



признаюсь, что испытывала чувство глубокого удовлетворения и одновременно большого изумления от мысли о том, что также дала вкатить пушки королю Испании в Париж и внести красные знамена с крестами Святого Андрея. Радость, которую я испытывала, оказав такую значительную услугу партии и сделав в этом столкновении нечто совсем не рядовое, что, возможно, никогда не происходило с людьми моего положения, помешала мне прийти к тем размышлениям, которые возможны сейчас, после этого, и которые могли бы поколебать [мою радость]» (1, 236). С позиции времени Мадемуазель понимает, что недооценила последствия своего приказа стрелять из пушек по армии короля. Залпы из Бастилии навсегда разрушили ее надежду на брак с Людовиком XIV и не дали возможности осуществить свои мечты. В сравнении с такими последствиями, орлеанский эпизод «кажется лишь предварением или генеральной репетицией этого ключевого эпизода, который перевернул судьбу»¹⁰.

Таким образом, героическое начало в повествовании об участии Мадемуазель в событиях Фронды предполагает высокое служение во имя короля, государства и общественного блага, сопряженное с проявлением отваги, решимости, авторитета, милосердия и благородства. В мемуарах наблюдается движение от славной героини восшествия в Орлеан к трагической героини сражения в Сент-Антуанском предместье. Первый эпизод, несмотря на слабую историческую значимость, наиболее соответствует представлениям Мадемуазель о поведении принцессы из славного дома Бурбонов, а также соотносится с историческим и популярным

литературным источникам. Второй эпизод, будучи одним из знаменательных в истории гражданского противостояния, играет поворотную роль в судьбе самой мемуаристки. Он представляет собой достоверную и выразительную картину кровавого сражения, наполненную трагизмом и состраданием. Константные черты героического образа протагонистки дополняют трагические оценки повествовательницы, что свидетельствует о развитии аналитической техники мемуарного повествования.

Примечания

- ¹ *Mademoiselle de Montpensier*. Mémoires : en 2 t. Paris, 1985. Т. 1. P. 110. Здесь и далее текст цитируется в нашем переводе по этому изданию с указанием тома и страницы в скобках.
- ² *Sainte-Beuve Ch. La grande Mademoiselle // Sainte-Beuve Ch. La grande Mademoiselle*. La Bruyère. Paris, 1891. P. 4.
- ³ О влиянии трагедий Корнеля на мемуаристку см.: *Garapon J. La Grande Mademoiselle mémorialiste. Une autobiographie dans le temps (Thèse de IIIème Cycle, Paris IV, 1986)*. Genève, 1989. P. 128–130.
- ⁴ См.: *Bouyer C. La Grande Mademoiselle. La tumultueuse cousine de Lois XIV*. Paris, 2004. P. 64.
- ⁵ *Алташина В. Д. Поэзия и правда мемуаров (Франция, XVII–XVIII вв.)*. СПб., 2005. С. 95.
- ⁶ *Garapon J. Op. cit.* P. 143.
- ⁷ *Ibid.* P. 130.
- ⁸ *Ibid.* P. 145, 146.
- ⁹ *Ibid.* P. 145.
- ¹⁰ *Ibid.*

УДК 821.161.109-2:096

ТЕАТР КНИГИ. ЗРЕЛИЩНОСТЬ В РУССКОЙ КНИЖНОЙ КУЛЬТУРЕ КОНЦА XVII – ПЕРВОЙ ТРЕТИ XVIII В.

А. Н. Зорин

Саратовский государственный университет
E-mail: art-zorin@yandex.ru

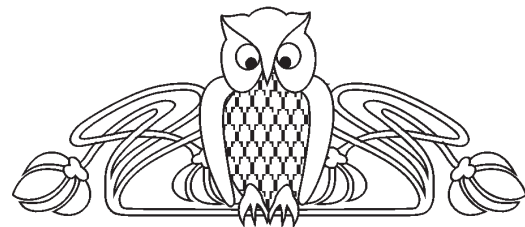
В статье рассматривается тема визуализации театральных элементов в текстах первых русских пьес конца XVII – начала XVIII вв., соотносённости с западноевропейской и русской культурой книгоиздания.

Ключевые слова: книжная культура, театр, драматургия барокко, ремарка, иллюстрация.

Theatre of the Book. Visual Appeal in the Russian Book Culture of the End of the XVIIth – the First Third of the XVIIIth Century

A. N. Zorin

The article considers the topic of visualizing theatre elements in the texts of the first Russian plays of the end of the XVIIth and the begin-



ning of the XVIIIth century in its relation to the West-European and Russian book printing culture.

Key words: book culture, theatre, baroque drama, remark, illustration.

DOI: 10.18500/1817-7115-2015-15-4-66-70

Книге как источнику знаний новейший век пытается придать несколько маргинальный характер. На главенствующие позиции выдвигаются визуальные искусства. В то же время взгляд в глубину веков позволяет заявить, что сама по себе книга оказала непосредственное влияние на характер этой визуальности.

Ряд ученых отмечают, что появление зрелищных, театральных элементов в книжной культуре связано с уникальной российской эстетической



ситуацией XVII – начала XVIII в. (В. Н. Всеволодский-Гернгросс, Л. А. Сафронова, О. А. Державина, А. Н. Робинсон и др.), другие обращают внимание на недостаточную исследованность книжных западноевропейских изданий, способных указать на точные источники заимствования иллюстративных элементов книги (И. П. Еремин). Первые русские книги по драматургии были ориентированы на западноевропейские аналоги, но круг источников непосредственного воздействия – текстологических и живописных – остается практически невыясненным. Мало изучены и факторы, определившие принцип использования форм театральной изобразительности в книгах. В то же время самое общее знакомство с исследованиями английских и немецких ученых, посвященными влиянию дискурса драмы барокко на книжную культуру своей эпохи, позволяет установить непосредственные параллели с историей российского театра конца XVII – начала XVIII в. Издания русских пьес данного периода – феномен «театра книги», объединяющий в себе черты сценической, изобразительной и литературной культур.

Русская литература всего за несколько десятилетий освоила тысячелетний театральный и драматургический опыт Европы. На фоне стремительно формирующейся культуры восприятия театрального зрелища возникает феномен театральной пьесы как книги. И как не похож для зрителя XVII столетия спектакль на некоторые ритуализованные зрелища, так не похожа пьеса на более ранние литературные опыты. Авторам первых драматургических произведений приходится учитывать незнание читателем законов театральной условности. Путь к восприятию текста пьесы лежит через реальный на тот момент опыт освоения светской и особенно религиозной литературы. Представление о европейском арсенале средств театрального книгоиздательства постепенно накладывается на уровень знаний российского читателя о книге. Средством утверждения принципов нового для России рода искусства – драмы как части книжной культуры – становится последовательное использование изобразительных элементов, коррелирующих речевое поведение героев с характером потенциального театрального зрелища.

Первые пьесы русского театра создавались либо немецкими авторами, либо под влиянием немецкой драматургической традиции. В то же время сама немецкая драма XVII в. испытала огромное влияние английской театральной и драматургической традиции. Завершение золотого века английской драмы елизаветинской и якобитской эпохи и запрещение в 1642 г. пуританами театральных представлений в Англии спровоцировало массовую эмиграцию артистов в Европу, а в силу культурно-исторических и языковых связей большинство из них попали в Германию.

Елизаветинская эпоха в Британии – время создания законченной театральной системы,

опирающейся на ренессансные принципы аллегорической формы театральной репрезентации чувств и событий. Условность театрального зрелища, трансформировавшаяся в шекспировское «мир – театр», к концу XVII в. воспринимается как драматургическая данность. В пригороде Лондона в 1576 г. появляется первый стационарный театр, в 1599 г. открывается «Глобус». Европейская сцена получает свое первое строго оформленное пространство.

Исследователи отмечают «характерный для елизаветинских драматургов параллелизм фабул в одной и той же пьесе и объясняют это своеобразным устройством сцены, открытой для зрителей с трех сторон. На этой сцене господствует так называемый закон “временной непрерывности”»¹. Эта модель отражения времени будет унаследована пьесами русского придворного театра времен Алексея Михайловича.

Елизаветинская эпоха – это не только время появления великих пьес и гениальных артистов, но и время, когда формируются новые представления о взаимоотношениях драматурга и постановщиков, а также автора пьесы с издателем и читателем.

К XVI в. европейские драматурги предпринимают серьезные усилия для того, чтобы их произведение, писавшиеся до этого исключительно для театра, становились литературой, т. е. имели единственный зафиксированный вариант текста.

Французские исследователи Жан-Мари и Анжела Маген отмечают, что тексты шекспировских пьес восстанавливались только по дидакалиям или указаниям на полях сценария, по отрывкам черновиков автора, иногда по соединенным ролям. В дешевых, часто «пиратских» изданиях произведений великого драматурга отсутствовало деление на акты и картины, поскольку это мало дополняло представление о действии на сцене. Но можно отметить, что обозначение актов и сцен является отличительной чертой издания «инфолио» 1623 г. «Перед нами внешнее оформление драматического действия. Внешнее оформление в обрядовом смысле, ритуал перехода в мир литературы»².

Стефан Оргель, исследуя елизаветинскую драму, обратил внимание на то, что иллюстрации и насыщение текста ремарками, а то и дописками, не только отражают стремление автора к реалистичности, образной яркости текста, но и дают возможность читателю увидеть в тексте даже больше, чем на сцене. Особенно показательна в этом смысле судьба афишных ремарок первых инфолио «Гамлета». Если в первых двух изданиях отмечалось, что это «пьеса, которая была представлена на суд высшей публики Лондона, а также двух университетов – Кембриджа и Оксфорда», то издание 1605 г., там же, на титуле, уведомляет читателя о том, что это переиздание с наиболее полным текстом из всех ранее изданных, «с правдивой и точной передачей авторского текста». А в фолио 1647 г. издатель Хамфри Мосли обещает,



что в его издании «Гамлета» есть «как все, что поставлено на сцене, так и все, чего на ней не было (курсив наш. – А. З.), это совершенно полный оригинал пьесы без позднейших купюр». То есть читателя информируют, что театр копирует текст пьесы, упрощая авторский замысел, и если есть желание узнать полную версию, настоящую пьесу, необходимо купить эту книгу³.

Опыт изучения первых изданий русских пьес убеждает в том, что издатели драм тоже стремятся воссоздать на страницах книг образ театра. Внимание читателя привлекается к принципиально новому типу литературного издания, почти неизвестному русской публике XVII в. В первых изданиях драматурги и издатели вынуждены дополнять собственно диалоговую часть текста большим количеством ремарочных описаний, текст сопровождается обширным изобразительным рядом, ассоциирующимся с увиденным спектаклем. В процессе такой сценической адаптации принципов незнакомой публике театральной практики и актуализации читательского участия авторами привлекается опыт традиционного искусства – иконописи, книжной агиографической и дидактической культуры, эстетики лубка. Благодаря этому рождающемуся феномену «театра книги» русская публика учится осваивать театральную условность. В иллюстрированном издании пьесы Полоцкого «Комедия притчи о блудном сыне», в частности, воссоздан принцип театральной иерархичности: артисты на возвышении, зрители – строго снизу. В этом издании также дано представление о принципах мизансценирования, бытовавшего на тот момент в немецком театре «английской драмы». Книга постранично снабжена множеством иллюстраций, демонстрирующих сцены из спектакля. На каждой из этих гравюр зафиксировано присутствие зрителей спектакля. Инициатор издания Сильвестр Медведев, с одной стороны, старается сохранить установку на правдоподобие и, с другой – стремится воссоздать образ спектакля в сознании читающей публики. В этом ему помогают замечательные художники-графики той поры Лаврентий Бунин и Георгий Терпчегорский. Но, помимо установки на правдоподобие, это издание демонстрирует типичную для той эпохи матрицу восприятия элементов визуальных искусств – книжной, иконической и лубочной культуры.

Вокруг сопровождающего «Комедию притчи...» изобразительного материала в XX в. развернулась научная полемика, связанная, на наш взгляд, с двумя различными версиями этого иллюстрированного издания, попавшими в руки разных исследователей. Так, В. Н. Всеволодский-Гернгросс уверен, что в этом издании оригинально воспроизведен известнейшими российскими граверами образ увиденного спектакля⁴. И. П. Еремин, наоборот, полагает, что это достаточно примитивная копия с гравюр голландских мастеров⁵. В пользу второй гипотезы говорит тот факт, что

в иллюстрациях одной версии книги «Комедии притчи...» в зрительном зале присутствуют только гладко выбритые мужчины в европейских головных уборах (возможно, что это первоначальный вариант иллюстраций работавшего с русскими граверами голландского художника П. Пикара); в пользу первой – так называемый «список Кастерина»⁶, где в иллюстрациях среди зрителей спектакля немало и бородачей в армяках. Любопытно, что именно изображение структуры зрелища (расположение зрителей и актантов действия по отношению друг к другу) позволяет четко судить об эпохе и характере репрезентируемого драматургического материала. В пользу версии Всеволодского-Гернгросса говорит и то, что в иллюстрациях к пьесе Полоцкого есть явное тяготение к лубку, а значит, и непосредственное отражение последовательной адаптации графики, а не слепое копирование западного образца. Кроме того, на каждом изображении четко соблюдается типичная для российского театра разделенность зрелища на уровни: зрители внизу – артисты наверху. В традиции изображения постановок западноевропейского театра воспроизведение театрального зрелища не было столь четко разноразмерно скоррелировано. В западноевропейском книгоиздании XVI–XVII вв. постоянно встречаются примеры, когда аудитория находится и выше артистов, и рядом, и вокруг них (как, например, в знаменитой гравюре Бальтазара де Божуайё «Комедийный балет королевы» – первой иллюстрации балетного представления при дворе французского короля Генриха III⁷). В книжной традиции, непосредственно предшествовавшей публикации «Комедии притчи...», есть примечательное издание, подготовленное другим учеником Полоцкого, Карионом Истоминым, – «Книга Любви знак в честен брак», подаренная Петру Алексеевичу Романову 30 января 1689 г. в честь его бракосочетания. В ней сам царь и его невеста выступают артистами в огромном спектакле, зрителями которого становятся Иисус Христос, Дева Мария и святые. Здесь соблюдается четкая иерархичность – зрители с небес наблюдают за действием. Земные артисты исполняют свои строго определенные роли внизу⁸. Текст аллегорического действия построен на диалогах между разными органами чувств человека – ум, сердце, видение, слышание, обоняние, осязание и ноги обращаются с напутствием к новобрачным. «В “Книге Любви знак...” мы имеем дело с барочной театрально-зрелищной эмблематизацией древнего, идиущего еще от античности топоса, связанного с описанием человеческого тела и чувств... Абстракции наделяются голосами и сразу обретают конкретные аллегории»⁹. Вся структура сюжета строится по драматургическому принципу. И хотя это текст стихотворного посвящения, именно это издание в полной мере воплотило принципы книжного оформления ранней драмы. Есть в «Книге Любви знак...» и ремарки, и иллюстрации, призванные



воссоздать эффект правдоподобия этого сакрального спектакля. Так, в прологе приглашенные на свадьбу Иисус, Мария и апостолы оказываются в положении зрителей. Царь, его жена и приближенные – персонажи разыгрываемого перед ними спектакля. Переходы от сцены к сцене разделены ремарками, постулирующими обращение именно к зрителям «божественной комедии» и к читателям, оказывающимся причастными к этому событию: «В трубах кованых вострубите перед царем Господем»¹⁰ и др.

Рождение театральной придворной и светской культуры в России связано не только с ритуализацией церковных богослужений, но и с широко разработанной этикетной культурой придворного церемониала, которая во многом предопределила формы книжно-иллюстративной культуры драмы. Особенности театризации времен царя Алексея Михайловича, по мнению исследователей ранней русской драмы, «едва ли мы сможем правильно представить»¹¹ без знания «Книги, глаголемая Урядник: новое уложение и устройство сокольничего пути»¹². Каждая часть церемониала соколиной охоты – выезд или посвящение нового сокольника – не обходилась без соблюдения строго определенного «чина». «И по государеву указу никакой вещи без благочиния и без устройства урядного и удивительного не было: и чтобы всякой вещи честь и чин и образец писанием предложен был, по тому: хотя мала вещь, а будет по чину честна, мерна, стройна, благочинна...» Книга, созданная при непосредственном участии царя и, как минимум, под его редакцией, представляет собой описание отдельных сюжетов как небольших спектаклей: «до государева пришествия ко устройению, ко уряжению, к славочеству нововыбранному», «при государевом пришествии» и т. д.

Вся церемония представляется «уготовлением», символизирующим этапы царской «красной охоты». В передней избе к приходу государя стелется специальный «ковер диковатой» (сероголубого цвета), на который кладется подушка, «а пух в нем диких уток». Против подушки-изголовья ставятся четыре нарядных стула для четырех лучших, первостатейных птиц – соколов и кречетов. Рядом ставится еще один стол, покрытый ковром, на котором приготовлен наряд новопосвященного. Вокруг него рядовые сокольники в парадных одеждах – «и птицы держат в большем наряде и в нарядных рукавицах, розных статей, по росписи, и безо птиц в нарядных рукавицах, от стола направо и налево, возле лавок, в один человек». Когда все расположатся согласно чину, «станет само подсокольничий пред нарядом (рассаженными в центре соколами. – А. З.), мало поотступя от стола направо. А стоит в фerezее, надев шапку искривя, и дожидается государева пришествия...»¹³ По сути дела, герои застывают в живой картине – достаточно частотной ремарке английской елизаветинской драмы. Оживает эта,

по словам А. Н. Робинсона, «немая сцена», «как государь ... придет... и, пришед, изволит сесть на своем государеве месте, и старший подсокольничий с начальными сокольниками, и с рядовыми старыми сокольниками... челом ударит». Далее идет подробно описанный обряд собственно посвящения, в конце которого «...новопосвященной начальной, Иван Ярышкин, примет кречета образцовато, красовато, бережно, и держать честно, смело, весело, преправительно, подъявительно к видению человеческого и к красоте кречатье, и стоит урядно, радостно, уповательно, удивительно, и, приняв кречета, не кланяется, а доколе шапку держит»¹⁴. В такой развернутой ремарке, с избыточным рядом синонимов, автор прибегает к приему, наследующему принципу «плетения словес». Здесь перечисление эпитетов предельно уточняет условия театризованного ритуала. Предложенный своего рода сценарий будущего действия четко формулирует задачу перед исполнителями. Главный зритель и участник церемониала – царь, в своем описании уже поэтизирующий этот формальный ритуал, – стремится к абсолютно точному воплощению собственного замысла.

Специфика пространственно-временной условности проявится и при создании первых пьес, где творцы спектакля столкнутся с проблемой сближения разыгрываемых артистами событий прошлого и особенностью сознания их зрителя-современника, воспринимающего все как актуальную реальность. Но в повествовании «Урядника» ремарка предстает как проекция. Точность исполнения церемонии стимулировалась другой регламентированной установкой, конституируемой в конце посвящения. Новопосвященному «соколиный подъячий» Василий Ботвиньев читал царский указ, предписывавший «служить» государю и «тешить» его «до кончины живота своего». За это, напоминали ему, «пожалован будешь», если же станешь «непослушлив» – «тебе не током связану бытии быты железными», но и «без всякой пощады быть сослану на Лену»¹⁵. Здесь важно понятие «тешить» – установка, уравнивающая положение приближенных царя и первых артистов его театра. Вместе с тем зрелищная красота церемониала дополняет представление о сакрализации власти московского самодержца. Известно описание официального придворного обеда в честь патриарха Макария Антиохийского, изложенное его сыном Павлом Алеппским. К удивлению иностранных гостей, обед подавался одному человеку – Алексею Михайловичу, который в знак милости рассылал его своим гостям. «Чин» при этом имел важное символическое значение. «Стольники стали подносить царю большие продолговатые хлебы, которые он рассылал для раздачи всем присутствовавшим: сначала патриархам, которые при этом кланялись ему, потом всем своим вельможам... Таков у него обычай за столом. Смысл его такой: “Всякого, кто ест этот мой хлеб и изменит мне, оставит Бог”».



Поскольку трапеза была многолюдной, действие затягивалось. «Стольник, взяв блюдо... выкрикивал: "Такой-то, сын такого-то! Государь царь Алексей ... жалует тебя этим от своей милости". При этом тот вставал, кланялся царю издали и, принимая, целовал хлеб и пищу». Но позволить себе съесть эту пищу присутствующие не могли, ибо ее «отсылали домой как великое благословие от трапезы царя...» В конце концов, как пишет мемуарист, «нам стало невмоготу... мы... погибали от усталости, стояния и холода... Наши умы были поражены изумлением при виде таких порядков»¹⁶. В этом ожидании важно погружение в эмоциональный мир церемониала, где само действие – в данном случае обыденная ситуация трапезы – лишь знак более высокого уровня общения с высшей, божественно предопределенной властью. Именно полную сакрализацию власти московского царя как хранителя православия должна была символизировать трапеза, приближенная к таинству причастия, причем совершаемая в присутствии первых лиц самой церкви.

В такой атмосфере каждый день дворцовой жизни превращался в представление. Окружавший царя мир был театром. Церемониальность заполнила повседневность. На этой театрализации базировалось представление о божественной, сакрализованной власти недавно избранной царской династии. «Сам царь, царица, бояре, дворяне, высшее духовенство, слуги становились пленниками своих собственных церемониальных ролей, заранее всем известных и отлично разученных»¹⁷. Именно в этой атмосфере появились первые произведения русского театра, эту атмосферу и отразившие.

Постепенная книжная визуализация драмы – театр книги – активно влияет на восприятие зарождающегося сценического искусства, определяет место драматической эстетики в культурной парадигме эпохи, открывает для широкой публики пути познания законов сцены и форм актерского взаимодействия. Возникает не только способ культурной адаптации нового типа зрелища и нового типа литературного текста, но и, с точки зрения

эстетики барокко, литературное издание становится наиболее адекватной формой отображения синтетической природы театра.

Примечания

- ¹ Зунделович Я., Луни Э., Шор Р. [и др.]. Драма // Литературная энциклопедия : в 11 т. Т. 3. М., 1930. Стб. 460.
- ² Маген Ж.-М., Маген А. Шекспир. Ростов н/Д, 1997. С. 272.
- ³ Orgel S. The Book of the Play // From Performance to Print in Shakespeare's England. Hampshire ; N. Y., 2006. P. 38–43.
- ⁴ См.: Всеволодский-Гернгросс В. Русский театр. От истоков до середины XVIII века. М., 1959. С. 27.
- ⁵ См.: Еремин И. Симеон Полоцкий – поэт и драматург // Полоцкий С. Избранные произведения. М., 2004. С. 218.
- ⁶ Пыляев М. Старое житье. М., 1990. С. 133.
- ⁷ См.: Orgel S. Op. cit. P. 28–29.
- ⁸ См.: Истомин К. Книга Любви знак в честен брак : Эмблематическая поэма в стиле русского барокко, объединяющая искусство слова и изображения. Преднесена Петру I и Евдокии Лопухиной по случаю их бракосочетания : Факсимильное воспроизведение парадной рукописи / подг. Л. И. Сазоновой. М., 1989.
- ⁹ Сазонова Л. Литературная культура России. Раннее Новое время. М., 2006. С. 292.
- ¹⁰ Истомин К. Указ. соч. С. 97.
- ¹¹ Державина О., Демин А., Робинсон А. Появление театра и драматургии в России в XVII в. // Первые пьесы русского театра / под ред. А. Робинсона. М., 1972. С. 51.
- ¹² Книга, глаголемая Урядник : новое уложение и устройство сокольничего пути // Собрание писем Царя Алексея Михайловича с приложением Уложения сокольничего пути. М., 1856.
- ¹³ Там же. С. 96.
- ¹⁴ Там же. С. 97.
- ¹⁵ Там же. С. 108.
- ¹⁶ Путешествие антиохийского патриарха Макария в Россию в половине XVII века, описанное его сыном, архидиаконом Павлом Алеппским. М., 2005. С. 257.
- ¹⁷ Первые пьесы русского театра. С. 51.

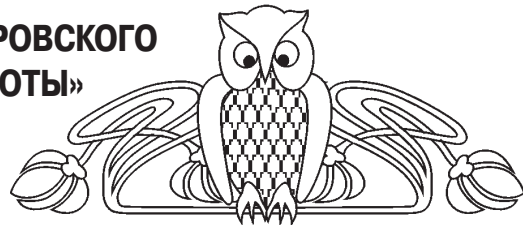
УДК 821.161.1.09-22+929Островский

ДВОЙНИК ГЛУМОВА В КОМЕДИИ А. Н. ОСТРОВСКОГО «НА ВСЯКОГО МУДРЕЦА ДОВОЛЬНО ПРОСТОТЫ»

К. М. Захаров

Саратовский государственный университет
E-mail: zahodite@mail.ru

В статье рассматривается образ Машеньки Турусиной из пьесы А. Н. Островского «На всякого мудреца довольно простоты». Анализируя текстовое поведение персонажа, автор доказывает, что юная воспитанница является не только «домашней мученицей», но и умелым манипулятором, подстраивающим окружающие ус-



ловия под себя. Эта игра делает ее похожей на главного героя комедии – Глумова, который лестью и обманом пытается сделать себе карьеру. Машенька и Глумов, испытывающие друг к другу чувства уважения, выглядят двойниками в окружении простодушных «хозяев жизни», от которых зависит их будущее.