрению так же, как и неудачные контакты театра с новой

средой. Очень важным представляется исследование ряда ограничений, налагаемых на театр культурой в целом.

Большое внимание в работе уделяется тому внутреннему сопротивлению, которая оказала культура, усваивавшая новое искусство, а также тем схождениям, которые существовали между основными принципами ее строения и типом театра, усвоенного ею. Сделана попытка изменить уровень наблюдения и опуститься в глубинные слои культуры, сложившиеся в далеком прошлом. Это необходимо для выяснения особенностей положения театра в системе культуры. Оно приводит и к исследованию межславянских культурных связей, причем разновременных.

Обращение к тем явлениям, которые не лежат открыто на поверхности, которые невозможно наблюдать с помощью того же инструментария, что и обычный спектакль или драму, представляется оправданным.

Ведь «чтобы понять структуру функционально, т. е. с точки зрения целей, необходимо раскрыть ее генезис, поскольку именно процесс становления, заданный неким началом, определяет структуру в основных ее элементах»¹⁰. Этим началом, определяющим природу украинского театра и его «внутреннюю» историю, был обряд, послуживший ему значимым первовариантом, четким эталоном.

К обряду, благодаря стимулам, идущим из западнославянского региона, в первую очередь обратился украинский театр, чтобы выжить. Обряд, а не только заимствование польского театрального опыта или обращение к народным формам театральности, имел в становлении украинской театральной культуры решающее значение. Соотношение обряда и театра исследуется во II главе, где выявляются особые формы этого соотношения, его специфика. Она определялась во многом тем, что между театром и обрядом происходило движение обратное по сравнению с движением, заданным мировой историей театра.

Обряд этот деятелям театра не пришлось воссоздавать. Они не обратились напрямую к православному обряду. Старинный украинский театр обязан своим происхождением обряду католической церкви, бывшему прочной основой польских школьных драм и всего литургического и школьного театра римского круга славянства.

Обряд этот уже впитали театральные формы, к которым обратилась украинская культура. Он отлично просматривался под их наслоением, что значительно облегчало задачу украинской культуры создать свой театр. Так через обряд культура получила разрешение на существование и развитие театра.

В III главе работы исследуется театр как таковой. Художественная природа театра, оказавшись в новом контексте, лишилась многих свойств с тем, чтобы приспособиться к новым условиям. Потому украинский театр сформировал свой язык, создал особые художественные средства, соответствовавшие историко-культурному контексту; он отличался эстетически оправданной сдержанностью. Трансформации театральной поэтики рассматриваются нами как внутренние условия, позволившие театру существовать. В работе выявляется, как чисто театральные явления, изменения театрального языка приобретают историко-культурную значимость и превращаются в историко-культурные факторы.

Исследование художественной природы театра, определяемой принципами строения культуры, сводится к детальному описанию типа сцены и актерской игры, художественного пространства и времени, положения слова и вещи на сцене, а также к анализу синтеза искусств, каким он предстал на украинской сцене. Исследование проводится в сопоставлении со структурой театрального представления в его идеальной форме, с учетом существовавших в исследуемую эпоху правил построения театрального текста. Только таким путем можно представить, от каких художественных средств украинский театр отказался и что нового он внес в развитие театрального языка. Отказ от каких-либо средств, как и создание новых, не совершались обычно открыто, а происходили в глубинных слоях художественной системы, какой является театр. Они никогда не декларировались. Отталкивания от широкого русла театральной европейской культуры и притяжения к нему были органической частью «внутренней» истории украинского театра и определяли тип движения украинской культуры в целом.

Таким образом, театр предполагается показать на пересечении историко-культурных границ как качественно

новое явление культуры, находившееся в поисках потенциальных связей с обрядом, в контексте сопротивляющейся и одновременно воспринимающей его культуры. Анализ способов вхождения театра в новую для него систему культуры, описание условий, в которых происходила его адаптация, реакция культуры на его возникновение — вот круг вопросов, поставленных в этой работе.

Работа построена на анализе опубликованных текстов украинских драм¹¹. Некоторые из этих текстов содержат богатую историко-культурную информацию, с помощью которой реконструируется «внутренняя» истории театра, и потому обращения к ним неоднократны. Некоторые же значительно беднее в этом отношении, и потому реже служат материалом исследования.

Исследование предваряет сжатая характеристика украинской культуры XVII-XVIII вв., основанная на категории границы.



Театр в пространстве украинской культуры XVII-XVIII вв.

1. Функция границы в культурном пространстве Украины XVII-XVIII вв.

Украинская культура, как и любая другая, может быть описана различно: как культура отдельного этноса, культура, отражающая становление национального самосознания, как культура барокко или классицизма, или их синтеза. Все эти описания возможны и обоснованы. На их основе строится множество работ по истории и культуре. Также прослежены традиции украинской культуры¹. Нас интересует «композиция» украинской культуры XVII-XVIII вв., ее особенности, а также очертания, определяемые как внутренним содержанием, так и взаимодействием с другими культурами. Подход к культуре, условно говоря, как к некоей карте со своим рельефом, границами позволяет по-новому рассмотреть и проблемы театра. Видимо, именно категория границы позволит представить новый вид искусства как точку пересечения множества тенденций развития культуры, выявить те свойства театра, которые создали его специфику, в том числе открытость и активную способность влиять на иные сферы культуры. Театр при подобном рассмотрении внутренне соотносится с культурой в целом.

Местоположение Украины на культурной карте Европы XVII-XVIII вв. во многом объясняет тип ее культуры и те процессы, которые в ней происходили, так как она в географическом и историко-культурном отношении находилась в средоточии важнейших событий своей эпохи. К тому времени она не обрела устоявшейся структуры, условия ее существования также все время менялись. Она явно тяготела к открытому типу, через ее

территорию проходило множество границ, разделяющих ее на особые зоны. Эти зоны как бы наплывали, находили одна на другую или пересекались между собой. Непременным условием существования культуры было взаимодействие различных кодов, прибывающих извне и «местных».

Граница знаменательна для всех типов культуры². В культуре, нацеленной на изоляционизм, закрытость, функция границы состоит в ограждении, в спасении территорий от влияний извне; в культуре открытого типа граница прежде всего дает возможность сближения и взаимодействия с другой культурой. Здесь границы маркируют, с одной стороны, «свое» и защищают его; с другой — выводят к «чужому». Они «знаменуют повернутость к «другому», открытость положения лицом к лицу, вовне — вперед, но не агрессивно, а с целью взаимного общения»³.

Границы — это не просто линии, проведенные на карте культуры. Они приобретают пространственность, обладают «собственной глубиной», их не следует воображать «геометрически-пространственно»⁴. Точно установить, каково направление границ и каковы их очертания не всегда возможно, ибо границы принципиально неопределенны и расплывчаты. Изменение границ происходит постоянно благодаря внутренним процессам, протекающим в культуре, а также из-за их обязательного нарушения. «Метафорически это можно сопоставить с границами пространства на карте: при реальном движении на местности географическая линия размывается, вместо четкой картины — пятна»⁵. Кроме того, границы не проведены окончательно. Они не устойчивы и могут менять направление, не заданы раз и навсегда.

Границы, пересекающие пространство, не позволяют ему находиться в состоянии покоя. По известному определению М.М.Бахтина, на границах протекает наиболее напряженная жизнь культуры⁶. Напряженность эту, чреватую развитием, создает перекрещивание, соположение и наложение границ, невидимых в географическом пространстве и довольно сложно устанавливаемых в пространстве культурном, которое благодаря множеству границ преобразуется в «пересеченную местность»,

где отдельные зоны воюют друг с другом, интенсивно влияют на «чужие» территории или мирно соседствуют. Так создаются благоприятные условия для культуры, не только воспроизводящей старые ценности, но и творящей новые. Она соответственно характеризуется внутренним динамизмом.

Очевидно, что число границ, пересекающих украинское культурное пространство, превышает тот ряд, который будет предложен нами, но для исследования театра именно они представляются наиболее существенными.

Р.Пиккио, введший понятия православного и католического славянства, в числе примеров их встреч на карте культуры назвал среди прочих и Украину. Православное и римское славянство различались не только догматами веры, но и типом самосознания культуры, особенностями ее системы. Различно было их отношение к художественному началу и к вымыслу. Разнились их литературные и литургические языки, принципы стихосложения, что отчетливо осознавалось культурой. (Ср., распространенное замечание, тяготеющее к рассуждению, в названии сочинения об «отческих метрах»: в названии говорится, что произведение написано «во общую ползу и утѣшеніе прочім православным (найпаче же людям діалекту славенского, его же шерокость земли шерокости равна»⁷).

Для православного славянства была характерна тенденция к сохранению традиций. Текст культуры воспринимался как заданный и законченный, как первоначальное явление (Св.Матхаузерова). Он не должен был подвергаться изменениям. Искусство стремилось к воспроизведению, но не к развитию. Это искусство не было кодифицировано. Его поэтика была имплицитной и выводилась непосредственно из текстов, не была сводом правил.

Основным выражением художественного языка был символ. Для нашего подхода к украинскому театру как виду искусства чрезвычайно значимы наблюдения над символом, сделанные Н.Д.Арутюновой. Она указывает на такие особенности символа как стабилизация формы, действенность, слабая связь со значением. «Символ (...) легко преодолевает «земное тяготение». Он стремится обозначить вечное и ускользающее, то, что в учениях с

мистическими тенденциями (например, в даосизме) считается подлинной реальностью, не поддающейся концептуализации»⁸. Символ образуется часто благодаря «экстралингвистическим факторам» (Н.Д.Арутюнова). Именно эти свойства символа обеспечили и многие характеристики украинского театра как художественного явления.

Знак в этой системе в идеале совпадал со значением. Ср., «Читать текст значит войти в сферу влияния самой материи, которую он обозначает», — объясняет Св. Матхаузера⁹.

Мир, создаваемый этим искусством, был наполнен идеальными константами, неподвижными, неизменными и достигшими высшего предела. В нем пространство было безгранично, а время вечно и безначально. Движение в нем отсутствовало. В этом мире сакральное было синонимично искусству и культуре в целом.

В культуре католического славянства очевидно стремление к эволюции, и оно декларируется. Существует критическое отношение к тексту, что позволяет ему изменяться, а также обретать кодификацию в поэтиках и риториках. Все эстетические категории, как пишет Св.Матхаузера, основываются в культуре этого типа на сопоставлении вещей. Здесь доминирует антитеза и мера, присутствуют строгая иерархия и движение. Основное средство выражения — метафора.

Метафора в отличие от символа «делает ставку на значение» (Н.Д.Арутюнова), она конкретна, и прямо или косвенно связана с реальным миром. У метафоры «земная» задача. Она призвана создать такой образ субъекта, который бы вскрыл его латентную сущность. Метафора углубляет понимание реальности»¹⁰. На отличиях природы метафоры и символа строится во многом противопоставление двух кругов культур, их отношение к вещному и абстрактному, чрезвычайно значимое для развития театра.

В культуре католического круга активно действуют оппозиции сакрального и светского, при этом светское не вытесняется из культуры. Сакральное искусство (*ars sacra*) и светское существуют на равных правах. Они четко различаются и при этом влияют друг на друга, имея разработанную сферу правил построения и функционирования, подчиняясь законам риторики.

Очевидно, что при таких различиях встречи двух культурных моделей были затруднены; но если они происходили, то давали положительные результаты. В украинской культуре XVII-XVIII вв. они способствовали созданию новых форм искусства.

Два типа культуры здесь не просто сосуществовали, но постоянно сталкивались, нарушая границы, разделявшие их, размежевывались и вновь встречались. Их встречи иногда протекали спокойно, иногда переходили в столкновения. Но и в том и в другом случае одна культура подпитывала другую. В самосознании эпохи они даже порой воспринимались как равные; символическим примером такого восприятия служат двусторонние иконы, «писавшиеся на одной стороне в православном каноне, а на другой — в манере итальянской «посттридентской» живописи»¹¹.

Православие и католичество

Самой знаменательной была встреча двух церквей, католической и православной, встреча римских и византийских традиций. О последних М.С.Грушевский писал как о не окончательно прижившихся на украинской почве. Так не был усвоен «побожный страх перед князем і царями як істотами надлюдськими» и другие крайности византизма. Украинское общество «жадибно шукало нового слова», т.е. было готово отпасть от веры¹². Мы коснемся этого спора только в аспекте полемической литературы.

Церкви, православная и католическая, противопоставлялись как свет и тьма — так использовалась одна из основных оппозиций христианской литературы. Уже Герасим Смотрицкий называл восточную церковь светлой, она как «дньєви начало», западная же «яко начало ночи»¹³. В поэтическом трактате «Скарга нищих до Бога» это противопоставление развивается как противопоставление светлости востока и тьмы запада; последний непременно рифмуется с адом. Рим обвиняли во всех смертных грехах: «О, великий Риме, чом от Бога блудиш и нечистотами всего мира губиш? Всь бо отщепеньства в тобѣ гнѣздо мають, и всякии блуды тебе не минають»¹⁴.

Наряду с описанным выше неприятием католичества православными писателями, резкими его обличениями,

обычно довольно стандартными (Рим — это Вавилон, как у Иоанна Вишенского) существовало и иное отношение. Происходили конфессиональные колебания, причем не только среди мирян, но и среди духовенства, что также отражалось в литературе. В анонимном «Советовании о благочестии» перечислены имена тех, кто отпал от православной веры: «Аже би не прийти на місце едино, и апостатов уважити ко пересторозі, а не к наслідованю, през што онии волки, а не пастирі, мовлю, мнимании онии владики: Михаил Рогоза, Кирилло Терлецкий, Ипатій Потій, котории злая глава и погибель, отпали, и презшто унія рачей незгода й турбация сталася»¹⁵. То есть немало было и митрополитов, утекших от православной веры. Потому в полемической литературе возник образ матери-церкви, оплакивающей вероотступничество своих детей.

Конечно, веру иногда меняли, руководствуясь внешними причинами, а не духовными переживаниями, стремясь занять выгодный государственный пост или более высокое место в церковной иерархии. Как сказано в «Скарге нищих до Бога»: «А нѣкоторые вѣрою торгують, и еретичество в полечность пріймуютъ»¹⁶. Влекла к перемене веры и страсть к богатству, на что не раз обращали внимание полемисты: «К богатому папѣ отбѣгли на пашу, абы на пѣнези изменяли душу»¹⁷.

В потоке полемической литературы выделяются сочинения, которые, будучи адресованы противнику, написаны на его языке (имеются в виду не только польский или латынь). Начало этому было положено полемическим трактатом «Послание до латин із х же книг» (1582 г.). Он представляет собой переложение сочинений католических писателей, но в полемическом аспекте. Так сочинения оказываются направлены против своих авторов.

Религиозные столкновения выражались в противостоянии двух систем образования. На территории Украины существовали духовные католические школы и православные братства, стихийные объединения, много сделавшие для развития просвещения, литературы, музыки и других искусств¹⁸. Среди всех школ особо выделялась Киево-Могилянская академия. Там царила «Кролевая наук Мінерва православно-кафоличеськая ... до

того часу барзо неплоднaя»; тепер же она «уродила» «за ласкою і промислом Божіим немалое гроно в православной науці православних синов»¹⁹. Деятели школ и братств опасались католического влияния, а потому зачастую и результатов обучения в академии, которая отнюдь не сразу заняла должное место на культурной карте Украины. Многие сторонники закрытого типа культуры полагали, что от нее проистекает только один вред и что она есть причина упадка украинской культуры. Они считали, что вместе с латинской ученостью придет упадок веры, так как через латынь и риторику учащиеся получают мощный заряд католицизма. «Яка користь з них — чорнилом хитрості, а не словами духа св. вишколених казнодійв, що, перенявши собі способі з латинської ереси, зараз шкільні байки складають, проповідують і вчать, а аскетичного, безстрастного життя не хочуть»²⁰. В не раз цитированной «Скарге нищих» сказано: «Вже нам латиньници глупство причитають, а сами все злоє в людех умножають, Ібо училища ересь розсевають, и, яко же ядом, души забивають. (...) Марьнотравность лѣтам молодым бывает, хто у латиньников наук уживает»²¹.

Но подобное отношение в дальнейшем изменилось. Софроний Почаский так написал в своем «Геликоне»: «Оттоль будеш в Россіи запомѣркованый Нурт рѣки красомовства, юж початок Нилу Будет знати поэта (...) Реторика звитязцю з триумфом витає...»²² Он же, восхваляя грамматику, этот «корень умѣтності перший» сказал: «Тот корень в твоєм садѣ (...) Заквитнет з Геликоном над солнце яснѣйший, Когда в Россіи потомок славных роксолянов В науках поровнает премудрых поганов»²³, т.е. латинян. Как заметил В.Крекотень, Софроний Почаский четко различал риторику, красноречие, которые «набоженства учат» и которые «упадок души знаменуют»²⁴.

На Украине встречались не только католицизм и православие. «У середины XVI в. Польско-Литовська держава стала пристановищем евангельских доктрин з цілого світу: крім лютеран, кальвіністів поширювались унітаристи (соціани), чеськи браття й інші секти»²⁵. Кое-кто, по выражению Иоанна Вишенского, бросился на них — «яко муха» на «сладости меда», и «ядом горести смертоносной» омрачил душу. Этих ученых православные по-

лемисты призывали бежать, «якъ дьяволих сетей». Они постоянно называли их «клямливим писмом» еретицких детей. Папу, поддерживавшего униатство, Иоанн Вишенский называл Навуходносором.

Результатом встречи католицизма и православия было униатство²⁶, которое также полемической литературой сурово осуждалось. Во многих сочинениях того времени проводилась идея, что это даже не вера, а злоба, которая «неистовством стояти навькла, бо от бѣсовского совѣта проникла». Это «кривоумѣние, явное шаленство», или «явная то плѣва з пшеници Христовы»²⁷. Иоанн Вишенский предлагал, чтобы победить униатство, нужно всем народом соблюдать пост и всем возносить молитвы Господу.

Униатство, как и католичество, и различные ответвления евангелизма, принимали, а затем от них отказывались. Не случайно полемисты всякий раз выражали уверенность, что «бегуны» вернуться в восточную церковь. В течение жизни, случалось, человек был и православным, и католиком, и униатом, как Мелетий Смотрицкий, Кассиан Сакович и многие другие.

Проблемы веры были предметом споров и столкновений не только образованных кругов общества. Как запальчиво заявлял Кирилл Транквиллион: «И блудници, и бабы, и художници ... шумно состязаются о вере и страшных тайнах Божиих»²⁸. Полемисты призывали успокоиться и обрести твердость в вере: «И ты, русский роде, тепер утвержься, меж ересеми во вѣри мужайся»²⁹.

Различия в вере не препятствовали формированию национального самосознания, национальной идентификации настолько, чтобы это формирование прекратилось или происходило бы только в размытых формах. Украинцами себя считали и православные, и лютеране, и католики, и униаты³⁰. Вера не разрывала этническое единство, хотя перемене веры могла сопутствовать и национальная переориентация. «Одні не розривають іще з своєю народністю рішуче, зістаються по імені ще русинами, задержують те, що для того часу було останньою прикметою національності — «руську віру», але фактично вповні стоять на ґрунті польского життя. Інші розривають і той останній зв'язок, що лучів їх з народністю»³¹.

Межславянские связи Украинская культура развивалась в тесном взаимодействии с культурами других восточных славян, потому

круг восточнославянской культуры иногда бывает трудно разграничить на три составляющих. О симбиозе украинской и белорусской культуры того времени писали не раз, отмечая, что ее деятели могли принадлежать одновременно и Белоруссии и Украине как несколько поколений семьи Мамоничей, как Лаврентий Зизаний, Андрей Римша, Мелетий Смотрицкий³². То же и для России и Украины: Симеон Полоцкий может быть отнесен и к ним и к Белоруссии. Эти деятели происходили из одних и тех же земель, учились в одних и тех же школах. Их произведения бытовали во всем восточнославянском регионе³³. Л.И.Сазонова совершенно справедливо замечает, что сближению различных ветвей восточнославянской культуры способствовало складывание нового типа культуры — барокко. Напомним также ценное наблюдение украинского исследователя Ю.Исиченко о соответствии барочной поэтики и общего контура разнонаправленных тенденций: к сохранению местных традиций и к овладению иными, чужими.

Украина выступала в роли посредника между западным и восточным славянством, активизируя жизнь еще одной границы, несмотря на неблагоприятные условия, политические и общественные: несогласия, столкновения, войны — вот чем были полны оба столетия³⁴. Это происходило потому, что создавался новый тип культурных связей, усиливалась открытость украинской культуры. Несмотря на различия типов культур, украинская культура служила своеобразным каналом, по которому направлялись из Польши и «оседали» на украинских и других восточнославянских землях новые формы культуры, что способствовало и складыванию нового типа отношения к миру. При их усвоении, как замечает итальянский славист С.М.Граччиотти, «Українець не стає римо-католиком и не стає поляком, коли робить вибір на користь латинсько-західної культури»³⁵. Добавим, не всегда.

Усвоенные и трансформированные на Украине новые формы культуры двигались к России, ибо там в них ощущалась потребность³⁶. При распространении украинского опыта на восточнославянских землях не только

внедрялись новые тексты культуры, но перемещались их создатели. Приехавших в Россию украинцев не раз обвиняли в «папешестве»; новшества порой активно сопротивлялись, но их опыт был усвоен русской культурой. Вклад в нее украинских риториков, музыкантов, поэтов, художников не оценим. В Москве работали воспитанники и преподаватели Киевской академии, Стефан Яворский, Гавриил Бужинский, Феофан Прокопович, Гавриил Аранесович, Николай Дилецкий и многие другие. Они принесли в Москву искусство риторики, новый вид нотного письма, новые принципы изображения и, войдя в новый культурный контекст, не порывали связи со старым, как Димитрий Ростовский или Феофан Прокопович.

Не оставалась Украина пассивной и по отношению к Польше, она участвовала в созидании ее культуры, в результате чего возникали формы, которые трудно отнести только к украинской или только к польской культуре. Также художников, которые эту культуру создавали, сложно считать принадлежащими какому-либо одному народу (особенно на польских кресах); причиной всему этому — не типологические соответствия между культурами, а общие для них процессы, приводящие к появлению особых зон, именуемых культурным пограничьем.

Таким образом, Украина оказывалась не только полем встреч, взаимодействий, но и особым пространством, где зарождались новые формы культуры, общие для восточных и западных славян. Примером может служить Киево-Печерский Патерик (польской) редакции Сильвестра Коссова. «Польскомовна редакція твору — цікавий наслідок взаємодії трьох відмінних типів художньої творчості: східнослов'янського середньовічного (...), українського барокового (...), та польського барокового...»³⁷ Эта культура сохраняла только ей присущие черты и благодаря ей «православный славянский мир входил в современную европейскую культуру, не теряя своих особенностей. Этот сплав славянского и европейского во многом определил лицо украинской культуры»³⁸.

*Языковая
ситуация*

На Украине встречались не только религии и различные славянские культуры, создавая, соответственно, особый культурный конгломерат, входивший во взаимо-

действие с культурой-основой, но и естественные языки³⁹. Здесь функционировали церковнославянский, «проста», или «руська мова», латынь и польский. Эти языки находились во взаимодействии и не раскалывали общество на резко противопоставленные социокультурные группы. Как заметил Б.А.Успенский, церковнославянский язык и «проста мова» — это два полноправных литературных языка. Здесь «имеет место не ситуация диглоссии, а ситуация двуязычия»⁴⁰. Все эти языки не столько боролись между собой, сколько уживались, заменяя один другой в одном и том же контексте.

Существовала польскоязычная украинская литература, а также латиноязычная; они развивались наряду с литературой на «простой мове» и церковнославянском в его гибридном варианте. На этих языках писали одни и те же писатели, легко переходя с одного на другой, как например, Георгий Конисский, сочинявший стихи по-польски, по-латыни, на «простой мове». Лазарь Баранович даже написал небольшое стихотворение о польском, русском и латыни. По-украински оно называется «Русин до поляка шось по-польску балака». Поэт призывает поляков писать на «простой мове» и предлагает свои польские сочинения: «Собі схильності я зичу, Бо на мудрість твою лічу». Тут же он замечает: «Звір се дикий для русина — Що польщизна, що латина»⁴¹.

Смешению языков обязана своим появлением столь распространенная на Украине макароническая литература, где языковой синтез — одно из главнейших условий существования и развития. Макароническая литература на языковом и стилевом уровнях отражала общую культурную тенденцию эпохи к нарушению границ между отдельными сферами культуры и ее языками. Языковой синтез способствовал формированию пародийного начала, в том числе и в литературе, написанной по-церковнославянски.

Развитию пародии способствовала и ориентация культуры на образец; часто повторяемый, подвергающийся некоторым изменениям при повторах, что в конце концов изменяет и основной модус воспроизведения действительности. В украинской музыкальной культуре ярким примером такого рода пародии служит бурсацкий пародийный концерт «Сначала днесь, поутру рано, хто

вечеру п'ян був»⁴². «Акцентируя отношение «свое-чужое», пародия существенно активизирует изобретательность, мастерство и творческую инициативу»⁴³.

Церковнославянский язык был языком сакральным, предназначенным для литургии и проповедей. Иоанн Вишенский, например, глубоко это осознавал и именовал его «плодоноснейшим от всех языков». Это язык «богу любимший: понеж без поганских хитростей и руководств, се ж ест кграматик, рыторик, диалектик и прочих коварств тщеславных, диавола въмѣстных, простым прилежным чтанием, без всякого ухищрения ... к богу приводит»⁴⁴. Он так стремился охранить его от притязаний «простой мовы», что создал особую теорию, по которой дьявол особенно ненавидит этой святой язык. Если же, — полагал он, — кто-то сумеет побороить силу церковнославянского языка, то только с помощью дьявола же, с его «дїйством и риганням». «Скажу вам тайну велику», — писал он, — «що дїявол таку має зависть на слов'янський язык, аж ледве живий від гневу: він радий би його до решти знищити і всі сили на се двигнув, аби його обмерзити»⁴⁵. Мог церковнославянский быть языком документов, переписки, науки.

Но на него постепенно надвигалась «проста мова», на которой произносились проповеди как в православных, так и католических храмах, писались полемические трактаты; на этот язык также переводилась Библия. Планы издания ее на народном языке выходили за рамки религиозных и лингвистических задач. Как еще в XVI в. писал Василий Тяпинский, он готов это сделать для того, чтобы «згинути з своєю вітчиною, коли вона має до решти згинути, або побрести разом з нею, коли вона буде врятована»⁴⁶. Он же сожалел о том, что образованные слои общества плохо знают свой язык, в том числе ученые и священнослужители. Правда, Иоанн Вишенский полагал, например, что достаточно проповедей на «простой мове» и что Евангелие следует читать по-церковнославянски: «Євангелія и апостола в церкви на литургии простым языком не выворочайте, по литургии же для вырозуменья людского попросту толкуйте и выкладайте; книги церковные все и уставы словенским языком друкуйте»⁴⁷.

Так, естественным образом сужалось пространство церковнославянского языка, в чем можно усмотреть не столько результаты спора между двумя языками, сколько тенденцию к упрощению отношений между пишущим и читающим, говорящим и слушающим. «Расширение функции «простой мовы», вторжение ее в сферу богословской и богослужебной литературы может быть связано с потребностями религиозной полемики между католиками и православными»⁴⁸. Оно же вызвало к жизни, по наблюдениям И.Франко, «письменські таланти», ввело «в українську літературу уперве живу людську личність з її темпераментом і індивідуальною вдачею»⁴⁹. Может быть, и действительно, обращение к «простой мове» на первых порах способствовало десакрализации искусства слова, изменению его стилевых особенностей.

И церковнославянский, и «проста мова» воспринимались затем как книжные языки, причем первый иногда выступал как «дублирующий функции общепонятного живого языка и противостоящий ему как язык профессиональной образованности языку нейтральному»⁵⁰. Они могли существовать и внутри одного текста. Кирилл Транквиллион в предисловии к «Зерцалу богословия» объясняет, почему «в той книзі простій язык и словенський». «Та причина ест: по-словенс/ь/ку ся клали слово богословцув и доводи пис/ь/ма святого, а другое, иж слова нікаторіи словѣнс/ь/кого языку труднии на простий язык»⁵¹. Дм.Чижевский пишет об этом явлении как о признаке ненормированности языка. «Тому ми зустрічаємо великі ухили то до української народної мови, то до польської, то — лише в 18 ст. і то рідко — до російської, іноді натомість збільшується стихія церковна»⁵².

«Проста мова» в этом конгломерате языков в лингвокультурном сознании выдвигалась на ведущее место. Кирилл Транквиллион писал на нем свои произведения, в том числе и для того, чтобы защитить церковнославянскую образованность⁵³.

Официальным языком, на котором издавались указы, деловые письма и католиками и православными и который, как уже было сказано, выполнял функцию литературного языка был польский. Иоанн Вишенский писал стихи на польском языке, как и многие другие. Поль-

ский был языком полемической литературы, потому что полемисты хотели быть лучше понятыми. Например, выступление против Брестской унии Христофора Филалета было написано по-польски, а затем вышло и на «простой мове». Проникал польский язык в религиозные сочинения, их авторы надеялись на более широкий отклик. Существовали и развитые мотивации такого языкового употребления. М.Сулима указывает на знаменательный отрывок документа 1645 г. (его цитирует П.Житецкий); в нем говорится о том, что неприятелю нужно отвечать на его языке; «Абы уста невстыдливых помовцов затамовани были, которые, будучи неприятельми головными церкви всходени, діалектомъ польскимъ смѣли и важилися розными гerezіями церковь православнокатолическую мажучи, свѣту огижати. Абы таким же діалектом /.../ зражены и поганьбени вѣчне zostавали...»⁵⁴ Польский язык пропитал быт, где он существовал с «простой мовой»; украинская шляхта в значительной степени была билингвальной. Как остроумно заметил М.С.Грушевский, для того чтобы выдержать натиск нового окружения, в котором прежняя культура уже не играла столь важной роли, «треба було натертися польскою політурою та латинською»⁵⁵.

Латынь, кроме того, что выполняла функцию сакрального языка в католическом кругу, была и языком учености. Это был официальный язык римской курии, деловой переписки, документов, а также язык литературный. Без него, как и без польского, невозможно было представить ученую культуру того времени. Он был совершенно необходим в общественной жизни. Как писал Сильвестр Косов, латинские школы нужны для того, чтобы нашу Русь не называли «дурною Русію», чтобы каждый мог прийти на сейм, в суд, к адвокату и не «дивиться тільки то на того, то на сього, вилупивші очі, як ворона». Кроме того, латынь была и языком литературы. Исследователи выделяют целый пласт новолатинской поэзии, вводившей украинскую культуру в общеевропейский контекст.

В православных школах латынь долгое время заменял древнегреческий, хотя уже говорили и о том, что греческий нужно знать в Греции, а здесь, в Киеве, нель-

зя обойтись без латыни. Но все же ее отнюдь не всегда охотно принимали, и отнюдь не сразу за ней признали равные права с другими языками, тем более что латынь несла с собой новый тип учености, которую принципиальные «некрасомовци» не признавали. Главное же — она могла отвратить от истинной веры: «Як закомилися ви на латинську и світову мудрість, то й побожність стратили ... мені здається — краще ані аза не знати, аби тільки Христа дотиснутися»⁵⁶. Латынь всегда воспринималась в оппозиции с церковнославянским и в тесной связи с вопросами веры. Это разрешало Иоанну Вишенскому, который предлагал отказаться от латыни («А латиню зо всім на всім оставимо ... Ні їх науки ... слухаймо! Нижє їх хитрости на наше ... полєрованіє учимся!»⁵⁷), даже отодвинуть свой триумф над противником до Страшного суда: ведь только тогда станет ясно, кто победил, «Латина или Греки с Русью».

Захария Копыстенский, например, видел идеальный образец только в греческом и утверждал, что «для наук в краи Німецькіи удаємося, не по Латінській, але по Грецькій разум удаємося, где як своє власное, заходним от Греков на час короткий повіреноє, отбираємо з ростропноостю еднак смітьє отменуємо, а зерно беремо, уголе зоставуємо, а золото выймуємо»⁵⁸. Чтобы оправдать латынь и латинскую ученость, их называли источником греческой мудрости. Потому, по мнению одного из ректоров Киевской академии, И.Кононовича-Горбацкого, можно было читать латинских авторов, например, Цицерона. Иногда, правда, указывалось, что «ми не самою латиною, яко нікоторые нас удают, але Римского костела ... блудами ся брідимо»⁵⁹. Не считал вершиной учености знание латыни и Феофан Прокопович. Он неодобрительно говорил о тех, кто «аще разглаголствовать по-латыни умѣют, уже зло себе мудрым быти мечтають, презирая гордо прочіихъ всѣх, неучившихся письма латинского».

Смешение языков во многом определило особенности развития культуры на Украине, выбор ею новых художественных форм и даже видов искусства. Украинская культура могла это себе позволить, так как благодаря столкновению двух культурно-языковых моделей, с одной стороны, придерживалась традиций, с другой —

была способна к их модификациям и даже к отказу от них. Она также благодаря этому смешению усвоила различные виды семиотических систем, различные виды отношения к знаку и делала попытки их сблизить⁶⁰.

О внешних и внутренних границах

Итак, пространство украинской культуры пересекали границы, разделяющие православное и римское славянство, униатство и различные ответвления протестантизма. Границы эти проходили по разным срезам, могли рассекать «жизнь и творчество» одного писателя или один текст культуры. Так обстояло дело с «Литосом», созданным Петром Могилой и его сподвижниками⁶¹. Эти границы условно можно назвать «религиозными». Они перемежались с границами «этническими», разделяющими восточное и западное славянство. Границы эти проходили как через огромные культурные пространства, так и через отдельные произведения. Они не столько разъединяли, сколько сблизжали, определяя движение различных историко-культурных процессов. Благодаря активной жизни на границе культура не застывала, а постоянно видоизменялась, порождая новые формы. Языковой облик Украины соотносил ее с носителями других языков, а следовательно, различными культурными традициями. В этом многосложном переплетении, создающем различные культурные зоны, формировался тип украинской культуры, открытый к влияниям извне, готовый к различным воздействиям и способный претворить их в единое целое на своей территории.

Эти влияния могли проявляться в одних и тех же феноменах культуры. Их бывало трудно разграничить. И язык, и инославянское воздействие, и различные религиозные веяния воздействовали одновременно на один и тот же объект, создавали одну и ту же тенденцию развития культуры. Так в формировании барокко огромную роль сыграла латиноязычная литература, способствовало его развитию также пограничное положение украинской культуры на рубежах католичества и православия.

Для украинской культуры были очень важны границы, перечисленные выше; их условно можно назвать внешними. Они превращали ее в единое целое, а также

противопоставляли окружающему контексту на разных уровнях. Но не меньшую роль играли границы внутренние, определяющие содержание культуры и выстраивающие ее форму. Они, как и внешние, также вычленяли в культуре ряд составляющих, сближая их и разводя между собой. Эти границы вычерчивали отдельные внутренние зоны культурного пространства.

Часть из них берет начало из далекого прошлого культуры; часть же — из XVII-XVIII вв. Они совпадают в историческом времени. Порой их бывает трудно различить. Внешней, например, можно считать границу, проложенную движением барокко на восток, внутренней — ту, которой придерживалось средневековье, расплывшееся во времени. Они составляют важнейшую оппозицию украинской культуры.

Функции внешних и внутренних границ бывают сходны, и их бывает трудно различить на карте культуры. Так выше упомянутая граница между средневековьем и барокко почти полностью совпадает с границей внешней, между православным и римским славянством, или восточным и западным, но и при совпадении каждая из границ оставляет за собой собственный набор смыслов. Некоторые внутренние границы также часто сближаются между собой вплоть до полного наложения. Могут они проходить параллельно; так граница между сакральным и светским проложена в культуре параллельно границе между ученой и народной культурой.

Как для всякой культуры того времени, для украинской, одной из наиболее значимых была оппозиция сакрального и светского. Следовательно, граница между ними была чрезвычайно важна.

*Сакральное
и светское*

Оппозиция эта воспринималась опосредованно через культуру и быт, следуя образцу, предпосланному греко-византийской традицией. Все, что было культурой, предполагалось сакральным. Все, что еще было недооформлено, не приобрело историко-культурных смыслов, не обросло ими и не имело связи с сакральными ценностями, относилось к быту и не интерпретировалось эпохой в культурном плане. «Культура имела религиозный характер,

а быт, если он вообще попадал в сферу культурного сознания — воспринимался как мирское и профанное»⁶². Потому говоря о сакральном начале культуры, мы не имеем в виду только институализированные формы церковной жизни. Оно пронизывало всю жизнь общества, внутренний мир человека, формировало менталитет эпохи, искусство слова.

Граница между светским и сакральным, несмотря на четкость оппозиции, не всегда была очевидной. «Связь литературы светской и не-светской была настолько тесной, что иногда трудным оказывается всякое их размежевание»⁶³.

Таким образом, мирское не полностью исключалось из культурного сознания и также подлежало интерпретации. Интерпретация эта происходила не только в терминах сакральной культуры, но и терминах народной культуры, противостоявшей культуре ученой.

Самосознание ученой культуры четко проводило границы, изгоняя из своих пределов светское, что не удавалось из-за присутствия на украинской территории другой культурной модели, римского славянства. Эта модель, как уже говорилось, предусматривает наличие светского и описывает его в терминах, в том числе, сходных с теми, которые приняты для описания противостоящего ему сакрального начала. Потому в украинской культуре светское занимало иное положение, по сравнению, например, с русской, где тенденция к противопоставлению сакрального и светского была более сильной.

Светское начало активизировалось, но не вымещало сакральное. Культура никогда не превращалась в окончательно светскую. Обмирщение же никогда не выглядело линейным процессом⁶⁴. Светское начало в украинской культуре не занимало последовательно «территории» сакрального, оно развивалось не в ущерб ему. Сакральные черты культуры не только никуда не исчезали, но и продолжали способствовать созданию ее новых форм; кроме того, они поддерживали старые.

Можно утверждать, что светские формы постепенно становились равноправными с сакральными, на что указывает особое положение категории смеха в украинской культуре, распространение и самостоятельная жизнь та-

ких жанров как интермедии, орации, а также десакрализация мистериальных мотивов в вертепе, их поглощение народной культурой, и конечно, интенсивное развитие пародии.

Пародия в свою очередь способствовала развитию новых форм искусства, которые, утратив соотношение с пародируемым текстом, свободно развивались в самостоятельные произведения, где, например, только имя персонажа становилось связующим звеном, как в «Энеиде» Котляревского. Для украинского читателя, — как пишет Р.Пиккио, уже не была ясна ориентация на латинский оригинал. Она сохранялась только для образованных слоев общества. «В рамках семантичної автономії українського тексту ці машкари (условные персонажи — Л.С.) втрачають більшість своєї ваги віднесення до іншого тексту»⁶⁵.

Конечно, все эти признаки не преобладали над сакральным началом, но явно стремились к относительно-му равенству. Это стремление было возможно благодаря тому, что границы между сакральным и светским не были неподвижны. Между ними порой исчезали неодолимые преграды. Их пределы нарушались, и нарушение это имело эстетическую функцию, как, например, при взаимодействии портрета и иконы. «Традиция церковной религиозной живописи накладывала сильный отпечаток на рождающиеся светские формы искусства»⁶⁶. Существовало затем и обратное движение: от портрета к иконе. Подобное колебание отмечается во всех сферах культуры.

Граница между сакральным и светским породила многочисленные осциллирующие формы, характерные именно для украинской культуры XVII-XVIII вв. Внутри этих форм переход от сакрального к светскому совершался неоднократно. Он тем более знаменателен, что происходил на предельно малом пространстве. При этом подобные формы никогда не таили в себе тенденции к полному обмирщению, способной подавить сакральное начало, и всегда сохраняли свою «колебательную» природу. Таковы вертеп, нищенские вирши, орации и даже некоторые поздние жития, как «Житие и страдание Ильи Турчиновского», где бурлеск сочетается с канонами жития⁶⁷.

*Барокко и
средневековье*

Украинская культура создала новый язык искусства, свой вариант культуры барокко, барочного стиля в литературе, архитектуре, живописи, музыке. Он сложился на пограничье, где взаимодействовали тенденции западной, польской культуры и культуры православного славянства, что и определило его своеобразие⁶⁸. Новый тип культуры значительно отличался от прежнего своей системой. Появились новые виды искусства, и среди них — театр. В литературе распространились новые жанры: лирическая поэзия, панегирическая, геральдическая. Поэзия приобрела эмблематический характер, стали популярны жанры искусственной поэзии, малые жанры, среди них эпиграммы, эпитафии. Риторика завладела культурой слова⁶⁹.

Но барокко не было единственным вариантом культуры, оно противопоставлялось и одновременно сливалось с архаическими традициями, средневековыми. Они также определяли природу текстов культуры XVII-XVIII вв. В архитектуре никуда не ушли образцы византийские, но они теперь взаимодействовали с барочными формами. В музыке греко-византийские образцы вошли в контакт с европейскими новациями, что породило своеобразные музыкальные формы.

Сказывалось это противоположение в отношениях с потребителями искусства. С одной стороны, писатели не оставляли старые жанры; летописи, жития, хождения продолжали свою жизнь в литературе. Искусство книгопечатания достигло совершенства, одновременно переписывались древние памятники письменности.

Это противопоставление обнаруживается решительно во всех сферах культуры, в том числе и в системе образования. Так, Киево-Могилянская академия, построенная по польским образцам, была центром нового типа знаний и обучения. Острожская же академия, которой вся славянская культура обязана появлением Острожской Библии, продолжала обучение в прежних, средневековых традициях, невзирая на новшества. Она была центром, сохраняющим древние восточнославянские традиции и церковнославянский язык, центром антикатолических тенденций на Украине. Но и здесь уже были слышны веяния нового времени. В академии преподава-

ли науки тривиума и квадравиума, латынь, но также греческий и церковнославянский⁷⁰.

Конечно, эти два варианта культуры не существовали изолированно. Несмотря на различия они постоянно соприкасались и испытывали взаимное влияние, что породило многообразные стилевые смещения. Отзвуки плетения словес органично слились с различными барочными построениями. Памятники древней литературы редактировались в барочном духе. Так было с Киево-Печерским Патериком. По мнению его исследователя Ю.Исиченко, «це один з найцікавіших прикладів передачі естетичної інформації одним типом культури (середньовічним), іншому (бароковому)»⁷¹. Сказалось это соприкосновение в усилении авторского начала.

Заметим, что как средневековые традиции очень долго давали себя знать в украинской культуре, так и барокко было ощутимо в конце XVIII и в XIX вв. Барокко, как и средневековье, тоже оказалось долгим, и эта его особенность существования на украинской почве дала очень интересные результаты: совпали открытость барокко как художественной системы и открытость украинской культуры как культуры, замешанной на столкновениях и встречах различных культурных типов. «Свідчення цьому творчість І.Котляревського, Г.Квітки-Основ'яненка, П.Гулака-Артемівського, Є.Гребенки, Т.Шевченка, С.Руданського, І.Нечуя-Левицького, І.Карпенко-Карого», — пишет современный исследователь⁷².

Уровни барокко Барокко на Украине, как и везде, расслоилось на высокое, среднее и низовое. Эти уровни, естественно, не были изолированы, и на их границах рождались новые художественные формы. Границы эти не соблюдали последовательно уровней, и высокое граничило с низовым, так же как и со средним. Границы высокого и низового барокко оказались чрезвычайно продуктивными для развития украинской культуры. Они порождали не срединный слой культуры, а сталкивали контрастные, высокие и низовые формы, что давало неожиданные результаты, характерные для всех видов искусств. Средний же слой барокко не получил должного развития, в то время, как, например,

в польской он занял очень важное место. Вообще, видимо, для украинской культуры более значимыми оказались стыки между границами; для нее наиболее продуктивными стали «промежуточные, пограничные явления»⁷³.

Украинское барокко дало прекрасные образцы высокого уровня. Но оно не было столь развито как низовое, во-первых, потому что первые поколения его создателей переместились в Москву, где работали в новом окружении, завися от иных культурных традиций. Сюда переехали писатели и поэты, музыканты. Последние принесли с собой новую манеру пения, новый тип нотации, новую музыкальную эстетику. Во-вторых, высокое барокко как бы остановилось в своем развитии и никак не могло естественным образом подойти к классицизму, развивающему одну из его антитетических тенденций⁷⁴. Для этого не было развитой школы и налаженных связей между искусством и обществом.

В-третьих, не находилось и потребителей этого искусства, так как часть из них ориентировалась на образцы польского искусства, часть — на образцы русского. В церковном же искусстве более продуктивной оказалась граница между средневековьем и барокко, чем границы между различными уровнями барокко. Но зато низовое барокко распространилось повсеместно, стремительно приобретая национальный облик, усваивая местные традиции, переворачивая барочные антитезы, сращивая их с фольклорными оксюморонами.

Особое место низового барокко — основная специфика украинского барокко, та его черта, которая определила множество историко-культурных процессов. В зависимости от нее выстраивалась система украинской культуры. Низовое барокко обеспечило широкие связи ученой культуры с народной; оно было открыто для нее, свободно вбирало ее формы и охотно отдавало собственные. Между ними шла постоянная своеобразная игра; но главное состоит в том, что они, и низовое барокко и фольклор, оставались сами собой и никогда не воспринимали условия существования друг друга как свои собственные. Как удачно заметила М.Шевчук, между ними нельзя ставить знак равенства⁷⁵. Исследовательница подчеркивает, что барочные образцы, опускаясь в

народную среду, приспособлялись к ней, но отнюдь не становились вровень с фольклором; они продолжали оставаться искусством круга Киевской академии в его сниженном варианте. При этом фольклор явно реагировал на появление низовых форм барокко и если мог, то усваивал их.

Хотя стремление этих двух сфер культуры слиться никогда не привело к окончательному результату, оно приблизило их друг к другу и создало такой тип взаимодействия фольклора с низовым вариантом барокко, который таил в себе огромный творческий потенциал, определивший во многом развитие украинской культуры XVIII-XIX вв., и главное — тип ее восприятия нацией.

Ученая и народная культура Этому противопоставлению было параллельно противопоставление ученой и народной культур; как

и предыдущее, оно предполагало неразрывное единство и взаимодействие. Оно не покрывало первое и не совпадало с ним полностью. В ученой культуре встречаются тексты сакральные и светские, народная же состоит не только из произведений фольклора, но и низового барокко; их граница была прозрачной благодаря множеству схождений между ними, наличию общих признаков, как например, между виршевой поэзией и народной, на что обращали внимание В.Н.Перетц, П.И.Житецкий, рассматривавшие их взаимодействие с различных точек зрения. Многие вирши и народные стихотворные произведения предназначались для произнесения вслух, в результате чего сходной была их поэтика. Эта граница, например, проходит через творчество Г.С.Сковороды, для которого непосредственными источниками служила Библия — он никогда не смотрел на нее только как на канонический источник и свободно ее интерпретировал, а также народная поэзия.

Отношения между народной и ученой культурами в ту эпоху были очень активными. Образцы ученой литературы свободно опускались в народную культуру. Она подпитывала ученую культуру. Их художественные языки, как для создателей произведений, так и для их потребителей, были равноправными кодами, с помощью которых передавалась одна и та же информация, но в

различных ракурсах. О Рождестве можно было написать высокопарные ученые стихи, или умильные, трогательные, даже веселые. Их автором мог быть один и тот же человек. Для той эпохи типично многоязычие.

Характер отношений между ученой и народной культурами определялся в значительной степени тем, что на Украине, как и в Польше, на что указала в своих трудах Л.И.Тананаева, ученая культура еще не забыла о своих корнях, т.е. о народном искусстве, причем не только на уровне форм, но и функций искусства. XVII-XVIII вв. были для украинской, как и для польской культуры, «моментом переходного состояния, когда мировоззренческие и эстетические идеалы шляхты находили свое органическое выражение в формах недифференцированного искусства, на одном полюсе которого находятся протонародные гравюры или картинки на стекле, а на другом — произведения профессиональных мастеров европейского уровня»⁷⁶. Кроме того, конкретные связи между ученой и народной культурой обеспечивались школой, где ученой культурой овладевали носители народной культуры, ученики, приносившие в школу народное мировосприятие, что не могло не повлиять на результаты обучения.

Народные формы воспринимали «ученые» поэты, художники, музыканты. Так в партесном концерте возникали интонации народных песен. В архитектуре и живописи народные формы сочетались с декором и цветовыми решениями, присущими народному искусству⁷⁷. С другой стороны, множество памятников ученой культуры оставило свой след в народном искусстве; так вошли в фольклорный фонд и существуют до сих пор поэтические произведения Сковороды.

Конечно, при этом процессе взаимодействия народной и ученой культур появлялись «срединные» формы, которые в свою очередь оказывали влияние и на ученую и на народную культуру. Например, образцом украинской иконы служит гравюра; но обогащенная народным декором, она как бы опускается в народную среду, «захватывая» с собой икону⁷⁸. Так выглядел процесс порождения форм «вторичного» фольклора, который использовал литературные, изобразительные, музыкальные стереотипы, трансформируя их в народном духе.

Следовательно, граница могла действительно разделять народную и ученую культуру, их взаимодействие бывало необязательно непосредственным; могло оно проходить на некоем «срединном» уровне, во «вторичном» фольклоре или фольклоризованном искусстве⁷⁹.

В оппозиции ученой и народной культур, очевидно, перевешивает народная, отнюдь не подавляя ученую, потому что, хотя она имеет большее распространение, чем ученая, но обслуживает как образованные, так и неграмотные слои населения. Происходило это не в последнюю очередь потому, что из-за общественно-политической ситуации, отсутствия собственной государственности, из-за вымывания в Польшу и в Россию необходимых кадров, ученая культура оказывалась вроде бы и ненужной, в то время как народная оставалась знаком украинского национального начала. Кроме того, она поддерживалась развитым низовым барокко, сливаясь с ним, но не присваивая себе присущие ему свойства.

Народная культура в связях с низовым барокко служила цементирующей основой для развития всей украинской культуры. Их единство сыграло огромную роль в национальной идентификации культуры, ибо служило ее важнейшей приметой. В XVII-XVIII вв. это единство способствовало складыванию национального художественного диалекта, если воспользоваться определением Б.Р.Виппера, которое недавно напомнила Л. И.Тананаева. «Постепенно в границах этого диалекта», — пишет Б.Р.Виппер применительно к латвийской культуре (с нашей точки зрения, его наблюдения могут быть распространены и на другие культуры, в том числе и украинскую — Л.С.), — «развиваются новые оригинальные черты /.../ Маленькой искры, брошенной в момент напряжения национального самосознания, достаточно, чтобы локальный провинциальный диалект перешел в стадию завершения и самостоятельного художественного языка. Потенциальный стиль превращается в новый национальный стиль»⁸⁰.

Но для XVII-XVIII вв. можно говорить о национальном диалекте, правда, готовом развернуться в национальный художественный язык. Он уже был на подступах к нему, и нужен был только толчок, чтобы завоевать

права самостоятельного языка. Его основными свойствами являются открытость и особая реактивность культурных границ. Его карта испещрена линиями наподобие лингвистических изоглосс. В этом диалекте, готовящемся стать языком, очень активна народная культура, что сказывается на характере всего историко-культурного процесса, яркая барочность, прежде всего в ее низовом варианте, где выдвигается на первый план смеховая линия. Это диалект формирующий новый художественный опыт, в том числе и театральный.

Театр на этой карте можно представить как фокус пересечения, взаимодействия, притом разнонаправленного, историко-культурных границ. Они создают во многом его специфику, его положение на карте культуры; к рассмотрению их мы сейчас обратимся.

2. Пересечение историко-культурных границ в театре

Театр постоянно колебался между противопоставленными началами. Границы между ними структурируют и окончательно выстраивают архитектуру драм, насыщая противоречиями высокого и низкого, смешного и серьезного, делая результатом взаимодействия народной и ученой культур. Они, например, работают очень эффективно при создании картины мира, которую школьный театр предлагал усвоить зрителям, притом не в единственном варианте. Границы определяли важнейшие признаки всех вариантов картины мира. Благодаря их воздействию она двоилась и троилась.

Наряду со строго очерченной картиной, освященной христианскими традициями, насыщенной теологическими построениями, существовал и упрощенный вариант, приближающий зрителя к космическим сферам и их жителям, адовым и небесным. Здесь не было места строгой абстракции, но и не существовало отказа от высоких прообразов. Между этими картинами создавалось мерцание смыслов, благодаря чему театр не выглядел как законченное, не допускающее никаких изменений явление, чему

способствовала также относительно самостоятельная утопическая картина мира, в ее смеховом варианте.

Границы располагались отнюдь не в линейной последовательности, а зачастую совпадали, мешая друг другу, налагаясь одна на другую, неожиданно пересекаясь. Это происходило в пределах одного текста, или одного его элемента, даже в пределах одного слова или действия. Мог стать территорией пересечения границ и их наложения жанр или другие составляющие театра. Это придавало театру особую многомерность и объемность. В одном и том же моменте сказывалось воздействие множества границ. Они определяли как смысл, так и форму целого. Приведем конкретный пример. В значимой в культурологическом отношении «Интермедии на три персоны»⁸¹ работают смысловые оппозиции, которые можно рассматривать как в терминах народной, так и барочной, в ее низовом варианте, поэтик: молодость/старость, жизнь/смерть. Она строится на барочной теме мира наизнанку, обработанной в духе народной традиции, как и другие барочные темы, как-то: *Vanitas*, *Memento mori*, *Cave diem*. Игра со словом происходит в этой интермедии также в обоих планах. Эта интермедия — один из множества подобных примеров.

Западно- и восточно-славянские границы Театр — одно из важнейших свидетельств появления на Украине культурных форм, ранее не присущих православно-византийскому славянству. Возникнув на новой территории, он не стал сколком с западнославянского образца, не застыл в повторенной, только что усвоенной форме в первую очередь потому, что оказался точкой пересечения различных историко-культурных границ. Возникнув в зоне культурного пограничья, вследствие стремления православно-византийского круга оттолкнуться от католицизма, латинской учености, можно сказать, парадоксальным образом он стал одним из основных центров, воспринимающих западную культуру и перерабатывающих ее опыт в соответствии с местными культурными традициями.

Украинскими деятелями культуры был усвоен опыт польского школьного театра, с которым они познакоми-

лись через иезуитские коллегии, действовавшие на Украине. В этих коллегиях учились украинцы, получая образование нового типа, что отнюдь не всегда приветствовалось. Poleмическая литература отражает резко негативное отношение православных кругов к этому типу обучения. И.Мицько приводит в своей книге «Острозька слов'яно-греко-латинська Академія» следующее предостережение отдавшему своего сына в обучение иезуитам: «Ажъ они там твоего сынка русинька, засмаковавши ему поганую дяволью науку, ошукали ... А потом и тебе, отца, и твоего отца и увес народ твой, и язык твой святыи ...и розум, и мудрость твою...»⁸² Очевидно, что и театр не казался необходимым, но внутренне культура его уже требовала. Это требование было услышано.

«Деятельность этого театра (школьного — Л.С.) особенно оживилась там, где она была более всего нужна, т.е. на границах христианско-католического и христианско-православного миров, в географических пределах польско — украинско — белорусско-русских политических, внешних, торговых, культурных и даже, как оказалось, театральных контактов»⁸³. Овладение новым художественным языком не было на первых порах первичной целью. Вдобавок этот язык четко осознавался как чужой, но его предстояло сделать своим — такова была подспудная задача этого культурного диалога.

Освоение его состоялось и стало принятием нового вида искусства. Новым языком овладели как структурой, правила построения которой можно было видоизменять, но не как единым целым, не разложимым на составные части. На первых порах усвоение нового языка заслонялось педагогическими, религиозными и пропагандистскими задачами.

Не все процессы, способствовавшие овладению новым художественным языком, протекали в верхних слоях культуры, на уровне тогдашних межславянских связей. Часть из них не выходила на поверхность, но зато столь сильно поддерживала внешние культурные события, что позволила состояться театру, несмотря на противодействие, ему оказанное. Его приживание на новой почве было не из легких.

Польские деятели культуры, вступая с украинскими в

творческий диалог, стремились вместе с новыми художественными формами передать свою идеологию; эта задача перевешивала внешне все остальные. Но одновременно с этим совершалась важная работа по перестраиванию системы украинской культуры. Так она дополнялась новым видом искусства. Польская культура, таким образом, как бы ощутила потребность украинской и ее готовность воспринять новый художественный опыт.

Польская школа, что знаменательно, не только предложила Украине школьный театр как частный вид театральной культуры, не выходящий за рамки педагогической программы, а театр вообще. Не ставя этого своей основной задачей, польские деятели культуры произвели революцию в украинской культуре — театр был воспринят и притом не только как часть педагогической программы, что дало толчок для дальнейшего развития театрального искусства. Польский школьный театр выступил для Украины в роли родовой категории, межславянские связи оказались почвой для развития нового вида искусства. Педагогическая система стала его проводником. Частный случай получил широкое историко-культурное обобщение.

Украинская культура была способна воспринять именно школьный театр со всей системой строгих ограничений, и никакой другой, хотя и другие виды польской театральной культуры, если она уж начала освоение искусства сцены, могли быть ей предложены. При том тесном взаимодействии, которое происходило в то время между Польшей и Украиной, можно предположить, что и придворный, и магнатский театры, и народный, могли быть приняты во внимание. Через Польшу возможно было усвоить опыт иностранных трупп, часто там гастролировавших. Но придворный театр не мог служить образцом для украинской культуры — не существовало условий для его развития. Украина не имела своей государственности и, следовательно, не нуждалась в этом виде театра. Магнатские театры также не попали в сферу интересов украинской культуры — они настораживали культуру с ярко выраженными средневековыми чертами своей светскостью. Народный театр по определению не мог быть усвоен⁸⁴. Оставался театр школьный, в котором сплавлялись функции дидактические и

эстетические и который всегда находился в зоне пограничья светской и сакральной культур.

Украинских деятелей культуры на первых порах не интересовала эстетическая сторона театра. В нем в силу множества причин украинская культура стремилась обрести новую систему выражения не-светских ценностей; было трудно предположить, что школьный театр займет позицию между светским и сакральным и станет первой ступенью в развитии профессионального театра.

Украинский театр, обязанный своим появлением границе между славянским западом и востоком, отразил направление и перекрещивание границ между восточно-славянскими культурами, что дало ему главенствующее положение среди прочих восточнославянских театров. Это сказалось на характере многих его пьес, на их языке, на типе интермедийных персонажей. Существуют украинские пьесы, написанные по-польски или латиницей. «Ужасная измена сластолюбивого жития» — первая пьеса московского школьного театра (1702 г.) явно несет на себе следы украинского происхождения. Пьесы Дмитрия Ростовского, прибывшего с Украины, ставились в Ростове. В их облике и языке сильны следы киевского театра. Среди интермедийных персонажей выделяются Москаль, Литвин, Поляк. Они становятся комическими персонажами, обыгрывающими характерные диалектные черты других языков.

Видимо, культурно-географическое положение театра создало представление о единстве киевского украинского и московского русского театров, Их долгое время даже не разделяли, а рассматривали как единое целое. На это есть основания — общность тем, сюжетов, способов их разработки, язык. Сходны они и в типологическом аспекте, так как принадлежат универсальной культуре. Но они подлежат и отдельному анализу, особенно если вписываются в национальный контекст.

*Католичество
и православие*

В облике украинского школьного театра сказалось противопоставление православия и католицизма, связанное с противопоставлением восточного и западного славянства. Они, по выражению И. Стешенко, находились на

Украине под одной крышей, и это определило не только происхождение театра, но многие особенности его репертуара, драматических сюжетов. Театр этот обязан своим появлением школе нового типа, а школа в свою очередь зависела от общих тенденций культуры, претендовавшей на самостоятельность. Мало кто из деятелей культуры православно-византийской ориентации соглашался с тем, чтобы молодежь училась в Польше и других католических странах, все опасались, что «пїючи в чужих студницах воды наук иноязыческих, веры своей не отпадала»⁸⁵.

Противопоставление католичества и православия задает тематические особенности сценических монологов и диалогов. Отзвуки их противостояния можно услышать явственно во многих пьесах. Так в пьесе «Борьба церкви с дьяволом» Архангел указывает на фигуру Церкви и повествует о том, как ее преследуют враги и как на нее движется «рать неверных». Этой «ратью» оказываются Жидовинь, Турчинь, Татаринь, Козылбашь, Башкирець, Мордвинь и Арапикь. Все они точат ножи, острят луки, бегут с оружием к Церкви. В пасхальной драме «Образ страстей мира сего» Церковь Триумфующая произносит монолог об особости Восточной церкви, избранной от всех родов. «Сохрани мя до конца во единой вѣри», — обращается она к Господу» (Р II 383)*.

В этой драме, несмотря на ее приуроченность к великому празднику, возникают полемические мотивы. Когда Церковь смущает Прелесть, сеющая ереси, та без труда узнает в ней дьявола, того, кто «прежде в раи челоуѣка искуси». Церковь убеждается в этом, узнав имя стоящей перед ней фигуры. «Кое есть имя твое, — от сего познаю!» (Р II 384). Ангел изгоняет Прелесть в глубины ада, и Единомыслие и Благостроение возносят хвалу единой вере. Так, в аллегорической форме передается противостояние католицизма и православия, а католичество соотносится с кознями дьявола. Полемическая тема существует в пьесе наравне с пасхальной.

В ученой пьесе, «Трагедокомедии», Варлаама Лашевского тема противостояния вер уходит вглубь веков. Ал-

* На издание В.Резанова «Драма українська» сноски даются в тексте, римской цифрой обозначен том, арабской — страница. Им предшествует прописная Р.

легорическая фигура Церкви, перечислив все старозаветные эпизоды, рассказав о гонениях в Риме, упомянув о Нероне, Диоклетиане, сообщает: «Арий мя первій вполы в части раздираше; Язви по немъ Македонъ, урани Несторій, Приложиша болѣзней буи Діоскоры» (Р V 140). Только после этого аллегория рассказывает о католичестве и контрреформации в следующих выражениях: «Папа възбѣсися; От Папи Лютръ, от Лютра Калвинъ уродися. Сіи нынѣ найпаче коль на мя зѣвають, Поглотит мя образы всѣмы промишляють» (Р V 140).

Известный исследователь старинного театра, Н.И.Петров, анализируя пьесу Феофана Прокоповича «Владимир», предполагал в ней скрытую полемику с западной церковью, опираясь на ее интермедийные сцены и подводя тем самым трагедокомедию к кругу полемической литературы. «Можно думать, что трагедокомедия написана, между прочим, с целью показать, вопреки иезуитам, происхождение христианства в России с Востока»⁸⁶. Вероятно, исследователь был прав.

Не только католицизм, но и униатство не осталось обойденным школьной сценой. Противостоянию униатов и православных посвящена «Комедия униатов с православными» Саввы Стрелецкого. Она решена в комическом плане и, благодаря обилию вокальных номеров, приближается к музыкальной драме, жанру распространенному в XVIII веке. Идея торжества православия подана через обращение униатов в православную веру, которого, как и полагается в комедии, православные священники добиваются очень легко. Униаты немедленно откликаются на их уговоры и в финале пьесы отправляются в храм вместе с Протоиереем и Благодчинным. Автора не смущает то обстоятельство, что их решению способствует не истинная вера, а выгода, ожидание льгот, которые обещаны униатам при возвращении в православную веру. Таким образом он облегчает идею шатания в вере и переводит ее в комический план. (Заметим, что автор и сам менял веру.)

Униаты в «Комедии» осмеиваются с обрядовой стороны, догматические споры и история униатства при этом не затрагиваются. Униаты «неправильно» ведут себя и «неправильно» выглядят: они за взятки дают места, ле-

няться служить, они — бритые, и на их облачении множество мелких пуговиц. Они довольно часто говорят о тяготах жизни православного священнослужителя, который должен отстаивать, по их мнению, непомерно долгие службы, знать наизусть множество текстов; их жалобные речи косвенно свидетельствуют о несовершенстве униатского ритуала и несерьезном к нему отношении. Униаты, таким образом, оказываются несостоятельными противниками православия.

Заметим, что униаты на сцене ведут себя не только так, что заслуживают осмеяния, но и сообщают кое-что из истории униатской церкви. Суррогат, оставшись один, размышляет о гонениях в 1768 г. на униатов, стремившихся присоединиться к римско-католической церкви. Их подвергали мучениям, пыткам, били, держали под стражей, отнимали имущество и приходы.

Сказано в этой пьесе и о католиках, причем с большим уважением, чем об униатах: у них особые артикулы, и от восточной церкви они отличаются как церемониями, так и обрядом (Р V 217).

Появление на школьной сцене отзвуков религиозной полемики вводило театр в широкий круг культуры того времени и делало его более понятным и нужным зрителю. Соответственно, полемическая тема закрепляла положение театра в зоне сакральной культуры.

Границы светского и сакрального Художественная форма театра представлялась деятелям культуры светской, но отказаться от него было трудно, так как театр был тесно связан с церковью и непосредственно входил как часть программы в духовную школу, которая воспринималась в свою очередь как явление, чрезвычайно близкое церкви: «Школа — церковный угол, так ся називает, кгда ж церковних набоженств дітей научает»⁸⁷, — так написал о школе Климентий Зиновьев. Потому театр, призванный выражать религиозное содержание, несмотря на светскую форму, развивался на границе сакрального и светского.

Пьесы писали преподаватели школы, священники, что значительно облегчало существование нового искусства, еще раз утверждало круг культуры, в который во-

шел театр. Ср., запись одного из учеников ростовской школы: «Архипастырю угодно было написать на праздник Воскресения Христова диалог»⁸⁸. Примечательно, что впоследствии они стали и персонажами школьного театра: в «Комедии униатов с православными» Саввы Стрелецкого, в «Исповеди» Ивана Некрашевича.

Театр постоянно балансировал между художественным опытом православного и католического миров, постепенно стирая границы между сакральным и светским, но никогда их окончательно не сливая. На эту особенность его положения часто указывалось непосредственно в текстах драм: «Послухай не тескливе тоєю бозкой справи, В побожних справах своїхъ церковной забаві» (Р I 173).

Церковная забава — очень точное наименование в «Отрывках Рождественской мистерии» школьного драматического произведения, соединившего в себе светское и сакральное начала. Это определение варьирует и эпилог из этих же «Отрывков», который благодарит слушателей «За то, жесте слухали бозкой в церквѣ хвали» (Р I 181). Здесь же наличествует пожелание после смерти всем слушателям оказаться в «мешканю от Бога и Отца», т.е. в раю. Идея иллюзорности представления исчезает. Зритель вспоминает церковную службу.

Часто пролог или эпилог указывали на тесную связь диалога или представления с церковью, ср. «Актъ тот презацный, Христось пасхонь названный, Въ Церкви нам вѣрнымъ, зъ уживання поданыи» (Р I 74).

Одновременно школьная драма именовалась и «художным делом». Как гласит эпилог «Трагедо-комедии» Сильвестра Ляскоронского: «Се уже художное совершися дѣло» (Р II 312); он кончается знаменательными словами: «Дѣйствія художная склоняемъ подъ нозѣ» (Р II 312).

Колебание между сакральным и светским, их сближение и разведение в пределах одного текста — доминантный признак всей украинской культуры, разделяемый с ней новым феноменом культуры — театром. Театр энергично сплавлял светское и сакральное непосредственно внутри текста, порождая причудливые формы как в заключительной сцене пьесы «Образ страстей мира сего». Ангелы, несущие орудия страстей — столп, вервие, кле-

щи, гвозди, молоток, крест — рассуждают о страстях Господних и одновременно складывают панегирик, обыгрывая символику гербов. Здесь мелькают «гербовные птицы», «гербовное сердце». Прославляя гербы, в которых присутствуют стрелы, крест, увитый лаврами, Ангелы просят «кресту и лунамь небесня слави» (Р II 388). Пасхальная пьеса таким путем превращается в панегирик, а панегирик сплетается с кульминационной точкой всякой пасхальной драмы — с эпизодом страстей Христовых.

Граница между сакральным и светским в школьном театре проходила и в жанровой системе. Систему эту можно представить расположенной в круге; центр его обладал наибольшей сакральностью; светское же начало было более ощутимо на периферии, ближе к окружности.

Своим сюжетным и семантическим центром этот театр избрал мистерию, в которой не выходил за пределы сакрального. Может быть, его иногда отодвигали на периферию сакрального действия аллегорических фигур, которые, имея символическое значение, внешне выглядели как заурядные или даже бытовые, и приближались к повседневным. Вот примеры: Благодать Божия сажает Человека на престол. Злоба Греховная стаскивает его с престола и обнажает.

Вслед за мистерией в жанровой структуре украинского театра следует моралите, отодвинутый от сакрального ядра, но не настолько, чтобы попасть в разряд светских пьес. Театр избрал архаический тип моралите и не стал учитывать многочисленные трансформации, произошедшие с ним на польской сцене, приближавшие моралите к трагедии или к комедии. Главным персонажем украинского моралите, как и моралите средних веков, был Человек, который не был важен сам по себе и выполнял функцию призмы, отражающей священные события, находился на границе между светским и сакральным, как и жанр, в котором он выступал. Правильно сделанный выбор перемещал его в сферу благодати, неверное решение — толкало в ад. Правда, главная тема моралите, его сюжетная основа: жизненный путь Человека — постепенно насыщалась светским содержанием. Без него невозможно было представить выбор узкого пути, или опасности, которые подстерегали Человека. Таким обра-

зом, моралите в большей степени, чем мистерия тяготел к светскому началу.

Четкое противопоставление сакрального и светского привело к тому, что чисто светские жанры так и не попали на украинскую школьную сцену. Панегирические и исторические пьесы могли стать проявлениями светского начала, но они не заинтересовали деятелей украинской сцены. Они остались в стороне как явно не связанные с сакральным ядром школьного театра, хотя трагедокомедию «Владимир» о принятии христианства на Руси можно считать пьесой исторической (ее так и называют). В ней выведены на сцену исторические персонажи, князь Владимир, а также первые русские святые, его сыновья, Борис и Глеб. Но доминирующими в пьесе являются противопоставление христианства и язычества, эпизод выбора веры, прославление великих деятелей церкви. Исторический ход событий подчинен этим значениям пьесы.

Присутствуют в пьесе и другая светская струя, элементы панегирика, которые сконцентрированы в предисловии, что вообще часто бывает в школьных пьесах. В них панегирические мотивы обычно выносятся в малые части драмы, предисловие, эпилог, хоры⁸⁹.

Возможно, что функцию панегирика берут на себя и основные части драмы. В пасхальной драме «Образ страстей мира сего» панегириком является ее II часть, в которой Астроном по расположению планет предсказывает «плоди умноженни» России. Россия стремится к просвещению своих сыновей, и Палляс, окруженная Аристотелем, Туллием (Цицероном) и Аполлином, произносит хвалу мудрости: «Безъ мене челоуѣка мертва чаю быти И весма во семь мирѣ аки бы нежити» (Р II 367), т.е. развивает тему отнюдь не сакральную, а светскую. В этой же пьесе панегирик вплетен в речи Ангелов. Они просят благоволения Христа стреле, мечу, луно, звездам, т.е. гербам известных фамилий.

Оппозиция сакрального и светского обеспечила постоянство мистерии и моралите как жанров. На протяжении всей истории школьного театра они остались неизменными и не были подвержены влияниям извне, тщательно оберегали свои границы.

Эти границы нарушались в частном и узаконенном поэтикой случае — при переходе от серьезных частей драмы к интермедиям, от центра к периферии. Так возникало колебание между высоким смыслом и смеховым началом, между различными регистрами проведения темы, что усиливалось особенно тогда, когда комические элементы вкраплялись в серьезные части драмы, как в трагедокомедии Феофана Прокоповича «Владимир». Здесь интермедийальные сцены связаны с серьезными общими сюжетными линиями.

Колебание это существовало и внутри оппозиции: теория/художественная практика. «Хоч на Україні XVII й першої половини XVIII ст. практикувалася головним чином духовна драма (...), професори Києво-Могилянської академії в своїх курсах викладали теоретичні принципи, закони й правила цілком світської драматургії античності, «відродженої» в учено-гуманістичних гуртках Ренесансу»⁹⁰.

В поэтиках писали о жанрах светских: комедии, трагедии, трагедокомедии, а на школьных сценах ставились пьесы сакрального характера: мистерии и моралите.

Возможно, что эта противоречивая ситуация породила разнообразие названий школьных пьес. Моралите именуется комедией, мистерия — трагедией, как в прологе «Dialogus de Passione Cristi». «Смутные трены» Иоанникия Волковича именуется трагедией. Сильвестр Ляскоронский свою пасхальную мистерию назвал «Трагедо-комедией», может быть, вспомнив в 1729 г. пьесу Феофана Прокоповича «Владимир».

В целом театр постоянно настаивал на своей включенности в круг сакральной культуры, приближался по своим задачам к иконописи и проповеди. Он служил даже «заменой Священного Писания. Это совпадение в задачах церковной живописи и духовной драмы не осталось без влияния на структуру и сценическую постановку последней»⁹¹.

Граница между наукой и искусством

Будучи искусством, школьный театр в то же время оставался частью педагогической программы,

о чем свидетельствует назидательный характер пьес, содержание отдельных монологов и диалогов, сценические эпи-

зоды. Примечательно, что и рукописи пьес, прежде всего заметки на полях, соотносят театр со школой, доносят до нас реалии школьного быта.

Оппозиция: жизнь/искусство — реализуется не только на сцене, но и на страницах пьес. Пометы, сделанные на них рукой авторов и переписчиков, значительно дополняют облик школьного театра. Из заметок на полях мы узнаем имена исполнителей и авторов, кое-какие сведения они доносят до нас и о взаимоотношениях учеников.

Например, в рукописи виршей «Смутные трены», приближающихся к драматическому произведению, названы ученики, которые читали монологи: Георгиевич, Лангин, Буневский и др. То же в пьесе «*Declamatio de S. Catharinae genio*». На полях мелькают имена тех, кто не только играл пьесу, но и переписывал или сочинял ее, что являлось домашним заданием. (Ученики писали пьесы, или отрывки пьес, опираясь на известные образцы и правила. Эти отрывки, или части, затем собирались в единое целое.) Не раз встречаются имена Михаила и Василия Мокриевича, Левицкого, Сенютовича, Дашкевича, Черняховского и других учеников. Серапион, Horgenko majog, Tarnawski — называются ученики, исполнители и авторы. Кое-где есть более распространенные записи: *Helias Lewicki composuit, Idem composuit, Tomas Zbrzyski composuit. Frater amantissimus mihi, Szramczenko hostis meus* — так фиксируются отношения между учениками, хорошие и не очень. Однажды имя составителя или переписчика передано анаграммой: Михаил Мокриевич — Ах, мой ли меч крови. Также отмечены на полях рукописи пьесы «Ужасная измена сластолюбивого жития» имена участников представления: Велкополски (Лазарь), Славинский (Пиролубец), князь Борятинский, Лопухин, Мирон Томилов, Андрей Апраксин. Эти заметки позволили В.И.Резанову предположить, что на московской сцене, судя по именам, выступали не только русские, но и украинские ученики⁹².

Наряду с маргиналиями важное значение для понимания места театра в жизни учеников имеют названия пьес. В них всегда выносятся на всеобщее обозрение основные моменты создания произведения, его цель и тема; обязательно в возвышенных тонах говорится об уча-

стии в постановке учеников, которые назывались не иначе как «благородные российские младенцы», «благородные российские сыны» «во училищахъ Киево-Могилянскихъ».

Содержат отсылки к школе также эпилоги. Обычно в них просят извинить за недостатки игры юных исполнителей: «А намъ дѣтемъ пребачте, в чомъ ся поблудило, Гдиж ся на приготованю нашом такъ згодило» (Р I 140); т.е. фиксируется возраст исполнителей и отмечается их непрофессионализм.

Тексты пьес, хотя и не содержат отсылок к реальной жизни учеников, затрагивают общую тему школярской жизни. Жалобы учеников — жанр известный в западно-европейской литературе со времен средневековья, он органически входит в украинские пьесы и вирши. В них постоянно вкрапливаются неожиданные реалии, и это пересечение условностей жанра и повседневных горестных наблюдений над жизнью делает театр важнейшим свидетельством того, как протекала жизнь «спудеев».

Тема беспечности школяра также присутствует в украинской литературе, как и в западноевропейской. Приведем в доказательство хотя бы название одного произведения из «Синаксаря», который был «выписан из службы двенадцати нетлѣныхъ фратіевъ Коропскихъ»: «На память пиворѣзам о изобличеніи сивухи, какъ, когда, кимъ и каким образом она въ свѣтъ произошла»⁹³.

Не раз возникает образ ученика, голодающего, тоскующего по дому, которому не под силу всяческие премудрости. Со сцены несутся отчаянные жалобы: «Не хочу я до школи ходити, Бо я не злюблю, що там схотять бити; Бо якось не могу язбуки поняти, Ану же коли ся придет літеру складати»⁹⁴. Но жалуется Ученик, как явствует из текста и на отца, который слишком поздно отдал его учиться, потому интермедия оказывается похвалой школе и учению.

Уже в «Просфониме» 1591 г. есть «моленіе от нищихъ». Отрок просит о том, чтобы «и въ нищетѣ учачися, от всѣхъ ласку мѣли. Нехай всѣ парафѣи услышать твою святыню, и святую подають нам, просячим, милостиню»⁹⁵.

Конечно, эти жалобы читаются и в условном коде, используемом при обращении к меценатам. Они разры-

вают плавное течение пасхальных и рождественских декламаций и пьес, создают особую зону пограничья между жизнью и искусством, сакральным и светским, комическим и серьезным.

Вот один из учеников, как бы отвлекаясь от пасхальных виршей, мечтает погулять в лесу с телятками: «Бо вже ся минѣ школа барзо избридила» (Р I 138). Ведь в школе дьяк как медведь сидит, «що мы тилко робимо, все ся на нас глядит». Хорошо бы спрятаться от него в высокой крапиве. Другой ученик, радуясь Пасхе, рвется выйти из школы, чтобы погулять с другими детьми; но дьяк его за это будет бить розгами, и он бы спрятался в лесу, накрывшись полою под дубком. Все подумают, что это пень стоит и обойдут его стороной. Кто-то готов пасти коров, лишь бы не учиться. Как видим, в мечтах нерадивых учеников есть скрытые цитаты из ежедневных учительских поучений.

Становятся школяры и пиворезы персонажами интермедий. В одной из них они представляются не очень искусными живописцами — перепачкивают красками простодушного Мужика. Школяры и пиворезы, по предположению А.И.Белецкого, могли бы чаще появляться на сцене. К сожалению, все возможности, которые содержат в себе эти персонажи, известные западноевропейской драматургии, не использованы. Зато школяры стали персонажами второй части вертепа. Среди Евреев, Цыган, Москалей появлялись «кондяки», т.е. «поступающие «на кондиции» бурсаки»⁹⁶.

Школьная тема решается в этом театре не только в комическом ключе, но и в аллегорическом. В «Образе страстей мира сего» Сыны России воспевают Мудрость и тянутся к учению. Только Третий Сын, близкий фольклорному персонажу, томится в «темной долине премудрости», претерпевает скорбь и проклинает науку. Премудрость для него — не учительница, а узница. В учителях ему видятся мучители злые. Увлечь его способен только Бахус, поющий песнь о бренности всего земного: «О прекрасн цвѣтъ, како увядаеш!» В нем Третий Сын находит союзника и руководителя и удаляется; как гласит ремарка: «Здѣ зрится образъ ученія» (Р II 371). В пьесе же об Алексее человеке Божиим сенатор Евфимиян, отец Алексея, рассказывает о

том, как он его отдал учиться «наукам вызволенным», «До котрых без примусу доступит наукъ досканале» (Р IV 136).

Тема науки поднимается и до образов премудрого царя Соломона и злого Нерона, отвратившегося от наук и потому окруженного Бесстрашием, Безбожием и Убийством. Они встречаются, и Нерон подробно объясняет, почему он не любит науки. Он даже затыкает уши, чтобы не слышать премудростей царя Соломона.

Школьные пьесы часто сближаются с нищенскими виршами. Их создатели — те же ученики, но уже за пределами школы сочиняющие для простой публики, а не для учителей и меценатов. В своих произведениях они не оставляют тему школы, жалуются на голод и холод, нищету. Они продолжают прославление праздников, в колядках, пасхальных виршах выпрашивая пиво с кнышами, колбасу, паляницу, масло, куличи, так заключая список возможных подношений: «Самі ся, виджу, добре шануете, Один другому порося на свята даруете, Носите вечері од кума до кума, А гди би до школи хто приніс — нема у вас розума!»⁹⁷ Они развивают тему праздников и переводят ее в бытовой план: «Бо в сей день предпразденственій люде празнуют И всѣ собѣ заемне свата вѣншуют. Є особливе тїи люди-п'янице рокові»⁹⁸. Эта тирада заставляет вспомнить известное: кто праздничку рад, за неделю пьян. Если нищенские вирши и пользуются устоявшимися поэтическими приемами и тяготеют к пародии, разделяющей «мир настоящий, организованный, мир культуры — мир не настоящий, не организованный, мир антикультуры»⁹⁹, то тем не менее они достигают интересного эффекта — слияния этих миров.

Герой антимира бос и гол, может похвалиться только бедой, пьянство для него — норма поведения. В нищенских стихах (имя их автора известно, это Петр Попович-Гученский) бедный и голодный ученик говорит: «Волю кому носити хоч решетом воду, Нѣжли в школѣ клепати такову бѣду»¹⁰⁰. Ученики поют в божией церкви «при едном сухарѣ». Довольно у них только нужды: «Бо-смо тут богати в убоztво и скорби ... Маєм твари висхлие каждый из голоду, А натерплии-смо ся зимна и холоду... Иди голий и босий до церкви читати, Чи маеш ти

чоботи, не будут питати»¹⁰¹. Но эта тема школьной нищеты поддерживается высокой идеей христианской бедности и нищеты Спасителя и одновременно с ней контрастирует.

Реальная картина школьной бедности размывается с появлением утопических мотивов, псевдоточных указаний на места описываемых событий.

Школьный театр, будто стремясь реально отразить жизнь учеников, не уводил этим театр из мира искусства, но одновременно демонстрировал его связь со школой. Он учил практической риторике, литературному языку, был тесно связан с современным ему искусством слова. И это отразилось на сцене и в высказываниях деятелей культуры того времени. Кирилл Транквилион в предисловии к «Перлу многоценному» писал о пользе своих произведений в связи с театром следующее: «Также въ школахъ будучи студенти могут собѣ с той книги святои выбирать вѣрши на свою потребу и творити з нихъ ораци розмаїтїи часу потреби свои, хоч и на комедїяхъ духовныхъ»¹⁰².

По мере отодвигания от семантического и жанрового ядра школьная пьеса начинала тяготеть, как уже говорилось, к светскому началу. В пределах школы это начало выглядело как корпус диалогов и декламаций о пользе учения и вреде пороков, прежде всего о нерадивости в учении. В них уже ощущалось драматическое начало, и даже была нарушена граница между сценой и зрительным залом. Так один из участников-декламаторов «Рождественских виршей» Памвы Берынды спрашивал, нет ли среди присутствующих Пастухов, чтобы рассказать о поклонении младенцу Иисусу. Еще один декламатор предлагал выслушать Самовидца, того, кто слышал от Пастухов что же произошло в Вифлееме; один из учеников близок к принятию роли. Это я, — говорит он, — тот, кто был с Пастухами, а затем рассказывает эпизод поклонения. В пасхальных виршах Андрея Скульского, где выступающие ученики обозначаются как Первый, Другой, и еще раз Другой, также скрывается драматический росток. Богородица не только произносит монолог, но и обращается к Иосифу и Иоанну Богослову. Иосиф прерывает течение своего монолога, цитируя разговор с

Понтием Пилатом. В «Смутных тренях» Иоанникия Волковича есть намек на художественное пространство, изображенное словом — не раз упоминаются дворец Пилата, Голгофа. Вестники излагают евангельские события; Души Побожные, слушающие их, дают эмоциональный комментарий.

Ученики, исполняя декламации и диалоги, выполняли требования поэтик: они читали их выразительно, с предписанными модуляциями голоса, пристойными телодвижениями. Иногда диалоги и декламации обогащались аксессуарами, приличествующими содержанию, «свечою запаленною», весами, на которых полагались добрые и злые дела, крестом. Так как ораторское искусство склонно к игре, то декламации и диалоги, «этот вид публичных состязаний» (Й.Хейзинга), превращались в своего рода спектакль, правда, очень скромный, но в нем было главное — он был рассчитан на публику.

Участники декламаций и диалогов именовались не только Отроками или Учениками. Иногда они награждались условными именами, например, Вестник, Душа Побожная. Приобретали эти жанры и такой важный признак театральности как живые картины. Могли они снабжаться ремарками.

Все эти элементы тем не менее не делали декламации и диалоги театральными выступлениями. Они только тяготели к театру, но никогда не покидали сферу педагогики, правда, как и весь театр в целом. Усвоив элементы театрального языка, они не изменили своей природе, для них очень значимой оказалась категория границы. Только здесь налицо не нарушение ее, а точное соблюдение. Они продолжали балансировать между педагогикой и искусством сцены, создавая его неотъемлемый фон.

Школьный театр учил также умению вести диспут. Многие школьные диалоги и декламации сходны с ними. В них, как в диспуте, соплагаются две (или более) точки зрения. Одна из них побеждает. Так построен диалог «Банкет духовный». Иногда жанр диспута входил в драму, как в пьесе о св.Екатерине.

Диспут между языческими мудрецами-Философами и Гением св.Екатерины представлен достаточно распространено. Философы по приказанию царя должны под-

готовить убедительные аргументы, чтобы «перearгументировать» Екатерину. За успех царь обещает им награду. Святая же выступает одна, но ее поддерживают силы небесные, Архангел Михаил и три Ангела. Диспут построен как серия вопросов и ответов. Философы не в состоянии ответить на вопросы Екатерины, она побеждает их, и они опозорены. Они уступают ей один за другим, за что их и предают сожжению.

Диспут представлен также в пьесе Феофана Прокоповича. Философ обращается к Владимиру с проповедью, он же задает Философу вопросы. Так построен диспут о вере, как и во многих других школьных драмах. Это тип сократического диалога. «Между двумя лицами — язычником (обычно царем, князем, жрецом) и греческим иерархом», — пишет Д.С.Лихачев, — «происходит диспут о вере. Диспут этот направляется вопросами язычника, который не возражает, а лишь спрашивает. Изложение рассказа сосредоточивается в ответах христианина-грека, занимающих в диалоге главное место»¹⁰³. Развития идеи в диспуте не происходит.

Серия вопросов лежит в основе сцен «Действия на Страсти Христовы списанного». Такова третья сцена III акта, где царь Ровоам советуется со старцами и юношами; двенадцатая сцена с Иовом многотерпеливым на одре, который последовательно возражает на все увещевания друзей. Они же, рассматривая случившееся с Иовом с разных точек зрения, неустанно предлагают ему молиться. Третье явление III части «Торжества Естества Человеческого» — многократные вопросы и ответы Луки и Клеопы. С вопроса начинается свой монолог и Милость Божия, встретившая их: «Камо градете и что къ себѣ глаголете?» (Р II 268). Образцы ораторского искусства представляют многие монологи «Трагедокомедии» Варлаама Лашевского, где на сцене последовательно сменяют друг друга аллегорические фигуры Церкви, Мира, Благодати Божией. Между ними нет диспута, это самостоятельные выступления, орации. Они сцеплены единой темой.

К ораторским жанрам приближались прологи и эпилоги драм. Они могли тяготеть и к проповедям, как пролог «Рождественской драмы» XVIII века. Он насыщен

риторическими вопросами, обращенными к зрителям, что типично для проповедей. К ней близок вводный монолог Священника в «Исповеди» Ивана Некрашевича. По словам В.Резанова, этот монолог является стихотворным переложением тех слов, с которыми в соответствии с «Требником» должен был обратиться священник к прихожанам¹⁰⁴.

Границы между языками В театре, как и в культуре в целом, функционировали различные языки. Серьезные части драмы писались на гибридном церковнославянском, реже — по-польски.

Польский избирали языком драм на ранних и на поздних этапах существования школьного театра. Язык раннего произведения, «Dialogus de Passione Cristi» — частично польский; язык «Declamatio de S. Catharinae genio», «Комедии униатов с православными» — также польский, то есть выбор языка не зависел от времени. Иногда польский только вкрапляется в текст, написанный на гибридном церковнославянском. Так Радость вещает Натуре Людской: «Внимай сладкогласному сему инструменту; Сего слыша, никогда дознавай ляменту» (Р III 92). Это знак обучения авторов в польских школах и владения им, отношения к польскому как к литературном образцу.

Иным языком нежели вся драма писались иногда хоры. В «Действии на страсти Христовы» Пение звучит по-польски.

Интермедии обычно писались на «простой мове»; встречались интермедии, где смешиваются «проста мова», польский, немецкий, даже цыганский, конечно, с нарочитыми искажениями слов. (Кстати, эти искажения характерны не только для интермедий.) Они служили знаком «чужого». Могла испорченная речь применяться с целью создания комического эффекта, как неправильная латынь у Саввы Стрелецкого. Незадачливый Аспирант нещадно путает латинские выражения, невпопад отвечая на вопросы Суррогата.

Не раз в интермедиях встречаются фонетические не-правильности, свидетельствующие о возрасте персонажа: шамкает и шепелявит Баба («Помагай бог, шоколе ... А

жа що мене бабою жовеш, поганине?»), покупающая новые наряды у Цыгана.

Языковые неправильности свидетельствовали о происхождении персонажа, или о его принадлежности к иному социуму. Так Посланник трех царей в «Рождественской драме» Дмитрия Ростовского путает падежи, роды, числа: «Мелхиоръ стара, Гаспаръ, третья Валтасар»; «В земля твой»; «моя Господина», «Воля твой, царю Юда, голова рубати»; «Моя рада, что здорова ходила» (Р III 113-114).

Гибридный церковнославянский и «проста мова» могли сочетаться для создания комического эффекта как в драме «Алексей человек Божий». После чтения официального приглашения Евфимияна на свадьбу его сына Алексея: «Велможный его мосць пан Евфимиян, сенатор рымский ... панов покорне запроша» (Р IV 144-145) появляются Мужики, Вакула, Селивон и Харитон, которые поздравляют Евфимиана с торжеством и пьют из ведра. Их заздравные речи резко контрастируют с риторически правильно построенным приглашением: «Мало, ой мало! булшь! Треба не зват было; А келиш мнѣ цебер, ос еще напьюся. Ой, хоч стар, да молотчал, не хутко звалюся» (Р IV 150).

Такое же столкновение языков существует в девятом явлении «Торжества Естества Человеческого». Иосиф и Никодим говорят на торжественном славянорусском: «Есть вертоградъ моем гробъ новъ иссъченний. В нем же не бѣ никтоже з мертвцевъ положенний» (Р II 242). Сонмище же еврейское допускает просторечия: «Которая говурка ж б ся стала нѣколи, Не хороше, встид би билѣ ходити до школи» (Р II 243), как и в третьем явлении II части, где их речь просто изобилует просторечиями: «Что лежите, пяници, лихо бѣ вам у живуть! Хороший то калавуръ — лежит якъ убитий» (Р II 250), — говорят они страже у Гроба Господня, — «Слухаите, голубонки, хочей би онѣ востал» (Р II 251); «Слухаи, дуракъ: онѣ — грѣшникъ, цѣлити не може» (Р II 274). Здесь столкновение языков — знак противопоставленности групп персонажей.

Простота и смирение Пастухов в «Рождественской драме» Дмитрия Ростовского требуют просторечий:

«Кушай, старичокъ, здоров, а на нас не ворчи» (Р III 102). Но их поклонение Иисусу вызывает церковнославянизмы: «Буи скоты», «смирень положенній», «даяй щедроты», «в плоти умаленный», оксюмороны: «Всѣхъ одѣваешъ, а ты окрывает нагота» (Р III 106,107). То же наблюдается в «Исповеди». Духовник изъясняется высокопарно, торжественно. В его монологе нет просторечий, прихожане же говорят с ним на «простой мове».

В «Прозбе, або Суплике на попа», в «Комедии униатов с православными» выпренные речи, построенные по правилам риторики, основанные на евангельских цитатах, соположены с простонародными выражениями. Речи написаны по-польски и по-церковнославянски. Просторечия также принадлежат двум языкам, польскому и русскому. По-польски и по-церковнославянски цитируется Библия: «*Mađrość na drodze woła, у głos swój na ulicach wydawa*» (Р V 205), «Грядущаго ко мнѣ не иждену вонъ» (Р V 207). Тут же встречаются польские поговорки: «*Mađrej głowie dość dwie słowie*», разговорные польские выражения: *Stawiam jak wrytu; Z palca nie wyssać; Na strzelca у zwierz leci; słowem jak groch do ścianу*; а также русские: голодной кумѣ хлѣбъ на умѣ и другие. Иногда польский и русский сталкиваются в одной фразе: «*Nie tylko zwiedzitem, ale у поприсоединяль*» (Р V 213).

Встреча разных языков могла знаменовать противопоставление высокого и низкого, как в третьем явлении «Рождественской драмы» Димитрия Ростовского. Пастухи беседуют между собой на «простой мове»; речь Ангела полна церковнославянизмов: «Радость, о пастыріе, от мене прїимѣте» (Р III 103). Так создается многоголосие школьной драмы.

Ремарки, по традиции идущей от польского театра, писались по-латыни: *Nic ostendit unguis; Manus benedicit de coelis; Deus e coelis tonitrua et fulmi; Ad paradisum vindicto; Pellit a paradiso; Sermo vindicti at Luciterum; Lucifer ad commilitones dicit*. Могли они даваться и по-славянски, а иногда и сразу на двух языках, на гибридном церковнославянском и по-польски, например, при перечислении персонажей: Пустинникъ — *Eremita*. Церковные песнопения, входившие в драмы, именовались и по-латыни, и по-церковнославянски.

То есть в театре встречались все языки эпохи, делая его неоднородным явлением. Яркий пример — «Dialogus de Passione Cristi». Пролог в нем написан по-польски, название, соответственно, по-латыни, про текст всей пьесы в прологе сказано: «A to się wszystko ruskim dialektem stanie» (Р I 186). Этот «русский диалект» изобилует полонизмами.

В театре отразились и лингвистические споры того времени. В «Трагедокомедии» Варлаама Лашевского читаем: «Да когда еще знают что и отъ латини, Запросы ис писаний вездѣ сочиняють» (Р V 150). Драматург явно стоит на стороне тех, кто пишет и читает по-церковнославянски.

Границы барокко и средневековья В украинском театре столкнулись не только естественные, но и художественные языки, язык средневековья и барокко. Театр стал их своеобразным культурным пограничьем.

Стягивая воедино слово, действие, изображение, следуя барочному принципу синтеза искусств, театр не упускал из виду средневековой традиции, прежде всего сохраняя отношение к слову как к доминанте культуры; слову подчинялись все элементы театрального текста. Но это было слово уже не средневековое, в нем явно проступали барочные черты. Оно подчинялось законам риторики и по своей функции, тенденции к наглядности приближалось к действию, что зафиксировано и в текстах пьес. «Сіе не токмо словомъ, и дѣломъ изъявимъ», — гласит пролог «Рождественской драмы» Димитрия Ростовского (Р III 96).

Кроме того, средневековый характер украинского театра проявлялся в его статичности; драма не отличалась живостью действия и предпочитала словесные баталии и поучения активному взаимодействию персонажей. Эти персонажи были разведены по полюсам и редко образовывали группы. Моралите «Алексей человек Божий» представляет убедительный пример нединамичного поведения персонажей и вялого движения сюжета. Его повороты тонут в многословных речах персонажей, их долгих плачах и развернутых самопредставлениях.

Иногда самопредставления перерастают в маленькие

трактаты о смысле бытия, справедливости, мудрости, останавливая течение действия, как в пьесе «Мудрость Предвечная». Мудрость, представляясь, объясняет, какова ее власть над миром и сообщает о намерении создать Человека. Справедливость рассуждает на тему о том, что «Любовь в Бозѣ, лечь без мя и та ни едина Умъ ест, когда свойственна познаваетъ сина» (Р II 174). Такими же рассудительными речами снабжены Вражда, Смерть и другие аллегории в этой пьесе. Смерть в «Торжестве Естества Человеческого» повествует, как Бог сотворил ее вместе с Человеком и отдал Человека в ее власть. Она укоряет его за грехопадение и ведет свойственные ей темы: бренности мира, равенства на том свете, неотвратимого наказания.

Статичность и предпочтение, оказываемое слову, окупаются явно барочной тенденцией к эмблематичности. Школьный театр отдал предпочтение аллегории, символу, эмблеме, в чем можно усмотреть и дань средневековым традициям, которым новая эпоха придала значительную энергию и которые привела в движение, лишив постоянства и позволив приобретать множество противопоставленных значений, как высоких, так и низких.

Аллегии, символы и эмблемы сближались между собой, выступая одновременно, усиливая символическое звучание пьесы. Так, в «Трагедо-комедии» Сильвестра Ляскоронского восьмое явление имеет эмблематический характер. Здесь «Орель монаршій перунами побиваетъ льва» (Р II 311). В первом явлении «Действия на Рождество Христово» Грех, убивающий Натуру Человеческую, сравнивается с порождением ехидны.

Во всех драмах просвечивает сложно сплетенная сеть символов. Для театра, как и для всей культуры, было немислимо подражание «чувственным вещам, которые сами по себе являются тенью настоящих идей». Их изображение бесцельно, «так как оно становится тенью теней»¹⁰⁵. Символы находились в сложном взаимодействии друг с другом, а их значения — со знаком. Как и в средние века, они были принципиально разведены — допустимы были лишь несходные подобия (В.М.Живов).

Каменный столп, к которому Христос привязан — знак церкви. Иисус, с крестом на плечах шествующий на Голгофу — это Феникс, сам себе готовящий костер,

из которого он возродится. Может он вызывать иные ассоциации: у каменного столпа Иисус, «мысленный камень». Два камня соприкасаются, так возникает огонь божественной любви. Христос, привязанный к столпу — сам есть столп твердый, глава церкви.

То дерево (крест), к которому пригвождены руки Милости Божией (Иисуса) — это и дерево Эдема («Торжество Естества»), и Ключ Давидов, возложенный на его рамена («Смутные трены»). Раз нога Естества стала на путь зла, то Милость дает приковать свои ноги к кресту. Естество погрело завет — Милость принимает за него казнь. Венец терновый оказывается венцом славы Иисуса. Одно из орудий страстей — трость — становится способной вымарывать грехи Человека. Ею же подписана и его вечная свобода (Р I 121). Трость — это и человек, он — «трость колеблема». Гвозди не только впились в руки и ноги Иисуса, они пригвоздили грехи Человека, а вместе с ним и самого дьявола (Р I 126). Гвозди — это и ключи в рай. У Димитрия Ростовского одно из орудий страстей — вервие — притягивает ассоциации с веревкой на шее Иуды («Стихи на страсти Господни»).

Для всех подобных символов характерна многозначность. Так собираются воедино основные сакральные значения. Крест — это дерево; он постоянно сопоставляется с тем деревом, которым согрешил Адам; Христос же «древом Ада испразнивый» (Р I 169). Любовь, знаменующая Христа говорит, что она жаждет умереть на древе: «Еще в тот час, якъ душа дерзаше вкусити Во Едемѣ от древа, ей заповѣданна» (Р II 206). Мудрость Предвечная распространяет это высказывание: «Се убо оуже на древѣ главу преклонила, — Древомѣ падшую, древомѣ паки возставляетъ, Древомѣ з рая изгнанну древомъ возвращаетъ» (Р II 207). Ср., «Аз з рая за преступство древомъ бѣхъ изгнанный — ты мене в рай ведеши, к древу прикованный»¹⁰⁶. Крест — это и ключ Давидов, и меч, и лестница, и щит, и мост, по которому можно достичь земли обетованной (Р I 125). Он оказывается тесно связанным с символом Благовещения — с ветвью, с которой появляется Архангел Гавриил. «З рожчки твоей крестъ выросль на сына моего, Котрогомъ мѣла подлуг словаси твоего» (Р I 189), — «ляментует» Дева Мария.

Утешение появляется со «вравием» «не земнаго сада, но от нетлѣна честна райска вертограда — По подобію сего, но несоравленно Краснѣйшо: то бо свышше, а сіе земленно» (Р IV 204).

Символы в своей связанности сохраняют антитетические отношения, как терний и виноград в «Действии на страсти Христовы». Агнец Божий увязает в тернии ради райского пира (Авраамова жертва). «Христос, сей бо дѣлатель в его виноградѣ Нынѣ въ терновой зрится вѣнчанный оградѣ» (Р II 97). «Гроздъ винный Ісус» «терніемъ весма его острым избождають» (Р II 97,98). Иногда противопоставление происходит на основе совпадения чисел: пять ран Христовых — пять тысяч хлебов (Р II 102).

Родом из средневековья внеличный характер школьного театра, и тенденция к абстрагированию не только понятий, но и персонажей. Они, как и сюжеты в целом, в которых они выступали, тяготели к схемам, правильно построенным с точки зрения риторики, т.е. и здесь происходило слияние барочных и средневековых тенденций.

Итак, украинский театр, развив и усвоив опыт барочной поэтики, применив его на практике, отнюдь не всегда ей следовал, и возвращался время от времени к поэтике средневековья. В последние годы своего существования он барочный язык даже пародировал; пример тому — «Комедия униатов с православными» Саввы Стрелецкого. Пародийные речи персонажей, обыгрывающие выпренность, многословность, нарочитую усложненность барочных ораций, свидетельствуют о полном усвоении нового художественного языка, свободе обращения с ним и даже о его изживании, а также о развитом игровом начале в украинском театре XVIII в. Так театр включился в пародийную линию украинской литературы, сыгравшую важную роль в становлении ее оригинального художественного языка.

В такой сфере как система жанров школьный театр предпочитал, как уже говорилось, жанры архаические, соотносившие его со средними веками, но зато разрабатывал он их в духе барочной поэтики, придавая и соотношению этих жанров барочный характер. Она во многом зависит от границы благодаря оппозиции: центр/периферия,

а также значимости рамы в различных видах искусств.

В ту эпоху рама стала артефактом и приобрела большое значение и в светском и сакральном искусстве. «Конструкция для эпохи барокко — это рамка и устроение смысловывляющих процедур»¹⁰⁷. Рама несет в себе огромное значение. Она свидетельствует о целостности произведения, которое в эпоху барокко всегда было многосоставным и как бы, на первый взгляд, разваливающимся на куски.

Обрамляя произведение, рама придает ему статус целостности, но не остается в стороне от семантики произведения, а, напротив, зачастую содержит ее квинтэссенцию, подытоживая или только задавая ее. Рама, картуши и виньетки, в картине занимали порой больше места, чем центральное изображение, вбирая в себя основные символы эпохи. В раме иконы создавалась многоплановая конструкция, зависящая от ее сюжета и одновременно содержащая и новые смыслы, соотносящие ее не только с рядом сакральных значений. Книга также имела рамочную конструкцию. Она выстраивала раму из предисловия и послесловия.

Значимость рамы подтверждается и тем, что она стала темой и символом в поэзии, притягивая основные сакральные значения. Ср. у Иоанна Величковского: «И образом человек Христос обрѣтется, Зачым слушне Я РАМІ два наречеса, зане якоже РАМІ образ окружают, Сице ложесна ея Христа обыймают» или: «Маріи образ видя вся чиста и свята (Аже РАМ)І Я ея в блещаніи злата»¹⁰⁸.

В театре также появились рамочные конструкции. Мистерии и моралите могли выступать в роли рамы по отношению друг к другу. Рама даже подавляла срединную часть и выдвигалась на первый план. В «Мудрости Предвечной» мистерияльная тема подается через моралите, в «Торжестве Естества Человеческого» моралите подавляет мистерию и каждый ее эпизод построен в зависимости от идеи моралите. Отнюдь не всегда мистерия обрамлялась моралите.

Возможно, что задавалась только его исходная точка, как у Сильвестра Ляскоронского в эпизоде грехопадения прародителей. На значительном расстоянии от него находился эпизод раскаяния Грешника, кульминация вся-

кого моралите. Заметим, что раму пьесы организуют пролог и эпилог, равно как и хоры. Отдельные «отрезки» рамы» часто перекликаются по значениям, как в «Трагедо-комедии» Сильвестра Ляскоронского.

Театр по-своему развивал барочную тенденцию, заданную еще средними веками, к представлению ужасного. Она использовалась при создании картины смерти грешника, всего несправедливого. Вот что говорит Лекарь, осматривая смертельно больного Ирода: «Смотрѣте: по всему телѣ множитя огница, Всю утробу повреди лютая чревница; Се уды всѣ сорвенны й всѣ весма согниша, Нозри ощущение свое заградиша, Увесъ в болѣзнихъ смертныхъ, и жити не може» (Р III 139).

Эта тенденция просматривается и в построении религиозной картины мира, в описании мук, которые претерпел Христос: «лечь лице его помрачила, округность трепроклятых округне затмила. Ово стоить, кровію очи заткають, Уши, мерзливост многих бласфемій слушають. Лице его (о смутку) бесчестно оплвано, Все пречистое тѣло сродзе скатовано» (Р I 106). Подобное описание создает противопоставление высокого и низкого.

*Зрелищность как
важнейшая черта
барокко*

Благодаря смешению разнонаправленных стилистических тенденций театр был понятен всем зрителям: и тем, кому был доступен только язык средневековья, и тем, кто уже овладел новым языком культуры.

Обоими типами зрителей театр воспринимался как принципиально новое искусство отнюдь не из-за его содержания, которое было всем хорошо знакомо из учительной, церковной литературы, из литургии, но из-за его природы, и в первую очередь из-за вынесенности его содержания на поверхность, а также из-за зрелищности, которая только позднее будет восприниматься как данность. Именно зрелищность, а не риторические конструкции или антитетическое строение драматического сюжета относилась в сознании общества искусство театра к барокко в первую очередь.

К зрелищности чувствовалось тяготение в культуре, но нигде она, естественно, не могла достичь такой пол-

ноты как в театре. Ведь и поэтическое слово обладало зарядом зрелищности: «Слово заключает в себе известную вещность, а потому и зрительность, наглядность, оно таким *мыслится* по его сущности»¹⁰⁹. Наглядность в ту эпоху полагалась в сфере слова. Зрелищность пробивалась сквозь плетение словес. Слово раскрывалось в «направлении своей зрительности» (А.В.Михайлов). Кроме того, его предлагалось рассматривать, так как наравне с фонетикой и семантикой была значима и графика, и цветовое решение. Как пишет Л.И.Сазонова, в ту эпоху «не меньше, чем «немое» слово/«немые напевы»/ценилось слово, которое можно разглядывать, петь, разыгрывать»¹¹⁰. Рассматривались фигурные стихи, геральдические, а также акростиhi. Они были рассчитаны на визуальный эффект. Слово сопрягалось с изображением, что породило эмблему, в которой заключается, кодируется весь набор смыслов, определяющих поэтику барокко. Оно вошло во взаимодействие с изображением в геральдических стихах, в конклюдиях. В поэзии заговорили о синтезе искусств¹¹¹. Но гораздо больше культуру занимала зрелищность, что очевидно и при обращении к драматическим текстам. О зрелищности как принципиально новой категории декларировалось со сцены.

О ней говорилось непрестанно, она определенно находилась в сфере особого внимания драматургов. Театр через многочисленные призывы нечто увидеть, через обращение к зрительному восприятию конкретного, овеществленного и абстрактного и бесплотного как бы настаивал на своей специфике.

О том, что театр обращен к зрителям, что действие предназначено зрению, сообщали программы, ср. «Вкратцѣ премѣну в житїи челоуѣческомъ злыхъ между добрыми вещи и зобразуетъ очесамъ» (Р III 86), а также малые части драм. О зрелищности театра говорилось и в выступлениях, комментирующих действие. В «Действии на Рождество Христово» Пение вопрошает: «Что се видимъ? Позоръ ужасный!» (Р III 163). О том, что зрение дает больше, чем другие виды чувств, также говорилось со сцены неоднократно. В эпилоге пьесы «Алексей человек Божий» рассказывается о том, что есть повесть об Алексее «в книгах здавна», но есть такие люди, «кто

книгъ не отворяеть, А видѣние паче слуха увѣряеть. Прето смо видѣниемъ живымъ показали Алексѣя святаго, яко во зеркале» (Р IV 187). И Любопытство Звездочетское вспоминает, что «зрѣнїю лучше вѣрить, ꙗче слуха» (Р III 110). Прежде всего увидеть, а не услышать стремился на сцене каждый персонаж: «Истинну изрекль еси, Духъ благоразумний; От словесъ ти паки зракъ то вид мой умний» (Р IV 195). Значимость зрелищности обосновывалась: «Очи тѣлеснѣ всегда свѣтъ хошуть имѣти, очи сердечнѣ мудрость желяють видѣти» (Р II 378).

Зрителем звезд, планет и солнечного света, зрителем всего сущего в раю назывался Человек. Самого Бога именуют «Всѣхъ Зрителем» (Р II 167). В этом театре был даже такой персонаж как Зритель Божественных тайн; правда, он скорее выступает повествователем, чем зрителем, рассказывая, например, о ликовании Милости Божией. «Друзи адстїи» называют душу «зрителем наших бед».

Просьбы увидеть, узреть сближали зрителей с персонажами, призывающих их в свидетели. Так Каин, который «враждуетъ на брата и на Бога», говорит следующее: «Зрите, людїе, сїя — что вамъ мнится быти» (Р II 352), ср. Иов — «Се нынѣ лежу, зрїти, о коль бедѣнъ» (Р V 102). Персонажи хотели, чтобы зрители увидели не только их, но и суетный мир, и неумолимую смерть: «Зри суетою мїръ сей весма исполненный ... Зри, что сребра и злата скарбы незчисленни» (Р II 349), «Смертнїи вси тецѣте: вину смерти зрѣте» (Р V 123). (И сама Смерть взывает к миру и зрителям: «Кто видяше сїя тако быти... Се зрите, како ходит украшенна тѣми, Ихъ же исходота руками своими» (Р II 171)). Персонажи стремились к тому, чтобы зрители осознали ужас грехопадения прародителей: «Что се, что се? Коль бѣдно дѣло, срамно зѣло, Зримъ на тебѣ нинѣ!» (Р II 338). Они призывали их прикоснуться к великим таинствам, ссылаясь на то, что видели сами. Узрев рождественские ясли, Пастухи так обращаются к зрителям: «Мы тому самовидцы, своим зрѣли окомъ»; «А што там видѣли всѣмъ вамъ возвѣщаемъ» (Р III 108). «Зри, человекѣ, како Богъ возлюби тебе» (Р II 90); «Сей ест царь. Изыйдѣте Іерусалима Дщери, зрѣти, егоже видѣсте очима Входяща въ Ерусалимъ» (Р II 97); «Нынѣ на истиннаго взырайте Іруса» (Р II 101) — так зрителей привлекают к представляемому

на сцене аллегорическому изображению Страстей Христовых. Деиксис — излюбленная риторическая фигура школьных драм. Эта фигура речи возникает постоянно.

Если персонажи нечто вспоминали, то перед ними представляли некие картины, они обращались к зрительному восприятию: «На пути, на стогнищах, такожде во градѣ Стоить мнѣ пред очима спящий в вертоградѣ» (Р II 261). Если что-то предсказывали, то также создавали зрительный образ: «Когда плоть увянет, Сама кость останет, Сладко ли на ню зрѣти?» (Р V 163); если говорили о счастье, которое их ожидает в вечной жизни, то снова обращались к визуальному ряду. Высшая награда — узреть невидимое: «А чтожь еще об оной возглаголю славѣ, Юже имамъ, Божіе зряще лице явѣ?» (Р V 177).

Если персонажи стремились встретиться, то указывали прежде всего на возможность увидеть. Правосудие хочет узреть созданного человека; Мария Магдалена в саду у гроба Господня говорит: «Не познаю что есть скорбь, но что вѣчна радость: Лучше твое зрѣние, нежели мира сладость» (Р II 255). Ангел надеется в раю лицезреть Богородицу: «Убо всѣ да зрѣніемъ твоимъ насладимся» (Р IV 210).

Персонажи все воспринимают через зрение. Все они осознают «приемность зраку». Воля так оплакивает райские кущи, покинутые Душой: «Обы не послѣднее смотрю вертогради! Оби, оби не нинѣ лишу сеи огради!» (Р II 167). Все они только через визуальный ряд воспринимают страдания и грехи. Воля ужасается, увидев во что превратилась Душа после изгнания из райского вертограда: «Что се? Что се аз вижду? истинна ли сія, Или измѣни в зрацѣ явишася кія?» (Р II 166). Ленивство убеждает, что зрение Смерти «ест самая сладост» (Р II 177). Люципер уверяет, что он провидел «вся тайни, яко во зерцалѣ» (Р II 284).

О зрелищности, наглядности говорилось и в декламациях, которые сами зрелищности не обрели. Все, о чем сообщают их участники, требуется представить, вообразить; их сообщения создают иллюзию того, что нечто происходит на воображаемой сцене. Души Побожные будто видят последние часы земной жизни Иисуса Христа, пугаются, потеряв его из виду. «Лечь где есть; пред

Аннашом юж его не найду» (Р I 99). Или: «Але гдежь его маемъ смутный шукати; Въ дому Каиафы южь его не найдуемъ» (Р I 101).

В пьесах не раз маркируется особое положение зрителя. «Возвешу убо и азъ мене смотрящимъ И яже о мнѣ знати извѣстно хотящимъ» (Р III 128); «Смотряи на мя гордяся, гордится престани, да не когда в сей будешь со мною гортани» (Р III 142).

Со зрелищностью косвенно связан и принцип отражения, характерный для школьного театра. На сцене зачастую он реализуется в снах, этих эмблематических картинах, ср. «Иовъ многоболѣзненный является на гноищи Пиролюбцу во снѣ» (Р V 101). Сны предвещают развитие событий в зримых образах. Сон пророческий, вещей видят многие персонажи. Ремарки типа: «Спящу фараонови Фортуна является» (Р II 139) нередки. Реальные отношения персонажей подаются через сны, как в Декламации о св.Екатерине. Сны будущей мученицы предвещают ее обращение в христианство, привидевшаяся ей Богоматерь обещает вывести ее из лабиринта язычества и привести в свой вертоград. Сны предсказывают диспут с философами и мученическую смерть. Екатерина побеждает философов и претерпевает все муки, но сама на сцене так и не появляется. За нее действует Гений, дублирующий ее — это еще одно проявление принципа отражения. И у других персонажей есть свои Гении. Так Гений Екатерины показывает Гению Августы изображение Христа.

Иногда встречается прием двойного отражения, например, Гений Августы видит во сне сцену славы. Отражение бывает еще более сложным как в «Ужасной измене»: Пиролюбец видит свое отражение в сердце, которое служит для него мишенью при стрельбе из лука.

Этот прием, лишаясь связей со зрелищностью, порождает принцип эха, на котором построены некоторые театральные эпизоды, как например, эпизод смерти Ирода в «Рождественской драме» Димитрия Ростовского. В нем рифмуются слова: — время и — бремя, — отбежали, — дознали. Это смысловые рифмы.

Принцип отражения порождал и цепь многочисленных «примеров», отражающих сущность явления. Как

Апостола Петра победила «никчемная рабыня», заставив отречься от Иисуса, так и «презь невѣсту» «упал» Адам, пострадали Самсон, Давид и Соломон (Р I 99). Иосиф Прекрасный «своим преданием, узами и темницею и почтением царского престола Христа (...) прообразующий» — сказано в распространенном названии пьесы Лаврентия Горки об Иосифе Патриархе. Примеры позволяют увидеть то, что лицемерье не должно.

В пьесе «Свобода от веков вожделенная» не показано распятие Иисуса и его Воскресение — но на сцене действует Смерть, которая падает «под нозѣ пригвожденнаго ко кресту Христа Господа» (Р II 156). В «Мудрости Предвечной» отсутствует Иуда, зато есть Дводушие, готовое лобзанием льстить Любви и недорого просящее за предательство. Дводушие встречается с Любовью, которой ведомы его намерения. Любовь судят Безумие, Лицемерие, Высокоумие. Это отражения Пилата, Кайафы и Анны. Им по цепочке передают Любовь, и Грехи вопят: «Достойна есть смерти!». Воины заушают ее. Гордость, Лакомство, Завист убирают Любовь в царские одежды. Вражда велит отвести ее к каменному столпу, где всю ее «сотворит зраненну». И вот звучат слова: «Гроздь здръль от ложи уже отрѣзати Время свойственно» (Р II 210). Совершается снятие с креста и исчезают аллегорические фигуры, «возникает Бог во плоти, Избавитель». Автор следует за Евангелием, только переименовывая персонажей.

*Границы между
высоким и низовым
барокко*

Специфику украинского театра определяют не только границы между средневековьем и барокко и не только тенденция к зрелищности; не меньшее значение в его характеристике имеет противопоставление высокого и низового барокко. На нем основано противоречивое единство многих его пьес. В украинской, как и в других славянских культурах, например в польской, налицо «контрастные динамические отношения (...) явлений низового барокко с высокой литературой и культурой»¹¹². Проследим эти отношения на материале театра.

Для высокого барокко свойственно риторическое по-

строение текста, четкое соблюдение отношений между автором, зрителем и исполнителем текста (актером). Так происходит и в киевском школьном театре. По правилам барокко этот театр играет антитезами: «За драгий ризи вретма покрываеьт, За бисери червь тѣло расточаеьт; За злато, сребро нищета стужи ми, — Инъ обладаеть богатствы моими! За мягко ложе упокоеваеьт Мене гноище, гнѣль мя насыщаеьт!» (Р V 102). На антитезе построено выступление Мертвеца в «Действии на Рождество Христово: «В славѣ ты блистала — благодати свѣтлость потеряла», «Днесь видь красенъ ... Терпитъ вредь смертны тмы», «Красота твоя мелкимъ разсыпалась прахомъ» (Р III 154). Царь Ирод в «Комическом действии» противопоставляет себя, царя земного, царю небесному и опасается, что тот свергнет его.

В школьной драме развиваются антитезы, на которых основана религиозная картина мира, как это происходит в «Рождественской драме» Димитрия Ростовского, где монолог Царя Первого построен на противопоставлении нищеты и богатства, «мягких одежд» и «твердого сена», «хлада глубокого вертепа» и «теплоты солнца и огня, дарованного людям». В драмах постоянны развернутые антитезы радости и скорби.

Пьесы изобилуют сложными фигурами, построенными на сравнении, ср. «легкое яблко — бремена тажкии» (Р II 130); оксюмороне: душа скорбит в аду, где «Мразомъ грѣеьт, Огнем мразит». Ангел обращается к Иисусу: «Винограде мисленій, Оцтомъ напоеній» (Р II 389). В монологах постоянны переходы от вещного к абстрактному: фигура Невинности, описывая смерть невинно убиенных младенцев в Вифлееме, рассказывает о том, как из крови младенцев была сшита порфира, а бисер слез материнских украсил их венец.

Пьесы полны сложно построенных аллегорий. В «Declamatio de S. Catharinae Genio» статус аллегорических фигур охраняют длительные традиции. Они не изобретены драматургом и никого не замещают. Св.Екатерину окружают Любовь Земная и Любовь Небесная, и Любовь Небесная обещает святой Жениха и награждает в знак будущей службы перстнем. Любовь Земная прочит ей другого жениха, объявляя декрет Юпитера.

По правилам высокого барокко тексты пьес пересыпаны именами персонажей античной мифологии, значе-

ния которых уже порядком выветрились и стали относиться к разряду *desoium*¹¹³. Так в «Царстве Натури Людской» в монологе Злости одновременно упоминаются Борей, Зефир, Прозерпина, Плутон, Мегера, Иксион, Тантал, Орфей, Сизиф (Р II 132), а в монологе Фараона — Марс, Нептун, Морфей, Иовиш, Бореаш. В пьесе о св. Екатерине мелькают имена Флоры, Аполлона, Феба, Камен, Орфея, Меркурия. Хотя иногда они теряют безотносительность и могут, как, например, Юпитер (Иовеш) олицетворять язычество. Они вновь набирают прежние значения (это касается и имен собственных); например, Аристотель и Туллиуш (Цицерон) — это великие учителя, Нерон олицетворяет зло и невежество. Ериннесь в «Действии на страсти Христовы списанном» выступает в собственном значении. Ее окружают Фурии, Мегера, Алекто, Тизифона, «из отчизны силнаго Плутона». Это они готовы пленить Любовь. С Ериннесь, «враждебной богиней» соседствует Мир «со стропотники своими». В анонимной «Рождественской драме» названы Дѣя и Венера как представители сонма античных божеств.

Они будто пугают драматурга своей конкретностью, и он переводит их на более высокую ступень абстракции, представляя следующий эпизод, где уже не «стропотники», а Семь смертных грехов, «разбойники душевные», окружают трон Ериннесь, участвуя в исполненных глубокого смысла аллегорических действиях. С этой ступени абстракции вновь совершается прыжок в мир реальный. На сцене появляется «7 гуляк»: один из них ленив, другой сластолюбив, третий — плевосеятель. Так в этой пьесе возникает утроенное отражение семи смертных грехов. Этот же принцип использован в эпизоде страстей Господних.

Школьные пьесы изобилуют названиями редких экзотических растений, драгоценных камней, как о пьеса о св.Екатерине. Здесь рассыпаны и перлы, и алмазаны, упоминаются кипарисы; рифмуются они с нарциссами. Все это признаки барочной лексики.

Если бы украинский театр никогда не изменял высокой поэтике, он вряд ли бы состоялся и смог стать органической частью культуры в целом. Но этого не про-

изошло, он отдал дань и низовому барокко, притом не отказавшись от высокого, но снижая его темы, как тему Фортуны или Смерти, и используя его принципы, как, например, отражения.

Последние три дня земной жизни Христа в «Слове о збуреню пекла» представлены отраженно в речах и переживаниях адовых жителей. Высокие евангельские темы перенесены в нижний ярус мира и соответственно не всегда выдержаны в высоких тонах. Скоро в аду появится сам Христос, — говорит Люципер, страшась этого. Лучше бы он не мешал подземной жизни и жил на небе. Иначе заведенный в аду порядок нарушится: «Коли онъ Божій Синъ, нехай собѣ в неби сидить» (Р I 158). Люципер уже встречался с Иисусом. Это он напустил на него евреев, уговорил Иуду предать его. Он не допускает мысли о том, что Христос — богочеловек, что Бог воплотился на земле. Бог не может допустить издевательства над собой, он не стал бы терпеть мучений. Эти мысли Люципера — не плод воображения автора, а следование традициям. «Некоторые церковные писатели утверждают, что Сатане была неизвестна тайна Христова пришествия и он не узнал в Иисусе вочеловечившегося Бога»¹¹⁴.

С тем чтобы следить за развитием событий, Люципер посылает на землю верных слуг, воевод. Тогда «въ каждой годинѣ будемъ мати вѣдомость вѣрную» (Р I 148). Они и сообщают адским жителям, что для Христа готово лобное место, что он умирает, что его уже поили оцетом и желчью и пробили ребро копьем. Возложили на его главу терновый венец, он умер, но душу его поймать невозможно. Его обступило ангельское воинство. Послы приносят весть и о сошествии Иисуса в ад. Рассказывают слуги Ада о том, как Христос исцелял и воскрешал.

Ад и Люципер повествуют о сотворении мира, о грехопадении человека, о пророчествах, о Боге, который царствует на небе и никогда не спускается на землю, о девяти хорах ангелов, населяющих «едемские палаци». Есть рассказ о самом Люципере, который был когда-то светлым ангелом, жил на «облацѣхъ», но был наказан и свергнут. Люципер признается, что это он совратил Адама и Еву отведать запретный плод, соблазнил Каина убить Авеля и совершив все свои подвиги, воздвиг ад,

начав «души грешніи из сего свѣта избирати» (Р I 145). В ад попали Адам, Авраам, Исаак, Иаков, царь Давид, двенадцать патриархов, цари и рыцари, Александр, Самсон. В течение четырех дней в аду побывал Лазарь. В аду томится даже Иоанн Креститель (Ивашко) — его Люципер хочет напоить смолой, или адским квасом.

Школьный театр развивает многие постоянные барочные темы, среди которых выделяются те, которые подчинены теме: *Vanitas*. Он снижает и пародирует эти темы, помещая в бытовой контекст. С одной стороны, тема бренности, изменчивости мира во втором канте «Комедии униатов с православными» дана в высоком регистре: «Czyżnie iest wiadomo naturze, że człowiek częstokroć, który zwieczora (...) bywał bogaczem, nazaiutrz nędznym żebrakiem; któremu zwieczora śliczne swe brzmiaća igrała sonety lutnia, iutro smutne po sercu, pulsach i organach czuć się daią mutety» (Р V 209). С другой стороны, она теряет эту высоту в контексте споров главных персонажей, Суррогата и Декана о том, должны ли они потчевать Протоиерея или нет, и без того толстого.

Внутренняя форма барокко не выявляется полностью в украинском школьном театре. Точнее это выявление имеет свою специфику. Театр как бы не чувствует завершения риторической эпохи. Ни один барочный принцип для него не размыт и не отрицает сам себя, и ни один драматический текст не несет в себе того заряда напряженности, который обычно был присущ памятникам высокого барокко. Это барокко можно было бы определить как сдержанное.

Сдержанность эта обеспечивается ведущей оппозицией эпохи: светского и сакрального. Школьный театр проявляет свою барочность преимущественно в зоне сакрального пространства, и следуя принципам поэтики православно-византийской, не допускает ее крайних проявлений. Барочность в гораздо меньшей степени развита в противопоставленной светской зоне (интермедии) и проявляется только в нарочито сниженном варианте. Мотивы, которые развивает обычно барокко срединного уровня, в школьном театре отсутствуют.

Низовое барокко — это необязательно последовательное снижение высоких тем и приемов. Оно обладает и собст-

венным обширным арсеналом и большей свободой, чем высокое. Зачастую они сталкиваются, как в диалоге «Борьба церкви с дьяволом». Церковь здесь — аллегорическая фигура, выдержанная в апокалипсических тонах: это чудная жена, «вѣнец имущи от дванадесяти звѣздъ» (P V 133), появляется она с Архангелом Михаилом. Против нее выступает Дьявол, но окружают его персонажи, так и просящиеся в вертеп, похваляющиеся своей силой, коверкающие язык и позорно убегающие с поля боя. На сцене разыгрывается подлинное сражение, которое по правилам высокого барокко не должно показывать: Дьяволы уносят тела убитых, Ангелы отправляют души на небо, и перед ними расступаются облака. «Потом затворятся двери небесе, и облаки найдутъ паки, и будет мусикія» (P V 136).

Границы ученой и народной культуры

Граница, разделяющая низовое и высокое барокко, часто совпадает с границей между ученой и народной культурами — прежде всего при переходе от серьезных частей драмы к интермедиям. Эти зоны культуры совпадают отнюдь не случайно, так как они тесно взаимодействовали в эпоху барокко.

Это происходило не только потому, что система барокко была открытой к любым влияниям и вбирала в себя элементы национального в любой среде и не только потому, что школьные драматурги стремились привлечь простых зрителей и предоставить доступный им материал, на котором их театр и воспитывал. Существовали схождения между ученой и народной культурой, фольклором, о чем недавно напомнила И. Бусева-Давыдова, утверждая наличие изоморфности русского искусства XVII в. и фольклора. Ее наблюдения могут быть распространены и на украинскую культуру¹¹⁵.

Очевидно, что речь здесь идет не о встрече ученого искусства с настоящим фольклором, а о столкновении ученого искусства с новой средой, имитирующей среду народной культуры, о приспособливании театра, притом сознательном, к иному художественному языку, который нельзя было выучить по поэтикам и риторикам.

В театре происходил многослойный процесс: с одной стороны, высокая культура направлялась к народной; с

другой — эта народная культура имитировалась на школьной сцене, так как допустить вторжение действительно фольклорных текстов театр не мог. Но народные образцы при этой процедуре не искажались. Таким образом, хотя нарушение границы между ученой и народной культурами происходило, оно не было стихийным, а специально разрабатывалось. Оно совершалось постоянно, с помощью специальных приемов, усиливающих контраст между ученой и народной культурами.

Так как интермедии зачастую на семантическом уровне строились параллельно серьезным частям драмы, то создавался арсенал средств, с помощью которых интермедии приближались к основному серьезному действию; они сводились к созданию параллельных действий.

Граница между ученой и народной культурой оказалась особенно продуктивной за пределами школьного театра, но в сфере его влияния; речь идет о таком примечательном феномене народной культуры как вертеп¹¹⁶, который Н.С.Тихонравов называл народно-христианской мистерией. В народном сознании вертеп занимал столь значительное место, что о его происхождении складывали легенды. Например, рассказывали о том, что вертеп показывали самому Иисусу, когда он был ребенком, освящая таким образом народное кукольное представление на мистериальный сюжет. В другой легенде вертеп косвенно связывался с выбором веры: украинский царь, задумав жениться, показывал своей невесте вертеп, с тем чтобы она усвоила «религиозные события исповедуемой им христианской веры и домашние обычаи украинцев»¹¹⁷.

В вертепе ученая культура органически слилась с народной, высокие темы не утратили связи с ученой культурой и одновременно вошли в тесный контакт с проявлениями народной культуры. Потому Н.И.Петров называл вертеп и полушкольным и полународным¹¹⁸. Не раз на его промежуточное положение указывали и другие исследователи, как П.И.Житецкий, например.

Благодаря энергичному вмешательству народной культуры ученая культура резко уменьшила свои объемы и просто сжалась до одной, но чрезвычайно значимой точки: немой, статичной картины Рождества. Куклы, об-

разующие семантический центр — святое семейство — были неподвижны. Вокруг них строились эпизоды поклонения Волхвов и Пастухов, которые порой сливались воедино. Волхвы и Пастухи имели способность перемещаться, притом по вертикали — они направлялись к яслям, расположенным на верхнем ярусе вертепа.

Народная стихия принесла в вертеп комическое начало и ввела ряд персонажей, на первый взгляд никак не связанных с персонажами, общими для рождественской мистерии и вертепа. Им было задано стремительное движение. В невероятном темпе проходили, танцуя и распевая, пары Цыган, Евреев, Поляков, Москалей. Центральным персонажем среди них всегда был Казак (Запорожец).

Обычно исследователи видели в них типичных персонажей народного театра, как, например, И.Франко¹¹⁹. При этом не указывали, какой именно театр имеется в виду и не обращали внимания на принцип соотношения элементов ученой и народной культур в вертепе. Но А.И.Белецкий обратился именно к этому принципу, уловив в нем особую специфику вертепа. Он пронизательно заметил, что «представители разных наций», хотя и не утратили связи с интермедией, радуются тому же, что и Волхвы и Пастухи — празднику Рождества и смерти царя Ирода¹²⁰. Эта радость объединяет две, на первый взгляд раздельных части вертепа, становится их связующей нитью и соответственно такой подход к соотношению этих частей снимает резкий контраст между ними и разрешает предположить, что интермедийные персонажи второй части в ином регистре продолжают тему поклонения, вторя в сниженном варианте эпизодам Волхвов и Пастухов, на что указывает местоположение персонажей.

Оно аналогично тому, которое они занимают в рождественском кукольном театре других народов. Неслучайно в польской шопке они приходили со слонами и верблюдами, нагруженными дарами, в образе Персов, Негров, которых позднее сменили хорошо знакомые соседи, Москали, Цыгане, Евреи. Даров они уже не несли, но вторили торжественной радости шествия Волхвов и Пастухов в песнях и танцах. В них все-таки можно усмотреть неожиданную, но только внешне, трансформацию, произошедшую на границе ученой и народной культур.

Вторая часть вертепа вела относительно самостоятельную жизнь и постепенно превращалась в последовательный ряд интермедий со своими незатейливыми сюжетами, построенными на обмане и потасовках. Вертеп содержит и множество других важнейших для нашего исследования моментов, к которым мы обратимся в дальнейшем. Сейчас же для нас важной представляется ось, на которой выстраивается его структура, соединяющая два типа культуры.

*Серьезный и
смеховой мир*

Украинский школьный театр рассекли границы серьезного и смехового мира, и что очень важно — до этого времени в восточнославянской культуре они не нарушались. В школьном же театре это нарушение произошло.

Высокая культура, в которую вошел театр со своим серьезным содержанием, не допускала смеха в своих пределах, основываясь на идее принадлежности его только бесовскому миру. Священное содержание излагалось в ней только в одном ключе. «Смѣющася Христа ни един не видѣ, плакавшего часто о чловечой бидѣ»¹²¹. Эту тему развивал Димитрий Ростовский в «Руне орошенном»: «Горе смеющимся! Мир сей есть удоль плачевный, то како в нем смеяться?» Ему вторил Иоанн Максимович: «Чловеце, ты образ святыны Божой, да в жизни навикнеш рыдати, Не бесовскому смеху работати. Смеющим бо ся в времени сем горе!»¹²² «Насколько бесоугоден смех, настолько же богоугодны слезы. Хорошие монахи никогда не смеялись, но часто плакали»¹²³.

Это разделение, кстати, сказалось и на вертепе, о котором П.И.Житецкий писал как о не допускающем смешения серьезного и комического, что отличало его от католического, т.е. польского варианта, шопки¹²⁴. Правда, оно все-таки наблюдалось и в украинском вертепе, только выглядело иначе.

Смеющийся Демокрит и плачущий Гераклит неслучайно встретились в одном эпизоде школьной драмы, символизируя два мира, смеховой и серьезный, два подхода к картине мира. Смеховая и серьезная линия сталкивались в одном тексте, что и послужило зарождению ново-

го отношения к категории смеха и тому, что смеховое начало стало занимать положение, равноправное с другими.

Комическое в театре при этом не смешивалось окончательно с серьезным и содержалось в интермедиях, построенных в духе народных традиций. Оно усиливалось типом соотношения их с серьезными частями драмы — между ними возникал комизм сходства¹²⁵. Они были органической частью пьесы и не снижали ее пафос, вторили высокому содержанию, но в комическом ключе. Довольно редко между ними наличествовали сюжетные связи и мотивации. В интермедиях выстраивался еще один код художественного сообщения, усиливавшего общее значение пьесы при проигрывании его в смеховом регистре. Школьные драматурги предпочитали в данном случае реверсивное построение, когда «два противопоставленных объекта меняются доминирующими признаками»¹²⁶.

Долгое время на интермедии смотрели как на результат проникновения народной смеховой культуры в школьное искусство и противопоставляли их схоластическим частям драмы как «островки жизненности и юмора». На самом деле, несмотря на свои источники, интермедии носят литературный характер и являются результатом имитации фольклора, что значительно снижает их «смеховой» потенциал.

Этот процесс не является стихийным; как уже было сказано, он запрограммирован поэтикой школьного театра. В соответствии с ее правилами смеховое начало, выраженное на сцене бесчисленными потасовками, обманами, столкновениями, насыщается дидактизмом. Интермедии в упрощенной форме объясняли зрителям вред пьянства, игры в карты, праздности. Они включали и рассуждения о смысле великих праздников в сниженных тонах: «Мене пирогами витайте, запорозця!»¹²⁷ — вот обычное пасхальное приветствие; «Благословенная колбаса і сало» — вот радостное восклицание рождественской орации. Есть в интермедиях и элементы религиозных споров. Их ведут обычно традиционные интермедийные персонажи, Еврей и Мужик. Еврей ужасается тому, что «дурная Русь человека богом назвала», Мужик же берет в ответ палку и грозно спрашивает: «Поганине, албо то не знаєшь, иж Христос воскрес»¹²⁸. Возможен и такой вопрос: правда ли что «Ка-

вель Кавеля вбив». Но в целом дидактизм явно ослабляет смеховое начало интермедий, а также и противопоставление интермедий серьезным частям драмы.

Как полагает И.Бусева-Давыдова, в культуре исследуемой эпохи существовал особый слой «контркультуры», необходимый «для любой жизнеспособной культурной общности». Его можно вычленить и в интермедиях. Этому слою, по мнению исследователя, свойственны и дидактический аспект, и «своеобразная критика «снизу» по принципу «от противного»¹²⁹.

Впоследствии интермедии связывались сюжетно и тематически, как в пьесе Георгия Конисского «Воскресение мертвых» и образовывали своего рода пред-комедию украинского театра; могли они «внедряться» в пьесу как у Феофана Прокоповича в трагедокомедии «Владимир». Языческие жрецы, Жеривол, Пияр, Курояд противопоставят Философу как язычники христианину и одновременно они — комические персонажи. Их появление на сцене не отграничено от серьезных частей драмы, а напротив вплетено в них. С одной стороны, в их словесных сражениях со сторонниками новой веры рождается основной драматический конфликт — сталкиваются бесслужительство и христианство; с другой — языческие жрецы смешат зрителей, раскрывая смысл своей веры. А.С.Елеонская удачно замечает, что «сцена диспута между Жериволом и греческим философом пародийно воспроизводит прения о вере, хорошо знакомые школьной драматургии»¹³⁰.

Основное в характеристике жрецов — это плотское: прежде всего ненасытное обжорство, которому они предаются; их имена указывают на это пристрастие. Принадлежность к плотскому, «земляному» миру должна смешить или быть достойной осмеяния — такова установка Феофана Прокоповича. Жрецы ни на минуту не оставляют тему еды. Даже в диспуте Жеривола больше всего занимает, что предпочитает новый бог из еды и питья. Жрецы страшатся голода, голодной смерти, что создает только комический эффект.

Интермедии выполняли еще одну важную функцию. Они способствовали возникновению мерцания между театром и жизнью, т.е. реальностью и искусством, соз-

давали особое колебание, без которого вообще немислимо театральное искусство. Серьезные части драмы не воссоздавали на сцене «правду жизни», а только «истину духа». Интермедии же совершали прорыв в мир реальности (иногда мнимый). Их персонажи, например, играли роль зрителей, впервые пришедших на представление. Конечно, интермедии были приближены к жизни в смеховом ключе, но тем не менее все же создавали контраст между театральной условностью и реальностью жизни.

Эта реальность, «жизненность» интермедий мгновенно могла принять ирреальные очертания как в «Интермедии на три персоны: Баба, Дед и Черт». А.И.Белецкий утверждал, что «комизм интермедии иногда граничит с мрачным гротеском, смех ее по временам кажется смехом сквозь слезы.» Он полагал, что Дед и Баба — не простые интермедийные персонажи, они явились «на землю праздновать, согласно народному поверью, свой «навий великдень» — мертвецкую Пасху»¹³¹. Можно предположить, что пара стариков — масленичные персонажи. Так или иначе, старики давно утратили молодость, чего не замечают, как и того, что праздник уже закончился. Так в этой интермедии интерпретируются в сниженном виде темы: *Carpe diem*, *Memento mori*. Старик их проводит по-своему. Шамкая и пришепетывая, он поет: «Заживаймо швята...» Снижена здесь и оппозиция: жизнь / смерть. Она решается с помощью топоса: мир наизнанку. Тема *Vanitas* также звучит в смеховом ключе. Дед и баба — типичные праздничные гуляки, они никак не могут утомиться и совсем не обращают внимания на приближение великого поста; они только пьют и пускаются в пляс: «Напій же ша, Аришко, та і потанчуеть, Ведлуг людшкості шобі і пожартуеть»¹³². Но танец оказывается для них трагическим путем в ад.

Совершенно неслучайно в интермедиях финалом неразвитого сюжета бывало это последнее путешествие грешников. Так не только реализовалась их дидактическая нагрузка. Интермедия, кумулирующая смеховое начало, вытягивала на поверхность таким путем тайные связи этого начала с антимиром. «Дьявол и шут уже в первые времена существования мистерий отождествлялись (...) Зло и безобразия были синонимами глупости и

шутовства, дьявол и шут в западной драме были одним и тем же лицом»¹³³. То же самое происходило и в украинском театре, который в этом аспекте наследует народной культуре. Известна народная игра «Тягнене Бога», в которой Бога изображает хорошо одетый человек, а чорта — вымазанный сажей, хромающий, кривляющийся, с палкой в руке. Его функция состоит в том, что он должен рассмешить зрителей и тем самым перетянуть на свою сторону участников игры. В его стане прибывает, если его шутки удачны, на его стороне всегда — смех и смеющиеся. Те, кто не обращает внимания на старания черта, остаются на стороне Бога¹³⁴.

Дьявол выполнял на сцене функции, близкие к функциям шута, и, как шут, только смеясь появлялся на сцене. В этой фигуре концентрировались представления о связи смеха с бесовским началом. Напомним, что Иоанн Вишенский был твердо уверен в том, что все игры и забавы — от дьявола и что в церковные праздники непозволительно веселиться: «Не хочет бо Христос при своем славном Воскресении того смеху и руганя дьявольского (курс. наш — Л.С.) имети»¹³⁵.

Люципер в «Слове о збуреню пекла» рассказывает о том, как он радовался грехопадению Адама: «В той часъ возрадовалемъ ся и смѣялемся з него» (Р I 145). «Гой-гой-гой, любезни друзи, Князя моего истинній служи!» — восклицает он в пьесе «Борьба церкви с дьяволом» (Р V 134). «Га-Га-Га! Цѣлую тя Прелести послыхо» (Р II 131), — так начинает монолог Злост, замещающая в «Царстве Натури Людской» дьявола. Она же: «Га-га-га-га-га! Тепер же мнѣ мило, Тепер же ми яко масло помазало груди!» (Р II 132). В ее речах постоянны упоминания о радости и веселье.

Радуются и Прозерпина, и Плутон, и Алектю, и Мегера. Заклучая пространный монолог, Злост вновь обращается к Прелести со следующим: «Велие Пеклу, Люциперу, мнѣ естес веселие» (Р II 133). Прелестъ же приглашает веселиться всех адских жителей, зовет всех в ад радоваться. У Люцифера после того, как Натура съела яблоко, в аду был готов «обѣд изобилен радости кипящей».

Отчаяние с ужасом видит, что в аду смеются над тем, над чем плачут на небе: «Но чесо ради ест всѣм пеклом

посмѣянна?» (Р II 134). В «Мудрости Предвечной» Безумие, Гордость, Гнев, Ленивство, Нечистота также веселятся, приглашают Смерть с ними «возиграти». В «Образе страстей мира сего» веселится и радуется Мир, отступая от Господа.

Во «Властотворном образе человеколюбия Божия» Дьявол и Смерть, если и не смеются, то иронизируют над Человеком, которого тащат в ад. Правосудие Божие, обращаясь к ним, говорит: «Се вашъ вѣчний рабъ, плѣнникъ и наслѣдникъ бездни». Смерть же и Дьявол: «Ни, Правосуде, но гость и другъ прелюбезный» (Р II 339). В «Образе страстей мира сего» готовится к ликованию Свет, всегда связанный с адскими силами: «Буду ликуяй всегда, буду и играя» (Р II 357).

Жеривол у Феофана Прокоповича также появлялся на сцене с возгласами, имитирующими смех. Но он был и опасен, ибо непосредственно выказывал связь с силами зла, кровью крепил союз с сатаной. Ему подчиняются воздушные и адские духи. Он знается с бесами Тела, Мира и Хулы. Они в отличие от жрецов не несут комической нагрузки и служат лишь стимулом для действий жрецов. Они же стараются не отпустить от себя князя Владимира, повлиять на его решение при выборе веры.

Эти бесы — обязательные аллегорические фигуры школьного театра. Это Тело, Мир и Дьявол, влекущие человека на стезю греха. Появляются они и в другой пьесе, в «Образе страстей мира сего».

На связь персонажей с адом указывают и пляски. «Считалось, что через кривлянье, дерганье, «вертимое плясание» обнаруживается присутствие беса»¹³⁶. Потому в школьном театре бесы и родственные им персонажи непременно скачут, пляшут.

Крутится в бешеном танце в аду колесо Иксиона. Предаются скаканию жрецы у Феофана Прокоповича, ср. «Устройтеся спішно до скаканія, аз же ва́м утішно Явлю зде знаменіє: понеже імами сладкіє піти пісни, бозі же зо нами Будуть скакати»¹³⁷. Это высказывание является отсылкой к антимиру.

В «Царстве Натури Людской» Злость рассказывает, как в аду Люципер с нею «пласал (...) многаши» (Р II 132). Чем ужаснее преступление Человека, чем сильнее

рыдают Ангелы, тем больше веселится Люцифер. «Але тогда найпаче Люципер скакаше, Егда с плачем аггелский лик горко ридаше» (Р II 133).

Уже на том свете Душа Праведная радуется, что, будучи на земле, никогда не плясала и говорит, обращаясь к своим не согрешившим в танце ногам: «Радуйтеся, плясати нозѣ неучены!» (Р V 144). Душа Грешная (Злочестива) вспоминает с ужасом, как она при жизни плясала и ходила на игрища: «Се, якоже зриши, Яже было иногда скачу да їграю» (Р V 147). Юноши, прилежно внимавшие диалогу Злочестивой и Благочестивой, подводят итоги. В числе прочего говорят следующее: «Юрода же, по стогнахъ плясавшая градскихъ, Какъ стенеть безугъшно в узилищах адских» (Р V 149).

В уже упоминавшейся интермедии о Деде, Бабе и Черте последний выступает как музыкант¹³⁸, «жартун вшеленский». Он и представляется музыкантом: «Я грач цудзоземский»; обещает «дробно» играть и очень просит деда с бабой «дробно» же танцевать, зазывая их веселой песней: «Танцуй же, бабо, танцуй». Дед очень хочет найти музыканта, чтобы тот подыграл ему в веселом танце. Черт, появляясь на сцене, откликается на этот призыв и вначале кажется, что он не уводит интермедию из стихии комического. Но очень скоро становятся отчетливыми трагические интонации. Он угрожает, но пока неявно: «Як заграю — не кождій в танцу весело скачет, А їнший з танечников і ревне заплачет»¹³⁹. Песня Черта как бы двоится, ритм танца ускоряется; Черт будто подталкивает грешников к их новому обиталищу — аду. А они только уговаривают его играть веселей — так сходятся два пласта этой интермедии, реальный и ирреальный. В угаре веселья баба колотит Черта-музыканта палкой, Дед же замечает, что она вся «искрутилась» в танце; он обещает хорошо заплатить музыканту, ведь «Він грает та і шпивает хороше». Расплата же предстоит иная — уже в аду, а не на земле.

Черт явно пугает и веселит одновременно наподобие аллегорической фигуры Смерти, которая всегда имеет шутовской оттенок и приводит в ужас своей веселостью. В таком виде Черт выступает часто. Два черта утаскивают в ад душу Лазаря в пьесе о Богаче и Лазаре с огром-

ным весельем. Наделен чертами комического Люципер в «Слове о збуреню пекла». Он боится сошествия во ад Христа, дрожит, запирает все входы в ад.

Можно предположить, что интермедийный черт указывал на место комического в художественной системе школьного театра, в ряду его эстетических категорий. «В мире, разделенном между царством бога и царством сатаны, комика и бурлеск при всей самодовлеющей занимательности, относились к демонической области, являлись достоянием человека, который утратил божественную благодать»¹⁴⁰.

Постепенно театр облегчал связи смеховой стихии с антимиром, награждая комических и страшных персонажей бытовыми подробностями, тем самым снижая их образы — например, в одной интермедии Дьявол выступает доктором, который может вылечить решительно все болезни; он «за пекелной границѣ три мили, улѣчу тя аж на смерть як в найпрудкой хвили», — уверяет он старую Бабу¹⁴¹. Этот персонаж, очевидно, никогда не теряет связи с антимиром окончательно и не утрачивает комической функции, что особенно очевидно при обращении к нищенским виршам, а также к вертепу. В вертепе черт попадает в лапы Казаку, который дергает его за хвост, решив, что перед ним птичка: «Яка се птичка: Чи перепеличка, Чи не синичка, Що не дыше, та тільки головою колыше?» Черт боится Казака, который заставляет его пуститься в пляс.

*Границы между
высоким и низким*

Граница смехового и серьезного мира очень часто совпадала с границей, разделяющей высокое

и низкое, которая обеспечивала развитие типично барочной антитезы, сближение, смешение и переворачивание членов которой было обязательным. Это движение постоянно происходит в драме, в нищенских виршах, в которых, например, идея бедности, воздаяния за добродетель подается через низменное. Вши заели школяров, и их так много, что можно ими торговать, но вот цена только пока не назначена. После этого пассажа, явно выпадающего из общего контекста, следует развитие высокой идеи земной бедности и нищеты Христа. Не менее чем подобные

«сбои» темы, была распространена подача высокого через низкое, неожиданные скачки из сферы духовной в земную, кстати, типичные для христианской традиции. Может быть, появление низкого на школьной сцене свидетельствовало и «о смене вех, существенных изменениях в картине мира»¹⁴², в которой пока не допускалось самостоятельного существования низкого.

Низкое отнюдь не всегда совпадало со смешным. Оно могло покидать пределы комического и становиться угрожающим, как при изображении мук грешников в аду, или как предвестие смерти грешника; они нарочито подавались в приземленной форме. Автор как бы забывал о страданиях души и сосредоточивался на муках тела. Так вельможи, посещающие Ирода, «ощутивше же яко весь смрадень, ноздри своя затыкають и плюють» (Р III 88). Разложение плоти символически означает потерю души. Могло низкое противопоставляться высокому как земная быстротечная жизнь жизни вечной.

Низкое выражало и высокие истины; тогда оно теряло гротескные формы. «За этим низким, сквозь него и вовлекая все это низкое в общее и целое, необходимо прочитать *конструкцию высокого смысла*»¹⁴³.

В первую очередь оно помогало восприятию высоких истин Простецом, чей собирательный образ ведет свое начало с эпохи средних веков в западноевропейской литературе и известен на Украине. Расчет на Простеца вовсе не был вырванным из широкого культурного контекста приемом. Как заметил В.С.Библер, диалог с Простецом — это «основной внутренний диалог, составляющий смысл средневекового мышления и средневековой личности»¹⁴⁴. Он продолжался и в эпоху барокко, и ведущие диалог были уверены в том, что Простец услышит, поймет их слова и отзовется, хотя возможно, видимо, было, что «простота» порой мешала адекватному восприятию, о чем не раз говорилось в школьных интермедиях. Очевидно, драматурги и писатели также считывали на то, что их воспримет и ученая публика.

Простец — это идеальный образ воспринимающего человека, как пишет В.С.Библер. Можно предположить, что он стремится проникнуть в глубинные смыслы бы-

тия, может быть, больше чем любой теолог, потому что для него исходной точкой этого проникновения служит всякий момент материальной жизни, и он готов к эмоциональному, а не только рациональному проникновению в целостность жизни. Хотя ничто не мешает утверждать, что он способен только к их зеркальному отражению. Но все же Простец открыт для восприятия высоких истин, и он не спорит и не возражает не только потому, что это невозможно по отношению к высоким истинам, но и потому, что в его картине мира нет места для споров. Возможно, что он их просто и не понимает, но запомнить, пусть даже исказив их смысл, он в состоянии.

Простеца можно учить на многочисленных примерах, показанных со сцены, и он почти всегда охотно учится, если только не заражен негативизмом. (Дидактическая функция культуры, может быть, им и создана, он ее прежде всего ценит в искусстве.) Преподносимые ему примеры должны быть основаны на «идее абсолютной простоты» (В.С.Библер). Это к нему, к условному Простецу, обращаются Юноши, стоящие перед образом Христа, растолковывая смысл добровольной жертвы. Это его призывают приблизиться к сокровенному («Действие на страсти Христовы списанное»).

Простец — это идеальный зритель школьного театра. Он приходит к восприятию и осознанию высоких истин через простое, низкое вовсе не потому, что ему оно доступней и понятней. Простец иначе не может, ибо в христианской литературе высокий стиль и низкий, смиренный, слились. Отсюда тенденция простодушно донести до зрителя сакральный смысл: народность изложения, превращение вечного сюжета в повседневный давали чувство интимности, сопричастности. Так складывался особый вид религиозной ментальности, существующий в абсолютно конкретных образах, понятных Простецу-зрителю.

Черты Простеца принимали и персонажи. Так Пастухов в драме Димитрия Ростовского никак нельзя отнести к условным действующим лицам. Старый Пастух горбат и крив на один глаз, молодой одет в старую шубейку — их внешний вид явно не относит их к сфере сакрального. Действия их также просты. Они ходили в город за хлебом, где их занесло в кружало, но и товарищу

они не забыли принести гостинцев: «Нутко сядте жь и сами, поразу напьема. Хлѣба купили л» ((Р III 102); боятся идти на поклон к новому царю — вдруг он, как их князь, повелит их «у шее вон вести». Отзываясь на призыв благовествующего Ангела, они отправляются в путь, как крестьяне, отправляющиеся в город: одевают новые лапти, чулки. Еще более снижен образ Пастухов в отрывке «Рождественской драмы», опубликованном под названием «Диалогъ 1-ый разговор пастырей». Свирид и Овдей беседуют о хозяйстве: «I овечки гарненко в кошару загнали, и рогатому бидлу сѣна подавали» (Р III 201); жалуются на тяготы жизни. Но так тяжело не только «в нашем краю, От закурило еще и в Божом раи» (Р III 202), — сообщает Свирид. Близок к этим персонажам по характеру и Земледел из «Воскресения мертвых», которому Священник объясняет значение высоких истин через простое и доступное ему.

Рождественские персонажи и само Рождество зачастую выглядят как умилительная картина семейных забот и радостей. Пастыри в «Рождественской драме» Димитрия Ростовского описывают Рождество, используя только уменьшительные суффиксы: «Лежить в яслѣхъ на сѣнѣ отрочок маленькїи, Тамъ и матушка его и Осипъ старенкїи» (Р III 108). В «Отрывках Рождественской мистерии» Иосиф представляется как «убогий ремесникъ», который «завше звикль робити» (Р I 178). Он часто уходит на заработки из дома и боится, что Святую Деву «прельстят» неизвестные люди. Захария утешает его: ведь тот, кто хранит нас ясным днем, «будет и в ночи такъ же боронити» (Р I 178)

Пасхальная тема находит отражение в аналогичном ключе. «Воскресенские стихи» изображают праздник Пасхи в нарочито сниженных тонах, но при это они не теряют торжественной, радостной интонации. Здесь доминирует тема еды и питья, нарядной одежды как признаков праздника¹⁴⁵. Праздник олицетворяет «гречный челядин» в белоснежном «чекмине», в шапке-вигиларке, в серебряном поясе и блестящих чоботах. Эта одежда знаменует богатство. Гречный челядин прибывает на возу, запряженном рыжими волами. Челядин погоняет этих волов колбасами, рассыпая яйца, т.е. щедро разбрасывая ритуальную пищу. «Щоб се таке?» — тихенько

спитався. — «Та се великдень у гости попхався». Если перед нами аллегорическая фигура, в чем нет сомнений, то соткана она из конкретных реалий праздника, из представлений о том, что он должен с собой принести. В этом мире с неба летят куличи и пасхи, и весь народ бежит их собирать. Чтобы собрать их, нужен большой мешок. Школяра же постигает неудача: «О Боже, дай же і мні хоч одну поймати Пасху з передпичкою, нехай буду знати, Що то нині за манна із неба зступила»¹⁴⁶. На интермедийной сцене появляются персонажи, только что разговевшиеся, страдающие и жалующиеся, что у них «брух одуло и руки попухли ... голова ... горит и члонки потрухли»¹⁴⁷.

С фигурой Смерти, которая появляется во многих пасхальных мистериях и виршах также не соблюдается особая дистанция. С ней готовы вступить в сражение Отроки, читающие «Върши на Воскресение Христово».

Картина мира Таким образом, картина мира создается на сцене в доступных простому зрителю тонах, во многом определявшихся апокрифическими мотивами. Она насыщается особым эмоциональным началом. Эта картина занимает особое место в школьном театре, который никогда не отказывался и от строго очерченной схемы строения мира и даже особым образом их сближал. Они находились по отношению друг к другу под некоторым углом.

Рассмотрим, как выглядел мир, приближенный к зрителю, условному Простецу. Каждый его ярус сравнивался с землей, с привычными явлениями реального мира.

Рай — это сад с оградой, о которой упоминается не раз, что выявляет связанность с высокими символическими значениями, которая последовательно овеществляется. Там процветает «райский красный виноград», благоухают «красни цвѣти». Все «древеса» райские дают «снѣдь злату». О шуме их листья вспоминают Адам и Ева, изгнанные из рая: «Рай погубихъ без ума, невслишу его шума» (Р I 169). Он напоен ароматами: «Ни ли весна мнѣ приносит зеліе? Слышу обоняніе якъ райскаго сада» (Р II 379). Текут в раю и реки слаще меда. Он населен зверями, скотами, гадами, подвластными Человеку. «Вся

здѣшняя животна мнѣ суть покоренна», — гордо говорит он (Р II 289). Потому Рай — это столица Естества, его «Капитолиум».

В раю живет Бог, «славный гетман». Здесь его дворцы, которые он покидает, спускаясь на землю. Рай населен Ангелами. Их особая природа постоянно подчеркивается — они бесплотны, ср. «Сіе ти възвѣстивши, бесплотную ногу обращемъ воскорѣ ко пославшему ны Богу» (Р IV 193). Соответственно, они не видимы, когда шествуют по небу, но могут предстать зримо перед людьми. Став видимыми, они выглядят как «робята невелички», но «с крилами», похожи на птичек, которые сладко поют. Они обладают особым «быстровидным» ангельским разумом и способны проявлять понятные всем эмоции.

Ангелы со страхом и трепетом работают Господу. Они трудятся — «Не дармо небесные хлѣб ядят дворяне» (Р IV 124) — угождая Богу: «Всѣ на твою услугу без жадной вымовы За намнѣйшимъ скиненемъ завше суть готовы» (Р I 190). Ангелы восхваляют Господа и послушны ему, хотя не всегда хотят исполнить его повеления. Ангел, несущий чашу Иисусу, жалуется на свою участь. Ведь другой шел служить ему, когда пришел час Рождества, а он, «несчастливый», теперь направляется с роковым поручением.

Они не равны, есть среди них младшие и старшие, а архангелы — это воеводы (ср. «Архангел на небѣ воевода»), и у каждого свои обязанности. Ангел Рафаил, например, отвечает за свадьбы — это он женил Товита и многих других справедливых людей. Он сокрушается, что есть люди, которые не вступают в брак. Архангел Гавриил ему объясняет «секрет той речи». Он может это сделать, так как ближе находится к небесному престолу. Гавриил выступает не только благовествующим. Мария призывает его и на Успение, чтобы «фрасунку позбыти»: «Гавріиле Ангеле, где ся забавляешь? Чемъ мя теразь нендзной не поздоровляешь» (Р I 189).

Небесное воинство меряется силами. Люцифер, еще вынашивая богоборческие планы, ведет подлинную брань с архистратигом Михаилом.

Рай — это прежде всего локус, где произошло грехопадение прародителей. Этот библейский эпизод посто-

янно експлуатировался школьным театром. В нем на первое место выдвигался символ грехопадения, яблоко. Вокруг него и строилось, в основном, действие. Оно сохраняло в себе комплекс значений и искушения, и прегрешения, и изгнания из рая, но отнюдь не в символическом плане они реализовались на сцене. Запретный плод приобретал черты реального. Так Адам, оказывается, съел не спелое, сочное, сладкое яблоко, а кислое, незрелое — кислицей оно именуется в тексте. От этого на весь мир «оскома напала». Его и есть то было нельзя — а теперь за это платят все люди. Неужели в райском саду больше есть нечего было, — удивляется один из персонажей «Отрывков Рождественской драмы»: «Хиба у іого ѳсти не било чого? Е, било всіого доволѣ, да що нам до того, — Этѣ то в іого руках били яблоки и груши» (Р III 203). Бывало это яблоко и «красно зраком» и потому влекло к себе Человека: «Не вотще возлюбы е царствующий в небѣ».

Лакомство говорит о запретном плоде: «Красен ест, добрый во снѣдь, сладокѣ, доброзраченѣ, Прежде снѣди гортани паче сотов смаченѣ» (Р II 219). Мир, оплакивая Человека, также вспоминает яблоко: «Душѣ руцѣ яблоко взяша, Моей Любви поврозѣ даша!» Оно оказывается напрямую связано со страстями Господа. Плач в «Царстве Натури Людской» называет яблоко тяжким бременем, которое «Натури Людской в вии навязано Лести руками!» (Р II 128).

Мотив яблока остается центральным и в эпизоде выведения Адама из ада Христом. Христос укоряет Адама в следующих словах: «Адаме! Адаме! Як тебе далеко яблуко загнало»; «Як тобі того яблука вкус показав ся?» (Р I 161). Символ грехопадения в заключительном эпизоде выглядит так же, как реальный плод. В написанном по правилам высокого барокко «Действе на страсти Христовы» грехопадение прародителей именуется «сладкоядением». Правда, эта тема обогащается борением добрых и злых сил за Человека. В «Отрывке пасхальной мистерии» тема яблока возникает в плаче Адама: «По яблцѣ вкушу смерти» (Р I 169). Сам Христос вспоминает это яблоко, выводя из ада грешников: «Я ж через него (яблоко — Л.С.) на хресті за всіх вас розпяв ся» (Р I 161).

В «Трагедо-комедии» Сильвестра Ляскоронского сцена грехопадения приобретает очертания встречи двух персонажей в райском саду. Аллегорическая фигура Прелести не выдает своих намерений, и Человек первым вступает в беседу с ней как с незнакомцем, забредшим в его владения. «Откуда ти, Госпоже, и что работаешь?» — спрашивает он Прелесть (Р II 288). Он замечает ей, что ранее никого не встречал здесь. Та же только восхищается красотами природы. Она удивлена сим «злачным местом»: «Вся предивна, вся яже суть во вертоградъ, Вижду днесь украшенна въ райской сей оградъ» (Р II 289). Прелесть очень церемонна, она предваряет беседу с Человеком «достойным поклоном» и быстро добивается успехов лестью. В результате Человек просто требует, чтобы ему дали отведать запретный плод и, съев его, начинает гордиться своим величием.

В этой же пьесе очень интересно построено изгнание из рая. Гнев Божий не просто произносит традиционный монолог, но оснащает его угрожающими примерами возможных казней. Он готов пронзить Человека стрелой, рассечь мечом его «греховное мясо» и не казнит его только благодаря заступничеству Милосердия. Наказание, таким образом, конкретизируется, как и преступление.

Не раз изгнание из рая описывается через тему орудий труда. Адаму придется взять в руки лопату: «До рила, до мотыки землю копати. И пак будешь преступство оплакивати» (Р I 169). Изгнание из рая строится и как беседа, в которой один из ее участников боится другого и старается не вступать в диалог. Отмщение, произнеся все гневные слова, хочет узнать, где же находится Естество: «Гдѣ еси, окаянна, Что ся не являешь?» Естество же отвечает: «Крию ся, иж мя гласомъ жестокимъ глашаешъ» (Р II 223).

Образ рая попал и в «Интермедию про Максима, Рицька и Дениса». Интермедийальные персонажи рассказывают свои сны. Сон Максима — это сон о рае, в котором его очертания сближаются с очертаниями золотого замка: «Мури маєт золотої та каменями сажени Дорогими: суть зелені, Суть біліі, черленіі»¹⁴⁸. К замку ведет золотой мост. Там чудесно поют ангелы, сам Бог сидит «за столом» и «всі біють пред ним чолом». Но об-

раз рая был бы не полон без праздничной трапезы, которую Максим именует банкетом. Бог-Господь «нести їсти казав», и на столах появились и печеные куры, и поросята, и пироги, «та и борщика зварили». Была там и каша, и ботвинья, и горох и много других чудесных вещей.

Заметим, что представления о райском «банкете» встречаются и в произведениях высокого барокко, как в пьесе «Dialogus de Passione Christi». Ангел, сокрушающийся об участи Христа, говорит: «Чи такіе у тебе, отче не смертелный, На емпири предвѣчномъ походятъ цистерны? Чи такое ся родить вино в твоей винници? Чи такіе у тебе жродла и криници? Вдаю, же и люде з Ангелы посполу З лѣпшого пют келиха у твоего столу». (Р I 191).

Ад и его жители в этой картине мира, как и Рай, имеет приземленные очертания. Он выглядит как колодец, «студенец, от него же вопль, дымъ и пламень огненный исходить», но там и «смраднѣ калы, сѣрчистые димы» (Р V 118). Но, как говорят Ад и Люципер в пьесе «Слово о збуреню пекла», там стоят и роскошные дворцы, которые разоряет Христос при сошествии во ад: «Вѣчнии палаци мои попсоваль И все мое пекло сплюндроваль» (Р I 162).

Сошествие во ад — один из излюбленных мотивов апокрифической литературы, который эксплуатировался также и в польском, и в украинском театре. Но в ад входят и другие персонажи, например, Иоанн Креститель. Ему говорит Люципер: «А ти, Иване, пойди въ адъ, болше не волай» (Р I 153).

Ад прочно закрыт. Со всех сторон стоят ворота, на них «затвори» с «жельзными ланцухами» — все это для того, чтобы «жадной душѣ з него не втекло» (Р I 150).

Не раз ад называется просто ямой, или мельницей. Его населяют черти, дьяволы — «И діаблы зъ отхланій на нихъ (грешников — Л.С.) выглядаять» (Р I 77) — и адские жители, не забывшие о жизни на земле. Вид они имеют устрашающий. Вот Душа Грешная подобна обугленной головне: «Едина емь головня пекелной отхлани» (Р V 144). Она любила петь и плясать, приклеивать мушки, а теперь: «Краскы моя суть нынѣ — огонь неугасимій, Аромата — в тлѣніи смрадъ ест нестерпимий.

Мушки живіе, паче ль червь неусипай — По тварѣ и всем тѣлѣ сидить угризаю» (Р V 146).

Но люди не особенно боятся ада, как Дед из интермедии на три персоны. Ведь в аду, — считает он, — тепло, там можно погреть старые кости, а может, и напиться горилки. «А где ш тепла Я, як старий, люблю, Бо як зима прийдет І шам шебе згублю»¹⁴⁹. Старика занимает только, далеко ли до ада. В его представлениях ад — это не нижний ярус мира, а некая страна, отдаленная от его жилища в горизонтально ориентированном пространстве. Она не видится ему расположенной по вертикали. Ад получает свое место на географической карте, но он же и замкнутое пространство, где орудуют черти, всегда готовые проявить гостеприимство по отношению к грешникам. Это и город, столица Люципера, и его держава.

В ад обычно грешников волокут черти, иногда их сам дьявол возит туда на тачках. Так отправляются в ад в одной интермедии Еврей и Баба, а Цыгану Дьявол говорит: «А ти, брате молодекій, пойдеш и пѣхотою»¹⁵⁰.

Сам же Люципер — староста, который хвалится своим величием, называет себя «чиновъ безплотних крѣпким воеводой» (Р II 112), архистратигом ангельского воинства, старейшиной в «небесном дворѣ». Люцифер готов вместо Человека сесть на престол, объявляет ему войну, сзывая послушных себе ангелов (Противних). Он же, как и Ад, «палящийся в огне», оплакивает свою участь: «О горе мнѣ, о горе властителю ада!» (Р II 285). Он не всегда только зол и даже готов к встрече по «добрым обычаям» с Христом. «Дай мнѣ покой, И болше ми не докучай», — обращается он к нему миролюбиво (Р I 160).

Послушные Люциферу ангелы — это демоны, как в «Трагедо-комедии». Они ведут с истинными ангелами войну за место человека в картине мира.

Между адом и Люципером — дружеские отношения. Они поддерживают друг друга, утешают: «Не тревожь ся Аде мой и добродѣю» (Р I 147), «Пане мой Аде, чему еси такъ барзо боязливий?» (Р I 148), «Не бой ся, Аде, пане мой милий! Чему естесь так барзо унилий?» (Р I 150).

Опасные черты Ада и Люципера как бы стираются, и они приобретают «человеческие черты». Вот Ад страшится

Иисуса и мечтает только о том, чтобы его «не зачипали». Вот он готов к сражению, насылает на Победу Христову семиглавого змия, но побежден и вынужден сам гореть в адской геенне. Вот Ад и Люципер плачут и рыдают.

Связанность верхнего и нижнего ярусов подчеркивается проникновением основных символов во все слои картины мира: адские жители плачут, говоря, что «Крестъ Любве — Аду нинѣ язва неисцѣлна ... Гвоздіе крестно сердце наше пронизаетъ, Копіе Любве адску утробу терзаетъ!» (Р II 206).

Эпизоды, происходящие в нижнем ярусе мира, также приобретают приземленные очертания, некоторые бытовые черты. Беседы противников, борющихся за Человека, становятся обычными разговорами. Их высокое символическое значение скрывается, как в эпизоде выведения из ада.

Милость Божия: «Кой удручает ихъ гнѣвъ, желѣзніи узи? Дадѣте ми глас вскорѣ, вселюбезни друзи!» (Р II 343). Она хочет узнать, кто томится в аду и как его зовут. Первый Человек отвечает: «Се азъ узникъ, госпоже» (Р II 343); дьявол же делает вид, что не понимает, кого он должен отпустить из ада; «Елика?» — спрашивает он у Милости Божией, и та отвечает: «Иже Адамъ названий» (Р II 344). Она переживает за тех, кто еще остался в темнице, и спрашивает их имена. Адам перечисляет Авеля и Моисея, Иосифа и Самсона. Так сакральное пространство теряет свою статичность и оживает.

Ад в интермедии выглядит несколько иначе. Вуже упоминавшейся интермедии «Про Максима, Грицька и Дениса» ад — это место наказаний решительно всех: «Суть там попи, панове, Та наші побратимове, Суть там і лихіі жунки, Суть невеликі дігоньки — Всі горіють аж по уші»¹⁵¹.

Итак, перед нами не театрализация народных представлений о христианском космосе, а его «ученая» конструкция, рассчитанная на восприятие Простеца. Авторы школьных пьес, выявив возможности «неученого» восприятия высоких истин, использовали их для создания самостоятельного варианта картины мира и таким путем еще раз наладили контакт с публикой, установили своего рода обратную связь¹⁵². Кроме того, они вели с

этими представлениями серьезную литературную игру, что не означало их упрощения.

Этот подход сказывается у Варлаама Лашевского в «Трагедокомедии» в иной форме. С его помощью он создает обличительные речи, рисует картины нравов. Аллегорическая фигура Мира повествует о грехах людей, которые работают только для чрева своего, поклоняются золотому тельцу, восклицая: «яждь, пій, веселися»; «Маліе стаканы їмъ вовся не довлѣють» (Р V 142). «Содомъ дѣется едва не во всякомъ дому» (Р V 142). Все они жаждут серебра, «крадутъ, гнетуть, ябедять, садятся на власти». Подобное обличение не рассчитано на отвлеченное восприятие.

Школьный театр был бы не полон без утопической картины мира. Она соседствует с картиной мира для Простеца и в ней доминирует тема еды. Участвует она и в его строении, отличном от трехъярусного. Здесь мир держится на «двох кишках, юж печених». Там высятся масляные горы, поросшие кнышами. На тех горах стоят две бабы и месят пироги, которые в печь ставят зайцы («Вірш другій нищенський»). Там весь мир устроен иначе: солнце в ясный день покоится на печи, потому что и без того светло, «Оттам у коморі місяць наставаєт», а звезды, как дыни, валяются повсюду. Изобилие этого мира не имеет пределов. Свиньи, которые поросятся в дуплах дубов, там жрут миндаль в золотых корытах, а через рынок течет река водки. Воробьи ходят в серебряных чулочках, а живые колбасы родятся на вербах. Но утопическая картина довольства и изобилия не вечна.

Эта страна оказывается богата и крапивой и лебедой: «Там моя ж отчизна стоїть над водою, Укритая пранником, пошита бѣдою»¹⁵³. Картины утопического богатства необязательно помещаются в условное пространство. Они могут соотноситься с реальными географическими пунктами, правда, порой смещенными на карте до неузнаваемости. Так в Чучманской земле, совсем недалеко от Бучача, есть богатый староста, у которого только за грош можно купить печеного вола, «А у вола з-под хвоста часник течет з оцтом, зелена салата, коли схочеш з постом. Там земля багатая ...»¹⁵⁴

Иногда утопические мотивы контаминируются с элементами высокой картины мира. Религиозные истины неоднократно описывались в высоком стиле, не допускающем простодушных предположений о грехопадении прародителей или изображения Пасхи в виде богатого мужика на возу. Значительную часть этих рассуждений вбирали в себя названия, которые порой можно отнести к сжатым трактатам¹⁵⁵. Например, «Властотворній образъ Человѣколюбія Божія, всемірної дѣля радости пяточисленнымъ явленіемъ обновленій в чест и прославленіе искони единосилній совѣтъ давшему от Троицы Сину Божію, яко сотворити благоволившему и от небитія во битіе перваго человѣка приведшему: его же ради сей, яко заповѣдей преступника, за крайное благоутробіе воплотися, пострада даже до смерти крестнія, и всемошною Божества силою тридневно воскресе, и паки сего и всѣхъ клятв его виновних на первое вѣчнія свободи и радованія возведе блаженство». То же можно сказать и о программах, ср. «За милосердіемъ рожденнаго Бога небо бывает землею, земля же небомъ, и бываетъ едино, яко- же Богъ и человѣкъ: Богъ бываетъ человѣкомъ, а человѣкъ же богомъ, о чесом Богу слава поется» (Р III 86). Названия пьес и программ раскрывают разнообразие содержания мистерий и моралите, которые только на первый взгляд одинаковы. Каждая из них проводит как доминантную одну идею, строя вокруг нее сюжет, общий для всех.

В «Рождественской драме» Димитрия Ростовского сплетаются темы изменчивости мира и гордости Ирода. Тему изменчивости мира ведут малые части драмы, ср. «Показавши измѣну мира сего лестну» (Р III 145).

В одной пасхальной мистерии, «Мудрость Предвечная», ключевым словом является *свобода*, которую дал человеку Господь, «неповинно» умирая на кресте. Ее желало человечество, Натура Людская, но ее пленил в работу Мир. Освобождена она смертью Милости Божией и «тщательством» Милосердия. Все персонажи пьесы говорят только о свободе, истинной или ложно понятой, о ее пределах. Свободу часто сравнивают с глубиной вод морских. Эпитет *свободный* принимают все действия, объекты и субъекты.

В другой пьесе, во «Властотворном образе человеколюбия Божия», ведущей становится тема *власти*, которой хочет добиться Человек. Она проводится через все ведущие монологи пьесы: «Весма сицевий непотребний Богу Человѣкъ земний, да власт мѣть многу» (Р II 330), он — «Владыка подсолнечной во всем изобилны». Прелест настаивает на его власти, и он сам оплакивает свое падение, сокрушаясь о том, что хотел большей власти: «Прахъ, персть, земля, гноище шкаредное суши, Хотѣль владичествоват, какъ Богъ всемогущий» (Р II 337). В «Действии на страсти Христовы списанном» часто появляется словосочетание *огонь греха*. Ср.: «Огнь грѣха въ человѣка врагъ во вертоградѣ Райском воверже» (Р II 91). Оно становится ключевым.

Пьесы изобиловали рассуждениями о смысле праздников; Андрей Скульский в пасхальных виршах пишет о значении праздника Пасхи: Христос выводит людей из пекла на небо, и оно становится отчизной человека, Христос отворяет адские врата, и «Нинѣ дьяблы, з моцю своею, пречъ упали: И ушикованные полки, тыль подали» (Р I 89). Памва Берында развивает интерпретацию Рождества как встречу неба и земли, восхищаясь тайным смыслом вертепа, ясель, «у котрыхъ вошь и осель с покорою стоять» (Р I 60). В «Отрывках Рождественской мистерии» Пролог повествует о том, как «славный гетман» спустился на землю, «А вселиль ся во живот пречистой панни», как он принял человеческий образ — «Сказителное тѣло бозтвомъ обновляетъ». Кратко изображается поклонение Волхвов и Пастырей. Тема Рождества становится ведущей в первом явлении, где Небо и Земля рассуждают о том, как Небо сходит на Землю, и Человек восходит на небо. Они повествуют и о неразделенной природе Иисуса Христа, «Яко же Богъ нарѣченъ и есть человѣкомъ, Смертен человѣкъ Богомъ живым в вѣки вѣкомъ» (Р III 97).

Есть в школьных драмах рассуждения и о человеке, погубившем себя, о милостивом Боге, пославшего в мир сына, «Иже, плоть восприявши грѣшна человѣка» (Р II 215), принявшего тяжкую смерть и воскресшего. Милость Божия обещает всем свое заступничество: «Иду без коснѣнїя во вся конци, страни, Уврачуя всякъ недуг,

болѣзни и рани» (Р II 272). Появляясь на сцене, она всякий раз излагает историю грехопадения Адама и заступничества за него. Ангел в «Образе страстей мира сего» варьирует основную идею праздника Пасхи: «Понеже сам создатель между челоѣки Смерть смертію во животь претвори во вѣки» (Р II 387). Премудрость в этой же пьесе подробно излагает евангельские события. Избавление в «Трагедо-комедии» Сильвестра Ляскоронского говорит: «Азь бо на сіе прийдох, на сіе родился, Даби весь мір зь работи адской свободился» (Р II 310). О евангельских событиях еще и еще раз повествуют Иосиф и Никодим («Торжество Естества»).

Возможно было, что эти идеи излагали, методом от противного, персонажи другого лагеря, Ад, Злоба и им подобные. В «Торжестве Естества» Ад рыдает в огне и рассказывает, как он прельстил человека в Едеме, за что ему он и был отдан, о том, как Милость к падшему роду извлекла грешника из «рова адска». В «Слове о збуреню пекла» Люципер беспрестанно удивляется тому, что Бог спустился на землю, что он является Богом и человеком одновременно. Он не может понять, зачем ему было нужно подвергать себя опасности. Люципер знает «творца еще пред вѣки Живого въ небѣ и со челоѣки» (Р I 144). Он знает и ангелов, служащих в небе Богу — «А того, што ся именуеть сыномъ Божиимъ (знати не могу)» (Р I 144).

В этих мистериях уже не выходили на сцену Адам и Ева, но представляла Натура, или Душа. Их прельщал не Змий, а Злост Люциферова и Прелест, Гордость и Безумие, Обжорство и Нечистота, как в «Мудрости Предвечной». Натуру заковывали в цепи, чтобы она не простирала рук к райскому дереву: «Горѣ руцѣ поднеси, стягну ти и бедра: Уже не утолстѣют от роскошна ведра» (Р II 127). Пребывание прародителей в раю символизировало нахождение на престоле. Если они и прельщались красным яблоком, то оно оказывалось целым Эдемом; «Бѣжи, окаянная, грѣшная, особо! Полкнула еси Едем, несита утробо!» (Р II 126). Правда, в пьесе «Властотворный образ челоѣколюбия Божия» в канте к четвертому явлению говорится: «Что виновни суть пророци, не ядшіи от древа? Кромь пріяша оскому ейже причастна Ева» (Р II 342).

Картина мира выстраивается также без конкретных подробностей. Рай — это то священное пространство, где царит вечная радость, где нет ни солнца ни луны, и от престола Агнца текут реки жизни, «веселят град Божій, в нем и вся челоуѣки» (Р II 276). Там веселится ангельский хор, один воздаёт хвалу Господу на тимпанах, другой — на органах, «гремлють повсюду» (Р V 178). В раю «всѣмъ пространно Небо данно; Прохажатися, Прохлаждатися повсюду волно» (Р V 178). Здесь нет ни бедных, ни богатых, нет вражды и ссор.

Раю противопоставлены «адские тараси» (Р II 125), «гортань Цербера пекелнаго». Там, в этом «плачевном аду», тьма, огонь и червь ожидают человека. Там «Всякъ смерти желает; Но смерть гонзает: Вседневно Огнь ревнует Исть тѣло, — да и цѣло вящих мук ради, Червь неусипай Гризет непрестай» (Р V 173). Душа становится в аду «брашном змей», «снedyю грызущего гада». Она вся «в ранах, в ступах, в гною» (Р V 174). Ее муки не имеют конца: «Протекуть тысящами и тмами темъ вѣки А грѣшнии пребудут в адѣ челоуѣки» (Р V 175).

Постоянно возникал эпизод сотворения человека. Он включен в трагедокомедию Феофана Прокоповича «Владимир».

Пьесы полны рассуждений о смысле отдельных символов, как, например, лестницы у Димитрия Ростовского: «Лѣствица стоящая на земли недвижно, Значить дѣву чистую (...) Господь же на лѣствицы оной утвержденных ...Ему же вселившуся в лѣствицу мысленну Никогда же от отца быти разлученну. (...) Та лѣствица къ небеси, имѣй ко мнѣ вѣру, чрезъ море-мїръ къ небеси мостом будет мїру» (Р IV 195).

Феофан Прокопович разъясняет значение Троицы, смысл Страшного суда, учение о богочеловеческой сущности Христа, учение о благодати. Эти темы могут быть даны в обращении; одна из аллегорий, окружающих князя Владимира, Мир, высмеивает нищету Христа — таким путем вводится идея христианской бедности; то же — в словах Хулы, искажающей евангельское противопоставление грешников и праведников.

Все ведущие темы свободно становятся доминирующими. Иногда в драмах будто конкретизируется «идей-

ное задание». Пьеса может иметь развитый сюжет, но разрабатывать одну идею, очевидно, не выходящую, за пределы основной системы ценностей. Она бывает заложена в названии. Так, «Трагедокомедия» Варлаама Лашевского «о награждении в сем свете», «о мзде в будущей жизни вечной» в одном из списков именуется «Трагедокомедией о тщете мира сего».

Например, «Ужасная измена сластолюбивого жития», моралите, построенный на евангельском сюжете о Богаче и Лазаре, пьеса, игравшаяся перед великим постом, осуждает грех чревоугодия, притом чрезвычайно последовательно. Общая идея, которая принадлежит всякому моралите: о пути человека к Богу, о спасении и жертве — подавляется темой поста и осуждением чревоугодия, что вызывает особые акценты и создает некоторые семантические лакуны. Пьеса остается индифферентной к христианской идее бедности и милосердия, которая в народных обработках этого сюжета является основной. Для ее усиления Лазаря и Богача народные вирши представляют братьями.

В школьной же пьесе Лазарь прежде всего голоден, а потом уже беден. Богач ценит пиры, все время собирается пировать или уже пирует: «Се пиръ готовый, готова вечера. А яко вижу, лучше неже вчера; Яждь, пій, о душе! мира насладися!» (Р V 113); «Сластолюбець чуждѣ Копить пиръ к пиру, вечеру к вечери: Аки бы воду Данаеве дщери Всуе вливали въ сосуды безденны» (Р V 117). Аллегорическая фигура Отмщения называет его «упитанным глупцом». Пение до костей, подытоживающее смысл эпизода, также проводит тему чревоугодия: «Зри, о грѣшнице, како твое тѣло Многими сластями себе утучило!» (Р V 113). Через пищу и питье Пение повествует о смерти: «Се смерти канарь и секть есть сладчайшій, имже запіешь хмѣль онъ твой вчерайшій!» (Р V 114). Сам Пиролубец после смерти кается только в этом грехе: «Ядохъ и пїяхъ, ликовахъ с друзьями, заставляль столы съличними брашнами» (Р V 118). В Эпилоче Церковь Православная говорит: «Коль лють многихъ сласти погубляють, Коль мнози сластемъ сердце прилѣпляють!» (Р V 119). Как видим, противопоставление чревоугодия и

воздержания становится основополагающим и при встрече персонажей в загробной жизни и в эпилоге пьесы.

Основные темы школьных пьес легко вклиниваются в любой сюжет, иной раз с очень слабой мотивацией. В «Действии на страсти Христовы» разъясняется смысл моления о чаше: Христос окропил землю кровавым потом — так он «измывает» человека от греха. Христос преклонил колена — освятил землю. Из бесплодной она стала плодоносной. Вместе с землей и человек принимает благословение. Христос привязан к столпу: «Вянетъ лоза: се лозу къ столпу привязаша, Егда во вертоградѣ дѣлаты начаша Рабы злыи» (Р II 94). Добрые же рабы привяжут лозу к сердцу. Эти темы возникают в малых частях драмы, например, в эпилоге «Отрывков Рождественской мистерии», где объясняется, как Рождество освободило человека от страха, теперь он не должен бояться «пекелной неволи», ибо Бог берет на себя все «смутные ляменты». Архангел в этих же «Отрывках» обещает Марии, что она сможет «всѣхъ людей смертельныхъ небомъ привитати» (Р I 179).

Перед нами вытянутые на поверхность смысловые парадигмы всякой школьной пьесы, ее опора, которая не нуждается в замысловатой постройке сюжета. Это основной культурный код театра, главенствующий над иными. Сюжетный каркас, украшенный риторическими фигурами, аллегориями — это все второстепенные элементы драмы.

Они могут быть тесно связаны с сюжетом, не обязательно отрываются от него, но могут и подавлять линии основных евангельских персонажей, как в «Мудрости Предвечной». Так, Свидетели, окружающие Лицемерие, описывают мнимые проступки Иисуса и только сквозь призму их ложного восприятия подается тема страстей Господних. И в том и в другом случае эти парадигматические построения неизменны: сотворение мира, грехопадение прародителей, смысл великих праздников — присутствуют в любой школьной драме.

Отдельные элементы парадигм связаны между собой, перекликаются как в «Отрывках Рождественской мистерии», где эпизод Иоакима и Анны и Ангела параллелен эпизоду Благовещения. Мария подозревает, что Архан-

гел прельщает ее, как некогда Змий Еву: «Бо такъ тилко змий Еву у рай ошукалъ, Словами прелестными и пеклу позискалъ» (Р I 180). То же в пьесе: «Dialogus de Passione Christi»: «Вшакъ презъ жону грѣхъ стался на початку в раю, Нехай же теж я жона за грѣхъ умираю!» (Р I 189). В «Действии на страсти Христовы» перекликаются эпизоды грехопадения и моления о чаше, обыгрывается сравнение огненного столпа и столпа, к которому привязан Христос. Мотив сошествия во ад сплетается с мотивом страстей.

Высокое и низкое встречались иногда в одном эпизоде. Так в сцену грехопадения вкрадывались бытовые подробности. Торжественные вопросы Адама: «Что дѣешь, возлюбленная Ево, Что любезне зриши на сіе древо» (Р I 167) — перемежаются ее нетерпеливыми советами: «Дерзай, не бойся, возлюбленне женише» (Р I 168). В ответ на грозный вопрос Ангела: «Что дѣета, яко заповѣдь преступиста» (Р I 168), Адам испуганно говорит: «Не азъ, но сія зрадливая невѣста» — и укоряет ее: «а тись, о никчемна, Такъ тое яблоко цукровала, гдыс ми го исти родавала».

Итак, в школьном театре граница оказывается значимой повсеместно; но представить этот театр только как локус, где пересекается множество однородных и различных по происхождению границ, недостаточно. Он приобретает особую глубину при рассмотрении вопросов его происхождения и становления, которое проходило отнюдь не просто и состоялось только в силу его противоречивой природы.



Глава II

Генезис украинского театра: преодоление запретов и поиски образцов

1. Театральные и паратеатральные формы культуры

В украинской культуре, как и в других восточнославянских культурах, не существовало собственно театра. В этом нельзя усматривать отсталость или недоразвитость ее системы. Она предпочитала иные способы художественного освоения мира, в которых театральность была одной из составляющей. В этом нет ничего удивительного, так устроены многие системы культуры. Вдобавок, на Украине не существовало не только театра, но также многих жанров поэзии и лирики, о чем писал Д.Наливайко¹.

Украинская культура долго не нуждалась в театре, о котором многое было известно, например, из рассказов путешественников. Возможно было наблюдать также некоторые образцы театрального искусства — о чем мы скажем позднее. Но ни сообщения, ни наблюдения не сдвинули культуру с мертвой точки. Это произошло только с осознанием потребности в театре. Когда потребность в театре была осознана, и он — в различных формах — начал завоевывать свое пространство в культуре, то, соответственно, только тогда он приобрел те же права, что и другие феномены культуры. Очевидно, что театр ощущал реакцию нового для него пространства, а пространство должно было эту реакцию выразить, т.е. сформулировать ряд требований и предъявить театр. Между ними шел своеобразный диалог.

«Внешняя» реакция культуры на театр хорошо известна и много раз описана. Сторонники западной ори-

ентации относились к театру положительно и стремились приспособить его для своих педагогических и политических целей. Хранители традиций театр отрицали вместе со всеми зрелищными формами культуры.

Но можно предположить, что была и иная, «внутренняя» реакция, которая определила время появления театра, его трансформации, его «идейные» особенности; можно утверждать, что существовали собственно театральные требования культуры, внешне театру сопротивлявшейся (пусть явно они выражены не были), и что театр шел навстречу этим требованиям, а не просто был пересажен на новую почву, где мог прижиться или не прижиться.

Внешне культура получила театр как сформировавшийся феномен, но отталкиваясь от него и усваивая, и переформируя его, она создавала для него особые условия, вытягивая на поверхность многое из архаического прошлого, активизируя современные процессы, в которых доминировала категория зрелищности. Так складывалась «внутренняя» история театра. Формирование нового стиля, открытость и особая чуткость границ позволили культуре воспринимать сигналы, которые подавал театр, двигаясь по направлению к зоне культуры восточного славянства, перемещаясь из зоны культуры западных славян. Культура отвечала на эти сигналы, мобилизуя все имеющиеся у нее возможности для создания театра, без чего он не развился бы в самостоятельное целое. Этот внутренний диалог затем перешел на страницы драматических произведений.

Для того, чтобы был усвоен театральный опыт, пусть пока как педагогический, а не эстетический, в культуре должны были произойти серьезные изменения. Она, как уже было сказано, обрела новый ведущий стиль эпохи; на визуальный ряд — что очень важно — в высокой культуре, культуре надличностного типа и высоко символической, теперь не налагалось столь жестких ограничений, как ранее (а театр должен был возникнуть в высокой культуре, в народной — зрелищность не могла оторваться от сущности обряда, и эта культура не могла породить новые формы, которые были бы восприняты всеми слоями культуры). Ко всякого рода зрелищности

шло движение с различных сторон. Происходило и множество других процессов, определявших внутреннюю историю театра. Они не были непосредственными стимулами его появления на украинской почве, но без них он не получил бы права на существование. Так перестраивались основные семантические оппозиции эпохи, они вступали в новый тип взаимоотношений, проявляли себя на новом материале. Формировался новый подход к человеку и к слову в искусстве. Народная культура с ее формами театральности уже не была отгорожена от высокой, как ранее. Все более продуктивными становилась культура срединного уровня. Все эти факторы способствовали появлению театра. Они относятся к его «внутренней» истории, что не означает того, что они были тщательно скрыты.

Они не выходят на поверхность в собственно истории театра, но явно существуют в истории культуры в целом и только на первый взгляд прямо не связаны с историей театра. Но это они исподволь формировали новый вид культуры, и хотя внешне не были ориентированы непосредственно на театр, именно они для образования театра оказались решающими.

«Внутренняя» реакция культуры на театр так же, как и «внешняя», не была однозначной и характеризовалась противоречивостью. В ней была заложена не только способность восприятия, но и отталкивание от театра. Эта реакция не была целостной. Она как бы распадалась на ряд элементов, расположенных в разных сферах культуры, на разных ее уровнях. Только взятые вместе, они создают картину, относительно единую, отношения культуры к театру, отношения, определившего место театра в системе этой культуры.

Процессы усвоения театра шли отнюдь не гладко. Существовало особое напряжение, противодействие образованию нового художественного языка; оно вызывалось прежде всего активностью культурных традиций средневековья и особенностями отношения православия к театру. Средневековая эстетика была эстетикой слова и не ориентировалась на зрелищность. Православие никогда не было благосклонно к зрелищной культуре, высокой или народной. Это сопротивление оказало огром-

ное влияние на становление театральных форм. Можно даже сказать, что без него театр вряд бы был глубоко усвоен. Диалог в культуре, в данном случае между отдельным феноменом и контекстом, обязательно предполагает и противоборство и непонимание. «История влияний — это история непониманий. Поэтому для понимания этой истории характер воспринимающей системы и способы освоения не менее важны, чем содержание влияния»².

Сам театр, как бы осознавая значение этого противодействия для своего статуса в новой системы культуры, неоднократно описывал их, возвращаясь к ним снова и снова. Он будто проговаривал все то, что способствовало его созданию, пробуя создавать различные оболочки семантических оппозиций, преломляя их значения в самом себе. При всяком удобном случае еще и еще раз со сцены определялось место человека в картине мира, противопоставлялось слово и действие, находились новые характеристики слова. Театр как бы прислушивался (или приглядывался) к тому, как слово насыщается зрелищностью. К этим «театральным» высказываниям культура, очевидно, не была равнодушна. Они становились органической частью ее самосознания; только теперь оно манифестировалось также и со сцены. Следовательно, так налаживалась обратная связь между театром и культурой, намечалось взаимодействие части с целым. Эти «театральные» высказывания станут предметом нашего обсуждения.

Итак, в одно и то же время совпало множество историко-культурных факторов, составляющих «подводное» течение культуры. Одни из них способствовали зарождению театра; другие, напротив, препятствовали. Зачастую борьба между этими факторами только отражалась в верхних, «внешних» слоях той зоны культуры, где шло формирование театра (это не значит, что в других случаях они не выходили на поверхность), но она зато поддерживалась теми процессами, которые организовывали ее мощный глубинный пласт. Взятые вместе, эти факторы, в своем противодействии, способствовали возникновению театра, только не во «внешних» слоях культуры, а во «внутренних». Они двигали его «внутреннюю» историю, в которой, как уже говорилось, не меньшую роль,

чем стимулы к восприятию театра, играли и запреты на зрелищность, а также различного рода препятствия. Театр, появившись в новом культурном пространстве, как идеальная модель и как ее реализация, немедленно столкнулся с ними, что значительно повлияло как на характер его приспособления к новым условиям, так и на его природу.

Препятствия и запреты Новый феномен культуры не всегда «реально» сталкивался с непривычными для него условиями, не всегда происходило официальное запрещение искусства сцены. Препятствия и запреты зачастую находились в сфере «идеального» и составляли важную часть системы ценностей эпохи. О них даже трудно говорить только как о запретах и препятствиях; это было не столько целенаправленное противостояние театру, сколько проявление самосознания культуры в связи с театром.

В дидактической и церковной литературе театр (а ее основные положения были много раз повторены и авторами нового времени) всегда символизировал бренность бытия, тщету мира и его непостоянство. Общество усвоило истину, что театр — это всегда ложь, ибо он скрывает истинную сущность вещей, нечто представляет. Будущие зрители уже были заражены недоверием к театру. Театральная лексика была фондом образования расхожих метафор с отрицательным значением. Вот в каком виде они дожили до времени Г.С.Сковороды: память во сне пугает «страшными приведений *театрами* (курс.наш — Л.С.) и дикообразными страшилищами»³. Человек на сцене гипотетически пугал и вызывал недоверие тем, что скрывал свое Я под маской; ср., «Крайняя тела наружность — *маска* (курс.наш — Л.С.) твоя» (Г.С.Сковорода). Маска могла скрывать и дьявола: «Под светлой *маской* (курс.наш. — Л.С.) может явиться враг рода человеческого». Пожалуй, только то привлекало в театре, пока как в умозрительной конструкции, что он нечто утаивал, скрывал за ширмами, т.е. декорациями, и за занавесом, т.е. был внешним по отношению к внутреннему, видимым по отношению к невидимому. Напомним наблюдения О.Ю.Тарасова над иконой («Икона

и благочестие»). Исследователь обращает внимание на наличие занавеса в иконе, функция которого — скрывать священные предметы.

Подытоживая, можно сказать, что явно не способствовало развитию театра отношение к слову и человеку, к видимому и не видимому, внутреннему и внешнему. Сам театр отнюдь не намеревался бороться с этими основополагающими идеями культуры, которые относились к сфере сакрального. Он не хотел и обходить их, а искал путей совмещения с этими особенностями культуры; если бы он не встал на этот путь, то, очевидно, был бы отринут культурой.

Несмотря на декларируемое отрицательное отношение к театру, уже одно то, что он был предметом обсуждения, помогало вычленивать из мира культуры особый «театральный импульс», подобный «портретному импульсу» (Л.И.Тананаева), по крайней мере, обозначить его. Но против него действовало отношение культуры к слову, которому она доверяла более всего, продолжая греко-византийские традиции.

Слово

«Культура Древней Руси, как и всего византийско-славянского мира, отличается исключительно большим уважением к слову — самого Бога и Его Апостолов, пророков, угодников — и не знает игрового употребления священных слов. Представление о божественности писаний распространялось и на творения небиблейские»⁴. Эта культура практически вся существовала в слове. Слово и культура были синонимами.

Слово являло собой эстетический объект, в нем всегда присутствовало сакральное начало. Кирилл Туровский называл евангельское слово пищей душ наших. Слово Христа сказано «человеческого ради спасения»; «Тѣмъ же и мы, убозии, тоя же трапезы останковъ крупиць въземле млеющею, насыщаемься»⁵. Слово — «не просто звук и знак, чисто «семиотическая» реальность, но драгоценная и сакральная субстанция»⁶. Эта традиция отношения к слову продолжалась в восточнославянском мире и в XVII, и в XVIII вв. Слово не теряло своей сакральной ауры.

Одновременно слово выявляло свою риторическую природу, в какой-то мере благодаря традициям унаследованной античной риторики, но более всего — благодаря тому, что в украинской культуре встретились два типа отношения к слову. Если в православно-византийском круге слово не отрывалось от понятия Логоса, то в латинском оно вело себя более свободно. Оно было словом человека, искушенного в искусстве, но не посланием свыше. Если в православно-византийском круге слово оставалось неизменным, так как любые воздействия на него, приводящие к искажениям, могли потревожить его сакральную сущность, то в латинском круге слово становилось объектом для сложнейших грамматических, семантических, фонетических процедур. Ведь оно было словом риторическим.

«Риторическое слово оперирует готовым репертуаром смыслов и есть своего рода внешняя форма, по которой идет мысль, чувство, способ восприятия писателя, будь он «анонимен», индивидуален или даже индивидуалистичен»⁷. Так в украинской культуре встретились слово «украшенное» и слово священное.

Эти два отношения к слову то противостояли одно другому, то сближались. Это сближение объясняется еще и тем, что и в том и в другом случае это было *готовое* слово (А.В.Михайлов).

Итак, превыше всего культура ценила слово Священного Писания. Напомним слова Епифания Премудрого: «Глад ... еже отинуду не слышати слова Божія ... Не о хлѣбѣ бо, рече, единымъ живѣ будетъ чловѣкъ но о всякомъ глаголѣ, исходящемъ изъ устъ Божиихъ». Это отношение к сакральному слову выражено театральными средствами.

Слово Божие олицетворяет самого Иисуса Христа. Именно в такой ипостаси Иисус появляется на школьной сцене, оставаясь невидимым. Милость Божия говорит следующие знаменательные слова: «Слово *вѣчное* огнемъ милости зраненно Ку человеку, а праве лють уязвленно» (Р I 122). В «Отрывках пасхальной мистерии» ремарка гласит: «Будет Гавриил благовѣстити пречистой паннѣ рождество *Бога-Слова*» (Р I 179). В «Царстве Наути Людской» с Моисеем беседует Бог-Слово. Он слы-

шит его из-за купины. Моисей: «Кто еси? Се аз, раб, владыко.» — *Богъ-Слово*: «Не приближайся: зриши таинство велико» (Р II 142). У Димитрия Ростовского в «Рождественской драме» Валаам пророчествует: «Обрящеть Иакова сѣмя тамъ блаженно, От негоже родися *слово воплощенно*» (Р III 110). В диалоге Иосафа Горленко «Брань честныхъ седми добродѣтелей» первой половины XVIII в. Слово Божие отдает свое тело «сухоремброй» смерти, освобождая грешников из ада. Затем облачается «паки въ побѣдное тѣло»⁸. «Приведу носящія знаменія твѣ, Яже изобразиша пророцы святѣи, Како имъ быть в дѣвѣ *слово воплощенно*» (Р IV 204), «Тыс бовѣмъ Панно слово вѣчное вѣнчала ...Радуйся вышній Троне *небесного слова...*» (Р I 120) — так описывается драматическими средствами радость Богородицы. В кратком диалоге «Умиращему человеку полезное увещание» рядом с Верой, Надеждой, Любовью появляется Разбойник. Он называет себя «первым разбойником», которой «за слово ввѣденъ въ рай распятого вервы» (Р V 124).

В связи с таким отношением к сакральному слову был так почитаем Иоанн Златоуст, которому посвящалось множество поэтических произведений и проповедей. Ср. «Беседы Св. Иоанна Златоустого на четырнадцать посланий Апостола Павла», «Беседы Св. Иоанна Златоустого», «На Златоустого и до чителников», «На Златоустаго» Гавриила Дорошевича. Слово Златоуста цитировали, ему подражали, Иоанн Вишенский избрал его своим образцом.

О значимости священного слова, слова Библии часто говорилось со сцены: «Їннїи возлюбивши мракъ тми паче свѣта, Лжу вѣка сего паче їстинны совѣта, — Писанїя священна и знать не желаютъ» (Р V 149), «Богъ въ писанїи вся їзволить открыти» (Р V 149). Священное слово противопоставлялось слову светскому, которое губительно: «Неувѣривши с Богомъ Авраамлимъ духа От внѣшняго писанїи погибають слуха» (Р V 150). Вот что пишет автор трагедии «Христос Пасхон» Андрей Скульский в панегирическом посвящении ее воеводе земель молдавских, Мирону Могиле Брънавскому: «Котріе то рифмы не з мого мѣлкого довтѣпу, але с писма святого, а меновѣте с трагодїи «Христос пасхон» Григорїа Богослова

суть взяты...»⁹ Автор гораздо выше ставит источник, чем свое сочинение. Иоанн Величковский, подлинный мастер слова, создавший образцы высокого барокко, так объясняет значение своей поэтической техники: «Найдоволем теж в штучках іноземних многіе оздобные и мистерніе штучки, але не на славу Божію, тылко на марные сегосвѣтныя жарты выданыя, з которых я, тылко способ взявши, ложилем труд не ку якому, не дай Боже, тщеславію, але щегулне ку славѣ Бога славы и славной владичици нашей Богородици»¹⁰. То есть и риторические новшества подчинялись старым образцам, и слово не утрачивало своего высокого звучания.

Сакральное слово в сознании культуры противопологалось новому, риторическому слову, которое не предполагало того огромного пиетета, которым всегда было окружено слово в архаической традиции. Театр не раз манифестировал этот спор, чрезвычайно важный для эпохи барокко. Варлаам Лащевский, например, в «Трагедокомедии» противопоставляет значимость священного слова простой грамотности и знанию латыни: «їнніи букварь толко їзучать единій, Да когда еще знають что и оть латини, Запросы ис писаній вездѣ сочиняють, — Аки бы всѣхъ мудрѣйши были, притворяють» (Р V 150). Драматурга возмущает утилитарное отношение к слову. Сакральное слово он именует «нужнейшим к спасению». «Блаженны людіе, и в нощи и во дны Поучающіися в законѣ Господны; Видить въ немъ, какъ в зеркалѣ, добро и лукаво, Гдѣ шуихъ опасатся, камо їти право» (Р V 151). Ужас у него вызывает та свобода, с которой теперь обращаются с «матеріей с Писанія». Она служит сочинению «кощунов»: «Гдѣ канты слагают, гдѣ комплементы блудны ... В кантах студных начало от божяго слова» (Р V 150). То есть нарушение границы между светским и сакральным на уровне слова драматург считает невозможным. Пугает его и пренебрежение, которое выказывается к истинному слову: «Въ крайной и тѣ їмѣють оноя огидѣ, кои, слишаще слово у других в беседѣ, Називають коеюсь то пиворѣзною» (Р V 150). Подобное заслуживает сурового осуждения: «їмѣже словомъ судимы быти самы мают» (Р V 150).

Но постепенно поиски слова, нахождение связей между словами, выявление их скрытых смыслов стали восприниматься как художественная задача, не выводящая слово за пределы сакрального. Обнаружились схождения слова сакрального и риторического. И то и другое слово привлекало во всех ипостасях, графической, фонетической, грамматической; оно было основным средством достижения художественных задач. Оно же несло основную сакральную нагрузку. И то и другое было каноническим словом (А.В.Михайлов), оно предлагалось автору как уже созданное. Он должен был только найти пути его освоения. Два вида слова одинаково не разрывали установившиеся связи между автором, словом и действительностью. И в том и в другом случае «у автора нет прямого доступа к действительности, потому что на его пути к действительности всегда стоит слово, — оно сильнее, важнее и даже существеннее (и в конечном счете действительнее) действительности, оно сильнее и автора, который встречает его как «объективную» силу, лежащую на его пути»¹¹.

«Родчая сила» слова была большей, чем других художественных средств. Потому театр вроде бы казался невозможным — ведь в нем игра, действие были способны подавить слово. Культура этого позволить не могла, но когда ощутила потребность в театре, что явно высказывалось в декларациях типа следующей: «паче сердце наше возбуждается теми, яже очеса видят, неже ушеса слышат»¹², и решила на него, то слово не утратило своих потенций и само поддержало театр, что значительно ослабило общее противодействие ему.

На сцене слово активизировало прежде всего свои зрелищные возможности. К тому времени, как появился театр, оно приобретало все большую наглядность, благодаря которым оно сопрягалось, как уже было замечено, и с эмблемой, и с гербом, и с конклюдией. Теперь же оно было готово к подобному сопряжению и с элементами театрального языка, на сцене, где изображение, с которым слово уже было достаточно сближено, ожило и начало двигаться. Оказавшись на сцене, слово раскрыло все свои зрительные возможности, требуя пространственности (А.В.Михайлов), которая уже была ему знако-

ма, например, в столь важной для барокко его графической ипостаси.

Можно утверждать, что не столько барочная тенденция к синтезу искусств определила зарождение театра у восточных славян, хотя она также сыграла важную роль, сколько энергичное движение слова к изображению. Именно в связи с ним слово было предпочтено и усвоено. Это движение привело слово на сцену и разрешило существовать новому виду искусства. Другие причины для развития театра представлялись деятелям культуры или явно недостаточными или нежелательными. Они противоречили типу культуры. Доказательством этой гипотезы может служить то обстоятельство, что другие приметы барокко на сцене, как тот же синтез искусств, предлагались к обсуждению гораздо реже. Они не входили в ряд ключевых понятий, определяющих самосознание культуры.

Слово нашло способы сочетания с искусством сцены, причем такие, при которых оно сохранило свое доминантное положение. Соответственно, театральное слово пережило некие трансформации, очутившись на сцене, в том числе разделив их со словом в литературе и словом ораторским, хотя театральное слово значительно от них отличалось (о чем речь пойдет в III главе).

Для того, чтобы преобразиться в театральное слово, и чтобы искусство сцены состоялось, театральное начало должно было преодолеть ряд препятствий. Препятствием для зарождения искусства сцены было действие таких оппозиций как: *видимое / невидимое, внешнее / внутреннее*. Они определяли характер культуры, тип запретов, функционирующих в ее системе, а также формировали отношение к театру.

Видимое / невидимое

Идея о том, что видимое временно, а невидимое вечно (2 Кор. 4.18) сказалась на многих параметрах самосознания

культуры и определялась ведущими категориями религии. Ср. «Бог свет есть, но свет есть неприступный и невидимый»¹³, или из «Слова» Кирилла Транквиллиона о богословии: «Богословіа же ест відомость и зрініє невидимих битностей, нематеріал(ь)них речій и смыслом нашим не

подлеглих и безплотных существ ... егда же иному лицу повѣдает(ь)ся, то заразом заслона являет(ь)ся ...»¹⁴

Эта идея становилась и эстетической идеей, в чем еще раз сказало свойственное всей культуре колебание между сакральным и светским. Она реализовалась, например, в различных ипостасях в творчестве Г.С.Сковороды, предполагавшего, что существует два мира, видимый и невидимый. «Весь мир состоит из двух натур: одна видимая, другая — невидимая»¹⁵. Видимое интерпретировалось философом как проекция невидимого и воспринималось как мир, полный соблазнов, как бездна, влекущая человека ко греху. Видимый мир был ничто по сравнению с видимым. «Все невидное сильнее есть своего видного и от невидного зависит видное»¹⁶.

Невидимый мир превышал по абсолютной значимости мир видимый. Именно он вобрал в себя все значения высокой культуры. Они были недоступны внешнему зрению, их выявляло только внутреннее созерцание. Они были видимы «умным зраком». Потому их широкий спектр не передавался визуальным рядом — исключение составляло только сакральное ядро культуры: икона и храм. Но здесь визуальный знак совпадал со значением. Отображая сакральное, вторя первообразу, эти знаки сами были сакральными. Ср., «Икона должна стоять высоко над природой, излучая духовную, нетленную красоту»¹⁷. Об этом говорится в полемических сочинениях эпохи: «Всѣ бо писменики, людѣ того свѣта, не научилися за всѣ тые лѣта Бога всесилаго славу исписати и невидимое лице оглядати. Яко еретики тым нас потваряють и благочестие наше ображают, Мовячи, иж боство у фарбах найдуем и несписанного на древѣ малюем»¹⁸. Храм же был идеальным знаком христианского космоса.

Подобное отношение к сакральному знаку сквозит во многих поэтических произведениях, которые посвящались чудотворным иконам. Ср. «О иконѣ чудотворной Иллинской Чернѣговской» Димитрия Ростовского: «Множества чудесем образ сей содѣловает, не исходить тош, кто в нем вѣру полагает; Глухим слух отверзает, хромим дает ноги»¹⁹.

Эстетическое начало сакрального ядра культуры вызвало не к рассматриванию, а к духовному деланию. Ви-

зуальный ряд был, по определению А.Поссевино, «скромный и строгий». Через него можно было прийти к познанию подлинной красоты.

Другие проявления его, как-то: книжные иллюстрации, заставки, конечно, были рассчитаны на зрение, но воспринимались также в символическом ряду. Итак, проявления зрелищности на уровне высокой культуры были ограничены. Она стремилась к абстракции и к совпадению знака и значения, к выявлению скрытых значений, но никак не к наглядности.

Театр, естественно, не мог не принять этой идеи и развивал ее в мистериях и моралите, и пьесах других жанров. Одновременно он предложил ее новые трансформации. На сцене стали показывать то, что по определению было невидимо, то, что предстает перед «умни-ма очима»: «Зри умнима очима высоту небесну, Отсюду уразумѣй истинну нелестну» (Р IV 192). На школьной сцене появились представители высших сил, овеществилась душа человека, стали видимыми небо и ад.

Но показ их не был представлением, тяготевшим к наглядности. Невидимое все равно не стало видимым, оно не оплотнилось. На сцену выходили овеществленные символы и аллегории, театр не пытался, за редким исключением, достичь эффекта присутствия на сцене того, что зритель хорошо себе представлял. Таким образом, оппозиция: видимое/невидимое сохранялась, но получала иное освещение. Она постоянно находилась в ряду тем, обсуждаемых театральными персонажами, что свидетельствует о вхождении театра в круг основных проблем эпохи и не-противодействии его общей концепции культуры.

Прежде всего она обсуждалась в плане религиозном. Как сказано у Софрония Почаского: «Теолог океаном нех ся називает, Бо тот наук, а ов зась всіх во жродло мает»²⁰. У Феофана Прокоповича в трагедокомедии «Владимир» в третьем явлении третьего действия видимое сопоставляет с невидимым греческий Философ. Он объясняет Владимиру, почему Бог невидим. Ведь и «сонце, ходяй горі, обаче дерзких очес не терпить»²¹. Языческий жрец Жеривол осмеивает и Философа и невидимого Бога, ведь его болваны имеют и объем и цвет.

Они видимы. Философ далее развивает свое учение и присовокупляет к нему представление о невидимой душе: «К тому бог дух есть, ниже вещество імієт, і тако до зрїнія єго не довлїєт Око плотськое. Се же яві єсть отсюду, яко і души нашей не можем отнюду Видїти, какова єсть»²². В «Рождественской драме» Димитрия Ростовского эта оппозиция работает при описании Вифлеемской звезды. «Сокрыся, и отголе наю не єсть зрима», — говорят о ней Цари, — «Не вѣмы, или будеть паки намъ видима» (Р III 118).

В «Успенской драме» Димитрия Ростовского противопоставлены через эту оппозицию ангельские полки и сонм врагов: «Та прогнанїє будет полков невидимих, Та мечь, та оружїє на враговъ видимих» (Р IV 232), а также через эту оппозицию описывается неверие Фомы. Он, не увидев тела Богородицы вопрошает: «Како аз иму вѣру, не видѣвши сима Смерти, погребенїя моима очима? Вера же ему отвечает: «Вся, яже зрѣвъ очима, не вѣрою знаєшь, Но чудом видѣнїя вещи осязаєшь» (Р IV 212). Плач Церковный строит монолог на этом противопоставлении: «Лишихся выдымая плотскими очима Главы, Христа ... Нинѣ же не вижду и развѣ вѣры окомъ Сядяща на престолѣ зрю в небѣ высококомъ» (Р IV 200).

В «Трагедокомедии» Варлаама Лащевского Юноша Первый доказывает Второму, что невозможно увидеть загробную жизнь: «Но не можетъ челоувѣкъ, донелѣ єсть в мїрѣ, Очима сїя зрѣти, точїю по вѣрѣ. И что бы то за вѣра, аще би будуща Пред очеса намъ стали, яко нынѣ суща?» (Р V 149).

Внутреннее / внешнее / Все сущее, видимое и невидимое, расщеплялось на внутреннее и внешнее. Внутреннее было изофункционально с невидимым, видимое — с внешним. В этой оппозиции оценки распределялись аналогично предыдущей.

Существовало понятие «двоакой справї въ божествї» (Кирилл Транквилион): «першая внутърная нескончаемая, первой винї и персонї отцевс(ь)кой присвоита, сина родити и духа святого производити»; «вторая справа внїшняя, под часом бившая, еже з небитїа въ битїє вшеляко створен(н)я видимое»²³. Только скрытое, пота-

енное (ср. распространенный мотив ореха, зерна, гробов повапленных) имело ценность, ибо было сутью, Царством Божиим, «машины главным пунктом» (Г.С.Сковорода). Иоанникий Галятовский так описывал картину мира: «Есть свѣт и кубком золотым, который видѣл святой Иоан Богослов в обявеню, бо той кубок зверху был піенкный золотый, а внутр мѣл трутизну. Так свѣт зверху здається быти піенкный, здобится золотом, богатствами, гонорами, титулами, а внутр маєт трутизну, маєт смерть»²⁴. Ср., в «Скарге нищих до Бога»: «Мають бо и гробы златыи оздобу, але внутри полни чловечого смроду»²⁵. В своих сочинениях Г.С.Сковорода не раз обращался к этой оппозиции, ибо считал ее ведущей в картине мира. Только то, что невозможно обнаружить на поверхности, было, с его точки зрения, значимо: «Сверху ничто, но в середке чось, снаружи ложь, а внутри истина»²⁶. Человеку только кажется, что мир «украшен», но «он, как гроб повапленный, внутри же его выну, зрю мерзость едину»²⁷.

Эта тема развивалась и в «Рождественской драме» Димитрия Ростовского; хор, заключающий 13 явление, поет о лукавстве мира. Мир, как мед «пресладчайший», «смертно имать жало; Гдѣ сахаромъ лесныя слова посыпает, Пельннуню горесть тамъ утаевать» (Р III 138). Внутреннее было способно к развитию, внешнее — только к умиранию.

Театр, войдя в систему культуры, заняв место в сакральном ее кругу, не собирался противостоять этой оппозиции, но искал пути совмещения с ней. Он принял ее как неоспоримое положение и многократно это доказывал. При этом он своей главной целью избрал представление внутреннего, т.е. мира души человека, а не событий его внешней жизни. Оппозиция эта не раз возникает в драматических сочинениях разных жанров, часто цитируются те евангельские мотивы, которые эту оппозицию содержат, как, например, мотив Ионы во чреве китовом. Он используется для создания эпизода Успения Богородицы.

Внутреннее театр оценивал очень высоко в отличие от внешнего, следуя евангельским притчам о зерне, которые не раз разрабатывал, как в «Воскресении мерт-

вых», где тема прорастания зерна из почвы звучит постоянно. (Неслучайно в текстах драматических произведений встречаются как негативные определения: внешний, внешняя: «Не видати дружби *внѣшной*; Между всѣми нерушимій Союз дружби лести чуждїй» (Р V 179); «Какъ *внѣшний* міръ сей зрится челоуѣку?» (Р V 162)).

Беседа Натуры Людской с Прелестью проходит в терминах этой оппозиции. Ср., Натура: «Зру плод от внѣшних быти прекрасной плоти, Внутрнии же не знаю, что суть его соти, Горкие или сладки» (Р II 122). И далее: «Вѣмъ, но древо внѣ злачно, внутр бивает гнило; Мед сладок, и что в нем ся жало утаило». Прелесть же стремится снять это противопоставление: «Аще отвне драги, Колми отвнутр, царице, являют ти ся благи»; «Есть як копка: внѣ драго, внутр еще дражайше, Внѣшним видом сладкое, внутрним же сладчайше» (Р II 122). Так эпизод грехопадения прародителей решается в противопоставлении внутреннего и внешнего.

В трагедокомедии «Владимир» эта оппозиция используется для введения мотива крещения. «Яко внутр очистихся, очищен телесно», — говорится о прозрении только что крестившегося князя²⁸. В «Рождественской драме» Димитрия Ростовского через эту оппозицию Пролог представляет Мир. Используется сравнение с медом, которые в себе «жало утаевают И, уста наслаждающъ, внутрность уязвляютъ: Сице и сего міра слава в себѣ маеть» (Р III 95).

Противопоставление внутреннего и внешнего встречается во многих выступлениях персонажей, ср. «Како наша внутръ сердца не вмроста от скорби» (Р II 183); «Внѣшнее и внутрнее его оградиль И стопи его мнози ти еси благословиль» (Р II 359); «Аще владику рая, елико Внутрь и внѣ того бяше сотворенно» (Р II 340); «Внутрь и внѣбуду скорбей будешь исполненной» (Р II 334).

Оппозиции внутреннего и внешнего, видимого и невидимого были связаны между собой. Ср.: «Внутрним оком, вѣроу, зриай на ню выну (...) Всегда незабвенно ю имѣй пред очима, Аки ту суцу зрящи внутрними твоима» (Р IV 203). Или: «То ми есть вождельнно, то ми возлюбленно, На то буду очима и сердцем взирати» (Р IV 203). Видимое и внутреннее стягивали все сакраль-

ные значения, подчиняя им и эстетические ценности. Они, соответственно, резко ограничивали проявления зрелищности в высокой культуре.

Как заметил Г.Вдовин в работе о русском портрете, «Для древнерусской традиции платоническая в истоке мысль о принципиальном неподобии «тварного и «горнего», «внутреннего» и «внешнего», земли и «занебья», сущего и мнимого, «эйдоса» и видимости обусловила и своеобычие иконописи, и невозможность портрета как жанра, как системы, как взгляда»²⁹. Эта же традиция противодействовала театру как явлению видимому и внешнему.

Человек

Огромное значение в ряду препятствий для создания театра имело отношение к человеку, органически связанное с представлениями о внутреннем и внешнем, видимом и невидимом. Это отношение мешало изображению человека театральными средствами. Допустить на всеобщее обозрение человека измененного, кому-то подражающего, было невозможно.

Человек создан по образу и подобию Божию. Эту идею доносил до общества и школьный театр. Он никак не пытался изменить отношения человека с Богом, в текстах драм постоянно подчеркивалось раз и навсегда заданное положение человека в картине мира.

В «Рождественской драме» Димитрия Ростовского Натура Людская говорит: «Во образ Бога есмь созданна: разумъ, память и воля суть мнѣ дарованна» (Р III 90). В «Действии на страсти Христовы списанном» сказано так: «Родъ человекъский рукъ дѣло божественныхъ» (Р II 87). В «Царстве Натури людской» пролог повествует о том, как «Богъ, прежде вѣкъ царствующ и во вѣки вѣка, На образ свой створи в часъ человекъка» (Р II 111). Бог украсил человека «по образу своему» и оживил духом Божиим. Он «почти» человека красотою, «И образа своего одѣй добротою» (Р II 123). В «Торжестве Естества Человеческого» рассказывается о том, как Естество было почтено «Создателя образом» и стояло неподалеку от ангелов: «Мало что от агеловъ естем оумаленна» (Р II 216), — заявляет оно.

Естество (Человек), этот истинный образ «лепоты и славы», благодарило Создателя за уподобление ему. Оно оплакивало утрату «лепоты» и подобия Господу. Также воспринимала Человека и противная сторона, т.е. дьявол: «Вижду тя мудра, силна, красна челоуѣка, В величествѣ и славѣ зѣло превелика, Подобіе имуща, образъ Бога власній» (Р II 335).

Таким образом, человек как подобие Божие мог стать объектом художественного воспроизведения в театре. На сцене также представлялось сотворение человека, как в «Трагедо-комедии» Сильвестра Ляскоронского. Премудрость сообщает о своем намерении создать человека «на подобие себе» и повелевает: «Буди животь сія персть» (Р II 286). Земля послушна ей и начинает жить, воспринимая мысленный образ человека. Премудрость уже обращается к новосозданному из земли человеку, а он не забывает о своем происхождении: «Отъ земли персть созданна, о дѣло велико, Востаю днесь отъ земли, се рабъ твой, владику» (Р II 287).

О сотворении человека пел хор во «Властотворном образе челоуколюбия Божия», о том, как Отец, Сын и Святой Дух совещались, стоит ли создавать человека, «Иже не бѣ прежде вѣка» (Р II 332). Совет праведный страшится, что человек будет грешен, но Милость Божия не соглашается, что сотворение человека лучше отложить, и обещает ему даровать райскую сладость.

Образ, завещанный от Бога, человек не вправе изменять. Он дан ему навечно, и он не может стремиться к перевоплощениям. Например, притворяться другим, изображать иного человека или животное. Если же он совершает подобное, то прямо направляется к сатане. Знаменательно, что Грешник в «Успенской драме» Димитрия Ростовского замечает, что он «создан во образ Бога, но уподобихся Дяволу, в того бо образ премѣнихся» (Р IV 227). Только сатана, не случайно именованный «мартышкой Бога», «родной Божией обезьяной» (Г.С.Сковорода), и бесы могут изменяться по собственной воле³⁰.

Как следует из приведенных выше определений, подражание кому-то, способность к перевоплощению была присуща только представителям антимира. В этих определениях совершенно неслучайно упоминается обезьяна,

которая обычно имеет только пейоративное значение: ведь она хвалится тем, что удачно подражает. Ангелы также способны к изменениям. Они преображаются, но только по велению Господа. Например, они могут стать видимыми, обрести плоть, могут говорить. Человек же по пути изменений не может идти за бесами и не может следовать ангелам. Его удел — замкнуться в своей сущности, жить так, как предначертано свыше. Следовательно, сама мысль о том, что человек может нечто изображать на сцене, греховна по своей сути.

Культура, не признававшая равенства души и тела, не могла поставить плотское, зримое, внешнее в ряд эстетически значимых явлений и позволить ему передать духовное содержание. Как известно, вещественное не могло изображать духовное. Оно «может лишь отягощать духовное, омертвлять его. Отсюда исконное изображение — это оскорбление архетипа»³¹. Тем более трудно было вообразить, что человек способен сам по себе передать некую абстрактную идею. Он не мог стать наравне со словом.

Было невозможно представить, что «мѣзерний» человек, «подлое створення» (Р I 187) использует свое внешнее и видимое, т.е. тело, для создания эстетических ценностей, что он станет в ряд средств художественного освоения мира и что, изображая, будет чему-то или кому-то уподобляться, нарушая тем самым целостность своего образа. Против этого возражали всегда.

Напомним только известное место из «Синописа»: «Инии лица своя и всю красоту человекскую, по образу и подобию Божию сотворенную, нѣкими ларвами или страшилищами на диавольский манер пристроенными закрывают, страшаци или утѣшающе людей, Творца и Зиждителя своего укоряюще»³². Негативное отношение к человеку, хотя бы примерившему маску, личину, к человеку, видоизменившемуся и представшему на всеобщее обозрение, сохранялось.

Кроме того, человек, преображаясь на сцене, меняя свой облик, менял и имя, что в христианской культуре было возможно только в одном случае — с принятием монашества. Новое имя самозванца и отречение от данного ему имени при крещении — важная часть отрица-

тельной характеристики. Так, культурологическое значение имени наталкивает нас на мысль о том, что менять имя, чтобы лицедействовать — кощунство.

Потому человек с большим трудом занял свое место на сцене и стал знаком искусства. Этому предшествовал ряд предварительных операций, нацеленных на возведение его образа на уровень абстракции. Он должен был лишиться всех примет связи с материальным миром.

Человек — это противоречивое единство души и тела. Душа — умная, бессмертная, нетленная, «лучшая и честнейшая паче чувственаго, брэннаго и смертнаго тела» (Епифаний Славинецкий). «Бо якъ духъ есть далеко зацнѣйши от тѣла, Так плоды духовные лучши сут и дѣла» (Р IV 128). Душа свободна и вечна, разумна. Она — «вещь без смерти» (Р II 167), «мысленная храмина» (Р II 183). В соответствии с барочной поэтикой Г.С.Сковорода именуется ее «вечным двигателем».

Тело же «грѣхомъ брідним змазанное», оно — «помраченное». Тело — это сон истинного человека, а не человек. Оно — тюрьма для души, «згибший смердящий пес». Ср.: «Согрѣшихъ, отчаяхся, погибох в вѣкъ вѣкомъ, Скотомъ уподобыхся, а не челоуѣкомъ» (Р IV 227). В спорах с душой оно и само себя называло неодоухотворенным («Ты мной орудуешь такъ, как бы инструментом, Инструментъ же сам ничто ни одним моментом!» (Р V 246)), жаловалось на свою полную зависимость и на то, что ему приходится пребывать «въ страстехъ». «Оценка тела была негативной, поскольку тело относилось не к природе человека, а к так называемому «внешнему» в человеке, постольку оно как внешняя оболочка, никоим образом не ассоциировалось с естеством — внутренней сущностью человека»³³.

Но тело имеет и высокое значение. Ведь Бог явился на землю человеком, был «наречен человеком», взял на себя «образ чоловіколепний» (Р I 161). Он, небо преклонив, сошел на землю, и «Человѣкъ бысть, челоуѣкъ да на небо възйде» (Р III 96).

Об этом не раз говорится в монологах и диалогах; в том числе и на помощь развитию этой высокой темы приходит принцип отражения. В «Слове о збуреню пекла» Люципер рассуждает о сошествии Христа во ад и удивляется тому, что он ничего ранее не слышал о том, кто

именует себя Сыном Божиим и называется человеком. Ведь Бог живет на небе, но не на земле. Следовательно, Христос — это человек, а не Бог: «Не бой ся Марїина сина! Гди онъ челоувѣкъ.» (Р I 150). Но Иоанн Креститель, томящийся в аду, «мовить до Ада»: «Смути ся, Аде, плачь и ляментуй во вѣкъ, Гди идетъ до насъ Богъ и челоувѣкъ!» (Р I 151). Идея о том, что Иисус принял ради человека его плоть и ею пострадал, развивается и в речах Адама, мучащегося в аду, Ангела, несущего Христу смертную чашу.

Тело и душа вечно спорили между собой, их спор — это старинный средневековый жанр, прозаический или драматический. Многократно повторенный в украинском фольклоре, он не случайно был использован школьным театром и как самостоятельный жанр, и как вставной эпизод мистерий и моралите. В споре души и тела развивалась идея о противоречивой природе человека.

Тема борения души и плоти обогащает пьесы. Она не существует изолированно и достраивается оппозициями видимого/невидимого, внутреннего и внешнего. Ср., например, «Лѣкарство пустынножителем и честно инокующим на помыслы грѣховни» Кирилла Гранквиллиона.

В «Ужасной измене» эта тема облекается в форму диалога Тела «умершего Пиролубца» и его Души. Душа появляется после того, как Смерть относит ее в ад, взявши из тела. Тело Пиролубца остается лежать на земле. Душа взывает к «сквернейшему» Телу, обвиняет его в том, что из-за него она отправлена в ад: «Ты бысть, окаянно, сей скверны начало (...) Иду нудима во адъ паки возвратити» (Р V 115). Тело не остается в долгу и упрекает Душу в том, что она не сумела его обуздать: «Должна бяше въ грѣхъ вожовъ мнѣ не попущати» (Р V 115). Они оплакивают свою участь и осознают, что «Оба есми виновни, оба согрѣшихомъ, Оба муки вѣчни въ аде заслужихомъ» (Р V 115). Затем «Смерть изъ ада приходитъ и душу паки въ адъ восхищаетъ» (Р V 116).

«Спор Души и Тела» Ивана Некрашевича более развернут. Душа предчувствует свою гибель: «Адъ на мя зѣваетъ» (Р V 245), а Тело упрекает ее в том, что она не старательно молилась и не видела тех сетей, которые повсюду расставляет враг. «Ты спишь, онъ всегда не

спит, ловит тебе тщится» (Р V 245), — говорит она Душе. Тело оказывается более богобоязненным, чем Душа. Оно рассуждает о Боге, «источнике чистоты» и дает Душе множество советов. «Встань от одра и внимай, что Павелъ говорит, да освѣтитъ тя Христошь, да врагъ не уловитъ» (Р V 245). Душа же уверена, что Тело просто «расширилось в слове», что она чиста, а Тело суесловит и давно забыло о Боге. Душа духовна, она жаждет быть достойной Христа. Тело же — «от земли, к землѣ й прильпилось» (Р V 247), в нем «всѣ страсти жилище имѣють» (Р V 247). Но оно знает, что и Душе не оправдаться. Они оба решают покаяться и не грешить. «Спор» заканчивается согласной «обоихъ» молитвой.

Также Душа и Тело могли заключать между собой «пакт», как в «Разговорах души с телом». Здесь они называют друг друга товарищами и тихо жалуются на несчастную участь. Ср. слова Души, обращенные к Телу: «Нѣтъ, другъ, мнѣ нелзя самой слезь точити, Буди не хочешь товарищем быти» (Р V 241). Каждый из участников диалога старается переложить ответственность на другого. Тело, называя себя невольником, полагает, что Душе бессмертной «подлежит пектися, да избѣжиши страшной коси смертной» (Р V 241). Душа, по ее словам, «Транжирила такъ, какъ сама хотѣла». Душа же напоминает, что на Страшный суд они пойдут вместе, и что «подлежитъ обоимъ несть бремя» (Р V 242). Они приходят к выводу, опираясь на слова Евангелиста, что у них должна быть «ассамблея».

В кратком эпилоге под удивительным названием «Могоричъ» сказано: «Душа плачетъ, стогнет Тѣло, Тужать обще, — то ихъ дѣло» (Р V 242). В «Отрывках Рождественской мистерии» диалог Души и Тела (Сцена пятая, албо Исхождение пятое) — это не столько взаимные укоры, сколько оплакивание великой утраты: «Ахъ смутку мой незносни, жалю оплаканный, Где то мой облюбенец подѣль ся коханий?» (Р I 174). Тело грешное не препирается с душой, а сообщает о том, что в ад его завлекла роскошь сего мира. Оно также надеется только на Бога. Они оба падают на колени и взывают к небу. Милосердие утешает их и они «отходят восвояси». В «Успенской драме» Димитрия Ростовского Грешник, выступая

перед Судом, говорит, что он погиб и телом и душой.

Примечательно, что в эпизодах, рассказывающих о создании человека, акцентируется тема несовершенного, ничтожного тела. В пьесе «Властотворный образ человека-колюбия Божия» о создании человека говорит Совет Божий и неоднократно называет его тело гноищем смертным, тленным и бранным; человек для него — персть земная, но не забывает эта аллегорическая фигура и о подобии человека Господу.

Итак, вследствие неизмеримо высокой оценки того, что недоступно непосредственному зрению и отрицательного отношения к видимому и внешнему, человек не мог оказаться интересным и значимым для искусства ни как объект изображения, ни как «художественное средство».

Его физическая сущность находилась за пределами принятой системы ценностей, оставалась как бы за сценой. Только душа могла занимать искусство, но представить ее через материальное и плотское, через психологический портрет, например, было решительно невозможно. Потому человек вроде бы и не мог появиться на театральных подмостках ни как персонаж, ни как актер — а ведь для театра самым необходимым является «человеческое начало, одухотворенное и находящееся в движении»³⁴. Не позволяли этого и представления о человеке как образе и подобии Божиим.

Но культура сумела найти выход из этого положения, не нарушив, но обойдя запреты. Границы между внутренним и внешним всегда подвижны³⁵, за счет этого человеку начали доверять изображение внутреннего.

Может быть, в какой-то степени получению разрешения на появление человека на сцене способствовали распространяющиеся представления об изменчивости человека. Если они и существовали ранее, то не входили в число основополагающих, как это произошло в эпоху барокко.

Теперь тема изменчивости человека вошла в арсенал литературных, художественных тем и стала использоваться в поэзии, в проповедях. Постоянно предлагалось сравнить идеального человека с человеком, внешне бесконечно меняющимся. Он именовался «сном нестоящим», «мечтанием неким неудержимым», сравнивался с «кораблем на море следу не имущим, прахом, парой, у-

ренной росой, цветом, временем рожденным и временем решимым»³⁶ (Епифаний Славинецкий). Г.С.Сковорода также описывал человека постоянным как море, верным как ветер, надежным как лед.

Принятие человеком различных ролей стало литературной темой. Она, очевидно, подчинена топосу: мир-театр. То что человек играет в своей жизни разные роли, описывалось многократно, и всякий раз с осуждением, хотя для усвоения сознанием культуры идеи изменения человека, эта оценка не столь важна.

Когда театр состоялся, то со сцены предлагался образ человека раздвоенного, проводящего жизнь в сражениях с дьяволом и стремящегося к небу. Тема его противоречивой природы настойчиво повторяется в диалогах и декламациях, в пространных мистериях и моралите. Не меньшее место занимает тема создания человека. Трудное вхождение человека в новое искусство поддерживалось и тем обстоятельством, что он, по сути дела, никогда не был ведущим объектом изображения, а фокусировал в себе различные сферы бытия, отвечая за грань вещного мира и мира идей.

Культура православного славянства все еще была внеличностной, или точнее сказать — надличностной. Просто человек не занимал ее. Он не был непосредственным объектом изображения. С этой важнейшей чертой культура подошла к рубежу, разделяющему средневековье и барокко³⁷. Человек был принципиально не интересен и значим только как проекция мироздания, отражающая это строение. Мог он служить проекцией страстей Господних, как в «Розмышлянях о муць Христа Спасителя» Иоанникия Волковича. Здесь на каждую муку Христову отзывается одна из Душ Побожных, полагая себя в них виноватой. Ср., «Я то тебе Творче мой сродзе поличкую, Множеством грѣхов моихъ, я тебе мордюю» (Р I 98).

В самом значительном варианте возможного изображения человека — на пути к святости, т.е. в агиографическом, человек повторял земной путь Христа, что не означало полного уподобления ему, и он не был самостоятелен. При этом человек всегда отодвинут от великого образца, как Алексей человек Божий.

В этом моралите намечены и мотив чудесного рожде-

ния от старых родителей, и мотив особой печати, лежащей на Алексее с детства. Алексей приносит Христу добровольную жертву, не сразу принимая окончательное решение. Дав обет безбрачия и скрывшись из родительского дома, он затем пребывает на чужбине неузнанный в течение семнадцати лет. Его готовность страдать — ведущая тема жития.

Возможно, что в развертывании эпизода свадебного пира, на который мужики приходят с подарками, просвечивает тема поклонения. «Осе ж приими и сию курачку (...) Я хлѣб тобѣ приношу, пане добродѣю (...) А я уже яблочки приношу вашети (...)» (Р IV 147). Заметим, что в пьесе о св. Екатерине развивается мотив жертвы и добровольного, радостного принятия смерти.

В изображениях святых улавливалось подобие Бого-человеку, но не лицам, окружавшим художника³⁸. (Возможно предположить, что идея преображения человека, заложенная в этом жанре, т.е. обращения грешника в праведника, земного человека в небесного, могла колебать представления о неизменяемости человеческой природы; вместе с изменениями его внутреннего состояния он менялся и внешне.) Колебания между «ликом» и «лицом» длились долго, хотя постепенно «лики святых стали все более приобретать индивидуальные черты согласно представлениям о том, что человеческий род «не в единое обличие создан»³⁹.

Кроме того, становился объектом изображения человек, облеченный властью, понятие которой сакрализировалось, но и изображения человека, облеченного властью, недалеко уходили от изображений святых⁴⁰.

На Украине, благодаря ее тесному взаимодействию с Польшей, существовала и другая линия изображения человека. Там возник вариант сарматского портрета, в котором идея защитника отечества, рыцаря-христианина доминировала над частностями изображения. Это еще не индивидуальные изображения. В них существует иная сверхзадача — «дать как бы единый портрет Рода, как сверхзадача сарматского портрета вообще — дать собирательный образ Сословия. Каждый отдельный его представитель — лишь звено в одной цепи»⁴¹. Но и здесь слышны влияния церковного искусства; эти порт-

реты явно связаны с иконой.

Не только внешний человек, но и внутренний, не был в этом искусстве ведущим объектом изображения. Он был производной от мира, и только мироздание в целом было важно для художника как своеобразная реальность. То же мы обнаруживаем в театре.

Мир

Мир изображался как созданный Богом для человека. Вначале он был властелином мира. «Солнце и луна — світилници в дому его, вітри — прохладженіе, земля и море — данник(и) его»⁴². В этом видимом человеку мире не все было известно и понятно, но этот мир был добр к нему. Человек был тесно связан с миром, но гармония эта длилась недолго. Райская «снѣдь» изгнала его с небес на землю и только после «страстей и победы» Иисуса он вновь получает свой престол. Мир в разных ипостасях обступает человека.

Школьная драма показывает человека всегда более скупо, чем мир. Существовал постоянный набор средств его изображения, в которых доминировала тенденция к высокой степени абстракции. Человек и события, с ним происходящие, непременно соотносились с картиной мира. Она в разных вариантах, а не психологический, или событийный ряды, образовывала сетку смысловых ассоциаций и не насыщалась приметами случайности, непредвиденности. Сделаем небольшое отступление с тем, чтобы ввести понятие мира, каким оно было в украинском школьном театре.

Мир изображался не только метафорически, хотя метафорическое его значение было заложено в известном топосе: мир — книга, который мог выступать и в обратном значении: книга — мир. Ср. слова Иоанна Величковского: «Книжка сія єсть то свѣт, вѣрши зась в ней — люде»⁴³. Также был распространен и другой топос, не менее известный. Ср. «Житло наше на земли ровно комедіи, Албо рачей жалосной свѣта трагедіи. За отнятьем личины, што был кролем, паном, По-старому ковалем, шевцем, цимерманом»⁴⁴.

Мир непосредственно структурировался в драматическом тексте. Он не всегда предстал как данность. Часто в пьесах прослеживалось его сложение из хаоса:

«Прежде миръ не бѣше, Прежде даже потченна свѣтъ не издадаше Широта небесная, и прежде состава Всей земли, прежде даже Едемская слава Не зряшесь на востоцѣ со своими цвѣти» (Р II 207). Его создание подробно описывалось в «Царстве Натури Людской» в монологе Всемогущей Силы: «Первое всѣхъ небеса создаста И землю мои руцѣ, свѣту и тмѣ даста Бытiе» (Р II 116-117). Затем образовались «твердь звѣздогоряща», «кришталние води», суша, растения, животные и рыбы. Повествовалось о наименовании всего сущего: «Именовах свѣт з днем доброзрадним, Тму назнаменовах ношним видом мазнимъ (...) Сушу землю нарекох, воднии состави — Моря» (Р II 117).

В «Торжестве Естества» тема сотворения мира поручена Аврааму: «Рекль еси: «Да будеъ свѣтъ», — слово то бисть дѣлом» (Р II 228). Он рассказывает о сотворении мира перед тем, как выполнить то, что повелел ему глас с неба — принести в жертву Исаака. Говорилось об изменениях в картине мира в связи с событиями в священной истории. Во «Властотворном образе человеколюбия Божия» Совет Божий рассказывает о том, как Божественная Сила чудно украсила небесную твердь, населила землю, реки и моря.

Итак, сам процесс сотворения мира становился предметом для отображения. Не меньшее значение в текстах имела и уже созданная модель мира; подробно описывались его временные и пространственные координаты. Они обязательно дополнялись этическими. Мир выглядел как разноуровневая иерархическая структура с отмеченным центром и организующей его вертикалью.

Имел мир, как следует из сочинения Кирилла Транквилиона о сотворении неба и земли, и конкретные физические очертания. Фундаментом его были четыре стихии, огонь, воздух, вода, земля. Огонь — это естество легкое, просветительное, гореносное, скороходное, сжигательное. Воздух же естеством тонок, прозрачист, имеет он скорое движение. Вода естеством мокра, тяжка и «лацно» порушима. Земля тяжка, студена, тьмы и черноти густой исполнена. Такой мир не был представлен на сцене. Но какие-то «научные» очертания его слабо просвечивали в пьесах. Любопытство Звездочетское в «Рож-

дественской драме» Димитрия Ростовского подробно описывало планеты в системе зодиака. Юнец, Близнята, Лев, Скорпий — вот фигуры, предстающие перед ним. Его ум «звѣздъ теченїи чин и силу знает» (Р III 109).

Мир как собрание стихий, бурно спорящих между собой и знаменующих борение добра и зла, не раз возникал на страницах драматических произведений. В речах персонажей он изображался как вместилище бездн морских и пустынь, населенных зверями и птицами.

Этот мир призывал человек, оплакивая свое грехопадение. К нему обращались Души Побожные, оплакивая Христа, во гробе положенного: «Стойте небеса, кривавыи точѣте Зѣ облаковъ слезы, всю землю мочѣте (...) И ты о земле, чудне ужаснися (...) И ты о море, отворе зрѣницѣ, Зѣ замѣроной выскакуй границѣ» (Р I 113). К миру обращались аллегорические фигуры, повествуя о его чудесном Воскресении.

Этот мир сам оплакивал Христа и радовался его Воскресению. В плаче участвовали небеса, земля, море. После риторических обращений к ним происходила детализация. Следовали обращения к «превынеслым» горам, «твердым скалам». Также строились обращения к миру с призывом радоваться Воскресению. «И ты океанское глубокое море, Радуйся, выскакуй, прерадост възбїйся взгоре. И вы земле, каменьє, гойной заживайте Радости» (Р I 119). Этот мир рыдал при Успении Богородицы: «Восплачи, земля и яже суть в тебѣ! Плачите, древа, цвѣты, требѣ! Плачте, камены, взрыдайте, горы, Иже в моры!» (Р IV 216). Оплакивали ее «времена и часы», и все концы света.

Есть еще одна ипостась мира, которую Кирилл Транквиллион в сочинении «О сотворении человека» называл четвертым миром. В нем без боязни пасется человек на пастбищах греха. Они, эти грехи, в едином полку с бесами, противостоят небесным силам. Этот мир не покоряется Богу, так как находится во власти сатаны. Мир восседает на троне и окружен своими прислужниками. Он — друг Слостолюбию и другим смертным грехам.

Как и мир физический, он состоит из четырех элементов: из «азрости», «пихи», «лакомства», «убїйства».

Он отстоит от мира, сотворенного Богом, как тьма от солнца и подобен бурливому морю. «От глубини его смоци и китове на пожрєніє душі готови, еретици з бокув, разбойници, дімони (...) до живота вічного не допускають»⁴⁵.

Этот мир в школьном театре выступает, главенствуя над аллегориями пороков и грехов. Он исполнен суеты, это мир «блудный» и «безстудный». Он «облудне з людьми ся обходит» (Р IV 135). Он прельщает человека и лицемерствует, противопоставлен добродетельной жизни и служению Богу.

На него предлагает взглянуть хор первый из «Ужасной измены»: «Зри и удивися, коль лестный явися: Пирры представляеть, сластми услаждает (...) Но окаянный непостоянный» (Р V 95). О нем же гласит развернутое название «Рождественской драмы» Димитрия Ростовского: «Премѣна непостояннаго мира сего, гордости сѣтми в маловременной жизни челоуѣковъ уловляющая» (Р III 86), пролог «Образа страстей мира сего»: «Тако непостоянна, тако неключима, Въ мірѣ суетою вся суть уничижима» (Р II 349). «Отмѣна сего свѣта» — тема многих хоров школьной драмы.

Этот мир достоин осмеяния. Гераклит в I сцене смеется этому миру. «Се убо моя устнѣ во смѣхъ претворюаю», — говорит он (Р II 350). Можно его и оплакивать, как это делает Демокрит. «Демокритъ оплакуеть свѣтъ», — гласит ремарка.

Мир появляется в гордости и славе, и похваляется своей властью. Его окружают Плоть и Дьявол, Отступничество и Многобожие, Любочестие и Суета. Мир красив и любим, полон сладости и свободы для грешников.

В «Действии на страсти Христовы списанном» Мир (Свет) приходит «со стропотники своими». В «Трагедо-комедии» Варлаама Лашевского мир также гордится своей властью, но в его монолог вкрадываются и обличительные интонации. Он презирает людей, преданных ему и поклоняющихся ему, «берет в работу» Натуру Людскую. Он же восседает с ней на троне. Гнев Божий готов погубить Мир вместе с Натурой.

Находясь в этом мире, человек тем не менее не теряет из виду очертаний христианского макрокосмоса. «В идеали (...) для людини барокко можливі шляхи ведуть до

тієї самої мети: через світ (природу, науку, політику і т.д.) людина приходять завше до того самого — до Бога»⁴⁶.

Мир порой менял свои очертания и олицетворял всю вселенную, как в пьесе «Мудрость Предвечная». Он оплакивал Христа, искал Любовь, полагая, что он погубил ее и хотел победить Вражду. Он предстоял перед тронем Мудрости, страдал, вспоминая о «згибшей» душе. Воля и Ангел вели Мир к Голгофе, возвещая, что Любовь «на кривавой ест вечери!» (Р II 204). Этот Мир именуєт страсти господни «странним пиром», где вместо вина льється кровь.

Пограничные ситуации Школьный театр, отдав предпочтение миру, избирает для изображения человека ситуации, которые можно назвать пограничными. Эти же ситуации, моменты перехода от временного к вечному, например, избрала и живопись.

Таков надгробный портрет, распространенный на Украине благодаря польскому влиянию. «Сарматская живопись тяготеет по самой своей сути к пограничным ситуациям, с одной стороны, оказываясь на грани искусства и внехудожественного информатора, с другой — заходя на территорию сакрального творчества, но не переходя в него»⁴⁷.

Человек в пограничных ситуациях еще не занял определенного положения, еще все колеблется и окончательно не допущен занять свое место в определенном ярусе мира. Он находится на границе и будто утратил (или еще не приобрел) свои основные черты. Он занят только ситуацией перехода, готов нарушить границу — именно это разрешает человеку быть изображенным.

Так, человек изображается в пограничной ситуации создания его Господом. Возникнув из праха и став властелином рая, он обещает во всем покоряться Всемогущей Силе («Царство Натури Людской»). Он, как эхо, повторяет призывы только что создавшей его Мудрости Предвечной в рай. Он осознает, что он есть «оть земли персть созданна» и склоняет главу перед Премудростью. Правосудие Господне после долгих споров с Милостью Божией покоряется ей и идет «созданного зрѣти челоѡка».

Само создание на сцене не представлено, но краткая

программа второго явления этой пьесы гласит: «Выходит Милость Божія, ведущая в мир Господнимъ образомъ почтеннаго челоѡѡка» (Р II 333).

Момент грехопадения, знаменующий переход в иное состояние, изображается подробнее по сравнению с другими пограничными ситуациями, которые могут быть только намечены. Человек решается нарушить запрет и, послушавшись Господа, вкушает запретный плод.

Жизнь в раю первого Адама до этого момента драматургов почти не интересует. Пожалуй, только в «Торжестве Естества Человеческого» Естество произносит вступительный монолог, похваляясь своей властью. Адам и Ева сразу появляются под деревом жизни, Ева взирает на плод, и Адам говорит ей: «Не же поглядай на сіе заказанное древо» (Р I 167). Ева уговаривает его съесть запретный плод.

Возможно также, что этот эпизод разрабатывался за счет диалога человека с силами зла, и они его уговаривали нарушить запрет. Обступали человека и аллегорические фигуры Зависти, Безумия, Лакомства, Прелести, уговаривавшие его съесть яблоко.

Также изгнание из рая, т.е. нарушение границы между двумя ярусами мироздания, обязательно представляется в школьной мистерии. В «Царстве Натури Людской» он имеет облик суда над Натурой. В «Торжестве Естества» перед человеком ярится Отмщение и «pellit a paradiso» (Р II 224). В «Свободе от веков вожделенной» Глас Божий повелевает Натуру «от рая изгнати».

В «Мудрости Предвечной» первого человека изгоняют из рая аллегорические фигуры, Разум и Срам. В одной «Пасхальной драме» человек сразу появляется, оплакивая свое изгнание из рая: «Землю оскверних, людіи раздражих, Небо погубих, во всем изгубих, Ахъ, обезумихся!» (Р II 319).

Очень часто эпизоды грехопадения и изгнания следуют один за другим, как в «Отрывках пасхальной мистерии». Ангел появляется сразу после грехопадения и изгоняет прародителей из рая. В пьесе «Властотворный образ челоѡеколюбия Божия» Правосудие изгоняет человека из рая, он просит о снисхождении: «Ужасаюся Смерти и Бѡса боюся» (Р II 339), но Смерть и Дьявол

уже рядом и тащат Человека в преисподнюю.

Также значимым оказывается эпизод выведения из ада. Тема: «Изійди, Адаме, ликуй весело» (Р I 170) разрабатывается как образующая пограничную ситуацию. Например, в «Торжестве Естества» Милость Божия произносит монолог, затем «It ad infernum et educit Naturam» (Р II 256). В «Трагедо-комедии» Сильвестра Ляскоронского Избавление «Натуру вѣнчаетъ и посаждаетъ на престолѣ» (Р II 310). Во «Властотворном образе человеколюбия Божия» Милость Божия выводит Человека из ада. Он благодарит ее и просит спасти и других.

Человек и мир

Человек, уже не будучи райским жителем, не входит в мир, а остается на его границах, наблюдая его. Внешне он от мира будто свободен. Человек — только зритель «вселенского чудотворного театра», «обсерватор в обсерватории», по словам Г.С.Сковороды. Человек примысливается к этому миру и не вступает в него, только следя за тем, что происходит в нем с движением священной истории, что обычно в театре достигается введением аллегорической фигуры Естества или Натуры, которая следит за развитием мистерии, рождественской или пасхальной.

Приближаясь к миру и не пытаясь нарушить его границы, человек был ему созвучен, как в «Торжестве Естества», где каждое евангельское событие проецируется на состояние Естества Человеческого.

Все аллегорические фигуры, изображающие силы небесные, рассуждают о Естестве, готовя ему суд, наказание «за дерзост, за преступство, за непослушание» (Р II 276), напоминают о том, что оно почтено подобием Божиим и оплакивают падение человека, подводя зрителя к идее внутренней связанности поступков человека и страданий Иисуса. О смысле добровольной искупительной жертвы Иисуса говорится только в связи с человеком. Человек здесь как бы пододвигается к миру и готов в него вступить.

Он оказывается жителем мира только в тот момент, когда готовится покинуть землю и стоит перед лицом смерти, выходя в пространство христианского космоса. В этой ситуации, также пограничной, он интересен школьным драматургам и изображается довольно часто

на смертном одре, окруженный аллегориями, Верой, Надеждой, Любовью, Разбойником и Блудницей, как в «Умирающему челоуѣку полезном оувѣщании».

Также о человеке в пограничном состоянии повествуют споры души и тела, в которых часто наличествует контраст смерти праведника и смерти грешника.

Разрабатывается подробно эпизод смерти Алексея человека Божия. Он слышит глас с Неба: Прийдѣте ко мнѣ всѣ труждающися и обремененныи, и аз упокою вы — (Р IV 177) и готов принять смерть: «Уже мнѣ, вижу, стелется дорога 3 сего земного подолу до Бога» (Р IV 177), «Время мое приспѣло; Юж сей свѣт жегнаю» (Р IV 178). «Рекль и преставис», — гласит ремарка. Алексея оплакивают родители, и император подробно описывает ритуал будущих похорон: «Тѣло его святое отнести кажѣмо В церков святых апостоль» (Р IV 185).

В «Успенской драме» Димитрия Ростовского Грешник прощается с землей, напрасно взирая на небо, и рыдает: «Гину, да, гину, иду во пропасть безденну, Отчаянь спасенія, иду во геенну» (Р IV 220). Его укоряет Гнев Божий: «Будешь в неугасимомь огнѣ в вѣкъ горѣти» (Р IV 222), и Грешник препирается с ним, прося подождать хотя бы час или два. Состоится суд над ним, в котором принимают участие Благоутробие, Гнев, Суд, Истина. Они приговаривают Грешника к смерти, но сначала заточают в «крепкую темницу», где он оплакивает свою участь.

Казалось бы, граница пройдена окончательно, но это не так. Драматург пристально следит за тем, как идет борьба между смертью и жизнью, не земной, а вечной. Вечная жизнь побеждает. Грешник умирает прощенный благодаря заступничеству Благоутробия и обращается к зрителям со словами, в которых еще раз подчеркивает значимость представленного эпизода, эпизода перехода от жизни к смерти: «Егоже видѣсте мя грѣшна челоуѣка, Уже с тѣломь душею погибша в вѣкъ вѣка, Уже бѣхъ окаянный в предверіи ада» (Р IV 231).

Это описание метафорического пространства в этическом аспекте сменяется прощанием с земной жизнью: «Духъ ми сказуеть, яко близъ моя кончина; Уже тѣло слабѣеть, яко паучина, Вся кости и вся уды вже изнемогают, уже к темьному гробу конечни зближают» (Р IV

232). Нотарий подытоживает: «Зри, человек, ко гробу идущий, Кол согрѣшилес чрез вѣкъ твой плывущий» (Р IV 232). Благоутробие резонирует: «Близко смерти сушаго сего человека Устрашает грѣхами бывшими от вѣка» (Р IV 233) и просит петь «Аллелуйя» разлучаемой с телом душе. Также в распространенном Плаче Церковном описывается и Успение Богородицы: «Мати наша отиде душою на небо. Нам оставила мертво пречистое тѣло» (Р IV 201). Весть же рассказывает о воссоединении души и тела Богородицы на небе.

Привлекает внимание драматурга человек, который уже вышел за пределы земной жизни и оказался в раю или в аду. (То есть перед зрителем появляется душа, но не человек в единстве души и тела.) Он пересекает границы между ярусами мира, чтобы рассказать о том, куда ведет узкий или широкий путь после смерти.

Находясь на границе двух миров, возвращаясь «оттуда», человек приближается к картине мира, чтобы не только усвоить ее смыслы, но и стать ее проекцией, как Агафия и Тавлия в «Трагедокомедии» Варлаама Лещевского, Гипомен и Диоктит в «Воскресении мертвых» Георгия Конисского. В эпилоге последней пьесы сказано: «Два лица жива по смерти в дѣйствии явленны, — По примѣру том весь мѣр будетъ оживленнѣй» (Р V 180). Диоктита выводит из ада дьявол, а он упирается: «Куди мнѣ ступати?»; Дьявол же ему отвечает: «Туди, гдѣ тебѣ срамно лице показати» (Р V 174). Гипомен с блаженством исходит с ангелом и «посмѣвается Диоктиту» (Р V 175): «Что се за страшилище?» (Р V 175).

Театральные импульсы

В культуре того времени существовали и давали себя знать театральные, точнее, зрелищные импульсы. Они располагались в разных слоях культуры, в высокой ученой культуре и народной, в этикете и в фольклоре.

В высокой культуре, не признававшей зрелищных форм, эти импульсы существовали в самом ее центре, а не на периферии. Они были заложены в литургии, где оппозиции: внутреннее/внешнее, видимое/невидимое, переплетаясь, воплощаются в максимальной степени.

Все внешнее здесь имеет значение внутреннего, видимое — невидимого.

Литургия обрядова по своей сути и генезису, как и всякая обрядовая форма рассчитана на визуальное восприятие. В храме религиозные значения незаметно сливаются со зрелищным началом, которому церковная служба обязана своим происхождением⁴⁸. В ней есть явные зрелищные элементы, икона, пластика и ритм движений, облачения, и конечно, четко выраженная тенденция к синтезу различных художественных кодов, «в храме, говоря принципиально, все сплетается со всем»⁴⁹. Вместе взятые, эти коды предвещают театральность.

Если рассматривать литургию в светском аспекте, то можно обнаружить в ней особую организацию пространства, особые движения священнослужителей и их жесты, диалогические отношения священника с паствой, а также священника и хора. Важно также отметить, что в сюжете всякой службы имеется кульминация. «В церковном обиходе одни молитвы произносятся священнослужителями в первом лице множественного числа (например, в ектении), а другие поются «ликом» (т.е. хором...) или «людьми», т.е. самими молящимися в храме»⁵⁰. Знаменательно, что иногда нарушается граница между паствой и священнослужителями, и миряне участвуют в совершении обрядов (крестный ход, шествие на осляти и др.). Очевидно, что все эти элементы службы зрелищны и предполагают визуальное восприятие.

Но это восприятие подчиняется символическому прочтению службы, так как во время службы беспрестанно взаимодействуют символические значения всех действий и жестов, облачений священников и церковной утвари, ср. «И отошедши от жертвенника, поклоняется иерей, как бы он поклонялся самому воплощению Христову, и приветствует в сем виде хлеба, лежащего на дискосе», или: «Собрание молящихся взирает на Евангелие, несомое в руках смиренных служителей Церкви, как бы на Самого Спасителя, исходящего в первый раз на дело Божественной проповеди»⁵¹. Именно поэтому не зрелищность выдвигается на первый план, а символизация того, что предстает перед глазами верующих. Здесь воплощаются основные принципы художественного созна-

ния эпохи, в которой литургия выступает «моделирующим фактором культуры»⁵². Символический язык службы совершенен и не может быть интерпретирован различно. Церковь не уставала «отображать истины веры; жизни Христа и событий священной истории в своих обрядах, храмах, в мельчайших бесконечно умноженных мелочах культа»⁵³.

Вся высокая культура того времени была «идеальной стихией символа» (А.Ф.Лосев). В каждом феномене вещного мира, в природе и истории она находила символы-знаки Божественного Промысла, чтобы затем истолковывать и отображать их, также с помощью символов. Все явления вещного мира, и шире — мироздания в диахроническом и синхроническом срезах могли быть зафиксированы в символах, угаданы — прежде всего этой процедуре подвергалась Библия. Потому Г.С.Сковорода и называл ее «плетнем образов», «зверинцем Божиим», «миром символическим». Можно было не обращаться к природе и к истории, в Библии уже были собраны «небесных, земных и преисподних тварей фигуры, дабы они были монументами, ведущими мысль нашу в понятие вечной натуры»⁵⁴. Также и природа человека имела символическое толкование. Ср., «Все роды от Адама до Христа суть образы и тени великие Божие, посему род Божий называется»⁵⁵.

Итак, следуя символической направленности всей культуры, человек в церкви стремится проникать в суть вещей и в символическом плане воспринимать зримое. Красота, благолепие — нравственные, а не только эстетические категории. Их невозможно постичь внешним разумом. «Красота в сочинениях отцов церкви неотделима от «эйдоса», она одновременно и «прекрасное» и «благое» («благое» — «прекрасное»), таковой ее делает «эйдос», божественная идея, без которой не может быть красоты»⁵⁶. Созерцая, человек в храме не меняется и остается равным самому себе. Он не принимает никакой роли, но зрительно воспринимает священное действие, литургию, соучаствует в ней. Он не «внешним», а «внутренним» зрением проникает в смысл увиденного в храме, т.е. он не только получает религиозный опыт, но и опыт символического освоения мира.

Признаки зрелищности, хотя и развиты в значительной степени, не главенствуют в литургии и в характере ее восприятия верующими. Потому зрелищность в храме никогда не стала театральностью, хотя у католиков зрелищность явно стремилась в нее перерасти. Здесь «обрядовость и театральность смешивались»⁵⁷, особенно в литургической драме, о чем речь пойдет позднее. Но и у православных, и у католиков, главенствовал обряд, литургия никогда не была инсценизацией.

В православной церкви зрелищность как бы застыла в своих истоках, церковь преднамеренно сдерживала ее и никогда не стремилась ее организовать как целое. Зрелищности «чуждалось строгое византийское воззрение нашего духовенства. XVII век всего менее благоприятствовал развитию храмовой драмы»⁵⁸. Но, видимо, возможности зрелищности всегда ощущались церковью; об этом свидетельствует, в том числе, и часто встречающееся в дидактической литературе противопоставление церковной службы и театра. Оно несет в себе сложный комплекс значений.

Это не только противопоставление высшего нравственного начала и отсутствия его. В нем, может быть, таится и нечаянное выявление скрытых их соотношений, заключающихся во внутреннем отталкивании и неожиданном притяжении; в этом противопоставлении явно наблюдается тенденция ввести церковь и зрелище в одно семантическое пространство, естественно, только на формальном уровне (ср. «Инако поют в костеле, и инако в маскарade»⁵⁹); это противопоставление далеко не случайно. Конечно, в него включена оппозиция праведного и неправедного мира. Церковь и зрелище (театр) — здесь наиболее совершенное их выражение. Но есть и еще что-то, что заставляет всякий раз сталкивать эти два далеко отстоящих один от другого феномена культуры.

В истории культуры не раз возникало противопоставление церкви всякому зрелищу — оно значимо само по себе, но кроме того, оно свидетельствует о том, что культурой, несмотря на различие функций, осознавалось тайное сходство разведенных по разным полюсам сопоставляемых объектов. И если церковный обряд театр никак не признавал, то театр, особенно в XVIII-XIX вв.,

настаивал на своей сопричастности религиозному культу (вспомним сопоставление театра с алтарем, такие словосочетания как жрец искусства и проч.). Примечательно, что исследователи театральной культуры, как, например, А.И.Белецкий, также обращались к этому противопоставлению: «Разве не напоминает, например, самое устройство православного храма конструкцию древнегреческой сцены? И там, и здесь — декоративная стена (греч. «скене») с тремя выходами (иконостас) ...»⁶⁰.

Итак, несмотря на огромное расстояние между церковью и театром у них есть общая подоснова: зрелищность, но она подчинена различным целям, в одном случае — сакральным, а в другом — светским, и развита различно.

Символическая концепция мира и искусства воздействовала и на школьный театр, который в пространстве между сакральным и светским усвоил и развил символический язык литургии; хотя он никогда не прикасался к священным истинам, а только приближался к их значениям, используя для этого символично-аллегорический код.

Опыт школьного театра обогащался особым способом «воспоминания евангельских событий, но способ выдающий и художественные намерения деятелей церкви»⁶¹. Этот способ никак нельзя отнести к театральным, но он породил явления паратеатральные, некие «сгустки» зрелищности и, таким образом, стимулировал накопление ее энергии, оказавшейся необходимой для развития школьного театра. Этот способ значительно отличается от того, который был присущ католической церкви — она создала настоящий литургический театр, о котором речь пойдет в дальнейшем. Но и его оказалось достаточно для того, чтобы косвенным образом повлиять на будущее развитие школьного театра.

Вынос плащаницы (обряд, сложившийся в XVII веке), Неделя Ваий, шествие на осляти (чин, отправлявшийся в митрополиях, введенный не ранее XVI в., в котором принимали участие как священнослужители, так и миряне), крестный ход, обряд умовения ног, пещное действо, бывшее частью службы, будто приближались к драме в ее архаическом изводе, но никогда не достигли ее. Особенно к ней тяготело пещное действо. Оно наиболее насыщено зрелищным началом: явно стремится к

оформлению художественного пространства — вместо амвона в церкви высится пещь, «древяна, решетчатая», около нее стоят железные шандалы; есть намеки и на сценический костюм, наличествует тенденция к преобразению внешности исполняющих роли отроков и халдеев; так халдеи одеты в «юпы красного сукна, шеломы», отроки — в стихари. Руки отроков обвязывались полотенцами, в руках халдеев были пальмовые ветви и плаун-трава, т.е. в действе наличествуют аксессуары. Намечен рисунок движения участников действия; отроки и халдеи не молчат, им дано слово. Халдеи задают отрокам вопросы. Они не только двигаются в отведенном им пространстве, но и нечто изображают — разводят воображаемый огонь под пещью. «Играет» и изображение Ангела на пергамене, спускавшееся сверху в пещь огненну. Пещное действо вырывалось за пределы сакрального пространства и выходило на улицы. Это было зрелище, «шагнувшее в уличное празднество»⁶².

Все эти эпизоды, «отростки литургии», никогда не преобразились в драму. Их сюжет был не развит, слово существовало параллельно жесту, не сливаясь с ним и только сопровождая его. Например, в чине умовения ног архиерей исполняет действия, предписанные Евангелием, под звучание слов: «Востав с вечери и положи ризы своя и прием лентие, препоясая»⁶³. Архиерей встает, снимает ризы, препоясывается. Жест в этом чине тщательно разработан. Хотя иногда слово не только сопровождало жест, как в пещном действе, а вообще отсутствовало. Могло оно цитировать евангельское слово или только приближаться к нему.

В этих эпизодах не изображались евангельские события. Они содержали указания на них. Их участники только прообразовывали евангельские персонажи и ни в коей мере не уподоблялись им. Они никогда не ставили задачи перевоплощения и оставались своеобразными знаками-сигналами великих событий священной истории. Как пишет театровед, касаясь проблем западноевропейской литургической драмы: «Одеваясь в костюмы Марии и Ангела, актеры показывали небесных персонажей; разыгрывая литургическую драму, наглядно представляли их зрителям, но понимали, сколь кощунствен-

но было здесь перевоплощение — не посягали на него»⁶⁴. То же можно сказать и о паратеатральных эпизодах православной церкви. При всех своих различиях все эпизоды паратеатрального характера оставались в строгих рамках, предписанных службой, и никак не претендовали на полное развитие зрелищности. Несмотря на это, церковь, как бы опасаясь привнесения в свои пределы чуждого ей языка, от наиболее развитых из них отказалась. Их внешний облик мог затмить сущность ими изображаемого.

Хотя Н.С.Тихонравов назвал эти эпизоды в свое время пред-театральными явлениями и первыми ступенями формирования театра, немymi представлениями⁶⁵, эти эпизоды трудно считать таковыми. Ведь зрелищность в них не главенствует и постоянно вымещается; вдобавок она подчинена задаче вызывать религиозные чувства верующих, а не эстетическое переживание. Но в них человек учился особому виду зрелищности — символическому. Он пригодился школьному театру, но уже в Москве, так как на Украине из этих эпизодов был известен лишь эпизод умовения ног.

Связи украинского школьного театра с церковью были опосредованы иным опытом, опытом литургической драмы римского славянства.

Некоторые зрелищные моменты и возможности развития диалогического построения обнаруживаются и в украинских проповедях XVII-XVIII вв. Зачастую они, как и польские их образцы, превращались в диалог, приближались к драматическим сценам, как у Антония Радивиловского. У него, например, Дева Мария беседует с ангелом. Он строит проповедь из вопросов, обращенных к апостолам.

Чтение проповедей требовало поистине актерского искусства. Они обогащались не только интонацией, но и мимикой, и жестикуляцией; следовательно, были рассчитаны на зрелищное восприятие. В православном мире это сурово осуждалось как латинское новшество. Иоанн Вишенский в «Послании до странницы Домникии» писал так: «Латинских басней ученицы, зовомые кознодеи, трудиться в церкви не хотят, токмо комедии строят и играют»⁶⁶. Примечательно, что в XIX в. ему вторил Н.В.Гоголь: «Пусть миссионер католичества запад-

ного бьет себя в грудь, размахивает руками и красноречием рыданий и слов исторгает скоро высыхающие слезы. Проповедник же католичества восточного должен выступить так перед народом, чтобы уже от одного его смиренного вида, потухнувших очей и тихого, потрясающего гласа, исходящего из души, в которой умерли все желания мира, все бы подвинулось...»⁶⁷

Проповедь, построенная как по восточным, старым, так и по новым, латинским, правилам, произносилась в сакральном пространстве и была рассчитана на слушателя и зрителя. То есть и она содержала в себе определенный заряд зрелищности и даже драматичности, который не был востребован школьным театром вследствие строгих запретов на всякого рода театральность.

Таким образом, все возможные элементы зрелищности, содержащиеся в службе и проповеди, в паратеатральных эпизодах, остались при формировании школьного театра в стороне, как будто недостижимые. Но они сыграли роль невидимого, скрытого контекста, без которого язык этого театра не сложился бы.

Если церковный опыт должен был в силу его высочайшего положения театром оставлен, то обратиться к иным видам зрелищности, существовавшим в культуре того времени, светским, театр вроде бы мог. В силу их природы, следовательно, на их возможное использование в качестве образца не был наложен запрет.

Речь идет об этикете, правила которого определяли все проявления официальной и частной жизни. Этикет, как и русский «чин», фиксировал «вертикальную иерархию связей явлений, а в более узком смысле слова — каждый элемент этой системы»⁶⁸, пронизывал жизнь, что выражало и особое к ней отношение, и определенную тенденцию структурировать ее, выявить постоянные, сходно выраженные способы преодоления и проживания всех жизненных ситуаций. Он был однороден с установкой на канон, характерной для культуры того времени.

«На язык этикета и язык ритуала переводятся разные фрагменты жизни, разные социальные факты»⁶⁹. Этикет переводит на свой язык фрагменты светской жизни, и в эпоху барокко этот перевод, особенно благодаря украино-польским связям, явно активизировался. Тогда

была нарушена граница между жизнью и искусством, что способствовало развитию разнообразных этикетных форм, их усложнению. Все они подчинялись грамматике культуры той эпохи — риторике. По удачному выражению Л.И.Сазоновой, происходила риторизация жизни в целом⁷⁰. (Кстати, и Р.Лахманн ставит знак равенства между риторикой и церемониалом.) Приобрели пышные усложненные формы переходные обряды: похороны, именовавшиеся в погребальной речи «смертельным аппаратом», свадьба, крестины. С ними по разработанности соперничали торжественные встречи и проводы высоких сановников.

Эти обряды каждый раз видоизменялись, отступая от традиционных неизменяемых форм. Одновременно они сохраняли традиции, но в измененном виде. Часть этикетных форм вообще была изобретена вновь, как торжественные церемонии встреч и проводов. Для них для всех писался специальный сценарий; они даже репетировались, как, например, отдельные ораторские выступления, занимавшие в этикете того времени значительное место.

Речи эти произносились по-польски и по-латыни, на «простой мове». Часто они тяготели к панегирикам, эпитафиям, ср. «Прощальне слово, складене шляхетному панові Томашу Замојському, коли він на другу битву відходів із Шаргороду», или «Витальна промова», тому же Томашу Замојському адресованная, но по случаю его возвращения⁷¹. Речи были построены по всем правилам барокко, изобиловали библейскими цитатами, возводящими событие, заслуживающее особой церемонии в ранг высоких. В них символы объединяли различные аспекты прославления и рассыпались во множестве значений, как в погребальной речи Игнатия Старушича на смерть князя Святополк-Четвертинского. Цитируя Книгу Бытия, 37 главу, оратор опирается на цитату из речей братьев Иосифа, приносящих его окровавленную ризу Иакову. Он сравнивает потерю отца покойного с потерей Иакова, с утратой царя Давида, оплакивающего Авессалома и Ионафана, пересыпает эмоциональные высказывания цитатами из псалмов. «Шата ясне освіченого княжати его милости пана Ілія Святополка Четвертенського» — именуется это погребальное слово. В каж-

дой его части Игнатий Старушич придает «шате» разные смыслы: она оказывается сотканной «зъ высокого старожитных князей руских уроженья въ непрерывной линиѣ», «з одважных и кровавых прислуг наяснѣйшому кролю-пану». В речи четко прослеживается тенденция к театрализации⁷².

Эти речи не исчезали вместе с церемонией, а могли быть вновь использованы в аналогичной ситуации. Видимо, так происходило с речами Кассиана Саковича, «Слово жениха о семейной жизни», «Благодарственная речь после бракосочетания», «Введение невесты в спальню»⁷³. Не были привязаны к конкретным лицам и похоронные речи. То есть с речами обращались уже как с постоянными текстами, не теряющими эстетическую ценность. Многие из этих ораторских выступлений, входивших в различные сценарии этикетного поведения, были подлинно художественными произведениями, как «Вѣрше на жалосный погреб» Кассиана Саковича, «Лямент» Мелетия Смотрицкого. Примечательно, что «Лямент» Мелетия Смотрицкого расписан на голоса. Оплакивание отца сменяется его обращениями к сыновьям, присутствует здесь и эпитафия. Их можно рассматривать в терминах драмы, как словесный ее ряд. Эти речи становились постоянной частью этикетных церемоний, вторя таким образом «застывшим действиям» этикета (Л.А.Черная).

Этикет имел существенное дополнение, так как церемонии оформлялись живописцами и архитекторами. Изобразительный ряд занимал в них значительное место. Он проявлялся в окказиональных декорациях, их убранстве, в особой пышности костюмов участников церемоний. Все это было предназначено для рассматривания. Не должны были уходить от всеобщего внимания и жесты участников церемоний. Они имели символический смысл и одновременно характеризовались коммуникативной направленностью. «Жест всегда и непосредственно обращен к другому человеку или хотя бы предполагает наличие внешней точки зрения»⁷⁴.

Этикет, следовательно, в различных планах был явно ориентирован на зрителей, требовал пристального рассматривания и вслушивания в него. (Польские его формы, кстати, обычно дополнялись театральными представлениями.) Соответственно, и его участники все боль-

ше приближались по функциям к актерам. «Этикетное поведение обычно рассчитано на двух адресатов — непосредственного и дальнего («публику»); в этом смысле его можно сравнить с действиями актеров, ориентированными одновременно на партнера и на зал»⁷⁵. Неслучайно, видимо, Г.С.Сковорода, уловивший театральный дух церемоний, назвал их «в театре представляемыми». Он же осознавал и символичность их языка — для него церемонии и обряды — суть «виды», «значки», «узлы мира».

Все проявления этикета, в том числе не обязательно выстраивавшиеся в длительные церемонии, тяготели к зрелищным формам и даже походили на некие действия. Они строились строго по правилам и непременно имели сценарий, над составлением которого трудились, в том числе, и известные деятели культуры барокко. В них намечались очертания пространства, в котором должна была состояться церемония, направление движения участников церемонии, их позы и жесты. Все это не могло не сказаться на школьном театре⁷⁶. (Заметим — только косвенно.)

А.Н.Робинсон полагал, что для московской сцены все проявления этикета имели большое значение — они сыграли важную роль в становлении театрального дела вообще⁷⁷. Л.И.Сазонова в продолжение и развитие этой концепции подробно рассматривает паратеатральный аспект придворных церемоний, тесно сплетенных с придворным искусством. Таким образом, она показывает один из возможных путей, по которому мог пойти собственно театр⁷⁸. На Украине не было царского двора, и церемонии там разрастались при дворах крупных магнатов, их повторяла в уменьшенных масштабах украинская шляхта. Они также составляли потенциальный контекст для развития театрального дела.

Не только знать манифестировала поведение в этикетных формах, рассчитывая на эффект зрелищности. Каждый человек, воспитанный в традициях народной культуры, владел языком этикета, который в народной культуре был языком обряда. Находясь в обрядовой ситуации, он предлагал обратить внимание на конкретные точки своего жизненного пути, или пути своих близких, отмечая различными средствами не-повседневность ситуации. Не сделать он этого не имел права — таковы

были предписания культуры.

В этикетной ситуации человек никак не менял свой облик. Он не старался быть другим и оставался самим собой, выступая в роли жениха, сына покойного и т. п. Эта роль не была условной — ее человеку предписывала жизнь. Так он маркировал значимые моменты своей жизни, своей семьи или социума в целом. Он привлекал внимание к своему психологическому состоянию, к новому социальному статусу и всякий раз видел на своем месте не другого, а себя (а также предлагал видеть). Так этикет предоставлял человеку возможность видоизмениться, остановить размеренное течение жизни, но специального локуса (за исключением переходных обрядов) при этом не полагалось.

Этикет ни в высокой, ни в народной культуре не мог стать решительным стимулом для развития театра. Очевидно, что, хотя он и содержал заряд театральности, он не смог стать ступенью развития театрального искусства, но зато принял участие в формировании контекста, необходимого для утверждения равноправного положения зрелищности с другими художественными кодами. Кроме того, он научил возможности принимать роль и продемонстрировал результаты слияния различных художественных кодов. От этикета будущий зритель и актер унаследовали принципы разнопланового поведения. Они усвоили возможность смены ролей — пока только социальных, где не предполагалось перевоплощения.

Народная культура также несла в себе заряд театральности, прежде всего в обрядах, но, кроме того, и в исполнении песен и сказок. Многие исследователи напрямую связывают зарождение театра именно с народной театральностью, как, например, это делал И.Франко, видевший начала украинского театра в хороводах, веснянках, обжинках, колядовании, во многих переходных обрядах. Исследователи этого направления отказываются видеть промежуточные ступени между собственно театром и фольклором, внутреннюю историю театра, упрощают путь его формирования, ибо представить, что от народных обрядов к школьному театру шла прямая линия, невозможно. Тем более, что при таком подходе народные обряды выглядят лишенными магической функ-

ции, которой они на самом деле отгораживаются от театрального начала. Может, это происходило еще и потому, что значимость школьного театра в непрерывной цепи театральных форм еще не была осознана.

Заметим, что В.И.Резанов прекрасно видел, что связать напрямую местные, национальные традиции с предшественником профессионального театра, каким был театр школьный, невозможно.

Конечно, театральность, пронизывающая различные формы народной культуры, была необходимым контекстом для становления театра, но неполным. Она выполнила роль еще одного русла, по которому направлялась театральная энергия в то время. Но в ней, как и в культуре высокой, не хватало тех движущих сил, которые способны преобразовать эту энергию в искусство сцены. Эта театральность не создает последовательно драматические формы, не организует особого художественного пространства и времени. Но без нее, как и без этикета, без символического языка церковного искусства, театр бы не состоялся.

Обращение к внутренним проблемам народной культуры помогает понять, почему народная театральность не стала непосредственным источником для украинского театра и выявить, какие ее особенности определили характер контекста, в котором создавался украинский школьный театр.

Обряд зрелищен, и его зрелищность рассчитана на большое число зрителей. Обряд может проходить и тайно, но зрелищный его ряд все равно присутствует. Он сохраняет визуальную ориентацию. «Магическое моделирование желаемой действительности осуществлялось в расчете на сверхъестественные силы, на обожествляемых предков, духов-опекунов»⁷⁹.

Обряд имеет стабильное место проведения, оно обязательно отмечено в сознании общества как сакральное. Также обряды, переходные, календарные, приурочены к определенному времени, и связанность их со временем очень прочная. Обряд организует «временные миры внутри обычного (времени — Л.С.), созданные для выполнения замкнутого в себе действия»⁸⁰.

Всякий обряд выражается в вербальном, акциональном и предметном планах и содержит стабильный элемент игры, притом с сакральным значением, которое сохраняется при распадении обряда, существует в реликтах обряда, а также и при его внешнем совпадении с бытовыми действиями. «Сакральность и магичность обыденных действий не подлежит сомнению. Во всех местах, где обряд сохранился почти до наших времен, именно таким он воспринимался и воспринимается»⁸¹.

В каждом обряде игровое начало развито различно. Игра разнится по степени интенсивности. Даже если она развита достаточно, участники обряда никогда не бывают вовлечены в нее полностью. Она для них не самоцель, а лишь средство достижения иной, основной цели: возвращения миропорядка. Кратко рассмотрим моменты перевоплощения и действия в обряде с точки зрения игры.

Участники обряда могут оставаться самими собой, как, например, девушки, выпроваживающие русалку, или человек, произносящий заговор⁸². Но, тем не менее, эти действия и слова на какое-то время выталкивают их из этого мира, ставят на границу с тем миром, разъединяют с обществом людей. Происходит частичное расщепление: Я — не-Я.

Могут участники обряда изменять свою внешность с помощью костюма, маски, грима. Тогда они явно стремятся расподобиться с окружающими их людьми. Обычно это происходит с центральным персонажем обряда, например, календарного. Его лицо бывает испачкано сажей, скрыто под зелеными ветками, занавешено тканью; существовали когда-то и личины, и хари, «kozy рожы» и проч.

Костюм участников обряда в этом случае резко отличается от повседневной одежды. Это лохмотья, растения, одежда, надетая наизулицу. Могут участники обряда и меняться одеждой друг с другом. Этот обмен — есть один из вариантов ряжения, предохраняющий от опасностей при пересечении границы того и этого мира⁸³.

Поведение участников обряда выводит их из ритма повседневной жизни. Они или скованы в движениях, или, напротив, постоянно кривляются, прыгают. Поход-

ка их изменена. Они подражают не-человеку. Они или все время молчат, или говорят измененным голосом. То есть, они — играют.

Может в обряде участвовать кукла, «антропоморфное чучело, сделанное из соломы или тряпок и наряженное в традиционный женский костюм»⁸⁴. Тогда игра идет с ней. Может стать объектом игры и некий предмет, отягощенный обрядовыми значениями, как в украинском Колодии. Этот колодий — полено или палка, организующий обряд, длящийся в течение недели⁸⁵.

Л.Н.Виноградова замечает, что если центральные участники обряда не выделялись с помощью ролевого перевоплощения, не меняли костюм, не изменяли внешность, то, тем не менее, они иначе себя вели в обряде, характеризовались иным типом движения. Например, их могли вести под руки, позади, или впереди всей процессии. К участнику обряда сохранялось особое отношение, осознавались его опасные функции, «его выпроваживали за село, били, изгоняли, демонстрируя акт избавления от чего-либо вредоносного»⁸⁶. Иногда элементы перевоплощения и действия как бы разбросаны по всему обряду и не собираются воедино.

Очень важно, что все они необязательно подлежат эстетическому восприятию, ибо на первом плане находится магическая функция обряда. Если обряд и воспринимается эстетически, то эстетическое и магическое неразрывно связаны, ведь «священнодействие совершается в тех же формах, что и сама игра»⁸⁷.

Таким образом, участвуя в обряде, человек входит в игру, не спонтанную, какой она бывает в обычном жизненном поведении, а в игру, освященную традициями. Человек в этой игре научается создавать локусы, отличные от повседневных, выключаться из времени, а также на время утрачивать свое Я. Но все это не приводит к созданию театра.

Игровое начало обряда: движение, жест, слово, организация пространства и времени — хранит в себе разрушительные силы. Оно может, высвободившись, заставить обряд распасться и растерять значения, или «загнать» их внутрь формы; само стать независимым и на-

чать новую жизнь. Но этого не происходит, так как обряд очень консервативен и сохраняет равновесие между всеми составляющими. И так, только дождавшись такого момента, когда архаические сакральные значения, хранимые обрядом, выветрятся, игра сможет приобрести самоценность. Происходит это далеко не сразу, а в тот момент, когда снимается запрет с независимого существования игры. Но пока архаическая значимость обрядов сохраняется, так же как и четкая привязанность их к календарю или к важнейшим событиям жизни человека (переходные обряды), игра из обряда не высвобождается⁸⁸. Следовательно, ожидать осуществления прямой связи народного обряда с театром не приходится. Есть еще одно обстоятельство, сдерживающее игру, не менее важное.

Реализуя оппозицию: Я — не-Я, участник обряда оформляет свое поведение в соответствии с древними правилами. Оно условно и нацелено на иллюзию превращения. Оно осмыслено им самим и другими, как относящееся к сфере сакрального, и следовательно, опасное для повседневной жизни (Ср., «В их восприятии (участников обряда — Л.С.) и в мотивировках действия отчетливо сквозило осознание факта выпроваживания злого духа как основной цели «проводов»⁸⁹), ибо эти понятия осознавались как неразрывные. Более того, в обрядах элементы игры считались нечистыми. Например, так воспринималось переодевание, ношение одежды на выворот и проч. Это все были действия, направленные на оборотничество, которое есть «характерная черта персонажей низшей мифологии (духов, демонов, покойников, умерших предков)»⁹⁰. Потому от исполнителей обрядов требовались особые очистительные процедуры после их совершения. Все это вместе взятое не способствовало развитию театральных форм как самостоятельного явления⁹¹.

Тем более, что точно также воспринимались обряды и связанная с ним игра и в ученой культуре, которая постоянно их преследовала. Обряд и игра именовались не иначе как «богомерзким делом»; запрещалось «творить глумы всякими плясаниями и гусльми», накладывать на себя «личины и платье скоморошеское», «косматые сатирские хари», ибо все это были «кошуну бесовские», сопровож-

давшиеся «смехом и руганием диаволским» (Иоанн Вишенский). Даже если отношение к игре становилось и более спокойным, чем у ревнителя старины, каким был Иоанн Вишенский, все же тайная связь ее с антимиром осознавалась, ср. название одного из поучений Симеона Полоцкого: «О еже ... не пети бесовских песней и не творити игр»⁹².

Отношение к игровым элементам и к игре в целом основывалось на отношении к границе между тем и этим миром, миром чистым и нечистым. Участник обряда нарушает эту границу, что осознавалось как носителями народной культуры, так и ученой, вследствие чего игра оказывается отнюдь не веселой забавой. Ведь она — неотъемлемая часть смехового мира, который четко отделен от серьезного, как нечистый от чистого.

Элементы театральности существовали не только в обрядах, но и в устном народном творчестве; они обогащали рассказывание сказок, быличек, а также музыкальный и танцевальный фольклор. Но они так же, как и в обрядах, не отрывались от основного текста и существовали только вместе с ним. Следовательно, и здесь элементы театральности не высвобождались и не могли послужить основой, или стимулом для развития собственно театра, хотя, конечно, они как-то учитывались на глубинном уровне внутренней историей театра. Как замечает Л.Н.Виноградова, «важнейшая особенность ритуально-игровых форм заключается в том, что с их помощью моделируется «предмет веры» (Ивлева, С.28), а это в свою очередь сближает магические инсценировки с мистерией»⁹³.

Итак, значение и форма народных обрядов и некоторых других явлений народной культуры, несущих в себе заряд театральности, оказались неразрывными. Они не проявили готовности к расщеплению и не покинули архаического сакрального пространства. Народный обряд остался одной из ступеней, ведущей к театру, которую он в своем развитии не мог миновать, но и ступив на которую, не мог сразу оказаться в стихии профессиональной театральной культуры.

Точно также не могли сыграть решающей роли возможные связи театра с церковной культурой или свет-

ским этикетом. Все они, как уже говорилось, составляли его необходимый контекст и участвовали в сложении его внутренней истории. Но то, что именно они, с нашей точки зрения, были предпочтены театром, чрезвычайно важно. Все эти явления принадлежат различным слоям культуры, и в основе каждого из них лежит обряд, без которого никакой театр немыслим.

Обряд задает театру движение, определяет тип его существования и в том случае, когда удаляется от него на значительное расстояние. Практически все театральные формы возводятся к обряду. Театр на каждой ступени своего существования осознает внутреннюю связанность с обрядом, даже если скрывает ее под слоями новых и новейших средств претворения действительности в искусство сцены и ее метафорического прочтения. Он может тщательно прятать эту связь, как в театре реалистическом, но может и выплескивать ее наружу, как в театре, связанном своими корнями с комедией дель'арте, или с мистерией, или с другими древними театральными формами. Тогда обряд представляется на сцене в модернизированном виде, становится только одним из уровней драматического текста, что превращает его в «действительно-ритуальный двойник» (М.Юнисов).

В театре неслучайно существует тенденция выявить обряд, установить, «проговорить», «проиграть» его истоки. В XX веке не раз повторяли утверждение о связи театра с церемонией, обязывающей театр к особому видению мира. По очень важным историко-культурным причинам возникают подлинно научные течения этнотеатра, где не ищут сходений современного драматического текста и обряда, а играют сам обряд, который может принадлежать другому, нежели сам театр, культурному ареалу. Так театр поддерживает театральность архаического вида, превращает обряд в театральное действие, ориентируется на выявление скрытых архетипов человеческого сознания. Ср. «Необходимо, я убежден в этом, если только драматург осмеливается подняться над уровнем простого развлечения, чтобы это человеческое существо, этот Homo Viator, узнавал бы в драматическом действии, развертывающемся перед ним что-то затрагивающее его существенно или жизненно, что-то, во что

он сам чувствует себя вовлеченным»⁹⁴.

Возможно, что подобное явление не целиком охватывает театральное представление, но просвечивает в тенденции к новой организации художественного пространства. Поль Клодель мечтал «о возврате в сценическое пространство храмовой сакральности»⁹⁵, в котором ядром становится идея жертвоприношения, что должно сказаться в характере игры актеров. Подобные процессы происходили в русском театре 10-20-х гг. нашего века, у Вс.Мейерхольда (близость его постановок к цирковым выводит театр в пространство мифа и ритуала), во Франции у А.Арто, который протестовал против привычки к развлекательному театру и мечтал о театре, который бы мог вдохнуть в человечество «страстный магнетизм образов», и «который возвышался бы над непрочностью времени»⁹⁶. П.Брук находился в этом же русле исканий, и неслучайно он так высоко оценил эксперимент Е.Гротовского, создавшего новый обряд, возведшего игру к ее первоначалам, сделавшего актера участником жертвоприношения. Этот режиссер, по меткому замечанию украинского театроведа В.Гаккебуша, отказался от современного театра и возродил праисторию мировой театральной культуры⁹⁷.

Как пишет М.Юнисов, подробно разработавший вопросы соотношения современного театра с обрядом, «с началом теоретического осмысления ритуала его участниками совпадает возникновение театра, в конечном счете утратившего нерасчлененность символического и актуального начал, действенности и развлечения»⁹⁸. Он же проанализировал такое важное явление как ритуализация жизни, имеющее место в современном уличном театре, в хэппенинге, которые в свою очередь типологически сходны со многими барочными празднествами, построенными по правилам этикета и нарушавшими границу между искусством и жизнью.

Рассматривая школьный театр, мы можем утверждать, что ни один из вариантов обряда не развивался по направлению к театру, все они только поддерживали театр, который с тем, чтобы начать свое существование, должен был соприкоснуться с обрядом. Но обряд этот театр должен

был обнаружить в ином пространстве. К «своим» обрядам он не мог прикоснуться то в силу их очень высокого положения, то, напротив — чрезвычайно незначительного, что выносило потенциальный театр за рамки высокой культуры, в которой он намеревался существовать.

2. Обряд и украинский театр

Таким образом, культурная ситуация складывалась так, что театру неоткуда было получить мощный толчок; его, на первый взгляд, культура прямо не требовала и не поддерживала его появления, но это не так. Существовал общий контекст, с которым театр, может быть, и не входил в прямые связи, но который определил его права на существование в восточнославянском регионе. Так как театру необходимо соприкосновение с обрядом, то культура искала путей, на которых оно бы произошло. Было очевидно, что все потенциальные возможности никак не сливались воедино, существовали наподобие разных потоков, вдобавок не отклонялись от заданного им направления движения. Все вместе они организовывали непрерывное движение культуры, которое осуществляется «только в форме постепенных изменений» (Ю.М.Лотман). Постепенные изменения не могли произвести взрыв — только со взрывом в культуре мог возникнуть ее новый язык, театральный.

Несмотря на то, что в пределах культуры этого взрыва не произошло, театр возник и существовал одновременно с теми формами, которые несли в себе заряд театральности и служили ему контекстом. Культура нашла окольные пути для создания театра; внешне, как уже говорилось, это выглядело как активизация польско-украинских связей. Украинская культура как бы прошла мимо своих собственных возможностей, но так как она могла обратиться не к «своему», а к «чужому», это не помешало развитию театра. Так протекала внутренняя история зарождения украинского театра, которая внешне может быть описана и как продолжение на школьных сценах средневековых традиций. На это обращал внимание уже В.И.Резанов. Он писал о том, как на Западе

драма развивалась благодаря церкви, как были подавлены народные традиции и забыты античные. Литургическая драма, по его концепции, стала истоком современной западноевропейской драмы. Она прошла и школьную ступень, находясь в динамическом взаимодействии с драмой народной⁹⁹.

Обращение к польскому школьному театру не было только усвоением нового художественного языка или перенесением культурного феномена на новую почву. Украинский театр явно пошел дальше усвоенных им в культурных контактах форм, вглубь — к обряду, который был еще четко просвечивающей основой польского школьного театра. Так украинский театр соприкоснулся с обрядом, что и дало ему право на существование.

Очевидно, что речь здесь не идет о том обряде, который лежит в основе античного театра и который остался в памяти западноевропейской театральной культуры¹⁰⁰. На Украине сведения о нем черпались из учебников риторики и поэтики. Украинский театр вернулся к обряду иначе. Обряд даже не стал его прямым источником, отдаленным или непосредственным предшественником. Школьные драматурги Киева не прошли тех ступеней, которые были уготованы западноевропейской театральной культуре. Время, отпущенное театру на встречу с обрядом, также было иным. Здесь не наблюдалось постепенного исторического движения. Время было спрессовано, обряд же лежал на поверхности.

Театр как феномен культуры осознавал необходимость обращения к обряду, которое укрепило бы его статус. В ходе заимствования польского опыта он как бы сразу стал нащупывать корни своего образца, и, убедившись в их наличии, начал свой путь, представляя при этом его конечную точку и общее направление. Украинский школьный театр возник не исторически и не стихийно. Он зародился в искусственно созданной среде, и если бы он не нащупал живительных связей с обрядом, он мог погибнуть, как только его дидактическая и эстетическая функция были выполнены. Но этого не случилось, и школьный театр стал первой ступенью развития украинского профессионального театра, необходимой основой для развития русского театра.

Обряд имел иное происхождение нежели театр, принадлежал другой культурной зоне. Он был отодвинут во времени и пространстве и уже театрализован, пройдя этап усвоения и отторжения службой, выделения из него. Он был удален от украинского театра и в культурном пространстве — относился к культуре римского славянства; к тому же был давно усвоен западноевропейской театральностью. Это был обряд христианского богослужения, но не православного, а католического. Естественно, речь идет не о детальной, последовательной, сознательной ориентации театра православной духовной школы на католический обряд, а о выборе ориентира, помещенного традициями в сакральное пространство культуры и не отстоящего от церкви. Католический обряд предстал в этом процессе как целое и значим был именно как обряд вообще. Он привлекал своей консервативностью, которая всегда присуща обряду. Вдобавок, он уже прошел адаптацию и балансировал между светским и сакральным.

Отношения театра с обрядом были сжаты во времени и имели противоположное по сравнению с традиционными для зарождающегося театра направление, но типичные для театра экспериментирующего; театр сам искал поддержки обряда, но не только с формальной стороны она была ему нужна (эту сторону обеспечил польский школьный театр), сколько для подтверждения его позиции в культуре. Связь с ним давала театру разрешение на существование.

Трудно предположить, что непосредственно от католического литургического театра к украинскому школьному театру шла непрерывная линия, тем более что и между польским школьным театром и литургическим лежали формы народного религиозного и гуманистического театров. Театр сам обратился к обряду, минуя другие театральные формы; внешне он не акцентировал эту связь, даже будто отказывался от нее, потому что сюжетов собственно литургического театра на сцене украинского театра практически не было. Их связь была налажена отнюдь не на сюжетном уровне, но обряд легко угадывался под художественными наслоениями, вычитывался из драматических текстов.

Примечательно, что наличие связи украинского театра с обрядом учитывалось исследователями, в первую очередь И.Франко, который в поисках этой связи отодвигал заимствование обрядовых форм украинской культурой в эпоху принятия христианства. Он же предположил, что этими формами был литургический театр, т.е. те театральные формы, которые высвободились из католической литургии, но недалеко отошли от нее. И.Франко, таким образом, указал на связь театра с обрядом и выбрал именно тот обряд, который лежал в основе школьного театра. Он нащупал абсолютно верно точку их соприкосновения, но не принял во внимание ни стяжения историко-культурных эпох, которое произошло в точке появления украинского театра, ни нарушения временных границ, ни возможностей обратного движения — от театра к обряду, а не от обряда к театру. Он не обратил внимания и на то обстоятельство, что литургический театр, наиболее среди других видов театра связанный с церковным обрядом, мог выступить в сложном процессе возникновения украинского театра опосредованно, уже скрытый в разработанных сценических формах польского школьного театра. Зато И.Франко верно указал на скрытые основы украинского театра, восстановив важнейший этап его внутренней истории.

Театральность в православном и католическом мире

Одно из важнейших различий в форме православного и католического обрядов кроется в отношении их к театральности, что четко осознавалось в XVII — XVIII вв.

Уже Иоанн Вишенский писал, что католический Рим опирается не на Священное Писание, а на разум, который ищет оправдания во «тме поганских наук» и «в комедийном и машкарском набоженстве». Он ставил знак равенства между светскими науками и театральностью и видел в последней порок, который должно обличать. Он осознавал, что театральность не свойственна православному обряду (или не должна быть свойственна) и видел, что в ней заложено глубинное различие в типах культуры и религии. Вот, например, как по признаку театральности воспринималось пещное действо: «Если же они

(католики — Л.С.) будут укорять нас за пещь отроков, то нисколько не поразят нас, потому что мы не зажигаем пещи, но *уподобляем* (курс.наш — Л.С.) восковые свечи с огнем и возносим по обычаю фимиам Богу и изображаем ангела, но не посылаем человека»¹⁰¹. Имеется в виду то, что если отроков изображали люди, то ангел спускался к пещи изображенный на пергамене, ликом «грозен и страшен» и творил «среди пещи, яко дух хладен и шумящ».

Примечательно, что в полемике между католиками и православными постоянно обращалось внимание на использование католической церковью театральных приемов, и вероотступники, с точки зрения полемистов, прельщались ими. Не на службу, а на действие шли православные в католический храм, втягиваясь в «чужую» веру.

Сама католическая церковь порой тяготилась чрезмерной театральнойностью. Например, польских проповедников в эпоху барокко не раз укоряли за чрезмерную аффектацию, театральные жесты. Но, заметим, что эта тенденция развилась отнюдь не в эпоху барокко, во всем стремившуюся к зрелищности, наглядности. Она существовала и ранее. Уже в эпоху раннего средневековья оппозиция церковь — театр строилась с позитивно маркированным вторым членом. Святую мессу приравнивали к трагедии, священника, обозначающего Иисуса — к трагическому герою, а сам храм к театру¹⁰².

Исследователи постоянно отмечают тенденцию к динамическому развитию зрелищности и превращению ее в театральность в католической службе, указывая на то, что многое из представляемого в храме имеет «разноразличные» значения (З.Модзелевский). При этом оказывается и в современном исследовании возможным сравнение церковных паратеатральных процессий с оперой («Пальмовая процессия XV века в определенных моментах принимает формы оперного представления»); врата храма сравниваются с занавесом («Мы имеем здесь еще примитивный прототип занавеса, который до сих пор был не известен пальмовой процессии»); одеяния священников — с театральным костюмом («Костюм здесь — важный элемент обряда, способствующий театральному воплощению креста, являющегося объектом

поклонения»); пространство, в котором происходит процессия, сравнивается со сценой («Говоря театральным языком — полностью изменилась концепция сцены»). Эти высказывания немаловажны для нашей темы¹⁰³.

Очевидно, что «католическая» театральность носит символический и аллегорический характер; но в ней явно проступает стремление создать символ, исходя из конкретного, осязаемого, из вещных проявлений. Как писал А.Ф.Лосев, в латинской культуре «символ дан символически-вещественно»¹⁰⁴. Через этот вещественный символ культура передает высокую идею; она не страшится видимого мира, и потому может позволить вещественное оформление этой идеи. Православная символика чрезвычайно скупа в выборе материала, должно передать символическое содержание. Он отстоит от нее невероятно далеко. Она не стремится к соединению в символе высокого духовного и телесного, тварного. Католическая церковь явно тяготеет к динамике символического языка, он не застывал в своем величии подобно символическому языку православной службы.

В католической культуре сильно личностное отношение к Богу и к обряду, в ней всегда ощущался психологизм, как утверждает А.Ф.Лосев. «Восточному монаху не важен он сам, почему тут и мало «описаний» внутренних состояний подвижника. Западному же подвижнику, кроме Бога, важен еще и он сам»¹⁰⁵. Это противопоставление пронизывает оба культа. Благодаря заданному психологизму католическая церковь «впускает» человека в храм как исполнителя, что невозможно в православной церкви. В ней энергично развиваются признаки театральности.

Театральность в католической службе была сильна еще и потому, что в памяти культуры была жива народная театральность, которая, с точки зрения М.Андреева, и явилась причиной зарождения литургического театра¹⁰⁶.

Различия в отношении к театральности столкнулись при встрече культурных моделей римского и православного славянства, что и послужило толчком для развития украинского школьного театра. Очевидно, что он не в полной мере воспринял театральный заряд, заданный одной моделью и что другая модель этот заряд постаралась подавить, в результате чего и возникла специфиче-

ская природа украинского театра. В нем сочетались сдержанность визуального ряда и тенденция к созданию полноценного театрального действия, недоверие ко всем разновидностям игры и стремление поставить действие наравне со словом. Этот театр явно, как уже говорилось, двигался назад — к обряду, чтобы как-то оправдать не свойственный его культурному кругу художественный язык.

Чтобы представить это движение, необходимо выяснить, какое наследство передал польский школьный театр украинскому, проследить историю школьного театра, который появился не как светский институт; он нашел для себя лакуну в системе церковного образования.

Литургический театр Как известно, античные традиции в средние века были забыты. «Христианство признало театр искусством безбожным, языческим, связанным с уже уничтоженным общественным, политическим и моральным порядком. Издавались указы, запрещающие совершать таинство крещения над теми, кто был *scaenicus* или *scaenica*, актер или актриса»¹⁰⁷. Истинным христианам запрещалось, или не рекомендовалось посещать театр. Театральные представления были вынесены за пределы городских стен. Общество наделило актеров связью с антимиром. Так длилось до тех пор, пока не совершилось второе рождение театра.

Это произошло в стенах храма, где театр вновь оттолкнулся от обряда, противореча ему и одновременно подпитываясь им. Функция обряда оказалась поддержанной зрелищем. Театр же будто отказывался от своей природы — так сильна была религиозная функция. (Этот отказ затем отзовется в школьном театре.) «Истина разыгрываемой в этом театре драмы будет так велика, что она уничтожит принципиальную ложь подражания»¹⁰⁸.

Так зародилась литургическая драма, перед которой, по мнению ее исследователя З. Модзелевского, открывалось два пути: она одновременно является и обрядом и театральным зрелищем; в ней превалирует то одно, то другое начало. Она стала «театральным продолжением обряда» (З.Модзелевский). Ее время и место свидетельствовали о намерении верно воссоздать первичную ситуацию.

Переход от ритуала к драме не был плавным, хотя католический обряд, всегда разрешающий обращение к паратеатральным элементам, должен был облегчить его. Все равно и здесь произошел взрыв в культуре. Драма не вызревала только в литургии; как полагает М.Андреев, она обязана своим появлением на свет столкновению, слиянию народной и церковной обрядовости, которые, соответственно, в этой встрече претерпели глубокие изменения. «Эта встреча, втайне друг от друга, и втайне от себя, и породила драму»¹⁰⁹.

Поводом для нее и истоком стали тропы пасхальной и рождественской службы. Они существовали в католических храмах с XI века. Эти тропы развернулись в минимальные драматические эпизоды. Театральное начало развивалось подобно тому, как развивались песнопения, музыкальные тропы, отрывавшиеся от единственного звука Алеллуйя.

Слово в литургических драмах не было самостоятельным, оно заимствовалось из литургии. Потому иногда эти драмы именуют настоящими центонами. В них обнаруживаются цитаты из гимнов, псалмов, ораций. К орациям обращаются авторы как к «собранию и подтверждению просьб, которые верующие посылают Господу через священника»¹¹⁰, проповедей и Евангелий. Они не обязательно строго закреплены за отдельными литургическими драмами. Евангелие читалось, например, в такой литургической драме как *Mandatum* (Тайная вечеря). Его слова произносят «по ролям»: Христос, апостол Петр и хор. Так слова Евангелия приобретают диалогичность.

Части драмы-центона носят как монологический (орации), так и диалогический характер. Монологические формы, соответственно, задерживают развитие драматического начала. Диалогические формы, такие как молитвы, произносимые при разбрасывании пальмовых ветвей, положении креста во гроб, или респонсории, которые З.Модзелевский называет «микродрамой», или версеты, эти краткие цитаты из псалмов, объединяющие священников и паству, связывающие воедино различные части службы и литургической драмы, где они часто служат пуантами, — способствуют раскрытию драматического начала.

Все элементы литургической драмы объединены общей идеей по принципу монтажа. Анонимные авторы не боятся вынести на поверхность швы и скрепы, но иногда драма теряет их и становится живым диалогом. «Тогда даже тексты молитв превращаются в живую беседу ... Мы наблюдаем здесь постепенное исчезновение отдельности литургических форм ради единого, протяженного диалога»¹¹¹.

Слово литургической драмы пелось и произносилось. Эпизоды, в которых доминировало произнесенное слово, обрастали песнопениями, в них вклинивались *Te Deum laudamus*, *Gloria in excelsis*, *Benedictus*. Они исполнялись неоднократно как по-латыни, так и на народных языках. Так возникал синтез сказанного, произнесенного и спетого слова. В «рубриках» встречались напоминания о том, как нужно петь тот или иной гимн или респонсорий, например — *submisso voce*, — *alta voce*.

Возникали в драме жесты, отличные от литургических. Они уже были подобны сценическим, как в эпизоде поклонения, приобретали развитые символические значения — так, разбросанные пальмовые ветви на пути Христа означали добродетели человека, расстилание одежд символизировало умерщвление плоти (З.Модзелевский).

Известные персонажи священной истории не просто представляли перед зрителем, а вступали в действие. Их изображали священники и певчие. К этим персонажам добавлялись и другие, также евангельского происхождения (иногда из апокрифических Евангелий). Приближались к «исполнителям» и участники процессий, как в Пальмовой процессии. Они постепенно становились *dramatis personae*.

Их действия были евангельскими цитатами: они приветствовали Иисуса пальмовыми ветвями, бросали Ему под ноги свои одежды, омывали крест водой и вином, приваливали Гроб Господень камнем, поднимали крест под пение «*Surrexit dominus de sepulchro*». Кроме того, действия участников литургической драмы бывали внешне реальными, повседневными, но сохраняли символическое значение, как в литургической драме Тайной вечери, где совершается трапеза. Исполнители действий и вокальных партий или образовывали две группы, или сливались воедино.

Эпизоды литургической драмы находили для себя особое пространство, т.е. трансформировали уже существовавшее, приписывая ему символическое значение. Так храм символизировал Елеонскую гору. Всегда особо отмеченными были врата храма. В этом пространстве появлялись маркированные точки, в первую очередь центр, где высился крест. По этим точкам ориентировалось движение эпизода, которое трудно назвать сценическим, но которое по характеру к нему приближалось. Обычно это был путь от одной значимой точки к другой, например, от церкви к церкви; к этому пути прилаживался, подбирался словесный текст. Не менее значимым был путь и вокруг храма (*processio ad circuitum*). В ранних вариантах литургической драмы это пространство и это движение повторяли пространство первообразца. Существовали драмы, происходящие преимущественно в пути, а также такие, которые можно назвать стационарными.

В литургических драмах наряду с персонажами выступали символические предметы сакрального характера, способные замещать представителей высших сил. Так, в Пальмовой процессии Христа изображал не священнослужитель, а Его символизировали Евангелие, святые дары, распятие. Могли в литургических драмах присутствовать и выполнять особую роль изображения, а также свечи, хлеб, вино, как символы Тайной вечери, например. Церковная утварь преобразалась в своего рода театральные аксессуары, ими как бы готовились стать и пальмовая ветвь, и Вифлеемская звезда. Посреди храма появлялся стол (*Mandatum*). Одевания священников и певчих иногда отличались от литургических и обещали зарождение театрального костюма.

Итак, в литургической драме театральное начало будто высвобождалось из литургии, но не высвободилось окончательно; оно обрастало словом, обогащалось различными элементами игры, которые уже были готовы подавить слово, не утратившее своих связей с литургией. В драме уже наметилось художественное пространство и противопоставление зрителей и участников представления.

Высочайшего напряжения театральное начало достигло в пасхальном эпизоде — *Visitatio Sepulchri*. Это крат-

кий диалог между Ангелами (их изображали юноши в белых одеждах) и Женами-Мироносицами у гроба Господня. Ангел вопрошает: *Quem queritis?* Жены же, которых представляли монахи или священники, отвечают: Иисуса Назарянина. Ангел указывает им на пустую гробницу и саван.

Этот диалог полон динамизма, он предполагает особое место и время исполнения, особый вид движения, а также передачу эмоциональных состояний: от горя к радости. «Здесь в первый раз мы можем говорить о полноценной актерской игре, основанной не только на внешнем иллюстрировании библейского рассказа, но и об игре, вскрывающей различные психические переживания свидетелей пустого гроба»¹¹². В нем действуют *drumatis personae*, а не символические фигуры. Жен-Мироносиц обычно бывает три, реже — две. Приближаясь к Гробу Господню, они имитируют беседу. Ангелов иногда бывает несколько, а иногда только один. Костюмы участников этой литургической драмы — одеяния священников. (Хотя З.Модзелевский предполагает выход Жен и в обычном женском платье. Он приводит в доказательство следующее высказывание, комментирующее текст литургической драмы: *more muliebru ornati*).

Эпизод посещения гроба иногда дополняется эпизодом, представляющим Петра и Иоанна, бегущих ко Гробу Господню. Этот эпизод был комически окрашен, потому от него нередко отказывались. Ученики, а иногда Жены-Мироносицы, показывают зрителям, участникам обряда, саван.

Третий эпизод представлял встречу Марии Магдалины с Иисусом в образе вертоградара.

Сплетенные в единое целое, эти три эпизода уже отходили от евангельского образца в своем стремлении стать настоящим театральным представлением. Именно эта литургическая драма быстро оторвалась от целостности литургии и стала основой народной религиозной драмы, мистерии.

О восприятии этих эпизодов как особых, как драматических, свидетельствует и их графическая структура. В ней превалировал диалог между красным и черным цветом (в рукописи XV в.).

Visitatio Sepulchri — не единственный эпизод пасхальной литургической драмы. На каждый день Страстной недели было свое представление в церкви. Их ряд открывает Processio in Dominica Palmarum. Это скорее процессия паратеатрального характера, а не литургическая драма; хотя входя в пределы храма, она имеет право именоваться таковой. Затем следуют Mandatum (Тайная вечеря, умовение ног), Depositio Crucis, Elevatio Crucis — погребение и воскрешение Иисуса, объединенные наименованием — Sacrum Triduum. Если в первой литургической драме было возможно «реалистическое» решение, то вторые две требовали полной символизации. Иисуса в них символизирует крест, а позднее и фигура, представляющая Его; стражу у Гроба Господня — свечи.

Рождественская церковная служба дала свой эпизод, который словесно вторил началу пасхального и не был в отличие от него точной евангельской цитатой. «Что ищите, пастыри?» — вопрошает Ангел, и хор отвечает ему: «Христа Спасителя Господа». Этот эпизод не был развит в Польше, но несмотря на это, рождественских мистерий на польской территории было больше, чем пасхальных.

Оба эпизода, пасхальный и рождественский, были построены параллельно на уровне слова и жеста: сходны вопросы Ангелов и их жест, указующий на гроб или ясли. Оба эпизода наглядно представляли смысл великих праздников, Рождества и Воскресения.

Наряду с пасхальным и рождественским эпизодами в католической литургии существовал эпизод трех царей (Officium Trium Regium). Ангел возвещал благовест. Цари шествовали через весь храм к алтарю, рассуждая о дарах, приносимых младенцу Иисусу. Цари встречались с Иродом, и тот впадал в ярость. Выделялся как отдельный эпизод плач Рахили. В этом эпизоде изображался также совет Ирода с приближенными, избивение младенцев, иногда и бегство св. семейства в Египет. Как видим, здесь разрастался эпизод Ирода, становясь центральным. Впоследствии он сомкнется с театральным эпизодом рождественской литургии и войдет в рождественскую мистерию.

Театрализовался также эпизод Пророков. В храме выступала настоящая процессия пророков. Среди них са-

мым популярным был пророк Валаам со своей ослицей. (Заметим, что в «Комическом действии» Митрофана Довгалевского в прологе выступал Валаам, пророчествующий о пришествии Христовом: «Узрите, яже рекохъ, в слѣдующою мовѣ» (Р III 172)). Появлялся Валаам и в «Рождественской драме» Димитрия Ростовского. Он цитировал свое пророчество о звезде и вступал в диалог с Любопытством Звездочетским. Вместе с пророком Исайей выходил и в «Действии на Рождество Христово», говоря: «Тако странно, радостно и чудесно и ново, тако недовѣдомо вамъ вѣщаю слово» (Р III 157)). Пророки пели или декламировали пророчества о Рождестве. Выходили и Елизавета с Захарией, Иоанн Креститель, Навухудоносор, даже Вергилий с его IV эклогой, Сивиллы, также предсказавшие рождение Спасителя. Знаменательно, что эти эпизоды совпадали во времени с карнавалом с его предписанными бесчинствами.

Эпизод Пророков впоследствии сблизился с эпизодами пасхального и рождественского литургического театра, а в мистериях выступал в функции пролога.

Различные эпизоды литургического театра отнюдь не сразу стянулись в единое целое, но затем они, разведенные в церковном календаре, создали одно целое и в народном религиозном театре, и в школьном. Они легко прочитываются как основа всякой мистерии.

Эпизод поклонения Пастухов, который также стал частью литургического театра, слился с эпизодом поклонения Царей (Волхвов в православной традиции — Л.С.). К ним примкнули эпизоды Пророков и царя Ирода. Так зародилось ядро рождественской мистерии, более развитой в католической традиции, чем пасхальная. В рождественском литургическом эпизоде элементы театральности были сильнее, чем в других эпизодах, например, в пасхальном, что и позволило ему проявить свои центростремительные силы.

В пасхальном эпизоде также происходило стяжение воедино различных сюжетных ходов. Так разросся до пределов относительной самостоятельности эпизод с Женами-Мироносицами, покупающими благовония, эпизод бега учеников ко гробу Господню, который приобрел и элементы комического, эпизод явления Иисуса

Христа Марии Магдалине в образе вертоградаря. Вошел также в пасхальный цикл и эпизод сошествия во ад.

*Народный
религиозный
театр*

Просуществовав какое-то время в церкви, разросшиеся литургические драмы были вытеснены из сакрального пространства, что и сыграло решающую роль в становлении средневекового европейского театра. Результатом этого вытеснения в XIII веке стали мистерии. Они ослабили привязанность к обряду за счет разворачивания цепи светских эпизодов, стремительно врастающих в мистирию. Но тем не менее, мистерии не лишились ядра сакральных значений, связи с церковным календарем, хотя и оказались в десакрализованном пространстве — на городской площади, которая все же примыкала к пространству сакральному — к стенам храма. На этой площади эпизоды литургических драм, уже выстроившиеся в мистирию, встретились со стихией народной театральности, которая, как утверждает М.Андреев, уже была различима и в церкви, но не обладала такой мощью, как здесь.

Мистериальный сюжет, оказавшись в ином пространстве, не отказался от первообразца. Он требовал такой организации пространства, которая повторяла бы очертания пространства храма, символическое строение христианского космоса. Зрители народных мистерий, как и литургических драм, наблюдали действие, ориентированное по вертикали. Сюжет мистерий на городской площади разросся и обогатился второстепенными эпизодами. Огромное значение в нем начали играть обрамляющие его пролог и эпилог. В мистирию вошло бесчисленное множество персонажей. Евангельская цитата начала соседствовать с сочиненным словом. Итак, театральный код оказался пригодным для передачи высоких истин, которые ранее доносились обществу только с амвона. Позднее возникли и другие жанры народного религиозного театра, моралите, миракли, тесно связанные с мистерией.

Все эти жанры объединены связью с церковным ритуалом, что прочитывается и в способе обработки сюжета, и в расстановке персонажей, и в сочиненном и цитированном слове. Эту связь отмечали церковные пес-

нопения, обрамляющие отдельные эпизоды. Ведущими исполнителями этих пьес были клирики.

Если литургический театр, который задал сюжеты народной мистерии, рождественской и пасхальной, был ориентирован на слово и священную сущность его воплощал в скупом действии, то народная мистерия перестала быть только искусством слова, поддерживаемого элементами зрелищности. В ней превалировала театральность, действие, ее эпизоды соединялись с огромной свободой, даже просто нанизывались один на другой. В ней появились интермедии, несущие заряд комического. Если литургический театр целиком находился в сфере сакрального, то народная мистерия начала бесконечное колебание на границе сакрального и светского, чему способствовала ее публика, ее локус, ее актеры.

Народная средневековая мистерия и примыкающие к ней жанры не навсегда остались на площади. Они были востребованы другой сферой культуры, а именно — системой образования. К мистерии обратились деятели духовных школ, так как они видели в ней огромные возможности религиозного воспитания. Кроме того, для них было абсолютно ясно, что с помощью театрального языка ученикам можно привить и светские знания, и навыки светского поведения. Таким образом, через школу церковь могла свободно войти в светское пространство, а также отметить значимость границы между светским и сакральным. На этой границе и оказался школьный театр; такая его позиция была наиболее продуктивной.

Очевидно, что мистерии с городской площади не в неизменном виде очутились в стенах духовных школ. Они претерпели серьезные изменения.

Если прежде театральное время могло достигать чуть ли не пяти суток, теперь мистерии игрались в течение нескольких часов. Они из открытого пространства переместились в закрытое, притом отмеченное в сакральном плане. Они теперь игрались в зале духовной школы, стали вновь близки к храму.

Была видоизменена их структура, они из размытых театральных представлений, отдельные эпизоды которых могли меняться местами и не имели ни сюжетных, ни мотивационных сцеплений, превратились в четко орга-

низованное произведение для школьной сцены. Школьные драматурги не были заинтересованы в том, чтобы последовательно и пространно представить все евангельские эпизоды. Они следовали духу, но не букве. Главными персонажами школьных драм были идеи, а не их носители. Тем более что они, эти носители, были персонажами священной истории, которых ни в одном руководстве по поэтике не рекомендовалось выводить на сцену. Им всегда находили соответствие в замещающих их аллегорических фигурах, и этого было достаточно.

Школьные мистерии подчинялись правилам риторики, писались по-латыни. Только интермедии, чей комический потенциал был значительно ослаблен, сохранили народный язык.

Деятели школ отказались от принципов эстетики наивного реализма и перевели мистерии в аллегорико-символический код, хотя и не отказались полностью от средневековой эстетики. Эти пьесы на евангельские сюжеты оказались нагруженными развитыми теологическими построениями, энциклопедическими сведениями, античными мотивами, что составляло совершенно необходимое подспорье в образовании школьников. Рекреативная функция театра была ослаблена в максимальной степени, зато чрезвычайно развита функция дидактическая.

Так мистерии на пути своего развития проделали своеобразную петлю. Зародившись в храме, литургический театр вышел в открытое пространство города, из сакральной зоны в светскую, что и породило мистерии, которые затем покинули ее. Они вернулись на пограничье светского и сакрального, став ядром школьного театра, основой того феномена, который осциллировал в этом пограничье в течение всего своего существования.

Именно с этим театром, в его польском варианте, должен был встретиться театр украинский. Как уже говорилось, результатом этой встречи было не только получение собственно театрального опыта, но и столкновение театра с обрядом. Это столкновение обеспечивало специфическую театральность и верифицировало ее. Театр должен был получить обрядовую основу не только затем, чтобы получить право на существование, но и чтобы вписаться в сакральное пространство культуры

или оказаться на его границах. Он поместился между сакральным и светским, соответственно не утратив тесных связей с обрядом.

Обрядовость в эпоху барокко была характерна для многих литературных и музыкальных жанров. Специфической функцией агиографических памятников Ю.Исиченко называет обрядовую. «Житія и відповідни розділи житиїних збірок читалися в ході церковної відправи під час монастирської трапези, а також келійне»¹¹³. Эта же функция присуща гимнографии, молитвословной поэзии. Произведения этих жанров многократно переиздавались, что происходило, видимо, неслучайно. Должен был приобрести обрядовость и театр.

Как средневековые жанры зависели от обрядовой практики, так и театр эпохи барокко вошел в культуру на правах части обряда. Обряд никак не сковывал энергии театра, если это и происходило, то по другой причине. Ведь «именно в ритуале создаются предпосылки выходу творчества в новые широкие пространства особой интенсивности»¹¹⁴.

Отношения театра с обрядом, как и сам театр, не были стихийным порождением. Они были искусственны, как и сам театр. Но в этой искусственности культура нащупала подлинные, реальные соотношения искусства сцены и обряда. На поверхность поэтому вырвалось до тех пор скрытое движение культуры. Обряд становится и основой, и материалом, и средством художественного воплощения для школьного театра.

Обрядовая функция была присуща отнюдь не всем школьным драматическим жанрам. В наибольшей степени ею обладали мистерии, моралите же отстояли от обряда на более почтительном расстоянии. В театре существовало пространство, не подвластное обряду — имеются в виду интермедийные вставки; но в целом театр мог выявить свою сущность только в соприкосновении с обрядом. Как праздничные службы воссоздают смысл церковных праздников, повторяют, вспоминают Рождество и Пасху, как всякая служба в течение года вбирает в себя круг значений всего литургического цикла, так и школьный театр следует за литургией, встает в ряду воспоминаний основных событий священной истории.

Школьные мистерии распространяют эти воспоминания и включаются таким образом в ритуал.

Театр очищал обряд от художественных наслоений и открыто стремился к воссозданию архаических форм, к первозданному вживанию в обряд, что происходило, естественно, прежде всего в мистерии, хотя мистерия, за редким исключением, не воспроизводила свернутый сюжет церковного обряда.

Литургический театр и школьный

Также на школьной сцене очень редки были воспоминания о литургическом театре, хотя через польскую сцену украинский театр имел

все возможности их оживить.

Их можно обнаружить в пасхальных виршах Андрея Скульского. В них среди прочих выступает Мария Магдалена. Она отправляется искать Спасителя, вступая в хор Жен-Мироносиц с «oleyками коштовными» в руках. Все они решились не отступать от «учителява гроба». В «Торжестве Естества Человеческого» возникают очертания литургической драмы. Они обрастают действиями и монологами аллегорических фигур.

В первом явлении Ревность Матерняя «возбуждает от гроба Милость Божию», т.е. разыгрывается формула эпизода пасхальной литургической драмы. В пятом явлении происходит встреча Гениуша Магдалены с Милостью Божией «во образъ вертоградаря». Драматург явно следует за Евангелием от Луки. Затем он вводит эпизод последнего целования, которое творят апостолы, и развивает тему оплакивания Христа. Следуя католической традиции, автор создает очередной вариант планкта Марии, пишет монолог восставшей от гроба Милости Божией, которая, обращаясь к Ревности, подобно тому как Христос к Марии Магдалине и другой Марии (Мф.28.1) велит сказать ученикам о Воскресении. Затем следует эпизод подкупа стражи, рассказание Апостола Петра и центральный для нашей темы эпизод: встреча Марии Магдалины с Ангелами и Милостью Божией. Именно этот эпизод более других отсылает мистирию к ее первоначальному ядру, к *Visitatio Sepulchri*. Действуют те же персонажи, в том же пространстве. Их речи построены сходно.

Драматург возвращается к эпизодам собственно литургической драмы и в III части пьесы, где Жен-Мироносиц замещают добродетели, Вера, Надежда, Любовь. Они несут «аромати благовония». Они видят, что камень отвален: «Кто отвали сей камень? гдѣ здѣ положенный?» (Р II 262), — спрашивают они «юношу блаженнаго», Ангела, велящего им течь в Галилею. Эпизод заканчивается выступлением Милости Божией.

Эта пьеса разрабатывает и излюбленный литургической драмой эпизод соревнования учеников, спешащих ко гробу Господню (Ио.20.3-8). Кроме того, Петр и другой ученик, названный здесь Иоанном, отправляются в Галилею, обсуждая чудо Воскресения.

Можно указать также на немую картину «Трагедо-комедии» Сильвестра Ляскоронского, в которой Ангел отваливает камень, устрашая стражей. Здесь мистериальные мотивы свернуты до предела, но пасхальная литургическая драма угадывается.

В «Успенской драме» Димитрий Ростовский следует за Четьями-Минейми; он создает параллель пасхальному эпизоду. Ангелы открывают гроб, в котором должно покоиться тело Богородицы, и Фома, увидев его пустым, спрашивает: «Ах, что сѣ ест? сердцем ужасохся зѣло: Что гробъ празден? гдѣ ест тѣло погребенно?» (Р IV 214). Его вопрос перекликается с вопросом Жен-Мироносиц. Они спрашивают об этом же у Ангела у гроба Господня. Ангелы у Димитрия Ростовского предлагают Фоме воззреть на небеса. Так «Успенская драма» явно указывает на истоки школьного театра. В других украинских мистериях прямой связи с литургическим театром не обнаруживается.

Структура украинской драмы в сопоставлении с обрядом

В школьном театре, как и в обряде, игра — не самостоятельное явление, не самоцель. Она не высвобождается из целого и слу-

жит сакральным целям, подавлена дидактической направленностью школьных пьес. Ее собственной значимости пока не существует. Зритель не увлекается игрой, не оценивает ее с точки зрения эстетической, она несет

в себе совершенно иной заряд информации. В игре воссоздается картина мира.

Потому школьный театр, подобно обряду, требует к себе особого отношения, торжественного и серьезного, в котором иллюзия не воспринимается как основа театрального спектакля; театр участвует в устройении миропорядка. Его рекреативная функция не первична. Дидактическая функция, таким образом, также отступает на второй план.

Театр, подобно обряду, создает идеальный образ мира, восстанавливает миропорядок во всей его полноте. Он, в отличие от театра последующих эпох, не скрывает своего основного предназначения — моделировать картину мира. В этом он сходен с обрядом. Театр представляет христианский космос, «небесный град» и ад с его разверстой пастью, землю, с которой люди отправляются или в ад, или в рай.

Чтобы создать этот космос на сцене, драматурги пользуются словом, сценическим движением; они выстраивают с их помощью художественное пространство, которое моделируется также и сценой. Его воссоздание не происходит постепенно (что часто бывает в обрядах), хотя иногда в пьесах его этапы отмечаются словом. Космос — можно сказать — даже уже построен; это все произошло за временными пределами представления. Он уже задан, и задача драматурга состоит в том, чтобы привлечь внимание зрителя к его устройству, указать на место человека в христианском космосе. Такая общая цель, в которой нет места деталям и отдельным частностям, сближает школьный театр с обрядом.

Место действия не обязательно отмечено в школьной пьесе, хотя оно может протекать и в маркированных локусах, как в пьесе об Алексее человеке Божиим. Там указаны Рим, «град Едес» и просто «далекие страны».

Действие, как и в обряде, может совершаться везде и нигде; неважно, где семь смертных грехов венчают богиню Ериннес, или «Гоноръ Божий приходитъ и призывает Отмщенія Божіяго, дабы убило Еринну» (Р II 87).

Может действие происходить в четко обозначенных ярусах мира, где определенная точка не указывается,

как в аду в «Слове о збуреню пекла». В «Мудрости Предвечной» местом действия указан «едемский вертоград». В «Царстве Натури Людской» «Злост Люциферова на Натуру Людскую в раи царствующую шатается» (Р II 119). В «Отрывках пасхальной мистерии», как явствует из текста, действие происходит в раю.

Неважно, где появляется в финале «Диалога о страстях Христовых» Церковь. Она окружена аллегорическими фигурами Веры, Надежды, Любви и оплакивает муки Христовы, после чего обещает поставить ему всюду «вспаняльи олтарь». Такое место действия универсально. Это и мир души человека, и границы между жизнью и смертью.

Выделяются также в школьной драме библейские и евангельские топосы, освященные традицией: поле, на котором Каин убивает Авеля, гора, на которой Авраам собирается принести в жертву Исаака, Гефсиманский Сад, Голгофа. Как и в обряде, место действия пьес школьного театра относится к выделенным в мифопоэтическом и религиозном сознании.

Художественное время в этом театре таково, что сближает его с обрядом, ибо это время, как и в обряде — не историческое. Действие происходит теперь и всегда. Часто встречаются перебивы во времени, а также его опережение, совмещение настоящего и будущего, настоящего и прошлого. Это мифологическое время, время совершения обряда. Так Богородица заранее знает, на какие муки отправляется ее сын: «Маю тебе видѣти на горѣ Голгофѣ! Ахъ, повѣж ми, сину мой, чи юж неотмѣнный Декретъ, бысь мѣль умрѣти, бывши Богъ безвинный?» (Р I 193).

В этом театре, как и в обряде, «все привычные предметы и явления становятся знаками друг друга. Все они вовлечены в своего рода игру, цель которой — в проверке связей и отношений подобия между различными элементами мира, т. е. в конечном счете — в проверке его цельности»¹¹⁵. Знаковость школьного театра — вне сомнений.

В ритуале используются все виды знаков. Это «парад всех знаковых систем, естественный язык, язык жестов, мимика, пантомима, хореография, пение, музыка, цвет, запах и т.п.»¹¹⁶. Также и в театре встретились различные виды искусств: искусство слова, музыка, танец; в

нем наличествовал и изобразительный ряд. Потому синтез искусств на театральной сцене не мог оттолкнуть от театра — он возвращал к обряду. Тот же синтез наблюдался и в храме. Он был освящен церковной традицией.

Связь театра с обрядом проявлялась и в предпочтении театром символично-аллегорических форм. Так на сцене отзывалась символическая структура литургии. Например, на одном единственном символе — чаше — построена пьеса «*Dialogus de Passione Christi*». Эту чашу несет Ангел, страшась отдать ее Христу. Он встречает Богородицу, которая хочет взять чашу себе: «Принаймнѣйже, Ангеле, то рач учинити, Шоколвекъ с того кубка рач мнѣ удѣлити!» (Р I 188). Но Ангел не отдает чаши, и «смертоносный келих» шествует далее. Ангел приходит к Христу, и Христос просит: «Изъ иншого молю тя, участуй мя здроу, Понехай ребелію, отдали преч зброю!» (Р I 190). Ангел готов вернуться с чашей, но Христос его останавливает — он уже готов принести добровольную жертву за человечество: «Иду на крестъ, на кроты, и теж на катовнѣ! Стану предъ судіями, умру неотмовнѣ!» (Р I 192). И хотя Богородица пытается отнять у Христа чашу, он ее принимает. Так в основу пьесы ложится эпизод жертвоприношения, ставший центральным в литургии, так он передается в символической форме, и действие ни разу не отходит от своего символического ядра.

Символично-аллегорические формы сказываются в построении такой пьесы, как «Мудрость Предвечная», где между аллегориями распределены евангельские эпизоды, переведенные на язык символов. В заглавии пьесы «Торжество Естества Человеческого» прямо сказано, что на сцене будут представлены «фѣгури или образи страстей Христовихъ даже до самага во гробѣ положения» (Р II 215). В ней отсутствуют, например, библейские Адам и Ева, Змий, но зато есть фигуры Естества и Лакомства, Невоздержания. В «Успенской драме» Димитрия Ростовского на сцене выступают Митра Церкви, «раю вѣнец съ зеліа», котва Кораблю, крила Лествицы и другие богородичные символы.

Так же как и обряд, школьный театр не свободен во времени исполнения. Он зависит от основных дат

школьного и церковного календаря. Его представления, т. е. драматические жанры, закреплялись за отдельными праздниками. Театр совершал годовой круг. Пасхальная мистерия — рождественская — моралите на масляницу — вот основные точки этого круга, который дополняли пьесы, декламации и диалоги, посвященные концу и началу учебного года. Фон их составляли классные выступления, не выносившиеся в зал.

Ритм годового движения театра определялся законами построения сакрального времени и пространства, от которого зависели и другие виды искусств, отмеченные сакральностью. Так театр и во временном измерении втягивался в обряд, что подчеркивалось, например, и распространенными названиями пьес, как-то «Ужасной измены»; как гласит название, она была «изображена действием» «нынѣ же при запустныхъ пированїяхъ».

Как обряд имел постоянное место его воспроизведения, так и театр имел постоянное место исполнения — зал школы. (Изредка представления выносились в открытое пространство.) Его пьесы нельзя было играть где угодно. Судя по эпилогу «Отрывков из Рождественской мистерии» могли пьесы ставиться и в храме. Там сказано: «Мы за твое пыльное, слухачу, слуханья Зичимъ в небѣ з рожденнимъ Христомъ кролеваня ... За то, жесте *слѣхали бозкой в церквѣ хвали*» (Р I 181). Н.И.Петров и В.И.Резанов полагали, что эти слова свидетельствуют о том, что рождественскую драму ставили в церкви. В трагедии Андрея Скульского «Христос Пасхон» говорится: «*В церкви нам вѣрным, з уживаня поданый И мы теды, ту, с хутью в церкви ся скупивши*». То есть, здесь как место действия указывается храм.

Как и обряд, школьный театр был стабилен, постоянно повторял сам себя, воспроизводил уже известные формы, только варьируя их. Он не реагировал на новшества. Может быть, он откликался на них только в моралите и интермедиях, как формах, выходящих из сакрального пространства, где уже намечались светские сюжеты, возникали, пусть слабые, но все же личностные характеристики второстепенных персонажей. В остальном в этом театре ничто не изменялось, и пьесы его образовывали цепочки, звенья которых были чрезвычайно похожи.

Цепочки пасхальных и рождественских мистерий были внутренне связаны, что выражалось на уровне темы, сюжета и слова. И в пасхальной, и в рождественской мистерии развивалась тема прихода Иисуса на землю для спасения человека. Христос рождается на земле, соединяя землю с небом, принимая на себя плоть человеческую, но только без греха. Он своими страданиями на кресте поднимает человека ввысь, к небесам, дает надежду на спасение, которая и осуществляется в Воскресении. Так человек приобретает жизнь вечную, Адам и Христос соединяются. Эти идеи в стихотворной форме, со множеством риторических украшений излагаются персонажами и рождественских, и пасхальных драм.

Так, в программе «Рождественской драмы» Димитрия Ростовского говорится о противостоянии Жизни и Смерти и о том, как Жизнь побеждает Смерть и венчает первым венцом Натуру Людскую. Это пасхальная тема. В восемнадцатом явлении этой пьесы аллегорическая фигура Крепости Божией также развивает эту тему, повествуя о муках Христа на кресте за грехи человека. Вся «Рождественская драма» посвящена теме «премены мира сего», и примером ее служит царь Ирод.

И в той, и в другой мистерии находятся эпизоды о сотворении мира и человека. В них действуют одинаковые персонажи, список которых практически не меняется от пьесы к пьесе. Это высшие силы, силы добра и зла, человек и окружающие его аллегории. Список этот дополняется библейскими и евангельскими персонажами. Персонажи школьного театра, как и участники обряда, предписаны. Их число сводимо к постоянной величине.

Эти две цепочки мистерий не были равны. На Украине пасхальный цикл более развит, чем рождественский, что естественно в восточнославянском регионе. Пасха — «главный праздник православия. Его выдвигание в православии на первое место по сравнению с католическим Рождеством — знак преимущественного внимания к догмату Воскресения, развоплощению и «духу»»¹¹⁷. О таком соотношении великих праздников говорилось и со сцены: «Тое Свято (Пасха — Л.С.) над всѣ иншіе

нашѣ Свята: Гдыж земля долняя, зъ горним небомъ есть знята», или: «Иле солнце, над всѣ звѣзды выш ся находит, Тыле всѣ свята, собою превышаючи, Иле собою, ведне ихъ закрываючи» (Р I 86). О том же писал Варлаам Ясинский в «Трех виршах молитвенных»: «Во всѣсветлый сей праздник царскій, иже есть всѣм праздникам цар и Господь»¹¹⁸.

Можно перечислить пьесы, образующие эти два звена. «Dialogus de Passione Christi», «Слово о збуреню пекла», «Действие на страсти Христовы списанное», «Царство Натури Людской», «Торжество Естества Человеческого», «Свобода от веков вожденная», «Мудрость Предвечная», «Трагедо-комедия» Сильвестра Ляскоронского, «Властотворный образ човеколюбия Божия» Митрофана Довгалецкого, «Образ страстей мира сего» — это пасхальная цепочка. В рождественскую же входят: «Рождественская драма» Димитрия Ростовского, «Действие на Рождество Христово», «Комическое действие», анонимная рождественская драма. Сохранились также отрывки рождественских мистерий.

Эти два звена имеют множество сходжений, не только сюжетных, но и текстологических.

Вертеп

Несмотря на то, что рождественские мистерии не были особенно распространены на Украине, они оказались как жанр чрезвычайно продуктивными. Они способствовали «опусканию» обряда в народную среду. Обряд в мистериальной оболочке встретился здесь с фольклором, благодаря чему возник вертеп, народное кукольное рождественское представление. Это была еще одна реплика великого праздника, приближенная к народному религиозному сознанию и глубоко вошедшая в него. Переживание великих истин происходило по правилам народного искусства, но тип восприятия сакрального представления при этом оставался неизменным. Вертеп, как и мистерию, представляли только на Рождество, то есть он сохранял прикрепленность ко времени, свойственную обряду.

Место представления, на первый взгляд было произвольным. Вертеп вроде можно было показывать в любом людном месте, но на самом деле это не так. Вертеп —

это переносной кукольный театр, и его представления происходили в этом театре, внутри вертепа, который не утратил связей с сакральным началом. Связь эта манифестировалась устройством вертепа, вторившим храму, и только позднее приобретшим приметы жилища вообще, при этом не лишившись основных знаков сакральности — крестов на башенках или куполах.

Само название вертепа приурочивает его к Рождеству, ибо указывает на место рождения Христа. (В других языках существуют отсылки к иным рождественским локусам; в них заложено название города — Вифлеем, где родился Иисус, или ясель, в которых он лежал. То есть указание на священный локус в названии этого кукольного театра непременно сохраняется.)

Вертеп — это театр одного представления и одного сюжета, как и мистерия. В этом они сходны с обрядом. Он развивает в сценической форме евангельские цитаты: И родила Сына Своего Первенца, и спеленала Его, и положила Его в ясли, потому что не было места в гостинице (Л.2.7); эпизод поклонения в вертепе следует за цитатой из Евангелия от Матфея: Они, выслушавши царя, пошли. И — се, звезда, которую видели они на востоке, шла перед ними, как наконец, пришла и остановилась над местом, где был Младенец (Мф.9). Поклонение пастухов переводило на театральный язык цитату из Евангелия от Луки (Л.2.3-7; 16.13).

Основные персонажи вертепа, как и положено в обряде, постоянны: Св. Семейство, царь Ирод, которого Черт и Смерть тащат в ад. Список персонажей мог увеличиваться за счет Воинов, Телохранителей, окружающих Ирода, Ангелов.

Таким образом, вертеп сохраняет обрядовую функцию. Связан он и со школьной драмой, что выявляется, например, при рассмотрении «Рождественской драмы» Димитрия Ростовского. Она воспроизводит те же евангельские эпизоды, что и вертеп: поклонение Христу пастухов и волхвов.

Пастухи идут к вертепу, договариваясь о том, кто какие речи скажет, умиляются увиденному. Их речи являются неожиданный переход от высоких торжественных теологических построений о царе царей, его земной ни-

жете и небесном богатстве, о первородном грехе к выражению религиозного чувства простых деревенских пастухов. В вертепном представлении поклоняются Иисусу также Цари. Они, как гласит ремарка, подходят к вертепу и подносят младенцу Иисусу «часть малую золота», ливан, «сей дар умаленный», смирну. Первый дар знаменует Иисуса как царя, второй — как «врача душ и тел», третий — как архиерея. Заметим, что в «Действии на Рождество Христово» также подробно изображается поклонение Волхвов (Царей).

В «Программе рождественской драмы» эпизод поклонения сворачивается до аллегорического: «Ликъ челоуѣчскій Любоу Божью ко себѣ проявляетъ, серъца просвѣщенныя складаетъ у ясель» (Р III 150). В «Комическом действии» Митрофана Довгалевского «Виходят царіе со дары кланятися» (Р III 173).

Моралите

Обрядовое постоянство придает школьному театру и жанр моралите. Пьесы этого жанра объединены сюжетной основой притчи о Богаче и Лазаре. Она отчетливо просвечивает в «Ужасной измене сластолюбивого жития», в «Воскресении мертвых» Георгия Конисского, в «Трагедокомедии» Варлаама Лашевского. В этих пьесах фигурируют в различных ипостасях Богач и Лазарь, грешник и праведник, шествующие на небо или в ад. К ним примыкают моралите, основанные на агиографических сюжетах, об Алексее человеке Божиим и о св. Екатерине.

Пьесы школьного театра, как и обряд, не нацелены на создание эстетической ценности и не требуют от зрителя ее переживания. Они создают высшие смыслы, которые складываются из ритуально повторяемых слов и действий. Бесчисленные повторы на уровне слова и сюжета создают особую «устойчивую» конструкцию всех школьных пьес, в том числе и моралите; тем самым они отсылают их к обряду.

Очень важно, что слова персонажей моралите направлены не только внутрь драматического текста, но и рассчитаны на зрителей, молчащих участников театрального ритуала. Они прислушиваются ко множеству серий вопросов и ответов, из которых состоят, в основном,

моралите. Диалогическая структура, как известно — это и основная структура обряда, который есть «вопросно-ответный диалог». В нем «формируется сценарий ритуала и складывается форма его описания»¹¹⁹.

*Слово обряда
на сцене*

Обрядовость школьного театра усиливалась часто цитируемыми церковными песнопениями, не только в развитых драмах, но в диалогах и декламациях. В «Розмышляниях о муке Христа Спасителя» всюду перед пространными монологами Ангела и Отроков помечены начальные слова церковных песнопений, например: «Воскресения день просвѣтъмся людіе» (Р I 119). В.И.Резанов анализируя «Успенскую драму», доказывает, что в ней присутствует «своеобразная обработка гимнов, акафиста и канона Богородицы»¹²⁰. Исследователь подробно прослеживает, каким источникам обязаны символы, выносившиеся в заключительном явлении на сцену — Иоанну Дамаскину в первую очередь. В школьные мистерии включаются рождественские и пасхальные песнопения: «Слава в вышних Богу», «Христос воскрес из мертвых; Понеже самь создатель между челоуѣки Смерть смертію во живот претвори во вѣки» (Р II 387), «Христос раждается, славите!» (Р III 97).

Не раз цитируются в пьесах слова молитв. На тему — Отче наш выстраивается отдельный монолог. В «Успенской драме» прямо говорится, что после второго явления читается тропарь: «В рождествѣ дѣвство сохранила еси» (Р IV 199). В «Розмышляниях» Ангел завершает свое выступление словами: «Воскресь Христос из мертвых всѣмъ живот дароваль» (Р I 119). Заметим, что слова молитв иногда цитируются в пародийном ключе, что очень типично для школярской словесной культуры, ср. «Не рыдай мене, Аде, наполни пива во остатній день» (Р I 163).

Персонажи школьных драм выступают с молитвами, прежде всего сам Иисус. Реплика в «Трагедо-комедии» Сильвестра Ляскоронского гласит: «Молящагося Господа емлють и ведутъ въ преторъ ко Пилату» (Р II 305). В этой же пьесе, в восьмом явлении, Грешник молится об отпущении грехов. «Иона свободився от кита молится» (Р II 298) в пятом явлении. Моисей, спасший свой народ,

возносит молитву Богу в четвертом явлении этой пьесы. Молебствует Саул, «да избавит их Господь от иноплеменных» (Р III 149), как явствует из «Программы Рождественской драмы». Молятся Ангел и Грешник в «Успенской драме». Св. Екатерина возносит молитву Господу.

В «Отрывках Рождественской мистерии» «пречистая Панна стоячи псальтир читати, а хорь будеть спѣвати; «Благовѣстуй, земле, радост велию, пойте, небеса, Божию славу» (Р I 179). Другая ремарка этих же «Отрывков» гласит: «Тут заспѣвають «О Маріе и девице пречистая ...». В пьесе «Торжество Естества Человеческого» двадцать четыре старца, увидев на престоле Агнца, «падше на лица своя, «святъ, святъ, святъ» восклицають» (Р II 275).

Цитируются в пьесах также слова Священного Писания, пасхальной и рождественской службы, слова Иоанна Златоуста («Гдѣ твое, Смерти, жало? — Пропало!» «Гдѣ ти, аде, побѣда? — Бѣда.» (Р II 343)).

Так поддерживается связь театра с обрядом. Н.И.Петров не без основания считал, что «Dialogus de Passione Christi» состоит из пересказов евангельских сюжетов и переложений литургических песнопений.

Элементы обряда на сцене

Иногда обряд не изображался сценическими средствами, как крещение князя Владимира в пьесе Феофана Прокоповича «Владимир». Но тем не менее он был значимым смысловым и сюжетным элементом пьесы. Эпизод крещения завершает борьбу христианства с язычеством, основную тему трагедокомедии. Храбрый повествует о крещении Владимира, о том, как выстроились «два полка» — в одном народ «словенороссийский», в другом — «народ византийский», как был украшен храм, в котором князь принял крещение, и как выглядела купель, и какие одежды для крещения были ему приготовлены. То есть драматург описал подробно, где и как должен был произойти обряд крещения. Владимир же в своем послании пишет о том, как он из тьмы пришел к свету, облекся «во Христа», раскрывая смысл обряда.

В пьесе о св. Екатерине сделан намек на обряд крещения, как считает В.И.Резанов. Когда Екатерина (ее Гений) приходит к Отшельнику, и он раскрывает тайны

христианской веры, она переживает обращение, припадая к иконе.

В «Успенской драме» Димитрия Ростовского основой сюжета служит обряд погребения, построенный в тесной зависимости от обрядового театра. Богородицу оплакивает Плач, Утешение со Вравием, а также ее символы. «Аггели прочѣимъ поющимъ приходят ко гробу» (Р IV 208). Аллегорические фигуры выстраиваются и идут ко гробу. Прач рассказывает, как они несут тело к месту погребения. Они положат тело в гроб «Не на долгъ час, но сколко Иона в утробѣ Китовой быст и паки жив изшед отгуду» (Р IV 205). Это «мнимый» гроб (Р IV 208). Вестъ же подробно описывает обряд погребения на Елеонской горе. Апостолы полагают ее тело во гроб и несут через Иерусалим к Гефсиманскому саду. «Погребоша вверхъ горы пресвятое тѣло, ꙗко тамъ долго пребыша, сѣтующе зѣло» (Р IV 198). Они несут ветви и свечи.

В мистерии «Торжество Естества Человеческого» девятое явление изображает погребение Христа. «Иосифъ со Никодимомъ распятаго и умершаго на крестѣ снимают и у вертоградѣ полагаютъ в новомъ своемъ гробѣ, с погребателнимъ Аггелскимъ пѣниемъ болѣзненнымъ» (Р II 242). Эпилог первой части пьесы следует пасхальному циклу и предвещает во второй части Воскресение, подобно тому, как это происходит в службе накануне Пасхи. Во второй части «Милость Божая со аггелскѣми хори ликуеть» (Р II 277).

В «Действии на страсти Христовы списанном» последняя сцена — Плач рыдает умершаго и во гробъ положеннаго Христа — приближается к обряду. В.И.Резанов даже назвал ее «эмбрионом церемонии», которая происходила в Великую Пятницу¹²¹. Плач рыдает о Христе, положенным во гроб: «Нѣсть уже въ утробѣ Жизни моей, понейже создатель во гробѣ (...) Рыдай, и ввесь народе, за тя бо ест жертва» (Р II 106-107).

В «Свободе от веков вожделенной» в последней сцене также наличествуют связи с церковным обрядом. Ангел здесь повелевает сложить в гроб орудия страстей Христовых, «тажъ цѣлуеть привѣсти крестъ и Сушаго на немъ; посемъ купно снимаютъ со древа и полагаютъ во гробѣ тѣло Господа нашего» (Р II 157).

В трагедии Андрея Скульского «Христос Пасхон» есть указания на конкретную связь с обрядом. Тексту предшествует следующее замечание: «в Пятюкъ Великій, По вложеню Плащениць въ Гробъ» (Р I 74). Так задано время представления трагедии. Содержит этот текст и указание на место представления «презацного акта». В описании обряда также есть отсылки к обряду положения плащаницы: «З боязню на гробъ ся *тотъ* позираючи ... И при такъ зацнѣм Актъ со страхомъ стояти ... И *гробъ тотъ* с хоры Ангеловъ окруживший». В заключительных словах трагедии происходит слияние ее с обрядом: «О дай же намъ Христе рыхло дочекати: И Христось воскре, *ту у гроба* спевати» (Р I 86).

В «Мудрости Предвечной» в аллегорической форме описываются страсти Христовы, и хор поет: «Зрите в терніи агнца на жертву Оуготованна за душу мертву!» (Р II 204). Любовь, т.е. Христос, сообщает, что «умрѣти изволих, да будетъ Душа жива» (Р II 205). И в этой пьесе тема добровольной жертвы становится ведущей, как и в пасхальном обряде. Обряд целования плащаницы просвечивает в заключительных словах Мудрости: «Рыдасте Любве прежде тѣла пригвожденна, — Ридати подобаше в гробъ положенна; Обаче же воскреснетъ: нѣсть полза ридати, Лечь не отрещѣмъ сполне и облобизати» (Р II 211).

В пьесе о св. Екатерине на сцене представлена казнь ее — *Nic ducitur ad decollandum*, — гласит ремарка. Екатерина благодарит Всевышнего за посланные муки и просит воинов выполнить приказ императора: *fac cito quod faciendum est* (Р IV 292). Ее добровольная смерть за веру скрыто цитирует великий образец — искупление грехов человечества Иисусом на кресте, составляющее ядро церковного обряда. В этой же драме на сцене готовится погребение Августы, жены императора, обратившейся в христианство. Гению Екатерины император Гонорий рассказывает о том, как в церкви св. Петра во время службы (а служил папа Иннокентий) был услышан голос с неба.

Присутствует на сцене и намек на языческий обряд. Императора окружают Сенаторы. Один из них говорит, что пора принести жертву и отблагодарить богов за победы; другой сожалеет, что давно уже не почитались как

следует великие боги. Третий просит призвать жрецов, чтобы слава императора сияла еще ярче. Sacerdotes. — «Тobie ofiaґę у naszа wiаґę Prezentujmy» (Р IV 256). То же находим в анонимной «Рождественской драме». Жрецы прославляют Аполлина: «Призри на представших ти от жреческа сана, И приѣмши с кадилом воню фиміана» (Р III 192), «Сотворихомъ тебѣ жертвы тучны и кадила, Дабы твоя на земли слава не изтлѣла» (Р III 193). Они приносят жертву за того, кто просил заступничества у Аполлина: «Обаче, яко видим, от днесъ твоя жертва Упразнися от того человекѣка мертва, Его же чести твоей истинны ревнитель Закла на принось в твою святую обитель» (Р III 194). Жрецы обещают ему, что и убийца, за которого они просят, принесет ему жертвы и смирну.

Также представлены язычники у Феофана Прокоповича. Напомним призыв Курояда: «Воли, крови ізбирайте толстіи жертви давайте! Он есть бог молніелучный, любить м'ясо зіло тучни»¹²². Пиар, уже собравший дрова для жертвоприношения, боится, что праздника не будет. Пиар, Жеривол и Курояд затем рассуждают о своих несчастьях. Жертвоприношение на сцене не представлено, но к нему готовятся, о нем говорят. Это типичный прием школьного театра.

К обряду погребения отсылает один из эпизодов пьесы Георгия Конисского «Воскресение мертвых». В нем «Два приходят нищии и, сожалѣя о скорой смерти Гипомена, относятъ его тѣло до гроба» (Р V 168). Они берут его тело и собираются отнести к церкви, а затем похоронить как должно: «Отпоемъ з священникомъ надгробное тѣлу, Висиплемъ же и в память болшую могилу» (Р V 169).

В пьесе об Алексее человеке Божиим скупом дан обряд погребения Алексея в слове. Цесар предлагает слугам метать серебро и золото людям, теснящимся у тела святого, а также приказывает им: «Во остатку тѣло святое схойайте» (Р IV 185). Из ремарки следует, что тело Алексея выносят. Цесар подробно описывает будущую церемонию: «Тѣло его святое отнести кажѣмо В церков святыхъ апостоль; тамъ на час зложѣмо, Церемонию ему надгробну отправимъ По шести дняхъ» (Р IV 185). Цесар обещает справить Алексею серебряный гроб. В анонимной «Рождественской драме» хоронят Аполлина. Ремар-

ка гласит: «Жерцы падшаго бога износять вне на погребеніе с плачемъ» (Р III 195).

С рождественскими обрядами, в первую очередь с хождением со звездой, может быть соотнесено седьмое явление «Рождественской драмы» Димитрия Ростовского. Цари рассказывают Ироду, как они следовали за звездой, как звезда пропадала и вела их снова. Очевидно, что пьеса не основывается на обряде, но возможно, что сценография ее учитывает те возможности, которые предоставляет обряд как паратеатральный феномен. То же можно сказать и о первом явлении «Комического действия» Митрофана Довгалевского, где цари следуют за звездой, рассуждая о том, куда она их ведет.

Подобные опорные цитаты выстраивали и соотношение Ветхого и Нового Заветов, усложняя связи театра школы и обряда. В «Действии на страсти Христовы», перед тем как показать муки Христовы, драматург выстраивает ряд параллелей, должных привести зрителя к глубокому проникновению в смысл великой жертвы. Все они насыщены идеей добровольной жертвы, мученической смерти.

Каин убивает Авеля — в этой сцене Авель выступает прообразом Христа, и древнее жертвоприношение оканчивается прообразом жертвы Иисуса, сутью будущего церковного обряда. В этой небольшой сцене ключевым является слово *жертва*: «Отсель не принесу жертвы нѣкоея Богу», «Се агнца тучна тебѣ во жертву приношу Саваофу», «Скорблю зѣло, Авелю, яко Богъ нѣсть жертвы Моей пріят» (Р II 70-71).

Иосифа продают братья измаилитам. Среди братьев выделяется Иуда своей жестокостью. С ним ведет свой диалог Иосиф, его просит о пощаде, а тот не соглашается: «Ничтоже успѣють твои лестные молитвы, ты бо еси самъ вина твоя убитвы» (Р II 73). Иуда назначает цену за Иосифа в тридцать серебряников («тридцать сребниковъ») — эта цена превосхищает цену предательства Иуды, но Измаилиты хотят дать за Иосифа только двадцать: «Большой цѣны не мѣть» (Р II 76). Слово *сребникъ* повторяется не раз.

Иосиф — прообразует в этом эпизоде Христа. Он кроток, молит о помощи любимого отца, что является параллелью к молитве в Гефсиманском саду, и рыдает о

том, что будет в ров ввержен пустой. Этот ров знаменует гроб Господень, на что указывают и слова старшего брата Рувима, пришедшего ко рву и не увидевшего там Иосифа: «Увы мнѣ! Что сие есть? Отрочища въ ровѣ Иосифа не видѣхъ» (Р II 77). Неслучайно подробно развивается эпизод с приношением окровавленных риз Иосифа Иакову. Здесь угадывается — и бросали жребий о ризы его. Иосиф, которого братья хотят продать за серебрики, смиренно принимает известие о их намерениях убить его: «Что хотите, творите по сердцу своему» (Р II 233). Они в своих гневных речах постоянно говорят о том, что Иосиф не увидит отца. Это представляется более страшным, чем смерть.

В функции уподобления Христу выступает и Даниил во рву львином. Он подвергается мучениям, равным мнимой смерти, оказывается во рву, как в могиле. Он спасен и возвышен. В данной пьесе Даниил прообразует Христа в вертограде молящегося. Его силы укрепляет Ангел, явившийся ему.

Исаак, смиряющийся со своей участью, во всем послушный воле отца («Творю волю, отче мой: тебѣ послѣдую» (Р II 98)), также стоит в ряду прообразов Христа. Несущий «сноп дров» для жертвенного костра, он знаменует Христа, с крестом шествующего на Голгофу. В кратком диалоге Авраама и Исаака несколько раз повторяется слово *агнец*, несущее в себе сакральное значение.

«Благопослушливый» Исаак и Иосиф Прекрасный появляются в сценах «Торжества Естества Человеческого». Эпизоды их высвечивают комплекс значений, выявленных в евангельском сюжете. Ср. слова из Плача Богоматери под крестом: «Ти ли Иосифъ прекрасній, Златими одѣянь рясни, Въ ровѣ отъ браті вверженній?» (Р II 306).

Авраам сравнивает свою жертву с неудобной жертвой Каина и с жертвой смиренного Авеля и, что очень важно, с дарами, приносимыми младенцу Иисусу: «Смирни, ливана, злата — ничтоже требуешь» (Р II 229). Исаак, о котором Авраам сообщает, что он всегда «волю отчу смиренно» творил, развивает тему любви к отцу: «Ти мнѣ первая слава, ти радость едина» (Р II 230). Он охотно готов принять смерть: «Радостно вию мою под твой мечъ скланяю» (Р II 230), но вместо него по велению

Ангела закалаем будет *агнец*.

В пьесе «Образ страстей мира сего» также появляются Каин и Авель. Авель приносит в жертву агнца, Каин — сноп жита, и его жертва оказывается неугодной Богу. Глас с небес раздаётся: «Иди, согрѣшилъ еси, стыдно взываешь, Ибо неправъ даръ твой Господу приношаешь» (Р II 351). «Каин враждуетъ на брата и на Бога» и хочет его убить: «Ти ли праведень честень мнишья быти Богу? Се тебѣ отверзаю до неба дорогу» (Р II 352). Голос с небес прокликает Каина. Как видим, и в этом развернутом сюжете на первый план выходит тема жертвы.

Примечательно, что в пьесе «Властотворный Образ человеколюбия Божия» Смерть угрожает всем префигурациям Христа. Авель праведный вынужден услышать, что Смерть вместо покоя готовит ему «смертни сѣти». Моисей пророк, знаменующий Христа в эпизоде моления о чаше, не хочет принимать чашу: «Авва-Отче небесній, неси чашу сію» (Р II 341), но Смерть неумолима. Иосиф Прекрасный перечисляет все свои страдания и благодарит за чудесное освобождение, но Смерть уверяет его, что он не избегнет своей участи «за грѣхъ адамль данній» (Р II 341). Но в пятом явлении они все выходят из ада, то есть освобождаются от Смерти, и Авель от имени всех спасенных великой жертвой, благодарит Милость Божию.

В «Трагедо-комедии» Сильвестра Ляскоронского есть вставной эпизод с Ионой. Срок его пребывания во чреве китовом знаменует три дня, протекающие от смерти на кресте до Воскресения Спасителя, и потому этот эпизод на глубинном уровне связан с обрядом. III действие этой пьесы являет «страсти Христовы, смерть, погребение, воскресение и освобождение человеческое», т.е. изображает весь пасхальный цикл. Например, «Приходятъ ангели и поють»: «Цѣлованіе послѣдне Отдаемъ ти, неизслѣдне; Рани святіи твои лобизаемъ, Глави склоняемъ» (Р II 309).

Драма сближается не только с религиозным обрядом, но и со светским. В.Резанов усматривает в эпизоде свадьбы Алексея человека Божия реминисценции подлинного свадебного обряда, бытующего на Украине, конечно, а не в Риме. К ним относятся приглашение на

свадьбу, которое, с нашей точки зрения, обязано своим происхождением польскому этикету, а также свадебные подарки, которые приносят мужики. Мужиков отдаривают рушником, «тавалней» — это неперменный элемент свадебного обряда. Они, как и полагается, не начинают пить первыми, ожидают не только приглашения, но и первой чаши угощающего их Слуги. Как и положено, Мужики произносят задравные речи. Они танцуют, и танец, в соответствии со свадебным обрядом, начинает Слуга, а не они сами¹²³.

С обрядом смыкается не только драма, но и орации, вирши. Это происходит тогда, когда описываемый виршами объект совпадает с объектом поклонения. В пьесе Ивана Некрашевича «Исповедь», которую В.И.Резанов даже назвал «инсценировкой церковного обряда» делается попытка непосредственно представить «нравственное воспитание верующих» (Б.Н.Флоря). «Исповедь должна была побудить грешника к покаянию, способствовать восстановлению нарушенной грехами связи между человеком и Богом. Исповедь играла огромную роль в жизни каждого мирянина, какое бы положение он ни занимал, и каждого священника, ведущего свою паству к спасению»¹²⁴. У Некрашевича эта высокая идея подается в сниженном плане. Священник задает однотипные вопросы и получает однотипные ответы. Никто не чувствует своей вины перед Богом.

Священник исповедует Человека (Мужчину), который, оказывается, ни в чем не грешен. (Он говорит: «Горую да бѣдую; хочь хлѣба не маю, А нѣколи нѣкого я не позываю» (Р V 187)); женщину, чей главный проступок состоит в том, что в постный день ей брызнула на губу сыворотка, когда она делала творог: «Чого я не робила, ввесь ротъ полоскала, — Ісусе, прости мене, душу грешную!» (Р V 188). За женщиной следует Девица, также не ведающая греха. Духовник увещевает Детей, они также ничего худого не сделали. Но потом все они вспоминают о приближении Великого Поста и смиряются: «Ей, Богу покаемся, жѣнки и человекѣки, Що б у небѣ зо Хрістомъ царствовать во вѣки» (Р V 190). Персонажи «Исповеди», Мужчина, Женщина, Девица, Дети располагаются по возрастному признаку и этим напоминают

персонажей II части «Дзядов» А.Мицкевича.

«Чужие» обряды подаются в комическом плане, как в «Комедии униатов с православными».

Итак, украинский театр тяготеет к обряду, будучи словесной ритуализованной формой, выраженной также и в действии. Видимо, по отношению к обряду он занимает то же положение, что и ритуализированное поведение по отношению к ритуалу. Как пишет В.Н.Топоров, это поведение «балансирует на грани с профаническим, хотя бы косвенно и негативно обозначает эту грань, а в некоторых ключевых точках непосредственно реализует свою противопоставленность сфере профанического»¹²⁵.

Украинская культура не притронулась непосредственно ни к народному, ни к церковному обрядам, также и формы этикета не оказали на зарождение театра существенного влияния. Но театр, который всегда связан с обрядом, сделал эту связь непеременимым условием своего существования. Он во многих своих параметрах восходит к обряду, цитируя его структуру. Обрядовость этого театра противоречила его художественной природе, но без этого противоречия театр бы не состоялся. В этом таится основная специфика украинского школьного театра.

С тем чтобы представить, какова была природа этого театра, перейдем к рассмотрению основных средств театрального языка, а также тех трудностей, которые встретила украинская культура на пути усвоения театра.



Природа украинского театра: пространство, время, актер, слово, вещь

Попав в новую среду, театр отличался от своего образца, польского школьного театра. Он иначе по сравнению с ним формулировал темы драматических произведений, не давая им особой самостоятельности и подчиняя основным темам Рождества и Пасхи. Он нашел новые способы совмещения тем. Украинский театр остановился на архаическом жанровом ядре польского школьного театра, мистерии и моралите, и прошел мимо панегирических, исторических пьес; он не проявил интереса к возможностям развития жанра моралите и комедии. Этот театр оказал предпочтение одним сюжетам и отказался от других, которые по общим правилам поэтики могли войти в его репертуар. Так, он не однажды эксплуатировал тему префигураций Иисуса Христа на материале сюжета библейского рассказа об Иосифе, о жертвоприношении Авраама и даже о пребывании Ионы во чреве китовом, но сюжет борьбы Давида и Голиафа встречается только один раз. Некоторые сюжеты, свойственные всякому школьному театру, остались только на уровне слова.

Благодаря такому отношению к образцу, украинский театр построил особый тип пространства и времени, а также игры. Природа сценического слова приобрела новые измерения, так как на нее повлияли общие представления о слове, свойственные византийско-православному кругу славянства. Тип сценического поведения и характер перевоплощения также отличались от преподанных образцом. Имело свои особенности устройство сцены, положение вещи на сцене. В чем-то они совпадали, а в чем-то не совпадали с типом сцены и вещи в польском школьном театре.

Итак, театр претерпел изменения, свойственные всякому культурному феномену, попавшему в новую культурную среду. Одновременно он нашел новые средства художественного языка. То есть, природа школьного театра складывалась не только в зависимости от образца. Он стремился к созданию собственных очертаний. Так происходило движение «внутренней» истории школьного театра.

Перед тем, как рассмотреть особенности этой внутренней структуры, определяющие характер нового для восточнославянской культуры вида искусства, представим абстрактную структуру спектакля, спектакля вообще, последовательно опишем его составляющие. Это позволит нам перейти к анализу природы украинского школьного театра.

1. Предварительные рассуждения о театре

Театр объявляют то школой нравов, то зеркалом жизни, то независимым от жизни миром. Он бывает развлечением, поучением, философским обобщением, ритуалом. Ему доверяют задачу создания модели мира, копирования реальной действительности, ее символизации. Он то настаивает на своих истоках, возвращаясь к обряду, или к таким архаическим видам искусства как цирк, то находит принципы построения спектакля в новых видах искусства, как в кинематографе; как бы вдруг забывая о своей специфике, он стремится к литературе. Театр предпочитает карнавальные приемы игры, неожиданно совмещает их с ораторским словом. Иногда театр явно тяготеет к пластическим искусствам, в том числе к беспредметной живописи, к музыке; тогда спектакль становится движущейся картиной или подлинно музыкальным произведением.

В каждом из этих случаев основа театра неизменна. Он всякий раз здесь и теперь преобразует действительность, изменяя ее масштабы. Он творит новый мир, даже если его задача сводится к пассивному отражению действительности. Он обязательно вмещивается в естественный порядок

вещей, представляет нечто отличное от жизни, отталкивается от нее, даже создавая нечто подобное ей.

Основная задача театрального представления — создание иллюзии, что не означает только иллюзию правдоподобия; иллюзией может стать и эффект реальности, или создание образа этой реальности. «Имитируя динамическую непрерывность реальности, театр одновременно дробит ее на отрезки, сцены, вычлняя тем самым в ее непрерывном потоке целостные дискретные единицы»¹. То есть, он создает только абрис этого образа, но никогда не претендует на подлинность. При постоянном стремлении к жизни и отталкивании от нее «театральное действие есть непременно какое-то условное, символическое действие, есть знак чего-то, а не само действительное что-то, произведенное, равно как и не простая копия, — безыскусственная, технически, фотографически точная, воспроизводящая действительность»². Существуют виды театров, где стремление к иллюзии подавлено и не является доминантой.

Театр — это искусство, соединяющее в себе признаки пространственных и временных искусств. Театр избирает в пространстве некий локус и некую точку во времени и разворачивает свой ряд жизнеподобия или расподобления с жизнью. Это, по словам К.Эрберга, «живое произведение искусства, развивающееся из акта в акт во времени, и действующее в осязаемом пространстве»³.

Пространство Завоевав пространство, театр делит его на сферы, предназначенные для актеров и зрителей. (На самых ранних этапах этого деления не было.) Оставляя не тронутой сферу, в которой пребывают зрители (зал), только улучшая планировку зала с тем, чтобы представление можно было лучше видеть, театр видоизменяет ту сферу, в которой находятся актеры (сцену), превращает ее в художественное пространство.

Сцена, таким образом, не остается тем местом, где происходит представление. Сценическая площадка в идеале — форма, внутри которой совершаются художественные процессы, но форма адекватная им и способная их вызвать. Здесь творится художественное пространство, которое не

совпадает со сценой. Оно не есть место действия, «не пространство действия, не пространство событий, а пространство драмы»⁴.

Художественное пространство — не постоянная величина спектакля. Оно может видоизменяться от эпизода к эпизоду, приобретая новые значения. Как справедливо полагает Г.Ф.Коваленко, оно обладает собственной драматургией и подчиняется общим законам спектакля.

По некоторым концепциям к художественному пространству относится зрительный зал, т.е. весь театр оказывается художественным пространством, ибо в нем создается и воспринимается произведение⁵; так учитывается роль в спектакле зрителя. Если в литературе пространство творит слово, в изобразительном искусстве — пластический образ, то в театре в создании художественного пространства участвует множество компонентов. Конечно, в первую очередь очертания художественного пространства определяет устройство сцены, хотя это не значит, что сцена и художественное пространство не могут выступать в антитетических отношениях.

Сцена может быть открытой, сферической или закрытой, кубической. Пространство ее бывает замкнуто перспективным изображением глубины, или, напротив, открыто для обозрения со всех сторон. Но может стать сценой и любое пространство, для театральных представлений не предназначенное. Художественное пространство выстраивается, например, на улице — здесь разворачивается хэппенинг, для которого не обязательны декорации. По окончании представления это пространство утрачивает свойственные ему признаки и умирает вместе со спектаклем. Площадь, улица немедленно становятся прежними, когда всякие следы театра исчезают.

Если мы имеем дело со специально оборудованной сценой, то и она только на первый взгляд остается той же самой, что и во время спектакля. На самом деле она также меняется и не только потому, что исчезают декорации, находившиеся на сцене в течение представления. Это происходит потому, что сцена лишается примет театральности, которые придавала ей игра. Она перестает быть конкретным художественным пространством, теперь она снова ожидает следующих постановок.

Сцена в некоторые историко-культурные эпохи осознавалась как наиболее значимая компонента спектакля. Ей доверяли решение основных его задач. Она играла вместе с актерами, собирала воедино символические значения спектакля, выявляла систему его значений. Она закрепляла за персонажами определенные позиции и не разрешала им особой свободы передвижения.

Неслучайно она выступала в испанском театре XVII в. как аллегорическая фигура. Лопе де Вега ввел ее в прологи к читателям 1618 и 1623 гг.. Сцена жаловалась на постигшие ее несчастья, на то, что нет хороших актеров, хвалилась тем, что, хотя она и состоит из рам и полотен, она многому обучилась «благодаря живой силе стольких и столь различных комедий разных поэтов»⁶. Власть сцены над театром прекрасно осознавала эпоха романтизма. Л.Тик заметил, что в шекспировскую эпоху сцена занимала очень важное положение, что она играла, а не просто предоставляла место для игры, и сравнивал ее с современной ему сценой, удивляясь множеству ее нелепых условностей: «Мы мучаемся, не достигая художественных результатов над декорациями, строим в антрактах холмы и крепости, галереи и террасы, и чувствуем, как текст и театр взаимно мешают друг другу, противоречат друг другу»⁷. Театральным замыслам романтиков устоявшийся тип сцены мешал. Они искали новые способы создания художественного пространства и не хотели видеть в сцене лишь площадку для исполнения. Романтики не раз обсуждали, какую сцену следует предпочесть для новой романтической драмы. Тяготились сценой-коробкой и для своих космических драм-поэм предпочитали сцену сферическую.

«Пространство или планировка сцены должны способствовать целям искусства и игре артистов, ... помогать свободе функционирования театральных машин и способствовать иллюзии видимостей»⁸. Так писал великий сценограф XVIII века П.Гонзаго, подводя итоги завоеваниям в сфере преобразования сцены эпохи барокко, которые ожили в символическом и экспериментальном театре XX века.

Представления о самоценности художественного пространства утратили свое значение в XIX в., в реалистическом театре, где происходило совмещение понятий

сцены и пространства, или точнее, где понятие пространства лишилось художественной значимости. Художественное пространство — первый и основной признак самостоятельности театра как искусства. Превратившись в подобие зеркала, театр его утрачивает в первую очередь и оставляет за собой стандартно декорированную сцену, подменяющую пространство, которое переходит на вторые роли. Теперь доминируют слово и дидактическая направленность сюжета. Семантическая нагрузка художественного пространства исчезает и в театре соцреалистического направления. Социалистический реализм сочетает клише сценографии классицизма, романтизма, реализма. Сцену же предпочитает реалистического типа. Она вмещает любое художественное пространство, и любое художественное пространство оказывается подходящим для любой пьесы. Оно не маркируется в художественном сознании как органическая часть спектакля и оказывается равным сцене. С поражением доктрины социалистического реализма оно первым возродилось среди других элементов театрального представления и пережило подлинную революцию. Художник сцены стал наравне с режиссером.

Возможно, что художник-сценограф уделяет преимущественное внимание знакам-символам, они для него — основные средства создания театральной иллюзии. Тогда пространство обладает открытостью, бывает иррелевантным к действию.

Художественное пространство организует, как уже было сказано, не только сцена. Сцену ограничивают различного рода кулисы. В эпоху барокко и позднее, в конце XVIII в., рисованные на холсте кулисы, изображавшие различные ландшафты и городские планы, менялись с помощью специальных машин; так создавались различные виды художественного пространства и осуществлялась излюбленная идея XVII в., идея всеобщей изменчивости, протезизма. Заложенная в этой идее подлинная театральность привела к тому, что на сцене создавались многочисленные мгновенные изменения пространства, поражающие зрителя. Они становились доминантой спектакля.

В организации художественного пространства особую роль играют декорации, которые Н.Н.Евреинов называл

«костюмом места действия». Это могут быть живописные декорации, представляющие художественное пространство как «ожившее перспективное пространство картины»⁹. Этому же способствует рисованный задник сцены. Сцена в таком случае превращается в живописную среду.

Как показывает Г.Ф.Коваленко, художник сцены может вносить в пространство знаки подлинных произведений искусства, сакрального и светского. Анализируя творчество современного театрального художника Д.Лидера, он указывает, что тот «создает фресковую среду, которая охватывает полукругом сцену от портала до портала, от пола до колосников»¹⁰.

Живописные декорации сосуществуют с декорациями архитектурными, которые видоизменяют пространство, наполняют его знаками строений, дворцов, домов, их интерьеров. Они делят художественное пространство на отдельные сегменты, намечают их связи. Архитектурные декорации не только подражают реальности, или создают условные картины волшебных замков, таинственных парков. Они могут быть «совокупностью планов, переходов, конструкций, представляющих для актера подмости»¹¹. Тогда они выполняют некую геометрическую задачу, превращая пространство спектакля в собрание различных фигур, расположение которых подчиняется общему замыслу спектакля.

Декорации, организующие пространство пьесы, обычно сводимы к некоторым постоянным, что особенно явно прослеживается в эпохи, равнодушные к сцене и к художественному пространству. Исключение составляет авангардный театр и тяготеющие к нему; они стараются обходиться без декораций. Ср., «не должно быть никаких декораций. Для осуществления их функции довольно будет иероглифических персонажей, ритуальных костюмов, десятиметровых манекенов»¹². Напомним знаменательное название книги П.Брука «Пустое пространство». Эта пустота создает абсолютную свободу для актеров. Но в традиционном театре дело обстояло иначе. Например, трагедия требовала для своего пространства улицу и дворец, комедия — улицу с рядом домов. Сатирические сценки предпочитали пейзаж. То есть декора-

ции были по-своему предписаны, как и в романтической и в натуралистической драмах.

В создании декораций и художественного пространства огромную роль играет машинерия. Машины передвигают декорации, переносят актеров по воздуху, способствуют созданию иллюзии превращений. В некоторые эпохи все художественное пространство практически держится на машинерии, сцена становится «лабораторией мага-волшебника» (П.Гонзаго)¹³. Иногда все технические приспособления сцены тщательно скрываются, как в реалистическом театре, или, напротив, выставляются на обозрение — как у В.Мейерхольтца; в его театре машины выносятся на сцену и играют вместе с человеком и вещью, меняя свои очертания. Л.Попова знаменательно именовала свои декорации конструкциями. Она выстраивала на сцене пространство принципиально антиэстетическое, вписывала конструкции в открытое пространство. «Театр из «храма искусства» превращался в завод, помещение для игры рассматривалось как чисто производственное, нечто вроде цеха»¹⁴.

Декорации, как и сцена в целом, могут двигаться, что не только создает единую протяженность сценического действия, но и помогает зрителю увидеть представляемое на сцене в новых ракурсах, создает множественность точек наблюдения, как в архитектуре (М.Г.Эткинд).

Обычно сцену от зрительного зала отграничивает занавес, который «размечает спектакль, прочерчивает границы театрального мира»¹⁵, т.е. театрального, художественного пространства. Этому способствовал и средний занавес. Возможно, что занавес в театре отсутствует, что бывает как в старинном театре, так и современном.

Актеры с их действиями и перевоплощением, динамика сюжета, переведенного на язык сцены, заражают пространство театральной энергией, и пространство преобразуется. Его во многом создает актер, его слово и его действия. Слово в театре не изолировано от других видов искусств. Оно не есть перенесенное на сцену литературное слово. Спектакль — это не комплекс условий для прочтения или интерпретации пьесы. Слово в театре самоценно и имеет только ему присущие свойства. Оно, во-первых, играется, а не просто произносится; во-вто-

рых, оно рассчитано не только на персонажей, но и на зрителей, т.е. оно разнонаправлено. Слово соединяет персонажей, служит их своеобразным проводником, фокусирует основной смысл драматического представления. Оно прочерчивает отдельные сегменты пространства. Из монологов и диалогов персонажей вырисовывается его организация. Слово способно воссоздать невидимое, метафизическое пространство спектакля.

Характеристике художественного пространства служило и размещение персонажей. Персонаж обязан найти свое место в пространстве. Значимо в художественном пространстве и деление на левую и правую стороны. В классическом театре, в опере XVIII в., по традиции главные персонажи находятся слева, а второстепенные, менее значимые — справа. Они стоят на сцене параллельно рампе, за ними располагаются в ряд комические персонажи. Хор находится по бокам сцены¹⁶.

То же можно сказать и о движении. «Своей игрой, приближением к другим актерам и удалением от них, свободными «скачками» или ограничением зоны игры, актеры определяют точные границы их общей и личной территории»¹⁷. Движение предписано, и эта предписанность определяет характер пространства. Так, в некоторых видах театра актеры двигались только по кривой, создавая особый рисунок. Кривая создавала иллюзию обжитого художественного пространства¹⁸. В других театрах движение совершалось в соответствии с геометрическими фигурами. Так, в театре В.Мейерхольтца, следующим за комедией дель'арте, исследователи обнаруживают геометрический характер мизансцен. «Переходы персонажей совершаются по диагонали четырехугольника. Все переходы в конечном счете образуют круг. Круг — заключительная и совершенная геометрическая фигура»¹⁹.

Итак, пространство создается не только сценой, но и словом, движением, игрой. Они формируют его в значительной степени, никогда не отрываясь от него. Сцена соотносится с актером не как подиум с возвышающимся на нем оратором, а как мир и человек в нем.

В художественном пространстве на первый план выдвигается то центр, то периферия. Оно бывает различно ориентировано, например, по вертикали, или по гори-

зонталы. Эти ориентации совмещаются в одном спектакле, но в разные эпохи превалирует то одна, то другая ориентация, горизонталь или вертикаль. В мистериях пространство ориентируется по вертикали, в мешанской драме — по горизонтали. В романтической пьесе действие движется в обоих направлениях.

Художественное пространство делится на сегменты. Эти сегменты бывают замкнутыми, как мансьоны в средневековом театре, которые выглядели то как домики, то как беседки, или как помосты, колонны. К ним обращалась сценография барокко, тяготевавшая к средневековому типу; их убрал со сцены классицизм, стремившийся к единству места действия. Но деление сцены на части сохранилось. Одна ее часть принадлежала королеве, другая — королю. Это были дворец и сад.

Сегменты художественного пространства бывают открытыми и подвижными, как в театре XIX в. Их создают декорации и свет, структурирующий пространство и могущий стать единственным фактором его динамики.

Художественное пространство способно изображать всю вселенную целиком. Оно выполняет функцию модели мира, причем не только в средневековом или барочном театре. Ср. замечание французского драматурга П.Клоделя: «Сценой этой драмы («Атласный башмачок» — Л.С.) является мир»²⁰. Космос, мир в целом, изображался очень скупо, бесконечное едва намечалось. Например, на сцене возвышалось древо жизни, с помощью специальных машин показывались облака, раскрывались врата небес.

Могло художественное пространство изображать и какую-то одну часть вселенной, или «жизни», т.е. строилось по метонимическому принципу. Бывает оно отдельным интерьером и полем битвы, и концлагерем, и театром. Все его свойства воссоздают единый образ, который без особых усилий прочитывается зрителем. Он не должен проводить сложные процедуры, чтобы осмыслить представленное на сцене. В символическом театре, напротив, художественное пространство расподобляет вещный мир, оно его «дематериализует», «стилизует его под субъективный или галлюцинаторный мир»²¹.

Художественное пространство строится и по принципу метафоры. Тогда оно выражается вещью, вырастаю-

щей до размеров сцены, становящейся «аппаратом для игры актеров» (Г.Ф.Коваленко). Это может быть машина, сундук, скворечник, часы, мясорубка, как у Вс.Мейерхольда, А.Тышлера и других режиссеров. Вещи метафорически изображают мир, передавая его стесненность, его чрезмерную заполненность вещами.

В художественном пространстве значимо противопоставление действия, которое происходит внутри или снаружи жилища. Для пространства, воплощающего модель мира, это противопоставление безотносительно. Но в эпоху классицизма, наследующего античному театру, действие непременно происходит вне жилища, перед входом в него, в открытом пространстве, где рисованные декорации изображают ряд домов, уходящих от авансцены в перспективу улицы. Позднее действие переносится внутрь жилища. На сцене выстраиваются интерьеры дворцов, замков, еще позднее — гостиные богатых аристократических и мещанских домов. Декорации имитируют покои дворца и комнаты мещанского дома. Так с сужением действия, которое переносится из трехъярусного мира на землю, в разные ее точки, декорации меняются, теряя условность и приобретая конкретные очертания.

В XIX в. вновь в романтической драме возникают масштабные измерения пространства, оно расширяется, выходит за пределы жилища. Вместе с этим меняются декорации. Романтическая драма, а затем и возрожденная мистерия требуют пространства прежнего «космического» типа. Они лишаются примет реальности, только напоминают материальные формы. В них огромную роль играет цвет. К подобной сцене стремится авангардный театр XX века.

Время

Пространство в театре взаимодействует со временем, образуя таким образом театральный хронотоп. Театр преобразует время, что прежде всего демонстрирует пространство. «Их единство и законы на сцене — условности, определяемые не геодезией и астрономией, а эстетической целью»²². Именно в пространственных измерениях время становится «видимым», осязаемым. Время неуловимо, в

том числе и на сцене. Но никакой театр этого не боится. Время, видимо, самая условная категория в театре. Для его выражения нет только ему присущих средств. Приметы времени, его течение, паузы, временные сбивы создаются переформированием художественного пространства, сменной декораций; они играют актерами, например, сказываются в перевоплощении (грим, костюм актеров), а также словом. Их сообщения выстраивают очертания художественного времени, в котором движется спектакль. О времени говорят актеры также затем, чтобы зритель осознал, как оно длится. Временные изменения часто обозначаются авторскими ремарками.

Каждое направление в театре предпочитает свой тип времени. Кроме того, конечно, тип времени задает автор и режиссер. Некоторые виды театра безотносительны ко времени, как, например, народный. Некоторые же выстраивают представления, ориентируясь именно на время. Тогда оно бывает не менее значимым, чем пространство. Переходы от одной временной точки к другой маркирует движение сюжета.

Время, становясь художественным временем, может тяготеть к постоянной величине, как в театре классицизма, где всем пьесам задано одно и то же время. Оно оказывается рамой, в которой разворачивается действие. Здесь драматург не работает со временем. Оно не является структурообразующей категорией спектакля. Когда время выходит на сцену полноправным элементом спектакля, оно приобретает различные очертания. Оно, например, сближается по характеру с эпическим, что происходит особенно часто при театральных адаптациях прозаических произведений. Тогда на сцене время движется подобно историческому. Будущее не забегает вперед, прошлое не врывается в поток настоящего.

Но последовательное сцепление событий на сцене необязательно. Драматург или постановщик выбирают для показа на сцене их отдельные звенья. Между этими звеньями образуются порой большие паузы, зияния, также имеющие большую смысловую нагрузку. Эти звенья — отдельные точки исторического времени. Разбросанные во времени, порой происходившие в разные эпохи, события объединяет общая тема спектакля. Мо-

жет театральное время стягивать воедино течение времени жизни персонажа, как в моралите, или концентрироваться в одном ее эпизоде, как в психологической драме.

Таким образом, театральное время бывает прерывным и непрерывным. В течение двух-трех часов представления время разрывается на неравные отрезки, сгущается, замедляется или вовсе останавливается. Может оно ускоряться. «Временные отрезки могут быть связаны плавно, последовательно, а могут быть контрастные, резкие переходы»²³.

Театральное время претендует на то, чтобы представлять вечность. Тогда отдельные точки исторического времени на сцене не маркируются. Настоящее, прошедшее и будущее бывают неразличимы, они встречаются на сцене. Театральное время иногда стремится стать равным времени реальному, т.е. тому, в течение которого происходит спектакль. Оно внешне становится безотносительным к действию. Это часто происходит в экспериментальном театре. Театр всегда обладает средствами развести свое время со временем реальным. Он использует прием симультанного действия, когда на сцене нужно показать ряд одновременно протекающих действий. В разных сегментах сцены происходят различные события, притом иногда в несопоставимых отрезках времени. Итак, театральное время неодинаково — оно «есть слагаемые воедино времена, на которых зиждется действительность спектакля»²⁴.

Соотношение театрального времени и пространства с реальными — основное условие существования спектакля²⁵. Пространство-время спектакля, будучи условными, воображаемыми, никогда окончательно не удаляются от реального пространства-времени, в котором спектакль разворачивается и организуется вокруг актера. Это создает особую амплитуду колебаний от искусства к реальности. В театре существуют ситуации, когда сценическая иллюзия, кажется, готова исчезнуть, но затем она вновь появляется, театральный хронотоп восстанавливается. В основном, это происходит из-за принципиальной двойственности актерской игры.

Пространство и время спектакля подчинены единому ритму, который высвобождает внутреннюю энергию

спектакля и окончательно разводит с действительностью. «В театре, как и в поэзии, ритм не является ни внешним упражнением, добавленным к смыслу, ни экспрессивностью текста»²⁶. Он характерен и для игры, ибо характеризует «временную освоенность роли» (Е.Калмановский). Он выявляется на словесном уровне театрального текста, в том числе и прозаического. Ритм определяет смысловую структуру спектакля. «Выбор определенного порядка и подчинение ему всех движений и действий данного спектакля вносит в него формальное единство и создает стиль данной постановки»²⁷. На идее ритма строились многие театральные эксперименты, например, 20-х годов нашего века. В них участвовали последователи школы Ф.А.Дельсарта — Ж. Далькроза²⁸.

Идея ритма прочно связывает театральный спектакль с музыкой. Спектакль становится музыкально организованным, что не значит, что он превращается в представление, во время которого «за сценой все время играют и что-то поют»; «это спектакль с точной ритмической аппаратурой, с точно организованным временем»²⁹.

Актер и зритель

Театр делит людей на зрителей и актеров, которые неотделимы друг от друга. Неслучайно П.Брук однажды сказал, что театр может возникнуть в ситуации, когда человек находится в пространстве, отличном от повседневного. Но чтобы театр состоялся, на человека должен смотреть другой человек. Диалогическое их единство — основное условие существования театра.

Зритель по отношению к представлению занимает особую позицию. Он должен проникнуть в его смыслы и принять его условность. Он «должен поверить в правдоподобие сценического пространства, до известной степени почувствовать, что он сам принадлежит тому же пространству, что оно захватывает его, как захватывает сюжет пьесы»³⁰. Зритель из зала смотрит не только на то, что действительно находится перед его глазами, но и на то, что не представлено, но домысливается им. Он может полностью поддаться иллюзии, но может и не вовлекаться в спектакль. В таком случае представление остается невостребованным. От зрителя не должна усколь-

зать двойственность пространства и актерской игры. Уловить люфт, существующий между актером и ролью — одна из задач зрителя. Отчуждение зрителя от спектакля может стать принципиальной позицией, как в театре Б.Брехта, где актеры принципиально отчуждены от действия и предлагают эту позицию зрителю. Зритель воспринимает спектакль не только эстетически. В театре всегда сильны внеэстетические функции.

«В театре стирание границ между свидетелями и участниками, их перемешивание и предложение им одинаковых позиций — не только нарушает театральную условность, но и искажает смысл, сводящийся к тому, что одни служат свидетельству (актеры), а другие его воображают (зрители)³¹. Актеры и зрители в отличие от участников обряда занимают противоположные позиции. Но в современном театре делаются попытки сблизить актера и зрителей, вовлечь последних в действие, как в Экспериментальном театре Е.Гротовского³². Тогда между актерами и зрителями начинается взаимодействие, оно идет подобно тому, как это происходит в народном театре, где нарушение условной границы между зрителями и исполнителями постоянно. Зритель вовлекается в действие, вмешивается в него и подчас изменяет его ход.

Входя в театр, зритель изменяет повседневному стилю поведения. Оно театрализуется, и зрительный зал превращается в подобие сцены. Всегда существовали неписанные правила (а иногда они и записывались, как при Петре Первом) поведения в театре, которые менялись от эпохи к эпохе.

Человек, очутившись на сцене, преобразуется, становится художником, творящим на глазах у публики, или материалом своего творчества. «Материал актера — актер-человек, человек — как психофизический организм, как состав ощущений, настроений, самочувствий»³³. Человек существует в театральном времени-пространстве и подчиняется ритму спектакля. Оставаясь самим собой, он играет роль, т.е. принимает некое новое качество. Игра человека — это форма и смысл театра. Театр и существует ради этой игры, придает ей осмысленность и законченность. «В написанной пьесе — действие — пустое место, которое должно быть заполнено

актером, искусство коего (...) никак не вторичное, повторяющееся какое-то действие, а первичное — подлинное творчество»³⁴. Традиционно игра претендует на целостность, она синтезирует театральные образы. Но возможно обратное, когда в игре преобладает анализ — это типично для авангардного театра, — и она распадается на составляющие, одна из них начинает доминировать в спектакле.

Человек для игры использует свои психологические и физические возможности. «Актер — личность «безличная»; свое реальное лицо покидающая за кулисами, в своей уборной, и выносящая на сцену хотя свое же, но не реальное, а художественное лицо и свою «роль» воображаемого лица»³⁵.

Человек на сцене — пожалуй, главная специфика театрального искусства. Он притягивает наибольшее внимание. Он — инструмент особого рода, с помощью которого создается искусство здесь и сейчас. Все же остальные элементы, организующие спектакль, существуют и в других видах искусств, в живописи, литературе, музыке, архитектуре. Человек выдвигается на первый план, потому театр иногда называет искусством личности и определяют его через актера. «Театральный сценический акт есть акт актера»³⁶.

Полного наложения роли и Я актера не происходит, хотя существуют школы, как школа Станиславского, где требуется «почти отождествление» актера с персонажем. Внешне актер зачастую стремится к полной идентификации с изображаемым им лицом, но не во всех видах театра. Иногда, напротив, эстетически заданным становится расподобление. Актер настаивает на диапазоне между своими данными и стандартными представлениями об облике персонажа. Так осуществляется отдаленность актера от роли, вырастающая в художественный принцип. Главное, что между актером и персонажем существует «активно-творческая» связь (Е.Калмановский) — такова важнейшая сторона динамического существования актера в спектакле.

Колебания между актером и ролью необходимы, ибо актер двуедин; в его колебании от собственного Я к роли заложен знак эстетического направления в театре. «Актер оказывается тем особым масштабом, который со-

поставляет мир искусства с миром как таковым, организует и направляет наше восприятие пространственно-временных обстоятельств спектакля»³⁷. Актер не только воспроизводит текст и следует авторским ремаркам. Он преобразует данный ему материал, обращаясь «к своему голосу, интонации, декламации, фигуре, — словом, к своей маске-лицу (persona)»³⁸. Он — играет, пользуясь различными средствами. Его игра, несмотря на возможности импровизации, подчинена строгому порядку, организована, в том числе и благодаря ритму спектакля.

Игра как действие и перевоплощение

В игре может доминировать действие. Тогда сцена объявляется «областью движения»

(В.М.Волькенштейн), а театр подобного направления именуют искусством действия (В.Н.Всеволодский-Гернгросс). Основными в игре становятся сценический жест, мимика, различные виды передвижения по сцене, взаимодействующие между собой по-разному. Они раскрывают внутренний мир персонажа и его отношения с другими персонажами.

Действия актера на сцене не хаотичны, а подчинены «сверхзаданию», даже в том случае, если оно явно не сформулировано. Они насыщены смыслом наравне со словом. Эти действия, даже почти совпадая внешне с реальными, повседневными и бытовыми, таковыми не являются. Внутренне они с ними расподоблены, что соответственно меняет и их рисунок. Театральное движение, как бы оно ни копировало реальное, никогда с ним не сближается. Особенно это происходит тогда, когда они нагружаются символическими значениями. И обратное: «Никакое р е а л ь н о е действие, первичное или производное, имитирующее только, отнюдь не есть театральное искусство, не есть актерство»³⁹.

То же можно сказать и о жестах, которые не существуют изолированно и в идеале образуют некую законченную систему, или, по словам С.С.Мокульского, некий законченный период, «п а н т о м и м и ч е с к и й», «который должен также полно выражать настроение известного момента, как и сопровождающий его с л о в е с н ы й п е р и о д»⁴⁰. В некоторых видах театров система

жестов выдвигается на первый план и определяет рисунок роли, как в комедии дель'арте.

Действия актеров, его передвижения по сцене, его жесты в большинстве театральных школ расподоблены с реальной жизнью по определенным правилам, несоблюдение которых просто разрушает спектакль. Так существовала особая сценическая походка, «балетная выstupка», правила постановки ног актера; были просчитаны все возможные варианты его положения на сцене относительно зрительного зала и других персонажей. Всем корпусом он, например, поворачивался к зрителям, головой же — к персонажам.

Действия актера непременно ритмичны. Ритм движений иногда способствует образованию нового типа театрального искусства. Существует театр, построенный по законам метроритма (Б.Фердинандов). Движения актера в нем повторяют метр двудольного и трехдольного поэтических размеров. Он зависит от «лада, театральной гармонии, контрапункта». Мог ритм спектакля, его движение подчиняться законам симметрии. Все это не значит, что в действиях актеров постоянны повторы. «Художественный ритм создается не буквальным повторением какого-либо выразительного элемента, а его претворением в новой, постоянно возобновляющейся художественной целостности, его интонированием и акцентированием. В этом плане ритм оказывается категорией художественного *смыслообразования*»⁴¹.

Движение иногда сильно влияет на структуру спектакля; ему тогда подчиняются сюжет и художественное пространство. Так спектакль приближается к пантомиме, становится в какой-то мере хореографическим, как у Таирова, или у Мейерхольда с его идеей биомеханики, и даже «акробатическим».

Тип движения иногда отдаляет актера от образа человека, приближает его к машине, ср. декларации С.Волконского, Ип.Соколова: «Прежде всего актер на сцене должен стать автоматом, механизмом, машиной»; «Человек — машина: да, эта машина чувством приводится в движение и чувством «смазывается», но поскольку она машина, она подчиняется общим законам механики»⁴². Это положение — одно из частных в общем движении

авангардного театра, направленного против человека на сцене. Человека, как известно, пытались заменить не только машиной, но также марионеткой и сверхмарионеткой (Г.Крэг).

Может в игре преобладать перевоплощение. Н.Н.Евреинов считал его главной формой театральности и называл преэстетической⁴³. А.И.Белецкий полагал, что театр вырос «из владеющей человеком страсти к самоизменению, к преобразению своего «Я» и окружающего мира»⁴⁴. В перевоплощении на первый план выходит изменение внешности, грим, который П.Пави называет «своего рода живым костюмом актера». Гриму противостоит в своей неподвижности маска, к которой испытывает неподдельный интерес и XX век. Она представляет характер, а не сплетение эмоций и жизненных переживаний.

Перевоплощению способствуют изменение голоса, интонации актера, его походки и жесты. Не все эти средства используются одновременно, как в театре комедии дель'арте, который знал специальные комедии «с трансформациями», и где все действие было построено на многократных перевоплощениях. В народном театре практически ничего не значит мимика, где актер хочет быть услышанным прежде всего, а если увиденным — то только как силуэт в целом. Зато в символическом театре на первый план выходит работа актера с голосом.

Перевоплощения актер достигает и через театральный костюм. Он многофункционален, многопланов. С одной стороны, костюм связывает актера с художественным пространством, вводит его в мир пластических образов. Иногда он даже приближается по форме и функции к передвижной декорации. В нем преобладает не форма, а цвет. Костюм, пожалуй, более других художественных средств, имеющихся в распоряжении театра, служит воссозданию исторических картин на сцене. С другой стороны, костюм участвует в создании характеристики персонажа, играет наравне с ним. Он имеет и символическое значение.

Слово В некоторых видах театра над действием и перевоплощением господствует слово. Театр XVII-XVIII вв. был в гораздо большей степени, чем современный, ориентирован на слово. Он меньше

доверял сценическому движению, жесту. Это происходит всегда, если театральное произведение не хотят различать с драматическим, относят драму к литературе и оставляют за театром право только воплощения литературы на сцене. Но на самом деле слово иначе функционирует в театре, главное в том, что оно — играет.

Слово становится «первотолчком сложного художественного процесса, в итоге которого должен состояться перевод на «собственно сценический язык», создание (или пересоздание) роли на языке сценического действия»⁴⁵. Слово — само есть действие, особенно тогда, когда является главным средством создания сценического образа. Это типично для театра эпохи классицизма, в котором немногочисленные действия, перемещения персонажей подчинены слову, и само слово становится действием.

Актер переживает слово, присваивая его себе, играет его, различно интерпретируя. «Слово может звучать по-разному — в зависимости от общей концепции роли, её «единого» действия»⁴⁶. Слово порой подавляет театр, становясь хозяином положения, по выражению Э.Ионеско. Тогда оно занимает позицию «саморазвивающегося безличного начала», действующего помимо человека, — как считал Ж.-П.Сартр. Иногда слово только объясняет, комментирует происходящее на сцене, только дублирует его, усиливая таким образом значение; при этом оно не влечет за собой игру, но взаимодействует с ней. Актер всего лишь сообщает, что он намерен сделать или рассказывает о том, что произошло за сценой. Служит слово и самопредставлению актеров, вводит их в действие.

Может слово отсутствовать, как в «зоне молчания», в театре, тяготеющем к пантомиме. Оно заменяется речевым шумом — это прием безречевого выражения, используемый часто в авангардном театре. Этот шум невозможно осмыслить или расчленить на смыслообразующие элементы. Его, кстати, могут издавать не только актеры, но и специально оборудованные декорации.

Вещь Наряду с актером на сцене выступает вещь, также способная организовать структуру спектакля. Иногда она функционирует как аксессуар, как часть театрального костюма; иногда она явля-

ется органической частью художественного пространства, тяготеет к декорациям. Как уже говорилось, она может вырастать до размеров художественного пространства спектакля.

Вещь бывает безотносительной, даже будто лишней на сцене, но может иметь те же функции, что и актер. Вещь играет вместе с актером и ведет действие, она становится «орудием интриги» (О.М.Фрейденберг), «воплощающим ее персонажем. Это платья, перстни, вещицы распознавания, письма, золото (деньги)»⁴⁷. Она играет и перевоплощается, как и он, оставаясь будто прежней, вступает в новые, невозможные в реальной действительности отношения. Она изображает этот мир и эти отношения, но прямо с ними уже не связана. «Художественный предмет имеет не прямое отношение к вещам, за предельной ему действительности. Он феномен «своего» мира, того, в который он помещен созерцательной силой художника»⁴⁸. Актер входит с вещью в «содержательные отношения», не только манипулируя ею, отнюдь не подражая действительности, но иногда стараясь обойти ее, не заметить. Так создается рисунок актерской игры, в котором вещь определяет ее динамику. Вещь не пассивна по отношению к актеру. Она «толкает его к новым реакциям и оценкам»⁴⁹. Человек и вещь в художественном пространстве подчиняются не только законам театрального искусства, но и изобразительного.

Перемещаясь в художественное пространство, становясь инструментом в руках актера, вещь теряет присущие ей в жизни очертания и приобретает новые. Даже сохраняя достоверность, вещь на сцене расподобляется с вещью в жизни, так как становится ее образом. Вещь реальная, попав на сцену — часто театры пользуются реквизитом, состоящим из реальных вещей, с тем чтобы добиться исторической достоверности — перестает ею быть и не должна восприниматься как реальная, потому что на сцене существует не предмет, а «картина предмета» (Н.Н.Евреинов).

Чрезмерная «подлинность» вещей не служит истинной театральности. Как писал Г.Г.Шпет, «на театральных подмостках в угоду теории, строились «настоящие» дома, актеры одевались в «настоящие» костюмы, восста-

новленные исторически, театральные реквизиты становились филиальным отделением археологического и этнографического музеев, и истинное огорчение должна была вызывать невозможность дать зрителю «настоящие» гранитные скалы, глубокое море и бездонное небо»⁵⁰. Тогда вещь перестает работать, и ее нахождение на сцене теряет всякий смысл.

Вдобавок вещь, сделанная бутафором, никогда не повторяет полностью вещи реальной. Например, обычно бывает увеличена ее «фасовая сторона», обращенная к зрителю, в ней нарушены пропорции, изменены размеры — это все следствия законов иллюзорной театральной перспективы. Кроме того, отличается от подлинного материал сценической вещи⁵¹. Вещь на сцене не совпадает с реальной вещью. «Чтобы разыграть Царя Максимилиана ничего не надо, надо самый обыкновенный стул — это будет трон, на котором сидит царь, актеры же станут в круг перед троном»⁵².

Вещи, может быть, из-за ее материальности, неподвижности, постоянства отводят иногда задачу «воссоздания реальной действительности». По словам Станиславского, именно ей можно в первую очередь доверить создание иллюзии реальности. Стремление создать иллюзию через вещь приводит порой к тому, что сцена загромождается «реальными» вещами. Они становятся ненужным добавлением к спектаклю и оказываются своего рода излишеством. Масса различных вещей декорирует сцену, будто воссоздавая реальную обстановку и на самом деле не работая на создание смыслов спектакля. «Лишние вещи на сцене, не нужные для игры — нововведение реалистического театра XIX в.»⁵³ Правда, так было уже и в мещанской драме, и в комедии XVIII в. Родоначальником такого отношения к вещи в театре признавался Бомарше.

На сцене вещь может дать гораздо больше, чем только копирование реальности, так как она теряет присущую ей в жизни полифункциональность и приобретает символическое значение. При внимательном рассмотрении обнаруживаются и ее новые функции. Иногда новые свойства вещи и новые ее функции бывают не сразу понятны зрителю. «Сценический знак не выявляется сразу,

он вновь облекается плотью. Разглядеть его демонстративно доверено зрителю»⁵⁴. Вещь на сцене иначе, чем в жизни, взаимодействует с другими вещами. Это взаимодействие наличествует и тогда, когда она является элементом художественного пространства.

Иногда вещь на сцену не допускается, за вещь играет актер. Так сценограф бросает вызов той аморфности пространства, которую порождает обилие вещей на сцене, за которыми теряется сущность спектакля.

Синтез искусств

Известно, что театр — есть искусство синтеза. «Произведение театрального искусства формируется не иначе, как при совпадении (всех этих) элементов в месте и во времени»⁵⁵. На сцене встречаются архитектура и живопись, слово и музыка, танец, и эта встреча подчинена единому ритму. В спектакле все отдельные ритмы сводятся к «единому знаменателю». Как полагает К.Эрберг, это происходит благодаря режиссеру. Его искусство «оказывается, таким образом, искусством художественного сведения к одному органическому целому всех причастных к сфере театра искусств»⁵⁶. Таким образом, «ритм становится одним из композиционных средств, с помощью которых осуществляются эмоционально-смысловые сопоставления и повышается семантическая емкость художественного произведения»⁵⁷. Эта встреча ни для одного из искусств не проходит бесследно. Как считал А.И.Белецкий, каждое из них идет на очевидный компромисс друг с другом. Все они вступают в иерархические отношения нового порядка, которые различны в разные историко-культурные эпохи и зависят от эстетических установок постановщиков и драматургов. Необходимо, что они присутствуют в одном спектакле абсолютно все. Число синтезирующихся искусств может быть сведено к минимуму, как в экспериментальных театрах.

Один тип спектаклей тяготеет к архитектурным решениям художественного пространства, другой — к живописным. Разные виды искусств появляются на сцене отнюдь не на равных правах. Акцент в спектакле может быть поставлен на театральном слове, или на живописи. Так образуется доминанта спектакля. Она зависит как от замысла постановщиков, так и от особенностей поэтики

историко-культурной эпохи. Все, что представляется на сцене, являет собой сложную знаковую систему, и знаки этой системы — разного порядка. «Знаки в чистом виде редко появляются в театре, каждый из них включен в целый комплекс выразительных средств»⁵⁸. Итак, на сцене мы имеем дело не с самими искусствами, а с их знаками, например, архитектуры и живописи в декорациях, но не с собственно пластическими искусствами. По законам живописи выстраиваются художественное пространство и отдельные мизансцены, создаются театральные костюмы, не повторяя при этом известных живописных произведений; тут же действуют и законы архитектуры, которые не переносятся на сцену, создается только иллюзия их действия. В кругу этой иллюзии организуется пространство, знаки архитектуры служат смысловыми сигналами. Скульптура оказывается в центре внимания театрального художника, например, когда играет ожившая скульптура; она движется особым образом, для нее типичен особый тип сценической речи⁵⁹. Музыка и танец, даже не появляясь на сцене, могут воздействовать на слово и характер сценического движения.

На сцене не воздвигаются подлинные произведения архитектуры. Театр ощущает ненужность этого. Даже если спектакль идет на открытом воздухе и в качестве декораций используются реальные строения, памятники архитектуры, это ни в коей мере не способствует созданию театральной иллюзии. «Основной момент архитектуры — распределение материальных масс и организация конкретных тяжестей. Архитектура всегда имеет дело с м а т е р и е й ... архитектура, оперирующая в пространстве лишь соотношением тяжестей и опор, не может оказать театру никакой помощи»⁶⁰. Таким образом, театр только имитирует архитектуру, да и то отнюдь не во все историко-культурные эпохи. Иногда он имеет в виду подлинные, иногда воображаемые произведения, но всегда только создает их образ и подчиняет единству спектакля.

Часто сценограф довольствуется принципом метонимического изображения архитектурного ряда на сцене, не говоря уже о том, что в некоторых направлениях его основной задачей становится разложение языка архи-

тектуры на составные элементы, с помощью которых он выстраивает пространство сцены. Тогда сценограф работает с объемами и массами, нарушая привычные пропорции пространства. Например, Веснин на сцене Камерного театра сталкивал «разновысотные поверхности» под различными углами, соединял их лестницами»⁶¹.

Сценограф может только в общих чертах использовать принципы архитектурных решений пространства и декораций, полностью отказываясь от живописного начала, а также от воспроизведения архитектурных произведений, но требует подлинно «архитектурного» восприятия сцены зрителем.

То же можно сказать и о скульптуре, статичность которой заранее противоречит динамике спектакля. Она появляется на сцене как часть декораций, копируя и имитируя великие образцы. Ее влияние порой можно усмотреть в особой композиции сценического движения. Но движение в основе своей противоречит скульптуре: «Цель скульптуры — организация мертвых материальных форм в одно художественно застывшее целое. Цель сценической пластики — ставить тело человека в ряд последовательно меняющихся поз, с намерением вызвать в зрителе чередованием этих поз известный образ, отвечающий художественному образу роли и поясняющий эту роль в заранее задуманном направлении»⁶². Таким образом, не скульптура, но знак ее возникает на сцене. На сцене она, если и появляется, то переживает такие изменения, что почти перестает быть сама собой. Это происходит и в немых картинах, так называемых скульптурных группах. (К.Эрберг удачно называет их пластическими ферматами).

Трудно утверждать, что на сцене присутствует реальная живопись. Хотя как искусство, существующее в двухмерном пространстве, живопись скорее, чем архитектура и скульптура, может воздействовать на спектакль. Возможно, что театральное направление явно тяготеет к живописности, что сказывается и в организации художественного пространства, и в характере декораций, вещей и костюмов. Так, в театре Таирова («Федра») «развертывание образа во времени достигнуто за счет динамических элементов-деталей и прежде всего цвет-

ных полотнищ фона, уверенно акцентирующих эмоциональный пафос каждой картины»⁶³. Сценограф иногда открыто цитирует живописные полотна, особенно в мизансценах, акцентирует колористику костюмов. Но это все равно живописные аллюзии, знаки живописи.

Музыка также, с одной стороны — это полноценное искусство на сцене, но, с другой, она выполняет второстепенную функцию, пишется специально для спектакля и разорвана на отдельные вставки, музыкальные номера драматических эпизодов. Оно иногда начинает жизнь вне театра, но чаще умирает вместе со спектаклем. Становится музыка особым фоном, определяет характер словесного ряда пьесы. Только в опере музыка является ведущей и самостоятельной величиной. В драме она взаимодействует со словом, иногда даже подчиняет его себе, выявляя его скрытые возможности. Часто она звучит в те моменты, когда на сцене замирает действие, в паузах, необходимых для развития сюжета.

Танец нередко служит только украшением спектакля. Но возможно, что в спектакле налицо тяготение к хореографии, к пантомиме. Тогда в театре превалирует «внесловное», «внедраматическое» — так развивается искусство телодвижения, мимики (А.Ф.Лосев).

Список элементов театральной структуры был бы неполон, — считает В.Всеволодский (Гернграсс), — без тех, которые образуют техническое оформление спектакля. Он состоит благодаря труду разных ремесленников.

Итак, знаки архитектуры и живописи, скульптуры, музыки, танца, слова — суть образы этих искусств на сцене; их полностью раскрывает игра, которой они подчинены. Она собирает их воедино, создавая иллюзию синтеза, их органического и равноправного слияния, самую великую иллюзию театра. В игре они соединяются, и в этом соединении рождается театральный текст. Образы различных искусств на сцене становятся и источниками создания различных художественных кодов. Часто эти коды внешне совпадают, виды искусств как бы дублируют на сцене друг друга, но тем не менее именно так создается та «информационная полифония» театра, о которой, как о главной примете его говорил Р.Барт⁶⁴.

Театр и детеатрализация

Театр не во все времена своей истории остается неизменным.

Есть моменты, когда театральность как бы сгущается, затмевая собой слово и сюжет, когда театр особенно настаивает на зрелищности и синтезе искусств, когда действие актеров подавляет слово, и театр чрезвычайно далеко отстоит от литературы, не позволяя усомниться в своей независимости от нее. Он возрождает импровизацию, обыгрывая каждый элемент своей структуры, время, место, перевоплощение актера. Театр может играть и в театр.

Но иногда он как бы начинает тяготиться своим собственным языком и начинает поиски нового, не-своего языка. Особенности художественного пространства и поведения актеров кажутся излишними, их игра чрезмерной. Театр будто скучает в отведенном ему пространстве культуры и отыскивает пути сближения с другими видами искусств. Он охотно изменяет своей природе. Происходит своего рода «детеатрализация» (А.Гвоздев). Тогда сцена становится просто местом действия, вещь теряет свою полифункциональность и символические значения, а актер не придает никакого значения сценическому движению и становится чтецом-декламатором. Музыка или танец отрываются от сценического действия. Синтез искусств оказывается невостребованным. Театр утрачивает свою созидающую роль, перестает быть моделью и метафорой мира, приближается к движущейся фотографии, в лучшем случае — к литературе⁶⁵.

Подобные явления происходят тогда, когда театральный язык одной эпохи явно устаревает и начинается созидание нового, как в случае с украинским театром. Тогда необязательно происходит немедленный взрыв изнутри и одновременное перестраивание всей системы художественных средств. Возможно и сознательное сдерживание их возможностей. Оно позволяет испытать различные средства театрального искусства и обозначить некоторую паузу в развитии театрального процесса, отход от собственно театра. Так случилось на украинской сцене. Не только внутренние театральные процессы приводят к ослаблению театральной энергии. Способствуют этому и внешние факторы. С этим явле-

нием мы сталкиваемся, анализируя историю украинского школьного театра.

Он мог бы унаследовать от своего образца развитую художественную систему, дополнить и усовершенствовать ее. Но этого не случилось. Внешние причины заставили театр пойти на серьезные уступки и перестроить свою структуру с тем, чтобы скрыть свою сущность. Эта перестройка не декларировалась открыто, о нем не говорили со сцены. Нацеленность на экономность художественных средств была внутренней. Она обеспечила и неявное, «за сценой» происходившее переделывание театра. Украинский театр не начал с того, что предложил зрителю развитые, полноценные спектакли, а затем постепенно их превращал в более скупые в эстетическом отношении представления. Он сразу заявил о своей принципиальной «бедности». Украинский театр превратился в сдержанный театр, тяготеющий в своих художественных средствах к поэтике средневековья.

Общая идея противостояния зрелищности и театральности могла вообще привести к отказу от театра, но этого не случилось. Будучи чрезвычайно мобильным искусством, украинский театр мгновенно перестроил то, что ему было задано польским школьным театром. Представляя сложности приживания, адаптации театра в новой для него среде, противодействие этой среды, можно предположить, что «детеатрализация» могла зайти слишком далеко. Но этого не случилось. Несмотря на сложные внутренние процессы, перестановку акцентов, перемещение составляющих, а также утаивание, сокрытие некоторых черт или даже полный отказ от них театр, появившись в новом обличье, сумел не изменить своей природе. Так наращивался еще один пласт его внутренней истории.

2. Особенности украинского театра

Напомним, что театр входил в систему искусств, с трудом с театром уживавшихся. Он должен был найти пути приспособления к художественной абстракции, найти средства создания сценического языка символов.

Ему явно противоречил надличностный характер этой культуры. Культуре же в целом претила наглядность театра, его динамизм и положение человека на сцене. Но она уже не была закована в сетку жестких норм, на нее воздействовали «внешние факторы». Как было показано, театр был принят и освящен обрядом. Он пошел по своему пути, и внутреннее его движение раскрывается в анализе природы этого театра.

Художественное пространство В новой для него художественной системе театр отверг метонимию и метафору, эти основные оси построения всякого художественного языка.

Метафора — это основа языка романтизма, символизма, — полагает Р.О.Якобсон. Добавим, и барокко. Театр не реагировал на требования эпохи, «не заговорил» на языке метафоры, и следуя вневременным художественным задачам, отказался от метафоры как ядра системы спектакля. Он положительно не имел в виду и метонимический принцип воссоздания действительности на сцене, который, по мнению Р.О.Якобсона, присущ реалистическому направлению. Если метонимию и можно усмотреть в интермедиях, то сразу бросается в глаза ее трансформированность. Интермедии никогда не шли по пути мимесиса. Они не отклонялись от действия «к обстановке, а от персонажей — к пространственно-временному фону»⁶⁶.

Театр в целом стал подобием мира. Как мир был театром, так и театр — миром. Его отношения с миром были отношением образца и копии, он предлагал увидеть его строение и осознать сетку смыслов, наброшенных на него, отнюдь не через сложную систему подобий, или рассматривая *paris pro toto*.

Театр был равнодушен к «жизни». Он не выносил на всеобщее обозрение свою способность подражать, мимикрировать, проходил мимо тех моментов, которые театры последующих эпох делают исходными для построения художественной системы. Но это не значит, что он жизни не касался. «Жизнь» на школьной сцене была, но значительно шире повседневной.

Как мир был создан однажды и был целостен, так и его театральная модель была предписана, уже создана и не распадалась на составные части. Она не предлагала различать частности. Искусство сцены той эпохи не членило мир, вырывая из него значимые детали, не предлагало отдельные зарисовки, способные привлечь внимание. Как всякое событие, чтобы быть увиденным и услышанным, вписывалось в рамки христианского космоса и священной истории, так и театральные сюжет, театральное представление были целостны, и отдельное явление не было в нем значимо более, чем полная картина мира.

Театр не пытался создавать на сцене новые миры. Это удел театров последующих эпох. Он служил моделью христианского космоса. Модель была представлена наглядно, видимо. Здесь не было места театральной иллюзии. Театр как модель мира не вызывал возражений у культуры, его адаптировавшей. Он же постоянно декларировал эту свою особенность, подчеркивал ее. Ср., «Внушѣмъ толко охотно дѣйствіе в притворѣ, Что когда на всемірномъ явится позорѣ» (Р V 157).

Эта модель не создавалась всякий раз вновь и вновь на сцене различными средствами, а совпадала со строем сцены. Сцена же была универсальной, хотя, конечно, различия между сценами различных школ были. «Пьесы писались для постановки в конкретной духовной школе, для спектакля в заранее известном помещении, в расчете на возможности сцены и исполнителей»⁶⁷. Сцена школьного театра обычно не строилась специально. В нее превращался зал (аула) школы.

Как уже говорилось, художественное пространство создается различными средствами, одни из них доминируют, другие являются вспомогательными. В украинском театре сцена доминировала в спектакле. Иногда ее называли театром: «Pod tenże krzyż z nim oraz s theatrum zstępuie» (Р I 185). Со сценой взаимодействовали слово и действия актеров, ее структурировало размещение персонажей. Декорации на сцене отсутствовали.

Строение сцены подчинялось тем процессам, которые происходили в ту эпоху в визуальных искусствах. Так, оно несло в себе архаические черты. Трехъярусность отсылает сцену к средневековью, как и многие

другие ее особенности. (Примечательно, что в пьесе об Алексее спящий Тимофей Афинский показывается на телеге. По окончании эпизода он «з очей людских взятый» (Р IV 132). Это своего рода воспоминание об архаическом типе сцены передвижного театра.) Но эта сцена населялась по-новому сконструированными персонажами. Они прописаны уже по барочным правилам. Как в иконописи, так и на сцене сталкивались прямая и обратная перспективы, определяющие отдельные сегменты пространства, что не несло «оттенка художественной неполноценности»⁶⁸.

Сцена была закрытого типа. Она была четко разграничена со зрительным залом; эту границу отмечали обращения к зрителям в прологах и эпилогах, а также в речах персонажей по ходу действия. Например, Отмщение говорит часть монолога, обращаясь к Ироду, а затем — «к народу».

При некоторых постановках сцену обрамляли кулисы, на что указывают ремарки. За кулисами тоже происходило действие: «*Za kulisą swar u stuk*» (Р V 209). Иногда сцену делил «срединный» занавес: «*I po krótkiem spiewaniu s teyże lewey strony, Pokaże się z kielichem u Anyol z zaponu*» (Р I 185). Занавес не только организовывал сцену, но и регулировал систему включения персонажей в действие как в «Борьбе церкви с дьяволом». В одной ремарке этой пьесы сказано: «Архаггелу же защищающу, Зміи мимо идеть *за завѣсу*» (Р V 133). В другой — «И зайдут *за завѣсу* и воспоють тихо и сладць» (Р V 135). За занавесом создавался фон действия, иногда составляющий ему смысловой противовес, иногда напротив — комментирующий в поэтической форме события на сцене, как в «Ужасной измене». Хор «за запоною» развлекает Пиролоубца. В пьесе «Борьба церкви с дьяволом» «за завесой» поются молитвы в ответ на призыв Христианина войти в дом Божий и воздать хвалу Господу. Когда Ирод решает отойти ко сну, окружающие его Вои сорбщают: «Съ охотою, монархо, творимь повѣлена. На время та *завѣса* буди закровенна!» (Р III 116).

Главная отличительная черта пространства украинского театра — обязательная ориентация по вертикали, которая наглядно, геометрически представляла картину

мира, и ее не нужно было воображать или домысливать в игре и слове.

Сцена делилась на три яруса: небо — землю — ад. Ярусы символизировали строение космоса. Его сферы в художественном сознании были столь отвлеченны, что их олицетворяли аллегорические фигуры, смыкавшиеся с ярусами по значениям. В «Рождественской драме» Дмитрия Ростовского Небо и Земля встречаются и беседуют. Земля представляется: «Азь, Земля, грѣхом Еввы весма окаянна» (Р III 98). Небо относится к ней милостиво, и обещает стать Землей, ее же сотворить Небом. В «Успенской драме» Ангелы появляются с Землей и Небом, т.е. части космоса овеществляются атрибутами.

Хотя деление на ярусы присутствует на школьной сцене всегда, или хотя бы подразумевается, оно необязательно маркируется. Действие школьной драмы без него обходится. Тогда на первый план выходит безграничность пространства, его безотносительность, и пространство изображается без особо выделенных точек, как в антипрологе «Рождественской драмы» Дмитрия Ростовского. Натура Людская и окружающие ее аллегии находятся в условном пространстве, которое пока не отмечено делением на ярусы. Также в «Трагедокомедии» Варлаама Лашевского везде и нигде находятся Церковь, Мир, даже Благодать Божия, которая обязательно появляется на верхнем ярусе.

Правда, ярусы пространства могли домысливаться, как в «Разговорах Души с Телом». Они вспоминают Богача в аду и Лазаря в раю, призывают читать Евангелие от Матфея. Душа и Тело мечтают о рае и страшатся ада: «Хотя бь углокъ даль, гдѣ суг святихъ души, Всѣ бь страшилища ушли мимо уши» (Р V 242). В «Споре Души с Телом» Ивана Некрашевича, который происходит в неотмеченном пространстве, его ярусы наращиваются с развитием темы страха Души перед Дьяволом, а также с повторением предложения Тела молиться: «Встань от одра и внимай, что Павелъ говорит, Да освѣтитъ тя Христось, да врагъ не уловить» (Р V 245). Тело обвиняется Душой в том, что оно приросло к земле. Тело же говорит Душе, что они вдвоем предстанут на суде. «Геенна» и «царство небесное» — вот как устроен мир, в ко-

тором они пребывают. Но чаще, конечно, деление на ярусы оказывалось структурообразующим для художественного пространства школьных пьес.

Верхний ярус сцены выглядел как помост. Он символизировал небо или рай. Рай мог закрываться: «Потом заворются двери небесе» (Р V 136). Кроме этих дверей, рай закрывали облака («облака найдуть паки» (Р V 136)). На закрытость рая указывает и такая ремарка: «Зависть сказуеть, ходя коло рая» (Р II 288), а также реплика Ангелов из «Успенской драмы»: «Небеса, ся отверзѣте!» (Р IV 211).

Рай иногда отличался от неба, был отдельным сегментом пространства, на что обращала внимание В.П.Адрианова-Перетц. В доказательство можно привести эпизод, в котором Глас с неба обращается к Nature, находящейся в раю. Их диалог направлен по вертикали. Небо украшалось звездами, которые наблюдало Любопытство Звездочетское⁶⁹. На небе плавали облака, ср. «Ангели с душами приидут к первому облаку» (Р V 135). Эти облака расступаются перед Ангелами, которые ведут праведные Души в рай.

В раю, или на небе, находятся аллегорические фигуры, такие, как Милость Божия или Милосердие. Они или наверху произносят свои монологи или спускаются на землю: «Снисходитъ Милосердіе Божіе, жалѣя о погибели душъ челоувѣческихъ» (Р III 155). Идут на землю и Ангелы с молитвами. Ангелы, посетив землю, обязательно указывают направление своего пути вверх: «Се убо гряду однесь к небесному граду» (Р III 156); «Власть Божія ... отходить в горніи Сіонъ» (Р III 164). Оттуда, сверху, доносится ангельское пение, там радуются вифлеемские младенцы, утешая Дщерь Сионскую, или раздается «Глас к небесе ко дѣволу» (Р II 359).

Ад был закрытой, невидимой нижней частью, на сцене находился только вход в него. Гнев Божий просит: «Адъ, отверзися» (Р II 294). Программа «Рождественской драмы» Димитрия Ростовского свидетельствует, что ад изображался в виде пещеры — он именуется гортанью Цербера. Неслучайно он не раз называется мрачной темницей. Из речей персонажей становилось ясно, что происходит в аду. Например, там сидят «Цыклопы», кующие оружие. Они ударяют в млаты, прислуживая

Вражде. Из ада исходили силы зла, как они говорят — из «пекелных заклепов». Дьяволы появляются и даже прибегают из ада: «І придут Діаволи из ада» (Р V 134), «Посемъ избежить из ада Діаволь» (Р V 134). Змій выходил из ада, рыча и ярься. Фурий «съ пекла» призывает себе на помощь Ериннес. Туда дьяволы относят души. Туда Мир посылает Грех-Гнев. Гонор Божий указывает, что они не могут царствовать «въ свѣте на позорѣ» (Р II 89). В ад отсылали или утаскивали грешников. Отмщение говорит Ироду: «Иди во адъ на вѣки, иди, окаянный!» (Р III 141). Следовательно, исполняющий роль Ирода должен был спускаться в нижний ярус, входить в «пещеру». Также проникали в ад вышние силы, Милость Божия и Вера, стремясь освободить из темницы Натуру. Реплика гласит: Eant ad carcere[m] (Р II 137). Из ада выходили посланцы нижнего мира, как Фурии на призыв Ериннес. Оттуда доносились голоса грешников, достраивая художественное пространство еще одним ярусом; они создавали полифоническое строение театрального текста. Целые монологи читались «во узахъ ада». Грешник в «Успенской драме» находится в темнице, т.е. в аду. Там он «воздыхает», жалуется. Пение слышится «из пекла». «Желаніе праотець сѣдѣщихъ во адѣ вопіет ко Богу» (Р III 156).

Рай, если он на сцене изображался помостом, соединялся с землей лестницей. По ней аллегории уходили наверх, о чем свидетельствуют реплики типа: «Архателъ идет на небо» (Р V 135). Эта лестница имела символическое значение, поэтически разработанное в «Рождественской драме» Димитрия Ростовского. Раздается пение во время сна Иакова: «Лѣствица з земли небесь досязает, Ко Богу дерзаетъ» (Р IV 193). Проснувшись, Иаков недоумевает, что же он видел, и Ангел растолковывает ему смысл увиденного. В «Успенской драме» Димитрия Ростовского Второй ангел повествует о лестнице: «Се намъ лѣствица к тебѣ поставленна» (Р IV 208). На этой лестнице как части сцены могли происходить некоторые эпизоды драм. Е.В.Жигулин приводит убедительный пример эпизода, в котором Милость Божия на лестнице сопрягает Небо и Землю⁷⁰.

Ад с землей не соединялся. Движение в ад было стремительным и бурным. В ад «упадали».

Все ярусы находились в постоянном взаимодействии; возможно, что ад и рай выступали и без посредника, т.е. земли, как в «Отрывках пасхальной мистерии». Здесь «Ангель до Адама мовить» (Р I 179), призывая его выйти из ада. Адам же отзывается из ада «до раю»: «Да нас от клятвы древняя возведет А погибшее овча отцу приведет» (Р I 170). То же наблюдается в «Царстве Натури Людской». В первой сцене, не нарушая предписанных им ярусов, спорят Люцифер и Архангел Михаил. Также переключаются Ангелы и Плач Натури Людской. Ангелы — с неба, Плач Натури — из ада.

Действие могло происходить на каком-то одном ярусе, например, в раю, как в «Отрывках пасхальной мистерии». Адам и Ева срывают запретный плод, и тут же их застает Ангел. Действие все еще длится в раю, но очертания ада и земли уже маячат. «Досыть южь тои, Адаме, розмовы. Изїиди *из раю*, абыс готовый До рила, до мотыки *землю* копати» (Р I 169). Точно также в «Слове о збуреню пекла» художественным пространством является отдельный ярус, ад, запертый со всех сторон, с воротами и железными замками. Их сокрушает Христос, появившись в аду. Это пространство постоянно самими же персонажами сопоставляется с раем и евангельским локусом. Ср., «Не тилько чинить чудо во Ерусалимь, але и всюда» (Р I 159); Люципер посылает своих слуг, Венеру и Трубая — «Тамь нехай бѣгають Под мѣсто Ерусалимь до великаго гаю» (Р I 149). О том, что в раю пребывает Бог, Ад и Люципер говорят непрестанно.

Земля, срединный ярус, носила условный, и можно сказать, нейтральный характер и прежде всего служила площадкой для аллегорических фигур, спустившихся или поднявшихся на нее затем, чтобы косвенно представить евангельские события или жизнь души Каждого. Она непременно соотносилась с адом и раем, но не конкретизировалась, как, например, в «Умирающему человеку полезном увещании». Большой находился на смертном одре, но окружали его не близкие и врачи, а Вера, Надежда, Любовь.

Земля как ярус теряла свою относительную условность, когда приобретала библейские очертания. На школьной сцене формируется пространство Каина и

Авеля — поле, на котором приносится жертва; пустыня и ров, куда ввергают Иосифа братья — пространство, в котором разворачивается история Иосифа; путь и холм — то пространство, в котором шествуют возжечь жертвенный огонь Авраам и Исаак.

Довольно часто украинский театр воссоздает облик земли Иудейской. Аллегорические фигуры, Страны света, гордятся своей славой, но больше всех Африка, в которой находилась «едина Палестина» и «маль градъ Вифлеемъ». Иудея как царство Ирода упоминаются постоянно.

В школьной драме обязательно отмечались такие евангельские локусы, как Вифлеем; часто говорилось о том, что Ирод жил в Вифлееме. Пещера Вифлеемская (Е.В. Жигулин предполагает, что пещера находилась, как и в народном кукольном театре — вертепе, неподалеку от неба, под его помостом), Гефсиманский сад, Дворец Ирода, Голгофа — вот основные сакральные точки, отмеченные на сцене. Конечно, они были не столько изображены, сколько названы. Ср. «Побожност ищеть Милости Божія ... и глас с небеси к ней вѣщает, да градеть ко Голгофѣ» (Р II 239). Иногда эти локусы не только называются, но и описываются, как в анонимной «Рождественской драме». Зависть обещает пройти все пещеры и горы «Юдеи».

Иногда отмечаются они на сцене. Ангел движется к Гефсиманскому саду. Неподалеку встречает Богородицу и отдает чашу Христу в Гефсиманском саду. Богородица стоит под крестом Господним на Голгофе: «Стуй, стуй, сину! Принимаѣй нех под крестом стану» (Р I 194). Эти измерения дополняются постоянными напоминаниями о страданиях грешников. Стоны доносятся из пекла всякий раз, когда Иисус готовится принять решение, принять чашу, пойти на муки. «Будь милостивъ, Господи, змилуйся надъ нами! Покажи милосердіе твое надъ вязнями» (Р I 188). Верхний ярус пространства достраивается с появлением Веры, Надежды и Любви, а также Церкви, аллегорических фигур, выступления которых завершают диалог.

В «Отрывках Рождественской мистерии» стыкуются пространство моралите и мистерии. Душа грешная сплит с грешным Телом, очевидно, на земле, куда к ним

спускается Милосердие, чтобы забрать их с собой: «Не фрасуйся, грѣшная душе, и ти, Тѣло, Поступайже до нѣба изо мьною смѣло» (Р I 175). Затем действие переносится в евангельское пространство. В нем существуют Захария Святитель, Иоаким и Анна; его достраивает верхним ярусом появление благовествующего Ангела. Действие этой мистерии, предположительно, происходило также в храме, ср. «Тут пресвятая Богородица будет мешкати в церквѣ Соломоновой» (Р I 178).

В «Успенской драме» Димитрия Ростовского второе и четвертое явления I действия предполагают библейские локусы. Весть сообщает, что она прибыла из Иерусалима и теперь пролетает «всю подсолнечну». Она говорит о горе Елеонской, где молилась Богородица и где ее погребли. Но в то же время действие происходит в безотносительном пространстве, везде и нигде. На это указывает взаимодействие таких фигур как Плач, Утешение и символов Богородицы. Но в речах этих фигур постоянно противопоставление горнего, небесного земному: «От земних в небесная скоро преселися» (Р IV 204). Или: «Молимь, посѣти наши небесныя гради, Украси нетлѣнныя крины вертогради» (Р IV 210). Это противопоставление выстраивается и на сцене. Ангелы собираются в небеса с Матерью Божией, страхась к ней прикоснуться.

Земля приобретала на сцене очертания, которые можно было бы отнести к конкретным, как в пьесе Георгия Конисского. Они не переданы сценическими средствами. Из ремарок и монологов ясно, что Земледел возвратился с полей, «от нивъ». Но его вопросы к Священнику о зерне, которое таинственно и непонятно прорастает в земле, сразу вводит поля и нивы, на которых трудится Земледел, в христианский космос в целом.

Земля на уровне слова порой получала своеобразные географические метки, особенно в той ее части, которая оставалась за сценой. Части света выступают даже как аллегорические фигуры в анонимной «Рождественской драме». Европа, Азия, Африка и Америка прославляют Рождество. Они же упоминают Сирию, Евфрат, Египет, Аравию. В пьесе о св. Екатерине прибывают мудрецы из Египта, Малого и Большого. В пьесе об Алексее человеке Божиим в эпизоде с Тимофеем

Афинским появляются земля Беоция, Провенция Лацедаймония, Земля Евбония.

В этой же пьесе отмечены точки на современной персонажам географической карте. Не раз говорится о том, что действие происходит в Риме: «До Риму, бачю, тая дорога провадить» (Р IV 175), «Смотря на Рим, Алексій» (Р IV 175), «И до славнаго Риму ся вертаемъ» (Р IV 173). Алексей из Рима шествует «во Мезопотамию до Едеса града» (Р IV 155). «Приближаючи до Едеса Алексій» (Р IV 155), — гласит ремарка. В выступлениях Бояр, окружающих Гонория, цесаря римского, упоминаются и Африка, Этрурия, борьба с готами, вандалы и швабы, Гишпания.

В пьесе Саввы Стрелецкого об униатах и православных пространство сжимается до земли и даже до одного интерьера, как в комедии нравов или мещанской драме, современных этой пьесе. Чтобы удостовериться в его реальности, автор упоминает и бэлзское воеводство, и Радомысль, земли от Днепра до Вислы, то есть намекает на реальное пространство, в котором живут зрители; названы также Рим и Амстердам. Возможно, что действие диалога «Плач киевских монахов» имеет пространством монастырь, хотя оно также может быть и безотносительным, как это бывает в диалоге, где слово оторвано от пространства.

Существовали и условно обозначенные точки этого яруса, претендующие на точность, но скрывающие в себе обобщение, как город Космопол в пьесе Варлаама Лащевского (также город именуется у Я.Бидермана).

Необязательно действие происходило в пространстве, равном миру, городу или стране. Пространство это могло сужаться, что происходило в более поздних пьесах. Таким был художественное пространство в пьесе о св. Екатерине. Ее действие колебалось между дворцом и тюрьмой, происходило в покоях Екатерины, в хижине Отшельника, в императорском дворце, в сенате, что не мешало вступать в действие аллегориям и намечать ориентацию пространства по вертикали. Об этом свидетельствуют ремарки и реплики персонажей. Ср. «Amor Terrestris excitat Catharinam ex somno» (Р IV 245); Любовь обещает Екатерине, что она найдет Отшельника «w

lasach y w gęstwinie», «w głębokiej pustynię» (P IV 249); «Loquitur in palacio», « Rozmowę się w krolewskim swym z wami pałacu» (P IV 258). Разгневавшись, император велит привести Екатерину в сенат: «Wlot Katarzynę wiezdzcie do senatu, Stawcie przed konspekt mego maiestatu» (P IV 258). Затем ее ведут в темницу, на диспут. Философов казнят явно не во дворце, а на площади, так же как и Екатерину; следовательно, существовали различные сегменты пространства в этой драме, соотносенные с верхним ярусом идеального художественного пространства. Скорее всего они передавались мансьонами.

Пространство могло быть и более реальным, как в «Исповеди» Ивана Некрашевича, например. Можно даже предположить, что драматург имел в виду поместить действие в церкви. Но диалог не содержит никаких отсылок к пространству. В «Комедии униатов с православными», напротив — детально описано то помещение, которое должно представить на сцене, утратившей свою многоярусность. Намек на нее — предположение Супругата о том, что он слышит не кант, а глас Божий. Его невозможно услышать в комнатах суда (Izba Sądowa).

За пределы интерьера эту пьесу выводят арии и канты. Ария написана на тему: Блажен муж, иже не иде на совет нечестивых. Второй кант рассуждает о непостоянстве человека, о его преходящей жизни, опираясь на цитаты из Иова. Третий посвящен концепту заблудшей овцы. Он цитирует Евангелие от Матфея и Луки. Все вместе эти канты расширяют пространство пьесы и в евангельских терминах описывают спор между униатами и православными, обращение униатов.

В большинстве случаев локусы земли были условными и непременно поверялись адом и раем. Так Диоктит отнимает все имущество у Гипомена: лес, мельницу, дом, сад, пруд. Они, естественно, не отмечены на сцене, о них Диоктит только говорит, но как выясняется из движения сюжета, неслучайно. Праведнику не пристало оплакивать имение свое. Гипомен же оплакивает свои потери — дом, «власный грунт», «ниву плодоносну», мельницу, «отческій сад». У него остался один «домок», да и то без ограды и ворот, весь разоренный. Все эти точки, им названные, вновь возникают, но уже тогда,

когда он переносится на другой ярус мира, на небо. Здесь каждому владению Гипомена соответствуют знаменательные точки высшего мира. «*Грунта мои* нинѣ суть небеса широки; *Лѣсъ мой* — Едемъ прекраснѣй стоит на Востокѣ; *Мелници мои* — свѣтиль небесныхъ кружала, *Пруда води* животной чистѣе криштала; *Домъ мой* — чистое золото, камень многоцѣнный; *Домашніе* — прекрасни аггельскіе чини» (Р V 177). Вот за что сражался Гипомен, отказываясь от своих владений. Вот что он приобрел после смерти.

При этом действие пьесы протекает в пространствах разного типа. Оно перемещается «отъ нивѣ» в дом Диоктита, где он пьянствует и откуда его «в храмину относят» (Р V 169). Гипомен, судя по всему, находится все время снаружи, вне жилища. Где-то должна была размещаться темница, точнее вход в нее, дублирующая темницу ада. Туда отводят связанного Гипомена. В финале пространство пьесы расширяется. Дьявол приводит из ада Диоктита. Гипомен же является с Ангелом, «от блаженства изшедши» (Р V 175). Вертикаль еще раз прорисовывается — Диоктита отсылают в ад: «Иди, поспѣшай во адъ, погибелнѣй сину» (Р V 177). В рай намеревается уйти Гипомен: «Не могу на сем мѣстѣ болѣе медлѣти, — Тецѣмъ насыщатися той слави со клеврѣти» (Р V 177).

В этой же пьесе в организации пространства участвуют хоры, канты. Первый кант задает тему Воскресения и вечной жизни через представления о зерне, которое сначала гниет в земле, а потом дает ростки и превращается в тучную ниву. Так и человек не умрет, попав в землю. Второй кант описывает изменчивость и непостоянство мира и призывает вспомнить о том, что ожидает человека за гробом, когда «в день остатнѣй» раздастся «Гласъ труби ужаснѣй, Шумъ и трескот страшнѣй» (Р V 164). Третий кант продолжает тему дня гнева: «Казнь вѣчна Различна Готова» (Р V 173). Он страшит адом, где «вседневно Огнь ревно истъ тѣло, — да и цѣло Вящшихъ мукъ ради, Червь неусипаяй Гризет непрестаяй; Огненная купель Сѣра да жупель Во адѣ, Во смрадѣ» (Р V 173). Четвертый кант живописует радости рая, где забываются все страдания и мечтания, где слышится божественная музыка и триумфальные песни, где нет «плача с

тугою» и «вопля з бѣдою» (Р V 178). «Всѣмъ пространно небо данно; Прохажатися, Прохлаждатися Повсюду волно» (Р V 178). Так канты окружают действие пьесы, вычерчивают контуры целостного художественного пространства, в котором помещен эпизод земной жизни Гипомена и Диоктита.

Хотя на земле персонажи двигались по горизонтали, вертикаль все равно подразумевалась и ожидалась. В любой момент аллегории могли вернуться на свои исходные позиции и увести с собою душу. Даже когда вертикальное строение сцены только предполагается, вертикаль все равно остается основной осью школьной драмы.

Пространство школьного театра, кроме того, что делилось на ярусы, имело четко отмеченный центр. Он обнаруживается на каждом ярусе. На небе, в раю это древо жизни, около которого ходят Адам и Ева, или Натура Людская, к которому приближается Прелесть. Может это быть и трон, престол, на котором восседает Милость Божия. На срединном ярусе также находится трон — на нем восседает, например, Ирод. Что касается ада, то о каких-то выделенных, отмеченных его точках говорить трудно. Прежде всего говорится о его воротах, крепких запорах. Персонажи, сидящие на троне, стремятся занять центральное место в мире, господствовать в нем, поработить его и т.п., или владеют им по праву.

Художественное пространство делилось на левую и правую стороны, о чем свидетельствуют ремарки. Например: «Гнѣвъ Божій увелизь (?) з оружіемъ предъидеть *отъ лѣвыя страны*» (Р V 108); пролог «Диалога о страстях Христовых» сообщал, что Ангел выйдет с левой стороны. Судя по краткому — *s teyže* — оттуда выходил также и Иисус. Переход с одной стороны на другую демонстрировал и преобразование персонажа.

Горизонталь была проработана на школьной сцене не менее, чем вертикаль. Она предполагает предписанность движения, которая выводит к вертикальному членению художественного пространства.

Пространство на всех трех ярусах членится с помощью размещения персонажей, которое, как и все в этом театре, тяготеет к постоянному. Персонажи имеют закрепленные за ними места не только на верхнем и ниж-

нем ярусах, но и на земле. Например, в «Царстве Натури Людской» Натура отзывается на призыв Всемогущей Силы следующим образом: «Чаю твоей милости, *стоящи здалеча*» (Р II 117).

Пространство создавалось не только устройством сцены и размещением персонажей, но и словом. Почти каждый раз, перемещаясь с одного яруса на другой, персонажи об этом сообщали, прочерчивая еще раз вертикаль. В «Царстве Натури Людской» в споре Ангелов Противного и Доброго постоянно указание на вертикаль: «Почто *возийти* не мощно?», «Гордия твоя борзо *снийде во адъ* буе», «*Снийде? ... Возийдем* на вишний престоль», «Яко воскорѣ *снийдеши до ада*», «Я, я *до ада снийду? Возийду на небо! Возийду* вишше облак», «*Низринет* тя Богъ и твою стражу Разсиплет; *во ад* слава и с тобою *спадет*» (Р II 115). Персонажи адресовывали свои речи наверх, в рай; оттуда, с небес, слышали вещие слова. Они ужасались стомам, доносящимся из ада и рассуждая о нем, непременно указывали направление вниз. Они непременно указывали на священные локусы, ср., «Южь Исус пресладкій *есть въ огродку* порванный» (Р I 97), «Въ дому Каиафы южь ся Исус *найдуеть*» (Р I 99).

Также ремарки подтверждали речи персонажей, еще раз возвращаясь к строению художественного пространства. Например, в «Ужасной измене» ремарки отмечают, что «*снимут* Агтели *с небесе*» (Р V 134) и понесут души на небо.

Трехъярусность сцены не всегда подчеркивается словом. Иногда она определеннее сказывается в сюжете. Любопытство Звездочетское у Димитрия Ростовского находилось на земле и взирало на небо, вопрошая: «Что в теченіи круговъ вышних ся являет Новаго» (Р III 108). Оно увидело звезду Вифлеемскую, которая блесит «несоравненно» с другими светилами. Так, становится очевидным строение сцены. Например, если следовать только словам фигуры Благодати в «Трагедокомедии» Варлаама Лашевского, можно предполагать, что она выводит Благочестиву и Злочестиву на верхний ярус. Она говорит, что хочет их видеть на том же месте, где сама находится. Но Злочестива не могла находиться рядом с Благочестивой заранее. Ясно, что эти аллегории прибывали из разных ярусов и скорее всего встречались на са-

мом нейтральном — на земле. Юноши, наблюдающие их, видимо, также находились на срединном ярусе, земле, но в другом его сегменте. Цари, принятые Иродом, в этой же пьесе уходили в Вифлеем. Возможно, это действие было направлено ввысь, по вертикали. Но может быть, на сцене существовали мансьоны.

Предположение о наличии мансьонов при постановке «Рождественской драмы» Димитрия Ростовского подтверждает эпизод, в котором Врач осматривает смертельно больного Ирода. Затем Ирод спрашивает Сенаторов, которые стоят в стороне, что им сказал врач. Из их диалога ясно, что сцена делилась на сегменты. Такое же деление сцены наблюдается в пьесе об Алексее. Ремарка: «Ту Алексѣй хижину себѣ устроилъ» (Р IV 176) — свидетельствует об этом. В.И.Резанов предполагал наличие мансьонов в пьесе о св. Екатерине. На земле, противопоставленной небу, изображался лес, хижина отшельника, языческое капище, дворец императора, тюрьма, площадь. Скорее всего, исследователь прав, когда пишет: «Отож, сцену другої яви нашої пієси треба було встаткувати так, щоб разом перед глядачами знаходилися а) «небо», де перебували янголи, б) палац цісаря, в) капище бога Ермія, г) в'язниця, куди замикали Катерину, та де відбувалася заключена частина другої яви — Катерина та янголи»⁷¹.

Художественное пространство, несмотря на его заданность, не остается в пьесах неизменным. Пролог и «видокъ первой» в пьесе о Алексее человеке Божиим задают трехмерное пространство, здесь Ангелы «низходят от степеней высоты» (Р IV 128). Алексей в следующем «видоке» появляется в условном пространстве, на земле, в окружении аллегорических фигур. Земля противопоставлена небу, это противопоставление слышится в пении Ангелов: «Святы́й Боже! Святы́й крѣпки! Святы́й безсмертны!» (Р IV 128). Намечают его действия Чистоты, которая стелет Алексею путь, которые ведет до неба. Затем действие развивается на земле, в доме Евфимияна, или около него, во дворце императора, у стен храма. Эти места действия не разрушают вертикаль⁷². Она постоянно возникает, как, например, с появлением Архангела Михаила, который беседует с Алексеем, ангела

Уриила, объявляющего людям человека Божия; ее выстраивает и глас с небес. Глас с неба призывает труждающихся и обремененных, свидетельствует, что душа выходит из тела, призывает искать человека Божия. Вертикаль вновь вычерчивает последний эпизод, где «Святый Алексѣй тѣшится на небеси посреди ангель» (Р IV 185).

В «Действии на страсти Христовы списанном» безотносительное пространство постоянно соперничает с ветхозаветными локусами. Действие разворачивается в поле, где Каин убивает Авеля, около рва, куда братья бросают Иосифа, в пустыне, когда они продают его купцам; на горе, где Авраам собирается принести в жертву Исаака. «Ювъ терпеливый на одрѣ болѣзненном изобразуетъ Христа» (Р II 103). Оно переносится на Голгофу и в Гефсиманский сад, но только на уровне слова. В пьесе контрастируют силы зла и высшие силы, видимо, выступая, каждая на своем ярусе. В «Царстве Натури Людской» в художественное трехъярусное пространство врывается библейское пространство египетского плена. То же наблюдается в Рождественской мистерии, судя по ее сохранившейся программе. В I действии воссоздается трехъярусная картина мира, во II появляются Давид, «отрокъ во образъ Христа Спасителя» (Р III 150) и Голиаф, «во образъ дияволовъ» (Р III 149). Такой же тип пространства представлен в «Ужасной измене». Из не маркированного пространства, где находились «образы» Слостолюбия и Нищеты, оно переносилось во дворец, где происходила трапеза Пиролоубца, затем снова в космос.

Изменения пространства совершались и за счет действия принципа отражения. Сон персонажа вызывал новые измерения пространства: Пиролоубец видит во сне Иова на гноище. Так действие переносится из пространства Пиролоубца, из мира с его соблазнами, в библейское пространство Иова, и эти пространства сцеплены друг с другом, сосуществуют одно в другом. Весь сюжет поверяется последними явлениями, где Пиролоубец «является в геенне» и видит на небе в раю Лазаря на лоне Авраама. «Его же вознес, очи, Пиролоубецъ увидѣвъ глаголетъ» (Р V 118). Авраам отвечает на слова Пиролоубца. Так противопоставляются два яруса пространства. Этот же принцип действовал в первом явлении «Успенской

драмы» Дмитрия Ростовского. Иаков во сне видит Ангела и лестницу, значение которой тот ему объясняет. Во сне Екатерины появляются Любовь Земная и Небесная. В тексте не указывается, откуда они пришли, с каких ярусов переместились в сон героини. Они появились — и это главное — чтобы указать Екатерине на возможность выбора пути.

Пространство меняло свои очертания, когда из универсального и немаркированного становилось евангельским локусом, как в «Рождественской драме» Дмитрия Ростовского. Неизмеримое пространство, в котором фигурировали Натура, Смерть, Зависть, преобразалось в локус евангельских Пастырей. Циклопов и Зависть сменяли трогательные Пастухи, которым благовестил Ангел. Подразумевается, что они находятся в поле, а их товарищ только что ходил в город. Это приближение к реальности, заземленность исчезает с появлением Ангела — действие разворачивается по вертикали. То же наблюдается в «Отрывках рождественской драмы». Ее пространство, с одной стороны, кажется реальным, с другой — беседы персонажей приподнимают его над полем, где сидят пастухи. Оно приобретает очертания евангельского локуса.

Описанным выше видам художественного пространства противостоит то пространство, в котором игрались интермедии. Они не требовали трехъярусной сцены, их действие происходило только на земле. Это пространство было сжато, имитировало повседневное, не имело маркированных точек. Правда, существуют интермедии, одним из персонажей которых является черт. Здесь уже намечается осевая вертикаль школьного театра — черт утаскивал комических персонажей в ад.

Итак, в театре, как и в изобразительном искусстве той эпохи, пространство то конкретизируется, то абстрагируется; то сжимается, то разворачивается, «меняет масштабы фигур ... это пульсирующее пространство настолько активно, что сковывает, подавляет населяющих его персонажей: их застывшие позы, неловкие жесты, внутреннее напряжение кажутся вызванными необходимостью преодолеть обволакивающее их пространство, его неослабевающий пресс»⁷³.

Пространство вертепа

Можно сказать, что формулой художественного пространства школьного театра является вертеп. Художественное пространство вертепа совпадает с самим театром. Это модель театра, еще вчера бывшего храмом (О.Фрейденберг). «И храм и театр совершенно тождественны в идее своих одинаковых вещественных форм»⁷⁴. Пространство вертепа также членится по вертикали и по горизонтали, что наглядно сказывается в его устройстве. Членение горизонтальное создают мансьоны, закрепленные за отдельными персонажами. Вертикальное — ярусы. В вертепе, как и в художественном пространстве театра, различались три яруса, чаще — два. Третий, небо, выглядел обычно как мезонин. Ярусы отмечались цветом. Верхний выстилался, например, белой овчиной, а нижний, где господствовали силы зла — черной.

Вертеп был моделью христианского космоса. Он воссоздавал строение мира и одновременно символизировал вертеп, сакральный локус, всегда отмечавшийся школьной драмой: «О великъжесь ты, Вертепе, и так выбранный, жесь не ест жадными скарбы ошачований ... И уклонъ зънову пред Вертепомъ учинивши» (Р I 64). В «Рождественских виршах» Памвы Берынды маркируются три точки священного пространства, связанные с вертепом. Пастухи поклоняются яслям: «О и вы, ясли, маестате Херувімскій» (Р I 64), а также Вифлеему: «И втом на мѣсто ся Вифлеємъ посмотривши, И ты, Вифлееме, радостне промовили, И мѣсто оноє хентне поздоровили» (Р I 64). Вертеп порой превращался в хату, над которой тем не менее высился крест. Хату окружали фонарь, колодец, собачья будка.⁷⁵ Основная особенность его художественного пространства сводилась к тому, что он отражал архитектуру храма. Иногда даже цитировал конкретные очертания сельских храмов, как на западной Украине, где вертепы имитировали храмы с соломенной кровлей. В строении вертепа обязательно подчеркивались те элементы, которые несли наибольшую сакральную нагрузку, купола, кресты. Они размещались в центральной части вертепа, оклеивались фольгой и цветной бумагой.

времени. Она постоянно противопоставляла «мимошедшее» время и вечность, трактовала изначальное время, т.е. время, имеющее точку отсчета. В эту эпоху столкнулись разные типы восприятия времени; одно из них определялось принадлежностью к православно-византийскому кругу культуры, другое — к католическому. Для одних преимущественной была вечность, а время распространялось, но не двигалось и поверялось только в соприкосновении с вечностью. Оно останавливалось на месте, «чтобы излучать вечность» (Св.Матхаузера). Для других — время имело движение, перспективу, было самоценным, что не снижало ценности категории вечности. «Культура, пользовавшаяся латинским языком, была культурой цивилизационного понятия времени, измеряющего время движением пункта в пространстве. Такое понимание времени считалось с определенной точкой зрения, которая сама по себе может меняться»⁷⁶. Оно, видимо, в большей степени, чем первый тип времени, соотносимый с вечностью, описывалось через пространство. Именно по отношению к этому типу времени прежде всего можно утверждать, что «приметы времени раскрываются в пространстве, и пространство осмысливается и измеряется временем»⁷⁷.

Проблемы времени интересовали всех, «будь это хранители старины, отстаивающие субстанциональное понятие времени с его строгим разделением на время тленное и вечное, или люди нового склада, которые понимают время как движение, измеряемое с определенного пункта наблюдения — все они уточняли и оформляли свои представления о времени»⁷⁸.

Трудно утверждать, что театр разработал категорию времени наравне с категорией пространства. Для него доминантным оставалось пространство, и художественное время школьного театра было органически с ним связано, ему подчинялось. Так, совершенно очевидно, что перемещение Человека (Души) со срединного яруса на небо, или в ад происходило в конце его жизненного пути, но этот конец не измерялся временем, не отмечался на его оси. Он обозначался только перемещением

в пространстве. Человека утаскивали в ад черти, или сопровождали в рай ангелы. Драматурги не использовали для воссоздания времени игру актеров, грим, столь типичные для современного театра. Они доверяли зачастую слову. Через слово достигалось воссоздание перемещения во времени. Кроме того, в его организации, кроме пространственных решений и слова, важную роль играло размещение персонажей.

Театральное время мистерии преимущественно воссоздавало вечность. Трехъярусное пространство позволяло обозначить «сосуществование всего в вечности» (М.М.Бахтин). Этот театр постоянно оглядывался на идеал, «который находится в вечности и в прошлом»⁷⁹.

Выделения каких-то отдельных отрезков в изображении вечности в пьесах практически не происходило. Они не имели никакого значения по сравнению с вечностью. О времени действия таких пьес можно сказать словами М.М.Бахтина: «В этом времени ничего не меняется: мир остается тем же, каким он был. Время здесь в самом действии произведения, можно сказать, вовсе выключено»⁸⁰.

Последовательность временных отрезков, с помощью которых создавалась картина вечности, также безотнositельна. Практически они только предполагаются. Было совершенно все равно, кого первым выпустить на сцену из сонма аллегорических фигур. Если в первом эпизоде появлялось Естество Человеческое и нарушало запрет вышних сил, а во втором фигуры Ревности, Отмщения и Справедливости обсуждают содеянное им, то это не значит, что драматург предполагает уверить зрителя в том, что эти события развивались последовательно.

Главное — заставить аллегории вести спор; в их речах все было предрешено заранее. Например, Совет Божий намеревается создать человека. Правосудие возражает, говоря, что человек станет первым преступником и преступит заповедь Божию, и «власть восхоцеть аки Богъ имѣти; О твореніи Богъ сего послѣди Раскается, что толь тяжкія бѣди Нанесет грѣхомъ на вся человекѣи» (Р II 331). То есть этот персонаж знает заранее, что должно произойти или уже происходит. Милость Божия уверяет, что никакие преступления человека не победят Любовь:

«Праведно бо, яко сей Господня закони Преступит, яже подаст Богъ ему искони, Обаче божественна оттоль вящша сила Явится» (Р II 331). Тогда человек будет есть хлеб свой в поте лица. Итак, в вечности развивалось постоянно повторяющееся действие мистерии.

Цари, пришедшие с дарами к младенцу Иисусу, уже знают, какой земной путь ему уготован, что он пришел исцелить человека. Они не хотят идти к Ироду на обратном пути после поклонения, чтобы тот не пролил невинной крови. Хор Жен-Мироносиц обещает стоять у Гроба Господня до тех пор, пока не произойдет святое Воскресение, пока они не увидят светлого Ангела.

Все временные пласты в пьесах, изображающих вечность, могли совпадать. Их положение относительно друг друга во времени ничего не значило, ибо совершались они как бы одномоментно, сразу. Знаменательный пример такого решения находим в пьесе «Торжество Естества Человеческого». Отмщение ярится: «Не таковым Везувий огнем разгорѣся, Якъ мнѣ сердце» (Р II 223) — и идет искать Естество Человеческое. Ревность же ему говорит, что найти Естество нетрудно — оно сейчас как раз «благий плодъ в раю снѣдает» (Р II 223), уточняя — «Се *досель*». Таким образом, ни одно действие не окончено, и они все совпадают во времени. Грехопадение еще совершается, наказание — также. «Все, что на земле разделено временем, в вечности сходится в чистой одновременности сосуществования. Эти разделения, эти «раньше» и «позже», вносимые временем, несущественны, их нужно убрать, чтобы понять мир, нужно сопоставить все в о д н о м в р е м е н и, то есть в разрезе одного момента, нужно видеть мир как о д н о в р е м е н н ы й»⁸¹.

Правда, иногда мистериальные события вспоминаются — они соотносятся с прошлым. «О тыхъ тамъ мордырствахъ *не хочу вспомипати*» (Р I 70). Или: «Цесарь Рымскій мусълъ ихъ навѣдити: И вколомѣста войском ся положить. О чомъ ту Исторїи *не вспоминаю*» (Р I 75). Но, может быть, это и чисто риторическая фигура.

Итак, чтобы создать на сцене иллюзию вечности, время не маркировалось, его отрезки совмещались, налагались один на другой, что еще раз доказывало отсутствие причинно-временной связи между ними.

Кроме того, мистериальное время сжималось и расширялось. Н.Сулима считает, что одним из способов сжимания времени, отражающим тенденцию к созданию его единства, было введение таких персонажей, которые повествуют о происшедшем, т.е. Вестников. Вестники, как считает Н.Сулима, — «відіграють роль годинникової стрілки»⁸². Таковы Самовидец у Памвы Берынды, чьи наблюдения пересказывает Отрок, Зритель божественных тайн, посланцы ада в «Слове о збуреню пекла».

Не меньшее значение для преодоления времени и воссоздания его как единого целого, как вечности, где все взаимосвязано, имели предсказания. В «Рождественской драме» Дмитрия Ростовского Любопытство Звездочетское открывает гроб Валаама, надеясь на то, что, хотя он и «сложен в гробе», но сияет искусством между звездочетцами и сможет объяснить, что за новая звезда засияла на небе. Валаам встает из гроба, соединяя времена, предсказывая рождение «воплощенного слова», т.е. Христа. Также и Рабин, опираясь на слова пророка Исаяи, предсказывает Ироду рождение Иисуса. Предсказывается и смерть Ирода (Р III 136). В «Действии на Рождество Христово» выходят два пророка, Валаам и Исаяя. Они предсказывают миру пришествие Иисуса. Радуетя царь Давид с пророками: «Низлагаю вѣнецъ мой, веселюся вину» (Р III 178).

Время евангельских событий, которые повторяются каждый год, от праздника к празднику, выделялось из круга вечности, одновременно не отрываясь от нее. Это время было временем праздников, только перенесенное на сцену. Как сказано в одном эпилоге, зритель должен прийти посмотреть пьесу «во дни торжественны» (Р II 244). Это время сливало в себе настоящее, прошедшее и будущее и потому было наполненным. Оно было временем циклическим. «Циклическая модель связывается с древним архетипическим сознанием. Она оказывается не только древней, но и наиболее «жизнестойкой»⁸³. Она предполагает постоянное возвращение событий.

Вот как эта идея возвращения отражается в текстах: «Гойная ласка *нынѣ*, всѣмъ ся показала, Котраа ся здана от Бога обещала ... *Нынѣ* нас солнце зе Выходу справедливости Навежает ... *Нынѣ* проклятво за грѣхъ, от

нас отступает ... *Нынѣ* теды всѣ радуймося в духу гоине» (Р I 58). Идея возвращения в сочетании с идеей вечности вызывает постоянное употребление настоящего времени. «Нас всехъ *сейчас* сзывает вместе Вифлеем», — говорится в «Рождественских стихах» Памвы Берынды; рассказ Отроков идет о событиях, совершающихся *сейчас*. *Теперь* Христос «В Вертепѣ нендзном, в пелюшки ся повивает. И в яслех быдленть нерозумныхъ спочивает» (Р I 59). Так происходит «семантическая актуализация временных форм» (Св.Матхаузерова).

«Только в чистой одновременности или, что то же самое, во вневременности может раскрыться истинный смысл того, что было, что есть и что будет, ибо то, что разделяло их, — время, — лишено подлинной реальности и осмысливающей силы»⁸⁴. Это время не учитывало остановок, пауз, длительности показываемых событий. В названии одной анонимной пасхальной драмы так сказано: «Индѣ пророчествіем, индѣ знаменіем, индѣ примѣром ... нинѣ же от глубини премудрости Божія и от сокровенних в предвозвѣщеніи ея тайнъ з пророчествія в состоянія, от знаменія в собитіе, от примѣровъ в совершенную произійде истинну» (Р II 315). Та же тема соотношения времен присутствует и в монологе Разбойника в этой пьесе: «Тогда ридаху о умершем Бозѣ, Нинѣ его ради радуются мнози; Тогда свят з грѣшним идяху ко аду, Нинѣ же идут в райскую ограду» (Р III 320).

Как в мистерии в целом, в евангельских эпизодах время развивалось непоследовательно, и ход его развития был известен заранее и зрителям и персонажам. «Dialogus de Passione Christi» — прекрасный тому пример. Пролог подробно рассказывает о том, что будет представлено на сцене. Персонажи заведомо знают, что произойдет. Драматург приближает к зрителю и Иисуса Христа, и Деву Марию. Они не только допущены на сцену, но и наделены страхом, сомнениями, а также пред-знанием. Дева Мария, завидев Ангела, который ее не узнает, сразу понимает, что ожидает ее сына. Ангел только говорит, что он несет ему чашу, а она уже видит его муки и страдания на кресте, так как предлагает, чтобы ей пробили ребро копьем, чтобы на нее надели терновый венец, вбили в ее руки гвозди. Еще не начались

крестные муки, а она уже знает, что должна увидеть сына на Голгофе, что его лицо будет оплевано, тело его будут бичевать, руки же будут пригвождены. Христос же будто не знает, что его ожидает, ибо возмущается приходу Ангела: «А то що есть, Ангеле? Чи южь то до бою? Чи южь то и Ангели воюют зо мною?» (Р I 190).

Этот прием использовался не всегда. Иногда персонажи будто совершенно не знали, что совершили участники действия и задавали вопросы, как Отмщение, которому неизвестно, что же сделала «тварь новозданная» в райском саду. То есть временные отрезки не совпадали.

О развитии времени не приходится говорить при аллегорическом построении пьес, особенно типичном для школьного театра. Споры аллегорий на сцене создают впечатление одномоментности происходящего, время, в котором они существуют, не развивается исторически, линейно.

Существовал в евангельских сюжетах и другой тип времени. На него обратил внимание Н.Сулима, анализируя «Отрывки рождественской мистерии». Он показывает, как последовательно изображаются эпизоды, отстоящие один от другого во времени: жалобы Иокима и Анны; появление Ангела, благовествующего Анне о рождении девы Марии; затем выходит дева Мария «Въ трохъ якобы лѣтех», после чего живет какое-то время в храме. После этих эпизодов, разделенных во времени, действие «перескакивает» к встрече Захарии с Иосифом⁸⁵. Этот тип времени можно отнести к линейному.

Иногда какие-то отдельные эпизоды становятся ведущими в мистерии, как в «Комическом действии» Митрофана Довгалевского, где на первый план выходит поклонение царей. Оно построено на линейной оси времени: Цари идут по звезде на восток. Они приходят к Ироду. Ирод повелевает убить вифлеемских младенцев, но тут в действие вмешиваются высшие силы, Декрет Божий. К ним подходят Смерть и Дьявол, и участь Ирода решена. Линейное время переведено в вечность.

Для моралите типично стремление к линейному времени. История жизни персонажа пересказывается театральными средствами с учетом особенностей протекания такого времени. Но при этом всегда и везде шел

спор между силами добра и зла в душе человека, и поэтому для моралите не столь важно, к какому историческому времени отнести события жизни кающегося грешника. Их, этих событий, вообще может не быть; на сцене тогда борются только аллегории, и силы добра побеждают силы зла, как в моралите, входящем в мистерию Димитрия Ростовского об Успении Богородицы. Грешник вопиет: «Погибох окаянный над всѣ человекѣ, Увы, предахся Аду на вѣчнїя вѣки!» (Р IV 220). Он сознается в том, что нет греха, который он бы ни совершил, но жизнь его не предстает перед зрителем. Он наблюдает только итоги этой жизни. Их предрешает Суд Божий, Совесть, Гнев и другие аллегорические фигуры. Этот эпизод может, оплотнившись, отложиться на любой временной оси, но пока он находится в «выключенном» времени.

Может быть, отдавая дань сюжетности, драматург избирал какую-то одну, например, конечную точку земного пути человека. Так происходит в «Умиравшему человеку полезном увещании». «Болный» сообщает всем, что он находится «близ смерти». Но главное состоит в том, как ведут себя собравшиеся вокруг него аллегорические фигуры. То же можно сказать и о «Трагедокомедии» Варлаама Лашевского. Она безотносительна ко времени.

Примечательно, что тема смерти становится ведущей в диалоге Алексея человека Божия и архангела Михаила, в одном из самых развернутых моралите. Михаил объясняет Алексею, что все люди смертны, что юноша может умереть, ибо «Бозский декрет на всѣхъ людей вышел з неба, Же кождому человекѣ умерти потреба» (Р IV 144).

Эти измерения времени школьный театр представлял зрителю, чтобы, в том числе, создать контраст между временем жизни человека и вечностью христианского космоса. Время событийного, жизненного ряда обязательно соотносится с вечностью. Без этого моралите не выстраивается. «Помяни, чадо, что прїяль в жизни», «Въ лютую вѣчность преидоша безъ знаку», «Мучимъ ввѣкъ пребуди» (Р V 118) — вот основные идеи заключительных эпизодов моралите.

В пьесе о св. Екатерине существует развитый сюжет, вобравший в себя и обращение главной героини, и параллельные ему обращения второстепенных персонажей,

Августы и Порфирия с воинами. Здесь есть и притязания императора на руку и сердце Екатерины, и ее диспут с учеными философами, и предсмертные муки, и кончина праведницы.

Время событий иногда совпадает. Так, Екатерину в темнице заковывают в цепи, а во дворце в это время читают грамоту, призывающие философов с ней сразиться в диспуте.

Но вся эта временная линия приобретает смысл только в сравнении с вечностью. «За сладный животь смерть тя ожидает По маломъ часѣ, и адъ лютый чаесть!» (Р V 102) — вот основная сентенция моралите. Главное — это временной сбив, переход от жизни к смерти, в жизнь вечную, но не сама жизнь, контуры которой едва намечаются, да и время, отпущенное на нее, незначительно — «час малый». Соотношение времени с вечностью намечено во сне Августы, когда она видит Екатерину на небе, окруженную ангелами, а также появлением вышних сил в снах Екатерины.

«Воскресение мертвых» имеет развитый сюжет, состоящий из двух противопоставленных и пересекающихся линий, Гипомена и Диоктита. В нем наблюдается временная последовательность, пожалуй, в большей степени, чем в других пьесах этого жанра. Но она сохраняется до тех пор, пока Гипомен, «в полусмерть прибитый от Диоктита, весело с упованіемъ блаженного воздаяніа умирает» (Р V 167), а Диоктит «з пянства разболевся, с огневици умирает» (Р V 169). Затем действие переносится в вечность, и здесь никакая последовательность эпизодов не значима. На первом плане находятся комплексы их смыслов.

В типе времени моралите остро ощущается условность времени, ибо здесь оно соотносится со временем жизни человека. На сцене протекает вся его жизнь, и драматург не считает нужным объяснять, как и почему он объединяет в единое целое эпизоды различных пор его жизни, или как проходит мимо них, ибо они незначимы сами по себе. Биографический ряд, как и ряд исторический, или бытовой, ничего не вносит в такую драму как моралите. Она «лежит вне этих рядов и вне присущих этим рядам закономерностей и человеческих измерителей»⁸⁶.

Зато очень важной представляется быстротекущность времени, его переменчивость. Потому будущее пугает в этой системе: «Нынѣ ты ласкаетъ, утро пожераетъ, Нынѣ даетъ злато, утро ввержетъ в блато!» (Р V 105).

Моралите явно тяготится мерным движением времени, потому в нем очень часто наблюдается компрессия времени; так нарушается его тяготение к эпическому времени. Например, слуги ищут Алексея человека Божия, видимо, долгое время, ибо они «страны и панства обходили многи, I высокие горы», путешествовали по бурному морю. Это явствует из их рассказа, но не из действия. Действие сжато во времени до пересказа событий.

Компрессии времени служили и сны персонажей, отражающие различные знаменательные события, как в пьесе о св. Екатерине. С тем чтобы сжать театральное время, драматург в снах персонажей решает тему выбора, когда перед Екатериной появляются Любовь земная и Любовь небесная, когда перед ней предстает архангел Михаил и ангелы, Богородица и сам Христос. Сон о самой Екатерине видит Августа, жена императора. Видит сны и Пиролюбец. Сон и одновременно пророчество конца — видение Пиролюбца Иова многоболезненного.

Наблюдались в моралите включения исторического времени, как в пьесе об Алексее человеке Божиим. Если в первых явлениях ее время было безотносительным, то затем вырисовываются некоторые его особые очертания. Примечательно, что по окончании каждого эпизода главный персонаж декларирует свой уход из эпизода жизни, который становится и уходом со сцены. Кончается один эпизод и немедленно начинается другой. Так, Алексей говорит: «Але, яко перед тим реклем, из ложницы Утеку од своєя чисть облюбеницы» (Р IV 136). После этого на сцену тут же выходит Евфимиян. Его монолог протекает одновременно с уходом Алексея, которого родители вскоре возвращают, чтобы сообщить ему о свадьбе. Алексей сообщает о своем окончательном решении оставить родной дом; только после этого играется свадьба.

В пьесе даже есть ремарки, отмечающие временные паузы — «Ту старикъ з шатую отходить; Алексѣй *по отшествіи ницего* говорит» (Р IV 155). Сами персонажи объявляют паузы в действии, как Алексей: «Я ся тут на

час застану» (Р IV 142), отмечают время, как Евфимиян, рассказывая о побеге Алексея из дома: «Гды пришло к вечеру, вступил до ложницы, И утѣклъ» (Р IV 163). Прошло семнадцать лет с той поры, как Алексей появился не узнанным дома, что также не смущает драматурга.

В некоторых пьесах содержатся указания на изменения сценического времени — в «Действии на страсти Христовы списанном» царь Ровоам велит прийти просителям позже: «По малом ко мнѣ паки времени прійдѣте» (Р II 92). «Не за часи многи,» — сказано в «Торжестве Естества Человеческого», когда обещается через некоторое время вторая часть представления. В «Рождественской драме» Димитрия Ростовского не раз отмечаются отрезки времени, отпущенные на совершение действий. Парень, выполняя приказ Ирода привести Воинов, подчеркивает, что приведет их «немедлѣнно». Он обещает остаться у ложа Ирода и просит второго слугу «долгаго времени» не медлить. Ирод велит появиться Слуге как можно скорее, чтобы не теряя времени дать страшную клятву: «Юнче! гряди воскорѣ!» (Р III 127). Он же повелевает «скорѣе» бежать в пределы Вифлеема. Воины на время закрывают занавес. Стражи просят Царей «помедлѣти мало при семь дворѣ» (Р III 116).

Проявлялся в театре и интерес ко времени историческому, но к такому, которое освящено религиозными традициями. В трагедокомедии «Владимир» историческое время отмечено как сакральное, как момент слома и превращения хаоса, т.е. язычества, в космос, т.е. христианство. Это превращение описывается в пространственных категориях. Теперь мир состоит не только из земли и ада, небо осенило его.

Кроме того, историческое время — это время княжения св.Владимира, крестившего Русь. Он выведен Феофаном Прокоповичем в окружении сыновей, Бориса и Глеба, противопоставлен Ярополку. Он не обошел вниманием их братоубийственную борьбу. В историческом ключе решены и эпизоды принятия христианства, переведенные в словесный ряд. Персонажи рассказывают об этом великом событии точно так же, как об этом сказано в летописях. Н.К.Гудзий даже указывал на определенные ис-

точники исторических знаний драматурга — «Синописис» Ин.Гизеля и Густынская летопись⁸⁷.

Историческое время возникает в школьных пьесах в прологах и эпилогах панегирического характера. Пьеса Феофана Прокоповича была драматическим панегириком, который сначала был обращен к гетману Мазепе, а затем — к Петру Первому. Панегирик выстраивается на параллели изображаемого события и современности, обычно через герб или имя. Феофан Прокопович, сравнивая Мазепу или Петра с князем Владимиром, дал им, таким образом, титул великих преобразователей. Так, Владимир и Петр, оба сделали выбор, который надолго определил дальнейшее развитие истории. Этот панегирик — важный знак осознания преемственности в истории и культуре. Он преобразуется из разыгранных или произнесенных со сцены комплиментов в исторический экскурс.

Имитировалось на сцене и реальное время, ибо имитировалась реальная жизнь. Она «в своем прозаическом протекании, в своей случайности, жизнь, отнюдь не всякий раз возводимая до уровня какой-то управляющей ею идеи»⁸⁸ уже появилась на школьной сцене. Время этой жизни, ее отрезка, совпадало со временем исполнения ее на языке театра, со временем представления. Конечно, это происходило в интермедиальных эпизодах. Хотя и здесь порой время достраивалось аллюзиями на вечность. Это происходило тогда, когда черти появлялись на сцене и утаскивали интермедиальных персонажей в ад. Аналогично, кстати, организовано время «Исповеди» Ивана Некрашевича. Но только перед глазами персонажей в финале пьесы возникает небо, к которому они должны стремиться всей душой в своей греховной жизни. К единству времени стремится Савва Стрелецкий в своей «Комедии униатов с православными».

Итак, на сцене школьного театра образовывалась «сложная временная перспектива, напоминающая утонченную перспективу барочной живописи, архитектуры»⁸⁹.

Актер

О трудностях вхождения человека на сцену уже говорилось выше. Сейчас нас интересует, в каком качестве человеку все же было дозволено выступить на сцене. В каждую эпоху понятие —

актер — наполняется различными смыслами. Попытаемся выявить комплекс смыслов, связанных с игрой, которыми наделяется человек, находящийся на сцене школьного театра.

Исполнитель на сцене воспринимается как человек и как роль; роль существует в отрыве от исполнителя, но этот отрыв постоянно снимается и вновь возникает. Он не задан как постоянная дистанция.

Зритель, чтобы усвоить специфику театра, должен научиться воспринимать человека на сцене в двух измерениях. «Это двойственное восприятие зрителем актера весьма важно. Во-первых, двойное восприятие подчеркивает, что исполняющего роль актера никак нельзя отождествлять с персонажем пьесы, что нельзя ставить знак равенства между актером и лицом, которое он представляет, что костюм и маска так же, как и жесты актера, — лишь знаки изображаемого действующего лица»⁹⁰. В украинском школьном театре это было сделать не так трудно, потому что категория роли не была развита, и человек не имел на сцене особых прав.

Кроме того, для культуры XVII-XVIII вв. в целом чрезвычайно значимой была дистанция между объектом и субъектом в искусстве. «Между изображением и зрителем возникала пространственная дистанция, характерная именно для зрителя, а не участника событий. В живописи она часто акцентировалась отдернутыми драпировками на переднем плане или жестами второстепенных персонажей, указывающих на главных действующих лиц показываемого события»⁹¹. Дистанция между человеком на сцене и в зале выражалась в многочисленных представлениях типа: «Сія есть Церковь любезная Богу» (Р V 133). Кроме того, зритель должен был осознавать дистанцию между ролью и актером.

Культура не соглашалась передавать посредством игры серьезное содержание, она вообще не брала в расчет человека как возможный материал. Потому появившись на сцене, человек был очень сдержан в выборе художественных средств и чувствовал себя еще настолько неуверенно, что пытался спрятаться от глаз зрителей, за риторической фразой, условным жестом, за аллегорической фигурой. Он не столько играл и перевоплощался,

сколько искал путей ограничить игру и в первую очередь перевоплощение. Он и в театральных декларациях, каковыми являются прологи и эпилоги, занимал мало места. О нем упоминали как-то вскользь, как в прологе «Мудрости Предвечной», где сказано, что диалогическое строение здесь «лицемъ явствованно» (Р II 161).

Человек не создавал образ другого человека, стараясь подражать ему, отыскивая некоторые штрихи, детали, способные выразить его внутренний мир и психологическую характеристику. Он не отражал опыт реальной действительности (которая, как уже говорилось, и не занимала культуру той эпохи), пусть в максимально условных формах. Он вел серьезную риторическую работу, выступая носителем идеи. Если для полноценного формулирования ее были необходимы театральные средства, он к ним обращался, но никогда они не были для него самоцелью. Эти средства, очевидно, создавали переключку между театром и изобразительным искусством, в первую очередь, с гравюрой.

Конфликта между ролью и актером не было. Резкого противопоставления «Я» актера и «Я» изображаемого персонажа не существовало. Человека на сцене не пугали роли и маски. Практически их на школьной сцене и невозможно найти. Можно говорить только о каких-то подступах к ролям. Для человека на сцене было большой честью прикоснуться в театральном изображении к сакральным ценностям, являющихся семантическим ядром драмы. Человек, осознавая свою дистанцию с изображаемым, поэтому принципиально не вносил приметы своего «Я» на сцену, он был безличен.

Эта дистанция увеличивалась еще и потому, что каждый персонаж, выведенный на сцену, не был сам собой. Он кого-то обозначал и не мог настаивать на обрисовке своего «Я». Актер, соответственно, и не мог выполнить подобных требований. Эту зависимость персонажа от некоторых образов или образцов выносили на обсуждение. О ней предупреждали в прологах. Например, в прологе «Ужасной измены» сказано: «Вѣруешъ ми или ни, слышателю вѣрнии, Съ Евангельскимъ Лазаремъ Богачъ достовѣрный Образъ того изъявять» (Р V 96). То есть на сцене представал образ образа, или знак знака.

Таким образом, исполнитель соприкасался с материалом, уже прошедшим сложную символическую интерпретацию. Его личная интерпретация не требовалась. Он должен был повторить или удвоить уже имеющуюся, провести ее в различных кодах. Он имел дело с многоступенчатым «образом», или знаком.

Этот образ не был единым, и стремления к этому единству не обнаруживаются. «Любой барочный персонаж не обрел еще своей самотождественности, он лишен единства, которое было бы определено прежде всего психологически, он лишен психологической с п л о ш н о с т и»⁹². Важнее в художественном и дидактическом отношении было то, что и как скажет персонаж, а не то, складывается ли его сценическая характеристика в единое целое или разваливается по частям.

Особенно явно это прослеживается на материале декламаций и диалогов, где еще не происходит наложения роли или ее подобия на человеческое «Я»; это подчеркивается тем, что участники их практически никогда не получают имен. Они выступают как Отроки, Первый, Второй, Третий, Инши, Розныи отрочата и предпочитают поэтику пересказа. Их задача состоит только в том, чтобы передать сообщение зрителю, между собой они не вступают в отношения. Неслучайно у Иоанникия Волковича каждому выступлению Вестника предшествует небольшая ремарка, начинающаяся словом: «Оповѣдает».

Пожалуй, сценический образ объединяет только то, что обычно он характеризуется какой-то одной функцией; он вел одну единственную линию, которая не обогащалась дополнительными штрихами, что свойственно театру, например, реалистическому. Наиболее ярко это сказалось в аллегориях и их положении в структуре спектакля. Не обращая внимания в данный момент на их сложное внутреннее строение, обратимся к ним в плане соотношения актера и роли.

Нельзя сказать, что человек исполнял роль аллегории, которая была наиболее удачным вместилищем идеи. Это было бы неверно. Он изображал ее, но не с помощью игры, а через слово, костюм, аксессуар. Он не использовал свои физические возможности для создания ее образа. В аллегории в максимальной степени вырази-

лось стремление к зрелищности, вещественности и одновременно к абстрактности и статичности. Роль, если так можно сказать об аллегории, подавляла человека. Он исчезал, почти растворялся, ибо расподобление с человеческим началом для аллегории обязательно, причем не только для аллегорий — атрибутов высших сил или сил ада. Это происходило благодаря тому, что аллегории существовали в ином пространстве, нежели человек, отнюдь не всегда действовали на одном с ним ярусе.

Правда, они могли спускаться к нему и его окружать. Тогда аллегории сближались с «реальным» персонажем. Очень часто они приобретали функцию замещения, как Сердце Богоматери, Милость Божия, Любовь. Выступая как Сердце или Мужество, Гнев, человек на сцене сдерживает порыв к перевоплощению не только по законам театральной поэтики своего времени, но еще и потому, что цели перевоплощения неясны или же невозможны.

Подражание же бытовому поведению в высокой драме было немыслимо. Подражать злому человеку, или плачливому, «исполняющий роль» аллегории не мог. Оставалось одно — абстрагироваться от реальности. Хотя в некоторых случаях и аллегорические фигуры входили в игру, как Люципер и Ад. Их поведение на сцене приобретает «бытовые» черты.

Все персонажи по правилам барочной поэтики окружены аллегорическими фигурами, которые принимают на себя функции реальных персонажей, а также евангельских, библейских, замещают их и взаимодействуют с ними. Существуют четкие правила отношений между персонажами «реальными» и аллегорическими: аллегории не столько удаляют, отодвигают от плана, на котором действуют реальные персонажи, сколько фокусируют в себе знаменательные моменты этих действий, отторгая их и превращая в особые независимые категории.

Аллегории не только обладают символической значимостью, но и отражательной способностью, и, отражая, практически совпадают с реальными персонажами как объект отражения со своим отражением. Сценическое действие от этой операции на самом деле не приобретает подлинно символического характера. Происходит подстановка или нечто вроде переименования, и этого

оказывается достаточно для того, чтобы театральное действие состоялось как таковое. Заключается нечто вроде договора между сценой и зрительным залом, по которому некоторых персонажей не следует считать «реальными». В результате происходит смешение аллегорических и «реальных» персонажей на сцене.

Так, наряду с Милостью Божией действуют Иосиф и Никодим, Апостолы творят последнее целование Милости Божией. С нею, уже в образе вертоградара, встречается Гениуш Магдалины. Гробницу посещают не Жены-Мироносицы, а Вера, Надежда, Любовь. Драматург вводит в действие и Петра и другого ученика, спешащих к гробнице, воссоздает путь в Эммаус, где происходит явление Христа во плоти.

С тем чтобы ввести в действие конкретную аллегорию, драматурги обязательно ее называли или в самопредставлениях, или в речах других персонажей. Например, Воин, приводя аллегорию Иисуса к Высокоумию, говорит: «Азь реку имя сего и лестня дѣла ... понеже Любовь себе нарицаеть» (Р II 197). Имя аллегории значило очень много, так как оно в наибольшей степени отражало основные смыслы, которыми она обростала и ставило ее в соответствующий ряд в системе персонажей. Кроме того, в эпоху барокко имени вообще многое доверялось.

Аллегии, будучи условными, насыщались конкретными приметами, что позволяло проявиться в какой-то степени человеческому началу. Они не застывали на сцене, а соперничали между собой, как в «Рождественской драме» Димитрия Ростовского. Образовывали логические цепочки, были связаны между собой, как в «Мудрости Предвечной» Безумие, Лицемерие, Высокоумие. Это построение рядов аллегорий учитывалось другими персонажами. Воин, обращаясь к Высокоумию, говорит: «Лицемеріе на знакъ тоей благодати Сего от Безумія плѣнника преданна ... на судъ представляеть» (Р II 197).

Аллегии не только произносили правильно построенные речи, но выражали способность к эмоциям. Они плакали и стонали, как Ревность Божия в «Торжестве Естества Человеческого»: «За что печална естем, сердце мнѣ горѣть, Истая мя жалост, вся плот во мнѣ тлѣет, Прочее утробу да ся не снѣдаю» (Р II 221). Они не мог-

ли сдержатъ гнев, как Отмщение или Справедливость. Отмщение вопит: «Тѣмъ згублю, предамъ аду, иждену прекляту, В мерзку ея утробы вонзу моя стрѣли» (Р II 223). Аллегии выражали радость: «Тако пришла любяща к любящей ты зѣло, — Се веселится око, еже ты узрѣло» (Р II 381). Они боялись смерти и поражения, как Ад и Люципер.

Хотя театр через аллегии внешне направлялся к тому, чтобы изгнать человека со сцены, подспудно он вновь и вновь приводил его на сцену. Среди аллегорий трудно отыскать человека как актера и как персонажа, но он присутствовал; не столько рядом, сколько в них, отраженный по принципу метонимии или замещения, в очень условном виде. Каждая из аллегорий «отражала» Человека или замещала его. Его портрет собирался из черт, носителем которых являлись аллегии. Аллегии, таким образом, выступали как самостоятельные знаки с одним значением, заданным их именем. Замещающая человека, аллегория не смогла окончательно вытеснить его со сцены. Какие-то моменты даже сближают ее с противопоставленным ей персонажем, человеком, и выявляют природу ее исполнителя.

С аллегиями соседствовали такие «роли» как Человек, Каждый, Натура Людская, Естество Человеческое. Можно сказать, что это были аллегорические изображения человека. К ним примыкали Адам и Ева, Душа грешная и Тело грешное. Вряд ли они приобретали по сравнению с аллегорическими фигурами, обозначающими пороки и добродетели, черты характера, большую конкретность.

Чаще всего на сцене возникали обобщенные, собирательные образы, не требовавшие частных характеристик. Это были знаки, способные вместить не одно значение, главной характеристикой которых была соотнесенность с аллегорическими знаками. Иногда она реализовалась в довольно сложной форме. «Атлясь», который «ускаржается на Свѣтъ» (Р II 357) введен не только как дань античности. Он оказывается аллегорией страждущего человека, исполненного «скорби тяжелой суетнаго мира» (Р II 357), сгибающегося под бременем грехов. Знаменательно, что Надежда подает ему символ спасения — якорь. Мужество награждает его венцом.

Оказавшись на сцене, человек ведет себя пассивно. Он практически не действует, а наблюдает за театром своей души, который представляют аллегории грехов и добродетелей. Они спорят между собой за главенствующее положение: «Лакомство же тамо Отнюд не жіеть, где не движеть мое рамо; Гнѣвъ, Завист и Обжирство без мене ничтоже, И сама Нечистота мало что возможе» (Р II 179), — говорит Ленивство. Они заполняют то пространство, которое по определению должен занять Человек. Он же остается «пустой» величиной. Человек также, по остроумному замечанию А.В.Михайлова, становится «подмостками, на которых, словно на театре, будут действовать добродетели и пороки»⁹³. Исполнителю роли Человека оставалось только наблюдать за сражением аллегорий.

Внутренний мир человека дробился, и на сцене «расплеталось» неразрывное противоречивое единство его души. «Человек в окружении идущих к нему, наступающих на него извне (своих же) чувств — переломная для истории культуры ситуация»⁹⁴. За человека сражаются ангелы и бесы. Они заставляют его делать ежеминутный выбор. Так в «Царстве Натури Людской» одновременно выступают Гнев Божий, Всемощная Сила, Гнев Божий, которым противостоят Прелесть, Злость, Люцифер.

Может быть, «пустота» знака — Человек — исчезает в том случае, когда Человек на сцене становится Лукавцем, Сластолюбцем, Лестецом. Уже его имя, как и у аллегорических фигур отвлеченного порядка, намекает на возможность конкретизации. По крайней мере, так открывается путь к созданию индивидуальных характеристик, пусть пока в неотчетливой форме.

Рядом с таким персонажем, вновь чтобы уменьшить в нем долю «человеческого», выступал Гений, или Дух, как в «Ужасной измене» или в «Торжестве Естества». Эти фигуры однородны с персонажем, но совершенно лишены примет конкретности, которые в персонаже порой мелькают.

Параллельное существование персонажа и дублирующих его аллегорий знаменует тенденцию культуры не давать права человеку открыто выступать на сцене. Он должен был скрывать свой облик и ни в коем случае не

конкретизировать его. На это указывает и такая часто встречающаяся в текстах драм грамматическая неправильность как несовпадение рода субъекта действия, прилагательных и глаголов прошедшего времени.

Если актер изображал человека конкретного, получавшего имя, социальный статус, некую характеристику, то он все равно не лишался черт условности. Его персонаж оставался близок аллегории, как в «Трагедокомедии» Варлаама Лашевского. У него души, Благочестива и Злочестива, имели значимые имена, Агапия и Фавлия. Они вспоминают, как их звали при жизни. «Ахъ, ахъ, окаянна! Твое жъ, госпоже, имя? — Азь іменованна Бѣхъ Агафія. — Горе, горе Фавлѣ оной!» (Р V 145). Диоктит и Гипомен — так именуются грешник и праведник у Георгия Конисского. Их характеристики по сравнению с условным Грешником или Натурой Людской расширены.

Если участник действия школьной драмы выступал в роли библейского персонажа, то скорее всего его выступление можно назвать напоминанием об этом персонаже. Он был его «знаком-индексом», не играл Иова и Софара, Иакова и Иосифа, но напоминал о них, обозначая их. Библейские персонажи представляли, произнося пространные монологи, отсылающие к Писанию. В их включении в спектакль не просматривается стремление изобразить их, перевоплотиться в них, создать иллюзию приближения к зрителям. Напротив, эти персонажи всегда находились на значительной дистанции от зрителя, да и от основного действия драмы. Они появлялись в результате действия принципа отражения, как префигурации Иисуса Христа и выступали как знаки знаков.

Гораздо реже на школьной сцене появлялись евангельские персонажи. «Петръ со Іоаном текуть ко гробу» (Р II 263) в «Торжестве Естества». Иоаким и Анна, и сама дева Мария — в «Отрывках рождественской мистерии». Иисус Христос и Богородица появляются в диалоге о страстях Христовых. Даже в виршах Андрея Скульского выступают с краткими речами не Отроки, а Иоанн Теолог, Иосиф, Никодим, Симон и Мария Магдалена. В данных случаях наблюдается совпадение знака со значением.

Действовали на сцене конкретные персонажи, но их список был резко ограничен. Царь, Отшельник, Воин,

Сенатор — вот основные персонажи школьного театра этого плана. Они соседствовали с Волей, Плачем, Натурой, но иногда им отводились особые «участки» художественного пространства. Они имели характеристики, отличные от тех, которые присущи аллегорическим фигурам, но также не нагружались множеством черт и функций.

Царь — это прежде всего Ирод. В этом персонаже усматривается ряд свойств, характеризующих его не только как гонителя Иисуса, но и как властителя. Но это и Гонорий, цесар Римский, который хвалится своей властью, помогает неутешному отцу искать сына Алексея. Воины были готовы «класти свою вию» за «цѣлост» Царя. Сенаторы, или Бояре, давали Царю советы, восхваляли его. Отшельник наставлял на путь истинный, например, Екатерину в пьесе о св. Екатерине. В этих устойчивых типах человек на сцене пытался выразить себя, но отнюдь не энергично. Прежде всего он обозначал на сцене некую фигуру, даже уже конкретизированную. Эта фигура стремилась собрать воедино те черты, которые были рассеяны в отражениях аллегорий и лишить их абстрактности.

Список конкретных персонажей разрастался с трудом. Появились на сцене философы, священники, прихожане, нищие, крестьяне. Эти персонажи получили, пусть условные, но имена, отсылающие к социальному статусу; эти персонажи также не игрались, а представлялись. Указывается их профессия, социальный статус, отношение к порокам и добродетелям. Здесь постепенно «человеческое «я» насыщается содержанием реальности»⁹⁵. Их характеристики не были усложненными по сравнению с характеристиками аллегорических фигур. Неслучайно В.И.Резанов называл таких персонажей полуаллегорическими фигурами.

Таким образом, человек-актер изображал человека вообще, человека не индивидуализированного. Его внутренняя жизнь разлагалась на составляющие и передавалась на выражение аллегорическим фигурам, а внешняя не имела никакого значения и просто не выносилась на обозрение. Поэтому актер терял признаки «лицедея» и приближался по статусу к оратору, что не означает отсутствия в его сценическом поведении игры.

Игра

Актер школьного театра играл, но пользовался иным набором средств, чем, например, актер современного театра или театра XIX в. Игра осознавалась как особый способ воплощения художественной идеи, что зафиксировано в ремарках такого рода, как: «Они же станут *аки* преступати» (P V 134) или «Два *бутто* пошли в городъ для покупки, а третій при овцахъ быть» (P III 101), «z gniewem *niбу*» (P V 195), «*noszac brzuch swoj (pokazuie)*» (P V 211). О характере сценического поведения можно сделать выводы и из отдельных реплик. Менее других запьяневший Мужик просит прощения у публики за всех своих товарищей: «Хмел — не вода, як кажут. Панове! пробачте, А на их пьяных за то дивоват не рачте!» (P IV 153). Мужики, отплясывая и напиваясь, сражаясь друг с другом, должны были изображать пьяных. Поведение на сцене, следовательно, предлагалось воспринимать как условное, т.е. игровое. Конечно, таких ремарок немного, но то что они есть — для нас чрезвычайно важно. Касаются они и вещи на сцене. Как замечает В.И.Резанов, «вравие», как говорит сам актер, это не то, которое было в руках у Богородицы. Оно — «по подобію сего»⁹⁶.

Эти ремарки свидетельствуют не только об осознании специфики художественной природы театра, но и о стремлении передать информацию о ней обществу. Они говорят о том, что школьные пьесы не сводились к простой декламации.

Перевоплощение

Перевоплощение не было основным средством игры школьного актера, тем более, что оно было негативно отмечено в культурном сознании. (Может быть, какие-то средства перевоплощения использовались, например, в анонимной пасхальной драме для создания образа Прокаженного. Но достаточно выразительными могли постановщики счесть и его рубище.) Оно с большей свободой осуществлялось в интермедиях. Их поэтика отличалась от поэтики серьезных частей драмы и в этом плане. Среди средств, которыми на сцене актер достигает перевоплощения, в школьном театре использовались далеко не все. Это не значит, что все школьные драмы выглядели однообраз-

ными и монотонными. Акцент с одних средств перевоплощения переносился на другие.

Внешность Изменения внешности с помощью грима практически отсутствовали, причем не только в диалогах и декламациях. В этом отношении школьный театр был очень сдержанным. Хотя, может быть, в «Действии на страсти Христовы списанном», где Гонор говорит о «почварах», т.е. о Ериннес и окружающих ее аллегорических фигурах, какие-то средства изменения внешности актеров использовались. Также возможно, что лицо Злочестивой Души, которую сравнивают с «головней», было выпачкано сажей (что практиковалось в народных обрядах). Она и сама говорит: «А нынѣ, якъ зриши, твар оная бѣла, Какъ жупелемъ геенскимъ вовся очернѣла» (Р V 146). Видимо, и Диоктит в загробной жизни выглядел не лучше. Гипомен, увидев его, вопрошает Ангела: «Что се за страшилище?» (Р V 175).

Эти немногочисленные примеры свидетельствуют о том, что постановщики работали с внешностью актеров. То, что на сценическую внешность обращалось внимание, явствует и из речей персонажей. Очень часто в них описывается, как выглядели или выглядят театральные персонажи. Так, Cantus из пасхальной драмы гласит: «Гдѣ та лѣпота, гдѣ премудрост явна? Гдѣ подобія истот Христу равна?» (Р II 319).

Хотя изменение внешности актера не становилось ведущим приемом, о ней пространно говорили актеры со сцены. Братья хвалят Иосифа как отрока «видом доброзрачна, юна, здрава» (Р II 234). Ангелы для Иакова — это «красные юноши» (Р IV 195). Мать Алексея именует Нищего, принесшего одежды Алексея стареньким дедом. Злочестива подробно рассказывает, как она выглядела при жизни: «Благовонніе краски, драгіе бѣлила Устроеных на тварѣ, а чернія цвѣти Прилѣпляхъ, зовомые мушки, на ланити» (Р V 146). Это описание предлагается сравнить с обликом грешницы после смерти.

В «Комедии униатов с православными» постоянно обыгрывается внешность православных священников, в том числе и ими самими. Униаты постоянно показывают на «косматую» бороду Благодчинного, Протоиерей в

«арии» просит униатов не намазывать больше подбородков и перестать бриться: «Nie gol się, nie gol się, gdyż to nie zdobi» (Р V 221). Он произносит настоящую похвалу бороде (тут невозможно не вспомнить М.В.Ломоносова).

Таким образом, хотя физическая сущность актера и оказывалась в школьном театре практически не востребовавшейся, поиски возможных путей вхождения на сцену физической ипостаси человека были намечены. Особый интерес с этой точки зрения представляет четвертое явление «Торжества Естества Человеческого», где Победа Христова торжествует на небеси. Ее окружают Четыре Животных. Первое животное было подобно льву, второе — тельцу, и третье имеет лицо как человек, и четвертое подобно орлу летящему. Их изображение на сцене могло быть сведено к символическим атрибутам, которые выносили на сцену ученики. Особых костюмов или изменение внешности не предполагалось. (Ср. «Върши на Евангеліе для иконописцов»⁹⁷.)

Мимика

Перевоплощение достигается не только гримом, но и сценической мимикой. В школьном театре она не была развита. Можно отметить как постоянный ее элемент — «воздевание очес горе». Одна из ремарок гласит: «егоже (Лазаря — Л.С.), вознес очи, Пиролобець увидѣвъ глаголетъ» (Р V 118). Пиролобець иначе и не увидит Лазаря — ведь он уже на небесах.

В других случаях этот мимический жест означает смирение и обращение к Всевышнему, а также надежду. Царь Давид в «Умирающему человеку полезном увещании» так обращается к Человеку: «Горѣ очи возведи, виждь, кто тя глашаетъ» (Р V 124). Надежда говорит Натуре: «Возвѣдь очи, посмотри, зостаешъ между Коими вещми» (Р III 91).

Костюм

Не меняя внешности, скупое используя возможности мимики, исполнитель зато многое доверял костюму. Значимы были не только символические детали, атрибуты, характер ношения костюмов. Гораздо более важной, с точки зрения постановщиков, кажется, была смена костюма.

Школьные персонажи часто переодеваются, и в этом нет стремления сценографа дополнить изобразительный пласт пьесы. В «переодевании» просвечивает литургическая подоснова. Как во время службы священники меняют облачения с тем, чтобы символизировать движение церковного календаря, переходы от печали к радости по мере приближения Пасхи, так исполнители школьных драм, чтобы вывить психологические состояния персонажей, смену их ориентиров в духовном мире, меняют одежды. Во многом они следуют литургическому опыту.

Костюм, как и все в школьной драме, не был изобретением постановщиков. Он был постоянной величиной и служил своеобразным сигналом для зрителя, умевшего читать символические послания, адресованные залу. Костюм аллегорических фигур зависел как от особых словарей, так и от сакральных текстов. В «Трагедо-комедии» Сильвестра Ляскоронского «Слава является въ намѣтъ одѣянна въ слонце» (Р II 310). Весть в «Успенской драме» Димитрия Ростовского, появившись на сцене, объясняет, зачем ей даны крылья: «Нарочно сими крили уперенна, Да тѣми прелѣтаю чрезъ всю подсолнечну» (Р IV 196).

Когда Воины по повелению Высокоумия одевают Любовь в «ризу светлу», зритель знает, что перед ним в символическом плане разыгрывается эпизод поругания Христа. Часто в мистериях выделялся эпизод поругания Христа с облачением в царские одежды. Раз он говорит, что он царь, его следует «облечь в хламиду» («Мудрость Предвечная»). Когда Милость Божия обращается к Ревности Матерней, предлагая ей принять «свѣтоносную шату», он также понимает, что Христос призывает Богородицу на небо. Фигура Ревности Матерней также говорит о «шатах»: «Всѣх одеждою скорбей совлеченна, днесъ веселия в ризу облеченна» (Р II 249).

Значим был костюм для характеристики всего круга аллегорических фигур и Человека, Натуры Людской. Грехопадение первого человека символизируется обычно сменой одежд. Как только Срам, похвалявшийся сотней риз, одевает в одну из них Душу, она тут же покидает Эдем. Душа, или натура Людская бывает в одеждах отщепенца. Во «Властотворном образе» Правосудие приказывает человеку отдать «красную одежду». Милосердие

желает вернуть Душе «первую одежду». Одежда отмищения и первая одежда противопоставлялись по цвету, соответственно были черного и белого цвета. Вера и Надежда в «Мудрости Предвечной» появляются в черных одеждах. Во «Властотворном образе человеколюбия Божия» Правосудие «обнажатиметь челоуѣка со всего одіянія» (Р II 338). Вместо красных одежд она дает ему «рубища шкаредная». Во время этого символического действия поется кант: «Что се, что се? Коль бѣдно дѣло, срамно зѣло, Зримъ на тебѣ нинѣ!» (Р II 338).

Не только аллегорические фигуры меняли одежды. Как только Лазарь в «Ужасной измене» предстает перед вечной жизнью, он меняет рубище на светлые одежды. Богач же появляется в ужасном виде. Его богатых одежд уже нет. Он не «во виссон облечен».

В пьесе об Алексее человеке Божиим смена костюмов происходит при жизни персонажей. Она означает изменения в психологическом, нравственном состоянии, а кроме того, в социальном статусе героя. В этой пьесе ремарки подмечают, каков костюм персонажа. Так, «слуга другой Евфимиянов *в худшом платиу*» зовет мужиков на свадьбу. Может быть, это внимание к платью персонажей, даже второстепенных, вызвано тем, что один из важнейших в смысловом отношении эпизодов пьесы — смена одежд Алексея на пути из Рима в Едес. Этот эпизод отсутствует в житии Алексея, но, как замечает В.И.Резанов, он есть в житии Варлаама и Иосафата. Алексей встречает Старца и предлагает ему поменяться одеждами: «Ото перед тобою оные скидаю ... Дай мнѣ свои лахманы, а в мои вбирайся» (Р IV 154). Ремарка гласит: «Ту нищи з Алексѣем *плате меняет*» (Р IV 154). Нищий боится одевать роскошное платье и по совету Алексея относит его Евфимияну. Здесь происходит сцена, цитирующая эпизод Иакова с одеждами Иосифа. Евфимиян сравнивает себя с Иаковом, а Алексея — с Иосифом.

Эпизод этот обычно представлялся в действиях об Иосифе. В шестом явлении «Торжества Естества Человеческого» Иаков просит настоятельно принести ризу и узнает ее. Он принимает ризу проданного Иосифа, «ложнѣ от братий окривавленную» (Р II 235). Братья

подробно рассказывают, как они нашли ризу, «раздранну, окрвавленну». Развернутый монолог Иаков произносит над ризой. Также построен эпизод с ризой Иосифа в «Действии на страсти Христовы списанном». Значимость эпизода с одеждами Иосифа объясняется внутренней соотнесенностью их с ризами Христа, о которых бросали жребий под крестом. Как Иосиф прообразует Христа, так его одежды — ризы Христовы. Лаврентий Горка на теме риз построил и эпизод, в котором Пентефрий обвиняет Иосифа в соблазнении Велможи, жены его. «Где риза твоя? Где риза?» — кричит он. Ризы, сорванные с Иосифа, встают в ряд ризами окрвавленными.

Слуги, ищущие Алексея, воспринимают его через одежды. «Чи не видѣлес панича якого *В шатах коштовныхь*» (Р IV 169), — спрашивают они самого Алексея, не узнавая его, ибо он в ветхих и «непотребных» ризах.

Существовали костюмы, о которых только говорилось и которые никак не изображались на сцене. Особый символический костюм — это нагота согрешившего человека. Существовала даже особая аллегорическая фигура — Нагота — в анонимной Пасхальной драме. Мудрость призывает к себе «эдемского гражданина», а тот не идет, ибо познал стыд. «Почто стидишися та Едемскаго блага? — *Нага!*» (Р II 170). В анонимной пасхальной драме та же фигура говорит следующие знаменательные слова: «*Студ* бо мы бяше во людех ходити» (Р II 324). В «Действии на страсти Христовы списанном» присутствует вставной эпизод Иова. Увидев друзей, он говорит им: «Простѣте мою худость, се бо *нага* зрите» (Р II 103).

Тело человека не раз служит символическим костюмом персонажа школьного театра. Так Георгий Конисский подробно описывает телесную оболочку своих героев. Он не фиксирует внимание на богатых и бедных одеждах, а указывает на физическое состояние персонажей, знаменующее их положение в земной жизни. Гипомен — в «полусмерть прибитій», «по тѣлу плѣтми избіенній», «въ рукахъ и ногахъ кости сокрушенни», «тростю до мозгу ... глава ... пробита» (Р V 167). Диоктит же имеет здоровый вид и богатые одежды, но приходит смерть, и он жалуется: «Главу и кости ломит, коло сердца нудно. В обоихъ бокахъ колет и дихати трудно» (Р V

169). По смерти Диоктит является «въ бѣдѣ, в ранахъ, в струпах, в гною» (Р V 174). Гипомен же выступает в светлом одеянии.

Примечательно, что в «Комедии униатов с православными», пьесе явно тяготеющей к воспроизведению «жизни» на сцене, костюм также занимает особое место. Персонажи рассуждают об униатских и православных облачениях. В «арию» Протоиерея включены призывы сбросить немецкое платье, в котором ходят только лакеи.

Костюм, скупая мимика и робкие попытки изменения внешности — основные средства перевоплощения, доступные школьному актеру. Зато действие, другая составная часть игры, было достаточно развито. Это связано с почти полным отсутствием идеи иллюзии, или с ее слабым развитием. Школьный театр не предлагал зрителям увидеть плоды фантазии автора или постановщика. Он вводил их в мир религиозных переживаний и был далек от художественного вымысла.

Сценический жест

«В символическом языке культуры действие занимает особое место и требует особых методов описания, будучи более сложным объектом символизации, чем реалии (...) или даже локусы и время»⁹⁸. Эти рассуждения С.М.Толстой относятся прежде всего к ритуалу, но они могут быть распространены и на украинский театр, не оторвавшийся от ритуала и настаивающий на своих связях с ним.

Действия персонажей — «ядро и минимальная единица» (С.М.Толстая) спектакля. Они структурируют спектакль и одновременно несут огромный смысловой заряд. Только их семантика не столь четка, как семантика других составляющих спектакля. «Их символика часто носит «отраженный» характер, воспроизводя семантику, присущую предметам, лицам, локативным или темпоральным знакам»⁹⁹.

Для украинского театра характерны действия с предметной семантикой, они зависят от вещи на сцене. Персонажи появляются на сцене с атрибутами, которые передают друг другу, заявляя таким образом о своих намерениях. «Дай ми чашу в руки!» (Р I 192) — просит Хри-

стос уже после того, как об этом просила Богородица. Действия с передачей вещей-атрибутов повторяются постоянно, как ситуация увенчания. На голову почти каждого центрального персонажа возлагается венец, корона, «диядема». Соответственно, существуют ситуации, в которых венец, корона, диядема отнимаются у персонажа. Также обращаются с символами власти, скипетром и державой. «Скипетру царя Христа *скипетръ* полагаю» (Р IV 234). Персонажи передают друг другу символические атрибуты, связывающие их в семантическом пространстве пьесы.

Кроме того, существует ряд действий безотносительных, когда действие, по выражению С.М.Толстой, играет роль связки и обеспечивает только «включение» в ритуал (в нашем случае — в спектакль).

Актеры, пусть скупно, но нечто изображали в действиях, используя свои физические возможности. Значимость действий, сценических жестов, в контексте спектакля явно осознавалась. В анонимной «Рождественской драме» Буйство завершает свой монолог следующими словами: «Но что много словами глаголю напрасно, Егда *дѣломъ* показать могу сіе ясно?» (Р III 187).

Как показывать *дѣлом*, актеры школьного театра учились непосредственно из текста драм. Почти каждый сценический жест сначала проговаривался, а только затем совершался. Он не только назывался, но зачастую в тексте объяснялось, какую позу должен принять актер, что он должен сделать с руками, поднять, опустить. Жест описывался подробно, актеру не нужно было его придумывать — оставалось только его совершить. Истинна, обращаясь к Грешнику, говорит: «*Поклонися до земли, воздѣй в небо руцѣ*» (Р IV 231).

Детальное описание жестов словом поднимало их значимость и делало непременной частью спектакля. Актеры уже не могли их избежать. Так они получали «режиссерские указания». Говорилось в текстах пьес и о том, сколь энергичен должен быть жест.

Сценический жест значительно оживляет школьную драму. Внимательно присмотревшись к тексту пьесы, вчитавшись в него, можно сказать, что Архангел, защищающий Церковь, не просто стоял или спокойно дви-

гался с ней рядом. Его жесты определенно выказывали отношение к этой аллегорической фигуре, так же как и жесты Дьявола, не пускающего на небо Ангелов с Душой. Также и Иродова стража, которая не пускала Трех Царей, должна была жестами передать запрет появляться при дворе Ирода.

Сценические жесты не были индивидуальны, и спектр их не был особенно широк. Так, они выражали отчаяние и радость, смирение и гнев, вообще характер отношений между персонажами. Жесты были обращены и к высшим силам. Так, Волхвы возносят руки в небо, Грешник воздевает руки к небу.

Актеры, следуя скрытым указаниям в тексте, очевидно, приближались друг к другу, обнимаясь, подавая или целуя руки, кланяясь, ср. «Величеству твоему *поклонъ* отдаемо» (Р II 83), «Ты же твое сердце къ нему и *колѣнѣ Приклони*» (Р II 90), «Госпожи тоя съ радостію чаю, *Десницу* ея мирно *лобызаю*» (Р V 97), «Миръ *подаеть десницу*» (Р V 98). Церковь встает на колени. Душа и Тело кланяются Милосердию. Злость радуется Прелести, обнимает ее, целует ей руки и кланяется. Непременно кланялись языческим богам — об этом постоянно упоминается: «Dla czego niewiem komu *się kłaniamy!*» (Р IV 270).

Те же жесты использовали актеры, изображая не-аллегорических персонажей, библейских, например. Подает руку Исаак Аврааму. Также ведут себя актеры, изображая «реальных» персонажей. Аспирант же отдает дань уважения Декану, когда «*saŭiŭje w gęke*» (Р V 207).

Персонажи помогали друг другу, например, выбраться из темницы или отправиться в путь. Плач Натуры просит у Благодати Божией: «Изведи из глубины слез, *прійми за длани*» (Р II 131). Они утешали друг друга, как Прелесть Пиролобца.

Персонажи отталкивались один от другого, даже наступали, выражая агрессивные намерения, как Злоба, которая прогоняла Благодать, или Диоктит, который «з слугами, напавши на Гипомена, велит его в темницу отвест» (Р V 161). Они воздавали по заслугам, веля склонить выю, как суд Божий повелевал Духу Пиролобца. Они ударяли мечом, как Ангел Дьявола, просто рубили, как Смерть Диоктита. Надевали оковы, «налагали желе-

за» «на руцѣ и нозѣ», связывали, как Неволя Натуру, или вязали как Смерть («Вяжутъ», — гласит одна ремарка). Милость Божия связывала «въ окови на лѣта премнога» и Ад. Завязывали аллегорическим фигурам глаза. Они прятались, как Гипомен от Диоктита.

Между участниками действия происходили короткие стычки. Так Декан просто вырывается из цепких рук Аспиранта. Одна из аллегорических фигур показывает когти. Мужики на свадьбе Алексея человека Божия яростно дерутся между собой, таскают друг друга за волосы, толкаются. «*Ту свар и битва* всѣх мужиков стается» (Р IV 153).

Сценические жесты обозначали взаимодействие персонажей, они цитировали слова Евангелия или иллюстрировали их. Естество простирает руку к запретному плоду и съедает его на глазах у зрителей, ср. «его же Натура *ясти* изволяет» (Р II 121). На глазах у зрителей отваливают камень с Гроба Господня, Ангелы открывают гроб Богородицы, Иисуса снимают с креста. Некоторые жесты явно зависят от жестов ритуальных. Так, Мать Алексея «лобызает» его тело, оплакивая его кончину.

Эти жесты глубоко символичны, так же как жесты ветхозаветных персонажей: Исаак нес на плечах огонь и дрова, складывал дрова для жертвенного огня, готовился к закланию, клал голову под меч, вставал с жертвенника, на котором только что лежал. Братья ввергают в ров Иосифа. «*Рувимъ ... разтерзаеть рызу свою*» (Р II 77).

Существовали сценические жесты, развивающие и дополняющие цитаты и переводящие их в зрительный ряд. Так, Воины приносят Ироду «главы отрочат» и бросают их ему под ноги.

Были в репертуаре актеров жесты, приближающиеся к «реальным». Евреи «дают мзду» Страже, чтобы народ не узнал, что Христос воскрес: «И ви от нас дар сей днес з грошами *возмѣте*» (Р II 251), т.е. протягивают деньги. Слуги подают милостыню Алексею. Пастухи в «Рождественской драме» едят хлеб, соль и калачи, и остаются с кусками во рту, завидев Ангела. Лекарь осматривает больного Ирода. Это все действия не повторяющиеся, «одиночные». Среди них выделяется стрельба из

лука. Это Пиролоубец забавляется, но в итоге получает зловещее предсказание.

Актеры школьного театра изображали на сцене сон. Пиролоубец засыпает, так же как и Лазарь. Только он спит на ложе, а Лазарь — «далеко от трапезы на гною» (Р V 104). Пиролоубцу является Иов на гноище, Лазаря же Ангелы препровождают в рай. Пиролоубец просыпается, пытаясь вспомнить свой сон — «воспрянув отъ сна усумнѣвается о видѣніи Іова» (Р V 102). Актер должен был жестом изобразить пробуждение. Пиролоубец предаётся чревоугодию. Так «Пиролоубецъ съ други вечеръ начинается» (Р V 103). На сцене накрывают столы и заставляют яствами, которые потом оборачиваются символическими предостережениями. Трапеза на школьной сцене легко принимала символический характер, ср. «Мирь от чаши піеть» (Р V 98).

Могла она стать символом жестокости и выглядеть в соответствии с эстетикой ужасного — Вожди и Ирод пьют кровь, клянясь в верности: «Юнче! гряди воскорѣ, чашу подаждь сѣмо» (Р III 127). Для этого они делают надрезы мечами на руках: «Готовы, зри, не токмо з рукъ кровь источити» (Р III 127). В символической сцене сна Ирода Невинность заставляет его пить кровь младенцев: «Отвори гортань несыту змиину, Пиї» (Р III 135). Вражда или Зависть восклицала: «Зри — горести услаждаю снѣденіемъ сердца» (Р III 100). Трапеза не всегда носит зловещий и символический характер — Мужики пьют водку ведрами на свадьбе Алексея человека Божия.

На школьной сцене, следуя барочной традиции, часто совершали «жестокые» жесты. Так, в ремарке прямо сказано: Здесь сжигают Философов (Р IV 271), Бичуют Сторожа (Р IV 283), Тут Августе отрубает голову (Р IV 288). Ангелы убивают колесом, которое они только что разломали как орудие пыток (Р IV 286).

Жесты актеров школьного театра, несмотря на их относительное разнообразие, были очень сдержанны, что подчеркивалось в ремарках и в высказываниях персонажей. Исполнители ролей не могли себе позволить энергичных размашистых движений. Так, отмечалось, что Пиролоубец отвечал «мало ничто главы поднесша». Власть в «Успенской драме» призывает всех склонить

головы. Гипомен, когда «Смерть заглядает в очи» — «содригается» (Р V 168), а затем принимает кончину живота своего как подобает христианину — умирает «весело с упованіемъ блаженного воздаянія» (Р V 167). Смерть же только прикасается к нему косою. Диоктит, который страшится смерти, дрожит, «бросается ужасно на постель» (Р V 183), а «мало полежавъ схвачуется» (Р V 171). Это не смерть праведника. В одной ремарке отмечена робость, с которой Протоиерей подает руку Суррогату.

Среди «сдержанных» жестов следует отметить введение в игру изображения пяти чувств. Слуги прислушиваются, дышит ли он еще, и констатируют: «Дойшоль уже панъ» (Р V 171). В пьесе «Образ страстей мира сего» Нерон затыкает уши (о чем говорит ремарка), чтобы не слышать премудростей Соломона. Примечательно, что окружающие Ирода затыкают ноздри, чтобы не слышать зловония, которое он распространяет. «Уступѣмо подале: аз не могу стати Блиско смрадна, нозри бо тебе затыкати» (Р III 138). Судя по реплике Диоктита, Гипомен пытается прикоснуться к нему, встретившись на том свете, спрашивает, что это за плети висят на нем, которыми он снова может его бить. Диоктит же останавливает Гипомена, объясняя, что это не плети, а змеи.

Несмотря на принципиальную сдержанность актеры иногда действовали более решительно. В «Комедии об униатах и православных» Декан просто бросается (izusaјac) на крестьян и с криками прогоняет их прочь. Декан с напряжением беседует с Аспирантом.

Хотя большая часть сценических жестов носила условный характер, появлялись и такие, которые были «подсмотрены» в реальной жизни. Аспирант, как гласит ремарка, подкручивает усы, хвастаясь перед Деканом. Он же сует Декану деньги, и тот их принимает. В этой пьесе много реальных жестов — персонажи переставляют вещи на столе, смахивают с него пыль, прячут и вынимают кошельки, считают деньги, передают их завернутыми в бумагу, смотрят на часы, открывают и пишут письма, целуют руки один другому и падают в ноги.

Но эта «подлинность» жеста была недолгой, она проскальзывала к тому же в поздних школьных драмах. Чаще всего реальные жесты носили абстрактный характер,

наполнялись символическими значениями, особенно если в них принимали участие аллегорические фигуры, как действия фигуры Часа (Времени), которая окропляет жниво, или Истинны, которая на весах взвешивает грехи и праведные поступки Грешника. «Пиролюбец вьлит Прелести трапезу уготовати» (Р V 99), а «Прелесть столы заставляеть» (Р V 100); Слуги открывают блюда — кажется, это ряд «реальных» жестов. Но Пир, приготовленный Прелестью, «прменяет» сама Смерть; на блюдах, открытых Слугами, оказываются змеи и всякая нечисть.

К такому же типу жестов относится следующий: Радость настраивает струнный инструмент, или: Христиане уносят «тѣлеса убиенных» с собой.

Могло быть и обратное. Персонажи, относящиеся к классу «реальных», совершали символические действия. Так Вожди и Ирод целуют мечи в пьесе Димитрия Ростовского. Они приносят клятву.

Действия подробно описывались словом. О том, что персонажи совершали или намеревались совершить, они сообщали публике. Кстати, многие действия персонажи описывают как желательные, еще не совершившиеся. Но их намерений так много, что сценический жест благодаря этому как бы удваивается, а относительно разреженное пространство драмы уплотняется.

Вещь

Очевидно, что сценический жест чаще всего был предметным действием.

Отсюда следует, что школьная сцена отнюдь не пустует, хотя она и не изобилует вещами. Школьный театр не был привязан к вещи. Он был населен не вещами, а идеями. Вещи выступали прежде всего как знаки и символы. Как таковые они выпеснялись из художественного пространства, требуя особого семантического окружения. Ср. с ситуацией в поэзии: «Стихи входят в пространство вещи, соединяясь с ее зрительным образом»¹⁰⁰.

Вещи появляются в ситуациях, когда с их помощью можно построить сообщение или усилить уже сказанное словами. Следовательно, они занимают не последнее место в структуре школьного спектакля, но при этом отнюдь не свободно ведут себя на сцене. Существует строгая предписанность их появления. Они не столько уча-

ствуют в освоении художественного пространства, не столько структурируют его, сколько проясняют отношения персонажей между собой, берут на себя ту нагрузку, которая актеру была не под силу, а также «материализуют» семантическую структуру спектакля. Вещь на сцене «делается бесполезной, но зато выступает как представитель идеи и становится эмблемой»¹⁰¹. Она никогда не замещает другое явление предметного мира, становится «художественным предметом», поселенным в «предуготовленный сегмент художественного пространства»¹⁰².

Вещь не застывает в руках персонажа, а вступает в игру наравне со словом. Ее поведение обязательно предписывается словом, а также и дублируется им. Так образуются два русла художественной информации, параллельных ряду действия. Вещь оказывается средством общения персонажей, еще одним кодом, повторяющим информацию, данную словесным рядом. Все стрелы, «финики» и «лявры», скипетры и венцы, «мечи пламенные» активно участвуют в действии.

На сцене чаще всего появляются вещи символического плана, как крест или чаша, или меч — «Церковь Православная въ одной руцѣ *крестъ* въ другой же *чашу* держа является» (Р V 119). (Может среди вещей фигурировать и чаша «сластей богомерзкихъ» (Р V 93), чаша пиروвания.)

Как уже упоминалось, именно на символах чаши и меча, прежде всего чаши, построен «Dialogus de Passione Christi». Чашу несет Ангел. Его действие — это действие-связка. Он передает ее Иисусу, но сначала чашей пытается завладеть Богородица. Она даже готова биться с Ангелом подобно Иакову. Как только чаша оказывается в руках Иисуса, это означает, что началось время добровольной жертвы. Христос отправляется с чашей на Голгофу. Монолог Иисуса строится на теме, заданной этим символом. Он вмещает в себя орудия страстей: копье, терновый венец, гвозди.

Другим важным символом в этой пьесе является крест, который неоднократно появляется на школьной сцене, начиная с ранних диалогов и декламаций. Вот одна Душа Побожная «крестъ хочеть въ руки взяти», вот другая «тримает Крестъ мощно въ рукахъ» (Р I 116). В «Действии на страсти Христовы списанном» выставлен образ самого

Христа, «несуща крестъ на Голгофу». Заметим, что крест, который должен появиться на сцене, отмечен крестиком на полях анонимной Пасхальной драмы. С ним в руках появляется, по замыслу автора, фигура Веры. Не менее часто встречается запретный плод, или яблоко. «Лестъ дияволская подманяеть Человѣка *яблкомъ*» (Р III 149).

Очень часто вещи входят в состав цитаты, перенесенную на сцену из Евангелия как золото, смирна, ливан — дары, принесенные Иисусу. Об этом непременно говорится: «Прїими сей лїванъ ... Ты благоволи сїе злато воспрїяти ... Прими убо смирну» (Р III 160). То же самое наблюдается в других пьесах, где фигурирует, например, ключ бездны. Ключ от рая Разбойник вручает Покаянию, ибо только покаяние — есть путь к спасению. С ним нисходит Ангел с небес. Важнейшим символом на сцене становится лествица Иаковлева. Примыкают к ним «вервие и терние», которыми грозит народу царь Ровоам, и конечно, орудия страстей: крест, копьё, трость, гвозди. На них указывают Отроки и объясняют их символическое значение. Оказываются сценическими вещами огонь и дрова, которые Исаак несет на плечах, подобно тому как несет крест свой Иисус Христос. Каким-то образом, видимо, изображалась и жертва Авеля, приносящего «агнца тучна».

Многие из вещей — это атрибуты власти, как скипетр, держава и венец, которые переходят из пьесы в пьесу. «Тебѣ слава и держава, Всемогущи Боже» (Р III 165), — восклицает Пѣніе. Благочестие вручает Власти Божией царский скипетр и «діадиму». Именно их вспоминает царь Давид с пророки. У царя Ирода, как явствует из распространенных реплик Трех Царей, «четверо-властный скипетр» и диадема. Он венчает угодивших ему Вождей с воинами: «Венець победоносный от мене вамъ буди» (Р III 134). Венец приносят Невинности и Ангелы, награждая ее в знак победы «маслиной». Почти в каждой мистерии венчают Натуру Людскую, Человека. Иногда он называется «лявром». Венец, скипетр и держава постоянно «работали» на сцене. Отходя ко сну, Ирод просит слуг забрать эти символы власти, а также и меч. Аллегорические фигуры снимали венец и снова надевали его, одаривая им друг друга.

Этому ряду вещей противостоит ряд, в который входят цепи, «железа», веревки, замки, которыми сковывают человека после его падения. Пригодны они и для аллегорических фигур.

Престол — может быть, наиболее распространенный элемент в мире театральных вещей. О нем вспоминают очень часто не как о вещи, а как о символе власти. Ирод боится, что новый царь низринет его с престола. Каждый царь или могущественная аллегорическая фигура, как, например, Фараон, Ериннес, или Смерть, Мир, обязательно сидят на престоле (троне). Ср. «Иродъ, на престолѣ сѣдѣй, глаголетъ» (Р III 110). Ирод даже устраивается на нем спать.

Противодействие между персонажами выражалось в том, что они отнимали друг у друга этот престол, опрокидывая его. Выражая дружелюбные намерения, они приглашали разделить с собою трон, как император в пьесе о св. Екатерине. Часто со сцены слышится вопрос такого рода: «На престолѣ Вражда сѣде славы Откуда?» (Р II 87).

Некоторые вещи созидались на глазах у зрителей, как ложе Ирода. На его призыв: «Юноши! молю, вскоре устройте ми ложе» (Р III 137) — Слуги воздвигали ложе. Ирод перебирался на ложе и тут же противопоставлял его трону (престолу). Ложе он уже называет смертельным. Снижается этот мотив в «Воскресении мертвых», но и здесь ложе оказывается «одром болезненным». Также Алексей человек Божий на глазах у зрителей строит себе «будку», или «хижину», получив на то разрешение своего отца, Евфимияна. «Став кушу в дому моемъ», — говорит он Алексею (Р IV 176).

Среди редко встречающихся вещей можно назвать лук и стрелы. Они выступают в сцене забав Пиролоубца, но ими вооружены бывают и аллегии, как, например, Отмщение.

Могут вещи быть постоянными атрибутами аллегорических фигур, как якорь — Надежды, а коса — Смерти («Прииди, о Смерти, вскорѣ, посѣщи косою» (Р III 177), масличная ветвь, она же «финикъ безсмертия» — Мира, весы и меч — Правосудия. Среди постоянных символических вещей находятся свеча запаленная, коло (колесо), чаша. В «Успенской драме» на сцену выносились

многие символические атрибуты Богородицы. Отроки, их держащие, говорили за них речи. Это были ковчег, и корабль, и ключ, и якорь, и купина, и свеча. Христос в «Слове о збуреню пекла» появлялся с хоругвью. Хоругвь выставялась на сцене в «Розмышлянях»: «Яко потужный Гетман мужне побѣждаетъ, На знак звитязства, тую *Хоругов* выставяет» (Р I 124).

Примечательно, что вещи могли стать объектом сравнения и даже соревнования. Железный Век призывает в «Рождественской драме» Димитрия Ростовского сравнить, как катятся золото и железо, выпуская железную пулю. Вещи — символические атрибуты вступают в противодействие — меч посекал маслину; плат, омоченный слезами, отягощал струны.

Среди них встречаются и такие как головы «отрочат», на которые наступает Ирод, или голова «Голияда» или «серьца просвѣщенъные», которые складывают у ясель (Р III 150).

Некоторые вещи относятся к ряду бытовых. К таким можно отнести блюда, перечисляемые императором, готовящим «банкет» для св. Екатерины. Ср., «Сыны Иакова ... седоша ясти» (Р II 75), «Ту слуги Евфимияновы приказные есть вынесли; що лучши, сами поѣли, а Алексѣю сухи хлѣб принесли» (Р IV 177). Не раз школьные актеры оперируют на сцене деньгами. Их, например, братья получают за Иосифа. Также встречается среди сценических вещей одежды, как ризы Иосифа.

Некоторые вещи характеризуют социальный статус персонажей и их привычки. Воины появлялись непременно с мечами. Они скрещивают мечи, давая клятву Ироду. Жрецы же выходили с кадилами — они воскуряли фимиам Аполлину. Другие же сопровождают представителей высших сил как символы, но необязательно неотъемлемые. Ангелы выходили на сцену с цветами и без цветов. Цветы, растения принимали символическое значение левого и правого пути, как терние и лилии. С мечом выходил и Архангел Михаил.

Другие вещи создавали более реальные измерения художественного пространства. Богачи потрясали толстыми кошельками («капшуком показует» (Р V 182)), вынимали из карманов деньги. Пьяницы тянулись к фляжкам

водки. В пьесе же Саввы Стрелецкого на сцене, как сказано в развернутой ремарке, находился стол, а на нем лежали и распятие, и карандаши, и книги, и песочница. Здесь вещь утрачивает свое символическое значение и служит для воссоздания интерьера.

Кстати, в моралите об Алексее вещь также выступала зачастую не отягощенная символическими значениями. Серебром и золотом отваживали императорские слуги народ от почившего в Бозе Алексея. В эпизоде игrania свадьбы появляются полотенце, ведра с водкой, еда (причем она детализирована — упоминаются паштеты). На сцене находятся как признаки особого уважения к простым гостям столы и стулья. Мужики, пришедшие на свадьбу, приходят в восторг: «Ось я перший на земли гречи собѣ сяду Да и ноги звѣшаю; сяд тут и ты, дядю!» (Р IV 148). Алексей оставляет своей невесте пояс и перстень, завернутые в скатерть. О них говорится не раз. Кстати, перстень фигурирует и в пьесе о св. Екатерине. Им украшены персты аллегорических фигур.

Могли вещи символизировать и принципы движения персонажей. В такой функции выступал ковер в пьесе об Алексее человеке Божиим.

Между декорацией и вещью колеблется сакральный символ — гроб, «новый гроб», в который полагают тело Христа («Торжество Естества человеческого»). Ремарка гласит: «It a sepulchrum». В «Розмышлянях» Иоанникия Волковича Душа Побожная не может без слез и страха взирать на «гроб каменный». В этом же произведении говорится о «темноузким каменном гробѣ».

К такому же переходному случаю относится и древо познания, «древо доброзратно», водруженное на сцене (а, может быть, его символизировала только ветвь?) в «Отрывках пасхальной мистерии». «Что любезнѣ зриши на сіе древо? От древа сего ясти», «Аще быс вѣдал сего древа таину» (Р I 167). Примечательно, что в «Розмышлянях» Иоанникия Волковича явно присутствует паратеатральный элемент. Его привносит аллегория Триумфа. В ее монологе содержатся упоминания «триумфального воза». Это смелое сравнение с гробом Господним. Трофеями же, которые выставлялись в триумфах становятся здесь орудия страстей.

Важным представляется и то обстоятельство, что о некоторых вещах на школьной сцене постоянно говорят, но на сцену они не выносятся, как «рило и мотыка», которыми Адам по изгнанию из рая будет обрабатывать землю. Это касается прежде всего того ряда предметов, которые относятся к ядру сакральных значений, как ковчег. В «Розмышлянях» ему отводится важное место в выступлении Второго Вестника.

Движение

Школьная драма никогда не застывала на месте. Статичность сюжета и неразвитость перевоплощения она возмещала движением персонажей. Они практически никогда не стояли на месте, постоянно меняли точку нахождения и наблюдения, образуя непрерывную цепь. Как заметил А.С.Демин, персонажи «никогда не представляли перед зрителями уже расположившимися на сцене, а уходили и приходили в течение представления»¹⁰³.

В речах персонажей точки нахождения участников действия непременно фиксировались. Они постоянно спрашивали, кто где находится («Прилѣжно ты, юноше благий, умоляю, Гдѣ Мудрость пребываетъ ...Рцы ми (Р II 379)), а также предупреждали о появлении друг друга» («Ангель. — Грядеть же Премудрость къ тебѣ торжественно» (Р II 379)).

Если персонажи находились в состоянии покоя, не меняли позиции, это обязательно подчеркивалось ремарками и высказываниями самих персонажей. Ср. «Удержу убо нозѣ: прійдетъ ко мнѣ мати» (Р II 379). Например, о том, что Мир сидит на престоле, свидетельствует такая ремарка относительно перемещения других персонажей: «Здѣ всядут» (Р II 269). Этот престол могут занимать и другие аллегорические персонажи, как, например, Смерть. Изменение позиции обязательно фиксируется в ремарках, ср., «Сядеть» (Р III 101) — сказано о пастухе Борисе, так как первую часть монолога он говорил стоя.

Их движение относительно легко проследить благодаря тому, что о всех перемещениях они сообщали со сцены. «Убо потщимся въ путь, время изхождати» (Р III 198) — вот типичное высказывание школьного персонажа.

Они фиксировали свое появление на сцене: «Се придохомъ на глас твой» (Р III 176). Ремарки также обязательно отмечали появление персонажей на сцене: «Иродъ царь приходитъ» (Р III 174), «Сенаторы придоша», «Отрокъ пошель» (Р III 138), — так же и их уход, ср. «Отходятъ» (Р III 139). В «Комическом действии» Митрофана Довгалева почти каждый аргумент перед явлением начинается словом — «Выходит». В ремарках даже указывалось, какую часть сцены должен был занимать актер — Цари идут «по середине».

Персонажи непременно, говоря о своем пути, отмечали его конец и начало — «I градемъ от нашея отческія страны» (Р III 173), «От конецъ земля грядемъ» (Р III 173), «Отиду в чюжи страны з отцовского дому» (Р IV 135). Алексей выходит на реальную, не метафизическую дорогу, «оставивши дом родителей и жену, поишол прочь» (Р IV 153). Он называет свой путь и дорогой, посланной Цнотой (Добродетелью). О нем он вспоминает в конце земного бытия: «Уже мнѣ, вижу, стелется дорога з сего земного подолу до Бога» (Р IV 177).

В монологах указывалось, сколько времени занял путь: «Тол бо долго шествуемъ чрез два уже лѣта» (Р III 174), а также и такое обстоятельство, добровольно, или по приказу персонажи отправились в путь («И пут намъ подлежащій охочо творѣмо» (Р III 174). Не раз отмечались на сцене и паузы в движении.

Интересовались персонажи, кто, откуда и зачем пришел: «Камо шествуете, что придосте сюду?» — спрашивал Ирод у Волхвов (Р III 158). «Юноши! ахъ, юноши! камо отидосте?» (Р III 136) — адресовал он свой вопрос слугам. Отправляя Волхвов в путь, Ирод говорил: «Шествуйте с миромъ» (Р III 159). В другой же пьесе Ирод так провожает Воинов: «Градѣте во Вифлеемъ, вси спѣшно градѣте» (Р III 176).

Это движение было столь важно, что персонажи описывались в терминах движения: возвратившиеся, вспять шествующие, пришедшие, иной путь возлюбившие, грядущие — такими определениями изобилуют монологи школьных драм.

Движение становилось осью драматического сюжета, как в эпизоде Авраама и Исаака. Его центральный мо-

тив — путь к месту, где должно совершиться жертвоприношение, сборы в путь. Тема пути подчеркивается его неоднократными описаниями в обращении Авраама к рабам.

Движение выступает в конкретном и символическом плане, как левый и правый путь в пьесе об Алексее человеке Божиим. Оно принимает на себя основные значения пьесы, спасения и греха: «Ту тѣсный пут», «узкая и прикрая дорога» (Р IV 134) к небу и нищеты убогой «пространный и роскошный пут» (Р IV 135). Ср., «Пойдемь и мы, о друже, *по правому пути*» (Р V 151).

Левый и правый путь в метафизическом пространстве незримо направлены по вертикали, что отчетливо видно из диалога Алексея человека Божия с Юно, Щастьем, Фортуной и фигурой добродетели Виртус. На сцене этот путь изображается действиями аллегорий. «Юно богини дорогу стелет коврѣ Алексѣю до суеть мирскихъ» (Р IV 131). Алексей даже ступает на этот «ковр», но его останавливает Чистота. «Ту тѣсны пут Чистота с терния стелеть Алексѣю, котрый до неба ведеть» (Р IV 134).

Примечательно, что тема дороги, пути возникает в пьесе постоянно. Пилигрим может «привендровать» к дому Евфимияна, Нищий, обменявшийся одеждой с Алексеем, приходит к нему. Из дома Евфимияна направляются Слуги на поиски Алексея, туда же возвращаются. Тот же путь проделывает Алексей.

В «Действии на страсти Христовы списанном» узкий путь до ада прочерчивают в своих выступлениях Гуляки. «По такому азъ *пути* како шествовати Буду, иже обыкохъ без дѣль пребывати?» «В семь бо *пути* великий ест подвигъ», — иронизирует Ленив Гуляк (Р II 86). Юноша красен беспокоится: «По остромъ *пути* како буду шествовати, Иже въ мирѣ обыкохъ всегда ликовати?» (Р II 87).

Значимость пути подтверждается и спецификой пространства школьного театра. Срединная его часть, земля, «имела выходы с обеих сторон и представляла из себя дорогу, начинавшуюся справа и кончавшуюся слева, если смотреть со зрительских мест»¹⁰⁴.

Для актеров школьных драм было важно держать темп движения и менять его, когда требуется. Ритм сценического движения, таким образом, не был однообразным. В некоторых случаях персонажи не только должны

были важно ходить по сцене и сообщать, куда и зачем они направились, но и бежать. Так бежит дьявол из ада, ринувшийся на землю («Борьба церкви с дьяволом»). Он же спешно убегал от Ангела, ударяющего его мечом. Бегством спасалась Еринна «со присѣдящими» (Р II 87). «Отроки отбегут Иродовы» (Р III 134). Даже Любовь, т.е. Христос, «прибѣгает» и «сама изволяет умрѣти» (Р II 87). Иногда персонажи убегали тайно, как Нечестивые в той же пьесе. Нередки такие высказывания: «Бежи, неситая душе, гради, некоснена!» Этим приемом пользуется и Савва Стрелецкий в «Комедии униатов с православными». У него Декан просто бежит в церковь менять веру, а не идет.

В текстах монологов иногда объяснялось, почему персонажи бегут — «Отбѣгает» Natura Людская «от страху» в «Свободе от веков вожделенной». Персонажи приказывали бежать, торопиться, как Пиролубец своему слуге: «Бѣжи и увидь, что улучи стрѣла» (Р V 104).

Могли персонажи замедлять движение, просто ползать по сцене, как Хромий в анонимной пасхальной драме. Реплика гласит: «Хромій *ползай*» (Р II 322).

Персонажи и «упадали», как Ирод «над пропасть», как «Данииль, видѣнїемъ уstraшеннїй». Падали и аллегории, как Отчаяние или Мир: «Мирь съде съ протчими падаеть предь Сластолюбием» (Р V 97). Они подымались из гробов как Валаам, выезжали на сцену, как Сластолюбие «на 7-главном Змїь выгѣзжаеть» (Р V 97).

Частным случаем движения является танец, который не стал самостоятельным элементом спектакля, как, например, музыка. Но все же его наличие на школьной сцене разрешает представить спектр возможностей спектакля.

Танец

Итак, на школьной сцене танцевали — так ораторское слово обрамлялось одним из важнейших видов сценического движения. Так сценическое движение получало новые ритмы и пластику, а школьный спектакль двигался по направлению к новому виду синтеза.

Конечно, чаще всего танец, почти всегда сурово осуждаемый («Скарга нищих до Бога» упоминает «плясальцев в бже поруганых»), возникал в эпизодах с «отрица-

тельными» или комическими персонажами, как у Феофана Прокоповича, где «скачут» идола со жрецами. Правда, призывают «плясать ногами» муз Семь Мудрецов. Они могут себе это позволить как представители языческого мира. Конечно, о танце чаще говорили, чем сами плясали. Обычно этот танец носит сакральный характер. Возможно, что на танец подобного рода намекают слова Натуры в «Рождественской драме»: «Радостна веселюся, скачю и играю» (Р III 91). О танце Природы говорится в «Розмышлянях» Иоанникия Волковича: «А нѣхай лѣсы *выскакують*, И морскіи Делфины при брегу *танцують*» (Р I 119). Здесь же знаменательно воспоминание о пляске царя Давида перед ковчегом. «Ликуй, триумфуй, *скачи*, бо Кіот плѣненный, Обфитои радости ест ото исполненный» (Р I 120). В «Слове о збуреню пекла» ремарка намекает на пляску царя Соломона, исполненного радости по освобождении из ада: «Соломонъ *скачучи* почаль спѣвати» (Р I 163).

Совершенно другого характера танец в пьесе об Алексее человеке Божиим. Весело пляшут мужики на его свадьбе. Им предлагает начать танец сам Евфимиян, подталкивая к ним Слугу: «Перед ними наперед пойді, не ленися» (Р IV 151). Слуга зовет музыкантов и, как в полонезе, ведет танец: «Як я буду танцоват, так і вы *скочите*» (Р IV 152). Ремарка гласит: «Ту танцовати будуть». Мужики весело переговариваются и пляшут, толкая друг друга: «Е, от пакъ пришли збоку, Да перебилі строку» (Р IV 152). Вот они уже вцепились друг другу в волосы — так кончается их танец и начинается драка, после чего все «отходят с позорища» (Р IV 153).

Соединение этих двух элементов сценического движения, потасовки и танца, неслучайно. Они находятся в одном семантическом ряду. Их единство явно просвечивает в «Интермедии на три персоны», где Дед и Баба пляшут под дуду Черта. Этот танец, судя по репликам Деда и Черта (Демона) — веселый и быстрый: «Юж, бабо, дробно грают, а ти дробно танцуй», «Искрутилаша ти, бабо, грача жневашаеш?»¹⁰⁵ Баба так увлечена танцем, что колотит палкой Черта (Демона). Танцевали и другие интермедийные персонажи, как Сын из интермедии «Отец с сыном».

В одном случае танец оказался связующим звеном движения и слова, когда «муринчики» в пьесе Лаврентия Горки об Иосифе Патриархе «скакали»; к тексту пьесы был приложен «образ» этого «скакания». «Младенци аравицстїи скачуще (курс. наш — Л.С.) въ своем ликова-нии являютъ, яко скорби и печали не токмо убогихъ и богатихъ, но царей превисокихъ во дни и нощи, во снѣ и на явѣ многовидно смущают и мучат». «Младенци» не только скакали, но и пели.

Голос

Сохраняя неизменной свою внешность, прибегая к сдержанному сценическому жесту, актер активно использовал возможности своего голоса.

Если он и не менял его тембр, так как этот прием явно отсылал к прямому подражанию, отказу от собственного Я (правда, можно предположить, что тембр голоса меняли исполнители «ролей» отрицательных персонажей, прежде всего — Ада, Люципера, их посланцев, чертей). «Положительные» и «отрицательные» персонажи явно говорили по-разному, что особенно четко проявлялось в диалогах, как в «Образе страстей мира сего», где Глас с небес обращался к Дяволу.

Актер украинского театра, очевидно, варьировал интонацию, силу звука и темп речи, его диалоги и монологи были эмоционально окрашены; он охотно прибегал к изменению модальностей высказываний. Это следует как из речей персонажей, так и из многочисленных ремарок. Ремарки часто указывают на возможности голоса актера.

Актер школьного театра выступал на сцене, проходя курс риторических наук. «Выстраивать» роль ему помогали риторические упражнения. Он уже владел различными интонациями и знал, что нельзя одинаково прочитать монолог гордящегося и похваляющегося Мира и скорбящего Иова, одинаково задать вопрос и произнести восклицание. Он следовал предписаниям риторики, где говорилось: «Якоже зѣло воздвизаются гласом какова убо рѣчеточцу требует воздвижения сердца от слушателей — такового той страсти приличного долженствует употреблять гласа»¹⁰⁶ на сцене. Можно с уверенностью предположить, что актер с разной интонацией читал

указы и письма, говорил слова вестника, свидетеля и вступал в перебранку.

Актер не только постоянно говорил, но и «держал паузу», отмеченную в ремарке — *Dziekani milczy* (Р V 231). То есть, слово школьной драмы не было непрерывным потоком. Сила звука голоса актера предполагалась различной. Он мог шептать, тихо говорить и кричать, о чем свидетельствуют ремарки. В пьесе об униатах и православных не раз отмечают особенности «подачи звука»: «*Dziekani przyskoczywszy szepcze*» (Р V 206). Этим приемом пользуется и Димитрий Ростовский — Ирод зовет своих слуг «*немошным гласом*». Также он беседует с Сенаторами. В последнем же явлении перед смертью, отвечая эху, он тоже «*шепчучи говорить*» (Р III 141). Мужики же на свадьбе Алексея человека Божия, как подчеркнуто в ремарке, кричат.

Могли актеры говорить и медленно и быстро. Так, Иов, «*воставши, по малу начат глаголати*» (Р II 103). Темп их речи, следовательно, был различен.

Наиболее «театральной» среди прочих приемов была интонация. Особые интонации, очевидно, были свойственны аллегорическим фигурам, изображающим атрибуты вышних сил. Торжественность, скорбь и умиление, с которыми описывались ими двенадцатые праздники, контрастировали с бытовыми интонациями интермедийных персонажей. Те интонации, с которыми говорили посланцы ада, очевидно, отличались от тех, с которыми говорили Ангелы или Вестники.

По-разному говорились монологи, адресованные публике и участникам действия, противникам, слугам и равным себе по положению. Потому ремарки обязательно это подчеркивали, ср. «*Съдящим глаголет царь*» (Р II 93), «*И ко приходящим глаголет старцемъ*» (Р II 92), «*къ Іроду глаголетъ*» (Р III 117). Очевидно, что интонации прологов и эпилогов отличались от интонационного строя собственно пьесы.

Различными интонациями пользовались аллегорические фигуры и «реальные» персонажи. Очевидно, гневным голосом говорили такие аллегии, как Гнев Божий («*Гнѣвъ Божий на Натуру Людскую ... зѣло ярится*» (Р II 123)), Справедливость, Отмщение. Об этом свидетельст-

вует ремарка, сопровождающая выступление Естества: «Крию ся, иж мя *гласомъ жестокимъ* глашаешъ» (Р II 223). Ремарка *-ярится-* предшествует выступлению Отмщения. Ярится и Ревность Божия. Ярился Ад, как сказано в ремарке «Торжества Естества Человеческого» и в программе пьесы «Свобода от веков вожделенная». Вместе с ним ярится Злость Люциперова («Царство Натури Людской»). Ярится и Смерть и даже Вравие. Его выступление сопровождается ремаркой: «В сердцах оний кажет» (Р IV 205). Император в пьесе о св. Екатерине не раз выступает, говоря с гневом, раздраженно. Ремарка: *irascitur* встречается не раз.

Суррогат в своем кратком ответе Декану в «Комедии униатов с православными» также изображает гнев. Рассержен один из крестьян, Тимко, выступлением Декана. Ремарка указывает, что слова его маленькой роли должно произносить зло, напряженно: «З гнѣвом говорит» (Р V 162). Диоктит, обещая убить Гипомена в моралите «Воскресение мертвых», также гневается.

Интонацией подчеркивался контраст между радостью и печалью, скорбью и всеобщим весельем. Персонажи школьной драмы радовались, и эту радость исполнители выражали интонацией. Такие слова как: «Радость над радости, котрая насъ обходит» (Р I 85) должны были произноситься радостно. О необходимости подобной интонации предупреждали ремарки: «*Caesar ait gloriando*» (Р IV 263).

«Смутные новости» сообщались с соответствующей интонацией. Персонажи плакали, горько вздыхали, как Душа в «Споре Души и Тела», или Душа и Тело Пиролубца в «Ужасной измене». В ее ремарках сказано: «Къ нему же Душа из ада узы желѣзными связана приходить и *рыдая глаголетъ*» (Р V 114); «Тѣло Пиролубца мало ничто главы поднесши съмеженными очами *глубоцѣ стхнувшие* отвѣщаетъ» (Р V 115). Рыдала Любовь, лицетворение Христа, рыдал в скале Петр в «Трагедо-комедии» Сильвестра Ляскоронского. Он плакал, «познав грех свой». Неустанно плачет Мир в «Мудрости Предвечной»: «Обернися море в слези, Покри земли, пути, стези!» (Р II 203). Душа Побожная в «Розмышлянях» начинает свое выступление такими словами: «А, а, малый

отрокъ есмъ не могу мовити, Не могу увы мнѣ усть мо-ихъ отворити» (Р I 116). Реальный персонаж, Аспирант, плакал, стараясь вызвать жалость у Декана. Школьные актеры изображали, как персонажи страшились неизведанного и скорбели, как Пиролобец в «Ужасной измене», что явствует из текста: «Что убо скорблю сице, что мя зракъ смущаетъ?» (Р V 105).

Персонажи смеялись, в первую очередь, черти и другие адовы жители. Смеялись аллегорические персонажи, как Гераклит, «посмѣвайся міру сему» (Р II 350) и «реальные», как Суррогат во время экзамена Аспиранта. В «Исповеди» Ивана Некрашевича, очевидно, кающиеся люди исподволь возражали Духовнику, что отражалось в интонации исполнителей.

Голосом актер показывал изменение модальности высказываний. Аспирант отвечает на вопрос Декана — *сомневаясь*, как сказано в ремарке. Актер, судя по текстам драм, мог придавать слову ироническую интонацию. Император говорит с Философами *удивляясь*. *Miratur* — сказано в ремарке. Он льстиво беседует со св. Екатериной — *Delicatis alloquiis illam* (Р IV 284). Со своими слугами Император говорит в повелительном тоне. *Iubet* — гласит ремарка (Р IV 286).

Фиксируется в ремарках также переход от наррации к вопросам. Вопросы разряжают пространные монологи уже в декламациях, как в «Рождественских виршах» Памвы Берынды. Ими полны многие школьные драмы. Мертвецы, обступившую Душу благодатную, спрашивают ее: «Откуда ти, о душе, сицева премѣна? Почто мрачна и гнусна еси и презрѣна? ... Гдѣ ти, Душа, доброта, гдѣ прежняя красота? Гдѣ ти красота лица, гдѣ агтелска слава?» (Р III 154). Почти каждый монолог школьной драмы содержит восклицания, также требующие собственной интонации. Ее подчеркивают многочисленные междометия — «ахъ мнѣ», «увы».

Одним из театральных приемов было искажение звуков речи. В «Интермедии на три персоны» Дед и Баба говорят шамкая, заменяя последовательно все -с на -ш: «Шавлук ся дід ж бабою до ваш тут жавитав, жеби-м ша на ждоров'я ваш усї іспитав»¹⁰⁷.

Среди речей персонажей выделялись нечленораздельные звуки. Вот Змей «пойдет *рыча* і яряся» (Р V 133). Вот несутся отчаянные вопли из ада — «от пропасти же пламень и вопль» (Р V 117). Там томятся «стениящие и вопіющие». Вот один из Вестников предлагает слушателям испустить тяжкие вопли при известии о том, что Христос уже «на превысокой горѣ сродзе завѣщенный» (Р I 109). Вот Дьяволы несут в ад кричащие души (Р V 134). Вот грешник Диоктит, «Упавши *захарчалъ* и умре» (Р V 171). Вот «почнувся Иродъ стогнетъ» (Р III 136).

Таким образом, слово на школьной сцене звучало разнообразно. Попадая на сцену, оно переставало быть словом литературным и подвергалось различным изменениям, и главное — оно не было однородным.

Слово

В школьной драме соперничали между собой ораторское слово, слово произнесенное и слово сыгранное.

Хотя ораторское слово главенствовало, игровое слово также завоевывало свои права, прежде всего в интермедиях. К игре склоняла ораторское слово интонация, о которой говорилось выше. И то и другое адресовалось зрителям, персонажам, как находящимся на сцене, так и вне ее. Могло слово звучать за сценой, что использовалось в приеме эхо, как у Димитрия Ростовского в эпизоде Ирода.

Ораторское слово постоянно поддерживалось евангельской цитатой, которая создавала мощные скрепы словесного ряда пьесы и утверждала наличие сакрального ядра всякой школьной драмы. Евангельская цитата в драме — это не «чужое» слово, но универсальный ключ к правильному прочтению драмы и спектакля.

Возможно, что цитата варьировалась. Тогда она задавалась на полях. В начале эпизода указывалось книга Св.Писания, глава Евангелия и строфа. В «Размышлениях» Иоанникия Волковича каждому выступлению Вестника предшествует цитата. «Связавше, и ведоша его къ Аннѣ первѣе: и единъ от предстоящихъ слугъ, удари в ланіту Ісуса» (Ио. 18. 13, 22). Эти слова предшествуют выступлению Второго Вестника, в котором развивается тема мучений Христа и слышится призыв «присмотреться к смутной трагедии». В «Царстве Натури Людской»

указана Вторая глава Исхода как основа третьей сцены второго акта. Евангельская цитата могла сворачиваться до сравнения. Аллегорическая фигура Мира, утратившего Любовь, т.е. Иисуса Христа, сравнивается с евангельской матроной, потерявшей «дряхму драгу».

Цитата расписывалась на отдельные выступления персонажей, развивалась в разных голосах. Примечательно, что источником цитат для «Торжества Естества Человеческого» стала Песнь песней. Побожность в поисках Иисуса словами Песни Песней вопрошает: «Чи на торжищи, Милости, стоиши?», «Граду ко граду, — ви ли рцѣте, тщери, Не у вас ли здѣ женихъ на вечери радостину вина чашу исполняютъ» (Р II 239). Ср. — «Заклинаю вас, дщери иерусалимские: если встретите возлюбленного моего, что скажете вы ему?» (П П.4.8). Или: «Любовь во серцу къ тебѣ возгорися, Еиже згасити вся не могутъ рѣки, — О, огн великий!» (Р II 239) — И реки не зальют ее (П П. 8.7). «Пойду на стогни, пойду на калуги, На распутия, непроходѣни луги, Взищу и в селѣ, взищу и во градѣ» — «Встану я, пойду по городу, по улицам и площадям, и буду искать того, которого любит душа моя» (П П. 3.2).

Давалась цитата пунктиром, в косвенных упоминаниях. Во «Властотворном образе человеколюбия Божия» Авель, находясь в аду, вспоминает, как он «от единоутробна жизни лишихся», Иосиф Прекрасный — о том, как братья бросили его в ров, как он был продан в Египет. Могли авторы школьных драм запрягивать цитату еще глубже. В «Торжестве Естества Человеческого» настойчиво упоминаются дары волхвов — смирна, золото, ливан, но не в эпизоде поклонения, а в эпизоде жертвоприношения Исаака.

Евангельская цитата не была изолирована и вступала в отношения с мирским словом, которое ее окружало. Их объединяла риторика. Если бы оно застыло на сцене и произносилось подобно слову проповеди, она разрушило бы драматическую структуру. Этого не произошло. Сакральное слово обрело на сцене новую жизнь, не утратив своих исконных значений.

На последнем этапе существования школьного театра сакральное слово даже стало объектом пародии. Оно

становилось «непрямым» словом (М.М.Бахтин), утратило свой торжественный ореол. В «Комедии униатов с православными» евангельские цитаты звучат непрерывно. Они вводятся в бытовой контекст, сопровождают сцены знакомства, получение взяток, жалобы на трудную жизнь бродячего школяра. Например, мечтая о приходе, Декан собирается денно и ночью спать, на что Протоиерей говорит ему: «Не люби спать, чтобы тебе не обеднеть; держи открытыми глаза твои, и будешь досыта есть хлеб» (Пр. 20.10). Попало сакральное слово и в интермедии, где в традициях рекреативной литературы входило в непривычный контекст. Так, в интермедиях к пьесе «Властотворный образ человеколюбия Божия» один Пиворез жалуется словами псалма: «Обійдоша мя пси мнозі! Жезл твой і паляця твоя та мя утішиста!»¹⁰⁸

Ораторскому слову противостоит сыгранное слово. Прежде слово игралось в интермедиях, а также в сценах, близких к интермедияльным. Это слово отдалялось от слова ораторского с помощью непривычной интонации, благодаря обращениям к диалектам, как в интермедиях к пьесам Митрофана Довгалевского. Высокие темы передавались через бытовую лексику: «Та вже і кочергою, і заступом довбала, та нічого не вражу, дуже до череня пристала. Ох, там же то була вдалася»¹⁰⁹. (Речь идет о куличах.)

Между словом сакральным и сыгранным словом интермедии существует ряд вариаций театрального слова, обладающего большей свободой, чем ораторское, но оно еще не сыграно открыто, не обладает комической окраской и не способствует снижению высоких тем. Зато оно уже явно эмоционально окрашено.

Театральное слово не только произносилось, существовали иные пути слова к зрителю — особенно часто использовалось слово написанное и прочтенное, что находилось в соответствии с поэтикой эпохи, с ее пристрастием к эмблеме, где слово значило столько же, сколько изображение и требовало рассматривания, а не только прочтения. На школьной сцене эмблематическое слово, неразрывно связанное с изображением, появляется в антипрологе «Ужасной измены». В антипрологе слово движется, меняет значение, обрастает фразой. Можно ска-

зять, что не произнесенное, оно также играет. Надписи предвещают действие всей пьесы, вступая в антитетические отношения. Фигуры Милости и Смерти «пременяют» эти надписи, изменяя смысл представленных на сцене «образов».

Символическим, обобщенным отображением написанного и прочитанного слова на сцене была книга, письмо. Образ книги, тема книги и чтения появляется не раз в школьном театре. Они чрезвычайно значимы. Книгу Мудрости Божией открывает Богородица, ибо она — ее ключ. «Книга тая завѣта может ся читати, На нейже царіе тайны полагают» (Р IV 237). «Пречистая Панна стоячи *псалтыр читати*» (Р I 179) — гласит ремарка «Отрывков Рождественской мистерии». Книгу читают Рабины по совету Сенаторов, желающих получить их совет. Рабины приходят с книгами, судя по всему, с «Талмутомъ». Ирод слушает их внимательно и просит отыскать в книге то место, где сказано о месте рождении нового царя. Рабин Второй цитирует пророка Михея, пятую главу. Читают Писание Три Царя: «О ней же (о звезде — Л.С.) и написа во книзѣ нетощно — Достовѣрія ради посмотриѣти мощно» (Р III 173). Совет принят, и Цари читают Книгу, пророка Валаама вспоминая предсказания. В анонимной «Рождественской драме» фигура Эхо ссылалась на книгу Премудростей царя Соломона.

В «Ужасной измене» Милость Божия приносит на суд книгу жития, или же «доску, на ней же написаны суть дѣла его» (Пиरोлюбца) (Р V 107). В «Успенской драме» Нотарий показывает Грешнику книгу, в которой записаны все дела его: «Се грѣховъ твоих книга исполненна» (Р IV 232). В «Розмышлянях» Ангел призывает радоваться всех, ибо «*запис южь ест пошарпаный*» (Р I 118).

В «Комедии униатов с православными» книги становятся вещью на сцене. Они лежат на столе. Здесь же постоянно упоминаются письма, которые пишут и читают, и которых ожидают персонажи. Письма получают Суррогат и Протоиерей. В ремарках говорится: открыл, прочитал, задумался. Суррогат пишет «цедульку» и отдает Аспиранту.

Когда на сцене разыгрывались события, выводящие человека за пределы земного, когда сюжет касался свя-

ценных событий, слово могло быть и не написано. Его написание только имитировалось. Совесть и Грех несут огромную доску, на которой перечислены грехи Пиролоубца, но ни зритель, ни участники действия слов, написанных на доске, не видят. Иногда написанное слово только упоминалось, но на этом упоминании выстраивался целый эпизод. В «Торжестве Естества Человеческого» Победа Христова «до Ада глаголет»: «Гдѣ рукописание завѣщанна древа? ...Отдаждь е!» (Р II 258-259). «Адъ отдает рукописание», Победа обещает, что он никогда больше не будет брать его и разрывает пополам.

Написанное слово было родственно со словом прочитанным. Участники действия как бы тормозили действие, читая вслух различные сообщения. Оно адресовалось как зрителям, так и театральным персонажам. Прочитанное слово имитировало официальное слово грамоты, документа, письма и требовало особой интонации. Оно создавало колебание между действием на сцене, условным, символическим и реальным миром. Таково приглашение на свадьбу Евфимияна в пьесе об Алексее человеке Божиим; Евфимиян «справуетъ актъ свентого малженства» Алексея. Приглашение это имитирует стандартное приглашение на свадьбу, принятое в кругах польских шляхтичей. В этой же пьесе есть другой вид прочитанного слова. Это Лист Алексея, краткая форма жития по «Анфологиону». Алексей, услышав глас с небес: «Прийдѣте ко мнѣ всѣ труждающися и обремененныи, и аз упокою вы» (Р IV 177), просит Слугу принести ему «трость, паперу и трохи чернила». Слуга исполняет просьбу, о чем свидетельствует ремарка, и Алексей «житие свое описуетъ». На сцене представлялся процесс писания, после которого святой, держа в руках свое писание, умирает. Писание это оказывается в центре внимания всех персонажей. О нем рассказывает Слуга императору и Евфимияну. Они приходят к телу Алексея и пытаются взять писание. Но только после того, как император кланяется ему до земли, Алексей отдает писание, «хартию», которую Канцлер читает, «абы вси слышали». «Ту хартию чтут всѣмъ вслухъ» (Р IV 182).

В пьесе о св. Екатерине император приказывает писать манускрипт (мандат), который затем именуется ди-

пломом. Мандат скрепляется печатью с подписью императора, ставится дата. Его прочитывают вслух. Как и в предыдущей пьесе он написан прозой, которая затем возвращается к стихотворной форме. В «Успенской драме» Суд Божий велит писать все грехи Человека: «Ты же Извѣте, пиши глаголема» (Р IV 224). Его приказание исполняется. Затем список грехов читается вслух. В этой же пьесе Ангел с неба приносит молитву, которую велит читать: Суд. «Извѣте, чтѣ молитву» (Р IV 230).

Написанное и прочитанное слово пародировались, как в «Прозбе, або суплике на попа», в которой контрастируют «проста мова» и церковнославянский. Правда, здесь слово сочиняется на глазах у зрителей. Крестьяне диктуют, а пишет «суплику» про «хищного волка, латинщика, недостоянного пресвитерского сана» дьяк. В документе выдержан стиль жалобы, как выдержан характер всей ситуации. По окончании писания все идут в кабак. Прочитанное или написанное слово выступало и в нищенских виршах, в которых Адам, одев очки, писал письмо Люциферу, а Ева подсказывала, что и как следует писать.

Вместо свитка, доски, книги появляется на сцене и только одно слово, написанное на таблице, изменяя ритм спектакля, на какой-то момент останавливая действие. Так выносились на сцену особо значимые слова, как имя Богородицы в «Успенской драме» Димитрия Ростовского. Оно оставалось неизменным на протяжении всего действия. К имени, начертанному на таблице, обращались Плач, Утешение: «Сіе, еже видиши, *имя пречестнѣйшо*, Прийми», «На то буду очима и сердцем взирати, Тѣмъ всяку пелинну горест усладжати» (Р IV 203).

Так как в ту эпоху графическая структура слова значила не меньше, чем фонетическая или грамматическая, она также выносилась на всеобщее обозрение в танце. Таков танец «муринчиков» в пьесе Лаврентия Горки об Иосифе Патриархе. Н.И.Петров предполагал, что «аравийские младенцы» изображали танцем анаграмму имени и титула И.Мазепы или какое-нибудь другое панегирическое высказывание.

Существовало в школьном спектакле и спетое слово, это слово кантов, хоров, в которых всегда была велика семантическая нагрузка и которые часто подводили ито-

ги тому, что было показано на сцене. Ремарки фиксировали спетое слово на полях.

Музыка

Как известно, музыке учили в школе, о чем повествуют интермедии: «Ци добре буду спѣвати, уха напинайте:

Ут, ре, мі, фа, соль, ля ... Слушайте ж мя еще, я згори буду спивати. Як з драбинки ... ступати: ля, соль, фа, мі, ре, ут. — За Мандзею дяки ідуть»¹¹⁰. Потому ученикам-актерам было нетрудно от слова перейти к пению (они овладевали искусством партесного и монодического пения), или взять в руки музыкальный инструмент. Музыка, пожалуй, в большей степени, чем другие виды искусства, взаимодействовала на украинской сцене со словом. Это была музыка неоднородная.

Над ней тяготели в какой-то мере прежние значения, связывающие ее с антимиром. Она бывала просто опасна. Напомним слова Лазаря Барановича, которые он говорил, обращаясь к православным христианам: «Музыкѣ также и спросного спѣванья, танцовѣ, игрискѣ, въ тые дни (постные — Л.С.) абы не заживали и от вшелякихъ ся выступковѣ остерегали»¹¹¹. Только это, с его точки зрения, спасет христиан от турок. Таким образом, музыка приравнивалась им к проступкам. Отрицательное отношение к музыке явно слышится в словах не раз цитируемой нами «Скарги нищих до Бога»: «Господь не требует пищалей и шума, иже тщеславнии вопіють без ума»¹¹². Оно сказалося в «Интермедии на три персоны» в образе дьявола-музыканта. Его музыка влечет в тенета греха и прямо в ад.

Неслучайно под музыку появлялись «отрицательные» персонажи как Ирод, император и сенаторы в пьесе о св. Екатерине. Они призывают петь «веселые канты». Ирод велит певцам веселить себя песнями. Слышится песня, в которой певцы призывают Аполлона и муз, покровителей своего искусства «воскликать» с ними сладкие песни. Поет Жеривол в пьесе Феофана Прокоповича.

Музыка на сцене выступает и с иной функцией, приобретает новые символические значения. В «Геликоне» Софрония Почаского сказано: «Музыка — цвѣт веселья, корень пѣсній значных, Музыка — сад утѣхи, жродло

мыслей вдячных»¹¹³. Автор выстраивает традиционное обращение к Музам, которые должны поспешать с Парнаса, чтобы принести «мелодии, «канты, «песни» на триумф Господа Бога. Иоанникий Волкович призывает разных музыкантов помочь в «прелюбезной утехе». Они должны выразить всеобщую радость, всех веселить «мелодийными думами». Он свободно оперирует мифологическими именами: «Орфее и Арионѣ васъ к собѣ зываемъ, До нашего веселья и васъ запрошаемъ» (Р I 119). Аллегорическая фигура Радости у Димитрия Ростовского появляется с музыкальным инструментом.

Не вызывала музыка возражений, если была тесно связана с привычными библейскими образами. Царь Давид выходил на школьную сцену с цевницей и радостно играл на ней. Его именовали «мелиодийным музыком», королем и пророком. «Бій любезне въ Арфу для къ радости постѣхи» (Р I 120), — так обращались к нему драматические персонажи. Пели и другие библейские персонажи, как царь Соломон, вышедший из ада.

На школьной сцене полностью выдерживалось противопоставление, о котором писал Кирилл Транквиллион в «Предисловии к читателю» «Перла многоценного»: «Прето лѣпше ест спѣвати духовныи пѣсны, анѣжли свѣцкіи сромотныи бѣсовскіи»¹¹⁴. Часто исполнялась духовная музыка, звучали церковные песнопения, как в развитых драмах, так и декламациях и диалогах. Они задавались непосредственно в тексте: «Христос воскрес из мертвых», «Слава в вышних» пелись почти во всех драмах, рождественских и пасхальных. Ирмос «Христос рождается, славите!» — в рождественских. Пелись стихиры и ирмосы на Успение Богородицы и Благовещение¹¹⁵. Часто на школьной сцене звучало: «Глас слышав в Ра-ме», «Свят, свят, свят, Господь Саваоф», «Тебя Бога хвалим», «Святой Боже, Святой, крепкий», «Многая лета», «Аллелуйя». Церковные песнопения не только укрепляли связь школьной драмы с церковным обрядом, но зачастую, как и светские, превращали пьесы в некое предвестие музыкальной драмы. Музыкальные номера вызывались требованиями сюжета: выразить всеобщую радость по поводу Рождества или Воскресения, горе и печаль в минуты страстей Господних. Имели они панеги-

рическую функцию. «Воспоите нинѣ всекладко днес, хори, Вводя челоуѣка въ небеснія двори» (Р II 326), «Воспоите намъ zde, ангельскія лики» (Р II 345) — подобные обращения не редкость. Музыкальные номера могли сопровождать действие, но могли и замещать его, т.е. занимать с ним равноправное положение.

Пелись пасхальные и рождественские канты, как «Аггель пастыремъ вѣстиль» (Р III 105), «Весь миръ нынѣ веселится, веселися: Христось спаситель родися» (Р III 121). Они возникли под влиянием церковных песнопений и утратили с ними внутреннюю связь. Исполнения этих кантов было тщательно продумано. Тематически они сочетались между собой, как в «Рождественской драме», где в тринадцатом явлении поется: «О прелестнаго мира! Лютѣйшаго звѣря» (Р III 137), а в четырнадцатом: «О гордости мира! что се сотворила?» (Р III 141). Этот кант повторяется дважды. Часто указывалось, «на какие стихи» требовалось исполнять тот или иной музыкальный номер. Так задавалась мелодия канта. Ср. «Пѣть тыя ж стихи» (Р IV 216). Или: «Пѣнїе, нота: «Ах, что творимъ» (Р IV 217). Нередко указывалось, что следует петь на тон «іншій». «Отже, в українських шкільних драмах знаходимо сольні номери, дуети, ансамблі, але в переважній більшості драм звучав спів хору»¹¹⁶. Пение, т.е. хор, комментировало основные события пьесы, линии поведения отдельных персонажей, как в «Действии на Рождество Христово». Здесь Душу благодатную «обступают» Мертвецы, а Пение оплакивает ее: «Во прахъ лице твое в тотъ час обратися» (Р III 155). Хоры выполняли дидактическую функцию, им доверялось поэтическое «подведение итогов» действия.

Эти песнопения были закреплены за отдельными персонажами. Практически Ангелы всегда выходили на верхний ярус с подобающими песнопениями¹¹⁷. В ремарках так и отмечалось: слышится ангельское пение, является ангельское пение, «Cantus Angelicus», «Кантъ поють агтели». Ангелы пели: «Слава во вышнихъ Богу!» (Р IV 125), «Святый Боже! Святый крѣпки! Святый безсмертны!» (Р IV 128), а также и специально для конкретной пьесы написанные канты. «Вси тецѣте, вси плещѣте, Ангелскія хори» (Р III 179) поют Ангелы в «Ко-

мическом действии». К этой пьесе были приписаны четыре канта Рождеству Христову. В «Успенской драме» пели Отроки, выходящие на сцену с атрибутами-символами Богородицы. Пели и аллегорические фигуры. Часто не указывалось, кто должен петь, а просто сообщалось — Пение. Пение не всегда было благозвучным. Судя по репликам, Мужики в эпизоде игранья свадьбы выли, «як волки».

Инструментальная музыка исполнялась на украинской сцене гораздо реже. Она осознавалась как знак римской церкви и сурово осуждалась, хотя Терпсихора(!) и объявлялась седьмой наукой «инструментального спѣваня». Идея, выраженная в «Скарге нищих до Бога» о том, что римляне «жидовствуют з своими органы ...Гудуть бо трубами, яко смоки рыкають, где божиі ангели приступу не мають ...Не труба и арфа небо отворяет, але милостыня бога умоляет»¹¹⁸ — разделялась школьными постановщиками.

Но на сцене появлялись музыкальные инструменты и исполнялись инструментальные произведения; об инструментах не раз вспоминалось в диалогах и монологах. Как заметила Л.Корний, это были инструменты из Псалтыри. Радость играла на струнном инструменте типа лютни. Лютня упоминается в пьесе о св. Екатерине: «*Niech że tu Apollina lutnia ... przybędzie do wesela*» (Р IV 273). Реплика гласит: «*Nic pulsantur cytharae*» (Р IV 273). Царь Давид появлялся с цевницей и гусями и «красно припевал». Девы, окружающие его, по мысли автора пьесы, должны были играть на тимпанах: «*Во тимпанѣхъ должную честь ему отдайте*» (Р III 198). Орфей также играл на гусях. В «Розмышлянях» Иоанникия Волковича Ангел просит мифических музыкантов настроить «цитари», «лютнѣ» и мило бить в «арфы». Упоминаются и свирели.

В интермедиях и интермедийных сценах музыка, по наблюдениям Л.Корний, звучит гораздо реже. Музыканты на свадьбе Алексея, в эпизоде интермедийного характера, играют на цимбалах и скрипках. Упоминания об этих инструментах — не редкость. «От уже й *цынбалы* на веселе играют» (Р IV 147), «Нехай намь тута каже *цымбалом* заиграти» (Р IV 151). В интермедии «Отец с сыном» раздавалось пение, один из персонажей играл на кобзе.

На полях текстов драм отмечалась принадлежность музыкальных номеров к определенному жанру, а также указывалось, сколько раз следует повторять отдельные строки. В программах излагалась основная идея кантов. Ср. «протчии же Смерти ей честь воздають, при *пинии* *изобразующемъ преминеннаго Человѣка суетие*» (Р III 149). В других случаях указывалась только ведущая его интонация — «пры *смутномъ пѣннии*» (Р III 150), «со радостным ангелским пѣнием».

О значительном месте музыки на школьной сцене свидетельствуют «Рождественская» и «Успенская» драмы Димитрия Ростовского. В «Успенской драме» почти после каждого монолога в первом явлении раздаётся пение. То же самое — в третьем явлении. В «Действии на Рождество Христово» также очень много вокальных номеров, как и в «Трагедо-комедии» Сильвестра Ляско-ронского, в отдельных эпизодах «Царства Натури Людской». Явно стремится к музыкальной драме «Комедия униатов с православными».

Живопись

Следуя оппозиции сакрального и светского, и в ряду изобразительном школьный театр противопоставлял светскую живопись и сакральную. Конечно, иконы на сцене появлялись гораздо чаще, чем светские изображения. В «Успенской драме» на сцену выносились икона Успения Богородицы. Она замещала возможную аллегорическую фигуру. К ней обращались все персонажи. Она участвовала в обряде погребения. Ср., «Ангели ... приходят ко гробу и возьмут образ» (Р IV 208). В.И.Резанов предполагает, что гроб Богородицы изображался на сцене в соответствии с иконографией этого сюжета.

Икону вручает св. Екатерине Отшельник. Она молится перед ней. «*Rediens cum imagine Catharina dormit*» (Р IV 252). В видении св. Екатерины появляются Ангелы с образом Богородицы. Они подробно описывают его: «*oto się swięci oliwa piękności ... Dzis Aryadna panienka w czystosci ... Patrzay oblubienca - Na ręku czystey Panny Boga-niemowlenca, Ktory na cherubinskim w niebie siedzi tronie*» (Р IV 253-254). Св. Алексей также появляется на сцене с иконой. «Смотрячи *пречистой дѣвы Маріи на об-*

раз, так до него мовить Алексѣй» (Р IV 155). Алексей сидит перед этим образом, когда его находят Слуги Цесарские.

Более сложный случай введения пластического ряда представляет «Действие на Страсти Христовы списанное». Здесь последовательно выставлялись образы Христа в вертограде молящегося, в венце из двенадцати звезд; страждущего у столпа; в венце терновом — тут Христу преподносился венец из двенадцати звезд. Затем он являлся несущим крест на Голгофу. Последним был образ распятого Христа. Явно, что это были рисованные изображения, а может быть, они представлялись *per umbras*. В «Ужасной измене», в антипрологе выставлялся образ Слостолубия, а также изображения Нищеты и Терпения. Возможно, что изображения Пиролубца и Лазаря рисовались, а может быть, показывались *per umbras*.

Скульптура

Пластический ряд спектакля дополнялся иногда скульптурой. Она появлялась на сцене только в «языческих» эпизодах. Правда, о ней подробно говорилось, и ее описание также существенно дополняло пластический ряд. В «Рождественской драме» об «идолах» так говорит Благовестие: «*Идоли, с сребра или злата изліянны, Или инной нѣкоей вещи изваянны, Тяшко падуть и падше во вѣкъ не востанут: Сокрушатся, погибнутъ, бездушные станутъ*» (Р III 191).

Видимо, Аполлин изображался на сцене как скульптура. К нему обращались жрецы, умоляя его говорить, и, наконец, он вещал. Затем становился безгласным, а под конец сообщал, что его победил «Отрок еврейский, Богъ небомъ владущий» (Р III 195) и «упадал». В пьесе «Свобода от веков вожденная» (сохранилась только ее программа) «таж падает *идолъ*» (Р II 154). Так совершается предсказание пророка Даниила, который обличая суету сего мира, «сказует паденіе царства, образуемаго *во идолстѣмъ зрацѣ*» (Р II 154). В пьесе о св. Екатерине, которая в основе своей имеет противостояние язычества и христианства, в эпизодах в императорском дворце, явно присутствуют «*sprosne bałwany*». Сенаторы предлагают императору принести жертву богу Эрмеру. Жертвоприношение совершается, и Екатерина обличает тех, кто

поклоняется языческому богу, окуривает его. Этот бог становится от этого смрадным. Судя по интонациям монологов Екатерины, она несколько раз указывает на «балвана». Спрашивая, например, людей, т.е. публику: «Kto z mądrych ludzi powie? że to są bogowie, Z srebra lub złota lite szpetni bałwanowie? Kto honor daje niemym?» (Р IV 265). Беседа уверовавших Философов также происходит рядом с изваяниями языческих богов. Аллегорическая фигура Веры обещает императору опасность именно от балвана, которого он чтит. Явно их диалог происходит неподалеку от «балвана».

Театральные эффекты

Школьный театр значительно обогащали театральные эффекты, хотя они и были однотипными. Более всего постановщики предпочитали световые и шумовые эффекты, когда молнии, посылаемые с неба, «побивали» дьяволов (Р III 150), когда тело грешника разбивали «перуны» (Р III 88). Фигура Отмщения восклицала: «Блесни, молния, з неба! Разби, перун, тьло!» (Р III 141). Гнев Божий не раз повелевал «да вогримит небо и молнія да испускаеть» (Р II 155). Или: «Здѣ небо молнію, гром, град, гад дают» (Р II 146). Из световых эффектов следует отметить «исхождение» огня от сердца Христова. Этот огонь «запалял» сердце Человека. К этим эффектам примыкает и «испускание» дыма: «Ту зми рот роззявит и дым испущаеть» (Р IV 134). Все эти эффекты рассчитаны на создание иллюзии, которая не характерна для других элементов художественной структуры школьной драмы. Но эпоха брала свое, и на школьной сцене создавались картины бурь и землетрясений. Они явно контрастировали с общей тенденцией школьного театра к символическому отображению.





Аллегорическое изображение «Благодать и истина». Из кн.:
Лазарь (Баранович) Благодать и истина. Чернигов, 1683.



Иисус Христос. Из кн.:
Анфологион. Львов, 1694.



Иисус Христос. Из кн.:
Лазарь (Баранович) Грубы
словес проповедных на
нарочитыя дни праздников.
Киев, 1674.



Иисус Христос. Из кн.:
Службник. Чернигов,
1697.



Рождество Христово. Поклоне-
ние пастырей. Из кн.: Иоанн
Максимович Богородице Дево.
Чернигов, 1707.



Рождество Христово. Поклонение волхвов. Из кн.: Апостол.
Киев, 1695.



Рождество Христово. Гравюра Никодима Зубрицкого.



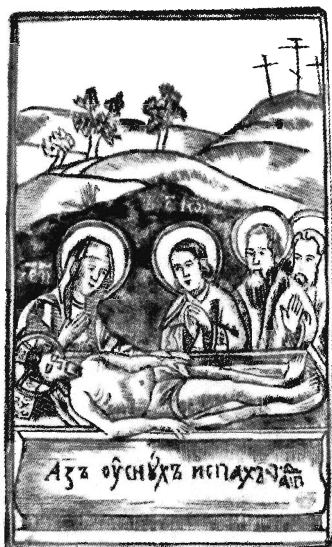
Бегство в Египет. Из кн.: Лазарь (Баранович) Трубы на дни нарочитыя праздников. Киев, 1677.



Вход в Иерусалим. Из кн.: Триодь цветная. Львов, 1667.



Распятие. Из кн.:
Молитвослов. Чернигов, 1692.



Положение во гроб. Из кн.:
Акафисты. Киев, 1693.



Положение во гроб. Из кн.: Кирилл Транквиллион
(Ставровецкий) Евангелие учительное. Унев, 1696.



Жены-мироносицы. Из кн.: Триодъ цветная. Чернигов, 1685.



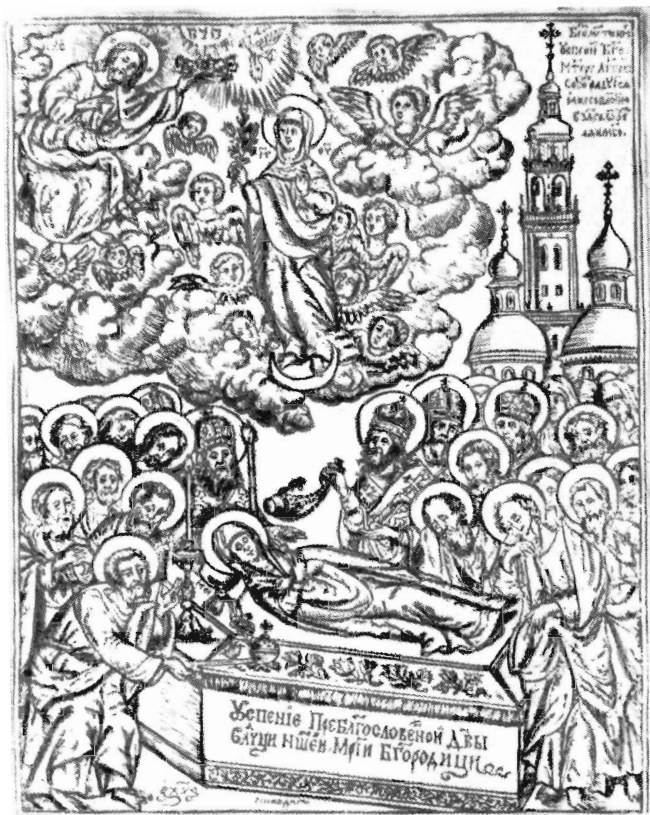
Богородица. Из кн.: Димитрий Ростовский Руно орошенное. Чернигов, 1696.



Зачатие пресвятой Богородицы. Из кн.: Лазарь (Баранович) Трубы на дни нарочитыя праздников. Киев, 1677



Благовещение. Из кн.: Иоанн Максимович Богородице Деве. Чернигов, 1707.



Успение Богородицы. Из кн.: Кирилл Транквилион (Ставровецкий) Евангелие учительное. Унев, 1696.



Грехопадение. Из кн.: Троиць постная. Львов, 1664.



Авель и Каин. Из кн.: Ифика иерополитика, или Философия нравочительная. Киев, 1712.



Жертвоприношение Авраама. Из кн.: Библия в картинках.
Киев, 1645-1649.



«Царствова смерть от Адама». Из кн.: Лазарь (Баранович)



А.
Могилі і смері доіграти,
 Кдїса в моголї Пнїмо полагаїти.
 Мѣдрость СНАВѢСТЯ Пнїмо в Грѣхѣ мѣла,
 з Грѣхѣ до Грѣхѣ СМІРТЬ ТѢТЯ СМАДАТЬ СМѢЛА.
 Пнїмо ЗВІТАЙНА ЖЕКІ ТРѢДНО СТІРТИ.
 ПРІКОМІ ПОСІПАНТІ: ПОСІПАНТІ СМІРТИ.

Б.
 ЗЕМЛЯ СЬ, ВЪ ЗЕМЛЮ ПОВДѢШЬ, ПОТРАДАІТЬ
 ВІПІНАДЬ: ЖІЗНИ ГОДНІЙ КОПАІТЬ,
 ПІЛѢТА

Смерти. Из кн.: Столп цнот знаменитых в богу зешлого... Силвестра Коссова. Киев, 1658.



Ангел. Из кн.: Ифика
иерополитика, или Фило-
софия нравоучительная.
Киев, 1712.



Архангел Михаил. Из кн.:
Акафисты. Унев, 1683.



Иосиф прекрасный (4 клейма). Из кн.: Троиць цветная.
Киев, 1631.

АЛЕКСІЙ
ЧЛОВЕКЪ БОЖІЙ.



На Чистѣ и Славу
Божію Матрїи Превѣстномѣ, Богомъ
и Богомъ вѣнчанномѣ
Бого-

Алексей человек Божий. Из кн.: Алексей человек Божий. Киев, 1674.



Св. Екатерина. Из кн.: Анфологион. Львов, 1694.



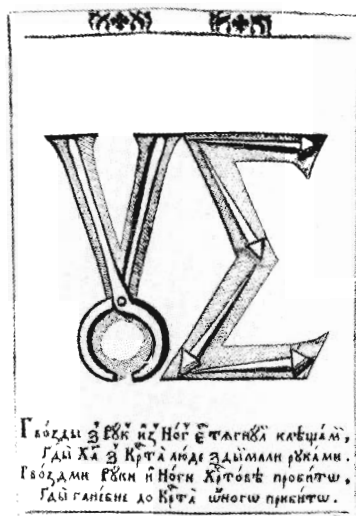
Св. Варвара. Из кн.: Треакафистный молитвослов. Чернигов, 1698.



Герб Корецких. Из кн.: Кирилл Транквиллион (Ставровецкий) Перло многоценное. Чернигов, 1646.



Герб Федора Проскуры-Сушенского. Из кн.: Евангелие учительное. 1637.



Орудия страстей. Из кн.: Иоанникий (Галятковский) Души людей умерлых. Чернигов, 1687.



Крест с орудиями страстей. Из кн.: Максим Грек О крестном знамени. Вильно, 1588-1595.

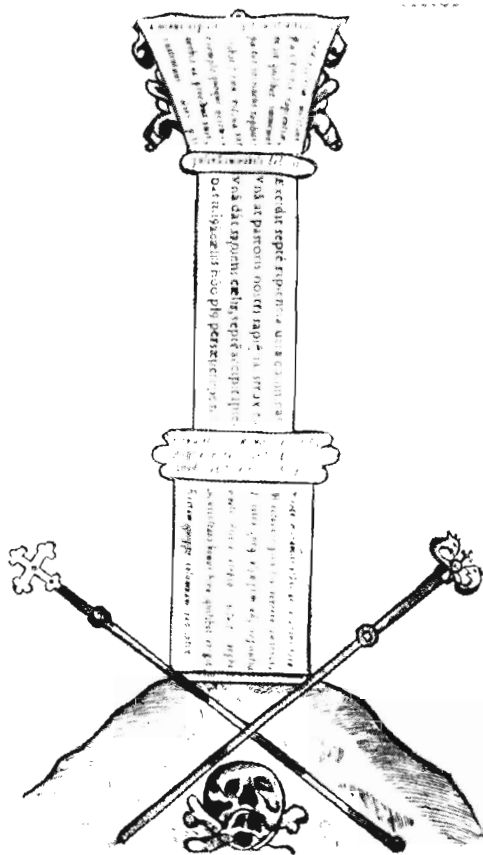


І.

Кгда Левъ зъ колѣна Юды возсѣдѣтъ,
 Коговѣнскій въ гробѣхъ полагаетъ.
 Когова Убога смѣли можетъ спати,
 Гди Израїла Хранѣи рѣшатъ вѣдати:
 Неводрѣманъ ни спѣи Гди Левъ вѣдетъ,
 Коговѣнскій Пачеи вѣтѣндетъ.
 Тѣрговъ Левъ Убога панте иди,
 Коговѣнскій вѣлетъ, Гди спалетъ Левъ Юди,

Я Гди

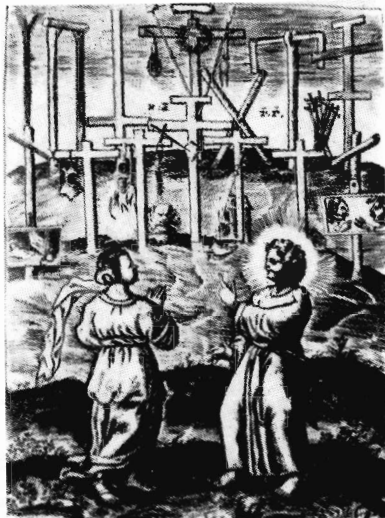
«Возлег и поспа яко лев» (Кн. Бытия, гл. 49). Из кн.: Столп цнот знаменитых в богу зешлого... Силвестра Коссова. Киев, 1658.



Столп. Из кн.: Столп цнот знаменитых в богу зешлого...
Силвестра Коссова. Киев, 1658.



Лествица Иакова. Из кн.: Триодъ постная. Львов, 1664.



Крест господень. Из кн.: Царский путь креста Господня. Чернигов, 1709.



Богородица. Из кн.: Царский путь креста Господня. Чернигов, 1709.



Царь Давид. Из кн.: Псалтирь. Киев, 1690.



Авдон, судья израильский. Из кн.: Библия в картинках. Киев, 1645-1649.



Есевон, судья израильский. Из кн.: Библия в картинках.
Киев, 1645-1649.



Поклонение златому тельцу. Из кн.: Библия в картинках.
Киев, 1645-1649.



Царь Давид. Из кн.: Псалтирь.
Чернигов, 1680.



Арфа. Из кн.: Ифика иеропо-
литика, или Философия нра-
воучительная. Киев, 1712.



Иоанн Дамаскин. Из кн.:
Октоих. Чернигов, 1682.



Ангел-хранитель. Из кн.:
Молитвослов. Чернигов,
1692.

Заключение

Украинский школьный театр, как мы старались показать — одна из знаменательных точек пересечения историко-культурных границ. Это становится особенно ясно, когда исследование его уходит от анализа фактов, лежащих на поверхности и ориентируется на факты скрытые, мало заметные, и они изучаются наравне с типом их сцепления между собой во времени. Обычно эти сцепления кажутся на первый взгляд мало значащими, но, выстраиваясь в единую линию, они создают «подводное течение» истории театра.

В этом течении линия развития культуры XVII -XVIII вв., оказывается, обязательно проходила через точку театра: и когда активизировалось взаимодействие западных и восточных славян, католицизма и православия, и когда поэтика барокко «вспоминала» средневековье.

Именно театр продемонстрировал внутренние возможности слияния сакрального и светского, показал, что ничего опасного не происходит в пространстве культуры, когда нарушается граница между ними. Напротив, нарушение границ продуктивно для самого культурного феномена. Пьесы украинского школьного театра игрались «для утехи православным Христианам», по знаменательным словам Памвы Беринды.

Театр совершил, можно сказать, переворот в культуре, так как решился совместить рекреативную и дидактическую функции, искусство и педагогику. Украинская культура многим обязана школьному театру, так как он смело сочетал в пределах одного текста смеховое и серьезное, высокое и низкое, ранее в восточнославянской культуре разведенные по полюсам.

Театр дал разрешение на существование игры как художественного феномена. Ранее она не входила в арсенал высокого художественного языка. Правда, пока игра была зажата и сдерживалась риторическим словом. Также слабо была развита иллюзия, ибо театр школы был прежде всего театром символическим и не стремился к созданию иллюзии. Здесь налицо стремление к абстрагированию на уровне слова, утверждение идеи замкну-

тости того, что происходит на сцене, отличности событийного ряда от реальной жизни.

Этот театр владел различными кодами и умело переходил из одного в другой. Он сделал ведущим среди этих кодов визуальный, доверял зрелищности наравне со словом. Конечно, в этом театре преобладало слово, которое дублировало и действие, и предмет на сцене, и имело самостоятельное значение, колеблясь между игровой формой и риторической. В этом театре все было продумано и все что-то значило, в нем не было ничего лишнего. Несмотря на привязанность к слову, он развивал возможности синтеза и переходил от слова к сценическому жесту, пению и даже танцу, совершенствовал пластический ряд. На школьной сцене ставились музыкальные спектакли, порой на ней оживали живопись и архитектура, прежде всего сакрального характера.

Театр ввел реального человека в мир искусства, хотя в целом школьный театр предлагал устойчивую позицию «вне героя» (М.М.Бахтин). «Я» актера не налагалось на роль, иллюзия совмещения с ней не создавалась. Новое «Я» не творилось. Функция актера сводилась к тому, чтобы зритель еще и еще раз вспомнил, а вспомнив, углубил знание и чувствование основных, жизненно важных религиозных идей. Можно даже утверждать, что сам по себе человек не был художественным феноменом, оказывался лишь «вспомогательным материалом» на школьной сцене; но начало жизни актера было положено. Человек уже использовал на сцене свои физические данные, прежде всего — голос, а также овладевал принципами сценического движения.

Школьный украинский театр был «бедным» театром, ибо он не признавал избыточности в устройстве художественного пространства — оно было раз и навсегда задано — и в размещении вещи на сцене. Вещь как таковая мало занимала организаторов спектакля. Они не были к ней привязаны. Их художественный мир был населен идеями, а не предметами, и вещь для них выражала некую идею, была своеобразным «немым» словом.

Несмотря на значительную сдержанность театр, подобно обряду, не избегал повторений. Театр стремился к созданию повторяющейся схемы действия, к единообра-

зию художественного пространства, которое соотносилось с человеком на сцене, как макро- и микрокосм. Повторялась на школьной сцене не одна и та же пьеса, ибо каждая школьная пьеса игралась только раз, но тема и сюжет, способы их разработки и адаптации для сцены. Они были константами школьного театра. Повторялись «сообщения», проводимые в различных кодах, которые оказывались параллельными. Это явление еще раз сближает театр с обрядом. «Особенностью обрядового «языка» в отличие от языка обычного является именно эта разновременная разновидность, вызванная общей тенденцией к максимальной синонимичности, к повторению одного и того же смысла, одного и того же содержания разными возможными способами»¹. И театр и обряд символизировали реальность в ее духовных измерениях.

Школьный театр, о чем уже не раз писалось — необходимая ступень в развитии украинского профессионального театра, драматического и музыкального. Но — что не менее важно — он ориентирован и в обратном направлении. Он открыто указывает на свои истоки, которые находятся в обряде. В соотношении обряда и театра вырисовывается не только важнейшая проблема происхождения театра, но и выявляются знаменательные свойства его художественной природы.



Примечания

Введение

- 1 Белецкий А.И. Старинный театр в России. М., 1923. С.5.
- 2 Морозов П.О. История русского театра до половины XVIII столетия. СПб., 1889; Житецкий П.И. Малорусские вирши нравоучительного содержания // Киевская Старина. Т. XXXVI, 1892, май; т. XXXVII, 1893, апрель, май; Петров Н.И. Киевская искусственная литература, преимущественно драматическая. К., 1911; Мочульский В. Отношение южнорусской схоластики XVII в. к псевдоклассицизму XVIII в. // ЖМНП. Ч. CCCLIV. 1904, август; Стещенко І. Історія української драми. К., 1908; Возняк М. Початки української комедії. Львів, 1920; Белецкий А.И. Старинный театр в России. М., 1923; Перетц В.Н. История польского и русского театра // ИОРЯС. 1905. № 1, 2; 1907. № 2; 1909. № 1; 1910. № 4; 1911. № 3, 4; Перетц В.Н. Украинский диалог и трены на Успение Богородицы // ИОРЯС. 1913. № 2.
- 3 Демин А.С. Русская литература второй половины XVII — начала XVIII века. М., 1976. С.209.
- 4 Софронова Л.А. Поэтика и культура // История культуры и поэтика. М., 1994. С.7.
- 5 Барсуков С.Г., Гришакова М.Ф., Григорьев М.Ф., Лотман Ю.М. Предварительные замечания по проблеме «эмблема-символ-миф» в культуре XVIII столетия // Труды по знаковым системам. Тарту, 20. 1987. С.86.
- 6 Лихачев Д.С. Отзыв на работу С.С.Аверинцева «Ранневизантійська поезика» // Прошлое — будущему. М., 1986. С.353.
- 7 Михайлов А.В. Поэтика барокко: завершение риторической эпохи // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994. С.336.
- 8 Резанов В.И. К вопросу о старинной драме: теория «школьных» декламаций по рукописным поэтикам // ИОРЯС. 1913. Т. 18. Кн. 1; Резанов В.И. К истории русской драмы. Поэтика Сарбевского. Нежин, 1911; Адрианова-Перетц В.П. Сцена и приемы постановки в русском школьном театре XVII-XVIII вв. // Старинный спектакль в России. Л., 1928; Наливайко Д.С. Київські поетики XVII - початку XVIII ст. в контексті європейського літературного процесу // Літературна спадщина Київської Русі і українська література XVI-XVIII ст. К., 1981; Сулима М. До питання про бароккові засади української шкільної драми XVII-XVIII ст. // Українське барокко. К. 1993.
- 9 Софронова Л.А. Поэтика славянского театра XVII-XVIII вв. Польша. Россия. Украина. М., 1981; Ее же. Жанровая систе-

ма Київської шкільної драми // Українська література XVI-XVII ст. та інші слов'янські літератури. К., 1984; Еє же. Київський шкільний театр і проблеми українського барокко // Українське літературне барокко. К., 1987; Еє же. «Воскресение мертвых» Георгия Конисского. Структура и смысл драмы // Герменевтика древнерусской литературы. XVII — начало XVIII вв. Сб.4. М., 1992; Еє же. Київський шкільний театр: поетика обряду і поетика драми // Українське барокко. К., 1993.

10 Евзлин М. Космогония и ритуал. М., 1993. С. 68.

11 Тихонравов Н.С. Русские драматические произведения (1672-1725 гг.). Т.І-ІІ. СПб., 1874; Резанов Вол. Драма українська. І. Старовинний театр український. Випуск перший: Вступ. Сценічні вистави у Галичині. У Києві. 1926; Випуск третій: Шкільні дійства великоднього циклу. — Додатки. У Києві. 1925; Випуск четвертий: Шкільні дійства різдвяного циклу. У Києві. 1927; Випуск п'ятий: Драматизовані легенди агіографічні. У Києві. 1928; Випуск шостий: Драми-моралітети. У Києві. 1929; Франко І. Я. Зібр. творів: У 50 т. К., 1980. Т.28. С.365-374; Киевская Старина. 1897. № 7-9. С.71-88; ИОРЯС. 1907. Кн.5. С.63-75; ИОРЯС. 1909. Кн.1; ИОРЯС. 1905. Кн.2; Українські інтермедії XVII-XVIII ст. Пам'ятки давньої літератури. К., 1960; Українська поезія. Кінець XVI — початок XVII ст. К., 1978; Українська поезія. Середина XVII ст. К., 1992; Українська література XVII ст. К., 1987; Українська література XVIII ст. К., 1983.

Глава І

1 Грушевській М.С. Духовна Україна. К., 1994; Пашуто В.Т., Флоря Б. Н., Хорошкевич А. Л. Древнерусское наследие и исторические судьбы восточного славянства. М., 1982; Другий міжнародний конгрес україністів. Львів, 1994.

2 Проблемы культурного пограничья (круглый стол) // Славяноведение. 1991. №1.

3 Топоров В.Н. Функция границы и образ соседа в становлении этнического самосознания (руско-балтийская перспектива) // Там же. С.29.

4 Михайлов А.В. Из истории характера // Человек и культура. М., 1990. С.57.

5 Лотман Ю.М. Пересечение как взрыв // Культура и взрыв. М., 1992. С.35-36.

6 Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности // Эстетика словесного творчества. М., 1979. С.177.

7 Цит. по: Сулима М.М. Українське віршування кінця XVI — початку XVII ст. К., 1985. С.7.

8 Арутюнова Н.Д. Метафора и дискурс // Теория метафоры. М., 1990. С.25.

9 Матхаузерова Св. Древнерусские теории искусства слова. Прага, 1976. С.17.

10 Арутюнова Н.Д. Метафора и дискурс // Теория метафоры. С.25.

11 Тарасов О.Ю. Икона и благочестие. Иконное дело в императорской России (рук.). С.314.

12 Грушевський М.С. Духовна Україна. К., 1994. С.31, 35, 51.

13 Смотрицкий Герасим. Всякого чину православный читателю ... // Українська поезія. Кінець XVI — початок XVII ст. К., 1978. С.64.

14 Скарга нищих до Бога // Українська поезія. Кінець XVI — початок XVII ст. С.83.

15 Пам'ятки братських шкіл на Україні. Кінець XVI — початок XVII ст. К., 1988. С.328.

16 Скарга нищих до Бога. С.71.

17 Скарга нищих до Бога. С.72.

18 Ісаєвич Я. Братства та їх роль в розвитку української культури XVII-XVIIIст. К., 1966; Мицько І.З. Острозька слов'яно-греко-латинська Академія. К., 1990.

19 Софроний Почаский. Евхаристирион. Цит. по: Українська література XVII століття. К., 1987. С.240.

20 Цит. по: Грушевський М.С. Духовна Україна. С.177.

21 Скарга нищих до Бога. С.85-86.

22 Українська поезія. Середина XVII ст. К., 1992. С.178.

23 Там же. С.177.

24 Крекотень В.И. Тема науки в барочной украинской поэзии 30-х годов XVII века // Барокко в славянских культурах. М., 1982. С.261.

25 Грушевський М.С. Духовна Україна. С.52.

26 Дмитриев М.В. Влияние Реформации на общественную мысль украинско-белорусских земель Речи Посполитой во второй половине XVI в. — первой половине XVII в. // Отечественная общественная мысль эпохи средневековья. К., 1988; он же. Реформационное движение в восточнославянских землях Речи Посполитой в середине XVII в. // Вопросы историографии и история зарубежных славянских народов. М., 1987; Его же. Про деякі шляхи проникнення гуманістичної ідеології в українську культуру кінця XVI — першої половини XVII ст. // Європейське відродження та українська література XIV-XVIII ст. К., 1993; Флоря Б.Н. Брестские синоды и Брестская уния // Славяне и их соседи. М., 1991.

27 Українська поезія. Кінець XVI — початок XVII ст. С.109-110.

28 Цит. по: Маслов С.И. Кирилл Транквилион Ставровецкий и его литературная деятельность. К., 1984. С.159.

29 Скарга нищих до Бога. С.80.

30 Мальчевський О. Полонізація української шляхти (1569-1658 рр.) // Україна в минулому. К.; Львів, 1992. С.37.

31 Грушевський М.С. Духовна Україна. С.143.

32 Українська поезія. Кінець XVI — початок XVII ст. Примітки. С.378-379, 384.

33 Крекотень В. Українська поезія XVII ст. в системі східноєвропейської літератури барокко // Українське барокко. К., 1993.

34 Заборовский Л.В. Великое княжество Литовское и Россия во время польского потопа. М., 1994.

35 Граччоті С. Спадок ренесансу в українському барокко // Українське барокко. С.8.

36 Робинсон А.Н. Закономерности движения литературного барокко (статья первая) // Wiener Slav. Jh. Bd. 26. 1980; Его же. Закономерности движения литературного барокко: место Симеона Полоцкого в русском литературном процессе (статья вторая) // Wiener Slav. Jh. Bd. 27. 1981.

37 Ісіченко Ю.А. Києво-Печерський Патерик у літературному процесі кінця XVI — початку XVIII ст. на Україні. К., 1990. С.61.

38 Мельников Г.П. Культура зарубежных славянских народов. М., 1994. С.112.

39 Живов В.М. Культурные конфликты в истории русского литературного языка XVII-начала XIX века. М., 1990; Его же. Язык Феофана Прокоповича и роль гибридных вариантов церковнославянского в истории славянских литературных языков // Советское славяноведение. 1985. № 3; Гриценко П.Е. Некоторые замечания о диалектной основе украинского литературного языка // Philologia slavica. М., 1993.

40 Успенский Б.А. Языковая ситуация и языковое сознание в Московской Руси: восприятие церковнославянского и русского языка // Избранные труды. Т.II. Язык и культура. М., 1994. С.31.

41 Українська література XVII ст. С.295.

42 Герасимова-Персидська Н. Український варіант музичного барокко // Українське барокко. С.246.

43 Заболотная Н. Отношение мастеров партесного письма к проблеме творчества // Филевские чтения. Русская культура второй половины XVII — начала XVIII веков. Ч. II. М., 1993. С.19.

44 Цит. по: Успенский Б.А. Отношение к грамматике и риторике в Древней Руси (XVI-XVIIвв.) // Избранные труды. Т.II. С.8.

- 45 Цит. по: Грушевський М.С. Духовна Україна. С.173.
- 46 Там же. С.65.
- 47 Там же. С.173.
- 48 Живов В.М. Культурные конфликты. С.175.
- 49 Цит. по: Микитась В.Л. Іван Франко як дослідник давньої української літератури. К., 1988. С. 162.
- 50 Живов В.М. Культурные конфликты. С.175.
- 51 Пам'ятки братських шкіл на Україні. К., 1988. С.208.
- 52 Чижевський Д. Історія української літератури. Тернопіль, 1994. С.245.
- 53 Живов В.М. Роль русского церковнославянского в истории славянских литературных языков // Актуальные проблемы славянского языкознания. М., 1988. С.75.
- 54 Цит. по: Сулима М. Українське віршування. С.29.
- 55 Грушевський М.С. Духовна Україна. С.142-143.
- 56 Там же. С.177.
- 57 Цит. по: Чижевський Д. Історія української літератури. С.232.
- 58 Цит. по: Паславській І.В. З історії розвитку філософських ідей на Україні в кінці XVI-першій третини XVII ст. К., 1984. С.95.
- 59 Там же. С.105.
- 60 Успенский Б.А. Раскол и культурный конфликт XVII века // Избранные труды. Т.1. Семиотика истории. Семиотика культуры. М., 1994. С.337.
- 61 Рогов А.И. Петр Могила как антиуниатский полемист // Славяне и их соседи. М., 1991.
- 62 Живов В.М. Культурные конфликты. С.10.
- 63 Матхаузерова Св. Древнерусские теории искусства слова. Прага, 1976. С.9.
- 64 Вайгачев С.А. Духовная культура переходной эпохи от Средневековья к Новому времени в России и в западной Европе: некоторые типологические параллели // Русская культура в переходный период от средневековья к Новому времени. М., 1992. С.48.
- 65 Піккіо Р. Від Лалли до Котляревського (Про еволюцію одної поетичної формули) // Українське барокко. С.186.
- 66 Тананаева Л.И. Некоторые черты старопольского портрета XVI-XVIII вв. // Советское славяноведение. 1974. № 3. С.51.
- 67 Білоус П.В. Творчість В.Григоровича-Барського. К., 1985. С.183.
- 68 Чижевський Д. Український літературний барок. Прага. 1942-1944; Українське літературне барокко. К., 1987; Українське барокко. К., 1993; Ісіченко Ю.А. Києво-Печерський Патерик у літературному процесі кінця XVI — початку XVIII ст. на Україні;

Мишанич О. Українська література доби барокко: проблеми дослідження і видання // Українське барокко.

69 Робинсон А.Н. О преобразовании традиционных жанров как факторе восточноевропейского литературного процесса в переходный период (XVI-XVIII вв.) // Известия АН СССР. Серия лит. и яз. 1969. Т.23. Вып. 5; Наливайко Д. Становлення нової жанрової системи в українській літературі доби барокко // Українське барокко; Sysyn Fr. The culture context of ukrainian writing (1620-1686) // Europa Orientalis. 1986.

70 Мицько І. Острозька слов'яно-греко-латинська Академія. С.26.

71 Ісіченко Ю.А. Києво-Печерський Патерик. С.11.

72 Білоус П.В. Творчість В.Григоровича-Барського. С.15.

73 Тананаева Л.И. Процесс стилеобразования колониального искусства Латинской Америки XVI-XVIII веков и низовые формы // Профессиональное искусство и народная культура Латинской Америки. М., 1993. С.24.

74 Софронова Л.А. Сосуществование барокко и классицизма в Польше и в России // Труды по знаковым системам. XXIII. Тарту, 1989.

75 Шевчук М. Кілька зауважень до проблеми так званого «низового барокко» // Українське барокко. С.141.

76 Тананаева Л.И. О низовых формах в искусстве Восточной Европы в эпоху барокко (XVII-XVIII вв.) // Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего Времени. М., 1982. С.142.

77 Жолтовський П. Художнє життя на Україні в XVI-XVIII ст. К., 1983.

78 Фоменко В.М. Київська школа гравюри (1610-1718 рр.). Автореф. дис. на зд. вчен. ст. докт. мистецтвознавства. К., 1993. С.12-13.

79 См. об этом: Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего Времени. М., 1983; Примитив в искусстве. Грани проблемы. М., 1993.

80 Цит. по: Введение // Профессиональное искусство и народная культура Латинской Америки. С.7.

81 Інтермедія на три персони: баба, дід і чорт // Українська література XVIII ст. К., 1983. С.357-359.

82 Мицько І. Острозька слов'яно-греко-латинська Академія. С.71.

83 Робинсон А.Н. Борьба идей в русской литературе XVII века. М., 1974. С.188.

84 Софронова Л.А. Польская театральная культура эпохи Просвещения. М., 1985. С. 32-39.

85 Цит. по: Грушевський М.С. Духовна Україна. С.177.

86 Петров Н.И. Очерки из истории украинской литературы XVII и XVIII веков. К., 1911. С.224.

- 87 Українська література XVII ст. С.358.
- 88 Цит. по: Жигулин Е.В. Источниковедение театра святителя Димитрия Ростовского // История и культура ростовской земли. 1993. М., 1994. С.139.
- 88 Феофан Прокопович. Владимир // Українська література XVIII ст. К., 1983. С.258-305.
- 89 Наливайко Д.С. Київські поетики XVII — початку XVIII ст. в контексті європейського літературного процесу // Літературна спадщина Київської Русі і українська література XVI-XVIII ст. К., 1981. С.189.
- 90 Тихонравов Н.С. Жалобная комедия об Адаме и Еве. С.47'
- 91 Резанов Вол. Драма українська. Т. V. С.27.
- 92 Резанов Вол. Драма українська. Т. III. С.200.
- 93 Українська література XVII ст. С.390.
- 94 Українська поезія. Кінець XVI — початок XVII ст. С.143.
- 95 Перетц В. Н. Кукольный театр на Руси. СПб., 1895. С.77.
- 96 Українська література XVIII ст. С.131-132.
- 97 Українська поезія. Середина XVII ст. С.331.
- 99 Лихачев Д.С. Смех как мировоззрение // Лихачев Д.С., Панченко А.М., Поньрко Н.В. Смех в Древней Руси. Л., 1984. С.13.
- 100 Українська поезія. Середина XVII ст. С.330.
- 101 Там же. С.343.
- 102 Українська поезія. Кінець XVI — початок XVII ст. С.232.
- 103 Лихачев Д.С. Русские летописи и их культурно-историческое значение. М.; Л., 1947. С.173.
- 104 Резанов Вол. Драма українська. Т.V. С.76.
- 105 Матхаузерова Св. Древнерусские теории искусства слова. Praha, 1976. С.15.
- 106 Димитрий Ростовский. Стихи на страсти Господни // Українська поезія. Середина XVII ст. С.317.
- 107 Михайлов А.В. Поэтика барокко: завершение риторической традиции // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994. С.342.
- 108 Українська поезія. Середина XVII ст. С.272, 273.
- 109 Михайлов А.В. Поэтика барокко: завершение риторической эпохи. С.359.
- 110 Сазонова Л.И. Поэзия русского барокко. М., 1992. С.77.
- 111 Там же. С.74-75.
- 112 Мочалова В.В. Гротескно-фантастический жанр новин польских совизжалов // Славянское барокко. Историко-культурные проблемы эпохи. М., 1979. С.231.
- 113 Софронова Л.А. Миф и драма на сценах Польши и России XVII-XVIII веков // Миф — Фольклор — Литература. Л., 1984. С.78-79.
- 114 Амфитеатров А.В. Дьявол // Дьявол. М., 1992. С.73-74.

- 115 Бусева-Давыдова И. О народности русского искусства XVII в. // Филевские чтения. Русская культура второй половины XVII-начала XVIII в. М., 1993. С.19.
- 116 Перетц В.Н. Кукольный театр на Руси. СПб., 1895; Франко І. До історії українського вертепу XVIII в. // Збір. Твор.: У 50 т. К., 1986. Т. 36; Федас Й.Ю. Український народний вертеп. К., 1987.
- 117 Перетц В.Н. Кукольный театр на Руси. С.56.
- 118 Петров М.І. Київська Академія // Зап. іст.-філолог. відділу УАН. 1919. Кн. 1. С.10.
- 119 Франко І. До історії українського вертепу. С.285.
- 120 Белецкий А. И. Старинный театр в России. М., 1923. С.69-70.
- 121 Из Киево-Могилянського збірника // Українська поезія. Кінець XVI — початок XVII ст. С.97-98.
- 122 Цит. по: Николаев С.И. Из литературной эстетики петровской эпохи // XVIII век. Сб. 18. СПб., 1993. С.222.
- 123 Амфитеатров А.В. Дьявол. С.107.
- 124 См. об этом: Федас Й.Ю. Український народний вертеп. С.56.
- 125 Пропп В.Я. Природа комического у Гоголя // Русская литература. 1986. № 1. С.29.
- 126 Лотман Ю.М. Перевернутый образ // Культура и взрыв. С.124.
- 127 Українські інтермедії XVII-XVIII ст. К., 1960. С.62.
- 128 Там же. С.74.
- 129 Бусева-Давыдова И. О народности русского искусства XVII в. С.8.
- 130 Елеонская А.С. Комическое начало в русских пьесах конца XVII — начала XVIII вв. // Новые черты в русской литературе и искусстве XVII-первой четверти XVIII в. М., 1974. С.30.
- 131 Белецкий А.И. Старинный театр в России. С.89.
- 132 Інтермедія на три персони // Українська література XVIII ст. С.357.
- 133 Тихонравов Н.С. Жалобная комедия об Адаме и Еве. Начало русского театра. // Летописи русской литературы и древности. М., 1859. Кн. 3. С.31.
- 134 Белецкий А.И. Старинный театр в России. С.33.
- 135 Там же. С.15.
- 136 Панченко А.М. Русская культура в канун петровских реформ. Л., 1984. С.79.
- 137 Феофан Прокопович. Владимир // Українська література XVIII ст. С.273-274.
- 138 Орлов М.А. История сношений человека с дьяволом // Дьявол. М., 1992. С.358.

- 139 Українська література XVIII ст. С.358.
- 140 Даркевич В.Л. Народная культура средневековья. М., 1986. С.113.
- 141 Українські інтермедії. С.69.
- 142 Мириманов В. Европейский авангард и традиционное искусство // *Arbog Mundi*. 1993. № 2. С.94.
- 143 Михайлов А.В. Поэтика барокко: завершение риторической традиции. С.381.
- 144 Библер В.С. Образ простеца и идея личности в культуре средних веков // *Человек и культура*. М., 1990. С.107.
- 145 Воскресенськіє стихи // Українська література XVIII ст. С.380.
- 146 Українська література XVII ст. С.338.
- 147 Українські інтермедії. С.83.
- 148 Українська література XVII ст. С.386.
- 149 Українська література XVIII ст. С.359.
- 150 Українські інтермедії. С.70.
- 151 Українська література XVII ст. С.388.
- 152 Гуревич А.Я. Исторический синтез и «Школа Анналов». М., 1994. С.157.
- 153 Українська література XVII ст. С.336.
- 154 Там же. С.337.
- 155 Lewin P. Drama and Theater at Ukrainian Schools in the Seventeenth and Eighteenth Centuries: The Bible as Inspiration of Images, Meanings, Style, and Stage Productions // *Harvard Ukrainian Studies*. Vol. VIII. № 1/2. 1984.

Глава II

- 1 Наливайко Д. Становлення нової жанрової системи в українській літературі доби барокко // *Українське барокко*. К., 1993. С.14.
- 2 Живов В.М. Влияние и система культуры: проблема традиций в иконоборческих спорах // *Finitis Duodecim Lustris*. Таллин, 1982. С.66.
- 3 Сковорода Г.С. Сочинения. Т. II. М., 1973. С.122.
- 4 Наумов А.Е. Кирилл Туровский и Священное Писание // *Philologia Slavica*. М., 1993. С.116.
- 5 Цит. по: Еремин И.П. Литературное наследие Кирилла Туровского // *ТОДРЛ*. Т.15. М.; Л., 1957. С.409.
- 6 Аверинцев С.С. Крещение Руси и путь русской культуры // *Тысячелетие введения христианства на Руси*. ЮНЕСКО. Институт славяноведения и балканистики РАН. 1993. С.115.
- 7 Аверинцев С.С., Андреев М.Л., Гаспаров М. Л. и др. Категории поэтики в смене литературных эпох // *Историчес-*

кая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994. С.24.

8 Цит. по: Резанов Вол. Драма українська. Т.V. С.15.

9 Українська поезія. Середина XVII ст. С.133.

10 Там же. С.266.

11 Михайлов А.В. Поэтика барокко: завершение риторической эпохи // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. С.331.

12 Цит. по: Сазонова Л.И. Поэзия русского барокко. М., 1992. С.99-100.

13 «Жезл правления» Симеона Полоцкого. Цит. по: Матхаузерова Св. Древнерусские теории искусства слова. С.21.

14 Пам'ятки братських шкіл на Україні. С.212.

15 Сковорода Г.С. Сочинения. Т.I. С.113.

16 Там же. С.435.

17 Матхаузерова Св. Древнерусские теории искусства слова. С.15.

18 Из Киево-Михайлівського збірника // Українська поезія. Кінець XVI — початок XVII ст. С.106.

19 Українська поезія. Середина XVII ст. С.310.

20 Українська література XVII ст. С.247.

21 Українська література XVIII ст. С.284.

22 Там же. С. 284.

23 Пам'ятки братських шкіл. С.217, 218.

24 Цит. по: Лисиця В.В. Етичні мотиви східнослов'янської ораторської прози кінця XVII — початку XVIII ст. // Українська література XVI-XVIII ст.та інші слов'янські літератури. К., 1984.С.70.

25 Українська поезія. С.79.

26 Сковорода Г.С. Сочинения. Т.I С.78.

27 Он же. Т. 2. С.76.

28 Українська література XVIII ст. С.302.

29 Вдовин Г. От «личного» к «личному». К проблеме эволюции психологической проблематики русской портретописы XVIII — начала XIX века // Вопросы искусствознания. 1993. № 4. С.9.

30 Амфитеатров А.В. Дьявол. С.53.

31 Живов В.М. Влияние и система культуры: проблема традиций в иконоборческих спорах. С.68.

32 Цит. по: Иванько И. Очерк развития эстетической мысли Украины. М., 1981. С.82.

33 Черная Л.А. Русская мысль второй половины XVII — начала XVIII в. о природе человека // Человек и культура. М., 1990. С.192-193.

34 Белецкий А.И. Старинный театр в России. С.7.

35 Михайлов А.В. Из истории характера // Человек и культура. С.5.

36 Цит. по: Елеонская А.С. Русская ораторская проза. М., 1990. С.77.

37 Черная Л.И. Проблема человека в русской культуре «переходного времени» // Русская культура в переходный период от средневековья к Новому времени. М., 1992. С.34-37.

38 Плюханова М.Б. К проблеме генезиса литературной биографии // Ученые записки ТГУ. 683. Тарту, 1986. С.124. См. также: Obłądzka-Trybesowa A. Tu i gdzie indziej. — Teraz i zawsze. Przestrzeń i czas w malarstwie bizantyjskim // Znak. 1994. №. 3. S.45.

39 Тарасов О.Ю. Икона и благочестие. С.323 (рук.).

40 Успенский Б.А., Живов В.М. Царь и Бог. Семиотические аспекты сакрализации царской власти в России // Успенский Б.А. Избранные труды. Т.1. С.120.

41 Тананаева Л.И. Сарматский портрет. Из истории польского портрета эпохи барокко. М., 1979. С.186.

42 Пам'ятки братських шкіл. С.233-234.

43 Українська поезія. Середина XVII ст. С.251.

44 Українська поезія. Кінець XVI — початок XVII. С.174.

45 Пам'ятки братських шкіл. С.242.

46 Чижевський Дм. Історія української літератури. С.242.

47 Тананаева Л.И. Сарматский портрет. С.279.

48 Всеволодский В. (Гернграсс). История русского театра. Л.-М. 1929. С.221-229; Никольский К. Пособие к изучению устава богослужения православной церкви. СПб., 1907.

49 Флоренский П. Храмовое действо как синтез искусств // Из истории советской науки о театре. 20-е годы. М., 1988. С.29.

50 Всеволодский-Гернграсс В.Н. Театр как действо // Из истории советской науки о театре. С.114.

51 Гоголь Н.В. Размышления о божественной литургии // Собр. соч. Т. 6. М., 1994. С.335, 342.

52 Наумов А.Е. Св. Кирилл Туровский и Священное Писание // Philologia Slavica. С.115.

53 Карсавин П.Л. Символическое мышление и идея миропорядка в средние века (XII-XIII века) // Монашество в средние века. М., 1992. С.58.

54 Сковорода Г.С. Сочинения. Т.II. С.148.

55 Он же. Сочинения. Т.1. С.380.

56 Черная Л.А. О понятии «чин» в русской культуре XVII века // ТОДРЛ. Т. 47. Л., 1993. С.344.

57 Modzelewski Z. Estetyka średniowiecznego dramatu liturgicznego (cykl Wielkiego Tygodnia w Polsce) // Roczniki humanistyczne. T.XII. Z. 1. S. 8.

58 Тихонравов Н.С. Жалобная комедия об Адаме и Еве. Начало русского театра // Летописи русской литературы и древностей. Т.III. М., 1861. С.20.

- 59 Сковорода Г.С. Сочинения. Т.1. С.249.
- 60 Белецкий А.И. Старинный театр в России. С.41.
- 61 Никольский К. О службах русской церкви, бывших в прежних печатных и богослужебных книгах. СПб., 1885. С.77, 159. См. также: Дмитриевский А. Чин пещного действа // Византийский временник. 1894. № 1; Его же. Умовение ног в Великий Четверг в Иерусалиме и на ост. Патмос. СПб., 1908; Никольский К. Пособие к изучению устава богослужения. СПб., 1888; Поньрко Н.В. Святочный и масленичный смех // Лихачев Д.С., Панченко А.М., Поньрко Н.В. Смех в древней Руси. Л., 1984.
- 62 Поньрко Н.В. Святочный и масленичный смех. С.160.
- 63 Цит. по: Всеволодский В. (Гернгросс). История русского театра. С.236.
- 64 Борисова О. Проявление негатива // Творчество. 1989. № 4. С.12.
- 65 Тихонравов Н.С. Жалобная комедия об Адаме и Еве. С.18.
- 66 Цит. по: Иваньо И. Очерк развития эстетической мысли Украины. С.54.
- 67 Гоголь Н.В. Несколько слов о нашей церкви и духовенстве // Собр. соч. Т. 6. С.34.
- 68 Черная Л.А. О понятии «чин» в русской культуре XVII века // ТОДРЛ. Т. 47. С.345.
- 69 Байбурин А.К., Топорков А.Л. У истоков этикета. Л., 1990. С.17.
- 70 Сазонова Л.И. Поэзия русского барокко. С.48.
- 71 Пам'ятки братських шкіл. С.265-270.
- 72 Кречотень В.І. До історії української бароккової учительсько-ораторської прози // Українське літературне барокко. К., 1987.
- 73 Пам'ятки братських шкіл. С.418-423.
- 74 Байбурин А.К., Топорков А.Л. У истоков этикета. С.23.
- 75 Цивьян Т.В. К некоторым вопросам построения этикета // Труды по знаковым системам. Тарту, 1965. С.144.
- 76 Елеонская А.С. Русская ораторская проза. С.199-214.
- 77 Робинсон А.Н. Борьба идей в русской литературе. С.104; см. также: Хромов О.Р. Подмосковные вотчины Алексея Михайловича // Герменевтика древнерусской литературы. Вып. 4. М., 1993.
- 78 Сазонова Л.И. Поэзия русского барокко. С.122-124.
- 79 Виноградова Л.Н. Дотеатральные формы ритуала в фольклорной культуре // Информационный бюллетень. Вып.27. По материалам конференции «Театральность в жизни и в искусстве». М., 1993. С.71.
- 80 Хейзинга Й. Homo Ludens. М., 1992. С.20.
- 81 Толстой Н.И. Vita Herbae et Vita Rei в славянской народ-

ной традиции // Славянский и балканский фольклор. М., 1994. С.163-164.

82 Виноградова Л.Н. Ритуалы типа «вожделения ряженого»// *Philologia Slavica*. М., 1993. С.67.

83 Пашина О. Похороны кукушки и проводы русалки. Обряды весенне-летнего пограничья Восточной Брянщины и традиционная картина мира // Мифологические представления в народном творчестве. М., 1993. С.39-40.

84 Пашина О. Похороны кукушки и проводы русалки. С.33.

85 Толстой Н.И. *Vita Herbae et Vita Rei* в славянской народной традиции. С. 159-160.

86 Виноградова Л.Н. Дотеатральные формы. С.68.

87 Хейзинга Й. *Homo Ludens*. С.20.

88 Толстой Н.И. Элементы народного театра в южнославянской святочной обрядовости // Театральное пространство; Ивлева Л.М. Обряд. Игра. Театр (к проблеме типологии игровых явлений) // Народный театр. 1974; Чумаченко А.А. От фольклора к литературной драме. Херсон, 1991.

89 Виноградова Л.Н. Ритуалы типа «вожделения ряженого». С.26.

90 Ипатов Н.А. Оборотничество как свойство сказочных персонажей // Славянский и балканский фольклор. М., 1994. С.240.

91 Успенский Б.А. Антиповедение в культуре Древней Руси // Избранные труды. Т.1. М., 1994.

92 Афанасьев А.И. *Древо жизни*. М., 1983. С.96-99.

93 Виноградова Л.Н. Дотеатральные формы ритуалов в фольклорной культуре. С.72-73.

94 Марсель Г. Театр и религия // Как всегда об авангарде. М., 1992. С.80.

95 Исаев С. *Поль Клодель* // Как всегда об авангарде. С.41.

96 Арто А. Театр и жестокость // Как всегда об авангарде. С.65.

97 См. об этом: Театр Гротовского. М., 1992.

98 Юнисов М. От ритуала к театру и назад // Мифологические представления в народном творчестве. С.206-207.

99 Резанов Вол. *Драма українська*. Т.1. С.6.

100 Топоров В.Н. К происхождению древнегреческой драмы: вопрос об индоевропейских истоках // Симпозиум по структуре текста. М., 1979.

101 Цит. по: Всеволодский В. (Гернгресс). История русского театра. С.244.

102 Modzelewski Z. *Estetyka średniowiecznego dramatu liturgicznego (cykl Wielkiego Tygodnia w Polsce)* // *Roczniki humanistyczne*. Т.ХII. Lublin, 1964. S. 5.

103 Modzelewski Z. *Estetyka średniowiecznego dramatu liturgicznego*. S. 34,35.

- 104 Лосев А.Ф. Очерки античного символизма и мифологии. М., 1993. С.901.
- 105 Лосев А.Ф. Очерки античного символизма и мифологии. С.890-891.
- 106 Андреев М. Средневековая европейская драма. Происхождение и становление (X -XIII вв). М., 1989. С.57.
- 107 Ratajczak D. Przestrzeń teatru i dramatu w przestrzeni teatralnej. Poznań, 1985. S. 23.
- 108 Андреев М. Средневековая европейская драма. С.15.
- 109 Там же С.73.
- 110 Modzelewski Z. Estetyka średniowieczna dramatu liturgicznego // Roczniki humanistyczne. Lublin, 1964. T.XII. Z.1. S.16.
- 111 Там же. S.16.
- 112 Там же. S. 55.
- 113 Исиченко Ю. Киево-Печерський Патерик. С.15.
- 114 Топоров В.Н. Несколько слов о книге к будущему ее читателю // Евзлин М. Космогония и ритуал. М., 1994. С.18.
- 115 Байбурин А.К. Ритуал в системе знаковых средств культуры // Этнознаковые функции культуры. М., 1991. С.40.
- 116 Топоров В.Н. Первобытные представления о мире (общий взгляд) // Очерки истории естественно-научных знаний в древности. М., 1987. С.18.
- 117 Тарасов О.Ю. Икона и благочестие (рук.). С.162.
- 118 Українська поезія. Середина XVII ст. С.237.
- 119 Топоров В.Н. «Поэма без героя» в ритуальном аспекте // Анна Ахматова и русская культура начала XX века. Сб. тезисов. М., 1989. С.17.
- 120 Резанов Вол. Драма українська. Т.IV. С.82.
- 121 Резанов Вол. Драма українська. Т.II. С.6.
- 122 Українська література XVIII ст. С.265.
- 123 Резанов Вол. Драма українська. Т. IV. С.24-28.
- 124 Флоря Б.Н. Исповедные формулы вз взаимоотношениях церкви и государства в России XVI-XVII веков // Одиссей. 1992. М., 1994. С.204.
- 125 Топоров В.Н. О ритуале. Введение в проблематику // Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. М., 1987. С.53.

Глава III

1 Лотман Ю.М. Театральный язык и живопись. К проблеме иконической риторики // Театральное пространство. Материалы научной конференции (1978). М., 1979. С. 246.

2 Шпет Г.Г. Театр как искусство // Из истории советской науки о театре. 20-е годы. М., 1988. С.32.

- 3 Эрберг К. Цель творчества. Пг., 1919. С.114.
- 4 Коваленко Г.Ф. Художник театра Даниил Лидер. М., 1980. С.19.
- 5 Иванов В.В. Зал и Сцена // Театр. 1978. Июль. С.77; Hausbrandt A., Holoubek G. Teatr jest światem. Kraków, 1986. S.100.
- 6 Гвоздев А. О смене театральных систем // О театре. Сборник статей. Л., 1926. С.28.
- 7 Там же. С.33.
- 8 Гонзаго П. Замечания о постройке театров, составленные театральным декоратором. Цит. по: Вдовин Г.В., Лепская Л.А., Червяков А.Ф. Останкино. Театр-дворец. М., 1994. С.165.
- 9 Локтев В.И. Театральность архитектуры и архитектура театра // Театральное пространство. С.178.
- 10 Коваленко Г.Ф. Художник театра Даниил Лидер. С.10.
- 11 Пави П. Словарь театра. М., 1991. С.69.
- 12 Арто А. Театр жестокости // Как всегда об авангарде. М., 1992. С.75.
- 13 Цит. по: Вдовин Г.В., Лепская Л.А., Червяков А.Ф. Останкино. Театр-дворец. С.169.
- 14 Эткинд М.Г. О диапазоне пространственно-временных решений в искусстве оформления сцены (опыт анализа творческого наследия советской театральной декорации) // Ритм, пространство и время в произведениях литературы и искусства. Л., 1974. С.216.
- 15 Пави П. Словарь театра. С.105.
- 16 Гвоздев А.А. Итоги и задачи научной истории театра // Из истории советской науки о театре. С.157.
- 17 Коваленко Г.Ф. Художник театра Даниил Лидер. С.10.
- 18 Пави П. Словарь театра. С.264.
- 19 Уварова И.П. Сценическое пространство комедии дель'арте и опыт его воспроизведения на русской сцене // Театральное пространство. С.436.
- 20 Цит. по: Как всегда об авангарде. Антология французского театрального авангарда. Вступ. статья, составление, пер. и коммент. С.Исаева. М., 1992. С.41.
- 21 Пави П. Словарь театра. С.264.
- 22 Шпет Г.Г. Театр как искусство. С.50.
- 23 Калмановский Е. Книга о театральном актере. Л., 1984. С.198.
- 24 Hausbrandt A., Holoubek S. Teatr jest światem. S.70.
- 25 Цилевич Л.М. Событие как пространственно-временная категория драматического сюжета // Художественное пространство и время. Даугавпилс, 1986. С.6.
- 26 Пави П. Словарь театра. С.290.
- 27 Шпет Г.Г. Театр как искусство. С.48.

28 Ямпольский М.Б. Эксперименты Кулешова и новая антропология театра // Ноосфера и художественное творчество. М., 1991.

29 Калмановский Е. Книга о театральном актере. С.200.

30 Локтев В.И. Театральность архитектуры и архитектура пространства. С.195.

31 Hausbrandt A., Holoubek G. Teatr jest światem. S.67.

32 Театр Гротовского. М., 1992.

33 Степун Ф. Природа актерской души // Из истории советской науки о театре. С.73.

34 Шпет Г.Г. Театр как искусство. С.34.

35 Там же. С.41.

36 Там же. С.37.

37 Калмановский Е. Книга о театральном актере. С.87.

38 Шпет Г.Г. Театр как искусство. С.43.

39 Там же. С.32.

40 Мокульский С.С. Карло Гольдони (Глава из исследования театра в Венеции XVIII века) // О театре. Сборник статей. Л., 1926. С.89.

41 Сапаров М.А. Об организации пространственно-временного континуума художественного произведения // Ритм, пространство и время в произведениях литературы и искусства. Л., 1974. С.101.

42 Цит. по: Ямпольский М.Б. Эксперименты Кулешова и новая антропология актера С.186, 197.

43 Евреинов Н.Н. Театр как таковой. Л., 1923. С.28.

44 Белецкий А.И. Старинный театр в России. С.6.

45 Калмановский Е. Книга о театральном актере. С.56.

46 Волькенштейн В.М. Судьба драматического произведения // Из истории советской науки о театре. С.167.

47 Фрейденберг О.М. Миф и театр. М., 1988. С.37.

48 Чудаков А.П. Слово — вещь — мир. От Пушкина до Толстого. М., 1992. С.25.

49 Калмановский Е. Книга о театральном актере. С.118.

50 Шпет Г.Г. Театр как искусство. С.39.

51 Соловьев В.Н. Игра вещей в театре // О театре. С.53-54.

52 Ремизов А. Царь Максимилиан. Театр Алексея Ремизова. Пг., 1920. С.112-113.

53 Мокульский С.С. Карло Гольдони // О театре. С.83.

54 Тарханов А. Маленькая ода театральному макету // Театр. 1978. Июль. С.13.

55 Всеволодский-Гернгросс В.Н. Театр как действие // Из истории советской науки о театре. С.118.

56 Эрберг К. Цель творчества. С.123.

57 Волкова Е.В. Ритм как объект эстетического анализа

(методологические проблемы) // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Л., 1974. С.84.

58 Губанова И.Н. О природе театрального знака (Семиотические концепции). Автореф. диссертации на соиск. уч. степени канд. искусствоведения. М., 1993. С.13.

59 Савельева Н.Т. Сценография праздничной среды. Уроки механического театра // Театральное пространство. С.444.

60 Эрберг К. Цель творчества. С.116-117.

61 Эткинд М.Г. О диапазоне пространственно-временных решений в искусстве оформления сцены (опыт анализа творческого наследия советской театральной декорации) // Ритм, пространство и время в произведениях литературы и искусства. С.213.

62 Эрберг К. Цель творчества. С.118.

63 Эткинд М.Г. О диапазоне пространственно-временных решений в искусстве оформления сцены. С.214.

64 Барт Р. Литература и значение // Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М., 1989. С.276.

65 Гвоздев А.А. Итоги и задачи научной истории театра // Из истории советской науки о театре. С.121.

66 Якобсон Р.О. Два аспекта языка и два типа афатических нарушения // Теория метафоры. М., 1990. С.127.

67 Жигулин Е.В. Проблематика реконструкции театра св. Димитрия Ростовского. С.236.

68 Бусева-Давыдова И.Л. Пространственное построение в работах Симона Ушакова // Русская художественная культура XVII века. М., 1991. С.22.

69 Жигулин Е.В. Проблематика реконструкции театра св. Димитрия Ростовского. С.237.

70 Там же. С.237-238.

71 Резанов Вол. Драма українська. Вип. IV. С.107.

72 Сазонова Л.И. Идея пути в древнерусской литературе // Russian Literature XXIX (1991). S. 484.

73 Бусева-Давыдова И.Л. Пространственное построение работ Симона Ушакова. С.27.

74 Фрейденберг О.М. Миф и театр. М., 1988. С.26.

75 Федас Й.Ю. Український народний вертеп. С.162.

76 Матхаузерова Св. Древнерусские теории искусства слова. С.120.

77 Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе // Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С.235.

78 Матхаузерова Св. Древнерусские теории искусства слова. С.121.

79 Панченко А.М. История и вечность в системе русского барокко // ТОДРЛ. XXXIV. 1979. С.192.

- 80 Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе. С.241, 306.
- 81 Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе. С.307.
- 82 Сулима М. До питання про бароккові засади української шкільної драми XVII — XVIII ст. // Українське барокко. С.107.
- 83 Николаева Т.М. Категория времени и речевое общение на Балканах // Знаки Балкан. Часть II. М., 1994. С.291.
- 84 Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе. С.307.
- 85 Сулима М. До питання про бароккові засади. С.107.
- 86 Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе. С.241.
- 87 Гудзий Н.К. Традиции литературы Киевской Руси в старинной украинской и белорусской литературах // Славянские литературы. V съезд славистов. М., 1963. С.21.
- 88 Михайлов А.В. Характер и личность в немецкой литературе XVII века // Проблемы портрета. Материалы научной конференции (1972). М., 1974. С.114.
- 89 Матхаузерова Св. Древнерусские теории искусства слова. С.125.
- 90 Богатырев П.Г. Знаки в театральном искусстве. С.20.
- 91 Мельников Г.П. Я.А.Коменский и аудиовизуальные искусства XVII в. // Acta Comenciana. 10. (1993). S. 115.
- 92 Михайлов А.В. Поэтика барокко: завершение риторической эпохи. С.346.
- 93 Михайлов А.В. Поэтика барокко: завершение риторической эпохи. С.347.
- 94 Михайлов А.В. К истории характера. С.9.
- 95 Михайлов А.В. Характер и личность в немецкой литературе XVII века. С.119.
- 96 Резанов Вол. Драма українська. Т. IV. С.67.
- 97 Українська поезія. Середина XVII ст. С.41.
- 98 Толстая С.М. К характеристике акционального кода традиционной народной культуры // Балканские чтения — 3. М., 1994. С.68.
- 99 Толстая С.М. Там же. С.68.
- 100 Сазонова Л.И. Поэзия русского барокко. С.112.
- 101 Жинкин Н. Проблемы эстетических форм // Художественная форма. М., 1927. С.16.
- 102 Чудаков А.П. Вещь в реальности и в литературе // Вещь в искусстве. 1984. М., 1986. С.21.
- 103 Демин А.С. Русская литература. С.27.
- 104 Жигулин Е.В. Проблематика реконструкции театра св. Димитрия Ростовского. С.238.

- 105 Українська література XVIII ст. С.358, 359.
106 Цит. по: Белецкий А.И. Старинный театр в России. С.81.
107 Українська література XVII ст. С.357.
108 Там же. С.372.
109 Там же. С.382.
110 Цит. по: ИОРЯС. 1907. Кн. 4. С.76.
111 Резанов Вол. Драма українська. Т.IV. С.50.
112 Скарга нищих до Бога. С.76.
113 Українська поезія. Середина XVII ст. С.179.
114 Транквільон-Ставровецький Кирило. Предмова до чителника // Українська поезія. Кінець XVI — початок XVII ст. С.232.
115 См. об этом подробно: Корній Л. Українська шкільна драма і духовна музика XVII — першої половини XVIII ст. К., 1993. С.20.
116 Там же. С.15.
117 Там же. С.14.
118 Скарга нищих до Бога. С.76.

Заклучение

1 Толстой Н.И. Из «грамматики» славянских обрядов // Труды по знаковым системам. Вып. 15. Типология культуры: Взаимное воздействие культур. Тарту, 1982. С.58.

Указатель имен

- Адрианова-Перетц В.П. 222
 Андреев М.Л. 158, 160, 166
 Андрей Римша 18
 Андрей Скульский 51, 95, 108,
 170, 175, 183, 254
 Антоний Радивиловский 140
 Арто А. 152
 Арутюнова Н. Д. 12, 13.
 Барт Р. 215
 Бахтин М.М. 11, 237, 285, 297
 Белецкий А.И. 49, 74, 78, 138,
 208, 212
 Библиер В. С. 83, 84
 Бидерман Я. 227
 Бомарше П.-О.-К. 211
 Брехт Б. 204
 Брук П. 152, 196, 203
 Бусева-Давыдова И.Л. 72, 77
 Варлаам Лашевский 40, 53, 57,
 93, 98, 109, 114, 129, 134, 179,
 221, 227, 231, 242, 254
 Варлаам Ясинский 177
 Василий Тяпинский 21
 Вдовин Г.В. 117
 Вега де Лопе 194
 Веснин А.А. 214
 Виноградова Л.Н. 148, 150
 Виппер Б.Р. 34
 Волконский С.М. 207
 Волькенштейн В.М. 206
 Всеволодский-Гернгросс В.Н. 206,
 215
 Гавриил Аранесович 19
 Гавриил Бужинский 19
 Гавриил Дорошевич 108
 Гаккебуш В.Г. 152
 Гвоздев А.А. 216
 Георгий Конисский 20, 77, 134,
 179, 184, 226, 242, 254, 261,
 275
 Герасим Смотрицкий 14
 Гоголь Н.В. 140
 Гонзаго П. 194, 197
 Граччиотти С.М. 18
 Григорий Богослов 116
 Гребенка Е. П. 30
 Гроговский Е. 152, 204
 Грушевский М.С. 14, 23
 Гудзий Н.К. 245
 Гулак-Артемовский П.И. 30
 Далькроз Ж. 203
 Дельсарт Ф.А. 203
 Демин А.С. 4, 274
 св.Димитрий Ростовский 19, 39,
 55-57, 66, 68, 75, 84, 85, 94,
 97, 108, 112, 114-117, 118,
 122, 128, 129, 133, 136, 137,
 141, 165, 171, 174, 176, 177,
 178, 182, 185, 193, 221- 223,
 226, 231, 232, 234, 239, 242,
 245, 251, 259, 265, 272, 283,
 290, 293
 Евреинов Н.Н. 195, 208, 210
 Елеонская А.С. 77
 Елифаный Премудрый 107
 Елифаный Славинецкий 120, 124
 Живов В.М. 58
 Жигулин Е.В. 223, 225
 Житецкий П.И. 23, 32, 73, 75
 Замойский Томаш 150
 Захария Копыстенский 24
 Иван Некрашевич 43, 54, 57,
 121, 188, 228, 242, 246, 282
 Ивлева Л.М. 150
 Игнатий Старушич 142, 151
 Илья Турчиновский 28
 Иннокентий Гизель 246
 Иоанн Величковский 61, 109, 126
 Иоанн Вишенский 15-17, 21,
 22, 24, 79, 108, 140, 150, 156
 Иоанн Дамаскин 188
 Иоанн Златоуст 108, 189
 Иоанн Максимович 75
 Иоанникий Волкович 46, 52,
 115, 124, 188, 249, 273, 278,
 283, 290, 292
 Иоанникий Галятковский 115
 Ионеско Э. 209
 Илатий Потий 15
 Иосаф Горленко 108
 Исиченко Ю.А. 18, 30, 169
 Калмановский Е.С. 203, 205
 Карпенко-Карый И.К. 30
 Кассиан Сакович 17, 143
 Квитко-Основакяненко Г.Ф. 30
 Кирилл Терлецкий 15
 Кирилл Гранквилион (Ставро-
 вецкий) 17, 22, 51, 111, 114,
 121, 127, 128, 136, 290
 Кирилл Туровский 106

- Климентий Зиновьев 42
 Клодель П. 152, 199
 Коваленко Г.Ф. 193, 196, 200
 Кононович-Горбацкий И. 24
 Корний Л.П. 292
 Котляревский И.П. 28, 30.
 Крехотень В.И. 16
 Крэг Г. 208
 Лаврентий Горка 67, 261, 279, 288
 Лаврентий Зизаний 18
 Лазарь Баранович 20, 289
 Лахманн Р. 142
 Лидер Д.Д. 196
 Лихачев Д.С. 53
 Ломоносов М.В. 258
 Лосев А.Ф. 136, 158, 215
 Лотман Ю.М. 153
 Мазепа И.С. 246, 288
 Матхаузерова Св. 12, 13, 236, 240
 Мейерхольд Вс.Э. 152, 197, 198,
 200, 207
 Мелетий Смотрицкий 17, 18, 143
 Митрофан Довгалецкий 69, 165,
 177, 185, 187, 193, 241, 275,
 285
 Михаил Рогоза 15
 Михайлов А.В. 5, 63, 107, 110,
 119, 253
 Мицкевич А. 189
 Мицько И.З. 37
 Модзелевский З. 157, 159-161, 163,
 169, 171
 Мокульский С.С. 206
 Наливайко Д.С. 101
 Нечуй-Левицкий И.С. 30
 Николай Дилецкий 19
 Пави П. 208
 Памва Берында 51, 95, 235,
 239, 240, 282, 296
 Перетц В.Н. 32
 Петр Могила 25
 Петр I 204, 246
 Петров Н.И. 41, 73, 175, 181, 288
 Пиккио Р. 12, 28
 Попова Л.С. 197
 Попович-Гученский П. 50
 Поссевино А. 113
 Резанов В.И. 41, 47, 54, 146, 153,
 175, 180, 181, 182, 187, 188,
 232, 255, 256, 260, 274, 293
 Робинсон А.Н. 144
 Руданский С.В. 30
 Савва Стрелецкий 41, 43, 54,
 60, 72, 226, 246, 277
 Сазонова Л.И. 18, 63, 142, 144,
 Сартр Ж.-П. 209
 Святополк-Четвертинский И. 142,
 143, 151
 Сильвестр Коссов 19, 23
 Сильвестр Ляскоронский 43, 46,
 58, 61, 62, 89, 92, 96, 118,
 132, 170, 177, 180, 187, 259,
 281, 293
 Симеон Полоцкий 18, 150
 Сковорода Г.С. 32, 33, 105, 112,
 115, 118, 120, 124, 136, 144,
 152
 Соколов Ип. 207
 Софроний Почаский 16, 113, 289
 Станиславский К.С. 205, 211
 Стефан Яворский 19
 Стешенко И. 39
 Сулима Н.М. 23, 239, 241
 Таиров А.Я. 207, 214
 Тананаева Л.И. 33, 34, 106
 Тарасов О.Ю. 105
 Тик Л. 194
 Тихонравов Н.С. 73, 140
 Толстая С.М. 262, 263
 Топоров В.Н. 189
 Тышлер А. Г. 200
 Успенский Б.А. 20
 Феофан Прокопович 19, 24, 41,
 46, 53, 77, 80, 97, 113, 181,
 184, 246, 260, 278, 289
 Фердинандов Б.А. 207
 Флоря Б.М. 188
 Франко И. Я. 22, 74, 145, 156
 Фрейденберг О.М. 210, 235
 Хейзинга И. 52
 Христофор Филалет 23
 Черная Л.А. 143, 151
 Чижевский Д. С. 22
 Шевченко Т. Г. 30
 Шевчук М. В. 31
 Шпет Г.Г. 210
 Эрберг К.А. 192, 212, 214
 Эткинд М. Г. 197
 Юнисов М.В. 151, 152
 Якобсон Р. О. 218

Указатель

драматических произведений

- Алексей человек Божий 49, 55, 57, 63, 124, 133, 172, 184, 187, 193, 196, 220, 226, 232, 242, 244, 258, 260, 273, 276, 278, 280, 287, 292, 293
- Банкет духовный 52
- Борьба церкви с дьяволом 40, 72, 79, 220, 277
- Брань честных семи добродетелей 108
- Вирши из трагедии Христос Пасхон 108, 175, 183, 254
- Вирши на Воскресение Христово 86
- Владимир 41, 45, 46, 77, 97, 113, 116, 181, 245
- Властотворный образ человеколюбия Божия 80, 94-96, 118, 123, 127, 131, 132, 177, 187, 259, 260, 284, 285
- Воскресение мертвых 77, 85, 115, 134, 179, 184, 243, 271, 281
- Declamatio de S. Catharinae genio 47, 52, 54, 66, 68, 69, 125, 181, 183, 189, 190, 191, 227, 232, 234, 242, 244, 256, 258, 269, 271, 287, 281, 282, 287, 289, 292-294
- Dialogus de Passione Christi 46, 54, 57, 90, 100, 173, 174, 177, 181, 230, 240, 269
- Действие на Рождество Христово 58, 63, 68, 165, 177, 187, 239, 307
- Действие на Страсти Христовы списанное 53, 54, 60, 69, 84, 88, 95, 99, 100, 117, 129, 173, 177, 182, 185, 233, 245, 257, 261, 269, 276, 294
- Интермедия на три персоны: Баба, Дед и Черт 36, 78, 81, 91, 278, 282, 289
- Интермедия про Максима, Рицька и Дениса 89, 92
- Иосиф Патриарха 67, 279, 288
- Исповедь 43, 54, 56, 188, 197, 228, 246, 282
- Комедия униатов с православными 41, 43, 54, 56, 60, 71, 189, 227, 228, 246, 257, 262, 267, 277, 280, 281, 285, 286, 293
- Комическое действие 68, 165, 177, 179, 185, 241, 275, 292
- Мудрость Предвечная 58, 61, 67, 80, 94, 96, 99, 130, 131, 173, 174, 177, 183, 248, 251, 259, 260, 281
- Образ страстей мира сего 40, 43, 45, 49, 80, 96, 129, 139, 177, 187, 267, 279
- Отец с сыном 278, 292
- Отрывки Пасхальной мистерии 88, 107, 131, 173, 224, 273
- Отрывки Рождественской мистерии 43, 85, 95, 99, 122, 175, 181, 225, 234, 241, 254, 285
- Отрывок Рождественской драмы (Разговор пастырей) 86, 88
- Пасхальная драма 131, 254, 261, 277, 291
- Плач киевских монахов 226

- Программа Рождественской драмы 187, 247
- Прозба, або суплика на попа 56, 288
- Разговори души с телом 122, 221
- Рождественская драма (Димитрий Ростовский) 55-57, 66, 68, 85, 94, 108, 114-117, 128, 129, 137, 165, 176, 177, 178, 185, 193, 221-223, 232, 234, 239, 245, 259, 251, 265, 291, 293
- Рождественская драма (Действие на Рождество Христово) 53, 69, 177, 179, 184, 193, 225, 226, 263, 272, 278, 285, 291, 293, 294
- Рождественские вирши (Памва Берында) 51, 235, 240, 282, 308
- Свобода от веков вожденная 67, 131, 177, 182, 277, 281, 294
- Слово о збуреню пекла 70, 79, 82, 90, 96, 120, 173, 177, 224, 239, 272, 278
- Смутные трены (Размышления о муке Христа Спасителя) 46, 47, 52, 59, 115, 124, 180, 272, 273, 274, 278, 281, 283, 286, 292
- Спор души и тела 121, 221, 281
- Торжество Естества Человеческого 53, 55, 58, 59, 61, 96, 117, 127, 131, 132, 170, 174, 177, 181, 182, 186, 238, 245, 251, 253, 254, 258, 260, 273, 281, 284, 287
- Трагедокомедия (Варлаам Лашевский) 40, 53, 57, 93, 98, 109, 114, 129, 134, 179, 221, 227, 231, 242, 254
- Трагедо-комедия (Сильвестр Ляскоронский) 43, 46, 58, 62, 89, 91, 96, 118, 132, 171, 177, 180, 187, 259, 281, 293
- Ужасная измена сластолюбивого жития 39, 47, 66, 98, 128, 137, 179, 183, 187, 220, 231, 233, 247, 253, 267, 260, 281, 282, 285, 286, 294
- Умирающему человеку полезное увещание 108, 133, 224, 242, 258
- Успенская драма 114, 118, 122, 133, 142, 171, 174, 180, 181, 182, 221, 223, 226, 233, 237, 240, 242, 256, 259, 266, 271, 286, 288, 292, 293
- Царство Натури Людской 69, 79, 80, 88, 107, 117, 127, 130, 131, 173, 177, 224, 233, 237, 247, 253, 281, 283, 307

Summary

The subject of the book is the Ukrainian theatre of the XVII-XVIII cent., which, in accordance to author's viewpoint, was on the crossing of such pairs of cultural trends as sacral-secular, Baroque-Middle Ages, Catholicism-Orthodoxy. The theatre clearly expressed the essence of the cultural processes which had place in the history of Eastern brands of Slavic peoples in Baroque epoch. This theatre had close links with ritual, which, during the formation of new artistic language, had been brought onto the upper layers of the text. These links have ensured the full-fledged existence of a new kind of arts and have risen it to the level of another Slavonic arts. Through the prism of ritual nature of Ukrainian theatre the place of an actor, the function of the thing, the features of the stage space and time are being examined.

Содержание

Введение

О «внутренней» и «внешней» истории украинского театра	3
---	---

Глава I

Театр в пространстве украинской культуры XVII-XVIII вв.	10
---	----

1. Функция границы в культурном пространстве Украины XVII-XVIII вв.	10
Православие и католичество.	14
Межславянские связи.	18
Языковая ситуация.	19
О внешних и внутренних границах.	25
Сакральное и светское.	26
Барокко и средневековье.	29
Уровни барокко.	30
Ученая и народная культура.	32
2. Пересечение историко-культурных границ в театре	35
Западно- и восточнославянские границы	36
Католичество и православие.	39
Границы светского и сакрального.	42
Границы между наукой и искусством.	46
Границы между языками.	54
Границы барокко и средневековья.	57
Зрелищность как важнейшая черта барокко.	62
Границы между высоким и низким барокко.	67
Границы ученой и народной культур.	72
Серьезный и смеховой мир.	75
Границы между высоким и низким.	82
Картина мира.	86

Глава II

Генезис украинского театра: преодоление запретов и поиски образцов	101
--	-----

1. Театральные и паратеатральные формы культуры.	101
Препятствия и запреты.	105
Слово.	106
Видимое/невидимое.	111
Внутреннее/внешнее.	114

Человек.	117
Мир.	126
Пограничные ситуации.	130
Человек и мир.	132
Театральные импульсы.	134
2. Обряд и украинский театр	153
Театральность в православном и католическом мире.	156
Литургический театр.	159
Народный религиозный театр.	166
Литургический театр и школьный.	170
Структура украинской драмы в сопоставлении с обрядом.	171
Мистерии.	176
Вертеп.	177
Моралите.	179
Слово обряда на сцене.	180
Элементы обряда на сцене	181

Глава III

Природа украинского театра: пространство, время, актер, слово, вещь	190
1. Предварительные рассуждения о театре.	191
Пространство.	192
Время.	200
Актер и зритель.	203
Игра как действие и перевоплощение.	206
Слово.	208
Вещь.	209
Синтез искусств.	212
Театр и детеатрализация.	216
2. Особенности украинского театра	217
Художественное пространство.	218
Пространство вертепа.	235
Время.	236
Актер.	246
Игра.	256
Перевоплощение.	256
Внешность.	257
Мимика.	258
Костюм.	258
Сценический жест.	262
Вещь.	268
Движение.	274
Танец.	277
Голос.	279
Слово.	283

Музыка.	289
Живопись.	293
Скульптура.	294
Театральные эффекты.	295
Заключение.	296
Примечания	299
Указатель имен	318
Указатель драматических произведений.	320
Summary	322
Содержание.	323
Table of contents	326

Table of contents

Introduction

About «internal» and «external» history of Ukrainian theatre	3
---	---

Chapter I

Theatre in space of Ukrainian culture XVII-XVIII BB.	10
1. Function of border in cultural space of Ukraine XVII-XVIII BB.	10
Orthodoxy and catholicism	14
Interslavic links	18
Language situation	19
About external and internal borders	25
Sacral and secular	26
Baroque and Middle Ages	29
Levels in the baroque	30
Scholar and Folk culture	32
2. Crossing of cultural borders in Ukrainian theatre	35
Catholicism and Orthodoxy	39
Border between the Sacral and Secular	42
Border between the science and art	46
Border between languages	54
Border between Baroque and Middle Ages	57
Spectacularity as major feature of Baroque	62
Border between high and low Baroque	67
Border between the scholar and folk cultures	72
The world of solemnity and the world of recreation	75
Border between high and low	82
Picture of the world	86

Chapter II

Genesis of Ukrainian theatre Overcoming of the interdictions and searches for models	101
1. Theatrical and paratheatrical forms in culture	101
Obstacles and interdictions	105
Word	106
Visible/invisible	111
External/internal	114
Person	117
World	126

Boundary situations	130
Person and world	132
Theatrical pulses	134
2. Ritual and Ukrainian theatre	153
Spectacularity in Orthodox and Catholic world	156
Liturgic theatre	159
National religious theatre	166
Liturgic theatre and school	170
Structure of a Ukrainian drama in comparison with обрядом	171
Mystery plays	176
<i>Wertep</i> plays	177
Morality plays	179
Word of ritual on stage	180
Elements of ritual on stage	181

Chapter III

Nature of Ukrainian theatre: space, time, actor, game, word, thing

1. Preliminary reasonings on theatre	191
Space	192
Time	200
Actor and spectator	203
Game as action and scenic reincarnation	206
Word	208
Thing	209
Synthesis of arts	212
Theatre and detheateralization	216
2. Features of Ukrainian theatre	217
Space	218
<i>Wertep's</i> space	235
Time	236
Actor	246
Game	256
Appearance	257
Mimic	258
Costume	258
Scenic gesture	262
Thing	268
Movement	274
Dance	277
Voice	279
Word	283
Music	289
Painting	293
Sculpture	294
Theatrical effects	295

The conclusion	296
--------------------------	-----

Л.А.Софронова
Старинный украинский театр

Художественное оформление - А.Сорокин
Компьютерная верстка - А.Камкин

ЛР № 030457 от 14.12.1992. Подписано в печать 17.06.1996 г.
Формат 84x108 1/32. Бумага офсетная № 1. Печать офсетная.
Гарнитура «Таймс». Усл. печ. л.18,92. Тираж 1500. Заказ № 81
Издательство «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН)
129256, Москва, ул. В.Пика, д.4, корп.1. Тел. 181-00-13.
Факс. 181-01-13

Отпечатано с оригинал-макета в Московской типографии № 2 РАН
121099, Москва, Шубинский пер., 6

inslav

Л.А. Софронова



СТАРИННЫЙ УКРАИНСКИЙ ТЕАТР