
А. С. ДЕМИН

Представление о переменчивости жизни в русской литературе XVII века

Моя статья касается проблемы перехода древнерусской литературы к литературе нового времени. Сейчас вопрос о переходе ставится иначе, глубже, чем это было ранее. Лет 40—50 тому назад настойчиво пытались определить формальную хронологическую границу между древней и новой русской литературой. Это оказалось трудно и вызвало споры, постепенно иссякавшие. Проблема осталась нерешенной.

За последние годы, в основном благодаря работам Д. С. Лихачева, подход к теме изменился. Там, где раньше исследователи хотели различить ясные межвековые знаки, теперь видна огромная «ничейная» полоса, долгий «переходный век», нуждающийся в анализе.

Картина перехода к новой литературе проявляется по мере привлечения все новых жанров. Главные выводы о «веке перехода» вполне естественно базируются на обозрении русской прозы XVII в. (Д. С. Лихачев, А. Н. Робинсон, Н. С. Демкова). Недавно появившиеся исследования русского стихотворства добавляют немало нового и очень интересного (А. М. Панченко). В предлагаемой статье я буду основываться прежде всего на материале драматургии XVII в., которую, несмотря на ее недостаточную изученность, тем не менее с единодушием относят к новым явлениям в русской литературе.

Почему возникновение драматического жанра знаменовало для русской литературы переход к новому времени? Ведь драматургия, например, в западноевропейских литературах имела многовековую давность. Дело, очевидно, в каких-то особых качествах первых русских пьес 1670-х годов, до сих пор еще не оцененных по достоинству.

Даже самое поверхностное сопоставление первых пьес с современными им прозаическими и стихотворными произведениями позволяет указать их отличительную художественную черту. По сравнению с современными им произведениями иного жанра пьесы 1670-х годов были необычайно динамичны, подробно изображали внешние, физические действия людей. Драматические герои находились в постоянном движении. Они не представляли перед зрителями уже расположившимися на сцене, но выходили на глазах у зрителей, шли по сцене, уходили и приходили непрерывно в течение представления. Об этом свидетельствуют авторские ремарки в текстах пьес и сами речи героев. Первая же «сень» «Артаксерксова действия» начиналась с торжественного выхода действующих лиц. «Выдут, — сообщалось в ремарке, — царь Артаксеркс, Мемухан, Мерес, Харсена, Сефар, Мегуман. И сядет царь Артаксеркс с теми своими князьями, и начинают говорить». Заканчивалась первая «сень» уходом одного из героев. «Немедленно иди», — повелевал Артаксеркс, и Мегуман

отвечал: «Аз пошел».¹ Такое построение «сений» многократно повторялось в «Артаксерковом действе» и в последующих пьесах.

Целый процесс выхода героев предусматривали и пьесы Симеона Полоцкого. Например, драма о Навуходоносоре открывалась ремаркой: «Изыдет Навуходоносор с боляры и слугами шестю человек, а вооруженных вои за ним станет шесть же человек. Царь убо, сед на месте уготованном, начнет глаголати». А в конце пьесы герои публично покидали сцену: «И отидут за завесы. По сих эпилог» (с. 162, 170). Такого подробного прослеживания приходов и уходов героев проза, естественно, не знала.²

Отсюда внешняя динамичность пьес, которая усиливалась от того, что иногда в течение одной только «сени» неоднократно приходило и уходило несколько разных лиц. Так, в одной из «сений» «Артаксеркова действа» придворный Гатах трижды появлялся на сцене, предупреждая собеседников: «И ты мало и зде потерпи, аз отхожду», «жди зде», — вновь удалялся и снова приходил (с. 192, 196). А в пьесе Симеона Полоцкого о блудном сыне в течение, пожалуй, 10 минут приходили и отлучались попеременно 5 человек — купец, богатый господин, приказчик, пастух и, наконец, сам блудный сын (с. 151—155). Действующие лица почти не останавливались.

Малоподвижных персонажей не было. Недолгая задумчивость героя обязательно прерывалась приходом кого-либо, и затем следовала новая череда приходов и уходов. Так, только задумался Артаксеркс «о семь же, что есть мое житие», как приходила Есфирь, и события вновь захватывали царя (с. 205). Или, например, Темир-Аксак, «сидя и на коленях молящися», только произносил первые слова молитвы, как прибегал караул и объявлялся «всполох» (с. 86). Если герою мешали двигаться, насильно препятствовали тому, чтобы он уходил со сцены, опускали его в ров, как Иосифа, хватали его, задерживая, как Вильга того же Иосифа, или привязывали к столбу, как Ахиора, и оставляли в пустынном месте, то тут же на сцену прибегало множество «людей глаголющих», воинов (в «Иудифи», — с. 393) или слуг (в «Малой прохладной комедии об Иосифе», — с. 114), и действие развивалось дальше.

По сравнению с прозой подвижность драматических героев была особенно многообразной. Пребывание каждого персонажа на сцене сопровождалось обилием передвижений, действий, поз, жестов. Герои, появив-

¹ Текст «Артаксеркова действа», подготовленный к печати О. А. Державиной и В. П. Гребенюком, цит. по кн.: Первые пьесы русского театра. Издание подготовили О. А. Державина, А. С. Демин, Е. К. Ромодановская. Под ред. А. Н. Робинсона. М., 1972, с. 105—108. Далее страницы указываются в скобках в тексте. Прочие пьесы цитируются по следующим изданиям. Текст «Иудифи», подготовленный к печати Е. К. Ромодановской, — по кн.: Первые пьесы русского театра; текст «Темир-Аксаккова действа», подготовленный к печати О. А. Державиной и В. П. Гребенюком, тексты «Малой прохладной комедии об Иосифе» и «Жалобной комедии об Адаме и Еве», подготовленные к печати О. А. Державиной и А. С. Демин, и тексты пьес Симеона Полоцкого «Комидия притчи о блудном сыне» и «О Навуходоносоре царе», подготовленные к печати А. С. Демин, — по кн.: Русская драматургия последней четверти XVII и начала XVIII в. Издание подготовили О. А. Державина, А. С. Демин, В. П. Гребенюк. Под редакцией О. А. Державиной. М., 1972. Далее страницы указываются в скобках в тексте.

² Еще явственней выделяется это обилие передвижений драматических героев при сравнении пьес с их прозаическими и стихотворными источниками, прежде всего с Библией, а также с переложениями и толкованиями соответствующих библейских сюжетов во второй половине XVII в. То, что, например, в «Артаксерковом действе» рассказывалось об Артаксерксе, было самым подробным в литературном отношении описанием его деяний, неизмеримо превосходящим Библию. Лаконичность Библии известна, а пересказы и толкования были еще короче: см. в «Хронографе» астраханского архиепископа Пахомия середины XVII в., в «Хрисмологоне» Николая Спафария 1673 г., в виршевой библии Мардария Хоникова 1679 г.

шись на сцене, многократно кланялись и преклоняли «колена свои» (ср. многочисленные ремарки); «били челом», иногда до земли (блудный сын говорил отцу: «Отче любезны! Се ти челом бию, под твое нозе преклоняю выю», — с. 144); вставали, вскакивали; поднимались и опускались по ступенькам (Мардохей в «Артаксерксовом действе» просил разрешения «только две ступени отступить», — с. 128); оглядывались, показывали и «помаали» рукой (ср. ремарки в «Иудифи», — с. 447; «Темир-Аксаковом действе», — с. 90; «О Навходоносоре» — с. 165).

Герои на сцене находились в энергичном физическом общении. Искали друг друга (например, архангел Гавриил искал на сцене спрятавшегося Адама: «Взыскую, ничтоже обретаю. Адаме! Адаме! Где еси ты? . . . Не слышиш ли, Адаме! Изыди! Где еси ты?», — с. 128), шептали друг другу на ухо (Мардохей говорил Есфири «словце только, во ухо», — с. 130); обнимались, «напад на выю» (так отмечено в ремарке пьесы о блудном сыне, — с. 156) и целовались; притом эти поцелуи на сцене иногда имели ясно выраженный любовный характер, как например «лобзания» Артаксеркса, целовавшего Есфирь (с. 206). Герои ели и пили, и зрители, судя по ремаркам, видели, как герой «принимает стокан», «наполнивши»; «держит кубок в руке и говорит» или уже «приходит, скачючи, имея в руках две крушки вина, и поет» («Темир-Аксаково действо», — с. 88. 75; «Иудифь», — с. 446; «Комидия притчи о блудном сыне», — с. 145). На сцене заключали сделки, били по рукам и считали деньги («Зде по рукам бьют. . . Зде считают», — сообщали ремарки в пьесе об Иосифе, — с. 101—102). Зрители видели, как герои «сядут играти», — одни «в зерни», «прочии — в карты, в тавлеи», как «будут добро проигравати», меняться одеждами и пр. (пьеса о блудном сыне, — с. 147, и др.).

Особенно насыщены действиями были сцены стычек, драк и казней персонажей, когда, например, «о землю ударят и бьют ногами» («Иудифь», — с. 441), «падут на землю обои; бьют и вопят» («Темир-Аксаково действо», — с. 72) или когда все вдруг нападали и грабили кого-нибудь: «Зде вси крикнут: „Емлим, емлим, емлим!“ И расхитят останки» («Комидия притчи о блудном сыне», — с. 150). На сцене «вязали» людей (пьесы об Иосифе и Навходоносоре, — с. 102, 167) и обыскивали настолько рьяно, что один из обыскиваемых кричал: «Что же сие движение и осязание! Коего беса ищещи тамо?» («Артаксерксово действо», — с. 165).

Не менее динамичными были уходы героев со сцены. Герои уходили, качаясь («пойдет, слаяняяся», — говорилось в одной из ремарок о блудном сыне, — с. 147); падали в обморок, «обомирали» (ср. пьесу об Иосифе, — с. 104). Заключение бился головой так, что «голову всю сокрушил, и мозг видеть» («Темир-Аксаково действо», — с. 91). Повешенный метался и содрогался, и палач, глядя на него, говорил: «Виси же, движися. . . мечися, здрогнися» («Артаксерксово действо», — с. 242). Подобных подробностей в изображении двигающегося человека прозаические и стихотворные памятники не добивались.

Движением на сцене было проникнуто буквально все. Жизнь персонажей выражалась не только в грубых, бросающихся в глаза перемещениях и телодвижениях, но и во множестве мелких движений, нередко относящихся к области мимики. Герой не только «трепещет со страху» (пьеса об Адаме, — с. 128) или «глаголет, дрожаще, яко бы ужаснувся» («Юдифь», — с. 372), но выражает это более тонко. Все детали поведения персонажей, конечно, невозможно было исчерпывающе описать в ремарках, но многое, сверх ремарок, предусматривалось драматургами и поэтому косвенно отражалось в речах героев. Так, например, можно восстановить то, как Астинь в «Артаксерксовом действе» выражала смутение, выслушав царский указ о ее изгнании, потому что о ее растерянности

вспоминал затем один из придворных: «...вспоминаю на ее горкия слезы... , како очи тамо абие водою заплылись, яко к тому отдыхати не могла, како к земли упала, яко рыдая стояла и так жалобно жалела» (с. 122). По-видимому, выразительны были мимика и вздохи Олоферна, который, по словам одного персонажа, в течение «болши трех часов... овогда уста отверже, въздыхающе; овогда же очеса свои перемены, роздежену сущу», — на Иудифь (с. 453). Менялась в лице и Вильга в пьесе об Иосифе, и это отмечалось во всеуслышание: «Истинно вижу, — говорил ее супруг, — яко лицем переменилас, ...или ея и некая нужда предстоит, о ней ж никому явно чинити не хочет?» (с. 113). Лицо героя не было маской, его выражение все время менялось.

Это обилие разнообразных движений, меняющихся поз, жестов, мимики создавало представление непрестанной деятельности людей. Даже если на сцене изображалась глубокая ночь, «егда ни человек, ни зверь, ни птица восклицает» («Артаксерксово действо», — с. 218), когда «в темной нощи добре разсмотрети» ничего нельзя («Иудифь», — с. 432), то и тогда герои бодрствовали, были «нощно в бодрости». Ночью Иудифь приходила в лагерь Олоферна, а другой ночью убивала этого полководца. В «полуночи» молилось все войско Темир-Аксака, так что «противные» войска «пред двумя часы великой слышали стон от копий и людей» и «огонь зело велик видели» (с. 82—83). В «Артаксерковом действе» герои почти не смыкали глаз ночью. Артаксеркса мучила бессонница и заботы, и он то принужден был «на вдовем одре... печально же обращаться чрез всю долгую нощ» (с. 123), то всю другую ночь заниматься чтением «царственных книг» (с. 219). Мардохей пребывал «вседневно и нощно у врат градцких» (с. 159) и молился всю ночь или подслушивал ночные планы заговорщиков. Аман клялся: «... не будет сна в моих очах», — пока он не отомстит Мардохею (с. 173), и виселицу для него строили тоже ночью. «И сею нощию отнюдь нимало спити, — приказывал Аман своему сыну, — ...и во всю сию нощ да делают оно древо» (т. е. виселицу, — с. 218). Герои были поглощены делами, не замечая, как проходит ночь; и вдруг один говорил другому, опомнившись: «Сезри, зоря уже к нам прииде» (с. 225). Если же герои ненадолго засыпали, то им снились пробуждающие их страшные сны, заполненные борьбой грозных сил, шумом и громом. Например, Мардохей рассказывал такой сон: «Видех сию нощ во сне борящих двух великих змий, с великим воплем вопиющих. Был и гром ударение, и молния к тому же, и тако во вселенней шум, яко земля и небо от того двизалось» (с. 139—140). Страшные сны пробуждали и Темир-Аксака в «Темир-Аксаковом действе»: «...во сне виделось, так зело устрашило... , и с того страху проснулся» (с. 61—62). Ночь оказывалась даже труднее дня. «Днем в печали и страху, нощию же множае в опасстве», — говорил тот же Мардохей (с. 153). Драматические герои находились в неустанном движении.

* * *

Чем объяснить насыщенность пьес 1670-х годов действиями, движениями, жестами героев? Насыщенность действием как отличительная черта драматургии общепризнана со времен Аристотеля.³ Однако это не главное объяснение художественного своеобразия первых пьес русского театра. Динамичность драм может быть различной. Вспомним, например,

³ Об этом же писали Г. Гегель и В. Г. Белинский. Это же подтверждают работы последних лет. Ср: М. С. Кургинян. Драма. — В кн: Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры. М., 1964, с. 245—252; В. М. Вольтке иштейн. Драматургия. Изд. 5-е, дополненное. М., 1969, с. 10, 183; А. А. Карягин. Драма как эстетическая проблема. М., 1971, с. 65—66, 76, 150, 153.

русские школьные пьесы начала XVIII в. Их действующие лица гораздо статичнее, иные почти неподвижны.

Столь обильное насыщение пьес 1670-х годов действиями персонажей не могло возникнуть автоматически, — в силу органической особенности самой драматической формы. Существовала и другая причина. Динамичность пьес была результатом сознательного стремления драматургов к физической «живости» своих героев, о чем авторы упоминали в предисловиях почти ко всем пьесам. «Комедия нарицается мастерством, — объяснялось в предисловии к «Темир-Аксакову действу», — потому что она. . . живых персон в речении и ризах показывати. . . приводит» (с. 59—60). Эту сторону драматического мастерства авторы пьес постоянно отмечали. «Яко Артаксеркс, аще и мертв», — говорилось, например, в предисловии к «Артаксерксову действу», но пьеса «того нам жива представляет» (с. 103). О «живости» драматических героев предупреждал зритель и Симеон Полоцкий: «Аки вещь живу узрит милость ваша», «то комидийно мы хотим явити и аки само дело представити» (с. 136, 162). Недаром предисловие к «комедии» об Адаме и Еве сравнивало пьесу с зеркалом: «. . . в зеркале рассмотримся» (с. 116). Осознанное стремление к отражению на сцене живого действия человека несомненно было характерным для первых драматургов русского театра и проявлялось самым различным образом в их пьесах.

В данном случае для нас не так важно, знали авторы пьес теорию Аристотеля или кого-либо еще. Достижение физической «живости» героев не составляло главной цели драматургов. Иначе пьесы давали бы сравнительно бессодержательный калейдоскоп движений персонажей.⁴ Нетрудно убедиться в этом. Поза, жест, любое действие героя в первых пьесах были тесно связаны с содержанием и, как правило, обозначали изменение ситуации, поворот в ходе изображаемых событий. Когда, например, в «Артаксерксовом действе» Артаксеркс спрашивал Амана: «Что же стоиши и на землю зриши?» (с. 225), — то эта поза огорчения, в которой стоял Аман, означала нечто новое в развитии событий — начало падения Амана и возвышение Мардохея. Или, например, когда царь резко поднялся с трона, — это движение было связано с близкой развязкой пьесы.

⁴ Тяготение к удивляющей «живости» сценических картин, вероятно, существовало при заведении театра в России, но не у авторов, а у заказчиков и будущих зрителей. Вот некоторые проявления такой тенденции. Когда в 1659 г. царский посол В. Лихачев составил первое на Руси подробное описание театрального представления, то он ни словом не упомянул о содержании «комедии», виденной во Флоренции, и доложил царю лишь о том, что зримо «объявлялось» на сцене: «Объявились палаты. . . , объявилось море, колеблемо волнами, а в море рыбы, а на рыбах люди ездят. . . А в иной перемене. . . объявилось поле, полно костей человеческих, и враны прилетели. . . А в иной перемене объявился человек с 50 в латах и почали саблями и шпагами рубиться», и т. д. (Древняя Российская Вивлиофика, ч. IV. Изд. 2-е. М., 1788, с. 350—351). Странное, на наш взгляд, молчание посла о содержании «комедии» исследователи объясняли незнанием языка, непониманием общего смысла непривычного для русского человека зрелища. Думаю, что это не так. Все остальное, виденное и слышанное в Италии, посол понял и передал отлично. Рассказывая же о театре, он преследовал определенную цель: перечислить, что и как можно показать на сцене, чтобы люди и животные казались, по его выражению, «как быть живы». Недаром описание спектакля в отчете В. Лихачева находилось в одном ряду с перечислением различных итальянских «вымыслов мастерских», включая сюда «деланных», как живые, зверей, птиц и рыб в яствах. Как известно, инициатор заведения театра на Руси царь Алексей Михайлович был охотником до механических двигающихся игрушек и поручал создать даже своего рода механический театр, — такое устройство, «чтоб всякие птицы пели, и ходили, и кланялись, и говорили, как в комедии делаетца» (А. И. Заозерский. Царская вотчина XVII в. Из истории хозяйственной и приказной политики царя Алексея Михайловича. М., 1937, с. 196). К счастью, русский театр сразу и безболезненно шагнул далеко за границы примитивных требований.

Так, в «Темир-Аксаковом действе» ремарка сообщала — «Баязет вскочив учал клясть» (с. 84) — незадолго перед пленением Баязета; в пьесе о Навуходносоре ремарка о том, что царь встал (с. 168), непосредственно предшествовала сцене раскаяния царя. Стремлением только к «живости» нельзя объяснить двигательную активность драматических героев 1670-х годов.

Самое важное заключается в следующем. Изображение сменявшихся движений и поз героев было частью широкой картины перемен, рисуемой пьесами. Вместе с позами и жестами непрерывно менялись настроения персонажей. Артаксеркс выходил на сцену радостным: «: . .сы ныне аз бо сам в радостех пребываю» (с. 106) — и тут же становился печальным: «Како же в веселии печаль аз обретаю, во многих бо скорбех себе быти признаваю?», — спрашивал себя он (с. 107). Но печальный и тоскующий Артаксеркс при следующем своем появлении на сцене уже находился в негодовании и ярости (третья «сень» первого действия). Затем представлялся умиротворенным и радостным (во втором действии). Потом снова впадал в гнев (в третьем действии), сменявшийся недолгим успокоением. Затем царь выражал свое «бесконечное печалие» (в четвертом действии), потом вновь появлялся радостным и милостивым (в пятом действии), чтобы вскоре предстать крайне разгневанным (в шестом действии) и — вновь обрести равновесие.

Менялось настроение почти у всех героев. Горе и плач сменялись весельем, радость омрачалась досадой, на смену надеждам приходил ужас, и т. д. Особенно экспансивно вел себя блудный сын — то смиренный, то хохочущий на сцене, то впадающий в состояние крайнего беспокойства и самоунижения, то с облегчением радующийся красоте мира. Колебания испытывали даже относительно второстепенные персонажи, общая настроенность которых, казалось бы, оставалась неизменной. Например, в «комедии» об Иосифе неистовая в своей любви Вильга то пыталась совратить Иосифа, то отказывалась от своих намерений («. . .аз уже то покину и болши тя к тому привлещи не стану», — с. 111), то вновь искушала его.

Неустойчивы были и внутренние устремления героев. Например, основу действия «Жалобной комедии об Адаме и Еве» составляло изображение колеблющихся желаний главных персонажей (отсутствующее в Библии и в соответствующих апокрифах). Так, в первых сценах Адаму и Еве не хотелось пробовать плод с запретного дерева. «Адаме, знаеши ли древо сие? — спрашивал ангел, — . . .да под лишением живота своего от него не яси, ниже ко овощам его да не прикоснешися». — «О, ни, аз в томь не опасаяся», — заверял Адам. «Хотя бы неведомо каков овощ былъ, однакоже не учну для сего и не хочу милость божию погубити», — подтверждала Ева (с. 117, 122). Но в следующей сцене желания их менялись. «Преизрядной цвет сего овоща! — говорила Ева. — Нужда ми его вкушати». «Дажд семо, возлюбленная Евва моя! — просил Адам плод, — . . .тем же и аз увижу, кая в нем добродетел сокровенна» (с. 123, 124). Герои признавали — «ныне же весма со мною пременилося», «чюство и естество мое весма превратилос» (с. 124, 126). Меняли свои желания в пьесе и аллегорические персонажи — Правда и Истина. Вначале они требовали беспощадной кары согрешившим людям, чтобы им «муку вечную получитьи», «их до основания погубити», «умерети смертию». Но затем просили «человека беднаго освободить» (с. 133, 137). По-видимому, менялось настроение даже у Бога-отца, и «справедный гнев» у него сменялся милосердием.

Картину изображаемых перемен в пьесах расширяло пестрое чередование эпизодов, нередко противоположных по настроению. Перед гла-

зами зрителей на одной и той же сцене действие постоянно переносилось из страны в страну и из города в город, из царского дворца — к городским воротам или в военный лагерь в поле, с поля или из пустыни — опять во дворец. Если приходилось долго изображать одно и то же место, как например рай в пьесе об Адаме и Еве, то рай менялся прямо на глазах. «Имянно ж видите и слышите, — говорилось в пьесе, — лепотных струев шумы, видите и слышите красных птиц пение. . . , возможно вам утешиться в прекрасных злаках и деревьях и в различных цветах» (с. 119). Но это было не надолго. Вскоре все менялось. «Никая бо птица болши не поет, — говорилось в пьесе, — никий зверь болши не ищет про себя пищи, никий цветок не обретается в прежней бывшей красоте, деревья низ сраняют от печали листы своя, и трава увядает» (с. 127).

Герои не только испытывали перемены, но и стремились к ним. Если человек находился в состоянии душевного равновесия и пребывал в благополучии, то он еще острее желал перемен и активного движения. Так, один из персонажей «Иудифи» досадовал: «Яко вода не текущая, но тихо стоящая смрадный дух скоро приемлет, тако и аз себе аки бы смердящим быти мню, что толь долгое время дома без дела пролежати принужден был» (с. 358).

Пьесы 1670-х годов изображали целый мир, в котором перемены места, движений, настроений, судеб сливались в единую большую тему. Главной темой всех дошедших пьес 1670-х годов было изображение перемен в жизни героев, начиная от библейского Адама и кончая историческим Тамерланом. Жизненные перемены героев обсуждались авторами пьес в предисловиях. «Артаксерксово действо» должно было показать цепь крупных изменений, по словам предисловия, «како гордость сокрушается, — Астинь бо отвергается, Есфирь же приемлет коруну, и како Аман гордым есть в научение, его же честь, богатство и славу смиренный приемлет Мардохей» (с. 105). Предисловие к «Иудифи» формулировало ту же тему: «. . . изъяснится в комедии сие, объявляя, . . . как пременяет печаль зелную в счастье» (с. 352). О том «. . . все действия сей комидии, — поясняло предисловие к «Темир-Аксакову действу», — как вначале благочестие служило, а после и печальное время наступило» (с. 59). Соответствующее раскрытие темы пьес можно найти и в речах персонажей. Например, тема пьесы об Иосифе, по словам самого Иосифа: «Братска то любов како переменялас еси в лютое немилосердие», «переменялиси братия моя в хищные волки» (с. 99, 102). Блудный сын у Симеона Полоцкого тоже сокрушался из-за контрастов своего существования: «Вчера богат бех, днесь гибну от глада» (с. 151); и сам автор в предисловии к пьесе оправдывал неизбежность изображения перемен: «. . . ибо все стужает, еже едино, без перемен бывает» (с. 138).

В этом — главная причина того, почему первые драматурги русского театра стремились на сцене показать людей «живыми», а события «аки само дело». Широкие картины переменчивой жизни в пьесах отражали представления авторов о «вещи живе» — жизни человеческой.⁵

Мысль о переменчивости человеческого бытия авторы пьес декларировали опять-таки в предисловиях. «Человеческое житие, — начиналось, например, предисловие к «Жалобной комедии об Адаме и Еве», — . . . во оном такожде все прохладждение и радость взыскуем, но обретаем скорбь и беду. Ей, взыскуем в нем меру, но что же обретаем? — Несмирение и

⁵ Подобные представления в немецком литературоведении называют *Lebensgefühl*, *Lebensauffassung*, т. е. жизнеощущение, жизнепонимание. У нас такое явление не имеет определенного терминологического обозначения и чаще всего называется «мир произведения», хотя точнее было бы считать его «миром автора».

бран. Взыскуем посмешение, но обретаем плач и рыдание. Взыскуем в нем здравие, но обретаем болезни и недуг» (с. 116). О той же пестроте и переменчивости жизни толковало, например, предисловие к «Темир-Аксакову действию»: «А что по всей вселенной творится, кроме радости и печали? — спрашивали авторы. — Едина персона радостно играет, а другая печально играет, и скоро благосчастия превратится» (с. 60).

Драматурги часто обращались к вопросу о переменчивости «счастья», подразумевая под «счастьем» широкий круг явлений — от успехов по службе до благополучной жизни вообще. Предисловие к «Артаксерксову действию» поясняло, как «пременяется счастье», как «бог. . . счастье вспять возвращает», «когда чудно и пречудно превращает великий бог советы человеком» (с. 105). Аман в этой пьесе много рассуждал о «непостоянном счастье»: «Счастье убо токмо есть жития сокращение: его же возвыси, того приведет в бедное низпадение» (с. 240—242). О «счастьи» говорил и Артаксеркс, признававший, что и он может «счастьем кола тако же изриновен быти» (с. 205). «Прелестному колебимому счастью» был посвящен большой монолог одного из героев в «Иудифи». «О проклятое и предателное счастье! — восклицал Ахиор. — . . . лишатся по тебе, . . . не жели в прелестном твоём лоне преопочивати. . . абие со страшным падением прелесть твою уведати» (с. 392). О «прелестном», т. е. обманчивом, «пременном» счастье пели даже в песне (с. 399). «Проклятое счастье», — поминал Баязет в «Темир-Аксаковом действе» (с. 87, 90). Жизнь переменчива — вот главное убеждение авторов драмы.



Пьесы 1670-х годов позволяют заметить важный оттенок в жизнеощущении их драматургов. В мире, изображенном пьесами, все происходило стремительно. Все герои спешили, торопили друг друга и торопили события. «Шед скоро, поспешите», «спеши, спеши, не косни», «побежи на-скоро и без мотчания», «скоро оставите все и ступайте, не мешкая», «ох, спеши, молку зело ти», «и аз же поспешу», — эти требования, просьбы и обещания герои повторяли постоянно («Артаксерксово действо», — с. 107, 135, 158, 185; «Темир-Аксаково действо», — с. 61, 86). Герои хотели, чтобы все делалось скоро, — «еже велят вам, то скоро творите», «приведу вскоре во исполнение», «тотчас сия исполнена будут» («Иудифь», — с. 405; «О Навходоносоре царе», — с. 163, 167). Надо было скоро говорить и скоро читать — «глаголи же скоро», «повеждь ми скоро, како збылось», «прочитайте скоро», — требовали герои друг от друга («Иудифь», — с. 440; «Темир-Аксаково действо», — с. 63, 84). Надо было быстро принимать и отпускать посольства, — «их посольство нам скоро объявить. . . , чтоб их скоро отпустить»; быстро вести бой, — «да скоро. . . изыти и абие бой сотворити» («Темир-Аксаково действо», — с. 65, 79); быстро обрести любовь — «абие прилежах любов твою получитьи», — признавалась Вильга Иосифу (с. 107); быстро казнить — «абие смертию казнити», «в един час живота лишити» (пьесы об Адаме и о Навуходносоре, — с. 129, 163). Герои не хотели ждать ни дня — «досадно бо ми есть еще так долго. . . ждати», «болши нам претерпети несть возможно» («Иудифь», — с. 358; 412). Блудный сын с нетерпением говорил отцу: «Отче любезный, время ми губиши, аще един день мене удержитиши» (с. 142). Поэтому один персонаж извинялся перед другим: — «недолго ты задержу», «еще мало да потерпиши» (пьеса об Адаме, — с. 119, 134). Эта быстрота действий получила отражение даже в ремарках. «Великого фараона скорейшии указ ест, да Пентефрия без мешкоты к нему приидет», — сообщала, например, ремарка в пьесе об Иосифе (с. 109). «Абие да снитет к ним аггел», —

говорилося о мгновенном появлении ангела в пьесе о Навуходоносоре (с. 167).

И в самом деле, события в пьесах развивались очень быстро. Например, в «Артаксерксовом действе» царь повелевал к утру собрать всех красавиц своего огромного государства: «Посылайте же во все государства мои вскоре, дабы сие дело к утрею не продлилось» (с. 124), и в следующей «сени» евнух уже уводил Есфирь в царский дворец, торопя ее и Мардохея: «Не медлите же вы тогда» (с. 130). Ранним утром Артаксеркс требовал от Амана немедленно собрать весь народ для прославления Мардохея: «Аман, тебе реку, в odkлад не откладывай и все, еже аз ти рекл, не мешкав исполняй» (с. 224), и тут же следовала уже подготовленная процессия. Разгневавшись на Амана, царь приказывал того повесить: «Дабы ево абие повесили. . . Скоро, скоро к висялице!» (с. 239), и сразу же начиналась сцена казни.

Развитие действия в больших по объему пьесах убыстрял особый композиционный прием. Авторы опускали лишние разговоры героев, передающих какую-либо весть из уст в уста. Герой выходил на сцену, уже извещенный о происшедшем событии, заканчивая беседу об этом и переходя к новым делам. Например, после внезапной казни Амана не было «сени» о том, как Мардохей впервые узнавал о смерти своего врага. Мардохей выходил, лишь переспрашивая о новости, сообщенной ему где-то за сценой: «Повешен ли Аман ныне? Сам ли ты то видел?». «Сам яз ево изымал и видел, как к смерти шел», — подтверждал свидетель (с. 242), и действие развивалось далее. Так же изображалась, например, царица Астинь после ее низложения. Соответствующей речи придворных к царице не было. Астинь выходила на сцену с вопросом: «Сице ли я, Астинь, пребуду отверженна?». А придворные подтверждали: «Изверженна еси ты и всеми посмеянна» (с. 117).⁶ Этот прием переспрашивания сказанного за сценой использовался и в другой большой пьесе — «Иудифи». «Что слышал есмь? — с таким вопросом появлялся на сцене Олоферн. — Наши вои сее нощи благородную еврейскую жену пленили?». Олоферну подтверждали: «Зело предивную красную жену» (с. 433), — и сразу приводили Иудифь. Действие перескакивало через промежуточные ступени.

Обилие перемен приводило к тому, что в мире, изображенном пьесами, почти все было неустойчиво, зыбко, текуче, могло переходить в свою противоположность. Так, то, что начиналось хорошо, заканчивалось плохо (и наоборот). «Жду по доброй нощи и доброй день», — говорил, например, Аман в «Артаксерксовом действе» (с. 218), а днем его казнили. «Но к благополучной нощи едино еще да напиемся», — предлагал пирующий Олоферн в «Иудифи» (с. 449), и той же «благополучной» ночью он был обезглавлен. Баязет в «Темир-Аксаковом действе» после многих удач мечтал о мировом господстве: «Аз надеюсь, что мы тогда большую часть восточного мира преодолеем»; но тут прибежал гонец с вестью: «Сполох! Сполох! Неприятель уже пред обозом, и роты выезжают» (с. 83), и Баязет попадал в плен.

Обещания героев, даже самые твердые, обычно не выполнялись. Так, Артаксеркс, предупрежденный Мардохеем о заговоре, велел записать имя того «в царственные книги, дабы в забвение то не было во веки», но затем забывал наградить своего спасителя (ср. с. 167 и 222). Заговорщики в том же «Артаксерксовом действе» «записями кровью» клялись действовать заодно, а потом один отрещивался от другого (ср. с. 152 и 164). Адам обещал быть послушным богу, но не исполнял этого. Блудный сын

⁶ Другие примеры см. в статье: А. С. Демин, «Артаксерксово действо». — В кн.: Первые пьесы русского театра, с. 468—469.

говорил отцу: «... от мене дому разширится слава» (с. 141), но ничего, кроме позора, не приносил. Он же обещал господину, приютившему его, хорошо работать и быть верным, но не выполнял ни того, ни другого. Верность обещали, в свою очередь, блудному сыну и слуги, и тоже не выполняли обещания. В «Темир-Аксаковом действе» солдаты ручались сохранить жизнь задержанному «мужику»: «Не страпися, — говорил «мужику» один солдат, — я порука, что не убьют». «И я, и я ручаюся», — подтверждал другой солдат. Но, обыскав, тут же убивали «мужика» (с. 69—71).

Почти невозможно найти что-либо утверждаемое в пьесах как постоянное, неподвижное. Даже царские указы, которые нельзя менять никому, в том числе и царям («... закон есть — никогда разрушати, еже царь едино повеле написати», — напоминали, например, Артаксерксу, — с. 253), даже эти указы в пьесах изменялись и отменялись. Так, Артаксеркс распоряжался, чтобы под страхом смертной казни к нему никто не являлся без приглашения: «... никому мужскому и женскому полу вольно ко мне входить» (с. 177), но затем для Есфири делал исключение: «Аще мой есть и указ, но ты еси свободна» — от этого указа (с. 207). Точно так же, разослав указ о расправе над евреями, Артаксеркс потом рассылал «иные писма, яже прежнему указу не вредныя», но фактически его отменявшие (с. 253). Навуходоносор в пьесе Симеона Полоцкого менял не только свои отдельные распоряжения, но и свою веру.

В этой атмосфере неустойчивости⁷ для героев была характерна постоянно высказываемая неуверенность в дне сегодняшнем и дне завтрашнем: «Кто же весть, что еще и днесь приидет», «день чюдно начинался, ... бог весть, что к вечери еще и зде случится» («Артаксерксово действо», — с. 140, 226), «кто весть, кто из нас утре в живых будет?», «кто весть, что в пяти или шти днех вам может добро приключитися?» («Иудифь», — с. 398, 413), «бог убо весть, сколько нам жити» («Темир-Аксаково действо», — с. 75). Даже самоуверенный Змий в «Жалобной комедии об Адаме и Еве» выражал сомнение: «Чаю, чаю, что в сегодишнем числе нечто намь противное учинится» (с. 128).

Герои, иногда ожидая любого поворота событий в данный момент, задавали себе вопрос: «Мощно ли сему безопасно и не ложно верити?» («Иудифь», — с. 394) — и поэтому не верили своим глазам. Когда, например, в «Артаксерковом действе» Мардохею по царскому указу воздавали почести, он все-таки сомневался: «Ох, что творят! В правду ли или в вящее поругание?» (с. 225). Когда Иудифь показывала осажденным соотечественникам отрубленную голову Олоферна, те, не смея надеяться на лучшее, сомневались: «Но истая ли то и самого ли Олоферна глава?» (с. 453). Когда возвращался домой долгожданный блудный сын, отец не верил этому, так что его спрашивали: «Се идет в двери, что не даш веры?» (с. 156).

Персонажи в пьесах как бы находились в готовности принять противоположное мнение о событиях или людях, вопреки тому, которое они обычно высказывали. Например, Олоферн в «Иудифи», абсолютно уверенный в своей победе, все-таки добавлял: «В три дни граду тому или в руках наших, конечно, быти, или мне, Олоферну, сию главу на плечах не носить» (с. 427). Служанка Иудифи знала, что ее госпожа не выйдет замуж.

⁷ Дополнительные примеры неустойчивости ситуации в пьесах, когда одно неверно понятое слово резко меняло судьбу героев, см.: О. А. Державина, А. С. Демин и А. Н. Робинов. Появление театра и драматургии в России в XVII в. — В кн.: Первые пьесы русского театра, с. 37—39 (в написанном мною разделе «Общие черты драматургии 1670-х годов»).

«Вся вода вверх подимется, вси же горы и холми в глубину морскую повержются, и вся вселенная переменится, когда госпожа моя едино замуж хочет итти», — говорила она и все-таки добавляла: «Аще же она за великого Олоферна пойдет, и аз же тогда возмогу. . . пойти» (с. 446). В «Малой прохладной комедии об Иосифе» сыновья с самого начала подготавливали отца, поверившего в гибель Иосифа, к противоположному предположению: «Кто вест, не ушел ли и еще в живых есть?» (с. 104).

Поэтому герои меняли мнение легко, почти мгновенно; и не составляло большого труда убедить, например, Артаксеркса в том, что «всего царства отец» Аман на самом деле «супостат», «смутитель», «злодей» и «убойца» (с. 235—238); внушить Еве и Адаму, что запретный плод вполне доступен — «прими токмо да вкушай» (пьеса об Адаме и Еве, — с. 121); доказать Навуходоносору, что одна вера лучше другой. Поэтому Вильга в пьесе об Иосифе с легкостью отказывалась от своей веры и от своего мужа: «Се и аз всех богов наших отвергуся. . . , тогда азъ мужа моего убью» (с. 110).

Из этих многочисленных картин и эпизодов пьес вытекал один и тот же вывод — все быстро меняется, все зыбко. В своих суждениях, обычно сосредоточенных в предисловиях, драматурги подчеркивали стремительность перемен в человеческой жизни. Предисловие к «Иудифи», например, указывало, что в мире столь быстро «пременяет печаль зелную в счастье, что токмо скорбь пребыть во окомгновении» (с. 352). Эту мысль поддерживали и речи героев. Так, один из них убеждал собеседника: «Не веси ли, яко аще высокие дрevesа долго растут, но однакожде внезапно скоро токмо от единого громового удару или от бури большие сокрушаютьца?» (с. 380). В предисловии к пьесе об Иосифе внезапность перемен во взаимоотношениях людей сравнивалась со внезапностью укуса скорпиона, который «скоро воздвижется» и «абие яд своей смертаносной испушает» (с. 93).

Не было и недостатка в высказываниях о неустойчивости жизненных обстоятельств и поэтому о необходимости быть настороже, не искушать судьбу своей уверенностью. «Кому бо не известно, — говорилось в «Иудифи», — что единая точию муха предражайшее благоуханное миро смердящим сотворити может?» (с. 356). В «Артаксерксовом действе» перемены «счастья» и судьбы сравнивались с капризами погоды. «Мню, — констатировал один из персонажей, — яко счастия ветер хочет обратитися» (с. 226). «О, царская милость со проклятыми честьми, — каялся другой персонаж, — яже удобнее, нежели ветер ся движет!» (с. 241). Поэтом Иудифь говорила: «Жизнь наша ничем иным есть, токмо опасением» (с. 406). В «Темир-Аксаковом действе» мысль об «опасениях» развивалась подробно. «Ничто человека так утешит, — сообщалось в начале пьесы, — но как ожидание предбудущие дела, про которые он зело опасен и кручинен. Занеже нам с породы скрытныя дела объявить не мочно и не можем знать, к добру или ко упадку» (с. 62). «Комидия притчи о блудном сыне» призывала в послесловии «на младый разум свой не уповати» (с. 160). Драматурги вполне отчетливо излагали и выражали свое жизненное кредо.

По количеству и логической четкости формулировок видно, что пьесы 1670-х годов писались уже с ясно осознанной мыслью о «пременности» мира; эта идея не зарождалась из самого материала пьес, а была ясна драматургам заранее и многое определила в тематике и структуре их произведений. Эта идея была даже шире того, что нашло художественное воплощение в театральных постановках. Например, в предисловии к «Артаксерксову действу» авторы, хоть и в смягченной форме, допускали мысль о «пременности» царской власти вообще («. . . сего же Артаксеркса власть, аще бысть велика, обаче ныне несть подобна»), о «пременности»

власти царя Алексея Михайловича («Натура скифетр оный имать положити»), о текучести всей вселенной («... и вся вселенная преидет», — с. 103). В целом все дошедшие пьесы 1670-х годов были глубоко проникнуты идеей о неустойчивости, стремительной переменчивости окружающего мира и человеческой жизни.

* * *

Теперь уместно вернуться к вопросу: куда можно включить начальную русскую драматургию — в литературу древнюю или новую? Выраженное в пьесах художественное представление о разнообразии жизни и отсюда стремление к «живости» изображаемых людей выходили за рамки традиционной церковной идеи о брэнности человека и мира, о подготовке к потустороннему существованию. Если в древнерусских произведениях XV—XVI вв. иногда встречались изобразительные куски, описывавшие движения или внешность героев, то, как правило, лишь для того, чтобы подчеркнуть греховность или скоротечность прелестной жизни. Так, Александр Македонский в «Александрии» как бы совершал «экскурсию» в земную жизнь, постоянно в предчувствии смерти и суетности славы человеческой.⁸ Митрополит Даниил в поучениях живописал целующихся и наряжающихся, чтобы сурово вопрошать: «Почто упражняемся в суетных и мимотекущих прелестного сего жития?»; «Что есть течение мира сего или есть сладость его? Что ли есть величество и слава его мимотекущая? Вся басни, вся паутина, вся дым — и трава, и цвет травный, и сень, и сон».⁹ Автор «Казанской истории» показывал, например, как красиво скачет его герой на коне, но скачет к смерти: «О прегоркая смерти злая, не милующи красоты человека... И где тогда красота, и храбрость, и величание? Все мимо иде, аки сон!».¹⁰ Драматурги же XVII в. не столько задумывались о скоротечности человеческого существования, сколько призывали погрузиться в «чюдные» и «пречюдные» течения и повороты реальной земной жизни.

Это было новое мироощущение; оно было сродни позднейшим литературным явлениям. Картины меняющегося мира и размышления по поводу многообразия перемен в жизни человека мы найдем у русских писателей и поэтов XVIII—XX вв. — от Кантемира, Радищева до Бунина и Шолохова. По этому признаку русскую драматургию 70-х годов XVII в., как мне кажется, можно связывать с литературой нового времени.

Новое мироощущение драматургов вело к новой, еще невиданной на Руси изобразительности. А «рост изобразительности», по наблюдениям Д. С. Лихачева, тоже являлся признаком перехода к литературе нового времени; тогда «принципиально важен был переход к детализированному видению».¹¹ Начальная русская драматургия явно вышла за пределы древнерусской литературы.

⁸ См. об этом: Я. С. Л у р ь е. Средневековый роман об Александре Македонском в русской литературе XV в. — В кн.: *Александрия. Роман об Александре Македонском. По русской рукописи XV века. Издание подготовили М. Н. Ботвинник, Я. С. Лурье и О. В. Творогов. М.—Л., 1965, с. 155 и сл.*

⁹ В. Ж м а к и н. Митрополит Даниил и его сочинения. М., 1881, Приложения, с. 7, 37.

¹⁰ «Казанская история». Подготовка текста, вступительная статья и примечания Г. Н. Моисеевой. М.—Л., 1954, с. 139.

¹¹ Д. С. Л и х а ч е в. XVII век в русской литературе. — В кн.: *XVII век в мировом литературном развитии. М., 1969, с. 304, 311. Ср. также: Д. С. Л и х а ч е в. 1) Поэтика древнерусской литературы. Л., 1971, с. 318, 383; 2) Развитие русской литературы X—XVII веков. Эпоха и стили. Л., 1973, с. 146, 153.*

Однако сейчас уже недостаточно констатировать сходство тех или иных памятников XVII в. с литературой нового времени. Необходимо подробнее рассмотреть сам процесс перехода в пределах XVII—начала XVIII в. Внешняя картина такого перехода оказывается довольно неожиданной.

Прежде всего, каков круг «кандидатов» в новую литературу? Как ни странно, — это произведения, переведенные или сочиненные в России преимущественно в 60—70-х годах XVII в., не раньше и не позже. Это, во-первых, некоторые переводные повести, как например Повесть о Петре Златых Ключей и Повесть об Оттоне. Во-вторых, это отдельные стихотворения Симеона Полоцкого, — в дополнение к его пьесам. И, в-третьих, это сочинения протопопа Аввакума, в особенности «Житие». Указанные произведения 60—70-х годов XVII в. выделяются той яркой изобразительностью, за которой сквозит представление о непрерывной переменчивости мира. Люди в этих произведениях пребывают в движении, позы и жесты их детально прослеживаются. Общеизвестны, например, Аввакумовы описания того, как «волочатся» и «вякают» его герои. В отмеченных произведениях беспокойны даже младенцы, до изнеможения «ползающе под ногами и хватающе за нозе», «осязавше руками своима» своих родителей (Повесть об Оттоне¹²).

Неустойчиво настроение людей, оно меняется все время. Как и в драматургии, герои то радуются, то «обомирают», то впадают в неистовый гнев, то каются. Вот характернейший факт внимания автора к людскому настроению. В короткой записке о последних увещаниях Симеона Полоцкого и Артемона Матвеева, обращенных к Аввакуму, тот предпочел не столько сообщить о самих переговорах, сколько описать колебания настроений боярина Матвеева. То у них много «крику», то боярин «говорил мягче», «со слезами», «кланяется низенко и прощается умильно», то вдруг «ему стыдно стало и против тово в сквозь зубов молвил».¹³ Переменчивый человек был в центре внимания Аввакума.

Можно привести примеры того, как в произведениях 60—70-х годов XVII в. неоднократно менялась внешность героев, так что они не узнавали друг друга, менялся интерьер и пейзаж. В Повести о Петре Златых Ключей дворцовые палаты то украшали, то приказывали «все украшение с стен снять и обить черными утварьми», то вновь указывали «купить драгих ковров», дабы покрыть стены «обитием драгим».¹⁴ Как и в драматургии, взлеты и падения героев следовали непрерывной чередой, — вчерашний ссыльный стоял «у руки» царя, нищий из богадельни становился королем, и, наоборот, как писал Аввакум о боярыне Морозовой, — «ездила, ездила в коретах; да и в свинарник попала».¹⁵

Как и драматурги, авторы повестей рассуждали о переменчивости человеческого бытия. «А то всегда на сем свете бывает, яко богатому, так и убогому. Не может человек, чтоб без какой печали и болезни век свой прожить», — так объясняла перипетии своих героев Повесть о Петре Златых Ключей.¹⁶ Симеон Полоцкий посвятил немало стихотворений вращающемуся колесу непостоянного «счастья». Аввакуму своя жизнь представлялась кораблем, испещренным «разными пестротами». Все они удивлялись «дивной сей вещи» — неисчерпаемой переменчивости жизни.

¹² Повесть zelo душе полезна, выписана от древних летописцев из римских хроник. . . Изд. А. Е. Белякина. М., 1848, с. 20, 22.

¹³ Памятники истории старообрядчества XVII в., кн. I, вып. 1. — РИБ, т. XXXIX. Л., 1927, стлб. 704—706.

¹⁴ Текст цит. по кн.: В. Д. Кузьмина. Рыцарский роман на Руси. Бова, Петр Златых Ключей. М., 1964, с. 314, 324.

¹⁵ Памятники истории старообрядчества XVII в., стлб. 930.

¹⁶ В. Д. Кузьмина. Рыцарский роман на Руси, с. 321.

«Подумаю, да лише руками возмахну!», — говорил Аввакум по этому поводу.¹⁷

Сходство в мироощущении авторов столь различных по жанру произведений, как драматургия, переводная беллетристика, стихи Симеона Полоцкого и проза протопопа Аввакума, несомненно объясняется их общей ориентацией и реакцией на историческую действительность России 60—70-х годов XVII в. Однако в предлагаемой статье я не могу раскрыть эту тему и ограничиваюсь выяснением лишь внешней картины перехода русской литературы XVII в. к литературе нового времени.

Можно ли указанный круг произведений 60—70-х годов XVII в. причислить к новой литературе? Думаю, что все-таки нельзя. Перед нами явление именно п е р е х о д н о е. Художественное представление о переменчивости жизни недостаточно четко отделилось у авторов от церковной идеи бренности мира. Авторы, включая протопопа Аввакума, еще нередко попадали в традиционную колею поучений о скоротечности и ничтожности сей жизни. Поэт и монах Симеон Полоцкий мог в драме прославлять красоту и многообразие мира и одновременно сочинять стихотворение «Житие наша пара», т. е. «Пара тонка и едва видится, тако жизнь наша кратка и в немнозе зрится».¹⁸

Представление о переменчивости жизни не было достаточно глубоким в XVII в. Оно в основном охватывало события вокруг человека, внешнее положение героя, его настроения, но не связывалось с изображением человеческих характеров. В нем было много механистического. В драматургии, по словам Д. С. Лихачева, высказанным в связи с данной статьей автору этих строк: «Движение действующих лиц — это какая-то замена настоящей внутренней жизни героя. Театр — кукольный, где действующие лица много жестикулируют потому, что нет иных средств выразить душевную жизнь. А душевная жизнь потому так экспрессивна, что она еще не доходит в своих тонких и сложных проявлениях. Кричать надо для глухого, жестикулировать и много двигаться — для того зрителя, который не привык к тесноте сценической площадки. Историю, битвы, судьбы людей надо втиснуть в размеры комнаты: вот и выход „рвать кулисы“, — как говорили в старину. Движения — эрзац размеров».

Переход к литературе нового времени происходил замедленно, о чем свидетельствует следующее явление. После 60—70-годов, в последней четверти XVII в., наблюдается определенный художественный спад. Нельзя указать таких произведений конца XVII в., в которых представление о переменчивости жизни воплотилось бы с такой же изобразительной силой, как ранее. Нет Аввакума, нет Симеона Полоцкого, нет драматургии. Зато получают распространение сочинения о суетности мира, близости смерти и пр. — различные вирши о смерти, «лествицы к небеси»; изображаются ад и орудия адских мучений, как например в «Пентатеугуме» Андрея Белобокского.¹⁹ Лишь с начала XVIII в. замечается возвращение к прежней изобразительности, в частности, в Повести о Фроле Скобееве и переводных драмах театра Кунста-Фюрста. Но в промежутке между 70-ми годами XVII в. и началом XVIII в., в последние десятилетия XVII в., пожалуй, происходит спад развития литературы. Переход к новому времени замедляется.

Если охватить взглядом литературу второй половины XVII в., то видно, что произведения 60—70-х годов, подошедшие наиболее близко

¹⁷ Памятники истории старообрядчества XVII в., стлб. 926.

¹⁸ Русская силлабическая поэзия XVII—XVIII вв. Вступительная статья, подготовка текста и примечания А. М. Панченко. Л., 1970, с. 128.

¹⁹ Об этих темах в поэзии последней четверти XVII в. см.: А. М. Панченко. Русская стихотворная культура XVII века. Л., 1973, с. 202—207.

к литературе нового времени, окружены массой памятников, которые застыли на более низких ступенях перехода. Так, движущийся изменчивый главный герой уже появился во многих повестях со второй половины XVII в., но меняется лишь он один среди неподвижных «добрых людей». Таков молодец в «Повести о Горе-Злочастии», днем одетый в «драгие порты, чирь и чулочки», а вечером — уже в «гунку кабацкую». Таков Савва Грудцын, сегодня купец, завтра солдат, а послезавтра инок, — странный, беспокойный герой в окружающем его инертном мире. Таков королевич Василий Златовласый, переодевшийся в «матровское платье». Таковы, наконец, герои демократической сатиры XVII в. — какие-нибудь Фома и Ерема, муж ревнивый, «голый и небогатый человек», — неустойчивость судьбы и суетливость движений которых вызывают осуждение и раздражение у тех же неподвижных «добрых людей». Во всех этих произведениях подвижен лишь главный герой и нет авторских обобщений о переменчивости жизни и мира.

К этой группе повестей примыкает множество произведений второй половины XVII в., в которых ощущение всеобщей переменчивости выражено еще более примитивно. Их занимает человек лишь в его внешней, живой подвижности. По сравнению с прошлым движения людей в этих произведениях необычайно раскованы, но не более. Например, в «Великом Зерцале» могли описываться самые фамильярные жесты и движения пьяниц, которые требовали вышивки, «перстом к щеке щелкнув», а потом «нача тонцовати, часто выскакуя и вертяся, мерзкие песни припевая».²⁰

Стремление описать человека в движении широко распространилось во второй половине XVII в. Оно ощущалось и в житийных чудесах, например в Житии Прокопия Устюжского, в известной повести о бесноватой Соломонии; оно ощущалось и в деловой письменности, особенно в грамотах царя Алексея Михайловича и в челобитных патриарха Никона. Новое стилистическое явление отразилось и в официальных руководствах и «чинах». Так, «Урядник сокольниковя пути» предусматривал, например, что подсокольниковичий должен был подходить к царю «человечно, тихо, бережно, весело», — целая гамма движений и жестов!²¹ При желании можно собрать большую хрестоматию текстов изобразительного стиля второй половины XVII в. Но по своему мироощущению эти произведения еще сравнительно далеки от литературы нового времени.

То состояние, в котором пребывала русская литература второй половины XVII в., можно называть переходом к литературе нового времени, но переходом в широком смысле слова. Некоторые произведения 60—70-х годов XVII в. близко подошли к новой литературе, но начала ее не последовало. Большинство же памятников заметно отставало от высшего достигнутого уровня. По существу это был не столько непосредственный переход, когда до новой литературы оставалось сделать один шаг и он был сделан, сколько затянувшийся период подготовки; еще один период в развитии русской литературы, если угодно. Краткий же и бурный процесс непосредственного перехода, последний шаг перед возникновением новой русской литературы приходится, как мне кажется, на 10—20-е годы XVIII в.

Вторая половина XVII в. — период многосторонней подготовки к новому времени. Развитию русской литературы помогало изобразительное искусство. Кажутся сходными творческие устремления драматургов и

²⁰ Текст цит. по кн.: О. А. Державина. «Великое Зерцало» и его судьба на русской почве. М., 1965, с. 201, 244.

²¹ Полное собрание законов Российской империи, т. I. СПб., 1830, с. 764.

некоторых иконописцев 60—70-х годов. Если первые хотели представлять на сцене, по их выражению, «живых персон», а события — «аки вещь живу», то вторые говорили о необходимости «живства» и «живоподобия» изображений. Влияние оказало и западноевропейское барокко. Недаром, по моим наблюдениям, существует сходство между пьесами первых драматургов России и драмами их знаменитого современника в Германии Андреаса Грифиуса. Короче говоря, периоды «последней» подготовки к новому времени и непосредственного перехода к нему требуют более внимательного и систематического изучения, чем это делалось до сих пор.