

М. П. Одесский

ТЕАТР ВЛАСТИ И ВЛАСТЬ ТЕАТРА: «БОЯРЕ НА СЦЕНЕ» В КНИГЕ
Я. РЕЙТЕНФЕЛЬСА «О МОСКОВИИ»

Курляндец Яков Рейтенфельс, живший при царе Алексее Михайловиче в Москве и хорошо ориентировавшийся в здешних делах, описал в латинской книге «О Московии» (1680) обстоятельства постановки «Артаксерксова действия» (1672) — первой пьесы русского театра. Он, в частности, свидетельствовал: «На самое представление царь смотрел, сидя перед сценой на кресле (sella), царица с детьми — сквозь решетку или, вернее, сквозь щели особого досками отгороженного помещения, а вельможи (из остальных никто более не был допущен) стояли на самой сцене»¹.

Соприсутствие на сцене актеров и зрителей совершенно непонятно современному человеку, да и бояре должны были оскорбиться необходимостью участия в столь сомнительной церемонии: «Допустив известную вольность, можно вообразить, как должен был чувствовать себя, например, хорошо знакомый с европейскими обычаями, женатый на знатной шотландке Гамильтон, начальник Посольского приказа (как мы бы сказали — министр иностранных дел) А. С. Матвеев, когда ему в числе вельмож часами приходилось стоять на сцене, под взглядом царя, почти рядом с тем актером, который играл Мардохея. Ведь всем придворным было известно, что по библейскому сюжету пьесы незнатный, благочестивый Мардохей, ставший впоследствии первым вельможей Артаксеркса, был воспитателем своей племянницы — будущей царицы Эсфири, второй жены персидского царя. И всем точно так же было известно, что сам А. С. Матвеев был воспитателем второй жены русского царя Натальи Нарышкиной, взволнованно смотревшей на эту «комедию» сквозь щели своего помещения» (ППРТ. С. 71).

Впрочем социальный аспект невольного вовлечения знатных зрителей в представление объяснен специалистами вполне адекватно. Как известно, это была нормальная практика великих европейских театральных держав XVI—XVII в.

Например, в Англии уже к началу XVII в. «привилегированные перебрались на самую сцену, где за 6 пенсов, шиллинг и даже выше они получали стул, или, за недостатком такового, право растянуться на полу. Этот странный обычай, возникший к концу века, около 1596 года, сперва в публичных театрах, а потом распространившийся на частные, приносил делу большой и разнообразный вред, который теперь как следует и учесть трудно: он мешал актерам, мешал публике. “Лучше бы совсем не приходили оказывать честь нашей пьесе, если не даете нам места, — ворчит на этих господ Бен Джонсон в прологе к комедии “Глупый дьявол”, — не заставляйте нас играть

¹ Первые пьесы русского театра / Ред. А. Н. Робинсон. М., 1972 (далее в тексте — ППРТ). С. 56.

на пространстве, величиной с поднос, на котором подают сыр. Кто больше вас самих терпит от вашей же собственной вины, когда вы нас тесните, толкаете, задеваете по локтям и кричите: уходите!” Тут сидят поэты, критики, любители-завсегдатаи...»².

Равным образом «в испанских театрах “простые” зрители стояли в партере, а представители аристократии сидели на самой сцене по обоим ее бокам, причем эта их привилегия передалась по наследству» (ППРТ. С. 64).

Во Франции подобная практика даже оказала воздействие на искусство сценографии и эстетику: места на сцене считались дорогими и престижными именно потому, что «тем, кто сидел в зале, стали совершенно не видны боковые декорации», а значит, пришлось — в интересах богатых зрителей — отказываться от частой перемены «боковых декораций» и соблюдать единство места³.

Позднее Вольтер, стремясь повысить зрелищность классицистического театра, вел агитацию за удаление зрителей со сцены. «То, что Расину представляется классической строгостью, Вольтеру кажется неоправданной бедностью, необжитостью, а потому, если угодно, “недоказательностью” сцены. Чтобы сохранить систему, надо ее преобразовать»⁴. Иными словами, несмотря на то что во Франции классицизм сам создал ситуацию «зрителей на сцене», эта ситуация противоречила базовому лозунгу классицистов — «доказательности», «правдоподобию».

«Расположенные на подмостках скамьи, предназначенные для зрителей, сужают сцену и делают почти невозможным всякое действие», — писал Вольтер в «Рассуждении о трагедии» 1730 г.⁵ И в 1760 г. он, адресуясь к меценату графу де Лароге, развивал сходные мысли: «Как могли мы заставить впавшую в отчаяние королеву спуститься в склеп своего супруга, а потом выйти из него умирающей от руки своего сына, если на сцене находилась толпа зрителей, закрывавшая и склеп, и мать, и сына...»⁶. В результате настойчивой пропаганды Вольтера «благодаря деньгам, которые пожертвовал на перестройку зала и увеличение в нем мест граф де Лароге, удалось освободить сцену от зрителей»⁷.

Таким образом, в социальном отношении ничего странного в водворении царедворцов на сцене не было — это вполне отвечало как доклассицистической, так (до поры) и классицистической концепции зрелищности.

Однако ситуация «бояр на сцене» имеет не только *социальное*, но и принципиальное *поэтическое* значение: смешиваясь с актерами, зрители нарушали модель «закрытого», четко отделенного от наблюдателя зрелища, а если граница пересекается со стороны зала, она должна пересекаться и со стороны сцены.

С точки зрения поэтики «открытость» театра манифестируется прежде всего в обрамлении основного текста драмы прологом и эпилогом, которые обретают «программное значение» и обращены со сцены в зал (ППРТ. С. 71–72). Актеры в прологе «Артаксерксова действия» прямо взывают к присутствующему на спектакле царю (ППРТ. С. 103):

О великий царю, пред ним же христианство припадает,
великий же и княже, иже выю гордаго варвара попирает!

.....

Ты самодержец, государь и обладатель всех россов,
еликих солнце весть, великих, малых и белых,
повелитель и государь АЛЕКСИЙ МИХАЙЛОВИЧЬ...

² Мюллер В. К. Драма и театр эпохи Шекспира. Л., 1925. С. 83.

³ Большаков В. П. Корнель. М., 2001. С. 75–77.

⁴ Кагарлицкий Ю. И. Театр на века: Театр эпохи Просвещения: тенденции и традиции. М., 1987. С. 33.

⁵ Вольтер. Эстетика: Статьи. Письма. Предисловия и рассуждения. М., 1977. С. 74.

⁶ Цит. по: Кагарлицкий Ю. И. Театр на века: Театр эпохи Просвещения: тенденции и традиции. С. 34.

⁷ Там же.



В прологе и эпилоге — в отличие от основного действия, где «внутренняя» условность, «доказательность» сохраняется — постоянно путаются Москва и Персия, царь Алексей Михайлович и царь Артаксеркс: «В конце пьесы эта переключка с действительностью повторялась. Когда “действие” пришло к счастливой развязке, сам Артаксеркс воскликнул: “Радуйтесь убо со пением и плясанием...”, и вся труппа провозгласила <...>: “Ей, ей, ей, ей! Великая Москва с нами ся весели...!”» (ППРТ. С. 72).

Равным образом «открытость» драмы выражалась в чередовании серьезного действия с комическими интермедиями, которые имелись и в «Артаксерксовом действе»⁸. Они не дошли до нас, но в одном из списков (Лионский, восходящий к постановщикам — сотрудникам Грегори) указано, что интермедии должны были исполняться между I—II, III—IV, V—VI действиями и после 3-й «сени» (явления) VII действия. Согласно же другому списку (Вологодский, восходящий к организатору театра — Матвееву), в число действующих лиц входили две «комические персоны» — палач Мопс и его жена Геленка; поскольку Геленка не фигурирует в основном тексте пьесы, она, следовательно, выступала именно в интермедиях, а Мопс, вероятно, и вмешивался в серьезное действие, и царил в интермедиях (ППРТ. С. 44).

Действие в комических интермедиях «разомкнуто» в зал, что, по П. Г. Богатыреву, обнаруживает (вместе со смешением жанров, отсутствием единств, натурализмом, совмещением слова и пения) сходство драмы «начальной поры» и фольклора⁹. Р. Алевин также приписывает «низким» персонажам интермедий специфическую функцию «размыкать» сценическое действие, обращаясь *ad spectatores*, хотя немецкий ученый склонен интерпретировать это как типично барочное разрушение театральной иллюзии¹⁰. Но независимо от того, фольклорную или барочную традицию продолжают «комические персоны», сама их способность адресоваться прямо к зрителям (наряду с проникновением бояр-зрителей на сцену и разрушением условности в прологе и эпилоге) — отличительный признак особой (доклассицистической) театральной поэтики драмы¹¹.

От обратного закономерно, что в русской классицистической драме А. П. Сумарокова отсутствуют все эти элементы, позволяя создавать «закрытый» текст, который, с одной стороны, не «открывается» в зрительный зал репликами официальных пролога/эпилога и комических «персон» из интермедий, а с другой, «закрывает» внутреннее пространство действия (сцену) от посягательств посторонних.

Комментируя социальный аспект ситуации «бояр на сцене», А. Н. Робинсон приходит к важному заключению: «Я. Рейтенфельс обратил внимание на это, казалось, привычное для западных “театров” обстоятельство, очевидно, потому, что в московских условиях оно стало по смыслу своему противоположным европейской “моде”. Если на Западе аристократы сидели в креслах на сцене, чтобы отделить себя от “черни”, стоявшей в партере, то в России царь сидел в кресле в партере, отделив себя от стоящих на сцене бояр» (ППРТ. С. 65). По мнению исследователя, это объясняется общей включенностью театра пастора Грегори в систему придворного церемониала, жесткой связью театра и царской воли: «Это театральное начинание, прочно связавшее сцену со зрительным залом, образовало как бы замкнутый круг дворцового “действия”: царь указал сочинить желаемую пьесу. В прологе коллектив исполнителей докладывал ему об осуществлении его “воли” и просил за это “милости”. В костюмах библейской древности изображалась придворная жизнь,

⁸ Lewin P. Intermedie wschodnio-slowianskie 16–18 wieku. Wroclaw, 1967. S. 64–65.

⁹ Богатырев П. Г. Вопросы теории народного искусства. М., 1971. С. 163–164. Ср.: Левин П. К вопросу о соотношении восточнославянских интермедий и фольклора // ТОДРА. Л., 1969. Т. 24.

¹⁰ Alewin R., Salzle K. Das grosse Welttheater: Die Epoche der hofischen Feste in Documenten und Deutungen. Hamburg, 1959. S. 67.

¹¹ Одесский М. П. Очерки исторической поэтики русской драмы: Эпоха Петра I. М., 1999. Гл. IV.



казавшаяся и условной и реальной, так как церемониал сцены сближался с церемониалом зрительного зала. Переодевшись в придворные костюмы, создатели театра получили, наконец, искомую “милость” на царском приеме в условиях и формах того же церемониала. В этой церемониальной законченности всего “комедийного действия” чувствовалась опытная рука его главного организатора. “Главным церемонимейстером, — писал Я. Рейтефельс, — называется из числа сенаторов тот, кто управляет Посольским приказом”, а им и был боярин А. С. Матвеев» (ППРТ. С. 81).

Совершенно соглашаясь с этими рассуждениями, необходимо, однако, подчеркнуть: подчинение «комедийного действия» церемониалу (вообще — «проекту» монарха) никак не сводимо к «московским условиям» и не есть дифференциальный признак исключительно русского театра. Неслучайно А. Н. Робинсон сам бегло указывает соответствующие примеры из западной практики (ППРТ. С. 68), и число их легко можно умножить¹².

В Испании, где церковь не раз (в 1265, 1473 г.) запрещала религиозный театр¹³, королевская власть, отнюдь не склонная к веротерпимости и вольномыслию, проводила противоположную политику. Фанатичный «идеалист» контрреформации Филипп II санкционировал принятие антитеатральных декретов лишь в самые мрачные свои последние годы (1592, 1598 г.). Его «реалистически» мыслящий преемник Филипп III в 1600 г. эти законоположения отменил, сохранив, правда, некоторые ограничения¹⁴. А Филипп IV театру не только протезировал, но, «по-видимому, сам писал драмы и принимал участие в представлениях в придворном кругу»¹⁵.

Во Франции XVI—XVII в. театральные братства постоянно преследовались городскими властями¹⁶, выражавшими волю таких далеких друг от друга общественных течений, как гуманизм и кальвинизм¹⁷. Отрицая «бесовские» сценические представления, редкое единодушие с протестантами демонстрировали янсенисты¹⁸. Знаменитый католический проповедник Боссюэ, ссылаясь на авторитет отцов церкви, критиковал некоего священника, дерзнувшего защищать театральные зрелища (Voltaire. 1966. V. 2. S. 284¹⁹). На «комедиантов» обрушивался кардинал Конти, который некогда, в бытность принцем-фрондером, выступал покровителем труппы Мольера (что вызвало иронические замечания Вольтера — Voltaire. 1966. V. 2. S. 212).

Монархия же театр поддерживала, стараясь, естественно, приноровить к собственным целям. «Ришелье хотел привнести в театр тот же дух упорядоченности и систематизации, который столь отличал его в политике. Пьесы создавались по его эстетическим установкам, он должен был как бы осуществлять общее руководство»²⁰. Более того, первый министр лично сочинял трагедии: «В 1641 году он присутствует на постановке пьесы “Мирам”, которую написал в соавторстве с поэтом и драматургом Демаре де Сен-Сорленом. <...> Когда проходила премьера, кардинал был явно взволнован. Он занял свое место рядом с королем и королевой, одетый в пальто-тафту огненного цвета, накинутое на сутану, отороченную горностаем. <...> Кардинал, по свидетельству Фонтенеля, “то наполовину высовывался из ложи, чтобы показать себя всему залу, то требовал тишины для того, чтобы аудитория могла лучше оценить самые удачные места”»²¹.

¹² Ср.: Одесский М. П. Очерки исторической поэтики русской драмы. С. 23–25.

¹³ Игнатов С. С. Испанский театр XVI—XVII веков. М.; Л., 1939. С. 15–24.

¹⁴ Там же. С. 134–135.

¹⁵ Там же. С. 130.

¹⁶ Мокульский С. С. История западноевропейского театра. М., 1936. Т. 1. С. 157–158.

¹⁷ Там же. С. 184.

¹⁸ Voltaire. Le siècle de Louis XIV. Paris, 1966. V.1. S. 311. (Далее в тексте — Voltaire. 1966)

¹⁹ О критике театра во Франции см. также: Соллертинский И. И. Французский театр XVIII века в переоценке моралистов третьего сословия // О театре. Л., 1929. Т. 3.

²⁰ Большаков В. П. Корнель. С. 86.

²¹ Там же. С. 172–173.



Нет необходимости напоминать о благосклонном, хотя и непростоном отношении к Мольеру Людовика XIV. Королю-Солнце случалось прикрывать «своего» комедиографа как от клерикальной партии (поддержка «Тартюфа»), так и от сановников (Людовик XIV выступал как «соавтор» Мольера: им дано несколько тем для дворцовых празднеств и подсказан образ маньяка-охотника в «Докучных»²². А когда престарелый монарх предался аскетической резиньяции, придворные спектакли продолжались с участием Филиппа Орлеанского, будущего регента при малолетнем Людовике XV, и других высокопоставленных лиц (Voltaire. 1966. V. 1. S. 359).

«Театральные увеселения издавна составляли принадлежность английского двора. От Тюдоров эта страсть перешла и к Стюартам. На зрелища тратились большие суммы...»²³. Напротив, пуритане последовательно и бескомпромиссно атаковали театр. «Дело пуритан поддерживала городская корпорация Лондона, эта неизменная твердыня пуританства; ей вторила, особенно с 1576 г. (постройка первого постоянного театра), церковная проповедь. Дело актеров защищал Тайный Совет королевы — высшая инстанция в спорах актеров с городскими властями. Временами, казалось, городу удавалось одержать победу; казалось, вот-вот декреты задушат театр <...>; летом 1584 г. спектакли были запрещены и приказано было срыть два театра с лица земли, но почему-то оба приказа остались невыполненными; то же повторилось и в июле 1597 г. С особенной страстностью пуритане настаивали на запрещении играть по воскресеньям и праздникам. В 1581 г. им удалось, наконец, этого добиться, но уже в следующем году Тайный Совет возвращается к прежней практике: запрещается играть только в часы богослужений. В 1591 г. вновь запрещается играть по воскресеньям <...>, и это запрещенье вновь подтверждается потом еще неоднократно в 1600, 1625, 1633 г. Но это повторение одно уже доказывает, что по воскресеньям театры все-таки работали и, конечно, делали особенно хорошие сборы»²⁴.

Противостояние радикализовалось в XVII в. С одной стороны, Яков I, враждебно относившийся к пуританам, взял театральные труппы под свое покровительство или членов своей семьи, а драматург Т. Хейвуд в сочинении «Апология актеров» (1612) проводил заманчивую параллель: в нынешнем Лондоне, как и прежнем Риме, расцвет государственности совпадал с расцветом театрального искусства²⁵. С другой — пуританин Принн выпустил в 1633 г. громадный памфлет «Histriomastix», направленный против театра. Он, в частности, обвинял Шекспира в том, что «его пьесы напечатаны на гораздо лучшей бумаге, чем большинство изданий Библии. <...> государственная власть, заступница театров, проявляет по отношению к Принну прямо-таки чудовищную суровость <...>: Принн был приговорен судом к сожжению книги, лишению ученой степени, звания адвоката и права практики, к позорному столбу, обрезанию обоих ушей, штрафу в 5000 фунтов стерлингов и пожизненному тюремному заключению»²⁶. Закономерно, что в период открытой борьбы с королем 2 сентября 1642 г. «пуританский парламент закрыл все театры, мотивируя свое постановление бедствиями гражданской войны и рекомендуя вместо зрелищ пост и молитву как средство отвратить от страны гнев Божий»²⁷.

Как заметил А. Н. Робинсон в позднейшей статье, «всякому абсолютному монарху, считавшему свою власть “божественной”»: и Людовику XIV, и Алексею Михайловичу, и Петру — необходимо было резко отграничить себя от всех своих подданных, в особенности от высших сановников государства, унижение которых становилось их первой необходимостью. Для этой цели Людовик и избрал, в частности, театр Мольера, который составлял один из существенных

²² Бояджиев Г. Н. Мольер: Исторический путь формирования жанра высокой комедии. М., 1967. С. 353–354.

²³ Мюллер В. К. Драма и театр эпохи Шекспира. С. 112.

²⁴ Там же. С. 71–72.

²⁵ Heywood T. An Apology for Actors. L., 1841. S. 23–25.

²⁶ Мюллер В. К. Драма и театр эпохи Шекспира. С. 135–136.

²⁷ Там же. С. 151.



компонентов церемониала двора и открывал желанную для короля возможность предлагать Мольеру сюжеты некоторых пьес, как это сделал и Алексей Михайлович, когда он при создании русского театра предложил для первой пьесы инсценировать “Книгу Эсфирь”. Но Людовику этого воздействия на свой театр было недостаточно: в 1670 г. он навязал Мольеру сюжет пьесы “Блистательные возлюбленные”, в которой Мольеру пришлось играть роль королевского шута Клитидиса, сам же Людовик (очевидно, подражая римскому императору Нерону) выступил в двух ролях — морского бога Нептуна и отличившегося в веселых танцах бога солнца Аполлона»²⁸.

Итак, ситуация «бояре на сцене» явно имеет (кроме социального и поэтического) *культурологическое* измерение, знаменуя параллелизм устремлений абсолютной монархии и театра. По итоговому замечанию авторитетного театроведа, «с одной стороны, абсолютизм заинтересован в возвышении самодержца; придворные увеселения, недостижимые для простых смертных, призваны были способствовать возвышению государя. С другой стороны, абсолютистская идеология включает в себя миф о всеблагой монаршей милости, равно расточаемой на всех подданных; забота о народных увеселениях призвана была поддерживать этот миф. Попеременно брала верх то одна, то другая тенденция, пока обе они не примирились в идее императорского театра, в котором придворные актеры с высочайшего монаршего позволения дают представления для подданных его величества (или ее величества). Не последнюю роль, разумеется, играет тут стремление взять под государственный контроль стихийно нарождавшийся (? — М. О.) публичный театр, использовать оружие театра для пропаганды идей абсолютизма и для отключения масс от политической борьбы за свои интересы (? — М. О.)»²⁹.

Отстранившись от слишком социологизированной в духе теории классовой борьбы оценки Е. Г. Холодова, можно признать: действительно, сотрудничество абсолютной власти и новой драмы имело пределы. Власть, как ей и положено, стремилась контролировать общество, в том числе искусство. Однако в России Алексея Михайловича и Петра I время противостояния театра с тронном еще не наступило: русская драма «начальной поры» — это «придворная» драма.

Складывались почти идеальные отношения. Театр «начальной поры» поддерживал царя, выражая готовность — в зависимости от «социального заказа» — развлекать или реализовывать пропагандистские программы, царь же не жалел средств на «потеху»: «В том, что театр 1670-х годов был не только развлечением, убедиться не трудно, если обратить внимание на определенные обстоятельства. Финансовая система страны была расшатана после неудачи денежной реформы 1660-х годов, не хватало денег, чтобы платить артистам, но театр все же открыли. На спектакли созывались в обязательном порядке все бояре и придворные, за некоторыми даже посылали гонцов. “Потеха” не была добровольной. И сами пьесы, с которыми знакомились зрители, были далеко не потешными»³⁰.

Вторжение литературы и театра в сферу церемониала, т. е. сферу паралитературную и паратеатральную, означает, что драма не отделена от не-драматической литературы и театр — от паратеатральных акций, от театрализованных форм парадного быта. «Придворная литература возникла и культивировалась вместе с другими формами словесного творчества (ораторское искусство, проповедь) и видами искусств (театр, иконопись, живопись). <...> Все эти виды творчества обладали определенной идейно-художественной общностью, которая обуславливалась тем, что они ориентировались на требования российского абсолютизма и связывались с усвоением западных художественных традиций»³¹. Литературные тексты «живут в особой атмосфере

²⁸ Пьесы любительских театров/ Ред. А. Н. Робинсон. М., 1976. С. 50–51.

²⁹ Холодов Е. Г. Театр и зрители: Страницы истории русской театральной публики. М., 2000. С. 268–269.

³⁰ Демин А. С. О художественности древнерусской литературы. М., 1998. С. 488.

³¹ Робинсон А. Н. Борьба идей в русской литературе XVII века. М., 1974. С. 20



комплексной художественности, входят в состав драматургических и музыкальных жанров, объединяются с компонентами изобразительного искусства, включаются в архитектурное пространство, монументальные сооружения (триумфальные врата)»³².

При Алексее Михайловиче (и при его потомках в первой трети XVIII в.) доминировал специфический вариант «синтеза искусств», *Gesamtkunstwerk* (как сказал бы Рихард Вагнер; применительно к концу XVII — началу XVIII в. вагнеровский термин в сходном значении использовал искусствовед Дж. Боулт³³). Театр 1670-х в качестве одного из придворных «чинов»³⁴ балансировал на грани искусства и «чинного» быта. Аналогично на рубеже XVII—XVIII в. спектакль вписан в ряд всякого рода придворных проектов: триумфальных шествий, фейерверков, «добровольно-принудительных» маскарадов, «самодеятельности» царского «ближнего круга» — «всеобщей и всешутейшей собор»³⁵.

А значит, паралитературная и паратеатральная сферы вторгались в литературу и театр, потому репертуар труппы пастора Грегори — придворной антрепризы Алексея Михайловича — никак не ограничивается только драмой, искусством слова. В частности, Рейтенфельс — непосредственно перед рассказом о «боярах на сцене» — передает важные свидетельства о не-литературных опытах царских «комедиантов»: «...в одну неделю со всевозможной поспешностью было приготовлено все нужное для хора. Во всяком другом месте, кроме Москвы, необходимо было бы просить перед началом у зрителей снисхождения к плохому устройству, но русским и это казалось чем-то необыкновенно художественным, так как все: и новые, невиданные одежды, незнакомый вид сцены, самое, наконец, слово “иноземное” и стройные переливы музыки — без труда вызывало удивление. Сперва, правда, царь не хотел разрешить музыку, как нечто совершенно новое и некоторым образом языческое, но когда ему поставили на вид, что без музыки нельзя устроить хора, как танцовщикам нельзя плясать без ног, то он, несколько неохотно, предоставил все на усмотрение самих актеров» (цит. по ППРТ. С. 56).

И далее Рейтенфельс сообщает о «хвалебных стихах», которые были пропеты Алексею Михайловичу «Орфеем прежде, чем он начал плясать между двумя движущимися пирамидами» (Там же). Очевидно, речь здесь идет не об «Артаксерксовом действе», но о балете «Орфей», поставленном в 1673 г. Как отмечает А. Н. Робинсон, «Я. Рейтенфельс настолько хорошо был знаком с этой постановкой, что даже привел в оригинале (на немецком языке) текст тех панегирических куплетов, которые пропел «Орфей» русскому царю» (Там же).

Соответственно (в порядке доказательства типологической характерности «синтеза искусств» для абсолютной монархии и ее пропагандистских проектов) во Франции «Король-Солнце» внимательно занимался программированием придворных празднеств, а в 1662 г. иезуиты обратились к балетной форме ради панегирического сопоставления подвигов Людовика XIV и Геракла³⁶. По мере же оформления классицизма оказалось, что «через единства французский классицистический театр утверждал себя не только в качестве театра определенной эстетики, но и в качестве драматического театра как такового, отличного от пышных постановочных зрелищ — оперы и придворного праздника»³⁷. Закономерно, что спустя столетие в России Сумароков, сочинявший оперные либретто и прологи, принимавший участие в устройстве грандиозного коронационного

³² Сазонова Л. И. Поэзия русского барокко (вторая половина XVII — начало XVIII в.). М., 1991. С. 74.

³³ Боулт Дж. Э. Павел Филонов как художник барокко // Вопросы искусствознания. 1995. № 1/2. С. 502; подробнее см. Одесский М. П. Очерки исторической поэтики русской драмы. Гл. VII.

³⁴ Робинсон А. Н. Борьба идей в русской литературе XVII века.

³⁵ См. подробнее: Семевский М. И. Очерки и рассказы из русской истории XVIII в. СПб., 1884. Т. 2. Крюгер А. Н. Самодеятельный театр при Петре I // Старинный спектакль в России. Л., 1928. Т. 2.

³⁶ Резанов В. И. К истории русской драмы: Экскурс в область театра иезуитов. Нежин, 1910. С. 87–88.

³⁷ Кагарлицкий Ю. И. Театр на века: Театр эпохи Просвещения: тенденции и традиции. С. 22.



маскарада «Торжествующая Минерва», тем не менее не допускал музыку и балет в собственные драматические сочинения.

Конечно же, союз абсолютной монархии с театром основывался не только на потребности в панегириках, жажде разнообразить удовольствия или стремлении высмеивать подданных. У монарха и театра оказался общий влиятельный противник — церковь как могущественный общественный институт и независимая нравственная сила. Потому европейские государи охотно покровительствовали сценическому искусству, нейтрализуя влиятельных его критиков, апеллировавших к религиозным ценностям, которые традиционно доминировали в средневековом социуме.

В самом деле, между западноевропейской концепцией театра и русским обществом XVII в. пролегла пропасть непонимания. Так, одно из главных «еретических» преступлений, которое вменяли в вину Лжедмитрию, было возведение посреди православной Москвы сцены, специально предназначенной для постановки средневековых драм, т. е. с «адам» на заднике в облики дракона и прочими аксессуарами: «...и сотвори себе в маловременней сей жизни и потеху, а в будущий век знамение превечного своего домовища, его же в Российском государстве, ни во иных, кроме подземнаго, никто его на земли не виде; ад превелик зело, имеющ у себе три главы. И содела обоуду челюстей его от меди бряцало велие; егда же разверзет челюсти своя, и извну его, яко пламя предстоящим ту является, и велие бряцание исходит из гортани его; зубы же ему имеющу ослабление и ногти, яко готовы на ухапление; и изо ушию яко пламени распалившуся. И постави его проклятый прямо себе на Москве-реце, себе во обличение, даж ему ис превысочайших обиталищ своих зрети на нь повсегда и готову быти в некончаемья веки в онь на вселенней со прочими единомысленники своими» (Повесть како отомсти³⁸).

Разумеется, Алексей Михайлович и другие монархи Европы не отрицали религии, но они жестко подчиняли ее государственному аппарату, решая задачу построения общества, где религиозные ценности будут замещены ценностями государственными³⁹. Перспективная задача заключалась в создании власти, которую не контролирует церковный авторитет, — церковь должна вписываться в новый тип социума, «прозрачный» для монаршей воли.

Сходным образом становление европейского театра подразумевало последовательное вытеснение религиозной эстетики. Отвергалась специфическая средневековая театральность (мистерии и т. п.), которой авторы новой драмы предпочитали иную (ориентированную на античность) парадигму. Да и вообще, с одной стороны, театральное искусство последовательно критиковалось христианской церковью со времен Отцов Церкви, с другой — аксиоматика новой драмы была в принципе несовместима с религиозным искусством. Если средневековье полагало творчество прерогативой Создателя, то драма вызывающе — так сказать, зримо — провоцировала на вымысел, эпатажно порывая с традицией.

В провинциальной летописи тобольского ямщика Черепанова имеется показательный своей «моралью» текст: «7213 (1705) Мая 8 числа, в день Иоанна Богослова, в Тобольску, во время игранья комедии, возста с тучею буря жестокая и сломила над алтарем Соборной крепости, также и с Сергиевской церкви верх весь с маковицею и крестом. Подле оной церкви употребляли действие комедии»⁴⁰. И даже в 1733 г. анонимный автор времен Анны Иоанновны (возможно, Я. Штелин⁴¹) продолжал защищать драматическое искусство от клерикальной критики: «Хотя и всегда много

³⁸ О, Русская земля / Сост. В. А. Грихин. М., 1982. С. 163.

³⁹ Одесский М. П., Фельдман Д. М. Поэтика террора и новая административная ментальность: Очерки истории формирования. М., 1997. Гл. I.

⁴⁰ Цит. по: Холодов Е. Г. Театр и зрители: Страницы истории русской театральной публики. С. 165–166.

⁴¹ См.: Старикова Л. М. Театральная жизнь России в эпоху Анны Иоанновны. М., 1996. С. 74.



таких находилось, которые все комедии и трагедии из добре учрежденной и особливо Христианскую веру содержащей республики (возможно, аллюзия на Платона — М. О.) совершенно искоренить хотят; однакож когда такая позорищная игры по их намерению отправляются и ничего в себе не содержат, чтоб вере и честным поступкам противно было, то сие весьма не праведно быть кажется, ежели бы любители оных такой не винной забавы лишены были, а особливо что они не только к увеселению и ободрению ума, но також де к поощрению разума и к отвращению подлых помышлений выдуманы и приведены»⁴².

Фактор «антирелигиозного» сотрудничества трона и власти позволяет по-новому, весьма неожиданно оценить обстоятельства выбора царем в качестве источника первой пьесы русского театра библейской «Книги Эсфирь»: «...иноземцу Ягану Годфреду учинити комедию, а на комедии действовати из Библии “Книгу Эсфирь” ...»⁴³.

В этом указании Алексея Михайловича справедливо принято видеть стремление, заводя шокирующую «потеху», одновременно «подстраховаться» традиционным сюжетом, заимствованным из Священного Писания (а не начинать, к примеру, с балета об Орфее, пьесы о Бахусе и Венусе или о Темир-Аксаке и Баязете). Однако адаптация к сцене библейского текста не менее справедливо может быть истолкована как удвоенное кощунство.

Здесь возникает искушение напомнить — в рамках типологического «странного сближенья» — о постановке в 1689 г. трагедии Ж. Расина «Эсфирь» при дворе Людовика XIV.

Надо сказать, что образцовые драматурги-классицисты избегали «сакральных» сюжетов: они свободно обращались к античности, к другим странам и историческим эпохам, но вот трагедия П. Корнеля «Полиевкт» с подзаголовком «христианский мученик» была холодно встречена современниками, не одобрявшими «того, что на театральной сцене собирались играть трагедию с религиозным сюжетом»⁴⁴. И две поздние трагедии Расина — «Эсфирь» и «Гофолия» — стоят в его творчестве особняком: пьесы написаны после длительного литературного молчания; адресованы не широкой публике, но королю и его ближайшему окружению (поэт реализовал заказ морганатической супруги венценосца, пожелавшей увидеть благочестивую пьесу в исполнении воспитанниц Сен-Сирского пансиона, и на премьере сам король, стоя в дверях, принимал немногих приглашенных); в них включены хоровые партии — «лирические “интермедии”»⁴⁵, что походит на доклассицистические композиционные схемы — вроде «Артаксерксова действия»; наконец, они — в отличие от предыдущих трагедий мастера — восходят к Библии.

Казалось бы, нет ничего странного в создании библейской пьесы драматургом-христианином, да к тому же в период акцентированного обращения Короля-Солнца к религии. Однако это не так. И дело не сводилось лишь к эстетической непривычности библейского сюжета: самое важное заключалось в том, что Библия воспринималась как «книга протестантов, янсенистов»⁴⁶, и в XVII в. «христианские» пьесы скорее были распространены в протестантском мире — Англии, Голландии, Германии, в то время как католики предпочитали языческую древность.

При такой перспективе «библейская» ориентация Алексея Михайловича выглядит не как само собой разумеющаяся, но как «проблемная». Естественно, нельзя исключить неактуальность для Руси разногласий католиков и протестантов относительно театрального репертуара (или латентно-протестантское воздействие руководителя труппы — пастора Грегори), однако значимо, что «языческие» постановки — в совершенном согласии с европейской нормой — вскоре заняли подобающее место и в русском придворном театре.

⁴² Там же. С. 516.

⁴³ Богоявленский С. К. Московский театр при царях Алексее и Петре. М., 1914. С. 8.

⁴⁴ Большаков В. П. Корнель. 157.

⁴⁵ Кадышев В. Расин. М., 1990. С. 206.

⁴⁶ Там же. С. 203.



Другими словами, движение от «Артаксерксова действия» к пьесе о Бахусе и Венусе можно на основании одних аргументов толковать как последовательное освобождение от древнерусской религиозности, но, с другой стороны, и как постепенное освоение религиозной нормы, принятой в европейских монархиях XVII в.

Остается отметить, что «христианские» сюжеты в драматургии Сумарокова (а также Тредиаковского и Ломоносова) практически отсутствуют. Редкое исключение составляет драма Сумарокова «Пустынный», которая предсказуемо оказывается подражанием доклассицистической драме — школьной пьесе XVII в. «Алексей человек Божий»⁴⁷. Достоин внимания и то, что, по замечанию Г. А. Гуковского, «Эсфирь» Расина (которая вместе с другими его трагедиями не была востребована в эпоху доминирования классицизма) переводится и печатается в 1783 г. иждивением издателя и масона Н. И. Новикова, т. е. библейское произведение французского классициста понадобилось только «русскому масонству, дабы придать литературе мистический и нравственный смысл»⁴⁸.

Таким образом, в культурологическом аспекте ситуация «бояр на сцене» выражает «сотрудничество» абсолютной монархии и театра как отличительный признак доклассицистического сценического искусства. Это подразумевает, во-первых, функционирование драмы в рамках придворного «синтеза искусств», во-вторых, определенное противостояние религиозным ценностям. Наконец, в-третьих, правомерно сформулировать (в качестве рискованной гипотезы?) общий тезис о родстве абсолютной монархии и театра на самом глубинном уровне.

Как известно, среди социальных посылок, на которых основывался абсолютизм, пожалуй, главнейшая — относительное равенство всех подданных перед властью (ср. научную традицию, представленную классическими сочинениями А. де Токвиля, Ф. Тенниса, М. Вебера и др.⁴⁹). Равенство не юридическое (сословность сохраняется) и уж тем более не экономическое, но «бюрократическое», т. е. имеется в виду совершенная зависимость статуса человека от места в государственном аппарате (а не от происхождения) и обеспечивает «прозрачность» (беззащитность) представителя любой общественной группы перед правительственными чиновниками. Это — при одновременном стремлении соблюдать (и даже усложнять) иерархическую лестницу званий и чинов, унаследованную от средневековья, — «проблематизирует» жесткость сословных различий (богоизбранные властители, воины, священнослужители — и «простецы»), «субстанциональность», присущую традиционному обществу, порождая «призрачность» индивида, «конвенциональность» его общественного существования. Условно говоря, в широком культурологическом понимании символ вытесняется аллегорией.

Именно в силу подобных причин применительно к эпохе Алексея Михайловича и его сына-императора правомерно говорить о властной модели «Государь — Христос»⁵⁰. Этот рискованно-льстивый концепт, образцово актуализированный в проповедях петровского идеолога Феофана Прокоповича, вырастает из языковой игры: «Христос» по-гречески значит «помазанник», коль царь помазан на царство — он по определению «Христос». Модель «Государь — Христос», функционируя в риторической культуре последней трети XVII — первой трети XVIII в., обслуживала пропагандистскую программу русских монархов, «кураторы» которой охотно брали

⁴⁷ Левитт М. Драма Сумарокова «Пустынный»: К вопросу о жанровых и идейных источниках русского классицизма // XVIII век. СПб., 1993. Вып. 18.

⁴⁸ Gukovskij G. Racine en Russie au XVIII siecle: Les imitateurs // Гуковский Г. А. Ранние работы по истории русской поэзии XVIII века. М., 2001. С. 341–342.

⁴⁹ Одесский М. П., Фельдман Д. М. Поэтика террора и новая административная ментальность: Очерки истории формирования.

⁵⁰ Успенский Б. А. Царь и Бог // Успенский Б. А. Избранные труды Т. 1. М., 1994. С. 130–131. Ср.: Одесский М. П. Поэтика власти на Древней Руси. // Древняя Русь. Вопросы медиевистики. 2000. № 1. С. 9–10.



на вооружение и разнородные образы, и языковые каламбуры, и «далековатые» метафоры. Религиозный «код» свидетельствует не о крепости веры, но о расширении пределов власти (та же проповедь Феофана Прокоповича современна делу царевича Алексея Петровича, аргументируя желание царя отказаться от традиционного порядка престолонаследия).

Аналогично театр основан на том, что один человек выдает себя за другого человека (или еще за что-нибудь), т. е. «конвенционален». Сочинитель «Повести» времен Смуты, попрекая Лжедмитрия строительством «ада», как раз игнорировал «зазор» между театральной конвенциональностью и действительностью. Столь же слепым к этому «зазору» оказался бюрократ на службе Алексея Михайловича — В. Б. Лихачев, хотя он, описывая флорентийское посольство, повествовал о «комедиях» с заинтересованной симпатией: «А в иной перемене объявилось человек с 50 в латах, и почали саблями и шпагами рубиться, и из пищалей стреляти, и человек с три как будто и убили...»⁵¹

Отважившись на «комедию», Алексей Михайлович и его помощники совершили настоящую «революцию» в семиосфере, вполне, впрочем, адекватную модели абсолютной монархии. В результате библейский сюжет при некоторой сомнительности с религиозной точки зрения скорее всего воспринимался настолько «конвенционально», чтобы обеспечить дерзкое сравнение царя Артаксеркса и царя Алексея Михайловича (хотя на фоне концепта «Государь — Христос» сравнение умеренное): «<...> вполне вероятно предположение о том, что основные персонажи “Артаксерксова действия” мыслились авторами в каком-то соотношении с некоторыми членами царской семьи и придворными. В судьбе красавицы Эсфири, ставшей царицей, авторы, возможно, видели сходство с судьбой красавицы Наталии Кирилловны Нарышкиной, второй жены царя Алексея Михайловича. Так же у воспитателя Эсфири Мардохея, который становится первым вельможей Артаксеркса, возможно, находили сходство с А. С. Матвеевым, воспитателем Наталии Нарышкиной и “ближним” боярином царя» (ППРТ. С. 46⁵²). Симптоматично, что и Людовик XIV, которого уподобляли и Гераклу, и Солнцу-Аполлону, у Расина предстал Артаксерксом. В «Эсфири» многие современники видели «пьесу с ключом», своего рода «комплимент» стареющему королю и его морганатической супруге мадам де Ментенон — «в самом деле, разве не выбрал Людовик в спутницы жизни скромную вдову писателя Скаррона подобно тому, как персидский царь Ассур некогда отличил благонравную Эсфирь»⁵³ (ср., впрочем: «Отметим, что современники драматурга, помимо лестных для короля и мадам де Ментенон аналогий, усматривали и куда менее лестные намеки: задуманное Аманом истребление целого народа могло быть сопоставлено с гонениями на французских протестантов и, пожалуй, с большим основанием, учитывая религиозные позиции поэта, его положение при дворе, с преследованиями янсенистов; злодей Аман, его бесславный конец, конечно же, приводили на память временщика Лувуа, в то время как старец Мардохей, вдохновитель Эсфири, мог быть соотнесен с Антуаном Арно, главою янсенистской общины. (Сам Антуан Арно, впрочем, хранил осторожное молчание по этому поводу, а августейшая чета оставалась в кругу лестных для нее аналогий)»⁵⁴).

В качестве условной, относительной оценивалась и разница между русскими боярами и их сценическим «соседями» — персидскими царедворцами, а в действительности презренными «иноземцами» и простолюдинами. По словам А. Н. Робинсона, «только Алексей Михайлович, сидя в кресле перед сценой, чувствовал себя совершенно свободно: он занимал то положение в

⁵¹ Статейный список посольства дворянина и боровского наместника Василия Лихачева во Флоренцию в 7167 (1659) году // Древняя Российская Вивлиофика. М., 1788. Ч. 4. С. 351.

⁵² Ср.: Кудрявцев И. М. «Артаксерксово действие» — первая пьеса русского театра XVII в. // Артаксерксово действие. М.; Л., 1957. С. 40.

⁵³ Кадышев В. Расин. С. 202.

⁵⁴ Там же. С. 212.



зрительном зале, которое было нормальным, если оценивать его в свете театральных представлений нового времени. <...> Этот зритель получил желанную возможность, ни в чем не поступаясь своим достоинством, уже почти “божественным”, взирать критическим оком на простиравшуюся перед ним сцену, на которой с равным рвением исполняли свои обязанности и бояре реальные и “бояре” театральные» (ППРТ. С. 71).

Забавно, что одновременно с «конвенциональным» смешением Руси и Персии в театре Алексея Михайловича протопоп Аввакум похоже, вполне «субстанционально» писал в своем «Житии»: «Станем добро, не предадим благоверия, не по што нам ходити в Персиду мучитца, а то дома Вавилон нажили»⁵⁵.

Статус сценического искусства, заявленный руководителями первого русского театра, существенно преобразуется во второй трети XVIII в. при классицисте Сумарокове и его современниках. Вне связи с фактическим состоянием дел — финансовой и бюрократической зависимости от власти — «северный Расин» (по выражению Н. И. Новикова) иначе позиционирует свою роль как автора и отношение к монарху.

Так, для труппы Грегори вполне нормально и не оскорбительно, что ее задача состояла в том, «чтобы немедленно удовлетворять желания Алексея Михайловича и всегда быть готовым встретить царя спектаклем, опережая его переезды из города в село и обратно» (ППРТ. С. 61), вследствие чего «комедию» играли в разных помещениях: то в Москве в палатах Аптекарского приказа или бояр Милославских, то в дворцовом селе Преображенское. Сумароков же способен написать гневное письмо по поводу слухов (небезосновательных — Елизавета Петровна действительно требовала, чтобы придворные регулярно посещали представления публичного театра) о принудительности посещений руководимого им театра: «Я не ведаю, кто это мог сказать: мы-де по воле е<е> в<еличества> ездим в русский театр, а, впрочем, несносно-де терпеть от Сумарокова»⁵⁶.

И ценности, которые, по Сумарокову, оправдывают необходимость русской драмы, иные, чем у Грегори — это далеко уже не только милость царя: «Ежели ж для каких-либо обстоятельств сих моих стихов ныне напечатать неудобно, то прошу сия мою трагедию возвратить мне назад, ибо меня к тому, чтобы она был напечатана, ничто не понуждает, кроме одного искреннего желания тем, чем я могу, служить моему отечеству»⁵⁷; «По театру я сделать хотел, следуя склонности своей и ища славы себе, а паче стараяся угодить в<ашему> в<еличеству>, ибо слава моя уже сделана и приносит не токмо честь мне, но и моему отечеству и нашему веку»⁵⁸; «Желаю единыя пользы моему отечеству. А быть адвокатом Мельпомены и Талии не только в одной России, но и во всей Европе пристойнее всех Вольтеру и мне...»⁵⁹; «А я театры основал не ради огорчения себе, но ради прославления моего времени и моего имени»⁶⁰. Да и вообще трагедии Сумарокова уверенно квалифицируются исследователями как «своеобразная трибуна для выражения общественного мнения»⁶¹.

Противопоставление русского театра «начальной поры» и второй трети XVIII в. реализует культурологически принципиальную оппозицию: «придворный» театр, ориентированный на «социальный заказ» государя и его окружения / «общественный» театр (который обыкновенно пропагандирует ценности «общественности» — в разном ее историческом понимании).

⁵⁵ Житие Аввакума и другие его сочинения / Изд. подг. А. Н. Робинсон. М., 1991. С. 81.

⁵⁶ Письма русских писателей XVIII века. Л., 1980. С. 72.

⁵⁷ Там же. С. 68.

⁵⁸ Там же. С. 96.

⁵⁹ Там же. С. 123.

⁶⁰ Там же. С. 179.

⁶¹ История русской драматургии: XVII — первая половина XIX века. Л., 1982. С. 79.

