
Л. А. СОФРОНОВА

Поэтика школьного театра

Польский, украинский и русский школьные театры целесообразно рассматривать как единую художественную систему, так как они функционировали в одном ареале и были связаны между собой генетически. Польский театр, имея в качестве посредника украинский, послужил образцом для русского. Все они опирались на опыт европейского школьного театра. Каждый из трех театров логически дополняет другие два, а возможные элементы его художественной системы в них обычно бывают представлены. Ничто не препятствовало включению этих элементов в систему, на что указывает функциональная, формальная и семантическая общность этих театров. Подход к ним как к единому целому позволяет выявить их фактическую общность, решить вопрос о возможных путях развития и соотнести с художественной практикой барокко.¹ Только в соотнесенности с барокко возможно описать основные принципы поэтики школьного театра.

Отдельные виды искусства в системе культуры занимают в различное время разное положение. В XVII — первой половине XVIII в. театр пользовался огромной популярностью, о чем свидетельствует в том числе его появление и быстрое распространение на украинских и русских землях. Представления о нем глубоко проникали в художественное и общественное сознание. Все виды искусства — поэзия, живопись и сам театр разрабатывали известный топос: мир — театр, выдвигая на первый план различные его аспекты. Театр был образом мира. На его сцене всем распоряжался бог, который раздавал людям роли в земной жизни. Каждый человек выступал как актер, разыгрывая пьесу своей жизни. Он легко менял роли, отказывался от одной маски, чтобы скрыть свою сущность под следующей. Жизнь человека скоротечна, иллюзорна, как театральное представление. Театр воспринимался как эмблема суеты сует и преходящести жизни на земле. Театром представлялся мир, вытянутый по вертикали, в историческом срезе, о чем говорят названия исторических сочинений того времени. Театральные метафоры распространялись и жили во всех областях культурной жизни. Представления о мире, жизни — театре продолжали существовать на протяжении всего XVIII в. и эпохи романтизма.

В эпоху барокко художники, декораторы, поэты, архитекторы стремились создать единый, общий художественный язык, выводили правила перевода с языка одного искусства на другой. Они пытались обогатить одно искусство за счет другого, отдавая при этом предпочтение искусствам визуальным.

¹ Русский школьный театр имеет размытые границы. Часто трудно определить, к какому виду театра принадлежит пьеса. Мы обращаемся к ней, если художественная структура имеет сходство со структурой школьной драмы.

Следуя одному из важнейших принципов барокко — принципу синтеза различных искусств, театр вторгнулся в другие искусства, оказывая на них существенное воздействие. Он сумел завоевать архитектуру, где восторжествовала иллюзия, фасады зданий стали напоминать декорацию, а интерьер — сцену. Он проник в живопись, светскую и религиозную, обуславливая пространственную организацию произведений. Театр входил в литературу, где зрелищность и так была важным требованием, о чем говорят и фигурные стихи и эмблемы, поднимал эту зрелищность на более высокий уровень, придавая ей динамику, порождал театральную композицию литературных произведений.

Вторгаясь в литературу, архитектуру, живопись, театр не только влиял на их природу и не только испытывал влияние с их стороны. В результате их взаимодействия, на стыке с ними он порождал новые формы культуры, театральные по своему характеру. Так возникла окказиональная архитектура, с одной стороны примыкающая к архитектуре, с другой — к театру. Окказиональные постройки по сути дела являлись декорациями. Их сходство с декорациями обуславливалось их функцией. Эти постройки служили фоном для официальных церемоний, торжественных шествий, въездов и проч. Сходство обуславливалось также общностью их характера: и те и другие были условны. Окказиональная архитектура, как и декорации, не была самостоятельна по замыслам и всегда подражала античным образцам. Она, как и декорации, была недолговечна. Любая непогода могла разрушить величественные пирамиды и колонны. Для сооружения этих построек, как и декораций, применялись непрочные материалы, имитирующие другие, настоящие: гипс, мраморная крошка, мягкие породы дерева. В отличие от декораций окказиональные постройки находились не в закрытом, а в открытом пространстве. Элементы театральности можно было явно ощутить и в такой близкой архитектуре области, как садово-парковое искусство, где в организации пространства применялись приемы, присущие театру.

Почти настоящим театром был театр фейерверков, бывший одним из излюбленных развлечений эпохи.² Спектакли фейерверков давались на специальных сценических площадках, на суше, на воде, на льду. «Пьесы» этого театра имели достаточно развитые элементы сюжета. Только «играла» на его сценах ракета, брандкугели и фэстфеиры, которые, шипя и сторая, двигались, имитируя столкновения и борьбу героев, и навсегда исчезали. Фейерверкам в большей степени, чем другим формам паратеатральной культуры, была свойственна иллюзорность. Они, как спектакль, не повторялись в идентичном виде, также оставляли только косвенные доказательства своего существования. Близки к фейерверкам были иллюминации, в отличие от них неподвижные.

Театр раздвигал свои пределы, не только вторгаясь в другие виды искусства, но и в официальную и частную жизнь. Торжественные процессии, церемонии, шествия — неперемнная часть общественной жизни эпохи, как окказиональная архитектура и фейерверки, характеризовались чертами театральности. Они предлагались обществу как зрелище, проходили по заранее подготовленным сценариям. Они не имели развитого сюжета и состояли из слабо в формальном отношении связанных эпизодов, динамика и значение которых приобретались с движением процессии. В этих паратеатральных формах не происходило полного разделения группы зрителей и группы актеров. Каждый из участников был одновременно и тем и другим. Их точки зрения совмещались, налагались одна на другую.

² Д. А. Ровинский. Обзорение иконописания в России до конца XVII века. Описание фейерверков и иллюминаций. 1674—1891 гг. СПб., 1903.

Частная жизнь также давала множество поводов для ее театрализации. В назидательный спектакль о суетности мира и преходящести земной жизни превращались похороны. Храм, декорированный дорогими тканями и измененный искусственным освещением, превращался в сцену, на которой высился катафалк — *rompa funebris* с символами и эмблемами суетности мира, славы и величия, геральдическими изображениями. Сам покойный воспринимался как Путник, как Каждый, который окончил свой путь и напоминал всем о неминуемости конца.³ Театральными были свадьбы, часто сопровождавшиеся спектаклями. Театр занимал большое место в организации свободного времени. Уроками театрального опыта, не потерявшими своего значения и после открытия профессиональных сцен, были маскарады, все участники которых были одновременно и зрителями и актерами. Распространились любительские домашние театры, приобрело популярность театральное пародирование устоявшихся церемоний (Всеппянейший собор). Черты театральности приобрела и религиозная жизнь, что сказалось и в интерьере храмов, и в характере проповедей.

Театр не только распространял свое влияние на другие виды искусства, на формы общественной жизни, но и сам испытывал их воздействие в своих пределах. Являя собой сплав слова, музыки, сценического жеста, он повторял на своих сценах официальные церемонии («Торжество мира православного», «Образ торжества российского»), воздвижение триумфальных арок, столпов («*Minervae Regium*»), праздники фейерверков. Все паратеатральные виды и собственно театр сочетались между собой не только на сцене. Они могли образовывать последовательный ряд общественных развлечений.

Театр в культурной жизни XVII—первой половины XVIII в. играл столь важную роль, его общественную функцию, его методы воздействия на публику ценили столь высоко, что к нему как средству воспитания, сочетающему развлечение с пользой, обратились и в школе. Он становится частью педагогической программы, входит в систему образования. Здесь он в наибольшей степени проявляет свойственную ему, как, кстати, и всему искусству в целом, тенденцию к колебанию от мира вымысла к миру действительности. Театр — это одновременно искусство сцены и уроки воспитания и обучения.

Вся его структура строилась на основании законов риторики, что означает не только то, что он был школой красноречия, но и то, что он входил в такую сферу культуры, как риторика. Риторика, которая учила не только как сказать, но и что сказать, предлагала пути к уравниванию сути и формы произведения, была собранием эстетических и этических правил. Она учила мыслить и говорить «общественно».

Риторикой определялся выбор темы произведения и его состав, т. е. семантический уровень текстов. Произведение распадалось на части, которые строились и взаимодействовали в зависимости от правил риторики. Они, как говорилось в руководствах по риторике, могли располагаться в «натуральном» или «искусственном порядке», т. е. произведение или воспроизводило естественный, последовательный ход событий, лежащих в основе его фабулы, или временная последовательность этих событий нарушалась, автор компоновал их по-своему, располагал их иначе, чем они были расположены в действительности. Могли они и чередоваться по принципу альтернативы. Риторика определяла действие таких тенденций в построении драматического текста, как контраст и симметрия, требовала полного описания темы, всестороннего рассмотрения события в эпизоде, т. е. риторике подчинялся синтаксис произведения. По риторическим

³ J. Chrościcki. *Pompa funebris*. Warszawa, 1974.

правилам строился и словесный уровень драмы. Драматурги добивались правильности и украшенности речи, применяли «фигуры слов, мысли, звуков», грамматические фигуры, тропы. Монологи драматических героев часто выглядели как образцовые ораторские выступления, отдельные сцены строились как диспуты (ср. польскую драму «Рамирова победа»).

Риторика не только подчиняла себе художественную структуру драматического текста. Она была собранием правил его восприятия, теорией коммуникации своего времени. Действуя по правилам риторики, автор воздействовал на зрителя, следовал ей, начиная с выбора темы, кончая созданием тропов. Риторика, предлагая свод правил построения текста, постоянно имела в виду адресата, учила зрителя поддаваться воздействию произведения, правильно его воспринимать, предполагала его реакции. Она требовала связи произведения с идеологией. Риторика определила общественное звучание московских школьных пьес, польских драм со светской тематикой.

Она определила особенности жанровой структуры школьного театра, провела черту раздела между двумя основными группами произведений, предназначенных для сцены, ораторских и драматических (*acta oratorica*, *acta drammatica*).

В ораторских актах, к которым относятся диалоги, декламации, а в польском театре также суды, сеймики, действие отсутствует. Их организует не событие, а тема и «украшенное» слово. Они могут приближаться к драматическому акту, так как произносятся со сцены, исполнители могут иметь театральные костюмы и аксессуары. Иногда диалоги и декламации произносились и при более богатом сценическом оформлении, требовали декораций. Накопив достаточное число театральных черт, развив присущие им элементы сюжета, ораторские акты могли полностью превращаться в драматические. Это не значит, что сами ораторские акты исчезают, послужив только основанием для зарождения и развития драматических произведений. Последние всегда существовали параллельно с ораторскими актами, но граница между ними постоянно нарушалась за счет развития театральной природы ораторских произведений, с одной стороны, и тяготения драматических жанров к искусству декламации — с другой. В разделении жанровой системы школьного театра на эти два класса действует принцип контраста, который все время нарушается постоянно действующей тенденцией снять противоречие, слить противоположности воедино, что вообще свойственно искусству барокко в целом.

Драматические акты распадаются на ряд кругов: моралите, мистерий, агиографических пьес, пьес со светской тематикой, авантюрно-романных. Эти круги не просто сопологаются, не следуют один за другим последовательно. Между ними наблюдаются следующие взаимоотношения. Круг моралите представляет собой ядро жанровой системы школьного театра. Фабула моралите — борьба бога и дьявола за душу человека, пассивного и колеблющегося (ср. польский диалог «Путник, или Древо жизни»), лежит в основе пьес всех кругов. К моралите близко примыкает круг мистерий. Они связаны между собой благодаря действию принципа отражения, одного из важнейших в поэтике барокко, которое постоянно описывает один объект через другой, сочетает сюжетные линии, одна из которых отражает другую, пользуется параболой, парафразой, заменяет сценическое действие рядом сообщений или представляет его в виде взаимодействия аллегорий, среди которых, опять благодаря принципу отражения, на правах аллегорий выступают герои античной мифологии. Этот принцип заставляет драматургов выводить на сцену вместо героев символы, их заменяющие, фигуру Христа выражать рядом префигураций. Благодаря этому принципу собственно мистерияльный сюжет преломляется

в ряд сообщений аллегорических фигур, как в украинской «Комедии на Рождество Христово», преобразается в моралите, как во второй части «Рождественской драмы» Дмитрия Ростовского, и сам только в незначительной степени бывает представлен на сцене.

На основе моралите вырастает круг пьес также моралитетного характера, но с достаточно развитым сюжетом, где условные фигуры грешника, Адама, Натуры людской и высших сил, борющихся за них, приобретают конкретно-чувственные черты. Чаще всего их преобразование происходит с помощью чуда. Так, в польском моралите «Одостратокл» черт действует под видом слуги. Он, а не реальное лицо, мешает главному герою, на помощь которому приходит не ангел, как это обычно бывает в моралите, а священник. Правда, приходит он не сам, его посылает бог.

Наибольшее число пьес этого круга, пьес о грешниках, принадлежит масленичному циклу.

На основе этого круга конкретных моралите возникает круг пьес со светской тематикой. Они разрабатывают тему власти, осуждают тех, кто преступает ее законы. Выбрав один среди многих грехов и пороков — порок властолюбия, пьесы подробно описывают его и показывают его тягчайшие последствия. В них схема моралите скрыта в сюжетах, развивающих конфликт между королем и придворными, королем и престолонаследниками, между верными, преданными слугами и предателями. Очень часто в этих пьесах присутствует мотив заговора. Наибольшее число пьес, принадлежащих этому кругу, представлено в кодексе Г. Люра.⁴

Герой моралите не только бывал наказан. Он мог раскаиваться. Раскаяние могло перерастать в обращение, тогда грешник преображался в мученика, святого. Герой этого типа — главный герой круга агиографических, мартирологических драм, отделившегося от круга моралите. В этот круг входят также пьесы, главный герой которых не проходил стадии обращения, а был изначально праведным.

Выделяется также круг светских пьес, выросших на основе авантюрного романа, представленный в русском школьном театре и на сценах польских иноверческих школ.

Все круги пьес могут пересекаться. На их пересечении возникают пьесы, контаминирующие элементы моралите и светских драм о власти, агиографических пьес и пьес о сражающихся королях или наследниках. Примером контаминации пьес различных кругов может служить «Рождественская драма» Дмитрия Ростовского, где явления 6, 8, 11, 13 образуют относительно самостоятельную пьесу об Ироде, построенную по образцу польских светских пьес о власти.

Круги пьес легко выделить за счет наличия в каждой из них постоянных, повторяющихся ситуаций. Эти постоянные ситуации создают статичность школьной драматургии. Из одной агиографической драмы в другую переходят такие ситуации, как искушение и мучение будущего святого, его блуждание в лесах, преследование, потеря креста. В светских пьесах о власти повторяются следующие ситуации: король отказывается от власти, наследники ссорятся между собой, придворные организуют заговор, король советуется с приближенными, наследники становятся (или хотят быть) отшельниками, заговорщики хотят убить наследников на охоте (послать отравленное письмо), невинно обвиненного героя сажают в тюрьму и казнят, детям убитого посылают его отрубленную голову, король-тиран сходит с ума (кончает с собой, его поглощает развершаяся земля).

⁴ G. Lühr. 24 Jesuitendramen der lituaischen Ordens Provinz. — Altpreuussische Monatschrift. Königsberg, 1901, Bd 38.

Некоторые постоянные ситуации являются общими для разных кругов пьес — светских, агиографических, моралите. Например, ситуация предсказание. Она организует сюжеты многих драм, подчиняет все их эпизоды общему замыслу драматурга. Обязательно содержали предсказание прологи и начальные эпизоды драмы. Предсказаний могло быть не одно, а несколько, как в польской пьесе «*Exilium Sapientis*». Иногда они даже преобладали над собственно действием, как в пьесе об Альфонсе Португальском. Их наличие в драматическом сюжете подтверждает доминирующее положение идеи над событием. Драматург не оставлял места для неожиданности, но зато усиливал значимость семантической структуры сюжета, так как в предсказании обязательно раскрывал смысл драмы.

Постоянной ситуацией является также идентификация. Героя школьной драмы всегда трудно узнать. Ему легко изменить свой внешний облик до неузнаваемости. Достаточно сменить костюм, как делают Алексей или Глеб и Ярослав («Алексий, человек божий», «Духовное причастие св. Бориса и Глеба»), чтобы изменить движение сюжета. Достаточно одного аксессуара, например половинки кольца, чтобы герои признали друг в друге родных братьев («Духовное причастие Генсерика и Тризмунда»).

Постоянная ситуация школьной драмы — чудо, решительно меняющее развитие сюжета, разрешающее конфликт драмы. Чаще всего чудо происходит в агиографических драмах.

Сообщение — это также постоянная ситуация школьной драмы любого круга. Сообщения связывают между собой героев, которые не сталкиваются на сцене. Сообщения расширяют сценическое действие, т. е. то, которое показано только на сцене, до театрального, т. е. того, которое происходит и на сцене, и за сценой. Все, что не показывается зрителю — сражения, убийства, — становится предметом сообщения. Сообщения дублируют действие, представленное на сцене. На уровне слова усиливается то, что было разыграно актерами, показано действиями.

Повторяющиеся постоянные ситуации — это проявление принципа вариативности, одного из организующих принципов строения школьной драмы. Его действие, с одной стороны, приводит к многообразию, так как одна и та же тема, одна и та же фабула повторяется, при этом видоизменяясь. Всякий раз они одни и те же и в то же время другие. С другой стороны, так как повторяются одни и те же сюжеты и темы, заданные каноническими источниками, Библией, агиографическими сочинениями, или ряды ситуаций, переходящие из драмы в драму, принцип вариативности вызывает однообразие. Действие тенденции к многообразию и к однообразию одновременно мы можем наблюдать в группе пьес, которые различаются сюжетами, но объединяются отдельными повторяющимися рядами ситуаций (как пьесы Оршанского кодекса).

С принципом вариативности связано такое интересное явление школьного театра, как свернутые сюжеты. Повторяясь, постоянные сюжеты могут сжаться до нескольких ситуаций или даже одной, появиться в виде литературного намека, картины-примера, отдельного эпизода, иллюстрирующего общую идею пьесы. Свернутый сюжет — сон Тимофея — мы находим в драме об Алексии. Свернутый сюжет из книги Эсфирь — в пьесе «Стефанотокос». Последовательный ряд свернутых сюжетов может образовывать драматические произведения, как например декламация «*Fluctuans oceano mundi*» или декламация А. Рихтера 1717 г.

В строении сюжетов участвует также принцип параллельного действия, сочетающийся с принципом контраста, как в «Ужасной измене сластолюбивого жития». Сюжет школьных драм может быть организован

вокруг одного конфликта, иметь разработанную мотивировку («Комедия притчи о блудном сыне» Симеона Полоцкого), но его стройность может нарушаться вставками, почти равными по величине сюжету («Действие на страсти Христовы списанное»), или он может состоять из слабо связанных частей, подчиненных только общей идее («Торжество мира православного»). Сюжеты могут развивать одну линию действия, реже две. Они бывают одночастными, двух- и реже трехчастными.

Семантическая структура сюжета школьной драмы доминирует над формальной, т. е. смысл всегда подавляет фабулу. Возможно, что семантическая структура внешне совпадает с формальной. Имеются в виду моралите, пьесы-аллегии, где все действия героев имеют символическое значение, где весь сюжет представляет собой развернутую реализованную метафору («Диалог о Мире»). Возможно, что фабула, событийная сторона, подавляет смысл. Действия героев скрывают значение пьесы, и оно должно быть из них непосредственно выведено. Такое соотношение налицо в драмах с развитым светским сюжетом, имеющих религиозное значение, как в польской пьесе «Jezus Nazareus...», где преследования и смерть немецких принцев Конрадина и Фридриха символизируют муки и смерть Христа, в пьесах-панегириках, где мифологический сюжет — путешествие Язона за золотым руном — прославляет выдающегося педагога, совершившего путешествие в Италию. В выявлении значения драм оказывают помощь их названия, обычно распространенные, объясняющие значение того, что будет показано на сцене, так называемые малые части драмы — пролог, хоры, эпилог — и сентенции. Формальная структура сюжета может подавлять семантическую. Значение сюжета теряется на фоне сложных перипетий («Акт о Калеандре и Неонилде»), хотя обычно именно идея подчиняет себе весь театральный текст.

Аналогично тому, как соотносятся событие и его значение в драме, соотносятся герой и его атрибут. Герой — это не характер, не тип, а носитель некоего атрибута, одного определенного качества. Герой — знак, значение которого зависит от воли автора и восприятия зрителя. Он может означать язычество, как сарацинский король Абдеррага («Рамирова победа»), веру, как мученик Нарцисс («Thronum Amore in cordi Narcissi»), и больше никак не характеризоваться. Будучи носителем атрибута, герой мог выступать как символ другого героя, который мог даже и не появляться на сцене. Библейские герои символизируют Христа в украинском «Действие на страсти Христовы списанном», где он появляется только в живых картинах. В результате подобного соотношения героя и атрибута наравне с героями в пьесе «играли» аксессуары. Только благодаря аксессуару происходит действие очень сложной по сюжету польской драмы «Gratia homini...» (лишь благодаря тому, что кольцо все время движется по кругу героев, развивается действие: с помощью кольца оправдывают, убивают, мирятся и т. д.).

Герои школьной драмы в большинстве случаев входят в систему, состоящую из трех уровней, направленную по вертикали. Высший уровень образуют главные герои пьесы, наиболее независимые среди всех остальных, преддрешающие ход событий. Следующий за ним и зависящий от него уровень — это второстепенные герои, реализующие намерения главных. Они по сравнению с главными гораздо более активны. Главным, а иногда и второстепенным, подчиняются вспомогательные герои — слуги, посланцы, солдаты. Они связывают героев между собой и передают сообщения. Часто герои драмы объединяются на основании родства. Они все принадлежат одной семье. Они могут быть также связаны узами феодальной зависимости.

Герои не только входят в общую систему, но могут также выстраиваться в цепи, последовательно выполняя одно и то же действие. Например, цепь героев преследует Конрадина и Фридриха («Jezus Nazarene»). Они могут объединяться в пары, особенно часто в агиографических драмах. Например, образуют пару братья-мученики Борис и Глеб, отец и сын («Amor victor et Victima»), учитель и ученик («Gemini fratres»).

Герой школьной драмы — это постоянная величина. На протяжении пьесы он характеризуется постоянным набором функций. Каждому герою присущ определенный набор, и его функции никогда не совпадают с функциями других героев, за исключением вышеуказанных случаев объединения героев в цепи или в пары. Круг их функций строго очерчен. Поэтому выделяются такие классы героев, как тиран, мученик, убийца, жертва. Обычно набор функций бывает задан герою сразу, в начале драмы. По мере развития сюжета он получает функции, только варьирующие эти исходные. Герою школьной драмы не известна эволюция. Он не изменяется по ходу сюжета, совершает только то, что может подтвердить однажды данную ему характеристику. Исключение составляют те герои агиографических драм, которые переживают обращение («Действо о святей мученице Евдокии»). Они качественно изменяются, и их изменение — это всегда скачок, взрыв, мгновенное преобразование.

Герои школьного театра в целом пережили эволюцию. Из условных фигур носителей отдельных качеств они, переходя из жанра в жанр, превращались в фигуры более конкретные. Условный грешник моралите становился человеком, борющимся со страстями (*homo militans*), в светской драме. Окружающие его аллегории пороков и добродетелей также материализовались, приобретали вид врагов или помощников героя. Очевидно, что условные и реальные герои сосуществовали на сцене и что в театре, не столь активно, как в литературе, шел процесс их индивидуализации.⁵

Полностью положение героя выясняется при исследовании картины мира, которую воссоздает школьная драма. Она, не будучи скрытой ни от зрителя, ни от исследователя, вычленяется путем анализа театральных текстов в парадигматическом плане. Герой школьной драмы совершал не так много действий, но обязательно передвигался из одного пункта в другой, путешествовал. В драмах, принадлежащих различным кругам, это перемещение происходило различно, в художественном пространстве разного вида, и значило оно не одно и то же. В моралите герой мог двигаться по двум направлениям — горизонтально и вертикально. Горизонтальный путь человек проходил по земле, это была его земная, реальная жизнь, движение к смерти (ср. польское моралите «Путник, или Древо жизни»). Вертикальный путь — это была его трудная дорога к небу. Оба пути могли быть представлены на сцене, как в «Успенской драме» Димитрия Ростовского. В моралите человек часто именовался путником, мореплавателем. Он стоял перед выбором правого или левого, верного или ложного пути, терялся в лабиринте. В агиографических драмах обычно бывают отмечены начальная и конечная точки путешествия героя, иногда и срединная, как в «Комедии о Ксенофонте и Марии». Так как путь раскрывал отношение агиографического героя к миру, в пути он решал все свои проблемы, вступал в отношения, разрешал конфликты. Художественное пространство оказывается чрезвычайно значимым элементом художественной структуры этих

⁵ Д. С. Лихачев. Развитие русской литературы X—XVII веков. Л., 1973, с. 146—152.

драм. Оно могло быть линейным, когда действие развивается с перемещением героя («*Thgonum amoris...*»), точечным, когда сюжет развивается в перерывах движения героя, когда его вершинные точки совпадают с остановками героя («Комедия притчи о блудном сыне» Симеона Полоцкого). Линейное пространство свойственно пьесам авантюрно-романного типа (ср. «Комедию о графе Фарсоне», «Действие о князе Петре Златые ключи»). Точечное пространство также свойственно пьесам со светской тематикой, пьесам о сражающихся королях, где бывает два противопоставленных пункта: дворцы или страны противников и — место встречи королей, поле сражения. Этот же тип представлен в пьесах с темой власти и в части агиографических драм. В них главный герой, реже — второстепенный, перемещается из дворца в тюрьму. В светских пьесах так раскрывалась тема возвышения — падения героя (счастье — несчастье), в агиографических так изображалось возвышение святого. Отказавшись от власти и не изменив вере, герой попадает в тюрьму, принимает муки и погибает. В первом и во втором случаях, т. е. в агиографических и светских пьесах, движение героя направлено по вертикали — снизу вверх или сверху вниз, но оценивается оно противоположно. Когда герой-мученик перемещается с вершины благополучия, из дворца, вниз, в темницу, он тем самым возносится. Отказываясь от земных благ, он стремится к небу. В светских пьесах это перемещение действительно означало лишение, полную потерю благополучия героя, из счастливого он превращался в несчастного. В панегириках, части моралите, в пьесах мистерийного типа, повторяющих библейский хронотоп, художественное пространство могло быть безотносительным к смыслу пьесы, не играло сюжетообразующей роли.

В соотношении постоянного перемещения героев школьной драмы и их монологов и диалогов, построенных по риторическим правилам, еще раз проявляется принцип контраста, организующий барочный школьный театр.

В меньшей степени в роли организующей категории школьной драмы выступало время. Оно могло быть иррелевантным. Безразлично, какими отрезками времени отделялись действия аллегорий Польши и России в панегирических драмах. Между отдельными эпизодами моралите могли проходить десятилетия, как в пьесе об Алексии. Художественное время могло совпадать со временем протекания спектакля. Категория времени сама по себе привлекала драматургов. Его аллегория, так же как и аллегория Вечности, часто появлялась на школьной сцене. Время — с кругом, Вечность — с книгами в руках. Время представлялось скоротечным, необратимым, всемогущим.

Мир, изображаемый в театре школы, был миром, строго разделенным по дихотомическому принципу. В нем все подчинялось противопоставлению добра и зла, божеского и дьявольского, верха и низа, внутреннего и внешнего. Двойствен был и человек. Двойственны силы, которые его окружали. Аллегории добра и зла, пороки и добродетели выступали противоборствующими парами: гордость — смирение, зависть — кротость (ср. «Успенская драма» Димитрия Ростовского). Каждая из этих аллегорий могла сама по себе раздваиваться, выступать как положительная и как отрицательная категория; так появлялись Ревность российская и Хищение несправедливое («Свобождение Ливонии и Ингерманландии»). Если этого раздваивания не происходило, выступление в двух ипостасях заменялось разделением явления действительности или абстрактного понятия на две половины — добрую и злую.

Будучи разбитым на две половины или всегда готовый к раздваиванию, разделению, мир школьного театра — это не некий конкретный

мир, страна или город, это — вселенная. Если даже в пьесе и назван какой-то определенный пункт как место действия, он все равно характеризуется признаками космического свойства. Человек на фоне бесконечного во времени и пространстве мира выступал как могущественный властелин и одновременно был ничтожной песчинкой, затерявшейся в огромном мире. Он постоянно изменялся, колеблясь от добра к злу, от счастья к несчастью, вторя бесконечным и постоянным изменениям мира в целом. Он был игрушкой в руках фортуны, от вращения колеса которой зависела его судьба. Человек не только не постоянен. Он всегда противоречив во внешнем и внутреннем облике. Он совершенен духовно и безобразен телесно, и наоборот, в нем никогда нет гармонии.

Мир, окружающий человека, кроме того, имеет иерархическое строение, что отражается как в устройстве школьной сцены (она бывает трехъярусной, где каждый ярус соответственно изображает небо, землю, ад), так и в драматических текстах.

Представляя мир как иерархическую структуру, направленную по вертикали, состоящую из ряда семантических оппозиций, школьный театр обладал такой поэтикой, которая может быть представлена в виде ряда оппозиций. Ни один его художественный прием, ни одна тенденция в отображении действительности не существовали на школьной сцене изолированно. Они динамически взаимодействовали со своими противоположностями, и в их борьбе — сочетании рождались наиболее характерные для природы этого театра черты. Так, обычно школьный театр именуют театром условным, аллегорическим. Наличие аллегорических фигур считается его основным характерным признаком, хотя главная его особенность состоит в постоянном столкновении и немедленном отталкивании аллегорической линии и линии натуралистической, линии реалистического отображения. Сцены-метафоры, условно изображающие человеческую жизнь, перемежаются со сценами бытовыми, комическими, сценами жестоких убийств. Мертвецы и аллегория Надежды, крестьяне и добродетели выступают наравне в одних и тех же эпизодах. Чтобы усилить или раскрыть значение условных сцен, драматурги строят контрастирующие с ними по материалу и методу обработки сцены повседневной жизни. Чтобы придать этой жизни высший смысл, они реализуют на сцене метафоры, заставляют играть символы. В этом столкновении вещи и идеи, абстрактного и конкретного — характерная особенность воспроизведения мира в школьном театре, вызывающая соответственно столкновение условного и наивно реалистического способа воспроизведения этого мира.

Линия реалистического отображения господствует в интермедиях, как дидактических, тематически связанных со школой, так и в бытовых, зарисовках типа ярмарочных сценок, в интермедиях фольклорного происхождения. Эта линия существует в религиозных драмах мистериального типа. С тем чтобы библейские сюжеты стали доступными массовому зрителю, драматурги превращают их в произведения «повседневного реализма».⁶ Эта трансформация произошла в «Жалобной комедии об Адаме и Еве», в польской пьесе «Кровавая схватка», сценах пастырей «Рождественской драмы» Димитрия Ростовского.⁷ Эта линия определила место примитивных натуралистических сцен пыток, мучений, убийств. Несмотря на многочисленные запреты, они изображались чрезвычайно детально. Линия реалистического отображения сказывается и

⁶ Э. Ауэрбах. Мимесис. М., 1976, с. 166.

⁷ См. также украинские рождественские вирши: П. Житецкий. Малорусские вирши правоописательного содержания. — Киевская старина, 1892, т. XIV, с. 37—58.

в изменении характера героя, что было связано с общим процессом эмансипации личности, «индивидуализацией» быта, его вторжением в литературу,⁸ в том числе и в театр. Так в театре школьного барокко пересекались два мира — холодный и рассудочный мир абстракций и мир повседневный, полный заурядных подробностей и страха смерти.

Пересечение этих миров проходит параллельно постоянному процессу материализации абстрактных понятий и лишения вещественности конкретных явлений. Все вещественное, материальное предстает на школьной сцене в условном виде, выглядит как вытяжка из него высшего смысла. Все, что на самом деле лишено материальной оболочки, на сцене ее приобретает. Аллегии — это материализованные идеи, имеющие сценическое воплощение. В аллегиях постоянно совершается переход от условного к конкретному и обратно. Любое абстрактное понятие, отвлеченную категорию, явление природы на школьной сцене может представить актер, облаченный в соответствующий театральный костюм и снабженный необходимыми аксессуарами — символами. Так, Зима выглядит как старик, одетый в шубу, Ярость восседает на драконе, и т. д. Будучи овеянные идеями, они совершают конкретные физические действия, ссорятся между собой, голодают, даже умирают. По своему происхождению аллегии различны, но все появились в результате отчуждения знака от значения. От драматических персонажей отвлекались их пороки и добродетели, их отдельные черты, эмоции. Могла иметь место метонимия. Целое понятие или фигура в этом случае членились на части, благодаря чему возникали такие аллегии, как Гнев божий, Милость божия, Сердце божьей матери, которые в совокупности могли образовывать единую фигуру. Ряд аллегий школьного барокко — это персонификации, такие как Слава, Тиранство, Фортуна, Зима, Азия. Оторвавшись от знака, значение не повисало в воздухе, а получало новую материальную оболочку, вид которой определялся театральной поэтикой и общекультурными традициями.

Аллегии были постоянными величинами и характеризовались постоянными функциями. Они образовывали систему, где фигуры, олицетворяющие черты характера, эмоции человека, располагались по кругу, неподвижным центром которого была аллегия души, Натура людская, Естество человеческое. В свою очередь этот круг является центром, также неподвижным, по отношению к большему кругу, по окружности которого располагаются аллегии, олицетворяющие силы Добра и Зла или различные обстоятельства жизни человека.

Аллегии находятся в иерархических отношениях. Одни из них подчиняют себе другие. Так, Мир может выступать как гетман, предводитель грехов. Аллегии, как мы уже говорили, обязательно разбивались на пары: Чистота—Грех, Страх—Мужество и т. п. Все они могли быть активнее реальных героев и руководить их действиями. Они выступали наравне с ними, но могли уходить в малые части драмы, т. е. в пролог, хоры, эпилог, оставляя собственно драму реальным героям. Существовало множество пьес, все действующие лица которых были аллегорическими фигурами.

Между аллегиями распределялись те художественные задачи, которые в современном театре выполняет один актер, изображая душевное состояние героя. Аллегии могли, появившись на сцене, заменить целый сценический эпизод. Драматургу было достаточно вывести фигуру Войны, и он мог не показывать войну, сражения на сцене. Аллегии,

⁸ Д. С. Лихачев. Развитие русской литературы X—XVII веков, с. 152—154.

кроме того, усиливали значение действий реальных героев, возводили его на ступень «аллегорическую». Особенно это касается фигур гениев.

Аллегии заставляли зрителя не сопереживать, а рассуждать в отличие от воздействия реальных героев, которые требовали иной эстетической реакции. Двойственность эстетической реакции — еще одно проявление принципа контраста в поэтике школьного театра. Аллегии — это также пример того, какое большое значение придавалось в то время визуальности. Чтобы быть понятыми, отвлеченные понятия становились видимыми, приобретали конкретный облик.

Знаковая природа аллегорий — это только одно из проявлений знаковой школы театра, которую вслед за А. Шене⁹ обычно называют эмблематичностью, что вполне оправданно, так как в эмблеме с наибольшей последовательностью выразилась общая тенденция барокко к разложению художественного знака на означающее и означаемое, игра со значением достигла предела. Аллегии в этом плане — явления того же порядка, что сюжетные структуры, где налицо несовпадение формального и семантического уровней, где событийный ряд внешне никак не связан со значением. В этом же ряду находятся сюжеты, состоящие из двух частей, протасиса и аподосиса, служащего интерпретации протасиса, картинные декламации, в которых на сцене представлялось живописное изображение и актеры читали текст, комментирующий его. Близки к этим элементам школьной драматургии живые картины, в которых живописное изображение заменялось немymi сценическими эпизодами, но текст актерам, участвующим в них, не доверялся, — его произносили другие. Аналогично возникало симультанное сценическое действие. Появлялись также пьесы, состоящие из слабо или никак не связанных между собой эпизодов, но подчиненные общей идее, пьесы, в которых каждый последующий эпизод служил объяснению предыдущего («Мифибозет»). Возможность раздельного существования знака и значения вызвала также и определенное соотношение слова и действия в драме. Герои не только изображали, но и объясняли свои действия, произнося множество сентенций, должных комментировать их участие в событиях.

Раздельное существование знака и его значения, означающего и означаемого, приводило к многозначности барочного произведения. Каждое явление действительности в нем не только заново называлось и описывалось, но и заново получало значение, которое вырывало его из хаоса вещей и вводило в строго упорядоченный мир. Этих значений было много. Очевидно, что они не всегда были новыми, тем более этого и не требовалось. Существовал специальный словарь значений. Они содержались, например, в эмблематических сборниках, которые, кстати сказать, оказали огромное влияние на театральные костюмы, декорации, аксессуары и на словесный текст школьной драмы. Тенденция к многозначности в школьном театре встречалась с его дидактической направленностью, что ее и ограничивало.

Расчленение художественного знака сочетается с общей тенденцией искусства того времени к интерпретации, которая во многом подчинила себе школьную драму.¹⁰ Все, что описывалось, показывалось, изображалось на сцене, обязательно объяснялось. Само по себе изображение не было ценным. Оно становилось таковым только благодаря интерпретации. На описание объекта и интерпретацию распадалась стихотворные,

⁹ A. Schöne. Emblematic und Drama im Zeitalter des Barock. München, 1968.

¹⁰ И. А. Чернов. Из лекций по теоретическому литературоведению. Тарту, 1976.

прозаические, а также драматические произведения. Драматический сюжет получал объяснение в прологе и эпилоге. Объясняли его также хоры. Все драматические герои также толковали события, представленные на сцене. Интерпретации отводились специальные сценические эпизоды, как например в польском диалоге «Мифибозет». Часто одна интерпретация следовала за другой, образовывалась цепь объяснений, каждое из которых углубляло предыдущее. Интерпретации могли входить в последовательный ряд, создавать свою собственную систему, которая могла жить независимой от интерпретируемых объектов жизнью. Так произошло с античными мотивами на школьной сцене. Они существовали как особый художественный язык, правила перевода с которого были хорошо известны как зрителю, так и драматургу.

Итак, школьный театр сосредоточил в себе доминантные черты искусства своей эпохи. Он колебался между миром действительности и миром искусства, будучи частью педагогической программы и входя в паратеатральную субкультуру. В нем слово сочеталось с музыкой. Он испытывал влияние изобразительного искусства, впитывал в себя элементы архитектуры. Театр выразил важнейшие тенденции того времени к синтезу различных видов искусств, постоянное нарушение границ между ними. Он был искусством риторическим. Его художественная система может быть описана не с помощью единичных признаков, а их пар, например, таких, как реалистический и условный способ отображения действительности. Школьный театр — это театр, искусство которого основано на контрасте. Каждая его черта входит в ряд противопоставлений. Риторическое слово контрастирует с примитивным натурализмом, аллегорические фигуры соседствуют с интермедияльными героями, трагические события сменяются фарсовыми сценами. Школьный театр и многообразен и однообразен одновременно в своих темах, сюжетах, художественных приемах. Он участвовал в поисках «высшего» смысла, которые вело все искусство того времени, но, будучи искусством дидактичным, шел в этих поисках в одном направлении. Школьный театр, следуя правилам поэтики, стремился быть нормированным искусством, но на практике постоянно эти нормы нарушал, сдвигая границы жанров, порождая тем самым новые, контаминируя сюжеты, принадлежащие различным кругам. В Польше, на Украине и в России школьный театр наиболее полно выразил тенденции искусства барокко. Он был его проводником в славянских культурах, хотя, конечно, выполнял при этом различные общественные и культурные функции. В России, как известно, барокко были свойственны функции Ренессанса, которые, очевидно, были присущи и школьному театру.¹¹

¹¹ Д. С. Лихачев. Развитие русской литературы X—XVII веков, с. 210—217.