

М. П. Одесский

«**М**ИМЕСИС
СО-ЗЕРЦАНИЯ»

И «**М**ИМЕСИС
СО-УЧАСТИЯ»

В ИСТОРИИ
РУССКОЙ ДРАМЫ
XVII–XXI ВВ.



Нестор-История
Москва • Санкт-Петербург
2018

УДК 82-21
ББК 83.3(2Рос=Рус)
О-417

Одесский М. П.

О-417 «Мимесис со-зерцания» и «мимесис со-участия» в истории русской драмы XVII–XXI вв. — М. ; СПб. : Нестор-История, 2018. — 296 с.

ISBN 978-5-4469-1343-5

Предлагаемая монография представляет собой опыт построения «теоретической истории» русской драмы, т.е. анализ глубинного уровня смены литературных направлений, течений и групп, реализующейся в истории драмы. Специфика драматических текстов не сводится исключительно к литературной: драматическое произведение одновременно принадлежит другому искусству — театру. Поэтому в монографии учитывается жесткая связь драмы и с театром, и с такими сферами театрализованного социального бытия, как ритуал, повседневная театрализация, игра. В качестве инструмента анализа используется общая оппозиция двух моделей театрально-драматических текстов: «мимесис со-участия» / «мимесис со-зерцания». Их основное различие прежде всего заключается в том, что модель «мимесиса со-участия» допускает поэтологическое общение сцены с залом, а модель «мимесиса со-зерцания» — не допускает. Каждая глава посвящена моноанализу какой-либо одной русской пьесы (или одной темы, связанной с историей русской драмы). Установка на изучение противостояния моделей «мимесис со-участия» и «мимесис со-зерцания» обусловила преимущественное внимание к кризисным точкам в истории русской драмы.

ISBN 978-5-4469-1343-5



9 785446 191343 5

© М. П. Одесский, 2018
© Издательство «Нестор-История», 2018

ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие.....	5
------------------	---

Часть I

<i>Глава 1.</i> «Мимесис со-участия» и «мимесис со-зерцания»: Введение в поэтику драматического текста	10
<i>Глава 2.</i> Образы евреев и функция иврита в старинной русской драме («Артаксерксово действо»)	25
<i>Глава 3.</i> Немецкая трагедия Люэнштейна на русской сцене: Между «африканской» страстью и правительственным заказом	43
<i>Глава 4.</i> «Страшное изображение Второго пришествия»: Между пророчеством и политическим коммюнике	56
<i>Глава 5.</i> Гендерный экскурс в поэтику школьной драмы	70
<i>Глава 6.</i> «Глагол времен»: Образы времени в «Декламации ко дню рождения Елизаветы Петровны в Тверской семинарии февраля 1745 года»	76
<i>Глава 7.</i> Человек в старинной драме	86
<i>Глава 8.</i> Синтез искусств, или Русский Gesamtkunstwerk	117

Часть II

<i>Глава 9.</i> Функция имени «София» в комедиях В. И. Лукина	132
<i>Глава 10.</i> «Высокое» и «низкое» в комических операх Н. А. Львова.	141
<i>Глава 11.</i> Библейские цитаты в пьесе В. В. Измайлова «Руфь»	146
<i>Глава 12.</i> «Ночные» трагедии Ф. Н. Глинки и П. К. Хофта.	156
<i>Глава 13.</i> Функция славянизмов и тезаурус вольнодумства в «Горе от ума»	169

Часть III

<i>Глава 14.</i> К вопросу о жанровом источнике «декадентской» пьесы Треплева: А. П. Чехов и А. В. Амфитеатров	180
<i>Глава 15.</i> Поэтика театра Андрея Белого	189
<i>Глава 16.</i> Михаил Ларионов — историк театра.	205

Глава 17. Пьеса Ильи Зданевича «Янко крУль албАнский» и балканский вопрос.....	214
Глава 18. Барокко и авангард («Кругом возможно Бог» Александра Введенского и школьная драма «Ужасная измена сластолюбивого жития»).....	223
Глава 19. Функционирование политических идеологем 1938–1939 гг. в пьесе Л. М. Леонова «Метель».....	255
Глава 20. «Новая драма» в направлении рэпа. «Кислород» Ивана Вырыпаева.....	260
Заключение	271
Список источников и литературы	275

ПРЕДИСЛОВИЕ

Специфика произведений искусства выражается в том, что они существуют в двух измерениях.

Первое можно назвать измерением «вечности», ведь искусство — когда бы оно ни создавалось — воспринимается «здесь и сейчас», поражая человека нашего времени с той же силой (хотя, как правило, передавая другое «послание»), с какой поражало современников. В случае театра это дано прямо-таки наглядно: в актуальном репертуаре зритель привычно ожидает и новые пьесы, и классику.

Второе — измерение «исторического времени», когда в произведении акцентируются признаки той эпохи, к которой оно принадлежит, т.е. признаки «стиля эпохи», «направления в искусстве», школы и т.п. К примеру, если обратиться к двухтомной «Истории русской драматургии» [История русской драматургии 1982; 1987], то среди глав обнаруживаются: «Драматургия русского классицизма», «Трагедия и *сентиментальная* драма начала XIX в.», «Историческая трагедия и *романтическая* драма 1830-х годов», «Драматургия И. С. Тургенева и *натуральная школа* 1840-х годов», «Драматургия *символизма*».

Однако измерение «исторического времени» предполагает и еще большую степень обобщения, когда анализируется соотношение больших исторических периодов («стилей эпох»), притом — с целью не обеднять, но обогатить толкование отдельных произведений искусства. Так, Д. С. Лихачев предлагал различать два подхода к литературе — традиционную историю литературы и «теоретическую историю»: «Построение теоретической истории русской литературы требует усовершенствования самой методики исследования литературы как некоего макрообъекта. Выработка этой методики — дело будущего» [Лихачев 1987: 27].

С середины прошлого столетия предпринималось несколько подобных попыток построения «теоретической истории» искусства.

Например, великий социолог Питирим Сорокин, сводя историю человечества к бытованию ограниченного количества сверхсистем, подытоживал: «<...> превосходство любой формы изобразительного искусства не есть вопрос наличия или отсутствия художественного мастерства, а доминирующей природой сверхсистемы культуры. В культуре, отмеченной идеациональной сверхсистемой, изящные искусства преимущественно идеациональные. Подобное обобщение верно и в тех случаях, когда, соответственно, доминирует чувственная, идеалистическая или смешанная сверхсистема» [Сорокин 1992: 439].

Применительно к России — одна из авторитетных схем «теоретической истории» литературы была сформулирована знаменитым филологом-эмигрантом Д. И. Чижевским [см., напр.: Tschizewskij 1968]. Монография же, предлагаемая читателю, представляет собой опыт построения «теоретической истории» — применительно к русской драме. В этом смысле она продолжает монографию «Поэтика русской драмы: последняя треть XVII — первая треть XVIII в.» [Одесский 2004], где я, суммируя конкретно-исторические наблюдения, рискнул сформулировать генеральную оппозицию двух типов драматических текстов, чередование которых образует глубинный уровень борьбы литературных направлений, групп и писателей, реализующейся в истории драмы. Наблюдения были представлены в таблице [Одесский 2004: 346–347].

Доклассицистическая драма	Классицистическая драма
Придворный характер	«Общественный» характер
Риторическая установка на «украшенность» (разнообразие)	Риторическая установка на «правдоподобие» («пристойность»)
Установка на текст, «открытый» в пространство зрителя / читателя	Установка на текст, «закрытый» для пространства зрителя / читателя
Литературные роды и жанры — способы выражения художественного содержания	Литературные роды и жанры — типы художественного содержания
Установка на «прозрачность» границ, разделяющих литературные роды и жанры	Установка на жесткость границ, разделяющих литературные роды и жанры
Преобладание сюжетов как драматизирующих переработок эпических источников	Преобладание собственно драматических сюжетов
Равноценность театрального зрелища и его «программы»	Ценностное преобладание зрелища над «программой»
Практика сопровождения драматического текста «аргументом» (повествовательный пересказ, предваряющий текст драмы)	Отказ от практики «аргументов» ради самоценного драматического текста

Окончание табл.

Доклассицистическая драма	Классицистическая драма
Установка на «прозрачность» границ, разделяющих серьезное и комическое (персонажи, стиль, сюжетные линии) как следствие установки на «украшенность»	Установка на жесткость границ, разделяющих серьезное и комическое как следствие установки на «правдоподобие»
Преобладание «второго плана» сюжета над сюжетной занимательностью (особая роль политически значимых персонажей или отдельных реплик и т. п.)	Преобладание сюжетной занимательности над «вторым планом» сюжета
Практика сопровождения драматического текста прологами и эпилогами как следствие установки на «открытость»	Отказ от прологов и эпилогов ради самоценного драматического текста как следствие установки на «закрытость»
«Сюжет-в-сюжете» как следствие установки на «открытость»	Отказ от «сюжета-в-сюжете» как следствие установки на «закрытость»
Механистичность человека: характер реализуется в нескольких персонажах	Целостность человека: характер реализуется в одном персонаже
Установка на «прозрачность», нарушающая границы театра и паратеатральных действий	Установка на жесткость границ, разделяющих театр и паратеатральные действия

Взяв за основу поэтологическую оппозицию «доклассицистическая драма» / «классицистическая драма», я в дальнейшем — при испытании ее на новых примерах — счел целесообразным (1) сократить количество параметров сопоставления, которые были слишком тесно связаны с литературной ситуацией последней трети XVII — первой трети XVIII в., и одновременно (2) возвести оставшиеся параметры к генеральной оппозиции *двух моделей драматических текстов*: «*мимесис со-участия*» / «*мимесис со-зерцания*» (см. гл. I).

Анализ конкретных текстов позволил прийти к выводу, что оппозиция «*мимесис со-участия*» / «*мимесис со-зерцания*» продуктивна при исследовании не только старинной драмы и ее вытеснения более привычной театральному зрителю классицистической драмой, но также — экспериментов авангардистов (см. гл. I и XVII). Это неизбежно приводило к пересечениям с авторитетными концепциями, описывающими авангард. Достаточно указать на проект «эпического театра» Б. Брехта [Брехт 1965] или приложение к анализу драматических (и театральных) текстов теории коммуникации в трудах П. Сонди [Szondi 1956]. Но оппозиция «*мимесис со-участия*» / «*мимесис со-зерцания*» была изначально ориентирована не на авангард, а на старинную драму и, как я надеюсь, позволяет привлечь внимание к иным поэтологическим фактам и в ином освещении.

Специфика драматических текстов не сводится исключительно к литературной. Я имею в виду то «известное положение, что подлинно драматическое произведение, будучи, с одной стороны, произведением литературным, — в то же время принадлежит другому искусству — театру» [Бонди 2013: 166]. Поэтому требуется учесть жесткую связь драмы и с такими сферами социального бытия, как ритуал, повседневная театрализация, игра: «Но тут возникает вопрос: были ль в эпохи, предшествующие капиталистической, какие-нибудь действия, заменявшие человечеству последующие действия театральные, служившие человечеству театром, и похожи ли они на действия театральные в позднейшем смысле? <...> Народные игры и обряды, церковный обряд и театр в современном понимании представляют лишь разные фазы в развитии одного и того же явления, соответствующие разным фазам развития человеческого общества» [Всеволодский-Гернгросс 1929, т. 1: 54–55]. Потому «мимесис со-участия» и «мимесис со-зерцания» продуктивно рассматривать как две модели — *театрально-драматические*. Наконец, не вдаваясь сейчас подробно в их изучение (см. гл. I) и говоря предварительно, модели «мимесис со-участия» и «мимесис со-зерцания» прежде всего различаются тем, что первая допускает поэтологическое общение сцены с залом, а вторая — не допускает (при теоретическом осмыслении этой оппозиции полезна статья Р. О. Якобсона «Два аспекта языка и два типа афатических нарушений» [Jakobson 1971]).

Монография состоит из 20 глав-экскурсов — каждая из них посвящена поэтологическому моноанализу какой-либо одной русской пьесы (или одной темы, связанной с историей русской драмы). Установка на изучение противостояния моделей «мимесис со-участия» и «мимесис со-зерцания» обусловила преимущественное внимание к кризисным точкам в истории русской драмы: старинная драма и ее революционная замена драмой классицистической, зафиксировавшей своего рода канон привычной театральности (гл. 1–8); попытки критической реорганизации классицизма (гл. 9–13); эксперименты Серебряного века, его предшественников и наследников (гл. 14–18); советская драма и ее ликвидация авторами «новой драмы» XXI в. (гл. 19–20). Соответственно, предпочтение отдавалось «экзотическим», редким текстам, а если интерпретировались классические произведения («Горе от ума»

А. С. Грибоедова или «Чайка» А. П. Чехова — гл. 13 и 14), то акцентировались неожиданные их аспекты. Порядок глав соответствует хронологическому порядку, в котором эти пьесы создавались (в пределах от XVII до XXI в.).

Также гл. 2, 9, 13, 14 призваны восполнить важную лакуну в параметрах, на основе которых противопоставляются «мимесис со-участия» и «мимесис со-зерцания»: в поэтике слова. Действительно, самое простое и неоспоримое здесь — констатировать, что модель «мимесиса со-участия» санкционирует обмен репликами персонажей пьесы со зрителями, а «мимесис со-зерцания» — запрещает. Однако и в пьесах, реализующих модель «мимесиса со-зерцания», речи персонажей нередко содержат «второй план», адресованный не столько другим персонажам, сколько в зал. Подобные случаи и рассматриваются в названных экскурсах.

Удалось ли автору аргументировать общую идею монографии и одновременно сделать каждый из экскурсов убедительным — о том судить читателю.

ЧАСТЬ I

ГЛАВА 1

«МИМЕСИС СО-УЧАСТИЯ»

И «МИМЕСИС СО-ЗЕРЦАНИЯ»:

ВВЕДЕНИЕ В ПОЭТИКУ ДРАМАТИЧЕСКОГО ТЕКСТА

История изучения ранней русской драмы — драмы последней трети XVII — первой трети XVIII в. — ровесник истории изучения древнерусской литературы. Еще Н. И. Новиков в томах «Российской Вивлиофики» опубликовал пьесы пастора И. Г. Грегори и Симеона Полоцкого, а также другие незаменимые материалы. Отцом-основателем академического изучения ранней драмы справедливо считается академик Н. С. Тихонравов, составитель поныне актуального собрания текстов, приуроченного к двухсотлетию юбилею «начала русского театра». Кстати, юбилей отечественного театра своеобразно отметил А. Н. Островский, создав стихотворную пьесу «Комик XVII столетия» (поставлена на сцене 26 октября 1872 г.). К сожалению, замечательные комментарии, который позднее М. Н. Сперанский назвал «ничем иным как обстоятельной, с обычным мастерством Тихонравова написанной историей первого пятидесятилетия театра» [Сперанский РГАЛИ: л. 6], опубликованы лишь в извлечениях. В пору расцвета отечественной академической медиевистики — на рубеже XIX и XX столетий — раннюю драму изучали такие выдающие специалисты, как М. Н. Сперанский, В. Н. Перетц, В. И. Резанов. Этот период отмечен выходом в свет библиографического указателя работ по истории русского театра [Адарюков 1904] и коллективной «Историей русского театра» В. В. Каллаша и Н. Е. Эфроса [Каллаш, Эфрос 1914]. «Эстетское» оформление книги в духе «Мира искусства», видимо, сопряжено отсутствием какого-либо справочного аппарата, но авторы: П. О. Морозов, В. И. Резанов, В. Н. Всеволодский-Гернгросс, С. К. Шамбинаго и др., — излагая, как правило, результаты собственных оригинальных изысканий, эффектно подвели черту под достижениями традиционной филологии в самый канун социально-политических потрясений, воздействие которых не минуло ни одну область гуманитарного знания. Символично,

что по печально памятного «делу славистов» в ночь с 11 на 12 апреля 1934 г. одновременно были арестованы научные антагонисты — академик М. Н. Сперанский и академик В. Н. Перетц [Ашнин, Алпатов 1994: 88]. Впрочем, изучение старинной драмы оказалось в сравнительно благоприятных условиях: два сборника статей 1920-х — «Старинный театр в России» (под редакцией В. Н. Перетца) и «Старинный спектакль в России» (1928 — под редакцией В. Н. Всеволодского-Гернгросса) — удалось вписать в контекст театроведения, где активность «теоретиков» питалась за счет театральной практики 1920-х, богатой экспериментами и попытками творческого диалога с нетрадиционными формами сценического искусства. На рубеже 1960–1970-х — к трехсотлетию начала русского театра — на базе ИМЛИ была реализована масштабная акция, спустя век завершившая почин Тихонравова. В пяти томах «Ранней русской драматургии» усилиями А. С. Демина, О. А. Державиной, А. С. Елеонской, В. В. Кускова, А. Н. Робинсона и др. собран корпус текстов с суммирующими обзорными статьями и скрупулезными комментариями [Первые пьесы русского театра 1972; Русская драматургия последней четверти XVII и начала XVIII в. 1972; Пьесы школьных театров Москвы 1974; Пьесы столичных и провинциальных театров первой половины XVIII в. 1975; Пьесы любительских театров 1976]. Параллельно увидели свет близкие по тематике авторские и коллективные монографии [см., напр.: Демин 1977; 1998; Елеонская 1978]. Идеологический климат к тому времени несколько изменился: древнерусская литература была реабилитирована и даже вошла в «научную» моду. Но инициатором проекта (не дожившим до успешного результата), бесспорно, выступила В. Д. Кузьмина, которая в разработке «театральной» темы [Кузьмина 1958; Бадалич, Кузьмина 1968], как и других вопросах, была продолжателем (и неустанным пропагандистом) линии своего покойного учителя — М. Н. Сперанского. Работы по ранней драме продолжают выходить и в наше время — достаточно напомнить о монографиях Л. А. Софроновой и С. В. Стахорского [Софронова 2007; Стахорский 2012].

Итак, изучение старинной драмы имеет продолжительную историю и заслуженно может считаться результативным. Установлен обширный корпус текстов; русские драмы сопоставлены с их иностранными источниками; выявлены исторические обстоятельства театральных представлений; собраны свидетельства современников. На этом фоне, богато расцвеченном подробностями, принципиально важно

акцентировать, что раннюю русскую драму продуктивно квалифицировать как реализацию одной художественной модели, которая очевидно противопоставлена модели, позднее реализованной в классицистической драме.

Применительно к начальным годам русской светской драмы (1670-м) это значит, что два ее наиболее заметных представителя — пастор Грегори и Симеон Полоцкий — придерживались разных театрально-драматических систем, однако реализовывали общую художественную модель.

Пьесы Грегори принадлежали к так называемой иностранной театрально-драматической системе. Эта система продолжала традиции «английской драмы» (оформилась в Германии и Голландии). Репертуар «английской драмы» включал сценические переработки библейских сюжетов, а также испытал воздействие драмы елизаветинского века, проникшей на континент вместе с труппами английских актеров [см., напр.: Limon 1985]. По мнению исследователя, «английская драма» характеризовалась установкой на поучительность, пристрастием к ужасам вперемешку с бесперомонной шуткой, эротико-любовной мотивикой, фигурой шута Гансвурста–Пикельгеринга, «черно-белыми» оценками [Szyrocki 2010: 294–298, 304–305]. Игра актеров отличалась натурализмом и экспрессивностью. Наряду с собственно литературой в представление легко включались вокальные, танцевальные, цирковые номера. Тексты выходили в печатных изданиях 1620, 1630, 1670-х гг. С. Карлинский даже считает возможным говорить о «точках соприкосновения между пьесой Грегори (“Артаксерксово действо”. — М. О.) и работами тончайших барочных драматургов, таких, как Андреас Грифиус и Йост ван ден Вондел» [Karlinsky 1985: 40].

Напротив того, пьесы Симеона Полоцкого принадлежали к школьной театрально-драматической системе, т. е. «самодеятельной» драме духовных училищ, уходившей корнями в средневековье, но истинную популярность обретшей в Реформацию. Ее высоко оценивал Лютер, и ею в совершенстве владели иезуиты. На Русь школьные пьесы попадают в XVII–XVIII вв. при посредстве ученых украинцев и белорусов, которые обучались в католической Польше. Школьная драма обусловлена дидактическими целями (практическое обучение латыни и риторике). В позднейшем «Духовном Регламенте» Феофан Прокопович разъяснял: «<...> можно же еще дважды в год или больше, делать некия акции, диспуты, комедии, риторские эскерции. И то бо

зело полезно к наставлению и к резолюции, сиесть честной смелости, каковыя требует проповедь слова Божия и дело посолское, но и веселую пересмешку делают таковые акции» [Духовный регламент Петра Первого 1997: 569].

С эстетической точки зрения здесь — в отличие от «английской драмы» — всё регулируется строгими теоретическими предписаниями, сформулированными в авторитетных поэтиках (Я. Понтан, Я. Масен, М. К. Сарбевский и др.). Школьной драме присуще одновременное следование христианским и античным образцам, обработка библейских и мифологических сюжетов, аллегорические фигуры, напоминающее классицизм требование «пристойности», преобладание декламации над действием. Манера исполнения скорее плавно-танцевальная, чем экспрессивная. Остается добавить, что пьесы Симеона Полоцкого написаны силлабическим стихом, а первые пьесы Грегори представляют собой русскую передачу силлабо-тоники пастора, точную в смысловом отношении (насколько можно судить по немецкой и русской версии «Артаксеркова действия» [Schellenberger 1993]), но, естественно, совершенно неудовлетворительную в стихотворном отношении.

Вместе с тем — вопреки очевидным поэтологическим различиям — пьесы Грегори и пьесы Симеона Полоцкого во многом сходны. В табл. 1 я попытался наглядно представить поэтологические параметры, демонстрирующие сходство двух конкретных пьес: «О Навходоносоре» Симеона Полоцкого и «Артаксеркова действия» Грегори. В обеих пьесах инсценируются ветхозаветные истории и фигурируют могущественные цари, потенциально опасные для праведников. Каждый параметр заслуживает отдельного обсуждения; количество их, наверное, можно было бы изменить и увеличить, но и тех, что представлены, по-моему, совершенно достаточно, чтобы заключить: поэтологическое сходство пьес Грегори и Симеона Полоцкого имеет принципиальный характер.

В 1920-х гг. С. Д. Балухатый сформулировал методологический подход к анализу драматических систем: «Строя законы сложения драмы, наблюдая типичные приемы драматического письма, мы неизбежно исходим из конкретных образцов, прикрепленных к историческому времени <...>. Всегда есть опасность признаки “исторические” счесть за “органические”. Отсюда, для рационального наблюдения над жизнью отдельных драматических слагаемых и над судьбой целых драматических систем, необходимо проблемы теоретические комментировать данными анализа исторического <...>» [Балухатый 1990: 28].

Таблица 1

Симеон Полоцкий «О Навходоносоре»	И. Григори «Артаксерксово действо»
Открытые в зал Пролог и Финал «Предисловец» «Эпилог»	Открытые в зал Пролог и Финал Предисловие от «отрока», т. е. юного актера Коллективная реплика: Вси глаголют Ей, ей, ей, ей! Великая Москва с нами ся весели!
Имеется повествовательный (ветхозаветный) источник: Книга пророка Даниила	Имеется повествовательный (ветхозаветный) источник: Книга Есфирь
Единство действия (а не места и времени). Действие происходит в Вавилоне или близ города («образ» Навходоносора ставится «на поле Дейре» — по Библии, «в области Вавилонской»), события следуют друг за другом не по хронологической логике, а по логике действия (мгновенное воздвижение «образа» в момент смены явлений)	Единство действия (а не места и времени). Действие происходит в столице царя Артаксеркса; единство времени игнорируется
Включение комических элементов в серьезное действие: воины-халдеи, бросающие отроков в печь, комически трусоваты и жестоки; музыкальные номера после явлений и в финале (вводятся ремарками «да играют», «музикии» и т. п.)	Включение комических элементов в серьезное действие: комические интермедии и макабрические эпизоды (казнь Амана); включение музыкальных номеров — финальная «песнь»

Соответственно, в свое время я в монографии о доклассицистической драме стремился доказать, что русская драма XVII — первой трети XVIII в. не распадается на гетерогенные театральнo-драматические системы (в роде иностранной или школьной), а представляет собой художественное целое — «начальную» драму, которая наделена собственной специфической поэтикой [Одесский 2004]. Теперь я считаю продуктивным не останавливаться на понятии «начальная драма», но рассматривать саму эту «начальную» драму в качестве реализации общей театральнo-драматической модели, которую можно условно обозначить — «мимесис со-участия» и которую необходимо противопоставить другой общей модели — «мимесису со-зерцания».

Действительно, специфика драматического текста (и — в тесной связи с ним — театральнoго представления) заключена в том очевидном обстоятельстве, что эстетические категории «жизнь» и «искусство» противопоставлены здесь зримо как пространство зрительного

зала и как пространство сцены; в таком случае первый тип подражания (уподобления «искусства» — «жизни») подразумевает нарушение пространственно-поэтологической границы, разделяющей зал и сцену, и открытость сцены в зал, а второй тип подражания подразумевает запрет на это нарушение и закрытость сцены от зала. Первый тип подражания и есть «мимесис со-участия», а второй — «мимесис со-зерцания». Две эти общие театральные-драматические модели исторически реализуются в театральные-драматических системах, в отдельных школах, в творчестве отдельных драматургов и т. д.

Подобным образом сформулированный тезис о двух типах мимесиса в драматическом тексте, как кажется, не должен удивить тех, кто занимался историей драмы. Однако соблазнительно привести и теоретическое обоснование, основываясь уже на общих соображениях. В статье «Два аспекта языка и два типа афатических нарушений» (1956 г.) Р. О. Якобсон, осмысляя медицинский опыт исследования афазии (и в некоторой мере этнографическое учение Дж. Дж. Фрэзера о «заразительной» и «подражательной» магии), сформулировал генеральное семиотическое правило о двух типах функционирования языка («комбинация» и «селекция») и шире — о двух типах поведения в символическом процессе («метонимический» и «метафорический») [Jakobson 1971]. В этом ракурсе «мимесис со-участия» есть частный случай «метонимического» поведения в символическом процессе, а «мимесис со-зерцания» — «метафорического» (см. табл. 2).

Таблица 2

Комбинация в языке	«Заразительная» магия	Метонимическое поведение в символическом процессе	Мимесис со-участия
Селекция в языке	«Подражательная» магия	Метафорическое поведение в символическом процессе	Мимесис со-зерцания

Источник: [Jakobson 1971: 254–259]

Учет оппозиции «мимесис со-участия» / «мимесис со-зерцания» позволяет предложить интерпретацию некоторых важных эпизодов ее истории.

Как известно, светская драма 1670-х гг. вводилась в русскую культуру революционно — как элемент новой придворной культуры, инициированной царем Алексеем Михайловичем. Между драмой и предшествовавшими ей формами театральности — церковной службой

и фольклором — пролегла пропасть: светская драма не развивала национальную традицию, а была трансплантирована (из Германии, Польши и т. д.).

Существенно, однако, что театральность начальной русской драмы и театральность церковной службы и народных действий равным образом реализуют «мимесис со-участия». Совершенно новая форма театральности — светская драма — одновременно представляла привычный общий тип театральности.

Еще более существенно то, что — в аспекте театральности — с «мимесисом со-участия» связана такая форма общественной жизни, как придворный церемониал, а ведь именно он стал тем культурным образцом и механизмом, который объясняет введение начальной драмы и светского театра. Комментируя сведения о театральных постановках в Москве, сообщенные курляндским дворянином Якобом Рейтенфельсом, А. Н. Робинсон писал: «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, 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 церемониймейстером”, — писал Я. Рейтенфельс, — “называется из числа сенаторов тот, кто управляет Посольским приказом”, а им и был боярин А. С. Матвеев» [Первые пьесы русского театра 1972: 81; см. также: Рейтенфельс 1997: 301].

Логика «мимесиса со-участия» обуславливает выбор тех дискуссионных, шокирующих пунктов, которые приходилось обсуждать и оправдывать драматургам в прологах-предисловиях.

Прежде всего это сам факт инсценирования — сосуществования в одном пространстве зрителей и персонажей, роли которых играли актеры.

Симеон Полоцкий писал в «Прологе» к «Комидии притчи о блудном сыне» [Русская драматургия последней четверти XVII и начала XVIII в. 1972: 138]:

Не тако слово в памяти держится,
яко же аще что делом явится.

«Дело», инсценировка — как и силлабическая поэзия¹ — полезны постольку, поскольку способствуют лучшему запоминанию душеполезных наставлений. Вообще для Симеона Полоцкого характерно недоверчивое отношение к читателю, который представляется заведомо некомпетентным, невежественным, нуждающимся в облегченной подаче информации [Демин 1982]. Но здесь показательно, что драматург объяснил не евангельский сюжет (как бесспорно известный), а правомерность его инсценирования. Инсценирование, собственно, и было художественной революцией.

Также венценосного зрителя должно было тревожить присутствие в одном с ним физическом пространстве другого венценосца: по правилам «мимесиса со-участия», граница зала и сцены была весьма условной и нуждалась в истолковании и подтверждении. И в «Предисловце» к «Навходоносору» Симеон Полоцкий убеждает царя Алексея Михайловича, что того не могут смущать злоключения «коллеги» — вавилонского царя [Русская драматургия последней четверти XVII и начала XVIII в. 1972: 161]:

Доброты гнездо положиша в тебе,
во сердце твоем живут, яко в небе.
Навходоносор не тако живяше,
аще и скипетр в деснице держаше:
Тмою неверства бе он помраченны,
велим чудом едва просвещенны.

Хотя оба — монархи и оба «скипетр в деснице» держат, но Навходоносор только кажется современником, а ведь жил давным-давно («скипетр в деснице держаше»), кроме того, русский царь — образец православия и добродетели, а вавилонский царь был помрачен «тмою неверства».

¹ Ср. в сборнике стихотворений «Вертоград многоцветный»: «И яко в немнозе пространстве многшая заключающеся, удобнее памятию содержатися могут, и на память изученная внегда провещаюся временно, благослаядящая суть слухи и сердца слышашых» [Simeon Polockij 1996–2000, vol. 1: 6].

Грегори испытывал, похоже, еще большие затруднения, потому что общего у московского царя и персидского было больше (включая молодую любимую жену: Наталью Нарышкину — у Алексея Михайловича, Есфирь — у Артаксеркса). Отсюда и апология, к которой автор прибег в «Предисловии» к «Артаксерксову действию», — более пространная и рафинированная [Первые пьесы русского театра 1972: 103–105]:

О великий царю, пред ним же христианство припадает,
 великий же и княже, иже выю гордаго варвара попирает!
 От силы бо твоего скифетра все страны севера, востока и запада
 трепещут и смиренно твоему державству себе повинуют. <...>
 Сего же Артаксеркса власть, аще бысть велика, обаче ныне несть
подобна,
 яко же бе прежде весь его сигклит ныне суть дети,
 дело бо его величества, власть, слава и чин,
 есть, о царю, по изволу твоему сему заимоданно,
 перста бо твоего, о монарха, поминовение творит народом послушати
 и ока твоего блистание может их сокрушити
 и всех супостат противных смиряти. Что же есть дивно,
 яко Артаксеркс, аще и мертв, повелению твоему последует? <...>
 Воззри, како сей царь, ныне предстоя,
 скифетр свой полагает к ногам вашего милосердиа
 и како Есфирь, смиренно предстоя, припадает,
 их же людие вси власти твоей покорно
 по должности и к службе готови себе являют.

Грегори — одновременно с Симеоном — подчеркивает, что сопри-
 сутствие Артаксеркса — мнимое: персидский царь — «мертв»; его цар-
 ская «власть, аще бысть велика, обаче ныне несть подобна»; ныне Арта-
 ксеркс отнюдь не равный монарх, а вместе с придворными «суть дети»,
 подданные московского царя, готовые «последовать» его повелени-
 ям. Их готовность осуществляется в финале «Артаксерсова действия»
 [Первые пьесы русского театра 1972: 255]:

В си глаголют
 Ей, ей, ей, ей!
 Великая Москва с нами ся весели!

«Все» — это Артаксеркс, Есфирь, придворные, которые, однако, обращаются не друг к другу, а в зал — к истинному монарху и, возможно, к московским боярам, которые стоя окружали актеров на протяжении всего спектакля.

В 1676 г. 16-летний Федор Алексеевич прекратил деятельность труппы Грегори и его продолжателей: в январе умер его отец, а 15 декабря новый царь указал «всякие комидийные припасы — все свезть на двор, что бывал боярина Никиты Ивановича Романова» [Замысловский 1871, приложения: Дела Аптекарского приказа, № 2: IV].

Разумеется, этот указ можно отнести на счет юности царя и увязать прекращение деятельности придворного театра с опалой главного его куратора — боярина Матвеева [Словарь книжников и книжности Древней Руси 1987–2012, вып. 3, ч. 4, 2004: 82–83] или с конфессиональными причинами (тем, что «первый русский театр организовывался с помощью протестантов из Немецкой слободы, а новый царь и его окружение, в частности, Симеон Полоцкий <...> ориентировались прежде всего на “латинскую”, католическую традицию» [Словарь книжников и книжности Древней Руси 1987–2012, вып. 3, ч. 4, 2004: 83]). Однако в отказе от театра можно гипотетически обнаружить и эстетический компонент.

Действительно, царя Федора Алексеевича никак нельзя отнести к противникам культурного проекта Алексея Михайловича. Ведь Симеон Полоцкий — бывший наставник царя и его безусловный любимец — при Алексее Михайловиче ввел в русскую литературу новую систему стихосложения: равносложную силлабику — и приобщил к ней Федора Алексеевича, который хотя поэтом не стал, но «особенно отличался в искусстве слагать вирши» [Панченко 1973: 161]. Более того, Симеон Полоцкий свободно включил в панегирический сборник «Рифмологион» обе своих пьесы, да еще и декламации — драматизированные поэтические циклы, в частности посвященные кончине Алексея Михайловича и восшествию на престол самого Федора Алексеевича.

Вообще Федор Алексеевич продолжал политику отца в вопросах религии (ее огосударствления) и культуры, но проводил ее по-своему, так сказать, избирательно, строже придерживаясь взглядов Симеона Полоцкого. Что предполагало установку на «регулярную» пристойность. В. И. Малышев дал точную характеристику религиозной позиции Федора Алексеевича: «<...> новый царь, воспитанный в западном духе (учителем его был Симеон Полоцкий), придерживался

Научное издание

Михаил Павлович Одесский

**«МИМЕСИС СО-ЗЕРЦАНИЯ» И «МИМЕСИС СО-УЧАСТИЯ»
В ИСТОРИИ РУССКОЙ ДРАМЫ
XVII–XXI вв.**

Корректор *А. М. Никитина*

Оригинал-макет *Л. Е. Голод*

Дизайн обложки *И. А. Тимофеев*

Подписано в печать 28.02.2018. Формат 60×90¹/₁₆

Бумага офсетная. Печать офсетная

Усл.-печ. л. 18,5. Заказ № 1224

Тираж 300 экз.

Издательство «Нестор-История»

197110 СПб., Петрозаводская ул., д. 7

Тел. (812)235-15-86

e-mail: nestor_historia@list.ru

www.nestorbook.ru

Отпечатано в типографии издательства «Нестор-История»

Тел. (812)235-15-86