

распада его брака с Ростиславой. Установление филиации Феодоры, третьей жены Ярослава, выходит, однако, за рамки настоящего текста.

Что же касается биографических данных Ростиславы, можно отметить, что она была самой старшей из трех известных Мстиславовн. Поэтому невозможно точное определение, была ли она старше или младше своего брата Василия. Дату рождения княжны я бы определил как первые годы XIII в. Её судьба после развода с Ярославом неизвестна.

М. П. Одесский (Москва)

ПРАВИТЕЛЬСТВЕННЫЕ АГИТАЦИОННЫЕ МОДЕЛИ И РАННЯЯ РУССКАЯ ДРАМА



Агитационная ангажированность придворной (не низовой) литературы эпохи Алексея Михайловича и его сына-реформатора — это общее место, которое повторяется в специальных работах и обзорах. В частности, применительно к так называемой ранней русской драме, драме последней трети XVII — первой трети XVIII в. Но необходимо уточнить, что понимали под агитационностью организаторы «социального заказа» — государь и его, по современному выражению, политтехнологи.

«Артаксерксово действие» — первая пьеса русского театра — написано на библейский сюжет, указанный самим Алексеем Михайловичем¹. Пьеса развлекала царя на новый западный манер и позволяла ему потешить молодую жену. По словам А. Н. Робинсона, «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 Есфири, ставшей царицей, авторы, возможно, видели сходство с судьбой красавицы Наталии Кирилловны Нарышкиной, второй жены царя Алексея Михайловича. В этой же связи у воспитателя Есфири Мардохея, который становится первым вельможей Артаксеркса, возможно, находили сходство с А. С. Матвеевым, воспитателем Наталии Нарышкиной и “ближним” боярином царя»².

Однако **сюжет** «Артаксерксова действия» был актуален для заказчика еще в одном отношении. Это ведь — пьеса о царе, который мудр, которого ненавидят враги, который любит жену и т. п. Царь — персидский, но смотрит на него из зала русский царь. И в прологе актеры прямо апеллировали к русскому царю:

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...³

¹ Богоявленский С. К. Московский театр при царях Алексее и Петре. М., 1914. С. 8.

² Первые пьесы русского театра / Ред. А. Н. Робинсон. М., 1972. С. 46.

³ Там же. С. 103.

Публикатор пьесы И. М. Кудрявцев подчеркивал, что — при всех спорах о том, на каком языке было первоначально написано «Артаксерксово действо» — пролог «во всяком случае произносился по-русски»⁴, ведь его панегирические формулы были обращены непосредственно к главному и единственному зрителю.

В финале же пьесы — в отличие от основного действия, где условность «восточного» сюжета соблюдалась — смешивались Москва с Персией, царь Алексей Михайлович с царем Артаксерксом:

Артаксеркс

Ныне же трубы и тимпаны возглашают,
зане же гордые в своих узах погибают,
смирение венчанно, верность воздаянна,
венцы избавлением, невинность свободна!

Радуйтесь убо со пением и плясанием
весь нынешний день со всяким веселием!

Вси глаголют

Ей, ей, ей, ей!

Великая Москва с нами ся весели!⁵

Симптоматично, что одновременно с «конвенциональным» взаимопроникновением Руси и Персии, которое развертывалось на придворной сцене, протопоп Аввакум в своем «Житии» эпатажно возвращал культурно-политической ситуации «субстанциональный» характер: «Станем добро, не предадим благоверия, не по што нам ходити в Персиду мучитца, а то дома Вавилон нажили»⁶.

Не исключено, что Аввакум вспомнил о «Персиде» именно в связи с театральными проектами 70-х годов XVII в. По крайней мере, Б. А. Успенский склонен увязывать некоторые филиппики «огнепального протопопа» именно с его противостоянием драматическому искусству (к сожалению, исследователь не называет Грегори): «...конфликт конвенционального и неконвенционального понимания знака проявляется — в тот же период — и в театральной сфере. Так, сакрализованные театральные представления, которые появляются в Москве при царе Алексее Михайловиче, воспринимаются старообрядцами как кощунство — условность театрального изображения принципиально ими отвергается. Протопоп Аввакум прямо обвиняет царя как инициатора и устроителя этих представлений в том, что тот уподобляет себя Богу»⁷.

«Артаксерксово действо» агитационно постольку, поскольку главный герой — персидский царь — явный заместитель заказчика, московского царя. Причем, библейская книга-источник названа именем Эсфири, а русская пьеса — именем венценосца. Имя царя, вынесенное в заглавие, — само по себе агитационно. С этой точки зрения, «Темир-Аксаково действо» — так же агитационно. Хотя бы потому, что заглавный персонаж — могущественный государь.

Агитационное заглавие весьма причудливо функционирует в театре, который спонсировался правительством Петра I. К примеру, событийный ряд в переводном мольеровском «Амфитрионе» восходит к античному мифу: боги Юпитер и Меркурий, принимая облик царя Амфитриона и его слуги, морочат их жен — Алкмену и Клеантис. Тем не менее, есть все основания полагать, что агитационную задачу «Амфитрион» исполнял. Дело в том, что при переводе комедии ей было придано новое, знаменательное заглавие «Порода (рождение. — М. О.) Геркулесова»⁸.

⁴ Артаксерксово действо: Первая пьеса русского театра XVII в. / Подг. текста, статьи, комментарий И. М. Кудрявцева. М.; Л., 1957. С. 72.

⁵ Первые пьесы русского театра. С. 255. Подробнее см.: *Одесский М. П.* Евреи в доклассицистической русской драме // *Jews and Slavs. Anti-Semitism and Philo-Semitism in the Slavic World and Western Europe.* Haifa; Jerusalem, 2004. V. 13. С. 102–103.

⁶ *Житие Аввакума и другие его сочинения* / Изд. подг. А. Н. Робинсон. М., 1991. С. 81.

⁷ *Успенский Б. А.* Раскол и культурный конфликт XVII века // *Успенский Б. А.* Избр. труды. Семиотика истории. Семиотика культуры. М., 1994. Т. I. С. 355.

⁸ *Тихонравов Н. С.* Русские драматические произведения 1672–1725 годов. СПб., 1874. Т. I. С. XLIV.

Хотя Амфитрион — центральный персонаж, а Геракулес в комедии вообще не появляется (представляются только пикантные обстоятельства, приведшие к его рождению), но этот мифический герой — один из постоянных панегирических заместителей царя. Образ Геракулеса эксплуатируют сценаристы триумфальных празднеств Северной войны — «Торжественная врата, вводящая в храм бессмертия» (1703) и «Преславное торжество свободителя Ливонии» (1704), странствующий Геракулес изображен на памятной медали Хр. Вермута в честь Великого европейского посольства 1697–1698 г. и т. п.⁹

Аналогично, в репертуаре иностранной труппы Кунста–Фюрста присутствует перевод «Софонисбы» — рафинированной трагедии немецкого драматурга XVII в. Лоэнштейна. На первый взгляд, инсценировка эпизода Второй Пунической войны — с показом поистине африканских страстей (в оригинале подзаголовок «Софонисбы» «африканская трагедия») нумидийцев Софонисбы, Сифакса и др. — заведомо обречена на непонимание, бьет мимо агитационной цели. Однако, как и в случае с «Амфитрионом», агитационная нагрузка в трагедии имела, будучи задана славным ореолом имени римского полководца Сципиона Африканского. И закономерно, что при переводе снова изменилось заглавие: в русской версии пьеса именуется не «Софонисба» (по имени центрального персонажа), а «Сципио Африканский». С точки зрения сюжета, Сципион — персонаж второстепенный, но, подобно Гераклу, в панегириках его регулярно сравнивали с государем Петром I (Феофан Прокопович и др.)¹⁰.

Как вслед за Э. Р. Курциусом утверждал Йозеф Матль, усвоение каждым очередным социумом античного пантеона образцовых героев сигнализирует о становлении новых поведенческих моделей внутри воспринимающего социума¹¹. Потому если при Алексее Михайловиче пропагандистская функция определяла сюжет (требуя, безусловно, новых акцентов), то при Петре I пропагандистская функция избирательно возлагалась на отдельного персонажа, в пределе — на имя отдельного персонажа, когда это имя устойчиво ассоциировалось с государем-заказчиком. Сюжет же пьесы как таковой мог свободно приноситься в жертву культурному непониманию.

Равным образом, избирательное понимание агитационности определяет **социальное бытование** ранней русской драмы.

Для Алексея Михайловича театр — один из элементов презентации монархии нового типа, адресованной не государству, даже не ближайшему окружению, но самому себе. Своего рода презентация без аудитории, презентация-в-себе. Театр, с одной стороны, — «новизна», небывалое зрелище, с другой, его адресат предельно сужен.

Курляндец Яков Рейтенфельс, живший при царе Алексее Михайловиче в Москве и хорошо ориентированный в здешних делах, подробно описал в латинской книге о «Московии» (1680) обстоятельства постановки «Артаксерксова действия». Он, в частности, свидетельствовал: «На самое представление царь смотрел, сидя перед сценой на кресле, царица с детьми — сквозь решетку или, вернее, сквозь щели особыми досками отгороженного помещения, а вельможи (из остальных никто более не был допущен) стояли на самой сцене»¹².

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»¹³.

⁹ Оделский М. П. Поэтика русской драмы: Последняя треть XVII — первая треть XVIII в. М., 2004. С. 168–169.

¹⁰ Там же. С. 163–164.

¹¹ Matl J. Europa und die Slaven. Wiesbaden, 1964. S. 54.

¹² Рейтенфельс Я. Сказания о Московии // Утверждение династии / Андрей Роде. Августин Мейерберг. Самуэль Коллинс. Яков Рейтенфельс. М., 1997. С. 301.

¹³ Первые пьесы русского театра. С. 71.

Впрочем, социальный аспект невольного вовлечения знатных зрителей в представление основательно объяснен историками: 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 дадите нам места, — ворчит на этих господ Бен Джонсон в прологе к комедии “Глупый дьявол”, — не заставляйте нас играть 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: уходи!” Тут сидят поэты, критики, любители-завсегдатаи...»¹⁴.

«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»¹⁵.

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 места¹⁶.

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»¹⁷. Иными словами, несмотря на то что во Франции классицизм сам создал ситуацию «зрителей на сцене», эта ситуация противоречила базовому лозунгу классицистов — «правдоподобию».

«Расположенные на подмостках скамьи, предназначенные для зрителей, сужают сцену и делают почти невозможным всякое действие»¹⁸, — писал Вольтер в «Рассуждении о трагедии» 1730 г. И в 1760 г. он, обращаясь 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...»¹⁹. В результате настойчивой пропаганды Вольтера, «благодаря деньгам, которые граф де Лароге пожертвовал на перестройку зала и увеличение в нем мест, удалось освободить сцену от зрителей»²⁰.

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

Комментируя социальный аспект ситуации «бояр на сцене», А. Н. Робинсон пришел 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»²¹. По мнению исследователя, это объясняется общей включенностью театра пастора Грегори в систему придворного церемониала, жесткой связью театра и царской воли: «Это

¹⁴ Мюллер В. К. Драма и театр эпохи Шекспира. Л., 1925. С. 83.

¹⁵ Первые пьесы русского театра. С. 64.

¹⁶ Большаков В. П. Корнель. М., 2001. С. 75–77.

¹⁷ Кагарлицкий Ю. И. Театр на века: Театр эпохи Просвещения: тенденции и традиции. М., 1987. С. 33.

¹⁸ Вольтер. Эстетика: Статьи. Письма. Предисловия и рассуждения. М., 1977. С. 74.

¹⁹ См.: Кагарлицкий Ю. И. Театр на века: Театр эпохи Просвещения: тенденции и традиции. С. 34.

²⁰ Там же.

²¹ Первые пьесы русского театра. С. 65.



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 церемонимейстером, — писал Я. Рейтефельс, — называется из числа сенаторов тот, кто управляет Посольским приказом”, а им и был боярин А. С. Матвеев²².

Царь, в подмосковной резиденции, сам смотрит спектакль, а потом сам — как знак небывалой чести — удостоивает труппу аудиенции. Очевидная непропорциональность награды вызвала недоумение приказных: «А наперед сего из Посольского приказа пасторы и иноземческие дети великого государя у руки не бывали...»²³. Царю также был представлен парадный экземпляр «Артаксерксова действия»: этот список, по замечанию И. М. Кудрявцева, изготовили писцы Посольского приказа по распоряжению начальника приказа Матвеева для царя или для царской семьи²⁴.

Принципиально иначе выглядит социальное бытование драмы при Петре I. Например, школьная пьеса «Царство Мира» летом 1702 г. планировалась Славяно-греко-латинской академией как драматический панегирик, который должен прославить победу русской армии при Эрестфере — первую после Нарвской катастрофы. Пьеса, насколько можно судить по сохранившейся программке, мягко говоря, далека от документальной передачи военных новостей и, как в «Амфитрионе» или в «Сципио Африканском», непроста для восприятия. В I действии аллегорическая фигура Мира — персонификация человечества — поработается Любовью Земной и Идолослужением, Миру грозят карой Гнев Божий и Правда, а защищают Благодать, Долготерпение Божие, Благочестие и Рыдание. Во II действии Любовь Небесная призывает на служение апостола Петра, апостол просвещает народы, одолевает Симона Волхва, принимает мученическую смерть во имя Христа, а в финале Гениуш (Дух) Петра приводит на суд аллегорические фигуры Мира и Идолослужение: Идолослужение осуждено, Мир оправдан.

Сюжетно панегирическая функция пьесы опять же заключена в одном персонаже — апостоле Петре, который был патронимом царя. Прославить патронима — значит прославить его венценосного тезку, и в эпилоге «Царства Мира» Гениуш Петра — для самых несообразительных — «его царскому пресветлому величеству... похвальная анаграмма из имени его царского пресветлого величества слагает и действие желанием... торжественные победы заключает»²⁵.

Знаменательно, что правительство здесь, откровенно расценивая новозаветную пьесу лишь как повод для пропаганды военных успехов, способствовало публикации ее программки. Вроде бы нормально: другие пьесы Славяно-греко-латинской академии «Ужасная измена сластолюбивого жития», «Страшное изображение второго пришествия», «Торжество мира православного», «Ревность православия», «Свобождение Ливонии и Ингерманландии», «Божие уничижителей гордых уничижение» также сопровождалось печатными программами. Однако на их фоне «Царство Мира» — уникально: ее программку опубликовали вопреки тому, что сам драматический панегирик не был поставлен на сцене²⁶.

Для «заказчика» ценность явно представляет не собственно зрелище, а программка — вспомогательный реферат. Благодаря же высокому статусу печатной формы бытования текстов, программки — вместе с ораторскими панегириками Петру I, одобренными свыше переводами, государевыми указами, «ведомостями» и т.п. — попадали в престижный культурный ряд.

²² Там же. С. 81.

²³ Богоявленский С. К. Московский театр при царях Алексее и Петре. С. 24.

²⁴ Артаксерксово действо: Первая пьеса русского театра XVII в. С. 88–89.

²⁵ Пьесы школьных театров Москвы / Ред. А. С. Демин. М., 1974. С. 199.

²⁶ Там же. С. 491–493.

Кстати, рукописная традиция свидетельствует, что программы школьных драм в качестве самостоятельного жанра уважительно воспринимались и «заказчиком», и читателями. Например, сборник, в 1974 г. поступивший на хранение ташкентской Республиканской библиотеки и не учтенный при академическом издании ранней русской драмы, включает наряду с петровскими «реляциями», «ведомостями», «реестрами» тексты двух программ: программу школьной пьесы «Ревность православия», а также «Торжественная врата, вводящая в храм бессмертия славы непобедимому имени» — программу триумфальных празднеств по поводу побед русской армии 1702—1703 г. Причем, неизвестный составитель сборника «списал» обе программки у некоего Осипа Тевлякина «с печатной книги»²⁷, что доказывает системность читательского интереса к такого рода произведениям.

Одним словом, петровское правительство, поощряя зрелищные формы пропаганды (театральные и паратеатральные — триумфы и т. п.), в то же время доверялось привычному (не театральному) жанру печатного реферата²⁸. Важно не столько отразить прославляемое событие в литературном произведении, адекватном общественному сознанию, сколько просто акцентировать факт прославления, ограничившись конспективным пересказом литературного произведения. А без театральной постановки можно обойтись. И общество выражало готовность принимать подобный агитационный язык власти.

Специфика воздействия агитационности на **сюжет и социальное бытование** ранней русской драмы позволяет определить специфику риторической модели, которую эта агитационность подразумевает.

В традиционной риторике эффективность убеждения зависит от уважительного учета того, что убеждаемому привычно. Алексей Михайлович, вводя новое искусство — театр, адресует его самому себе (и отчасти своему окружению), что снимает трудности убеждения.

Напротив, Петр I, мобилизуя пропаганду для апологии идеала рационального государства или, по Р. Уортману, для создания идеального образа государя-завоевателя²⁹, убеждал не столько в этих идеалах, сколько в принципиальной необходимости для монарха обращаться к средствам убеждения. Существует выбор: либо во имя пропагандистской убедительности прилаживаться к «коду» общества, либо во имя привнесения нового «кода» жертвовать убедительностью. Но Петр I — законный и бесспорный хозяин престола — не имел надобности кого-либо убеждать³⁰.

Соответственно, Петр I намеривался, прививая социуму новую схему отношений монарха и подданных, «заявить» саму установку на пропаганду и убеждение. Это и определяло общий подход к литературе и ее агитационным задачам. Реформатор не осторожничал, но жестко реализовывал то, что непланируемо попадало в сферу его внимания. Так сформировался разнообразный и экзотически неурегулированный художественный язык, отнюдь не простой для аудитории, но, очевидно, устраивавший «заказчика».

²⁷ Мазунин А. И. Славяно-русские рукописи научной библиотеки Ташкентского университета и республиканской библиотеки имени Алишера Навои // ТОДРА. Л., 1977. Т. 32. С. 381.

²⁸ См. подробнее: Одесский М. П. Поэтика русской драмы: Последняя треть XVII — первая треть XVIII в. С. 101—109.

²⁹ Уортман Р. С. Сценарии власти: Мифы и церемонии русской монархии. От Петра Великого до смерти Николая I. М., 2002. Т. I. С. 71.

³⁰ Одесский М. П. Литература и риторика // Новое литературное обозрение. 2002. № 56. С. 344—345. В. М. Живов на круглом столе, приуроченном к выходу монографии Ричарда Уортмана «Сценарии власти» в русском переводе, заметил: «Если кто читал рукописи Петра I, то знает, что никто не писал таким отвратительным почерком, это читать невозможно. Обычно когда мы пишем, мы думаем о том, как это будет разбирать тот, для кого мы пишем. А Петр думал: “Пускай они угадают, что я написал”. Это, конечно, и есть основа этого idiotского почерка» (См.: Новое литературное обозрение. 2002. № 56. С. 55).