



ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

УДК: 821.161.1.09-2 + 929 Грегори

ФОРМИРОВАНИЕ СИСТЕМЫ РЕМАРОК ПЕРВЫХ ПЬЕС РУССКОЙ ДРАМЫ. «АРТАКСЕРКСОВО ДЕЙСТВО» И «ИЮДИФЬ» ИОГАННА ГРЕГОРИ

А.Н. Зорин

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

Ремарки первых пьес русской драмы во многом ориентированы на понимание кодов ритуальных действий придворной культуры. Но вместе с тем они формируют разветвленную систему обозначения внесловесных действий. Пьесы Иоганна Грегори «Артаксерово действие» и «Июдифь», вобравшие в себя своеобразие национальных представлений о театральности и принципы европейских сценических зрелищ, зафиксировали стремительное освоение драматургией функциональных и сюжетных возможностей ремарочной описательности.

Ключевые слова: ранняя русская драматургия, ремарка, аргумент, ритуал, диалог, автор, режиссура.

Formation of Stage Direction System of the First Plays of Russian Drama. «The Comedy of Artaxerxes» and «Judith» by Johann Gregory

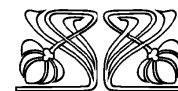
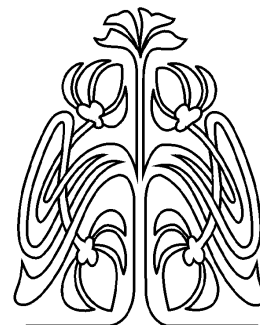
A.N. Zorin

Stage directions of the first plays of Russian drama in many respects are directed towards the understanding of ritual actions of the court culture. But at the same time they are forming a ramified system of non-verbal actions designation. J.G. Gregory's plays «The Comedy of Artaxerxes» and «Judith», having absorbed in themselves the originality of national notions about theatricality and principles of European stage performances, demonstrated how swiftly the dramatic art was mastering functional and plot-related opportunities of stage direction descriptiveness.

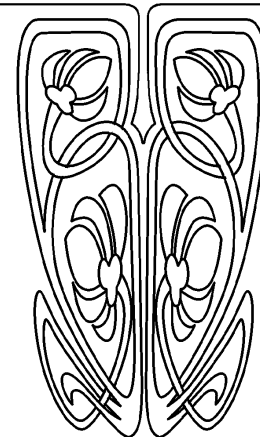
Key words: early Russian drama, stage direction, argument, ritual, dialogue, author, direction.

Аутентичное прочтение первых пьес русского театра – «Артаксерово действие» и «Июдифи» Иоганна Грегори – дает возможность выявить принципиальные для современной интерпретации драмы основные структурные, сюжетообразующие, рецептивные установки. В частности, выработанная Грегори структура ремарочных описаний, уникальная даже для современной ему европейской театральной практики, отражает процесс формирования ментальных основ драматургических структур в отечественной литературе.

Пьеса «Артаксерово действие» дошла до нас на двух языках. Согласно текстологическим изысканиям¹, Иоганн Грегори сначала создал некий текст-первооснову, к сожалению, до нас не дошедший, с него появились списки пьесы на немецком и русском языках. Логично было бы предположить, что первоначальный текст «действия» написан на немецком, а потом переведен для представления перед русским царем на его родной язык. Однако текстологи пришли к выводу, что это не так. Все дошедшие до нас списки не являются протографами по отношению друг к другу и восходят к иному тексту, скорее всего, немецкоязычному. Но это лишь предположение. Существенно то, что пастор Грегори (и помогавший ему Лаврентий Рингубег) создавали с протографа параллельно немецкоязычный текст (в котором почти отсутствовали ремарки) и русскоязычный; в некоторых списках ремарки этих текстов отличаются друг от друга.



НАУЧНЫЙ
ОТДЕЛ





Первый спектакль был не только создан, но и сыгран нерусскими артистами, все роли исполняли ученики Грегори из немецкой слободы, не большие знатоки русского языка. Репетиции велись, вероятнее всего, на двух языках – родном языке артистов и родном языке зрителя². Артисты репетировали на немецком, а потом учили русскоязычный вариант.

Ремарочная структура разноязычных вариантов принципиально различна. Текст части комедии из так называемого Веймарского списка полностью лишен ремарок. В нем нет не только ремарочных конструкций – нет даже каких-либо разделений на акты и сцены, отсутствует и разграничение реплик отдельных действующих лиц. Почти то же самое в полном списке драмы на немецком языке, хранящемся в Лионской библиотеке. Нет перечня действующих лиц, разделение на реплики отдельных героев, но есть небольшие пометки – отграничения сцен и актов, а в финале появляются пять ремарок, регламентирующих звучание музыки и в целом характеризующих финальный апофеоз. Автор вписал их не на немецком, а на латинском языке, специально выделив. Этот прием ремаркирования в традиции английского театра (латынь на полях пьес), имевшего сильнейшее влияние на немецкую драму в XVII в., он избрал для обоих списков. Английский театр того времени использовал сплошную запись постановочного текста драмы, несколько позже появились отдельные пометки. Чтобы они не смешивались с репликами, часто использовались латинские обозначения: «enter» – для появления действующего лица на сцене, «exit» – для его ухода и пр.³ Сложно утверждать, что Грегори, магистр богословия, следовал исключительно английской традиции иноязычных ремарочных обозначений, но в немецкоязычном списке пьесы отражен именно этот принцип. В создании русскоязычной версии драмы пастор проявил себя уже не как знаток классических европейских принципов создания текста для театра, а как автор литературной драмы. Вологодский список пьесы имеет все атрибуты ремаркирования, утвердившегося с тех пор в российской драме.

Культура двора царя Алексея Михайловича предусматривала многочисленные ритуальные действия, построенные по театральному принципу. Одно из самых ярких и детализованных зафиксировано в тексте «Книги, глаголемой Урядник: новое уложение и устройство сокольничего пути»⁴, построенном по принципам драматургического действия, где развернутые, детальные описательные ремарки, касающиеся обстановки, пластики, мимики, интонации, превалируют над условными словесными реакциями участников. Этот опыт церемониальной культуры послужил основой первых драматургических опытов придворного театра – как в форме первого спектакля, так и сценария, переработанного в форму пьесы для чтения.

Подробность прописанных действий «Урядника» и других церемониалов двора значительно повлияла на формирование ремарок при создании текста «Артаксерксова действия» для чтения. Письменный вариант пьесы в богатом переплете был преподнесен Алексею Михайловичу сразу после первого представления 15 октября 1672 года. Необходимо было создавать подарочные, письменные варианты пьес для царя с достаточно развернутыми ремарками, понятными нетеатральному человеку, мало знающему законы драматургии, но понимающему правила церемониала и ритуала.

Первая ремарка – название пьесы – не ограничивается именем главного персонажа. В заглавие вмонтирован типичный для более позднего оформления драмы жанровый подзаголовок – в данном случае указание на принадлежность текста драматургическому роду. Грамматическая конструкция подчеркивает, что главной действующей силой, главным персонажем является Артаксеркс, царь. Он вершит судьбы героев пьесы, казнит и милует, руководствуясь своими представлениями о соответствии поступков чину и собственному благу. Единственным зрителем в партере в это время был царь Алексей Михайлович. Царица с детьми смотрела на сцену через деревянную решетку на одной из стен зрительного зала. Приближенные царя – стоя на сцене, по бокам. Адресация единственному зрителю и читателю отобразена в полисемантике заглавия.

Тексту предшествует развернутая афишная ремарка – полный список действующих лиц под заглавием «*Роспись, которым отроком в коих чинех быть в комедии*» (101)⁵. Это заглавие дает представление о социальном составе исполнителей (отроки) и о строгой подчиненности происходящего принятой при дворе системе «чина». Тем самым подчеркивается необходимость соответствия каждого героя иерархической системе. Сама разветвленная структура списка героев – где только поименованных 39 действующих лиц (к ним примыкают 5 «жилцов», 8 солдат, 7 человек стражей) (101–102) – построена по социальному иерархическому принципу. Для обозначения соответствия героя месту на социальной лестнице Грегори выбрал российскую придворную систему. Поэтому и Артаксеркс назван по-русски – царь, а поддерживают его канцлер, думные бояре, спальники, воевода-князь. Драматург постарался максимально сократить дистанцию между изображаемыми библейскими событиями и реалиями жизни русского царя, при этом сохранив основные сюжетные черты первоисточника. Наряду с «царевыми слугами» во дворце среди спальников царицы есть и два евнуха, и волхвы при воеводе Амане.

В придворном мире пьесы значительная часть персонажей объединена в три группы по семь действующих лиц – «думные», «спальники царицы» и «девы Эсфирины». Разночтение имен в «Росписи» и самих рукописях присутствует по-



стоянно – думный Адмефа становится Адмехом, Иудифь – Юдивью, Терез – Торесом, Садок периодически пишется как Задок и т.д. Но в одной из расплывчатых групп есть ещё более значительные расхождения с поименованием в самом тексте пьесы. Из упомянутых в ремарке семи царевых спальников появляются только Мегуман и Харбона (Харбон), под именем Биезафа (Бигезафа) оказывается заявленный Баязет, вместо Абагты, Зефара и Хархаса в действии участвуют Абафа, Вихсафа и Харар, а персонажа, соответствующего седьмому спальнику Бигте, нет вообще. Возможно, что утрата части листов рукописей не позволила в процессе восстановления реконструировать полностью систему реально действующих персонажей «Артаксерксова действия». Но разночтения столь велики, что, скорее всего, изменения в именах героев произошли в процессе репетиций, а впоследствии в литературном варианте пьесы, предназначенном в подарок, список был уточнен по результатам постановочного опыта.

В перечне действующих лиц присутствуют внесценические персонажи. Возникающий в пьесе «спекулятор» (палач) не только не поименован так, как в «Росписи» – Мопс, но и не выступает в заявленной роли шута. Не появляется на сцене и упомянутая в самом конце списка Геленка, «жена ево». Очевидно, что эти ремарки свидетельствуют о составе действующих лиц интермедий, которые игрались тогда между актами. Но эти тексты Грегори не стал включать в литературный список пьесы, чтобы не разрушать единство восприятия основного сюжета. До нас дошел только перечень интермедий, их полного текста нет. Поименование в преподнесенном царю списке пьесы, скорее всего, предназначено для возможной монаршей милости артистам.

Любопытно, что палач и шут в данном случае объединены в один персонаж. Для театра XVII в. «забава» не отделима от жестокости. Во время двадцатипятилетнего табу на любые публичные театральные представления у казни как зрелища нет конкурентов. Реальная жестокость заменяет театрализацию и формирует вкус публики. Многочасовое зрелище требует подпитки эмоций и, в соответствии с нравами того времени, за зрелище вполне могла сойти справедливая казнь преступника. Не случайно в фабуле пьесы царь не только будет постоянно вершить суд – над женой, над заговорщиками, над спесивым воеводой – но и дважды казнить, не милуя, прямо по ходу действия. Сначала за кулисами казнят «милостиво» повешением изменников Багатана и Тереза (хотя приближенные требуют и более лютой смерти), затем главного гонителя иудеев Амана «спекулятор» вешает на том же дереве, на котором сам Аман хотел повесить дядю Эсфири Мардохея. Судя по драматическому развитию и завершению диалога Амана с палачом («спекулятором») – этапы подготовки к казни происходят прямо на сцене (хотя реплику Мардохея в самом начале седь-

мого действия: «Повешен ли Аман ныне? / Сам ли ты то видел?» и ответ Азарии «Сам яз ево изымал / и видел, как к смерти шел» (242) можно трактовать и как знание зрителем того, чего не знает герой, и как констатацию совершившегося за кулисами факта). Автор не дает в этой сцене никаких ремарок, подчеркивая, что здесь нет места натурализму. Искреннее раскаяние Амана, его сетования на немилость монаха и переменчивую судьбу прерываются репликами палача, образно передающими последовательность приготовлений и самой казни и, по сути, заменяющими ремарку. Этой сценой заканчивается шестое действие. Логично предположить, что вслед за «исполнением приговора» и может идти интермедия, в которой «спекулятор» должен будет превратиться в шута. Факт сближения этих персонажей отражает философию игрового отношения к смерти.

Плут, шут и дурак, по мысли М.М. Бахтина, – это «лицедеи жизни», обладающие правом «быть чужими в этом мире», привилегией «непричастности жизни». Как и «подлинный человек», «ни с одним из существующих положений этого мира они не солидаризируются, ни одно их не устраивает, они видят изнанку и ложь каждого положения», в них найдена адекватная форма бытия человека – «безучастного участника жизни, вечного соглядатая и отражателя её»⁶.

Шут – персонаж народного театра, площадных подмостков. Он отображает метафору, метаморфозу, травестию героического начала и нивелирует предельный пафос. В сюжете «Артаксерксова действия» пафос трагического финала судьбы героя сопровождает ситуацию прозрения и развенчания Амоном собственных ложных представлений. Превращение шута в палача и наоборот – десакрализация идеи судьбы, разрушение всех принципов конвенциональной условности и призрачности веры в жизненную ясность. По словам Бахтина, «шут и дурак – метаморфоза царя и бога, находящихся в преисподней, в смерти»⁷. Появлению шута в структуре пьесы предшествует ситуация ухода одного из героев в загробный мир – и именно это обстоятельство должно подчеркнуть необходимость переосмысления принципов служения царю и отказа от ложных ценностей.

Отсутствие в ремарочных описаниях «Артаксерксова действия» примет быта связано с самой природой русской драмы. Во-первых, принципы организации сценического пространства вырабатывались непосредственно в процессе репетиций конкретного спектакля. С другой стороны, важно было сократить дистанцию между восприятием исторического прошлого и современностью, синонимичностью изображаемых событий. «История и современность казались... своеобразным “театром” царя “Небесного”». Поэтому у современников возникала иллюзия: «на комедии» библейская история и живая действительность оказались как бы совмещенными, они символически объединились в духе историсофско-поучительных пред-



ставлений эпохи»⁸. Приметы исторического быта были представлены крайне условно, и вообще степень условности была максимальной. Это постулировалось в прологе к пьесе, в конце которого напрямую проводилась аналогия истории Эсфири и гонений на евреев с судьбой самих иноземцев из Немецкой слободы. Эффекту соответствия происходящего на сцене и в реальности способствовало соблюдение принципа единства времени – десять часов непрерывного театрального представления. Приближенные царя взирали на все происходящее со сцены, будучи не только зрителями, но и статистами перед смотрящим из партера царем. «Первые же слова Артаксеркса, которые он произносит по ходу начавшегося действия, подчеркивают, что перед зрителем не рассказ о прошлом, а как бы само прошлое, воскрешенное и происходящее “ныне”»⁹.

На отсутствие антрактов в первом представлении пьесы обратил внимание Д.С. Лихачев. Грегори четко разделил действие на семь «действ», отграничив их ремарками, но, несмотря на это, «царю до того понравилась игра, что он смотрел ее в продолжение целых десяти часов, не вставая с места»¹⁰. Очевидно, что ремарка между актами пьесы не предусматривала смены декораций. Поэтому в тексте нет описания мест действия, отдельные приметы декораций упомянуты в монологах, но необходимость их наличия на сцене автором никак не комментируется.

В ремарках «Артаксерсова действия» Грегори использует смешанные грамматические временные формы. Вначале для обозначения последовательности событий он употребляет форму будущего времени: вслед за обращенным к царю монологом стоит ремарка: «*Потом начнется первого действия 1-я сень*», и по ремарке «*выдут царь Артаксеркс, Мемухан, Мерес, Харсена, Сефар, Мегуман*». Но как только «*и сядет царь Артаксеркс с теми же своими князьями*» – «*и начинают говорить*» (105) – настоящее время акцентирует внимание на собственно ремарочной форме описания. Смешение грамматических форм времени в передаче последовательности сценических событий позволяет добиться сближения исторического прошлого с настоящим. В следующей сцене герои, по ремарке автора, действуют в настоящем времени: «*Входит Астинь, Наеми, Дина*» (108). А в завершение автор вновь возвращается к форме будущего времени в кратком аргументе для обозначения перспективы развития действия и замены повторяющихся ремарочных конструкций появления героев: «*Потом придут от царя Мегуман с прочими ее звати*» (108). В дальнейшем автор использует в ремарках только форму настоящего времени.

В зависимости от ситуации Грегори употребляет в пьесе различные формы ремарки, определяющей степень эмоциональности и интонационной окрашенности обращения к адресату. В начале

первой сцены князя «*вопиют*» славу монарху, если же говорят ему речь, то «*глаголют*», а в обращении к залу или друг к другу просто «*рекут*».

Описательность пьесы минимальна, самое развернутое описание – триумф Мардохея, облакского царем: «*Зде выходит Мардохей во славе, на коне седища и водим Аманом*». Здесь впервые используется ремарка, напрямую не относящаяся к поведению персонажа: «*во славе*» может иметь разнообразные формы сценического воплощения, к которым автор добавляет принципиально символическое – «*на коне*», да еще ведомом под узцы его врагом. Автор, по сути дела, дает режиссерскую экспликацию изображения триумфа верного царя подданного. А учитывая, что заказчиком спектакля был Артемон Матвеев, как и Мардохей – дядя второй жены царя, можно представить, что эта детально выстроенная сцена – еще и подношение главному «антрепренеру».

Грегори осознавал, что знакомит Алексея Михайловича и его приближенных с новым родом литературы, и подошел к этой задаче скрупулезно. Первоначальные и репетиционные экземпляры текста не включали такого количества ремарочных описаний. Подробно разработанная система ремарок не только помогает адекватному пониманию сюжета пьесы в литературном ее варианте, но и выполняет самостоятельную смыслообразующую функцию.

В другой ранней пьесе, также принадлежащей перу Иоганна Грегори – «Иудифи» – продолжается освоение возможностей ремарки в драматургическом тексте. Здесь автор отказался от афишной ремарки, по крайней мере, об этом свидетельствует дошедший до нас список пьесы. Вместо нее он дает точные указания о составе действующих лиц в каждой сцене. Функциональность ремарок сочетается с появлением описаний эмоционально окрашенных словесных и невербальных жестов: «*глаголет с гневом*» (368), «*Савал «отходит, дрожаще, яко бы ужаснувся»* (372), «*отходит со гневом*» (390), «*Абра, ужасаяся, сокрывается за Иудиф*» (412). Автор строго фиксирует состав действующих лиц в каждой сцене, отмечает отдельной ремаркой уход того или иного героя до завершения сцены. «*Отходит*» – эта ремарка будет постоянно использоваться в XVIII в. и окажется особенно популярной у Фонвизина.

Впервые появляется обозначение внутренней речи героя на сцене – Сусаки ворчит на знатного Ахиора – «*тайно себе говорит*» (420). Появление внутренней речи указывает на психологическую раздвоенность персонажа, на неустойчивость и авантюренность его характера. А это немислимо в характеристике истинно трагического героя. Уже здесь аппарте – реплики «*в сторону*» маркируют принадлежность их комическому лицу.

В «Иудифи» возникает и первая ремарка, регламентирующая моменты молчания героев («*Мемухан, Амон, Неман, Корей молчат*») (360). Но это еще не традиционная для более позднего театра



пауза, а редкий случай появления на сцене немых участников действия. Как мы уже отмечали, он связан со спецификой организации театра Алексея Михайловича, со своего рода актуализацией происходящего в пьесе: немые персонажи, присутствовавшие при диалоге, стояли на сцене бок о бок со зрителями, приближенными царя, также молчаливо наблюдавшими за происходящим.

Сюжет основан на библейской истории о подвиге Иудифи, но если в «Артаксерксовом действе» трудно было понять, изображалась ли казнь Амана на сцене или нет, то здесь ситуация казни описывается в ремарках предельно точно. Причем сначала по сюжету игровое, комическое отсечение головы постигает Сусакима: «*Зде Сусакима о землю ударяют, и бьют по ногам, и лисьим хвостом по шее его вместо меча ударяя, дондеже от того падет и будто мертвец лежит на земле. Ваня товарищи отступят со смехом. Тогда приподыметя Сусакима и со страху наки, встав, речет*», после чего «*везде ищет головы своя*» (441; 442). Возникает перевертыш – шутовской герой из палача превращается в жертву. Но именно это превращение делает его мнимой жертвой. Примечательно, что этой псевдоказню Грегори, как и в «Артаксерксовом действе», завершает предпоследний, шестой акт. Он понимает, что к концу пьесы и длинного представления, чтобы дать зрителю эмоциональную подпитку, нужен экспрессивный поворот сюжета. С этой целью он вписывает сцену казни.

Но если авантюрные персонажи играют со смертью и сами не знают, есть ли у них голова на плечах, то герои истинные, помолвившись (две ремарки «*молится*» автор использует в характеристике заглавной героини), через несколько сцен «*приступив к постели и взяв меч Олофернов, извлече его и отсеке ему главу*» (451). Насилие – традиционный атрибут судьбы трагических героев – здесь представлено по романному принципу – как неотъемлемая часть героического, позитивно-волевого начала.

Во второй пьесе Грегори принципиально изменил собственное отношение к ремарке и использовал гораздо больше распространенных ремарочных описаний. Развернутость и психологическая детальность новых ремарочных конструкций эмоционально и фабульно усложняют действие, но позволяют объединить в единое повествовательное целое героическую и пародийную (собственно интермедии) линии сюжета. «Иудифь» – прозаическая пьеса Грегори. Использование более простых повествовательных форм продиктовало и иное отношение к ремаркам – более свободное.

Судя по редакциям «Артаксерксова действа», Грегори работал над ремарками после создания основного текста диалогов. К «Иудифи» подходил более основательно, понимая, что создает новый текст – текст для чтения, имеющий свои законы восприятия, и что в тексте, адресованном чита-

телю, а не создателям спектакля, описательность служит самостоятельным средством характерологического и сюжетосложения, дополнительным средством эмоционального воздействия на воспринимающего.

Ремарки пьес Грегори – своего рода прамодель ремарочных возможностей русской драмы последующего столетия: аскетизма ремарки – в стихотворной драматургии, повышенной описательности – в прозаической, постоянной коррекции – в афишной, постепенного завоевания сценического пространства паузой – в ремарках молчания и т.п. Здесь же впервые заявлен принцип парности сцен с ремарками оружия – сцена пародийной казни и мнимого отсечения головы Сусакима, насыщенная описательными подробностями, предшествует главному событию – подвигу Иудифи и расправы над Олоферном.

Ремарки первых пьес во многом ориентированы на понимание кодов ритуальных действий придворной культуры, но вместе с тем предлагают уникальную разветвленную систему выразительных внесловесных действий. Первые драматургические опыты русского театра, вобравшего в себя своеобразие национальных представлений о театральности и принципы европейских сценических зрелищ, зафиксировали стремительное освоение форм, функциональных и сюжетных возможностей ремарочной описательности.

Примечания

- 1 См.: Первые пьесы русского театра / Под ред. А.Н. Робинсона. М., 1972. С. 381.
- 2 Там же. С. 386.
- 3 См.: Dessen A.C., Thomson L. A Dictionary of Stage Directions in English Drama, 1580–1642. Cambridge, 1999.
- 4 Собрание писем Царя Алексея Михайловича с приложением Уложения сокольничья пути / Издал Петр Бартенов. М., 1856.
- 5 Здесь и далее тексты пьес И. Грегори цитируются по изданию: Первые пьесы русского театра / Под ред. А.Н. Робинсона. М., 1972. Ссылки приводятся в тексте статьи в круглых скобках с указанием страницы.
- 6 Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М., 1990. С. 243.
- 7 Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 339.
- 8 Державина О.А., Демин А.С., Робинсон А.Н. Появление театра и драматургии в России XVIII в. // Первые пьесы русского театра. С. 67.
- 9 Лихачев Д.С. Поэтика художественного времени // Лихачев Д.С. Историческая поэтика русской литературы. Смех как мировоззрение и другие работы. СПб., 2001. С. 83.
- 10 Relation du voyage en Russie fait en 1684 par Laurent Rinhuber. Publiée pour la première fois d'après les manuscrits originaux qui se conservent à la Bibliothèque ducale publique de Gotha. Berlin, 1883. S. 29. Цит. по: Первые пьесы русского театра. С. 57.