

Н. С. ДЕМКОВА

Драматизация повествования в сочинениях протопопа Аввакума

Стиль сочинений протопопа Аввакума, представляющих собой яркое, новаторское явление в русской литературе XVII в.,¹ настолько индивидуален и неповторим, что оказывается возможным по отдельным фрагментам текста опознать авторство Аввакума даже в тех случаях, когда имя автора в рукописях не указано.

Примеры такой бесспорной атрибуции аввакумовских текстов мы находим в публикациях В. И. Малышева, издавшего в 1951 г. ряд фрагментов из неизвестной ранее компилятивной редакции Жития Аввакума по Прянишниковскому списку начала XIX в.

Рассмотрим один из этих фрагментов. «В Крестовой Никон да я, да Кokoшилов дяк, много говоря, и лстя ко мне. А у меня горит сердце-то на него, сердито крошу. И он Кokoшилoву говорит: „Иван, а Иван, худа гадина протопоп сей, а пострадать мне от него!“ И он ему супротив рек: „Да и ты, де, государь, учини ему конец!“ И он паки: „Нельзя, брате, загорожено, боюся!“ Да и отпустил меня. В те поры я шапкою тряхнул: „Отрысаю, — реку, — прах прилеший от ног моих!“ — да и пошел. „Примись, — реку, — за меня, такой-сякой“, — идучи говорю. А что зделаеш, нашу же братию многих погубил. . .».²

Выбранный фрагмент текста (при всей незавершенности и необработанности его литературной формы) достаточно полно характеризует особенности аввакумовского стиля. Здесь, как и в других сочинениях Аввакума, повествование тесно связано с личностью автора, с фактами личной биографии. Личностное, даже эгоцентрическое начало проявляется и в повышенной эмоциональной экспрессивности отрывка, и в откровенной обнаженности мыслей рассказчика («а у меня горит сердце-то на него. . .», «а что зделаеш. . .»), в искренности, исповедальности его тона. В данном фрагменте отчетливо проявляется еще одна черта, присущая сочинениям Аввакума, — разговорная интонация повествования.

Однако все эти особенности, даже приметы стиля Аввакума, уже не раз отмечавшиеся исследователями, каждая по отдельности могут быть выявлены в сочинениях и других авторов эпохи позднего средневековья и «переходной поры». Эмоциональная экспрессивность текста, разговорная интонация свойственны, например, публицистике Ивана Грозного, исповедальность тона может быть обнаружена в отдельных фрагментах

¹ См.: П а н ч е н к о А. М. Аввакум как новатор // РЛ. 1982. № 4. С. 142—152.

² Цитируем с некоторым изменением пунктуации по изданию: М а л ы ш е в В. И. Заметка о рукописных списках Жития протопопа Аввакума // ТОДРЛ. М.; Л., 1951. Т. 8. С. 388. — Полностью редакция издана В. И. Малышевым в кн.: Житие протопопа Аввакума, им самим написанное, и другие его сочинения. М., 1960 (далее: Житие, 1960). С. 305—343. — О Прянишниковской редакции как первоначальной редакции Жития см.: Д е м к о в а Н. С. Житие протопопа Аввакума: (творческая история текста). Л., 1974. С. 107—140.

сочинений Андрея Курбского или в сочинениях современников Аввакума — в личных посланиях царя Алексея Михайловича, в челобитной Василия Полозова, в сочинениях дьякона Федора, инок Авраамия и др.

Эти стилистические явления, спорадически возникающие в текстах публицистов XVI—XVII вв., отражают ту свободу, которая появилась в конце средневековья у книжников, расширяющих — за счет живой разговорной речи — рамки стилистических канонов традиционных жанров. Сочинения Аввакума содержат нечто большее, чем следование словарю и отдельным приемам разговорной речи. И в повествовательных, и в риторических жанрах Аввакум последовательно ориентируется на образный строй, синтаксис и основные принципы построения текста, присущие устной художественной прозе. Важнейшим из конструктивно и художественно значимых принципов организации текста в сочинениях Аввакума, выросших из поэтики устной народной прозы, является, на наш взгляд, принцип драматизации повествования.

Возвращаясь к процитированному выше фрагменту Жития из Прянишниковского списка, нетрудно заметить, что текст фрагмента представляет собой как бы запись авторского устного рассказа, воспроизводящего, по-видимому, эпизод столкновения Аввакума с патриархом Никоном накануне первой ссылки Аввакума из Москвы в сентябре 1653 г. И композиция этой «записи», и система характеристик действующих лиц построены таким образом, что повествование Аввакума воспринимается как запись драматического «действия». Краткая информация о ситуации и месте происшествия («В Крестовой Никон да я, да Кокошилов дьяк. . .») предваряет диалог персонажей («И он. . . говорит», «И он. . . супротив рек», «И он паки. . .» и т. д.); диалог составляет основное содержание сцены и завершается эффектной итоговой репликой Аввакума, декларирующей полный и окончательный разрыв его отношений с патриархом — отступником («Отрясаю, — реку, — прах прилепший от ног моих! . .»). Композиция изображенной сцены зиждется на принципе контраста,³ она драматически напряжена. В тексте четко противопоставлены противоположные действия участников спора: Никон и дьяк говорят с Аввакумом, обманывая его («лстя ко мне»), Аввакум, наоборот, в открытую «сердито крошит» противников. Содержание диалога Никона и дьяка косвенно отражает то напряжение, которое возникает в реальном споре («. . . а пострадать мне от него! . .», «. . . учини ему конец!» и др.). Кроме того, в сцене контрастируют расчет и осторожность Никона («. . . загорожено, боюся!») и бесстрашие «горящего сердца» Аввакума. Напряжение разрешается ударной в драматургии сцены репликой Аввакума и его картинным жестом: «. . . я шапкою тряхнул: „Отрясаю, — реку, — прах. . .“».

Контрастная композиция рассказа, драматургические средства характеристики действующих лиц и изображаемой ситуации в целом позволяют утверждать, что художественная выразительность аввакумовских текстов и их литературная неповторимость в значительной степени базируются на своеобразном драматургическом начале аввакумовского художественного видения. Создавая тот или иной эпизод повествования, Аввакум как бы заново проигрывает его и перед собственным мысленным взором, и перед читателем-собеседником, избегая описаний и отбирая для «сцены» только самые самые существенные и выразительные моменты. Можно даже сказать, что принцип драматургического воссоздания сцен прошлого и драматургический принцип организации любого текста — и повествова-

³ О принципе контрастности изображения в Житии как об одном из основных принципов его композиции см.: Демкова Н. С. Изучение художественной структуры Жития Аввакума. Принцип контрастности изображения // Пути изучения древнерусской литературы и письменности. Л., 1970. С. 100—108

тельного, и публицистического, и даже экзегетического — являются основой основ художественного своеобразия сочинений Аввакума.

Стремление Аввакума к драматизации повествования было давно замечено исследователями: В. В. Виноградов, рассматривая стилистическую систему Жития, писал о «звуковых жестах» Аввакума,⁴ Д. С. Лихачев, характеризуя юмор Аввакума, отмечает, что «Аввакум был своеобразным комедийным режиссером» и что события священной истории он «перекладывает... в комедийные и даже фарсовые сценки».⁵ Ранее об этой особенности творческого метода Аввакума писал и В. Е. Гусев, анализируя новаторскую форму Жития: «Иногда в Житии возникают целые драматические миниатюры».⁶ Однако никто из исследователей не рассматривал принцип драматизации текста как кардинальный и общий принцип мировидения Аввакума, хотя В. В. Виноградов уже в 1922 г. писал о значении сказа (а в 1954 г., уточняя это понятие, писал о значении элементов «народно-драматического сказа») в стилистической системе Жития.⁷ Сразу же отметим, что драматизация повествования в Житии — это особая проблема, требующая специального изучения, так как она затрагивает сложный и малоизученный вопрос о соотношении драматического и эпического начал в новелле и в сказе,⁸ а также вопрос о структуре образа автора и повествователя в Житии.⁹ Все эти соотношения не могут быть рассмотрены в рамках данной статьи, цель которой — указать на драматизацию повествования как на одну из ярких примет индивидуально-неповторимого стиля Аввакума.

Анализ сочинений Аввакума разных жанров показывает, что принцип драматизации текста присущ не только его Житию и что он не сводится к проблемам воссоздания или имитации народно-драматического сказа, а представляет собой сложную систему взаимодействия различных художественных средств и приемов. Рассмотрим некоторые аспекты этой системы.

Художественное мировидение Аввакума было драматургично: он видел мир и воспроизводил его как мгновенные драматические сценки. Таково, например, в Житии (по Прянишниковскому списку) описание заключения Аввакума в «темной полатке» (подземной тюрьме) Николо-Угрешского монастыря: «... голова со стрельцами стоит день и ночь пред дверьми, аз же пою богу моему, дондеже есмь».¹⁰ Аввакум цитирует здесь текст псалма (СIII, 33), и фраза псалма «Аз пою богу моему...» становится одновременно описанием действия Аввакума: он поет во время заключения. Перед читателем возникает — как бы на сцене — остановленная волей художника группа персонажей: стрельцы у дверей «темной полатки», внутри «полатки» находится Аввакум, из «полатки» доносится (именно доносится, иначе нельзя себе этого представить) пение Аввакума:

⁴ Виноградов В. В. О задачах стилистики: Наблюдения над стилем «Жития протопопа Аввакума» // Русская речь. Пг., 1923. С. 272.

⁵ Лихачев Д. С., Панченко А. М., Понирко Н. В. Смех в Древней Руси. Л., 1984. С. 65—66.

⁶ Гусев В. Е. Протопоп Аввакум Петров — выдающийся русский писатель XVII века // Житие, 1960. С. 42.

⁷ Виноградов В. В. 1) О задачах стилистики. С. 209—217 и др.; 2) К изучению стиля протопопа Аввакума, принципов его словоупотребления // ТОДРЛ. М.; Л., 1958. Т. 14. С. 371—379.

⁸ Все еще в силе остается пожелание В. В. Виноградова 1925 г.: «Изучение принципов строения диалогической речи в новелле, еще не начатое в русской литературе, поможет раскрыть не только приемы сплетения ее со „сказом“, но и те особенности, которые присущи ей как особой разновидности художественной речи, организующей драму» (Виноградов В. В. О поэзии Анны Ахматовой: (Стилистические наброски) // В. В. Виноградов. Поэтика русской литературы. М., 1976. С. 459).

⁹ Начатое большое исследование М. В. Меркуловой, к сожалению, осталось незаконченным. См.: Меркулова М. В. Речевая структура образа автора в Житии протопопа Аввакума // ТОДРЛ. Л., 1977. Т. 32. С. 319—331.

¹⁰ Житие, 1960. С. 329.

«Аз же пою богу моему, дондеже есмь. . .». Здесь — зрелищно, без детального описания — изображена ситуация, как бы схвачена мгновенно расстановка героев на сцене.¹¹

Воссоздавая картины реальной действительности в отдельных эпизодах («новеллах») своих сочинений — и в Житии, и в публицистических текстах, — Аввакум стремится в повествовании прежде всего к фиксации действий персонажей, к использованию зрительных и слуховых образов, к созданию иллюзии сиюминутности происходящего. Большую роль в повествовании Аввакума играют такие чисто драматургические средства изображения, как реплики и диалоги героев.

Проблема драматизации текста в сочинениях Аввакума в конечном счете связана с проблемой художественной изобразительности, так как открытие новых способов изображения человека в XVII в. было во многом связано с репродукцией, воспроизведением речи персонажей. Сохраняя отдельные реплики или выражения современников не в стерто-нейтральной, но в их индивидуальной словесно-интонационной форме, Аввакум отбирал из их речей необходимое: одной репликой ему иногда удается очень точно обрисовать человека (или собственное восприятие этого человека). Так, например, в «О трех исповедниках слове плачевном»¹² воссоздаются с помощью реплик психологические портреты и состояния персонажей. Вежливо ласков льстец и обманщик Федор Ртищев. «. . . сестрица, — так Ф. Ртищев обращался к Ф. П. Морозовой, — потешь царя тово и перекрестися тремя перстами, а втайне как хочешь, так и твори. И тогда отдаст царь холопей и вотчины твоя». Энергична и одновременно беззащитна Федосья Морозова. . . Аввакум описывает состояние Морозовой во время коротких мгновений свидания с ним, находившимся в то время в заключении в одном из московских монастырей: «. . . из кореты кричит, едучи: „Благослови! Благослови!“ А сама быто смеется, а слезы текут». Горько сокрушается в своей темнице о судьбе брошенных детей Евдокия Урусова: «Ох, батюшко, ох, свет мой! Помолись о детушках моих. . . Помолися, свет! Помолися, батюшко!». . .

Сценичность повествования Аввакума проявляется и в том, что эмоциональное состояние персонажей, их чувства и отношения он, как правило, передает посредством описания их действий и движений.¹³ Эта особенность повествования Аввакума в Житии была отмечена В. В. Виноградовым, который писал, что в Житии «рельефно выделяется тенденция к фиксации наглядного обнаружения чувств в действиях. Вследствие этого формулы непосредственного выражения эмоций избегаются».¹⁴ Однако это особенность не только Жития: она может быть обнаружена в любом жанре сочинений Аввакума — всюду, где есть эпизоды (вставные новеллы), фиксирующие его собственные или чужие устные рассказы. Так, например, Аввакум включил в «Книгу бесед» рассказ неизвестного о

¹¹ Одновременно это описание кроме зрелищного (и психологического) эффекта изображения содержит глубокий идеологический подтекст: оно проецируется на хорошо известные читателю XVII в. евангельские события — заключение в темницу Христа и апостола Петра — и на агиографическую традицию рассказов о мучениках. Так, на сцену, изображенную Аввакумом, падает отблеск сакрального действа, священной мистерии «страстей», и она сама начинает восприниматься как часть этой мистерии.

¹² Житие, 1960. С. 295—302.

¹³ Отметим, что понятие сценичности изображения отнюдь не совпадает с понятием сюжетности, с наличием интриги в повествовании, оно связано прежде всего с динамикой восприятия читателем зрительных образов, созданных повествовательным текстом. См., например, один из сценически организованных фрагментов Жития Михаила Клопского в первоначальной редакции XV в.: «Старец сидит на стуле, а перед ним свеча горит. А пишет, сидя Деания святого апостола Павла» (Д м и т р и е в Л. А. Повесть о житии Михаила Клопского. М.; Л., 1958. С. 89). Особенно часто сценичность изображения прорывается именно в таких неофициальных текстах средневековой литературы, генетически связанных с устным рассказом и еще литературно не обработанных.

¹⁴ В и н о г р а д о в В. В. О задачах стилистики. С. 25.

будто бы состоявшемся разговоре Анны Ртищевой (сестры Ф. М. Ртищева, активной сторонницы реформы Никона) со Спиридоном Потемкиным, известным идеологом начального этапа старообрядческого движения. Укор Спиридона Потемкина («Вижу, де, Михайловна, половина ты ляховки!») в описании Аввакума вызвал ответный жест Анны: «Так она рожу-то закрыла рукавом!» (РИБ, 375).¹⁵

Тот же принцип создания образа посредством описания жеста, движения Аввакум использует и в сфере богословских истолкований, предельно сближая — в присущей ему манере — мир далеких теософских понятий с реальным, чувственным миром. Именно так, например, Аввакум создает в «Книге бесед» символическую картину освобождения Христом человечества от грехов.

Одна из главных тем сочинений Аввакума, смелого, бесстрашного человека, — бунт против духовных и светских властей и — одновременно — поиски оправдания этого бунта, так как в своей жизненной практике Аввакум постоянно вступал в противоречия с доктриной христианского смирения. Обоснование права на бескомпромиссную борьбу за духовную свободу «бунтарь-протопоп» (так его называл М. Горький) нашел в послании апостола Павла (Послание к галатам, IV, 31—V, 1) и использовал этот текст в «Книге бесед»: «Тем же, братие, несть мы (в издании: несмы. — Н. Д.) рабынина чада, но свободныя. Свободою, ею же убо Христос свободи, стойте, и не паки под игом работы держитеся» (РИБ, 357).

Толкуя этот текст своим читателям (в большинстве своем выходцам из социальных низов), Аввакум превращает его в четкий агитационный призыв — приказ, исходящий из уст самого апостола Павла, рупором которого является голос Аввакума: «Слышите, братие, что апостол Павел приказывает? Стойте крепко за Христа! Свободныя мы с вами люди. . .» (РИБ, 358).

Понятие свободы и сама христианская идея освобождения Христом человечества от грехов нуждались — в среде неискушенных читателей — в новых толкованиях, и Аввакум создает сцену, своего рода воображаемую пантомиму, вполне понятную уму и сердцу «верных простецов»: «. . . свободил нас Христос от греховного ига. . . снял с нас кошель сей с червями, пригвоздив е на кресте. . .» (РИБ, 358). Соединяя оба плана изображения — символический и предметно-материальный, Аввакум наглядно, зрелищно демонстрирует — посредством сценического «действия» — спасительную деятельность Христа-труденика, прибывающего гвоздями кошель чужих грехов («греховное иго») к своему кресту.

Драматургическое видение Аввакума проявляется на самых разных уровнях организации текста, и, в частности, весьма характерным признаком художественного метода Аввакума является использование им художественных тропов и фигур в качестве основы для создания развернутых драматизованных эпизодов и описаний. Этот прием наблюдается и в Житии Аввакума (в самом начале Жития на основе традиционного книжного символа «жизнь — море» построена сцена видения Аввакумом трех кораблей), и особенно он присущ его публицистическим текстам, в которых Аввакум объясняет еретический смысл нововведений в церковном обряде. Ограничимся двумя примерами. Изменения, внесенные Никоном в использование просвир во время литургии (просвира стала делиться на девять частей), Аввакум описывает как физическую казнь святых, совершаемую священником-никонианином во время церковной службы: «Дух святой во едино собрал лики святых, а ты разсек

¹⁵ Тексты Жития Аввакума по автографу редакции А цитируются по изданию: Р о б я с о н А. Н. Жизнеописание Аввакума и Епифания. М., 1963; другие сочинения — по изданию: РИБ. Л., 1927. Т. 39 (с упрощениями графики, принятыми для публикаций в ТОДРЛ; страницы и столбцы издания указываются в строке в скобках). Все остальные издания сочинений Аввакума оговорены особо под строкой.

девятью частми, тело церковное на уды раздробил, собака! Беду зделал: разрезал на части миленьких святых, яко волк разорвал все тело!» (РИБ, 487). Описание изменений, внесенных никонианами в церковную утварь, и прежде всего изменения формы креста, Аввакум образно интерпретирует как церковный грабеж, «воровство» в терминологии XVII в. И вновь создает динамическую, движущуюся картину разбоя: «Впряженны в колесницу четвероконну,¹⁶ везут быстро, все равно тащат еретики из церкви той». «Отцы церкви» наполнили ее богатством, украсили, «яко невесту», и «кровию своею со Христом запечатав, нам предали». Слуги антихриста — никониане («антихристова чадь») — грабят церковь: «... и разграбили, зело разорили. И крест с маковицы Христов стащили трисоставный, и поставили крыж латынской четвероугольный, а из церкви той все выбросили» (РИБ, 358). В другом фрагменте это уподобление развивается и превращается в сценическую интригу: действия никониан описаны как набег разбойников («Кто что захватил, тот то и потащил, «бесятца, играют в церкви той!» — РИБ, 367). Образ ограбленной церкви получает эмоциональное развитие: она, церковь, — невеста Христова, «мать всех христиан», поэтому все должны встать на ее защиту. Так, в сфере художественной образности найдено неопровержимое оправдание бунта Аввакума и старообрядцев: никониане ограбили родную мать, и поэтому молчать нельзя. «Полно, су, нам: мать нашу ограбили, святую церковь, да еще бы мы ж молчали! Не умолчим, су, и по смерти своей вашему воровству! Отдайте матери нашея имение все...» (РИБ, 367).

Какой бы фрагмент из сочинений Аввакума ни анализировать, видно, как, описывая событие, Аввакум воссоздает его, используя драматургический принцип изображения. Отсюда — неслучайность деталей, которые ему запомнились и которые он считает нужным отметить, зафиксировать в сознании читателей, отсюда же — художественно и идейно обусловленная смена крупных и общих планов изображения, принцип режиссерского монтажа фрагментов.

Рассмотрим — в связи с этой особенностью повествования Аввакума — фрагмент Жития, в котором описывается его возвращение в Москву после сибирской ссылки (с. 160—161). Начало рассказа лаконично и информативно, оно создает общий план повествования: «Таже к Москве приехал и, яко ангела божия, прияша мя государь и бояря, — все мне ради». Далее план становится крупным, внимание автора (и читателя) привлечено к одному определенному персонажу воспоминаний, из толпы бояр — уже крупным планом — выдвигается фигура влиятельного боярина, Федора Ртищева, друга царя, покровителя наук и начальника Тайного приказа: «К Федору Ртищеву зашел: он сам ис полатки выскочил ко мне, благословился от меня, и учали говорить, много-много, — три дня и три ночи домой меня не отпустил, и потом царю обо мне известил». Теперь в центре внимания читателя оказывается еще более значительный персонаж — царь Алексей Михайлович. В повествование включается рассказ о встрече Аввакума с ним, о внимании царя к прощенному им бунтовщику-протопопу, о его коротких, но уважительных беседах с Аввакумом: «Государь меня тотчас к руке поставить велел, и слова милостивые говорил: „Здорово ли де, протопоп, живеш? Еще-де видатца бог велел!“ И я сопровтив руку ево поцеловав и пожал, а сам говорю: „Жив господь и жива душа моя, царь-государь! А впредь — что изволит бог!“ Он же, миленькой, вздохнул, да и пошел куды надобе ему». Продолжающаяся далее тематическая подборка воспоминаний о царе раскрывается в тексте как серия кадров, мгновенных снимков, каждый из которых несет очевидную смысловую нагрузку: «Велел меня поставить на монастырском подворье в Кремли, и в походы мимо двора моего ходя, кланялся часто

¹⁶ «Колесница четвероконна» — это и есть метафорическое обозначение четвероконечного («четвероугольного») креста, введенного Никоном.

со мною, низенько-таки, а сам говорит: „Благослови-де меня и помолися о мне!“ И шапку в эту пору, мурьманку, снимаючи з головы, уронил, едучи верхом. А ис кореты высунется, бывало, ко мне». Путем создания зрительных образов (царь «клянялся. . . низенько», «шапку. . . уронил», «ис кореты высунется, бывало») утверждался факт близких контактов царя и протопопа и как бы постоянного тяготения царя к Аввакуму (отметим попутно, что все движения царя к Аввакуму направлены вниз: в описании соблюдается иерархия отношений).

То обстоятельство, что многие сочинения Аввакума и, главное, его Житие сохранились в нескольких редакциях, позволяет увидеть, как именно создавал Аввакум эти фрагменты-сцены, как возникал отмеченный выше эффект драмы.

Рассмотрим описание разговора Аввакума с Дементием Башмаковым после собора 1666 г. перед ссылкой его в Николо-Угрешский монастырь. Этот фрагмент варьируется в разных редакциях Жития.

В редакции сборника Заволоко (редакция В, создана в 1675 г.) эта сцена описана так: «И подержав на патриархове дворе, вывели меня ночью к спальному крыльцу; голова досмотрил и послал в Тайнишные водяные ворота. Я чаял, в реку посадят, ано от Тайных дел шиш антихристов стоит, Дементей Башмаков, дожидается меня, учал мне говорить: „Протопоп, велел тебе государь сказать: «Не бось-де ты никово, надейся на меня»“. И я ему поклоняюсь, а сам говорю: „Челом, реку, бью на ево жалованье! Какая он надежа мне! Надежа моя Христос!“ Да и повели меня по мосту за реку. Я, идучи, говорю: „Не надейтесь на князя, на сыны человеческия, в них же несть спасения“, и прочая. Таже полуголова Осип Салов со стрельцами повез меня к Николе на Угрешу в монастырь».¹⁷

Перед читателем возникает сцена: Аввакум выведен ночью из заключения и, думая, что его сейчас подвергнут казни, примечает, куда его ведут («послал в Тайнишные водяные ворота, я чаял, в воду посадят»); он видит стоящего на мосту Дементия Башмакова, начальника Приказа Тайных дел, «шиша антихристов», по терминологии Аввакума. Дементий — исполнитель воли царя: он передает слова царя Аввакуму. Когда Аввакума повели по мосту за реку (его ведут стражники, он идет не по доброй воле), он, идя прочь от Дементия, произносит молитву; речь Аввакума («Не надейтесь на князи. . .») эффектно завершает сцену. Две фигуры крупно выделены в сцене: всесильный Дементий Башмаков и узник Аввакум, идущий прочь от него, поющий слова молитвы. Момент схвачен, перед читателем как будто моментальный «кадр», «снимок» жизни.

Оказывается, эти «снимки» не всегда получались у Аввакума сразу; иногда они создавались им на основе предыдущего, строго документального описания. Так, в Прянишниковском списке Жития, который, по видимому, содержит фрагменты первоначальной редакции произведения, сохранился документальный «проспект» этого текста: «Отслали на патриархов двор, посадили за решетку и тут держали два дни. И в полночь обвели в Тайнишные ворота Житным двором на Тресвяцкой мост. И тут от Тайных дел Дементей Башмаков сказал мне: „Молися, де, богу и на государя надейся“. И отдал меня полуголове со стрельцами. И повезли из Москвы к Николе, на Угрешу, в монастырь».¹⁸ Сообщение о встрече с Дементием Башмаковым включено здесь в текст документальной записи, автобиографического мемората, точно фиксирующего время и место события и речь только одного из участников. Первоначальная документальная запись не содержит предположения Аввакума о немедленной с ним расправе (в ней нет слов «Я чаял, в реку посадят»), иначе освещает роль Дементия Башмакова в сцене встречи и иначе передает его речь.

¹⁷ Цитируем по тексту автографа редакции В с упрощением графики согласно правилам ТОДРЛ в кн.: Пустозерский сборник. Л., 1975. С. 47.

¹⁸ Житие, 1960. С. 329.

Дементий Башмаков присутствовал на мосту, выполняя, по-видимому, обычную службу начальника Приказа Тайных дел, следя за отправкой из кремлевской тюрьмы важного государственного преступника. Его фраза («Молися, де, богу и на государя надейся!») — не что иное, как обычное напутствие заключенному. Соответственно в Прянишниковском списке нет и ответа Аввакума с иронией в адрес царя, и его дальнейшей речи — молитвы, сказанной на мосту, завершающей сцену в редакции В.

Драматургическое видение Аввакума проявляется не только при создании им эпизодов, обладающих внутренней интригой — развитием действия, но и при описании героев; развернутая характеристика персонажей в сочинениях Аввакума также, как правило, создается с помощью драматических эффектов.

Как сценическое действие построена в «Книге бесед» (в восьмой беседе) сатирическая характеристика Илариона, епископа рязанского, жестокого гонителя старообрядцев, в прошлом земляка Аввакума. Аввакум вспоминает о нем, пересказывая библейский текст — историю Мелхиседека. Исходный момент в характеристике Илариона — контрастное противопоставление его суетности аскетизму библейского героя. Испытанный прием полемической аргументации *ad hominem* развивается здесь Аввакумом в драматическую миниатюру — в картину парадного выезда Илариона Рязанского — и в воображаемую беседу с ним автора: «Друг мой Иларион, архиепископ Рязанской! Видишь ли, как Мелхиседек жил? На вороных в каретах не тешился езда! Да еще были царские породы. А ты хто? Воспомани-тко, Яковлевич, попенок! В карету сядешь — растопырился, что пузырь на воде; сидя на подушке, расчесав волосы, что девка, да едет, выставя рожу, по площади, чтобы черницы, ворухи-унятки, любили. Ох, ох, бедной! Некому по тебе плакать! . . . Где ты ум-от дел? . . . ныне уж содружился ты з бесами теми, мирно живешь, в карете с тобою же ездят, и в соборную церковь, и в Верх к царю под руки тебя водят, любим бо еси им. . . Столько христиан прижег и пригубил злым царю наговором. . . Да воздаст ти господь по делом твоим в день страшнаго суда!» (РИБ, 335—337).

Как видно из текста, характеристика Илариона, жестокого, самодовольного, раздувшегося от снесьи иерарха, создается не за счет статичного описания — перечня его свойств, а посредством изображения ряда последовательно совершаемых действий, способствующих возникновению зрелищного эффекта. «Зрелище» выезда Илариона, которое — в финале — завершается бесовским триумфом (бесы под руки ведут Илариона в Успенский собор и царский дворец), вполне соответствует принципам сатирического изображения в народном кукольном театре, где насмешки над тучностью и внешним видом героя являются обычным приемом (дружба Илариона с бесами также отвечает духу народных демократических представлений о действиях бесов в реальном быту). Безмолвие Илариона и бесов (читатель слышит только речь автора, выступающего в роли комментатора) усиливает впечатление кукольности происходящего.

Зрелищность описания — только один аспект драматизации повествования в данном фрагменте сочинений Аввакума. Другой аспект драматизации в этом тексте — это «действия» самого автора на воображаемой им сценической площадке. Аввакум как бы вступает в диалог с встретившимся ему на пути персонажем своих воспоминаний: окликает его, задает вопросы, сам на них отвечает, разглядывает его внешность и, наконец, передразнивает его жестами («растопырился», «выставя рожу» и др.).

Аналогичным образом построена беседа Аввакума с монахом-никонянином в беседе третьей «Об иноческом чине» (РИБ, 280—281). Аввакум «видит» своего противника, задает ему вопросы («А у тебя, никоняин, где круг-от?» — речь идет об изменениях, введенных Никоном в иноческое одеяние; «Помнишь ли? . . .» и др.) и заставляет его оглядеть себя («Оглянись-ко нет веть, бес слизал, и обожение и кресла Христовы стащил!»),

контрастно противопоставляет фигуру тучного и пьяного инокa изобращению Иоанна Предтечи («Иван Предтеча подпоясывался по чреслам, а не по титкам. . . А ты, что чреватая жонка. . . И в твоём брюхе том. . . наложено беды тоя — ягод миндалных, и ренсково, и раманей, и водок различных с вином процеженным налил: как и подпоясать!»).

Рассматривая творчество Симеона Полоцкого как поэта барокко, И. П. Еремин сравнил его стихи (имея в виду прежде всего «Вертоград многоцветный») с «музеем раритетов». Ученый стихотворец как бы проводит своего читателя через этот музей, демонстрируя ему редкости и неизвестные экспонаты: имена, понятия, вещи, сюжеты.¹⁹ Емкий образ ученого автора-наставника, созданный исследователем, подчеркивает весьма существенную черту художественного мира Симеона Полоцкого — статичность, неизменяемость образа автора.

Этого нельзя сказать об образе повествователя в сочинениях Аввакума. В его текстах — особенно публицистических — нет монотонии, существует постоянное движение: происходит изменение стиля, изменение роли субъектов повествования, отражаются разнообразные авторские эмоции.

Любой публицистический текст Аввакума, как правило, представляет собой сложную партитуру различных форм авторского многоголосия. Особенно сложной является структура его публицистических «книг». Уже на уровне авторского замысла и, соответственно, композиции «книги» представляют собой текст на «два голоса»: они содержат фрагменты Священного писания и комментариев к ним или (так в «Книге обличений») изложение взглядов противника (например, дьякона Федора), еретических, с точки зрения Аввакума, и их опровержение.

Аввакум свободно переходит в своих толкованиях и беседах от текстов Псалтири и Апостола, Шестоднева Иоанна экзарха болгарского и дьякона Федора к собственной речи и вновь возвращается к текстам Священного писания или другого источника.

Смене субъектов повествования соответствует адекватное изменение стилистического строя: происходит стремительный перепад от старославянского языка к разговорной речи XVII в. Разбивая своими толкованиями стилистический монолит текста источника, Аввакум может легко вновь включить в свою речь цитаты из Священного писания. Таким образом, возникает сложная вязь «своего» и «чужого» слова, она превращает текст Аввакума фактически в «полилог», что соответствует, по-видимому, художественному и идейному замыслу талантливого публициста: читатель «книг» Аввакума общался — с помощью автора — со всем кругом священных авторитетов!

Структура публицистического текста значительно усложняется, когда Аввакум вводит в авторский текст микросюжеты: пересказ событий священной истории, собственные воспоминания или вновь созданные — для убеждения читателя — сюжетные образные картины. Все эти включения обладают собственной системой соотношения речи повествователя с речью персонажей. Роль автора и авторского голоса в тексте, таким образом, также значительно усложняется; автор — Аввакум — выступает в таком тексте одновременно в нескольких ролях.

Характеризуя «лицедейство» Ивана Грозного в его посланиях, Д. С. Лихачев насчитывает четыре-пять литературных «масок» писателя-самодержца.²⁰ «Масок» Аввакума в его публицистических текстах гораздо больше.²¹ Аввакум может выступать в одном и том же тексте то как бого-

¹⁹ Еремин И. П. Поэтический стиль Симеона Полоцкого // ТОДРЛ. М.; Л., 1948. Т. 6. С. 125.

²⁰ Лихачев Д. С., Панченко А. М., Понирко Н. В. Смех в Древней Руси. С. 25—35.

²¹ Иногда и в тексте Жития повествователь выступает в двойной роли: главного действующего лица и комментатора происходящего. В этом случае комментарий автора

слов, «по-тонку» разбирающийся в смысле слов Священного писания, то как пророк, прорицающий истину и раскрывающий «лесть» (обман) никониан, то как нежный страдалец, то как сокрушающийся о своих грехах «простец-горемыка».

Выступая в роли посредника между текстом Священного писания и читателем, он иногда принимает на себя роль как бы непосредственного душеприказчика, доверенного лица священного авторитета — создателя комментируемого текста (апостола Павла, царя Давида и т. д.), а иногда выступает в роли духовного отца, охотно отвечающего на вопросы неосведомленного, несмышленного слушателя, члена его общины, или в роли сурового наставника, имеющего дело с лживым адресатом, в роли знатока текстов Священного писания: он делает отсылки, дает рекомендации для чтения, выступает в роли «послуха» и «тайнозрителя», пересказывая детали библейского или евангельского события. Аввакум может выступать в роли бывалого человека, в прошлом близкого двору и московским боярам, рассказчика — при включении в текст эпизодов из собственной жизненной практики; наконец — в роли имитатора, почти актера, воспроизводящего реплики и речи других персонажей, причем не только иронического или сатирического плана.

Репродуктивная функция повествователя в текстах Аввакума создает иллюзию передачи устной речи разных персонажей. Так, Аввакум произносит монолог от имени боярыни Ф. П. Морозовой (в его письме Симеону), вступая с ней в заочную беседу и поддерживая ее решимость пострадать за старую веру.²² Аввакум составляет «план» покаяния царя Алексея и даже описывает саму сцену покаяния, как она предстает его мысленному взору, с покаянным монологом царя Алексея Михайловича! «О царю Алексее! . . . Возри на царя Давыда. . . сотвори и ты Давыдски к богу покаяние о себе. . . Ей, тебе истинну говорю: время покайтиси! Рцы по вышереченному, яко же Давыд, кааяся, рече: „Аз, пастырь, согреших! Аз, господи, прогневах тя, а овца моя ничтоже имут к тебе!“ И паки другого падения его псалом: „Помилуй мя, боже. . .“ Да плачучи псалом-от и до конца говори. . .», — так наставляет Аввакум царя Алексея, воображая свою непосредственную беседу с ним. Наставления переходят в доверительные объяснения права Аввакума именно так разговаривать с царем («Любя я тебе, право, сие сказал, а иной тебе так не скажет, но вси лжгут тебя, да уже слизали и душу твою!»), в обличения царя («А ты. . . нонеча хмельненок от Никонова тово напоения, не помнишь Давыдова тово покаяния! . . .»), и вновь Аввакум возвращается к «сценарию» покаяния: «Воздохни-тко по-старому, как при Стефане бывало, добренько, и рцы по рускому языку: Господи, помилуй мя, грешнаго!» (РИБ, 473—475).

Проблема сценичности текста сочинений Аввакума связана с мало разработанной проблемой драматического начала в сказе, который, представляя собой разновидность диалогической речи, устанавливает особый тип отношений между рассказчиком и читателем, создает атмосферу театральности, литературной игры с читателем.

к описанию действия или к речи персонажей звучат в тексте Аввакума как реплики актера, сказанные в сторону (a parte), — для зрителя (читателя). Характерный пример такой реплики «в сторону» содержится в описании встречи Аввакума с Симеоном Полоцким весной 1664 г., сохранившемся в первоначальной редакции *Жития* по Прияшниковскому списку: «И вместе — и я и он — были у царевы руки. И видев ко мне царевы приятные слова, прискочил ко мне и лизал меня. И я ему рек: „Откуда ты, батюшка?“ Он же отвеща: „Я, отеченька, из Киева“. А я ви жю, яко римлянин. . .» (*Житие*, 1960. С. 331—332).

²² Сожаление о Ф. П. Морозовой в письме к Симеону, «духовному сыну» Аввакума, переходит вначале в прямое обращение к ней («А что ты, Прокопьевна, не бойся ли смерти той?»), затем — в составление «плана действий» для нее («Ну, государыня, поиди же ты со „сладким Исусом“ в огонь. . .») и завершается монологом Аввакума от лица Морозовой («Нá-вось, диявол, еже мое тело. . . Аз есмь раба бога живаго. . .») (*Житие*, 1960. С. 224).

Ю. Н. Тынянов писал об этой особенности сказа: «Сказ делает слово физиологически ощутимым — весь рассказ становится монологом, он адресован каждому читателю — и читатель входит в рассказ, начинает интонировать, жестикулировать, улыбаться, он не читает рассказ, а играет его. Сказ вводит в прозу не героя, а читателя».²³

Парадоксальность этого утверждения Ю. Н. Тынянова концентрирует внимание исследователей на существенной стороне сказа — его установке на вовлечение аудитории в создаваемое автором сказовое «действие». Таким образом, вопрос об элементах драмы в сказовом повествовании затрагивает ряд проблем литературной коммуникации и, прежде всего, затрагивает вопрос о создании автором особого языка рассказчика и особого тона общения рассказчика с читателем (т. е. вопрос о точке зрения автора и «маске» рассказчика), а также вопрос о включении в сказ представлений автора о его аудитории и о способах установления контактов с нею.²⁴

Далеко не все публицисты круга Аввакума использовали принцип драматизации текста. Драматизации текста совсем нет в сочинениях священника Лазаря, верный и последовательный ученик Аввакума инок Авраамий строит свой «Вопрос и ответ» — при всей литературной новизне этого текста — как традиционное полемическое «прение». Иной, чем у Аввакума, является природа драматизма в своеобразном автобиографическом Житии инок Епифания: драматизм Епифания — это драматизм напряженной монологической исповеди, драматизм видений, предчувствий, душевной экзальтации, которые могут сменяться натуралистическими сценами физических мучений, — в замкнутом мире размышлений и чувств инок микрокосм уравнен в правах с макрокосмом.

Ближе всех к Аввакуму в использовании принципа драматизации повествования оказывается дьякон Федор: в его сочинениях нередко драматически законченные сценки и эпизоды, в которых он пытается с помощью описания поведения героев и их реплик передать и характеры действующих лиц, и смысл происходящего. Таковы, например, «рассказы» Федора в его «Послании сыну Максиму».²⁵ Приведем в качестве иллюстрации один пример из его колоритных рассказов-воспоминаний — рассказ о поставлении Симона, игумена Александро-Свирского монастыря, одного из самых ревностных сторонников церковной реформы, архиепископом на Вологду в 1664 г.: «Некогда бо начали ставить Симона, игумена бывшего Александро-Свирского чудотворца, на Вологду, во архиепископы. Начат же он по обещанию Символ глаголати посреде церкви соборный, и егда рече в Символе о Христе исповедание се: „Свет от света, бога истинна от бога истинна, рожденна, а не сотворенна“ — по старым книгам сие, а в новых „рожденна, не сотворенна“, и „аза“ того и несть уже! И за тот святой „аз“ един, его же Симон по-старому изрече в Символе, не хоте его царь поставити во архиепископы: озрелся, стоя, на Павла митрополита онаго, и с яростию пыхнул, рек ему: „Ты мне восхвалил его! Не хошу его аз!“ И поиде с места своего. Павел же, льстец, припаде к нему, и рече с клятвою: „Никако, государь, несть в нем того, но промолвился!“ И повелеша Симону паки Символ глаголати. Он же справил речь ту по новому речению. Царь же возвратися на место и поставиша его во архиепископы».²⁶

Рассказ носит характер забавного случая, почти анекдота из деятельности современных Федору церковных властей и, несомненно, является

²³ Тынянов Ю. Н. Литературное сегодня // Ю. Н. Тынянов. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 160.

²⁴ Подробнее см.: Поэтика сказа. Воронеж, 1978. С. 30—45.

²⁵ См.: Материалы для истории раскола за первое время его существования, издаваемые под редакцией Н. И. Субботина. М., 1881. Т. 4. С. 90—260. — «Послание» это, один из самых значительных автобиографических и публицистических текстов XVII в., до сих пор совсем не изучено.

²⁶ Там же. С. 229—230.

отзвуком устных рассказов Федора единомышленникам: дьякон Федор, тогда еще не подвергавшийся преследованиям властей, оказался (как служитель Кремлевского собора Благовещения) свидетелем этого поставления, происходившего в присутствии царя Алексея Михайловича в Успенском соборе. «Аз бо, грешный Федор диакон, всему тому самозритель», — пишет он перед этим рассказом.

В связи с постановкой проблемы театральности повествования Аввакума в его сочинениях важно обратить внимание на еще один аспект этой проблемы — ее генезис. Несомненно, что Аввакум, используя принципы драматургического построения текста в рассказах о происшедшем, насыщая текст репликами или даже строя повествование на диалоге, основывался на принципах устной художественной речи. Он строил свою письменную речь так, как строит ее народный рассказчик или народный проповедник любой эпохи. Но одновременно в театральности Аввакума можно увидеть и литературные корни.

Некоторые приемы публицистического «театра» Аввакума — прямые обращения, вопросы, указания в форме императивов — создают иллюзию непосредственного общения с читателями или персонажами и восходят, несомненно, к традиционным приемам риторического искусства. Использование Аввакумом в риторических построениях различного рода живой народной речи значительно усиливает это впечатление непосредственности контакта. Так, например, традиционная метафора «чтение книг — путешествие», обычно используемая церковными экзегетами при толкованиях источника (читателя приглашают к воображаемому совместному с комментатором «путешествию по тексту»),²⁷ часто актуализируется в сочинениях Аввакума и начинает звучать как конкретное приглашение к реальному совместному действию. «Как же, аль не ведаешь? Сем, я тебе возьму за руку и поведу на то место, иде же бысть се», — так Аввакум предлагает читателю провести его на то место, где дьявол обманул Адама.²⁸

Воспроизведение части текста полученного ранее послания как стимул для составления ответа — также один из известных приемов эпистолярной риторики; Аввакум, используя его, воспроизводит живую речь своих адресатов, жителей московского посада: «Любо мне, что вы охаете: „Ох, ох! Как спастися? Искушение прииде! . . .“» (РИБ, 829).

Аввакум как бы переводит на народный язык не только церковнославянские речения, что неоднократно отмечалось, но самый синтаксический строй торжественной ораторской прозы. Именно так использует Аввакум, например, древнюю технику диатрибы, хорошо знакомую ему по посланиям апостола Павла и сочинениям Иоанна Златоуста,²⁹ усиливая подчас ее драматургические эффекты. Сочинения апостола Павла и Иоанна Златоуста составили, как известно, основы литературной христианской

²⁷ Риторические приглашения такого рода — не редкость в сочинениях Аввакума. Например, в «Послании Симеону, Ксении Ивановне, Александре Григорьевне» (1679 г.) Аввакум предлагает пойти вместе с ним «по граду» («Да гряди убо, чадо, да ты повожу, прежде за руку ем. . .») и посмотреть на «сокровенная чюдеса» (так Аввакум начинает толкование 103-го псалма «о мирстем бытии» — устройстве мироздания) (Житие, 1960. С. 262). Ср. с обычной формулой приглашения духовного отца к чтению, также использованной Аввакумом: «Приклони-тко ухо то ко мне и услыши глаголы моя. . .» (Там же. С. 226).

²⁸ Житие, 1960. С. 278.

²⁹ С. С. Аверинцев пишет о диатрибе: «Как известно, техника диатрибы предполагала имитацию диалога, когда говорящий „передразнивал“ своего воображаемого оппонента, а затем отвечал на его вопросы и возражения. Это едва ли не самый яркий случай взаимопроникновения „своей“ и „чужой“ интонации, который может быть отмечен в античной литературе. . . Проникновение диатрибы в практику раннехристианской проповеди очевидно; недаром само слово *ῥομιλία*, функционирующее как одно из обозначений диатрибы, дало имя церковной „гомилетике“. Множество примеров редуцированной диалогичности, скрытого двуголосия, иронической имитации чужого слова можно встретить уже в новозаветных посланиях ап. Павла. . . Позднее этот прием особенно характерен для проповедей Иоанна Златоуста» (Аверинцев С. С. Поэтика византийской литературы. М., 1978. С. 286—287).

образованности Аввакума. На стыке традиций книжной и народной культур создавался публицистический «театр» Аввакума, отмеченный яркими признаками индивидуального стиля. Так, в технике диатрибы, с колоритными разговорно-речевыми включениями начинается «беседа девятая» Аввакума. Аввакум заставляет воображаемого слушателя — никонианина снова и снова переспрашивать себя, сурово его наставляет, высмеивает, грубо одергивает: «Кюю верую? Али оглох? Авраамовою. . . Которой гнев соделовает закон? Али не разумеешь, сопротивляйся. . .? Где писано? Еретик, али ослеп? В первых книгах Моисеовых, глава 17, и Сирах, 4. . . Видишь ли, отступниче — поползуха! Что рак ползаешь в вере — той: и так, и сяк, и инако!» (РИБ, 361—363). Далее беседа разворачивается в сценическое «действие» прения Аввакума с никонианином на глазах у аудитории «верных»: «А ты, никониян, чем похвалишься, скажи-тко? Антихристом своим нагим разве, да огнем, да топором, да виселицею? Богаты вы тем, знаю я!» (РИБ, 366). Острая социальная характеристика противника окончательно преобразует литературно-условную фигуру воображаемого оппонента Аввакума — в умах и сердцах его читателей — в ненавистный лик реального мучителя, представителя власти угнетающего феодального государства и церкви. Рассчитывая на ответную эмоциональную реакцию читателей, Аввакум поступает как умелый режиссер, создающий настроение театральной аудитории.

Драматизация текста в сочинениях Аввакума во многом совпадает с принципами народного искусства,³⁰ и в частности с художественными принципами изображения в народной сатире и народном театре. Известно, что один из основных приемов Аввакума-полемиста, раскрывающего еретичество никониан, — не богословский диспут с воображаемым противником, а аргументация *ad hominem*, описание неразумия никониан, бессмысленности, непонятности и механистичности их действий. Предельное оглушение отрицательного персонажа — один из испытанных приемов народной сатиры.³¹

Примеры подобного изображения в сочинениях Аввакума многочисленны, приведем один фрагмент из беседы «девятой». Убеждая «верных» в ошибочности никоновского нововведения — уменьшения числа просфор для причащения на литургии, Аввакум описывает действия римских пап (они, с его точки зрения, являются прямыми предшественниками никониан) так, как если бы он описывал действия и реплики персонажей-марионеток «вертепного» театра: «Папа еретик. . . откинул от седми две просвиры: „Подобает, де, над пятию просвирами служить в пять чувств человеческих!“ А другой папа после тово еще две откинул: „Подобает, де, над трема служить во образ святыя троицы!“ А после тово третьей папа еще две откинул: „Подобает, де, кислой просвиры в службе быть, но опреснок надобе, Моисеова закона ветхаго!“» (РИБ, 371).

Вывод о «самочинии», самоуправстве, произволе действий духовных властей (в противоположность благочинию и уставу старого обряда) непреложно следует из этого сценически организованного фрагмента. Автоматизм и бездумность действий римских пап — «еретиков» в описании Аввакума напоминают о театре марионеток: одна кукла сменяет другую, действия их однотипны и бессмысленны; безымянность действующих лиц усиливает эффект «кукольности» происходящего.

Одновременно в тексте той же беседы Аввакум контрастно противопоставляет (в смысловом и художественном отношении) этому изображению никониан, грабящих церковь, и римских пап — еретиков описание дониконовской церковной службы. Резко меняются и тональность, и син-

³⁰ Д. С. Лихачев отмечал, что «театральность» «была разлита во многих фольклорных жанрах» (Л и х а ч е в Д. С. Поэтика древнерусской литературы. 2-е изд. М., 1971. С. 68).

³¹ См.: П р о п п В. Я. Проблемы комизма и смеха. М., 1976. С. 77—83.

таксис речи Аввакума; возникает ритм повествования, напоминающий о молитвословных и духовных стихах, возникает тон задушевной беседы наставника, раскрывающего сокровенный смысл священнослужения: «...а жертва-та приносится в воспоминание бывших на земле плотных, самого Христа-агнец, а вторая просвира — богоматери, а третья — всех святых ...шестую просвиру и часть из нея приносит со агньцем к богу о всех живущих на земли, да же ради части сея подаст всему миру долгоденство и здравие, и спасение. . .» (РИБ, 368—369).

Таким образом, сложный в композиционно-тематическом отношении текст полемической «девятой» беседы оказывается — в художественном отношении — организованным по принципу вертепной драмы: четкая граница сакрального «верха» и бездуховного «низа» существует не только в миропонимании автора, но она зримо изображена в повествовательном тексте с помощью сложной системы речевых координат.

Ориентация на аудиторию приводит к сближению структуры ряда публицистических текстов Аввакума с народным театром и вертепной драмой. Анализ эпических, собственно повествовательных историко-биографических сочинений Аввакума напоминает об общих принципах драматизации текста, свойственных народной сказочной традиции. В этой связи следует напомнить об интересном исследовании Н. И. Савушкиной, содержащем существенные для целей нашего анализа наблюдения над созданием драматизированного образа в сказке.³² Выводы этого исследования тем более интересны для нас, что Н. И. Савушкина изучила принцип драматизации текста сказки в творчестве представителей устно-игровой сказочной традиции нижегородского края, родины протопопа Аввакума.

Драматизация сказки — при ее рассказывании — происходит (по записям Н. И. Савушкиной, сделанным от разных сказочников Горьковской области) по трем основным направлениям.³³ Сказочники (с помощью жеста, мимики, интонации) стремятся изобразить само действие, частично воссоздать его обстановку. Кроме того, в интонации сказочника, констатирует Н. И. Савушкина, выражается его отношение к происходящему.

В анализе Н. И. Савушкиной речь идет о принципах устной, исполнительской драматизации сказочного текста, хотя, по-видимому, эти же принципы драматизации присущи и исполнению несказочной прозы, например устных рассказов, стремящихся к сюжетному изображению событий.

В этом отношении было бы интересно сопоставить повествовательные тексты Аввакума, в частности его Житие, не только с зафиксированными исследователями устными рассказами, но и с производными от них литературными жанрами, в частности с патериковым повествованием. Вопрос о соотношении Жития Аввакума с патериковыми рассказами — неизученная историко-литературная проблема. Однако уже сейчас можно утверждать, что в разработке принципов драматизации текста Аввакум имел

³² См.: Савушкина Н. И. Драматизированный образ в некоторых жанрах русского фольклора. М., 1964 (Доклад на VII Международном конгрессе антропологических и этнографических наук); см. также: Савушкина Н. И. Русская народная драма XIX—начала XX века как явление фольклорного искусства: Автореф. дис. . . докт. филол. наук. М., 1982.

³³ Савушкина Н. И. Драматизированный образ. . . С. 5. — Особый вопрос, который крайне важен для рассмотрения фундаментальной проблемы соотношения эпоса и драмы, — это вопрос о драматических элементах в самом сказочном тексте (художественные средства сказки направлены на изображение действия, герои раскрываются в поступке и диалоге, и др.). В рамках данной статьи он может быть только упомянут. Напомним, что существовали такие крайние точки зрения, которые рассматривали сказку как драматическое произведение: работы В. Н. Харузиной (Примитивные формы драматического искусства // Этнография. 1927. № 1—2; 1928. № 1—2), А. И. Никифорова (Народная детская сказка драматического жанра // Сказочная комиссия. Л., 1928) и др. Подробнее см.: Померанцева Э. В. Русская народная сказка. М., 1963.

предшественников в житийном жанре, и прежде всего — в жанре патерикового рассказа, где главным элементом структуры является драматическое действие. Именно драматическое действие как существенный признак художественной формы повестей в составе Киево-Печерского патерика выделяет канадский исследователь Ричард Поп (1978), анализируя эти повести как произведения средневековой беллетристики.³⁴

Драматизация повествования — черта литературного новаторства Аввакума, введшего в письменную литературу новые принципы образности, основанные на поэтике народного искусства слова и на личном опыте народного проповедника. Так возник историко-литературный парадокс: не принимая, идеологически отвергая придворный театр царя Алексея, декларируя совсем иные эстетические позиции, Аввакум в своем творчестве оказался необычайно театрален.

Рассмотрение принципов драматизации текста в сочинениях Аввакума помогает приблизиться к решению проблемы своеобразия его стиля, сложившегося на основе традиций письменной и устной культур Древней Руси. Именно драматизация текста в сочинениях Аввакума составляет основу глубокого и объемного психологического анализа, являющегося одним из основных достижений Аввакума-писателя и делающего его Житие предтечей шедевров русского реализма XIX в.

³⁴ Доклады на VIII съезде славистов. Загреб, 1978. Т. 2. С. 709.